

postures
Printemps 2011

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice	Elaine Després
Rédactrice en chef	Rosemarie Fournier-Guillemette
Direction du dossier	Jade Bourdages et René Lemieux
Comité de rédaction	Marie-Pierre Bouchard Jade Bourdages Ève Dubois-Bergeron Marc Ross Gaudreault Rosalie Lavoie Lucie Ledoux René Lemieux Annie Monette
Correctrices et correcteur	Jérôme-Olivier Allard Marie-Hélène Boucher Marie-Christine Lambert-Perreault Rosalie Lavoie Sabrina Raymond Émilie Rousseau
Responsable aux finances	Annie Monette
Responsable de la diffusion	Ariane Gibeau
Graphisme	Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8
ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2011

postures
critique littéraire

INTERDISCIPLINARITÉS /
PENSER LA BIBLIOTHÈQUE

Printemps 2011
Numéro 13

Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque

ACTES DU COLLOQUE « DISCIPLINER LA LITTÉRATURE »

11 | Préface

Samuel Archibald

**17 | Musicalité poétique et poésie musicale :
dialogue entre les arts sous l'égide d'Orphée
dans la poésie franco-allemande du xx^e siècle**

Julie Deckens

33 | Musicalité et littérarité, *Gesamtkunstwerk* et wagnérie

Thibault Gardereau

51 | Pour un renouveau de la photographie en littérature

Sandrine Galand

**63 | Violences postcoloniales en discours :
perspectives littéraires sur l'élaboration
discursive d'un mythe contemporain**

Marie-Pierre Bouchard

81 | La traductologie : entre littérature et linguistique

Rosemarie Fournier-Guillemette

DOSSIER « LIEU ET NON-LIEU DU LIVRE : PENSER LA BIBLIOTHÈQUE »

99 | Introduction

Jade Bourdages et René Lemieux

Théorie

- 113 | L'histoire culturelle au singulier :
questions pour une approche bibliographique
à la pensée de John Dee (1527-1609)**
Martin Parrot
- 129 | Sémiose de la bibliothèque de Léonard de Vinci**
Nancy Labonté
- 143 | Une scène de destruction/reconstruction :
la bibliothèque derridienne**
Nayelli Castro

Lectures

- 155 | Le Roman de la Rose :
la bibliothèque du savoir médiéval**
Špela Žakelj
- 171 | À l'intérieur de la bibliothèque borgésienne**
Marc Ross Gaudreault
- 187 | La «bibliothèque de Bibi» : un rêve à interpréter ?**
Karine Rosso
- 199 | «Où furent des livres» :
sur quelques villes numériques de François Bon**
Mahigan Lepage
- 215 | Postface : pyroflexions sur absence d'incendie**
Robert M. Hébert
- 225 | Notices biobibliographiques**
- 231 | Numéros déjà parus**
- 233 | Bon de commande**

**ACTES DU COLLOQUE
«DISCIPLINER
LA LITTÉRATURE»**

Avant-propos

| ce qu'il faut d'indiscipline...

Le vendredi 26 mars 2010, au terme du colloque de jeunes chercheurs de l'AECSEL *Discipliner la littérature*, j'ai eu le plaisir d'animer une table ronde sur le thème de l'interdisciplinarité avec plusieurs collègues de l'UQAM.

L'idée pour moi était d'offrir aux propos tenus dans la journée une image en miroir où des chercheurs issus de disciplines voisines des études littéraires viendraient éclairer de leurs propres lumières ce champ que, durant toute la journée, de jeunes chercheurs avaient tâché d'ouvrir à l'autre. Je me demandais, en fait, ce que les sciences des religions (à travers Jacques Pierre et Ève Paquette) et la sociologie (à travers Jean-François Côté) auraient à dire sur leur propre rapport à l'objet littéraire. Je voulais aussi savoir, grâce à Monique Régimbald-Zeiber, comment la peinture traitait et s'appropriait l'écriture comme matériau.

Comme cela arrive souvent dans ces cas-là, les choses ne se sont pas déroulées exactement comme prévu. Loin de jouer les bons soldats d'une armée d'occupation venue investir de son regard le territoire littéraire, chacun a, à mon sens, livré une réflexion très personnelle sur la place de la littérature dans sa réflexion, sa pratique, *sa vie*. Nous nous sommes ainsi entendus raconter, avec humour, comment l'art avait été pour Monique Régimbald-Zeiber une façon de dépasser une résistance instinctive à la prose d'Anne Hébert ; avec spontanéité, par Jean-François Côté, comment l'amour d'écrivains comme Poe, Stein et Kerouac s'imposait comme la pierre d'achoppement d'un rapport de chercheur à la culture américaine ; avec finesse, par Ève Paquette, comment la littérature s'imposait à la fois comme un contrepoint et comme une région limitrophe à sa réflexion sur les mythes contemporains ; et, avec grâce, par Jacques Pierre, comment les questions de la construction du sens et de l'interprétation soulevées tout spécialement, mais pas uniquement, par le fait littéraire finissent invariablement par déborder du cadre d'une manifestation culturelle phénoménale et transitoire pour intéresser l'intégralité de notre rapport au monde.

Il n'y eut pas, donc, de négociation entre les études littéraires et les disciplines hôtes quant à leur souveraineté sur un ensemble d'objets, ni de débat, irénique ou orageux, sur la part qui reviendrait à chacun au sein de la méthodologie mouvante des études interdisciplinaires. Au lieu de cela, une notion est apparue et a intégré la discussion d'une manière si naturelle que je n'arrive plus à me souvenir de la bouche de qui, exactement, elle est sortie¹.

L'indiscipline.

C'est une idée séduisante avec laquelle j'aimerais jongler ici.

L'indiscipline dont il fut question ce jour-là et que l'on verra travailler en ces pages n'est pas le contraire de l'*interdiscipline*. Elle n'est pas un « tout se vaut » anarchique à opposer crûment aux grandes avenues transdisciplinaires qu'ont représentées et que continuent de représenter, chacune en son lieu et en son temps, la sémiologie, le poststructuralisme et les études culturelles (et auxquels on a souvent et à tort reproché, du reste, un laisser-aller méthodologique). Se déployant moins au niveau des macrostructures de recherche que sur un terrain individuel et subjectif, l'indiscipline devrait être considérée comme l'attitude, voire la sensibilité spécifique, qui amène une chercheuse ou un chercheur à s'engager sur la voie de l'interdisciplinarité.

1 Je crois que c'est venu de Monique Régimbald-Zeiber, mais qu'on me pardonne si je me trompe.

Dans cette optique, l'indiscipline ne devrait pas non plus être perçue comme une incapacité, chez celle ou celui qui la pratique, à fonctionner au sein d'un champ disciplinaire précis, mais plutôt comme une intériorisation profonde des usages et potentialités de celui-ci, de même qu'une acceptation sereine de *ses limites*. Voyons l'indiscipline, d'une main, comme ce regard qui admet qu'un angle disciplinaire ne saurait épuiser la portée de son objet et, de l'autre, comme une volonté de ne pas laisser cette portion congrue d'altérité dans l'œuvre lui échapper complètement, quitte à en poursuivre très loin la trace.

En effectuant d'impressionnantes trajectoires transdisciplinaires sur la piste d'objets ou de pratiques invitant à de tels périples, les textes ici rassemblés témoignent tous, à différents degrés, de cette *indiscipline*.

Indiscipline de Julie Deckens, qui, en lisant Rilke, Apollinaire, Desnos, Jouve et Bachmann, accompagne la figure d'Orphée le temps de quelques entrecats des deux côtés de cette ligne de faille qui sépare et réunit tout à la fois, dans la poésie franco-allemande du xx^e siècle, poésie et musique, musicalité poétique et poésie musicale.

Indiscipline musicale, encore, que celle de Thibault Gardereau, qui, reconstituant le wagnérisme personnel de l'écrivain et occultiste Joséphin Péladan, en arrive à une radiographie imposante de la présence de Wagner dans l'imagination littéraire du xix^e siècle.

Indiscipline de Sandrine Galand, qui revisite l'essai *La Chambre claire* de Roland Barthes et les notions, désormais classiques en ce qui a trait à la photographie, de *punctum*, de *studium* et de *ça a été*. Empruntant à la psychanalyse de Serge Tisseron et à la philosophie de l'art de Didi-Huberman, elle réévalue avec justesse la place parfois indue occupée par la pensée de Barthes dans la réflexion littéraire sur la photographie.

Indiscipline de Marie-Pierre Bouchard, qui, partie sur la piste de l'homme-crocodile, mythe matérialisé dans le roman *Mon oncle du Congo* de l'écrivaine belge Lieve Joris, en arrive à une compréhension d'une grande acuité du concept de « bouc émissaire », tel que l'a construit l'anthropologie de René Girard, et de la mécanique sacrificielle qui est aux sources de la violence postcoloniale.

Indiscipline paradoxale que celle de Rosemarie Fournier-Guillemette, qui, avec Benjamin, Meschonnic, Mounin, Oseki-Dépré et Steiner, entre autres, parvient à situer la traductologie au confluent des études littéraires et de la linguistique, et à cerner ainsi un champ disciplinaire, tout en laissant librement sa réflexion éclore en considérations plus vastes sur la mobilité des cultures et le caractère fluide de l'idée même d'altérité.

L'indiscipline que je veux saluer ici naît de travaux menés avec application et intuition, minutie et audace, assurance et hésitation, et toujours, sans doute, en équilibre entre ces postures opposées. L'indiscipline est une aptitude de voyage qui naît de la maîtrise d'un territoire précis, d'une capacité de l'interprète, pour reprendre la belle expression de Ricœur, à « se mettre en route vers l'*orient du texte*² ». Elle n'est peut-être finalement que le sobriquet un peu canaille d'un autre mot, « ouverture », dont on trouvera des exemples lumineux dans les pages qui suivent.

2 Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 156.

Musicalité poétique et poésie musicale

dialogue entre les arts sous l'égide d'Orphée
dans la poésie franco-allemande du xx^e siècle

Dans l'un des articles son *Dictionnaire*, Pierre Brunel note qu'«Orphée n'est pas seulement la figure du musicien, il est l'amant de la musique, et cette lyre qu'il tient à la main est sa maîtresse» (Brunel, 1988, p. 1093). Dans ce mythe¹, en effet, la musique est essentielle : elle intervient dans l'épisode de la descente aux enfers où le héros charme les divinités de l'Hadès et obtient la permission de remonter avec Eurydice, dans celui de l'expédition des Argonautes et dans celui de sa mort où, malgré la violence des ménades, Orphée continue à chanter. Selon Eva Kushner,

[Orphée] en est venu à représenter les dons les plus caractéristiques de l'esprit grec : la musique qui apaise et qui transforme, la parole qui persuade, la poésie si indissolublement liée à la musique, et qui peut exprimer les louanges des dieux et l'histoire des choses depuis les origines. (Kushner, 1961, p. 53.)

1 Nous travaillons à partir de la définition de Gilbert Durand : «Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des décors, des objets symboliquement valorisés, segmentables en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance [...]» (Durand, 1979, p. 34).

Sans la musique, le mythe n'est rien, car elle est ce qui permet au chantre de Thrace de révéler sa puissance. Au xx^e siècle, les poètes reprennent le principe selon lequel « l'antiquité est à tout le monde » (Egger, 2007, p. 875) et plongent leur esthétique dans un récit qui met au premier plan la problématique de la musicalité et interroge les possibilités d'enchanter le monde par le son. Or, si l'on prend les travaux de Michèle Finck, il apparaît que le texte poétique du xx^e siècle se nourrit de cette tension entre attrait et répulsion de la musicalité : le poète serait l'« inventeur d'une acoustique » (Finck, 2004, p. 9) qui confère au lecteur une importance particulière, car il n'y a « pas de poésie sans qu'un être soit présent dans chacune des cellules phoniques, rythmiques et silencieuses de son verbe » (*Ibid.*, p. 20). Si autrefois la mélodie d'Orphée était synonyme de magie et de pouvoir, qu'en est-il à l'époque moderne ?

En Europe, la voix d'Orphée ne s'est jamais tue : elle appartient à la catégorie des « perceurs de frontières² » (Gracq, 1967, p. 154) qui traverse à la fois le temps et l'espace. En France, en Allemagne et en Autriche, la mélodie orphique persiste malgré le temps qui la sépare de son origine, notamment dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, Robert Desnos, Pierre-Jean Jouve, Ingeborg Bachmann et Rainer Maria Rilke. Chez ces cinq poètes modernes, Orphée prend une importance toute particulière : *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire se trouve être le seuil d'une œuvre poétique majeure ; les poèmes « La Caverne » et « La Voix » de Desnos interrogent de façon originale le mythe ; les deux « Orphée » de *Matière céleste* de Jouve ainsi que « Dunkles zu sagen » d'Ingeborg Bachmann nous plongent au plus profond des Enfers ; les pièces 1, 3 et 26 de la première partie des *Sonnets à Orphée* de Rilke sont autant d'invitations à communier avec le chantre de Thrace.

Pour eux, Orphée est une voix, « la voix que la lumière fit entendre » (Apollinaire, 1972, p. 145) et « la voix qui vient de si loin » (Desnos, 1999, p. 1163), autrement dit un personnage qui se caractérise avant tout par le chant. Cette voix est tendue entre beauté (l'amour d'Orphée pour Eurydice, la magie de la lyre) et horreur (les enfers, la mort des personnages et la violence des ménades), une tension productrice de sens, car il apparaît qu'Orphée et la musique ne semblent pas se départir de ce combat manichéen³.

² L'expression est certes sortie de son contexte car Julien Gracq l'utilise à propos de la littérature comparée, mais il semble toutefois qu'elle s'applique très bien au fonctionnement du mythe en général et d'Orphée en particulier, notamment dans un corpus tel que le nôtre, tant dans l'espace francophone que germanophone.

³ Il existe une « dualité de la musique » (Finck, 2004, p. 13) que l'on retrouve dans les mythes fondateurs de la musique, où les contraires coïncident entre une face lumineuse et une seconde, ténébreuse. Selon M. Finck, la musique fonctionnerait comme une *Janus bifrons* (*Ibid.*, p. 12), où la face obscure serait une menace pour la poésie. Cette tension se retrouverait d'ailleurs dans les dieux inventeurs de la poésie, Apollon et Hermès, Apollon associant musique, lumière et vérité, Hermès « infléchi[ssant] la musique vers la nuit, la magie, la ruse, le mensonge, l'éros et la mort. » (*Id.*)

Le Chant de deuil : Orphée pleure Eurydice

Dans la majorité des réécritures du mythe, que ce soit au xx^e siècle ou à d'autres époques, une caractéristique perdure : Orphée chante, non son bonheur, mais son malheur absolu, le deuil d'Eurydice. C'est donc un chant désespéré qui mêle mort et souffrance : chez Jouve, la harpe d'Orphée aux « sons si expirants » « pleur[e] [d]es accords » (Jouve, 1995, p. 155), tandis que Bachmann « ne sai[t] dire que l'obscur »⁴ (Bachmann, 1978, p. 32). Le poème se transforme en élégie adressée à cet autre à jamais perdu que le « je » poétique essaie de ne pas oublier :

N'oublie pas que toi aussi, soudain,
ce matin-là, quand ta couche
était encore humide de rosée et que l'œillet
dormait sur ton cœur,
tu vis le fleuve noir
qui passait à tes côtés⁵.

(Bachmann, 1978, p. 38.)

Eurydice est celle pour laquelle Orphée chante et son souvenir hante les poèmes : Desnos l'a perdue dans « La Caverne » où il ne retrouve que « sa piste » (1999, p. 1163), Jouve s'adresse à cet « Amour vertigineux qu'il ne peu[t] revoir / Pour la sauver des morts » (1995, p. 155), Bachmann entretient le contact avec un « tu » discret⁶ et Rilke dédie ses poèmes à une jeune danseuse décédée, Wéra Ouckama Knoop⁷.

Le chant de deuil évoque la souffrance du jeune homme : les cris, les pleurs, le désespoir. Le premier « Orphée » de Jouve se transforme ainsi en litanie : « Que c'est la voie l'ineffable voie la voie trouvée » ; « les fumées les fumées les fumées les fumées » (1995, p. 155). Les répé-

4 Toutes les traductions d'Ingeborg Bachmann sont de l'auteur : « weiß ich nur dunkles zu sagen. »

5 « Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich, / an jenem Morgen, als dein Lager / noch naß war von Tau und die Nelke / an deinem Herzen schlief, / den dunklen Fluß sahst, / der an dir vorbeizog. » (Bachmann, 1978, p. 38.)

6 Le texte de Bachmann est ponctué de marques de la première et de la deuxième personne. La première personne, sujet des verbes, est bien celle qui agit : le « je » est placé au centre du poème puisque le « tu » n'est en position syntaxique de sujet qu'à une reprise. Le choix d'Ingeborg Bachmann est aussi conforté dans l'utilisation des articles possessifs : si les sept « dein- » prennent le pas sur l'absence de « mein- », ils sont surtout en position de complément, encore une fois. Le « tu » est ainsi majoritairement passif, il se positionne par rapport au « je » et non inversement. S'il reste l'interlocuteur du « je » poétique, le « tu » n'a pas la parole et c'est bien ce qui fait sa discrétion : Eurydice ne chante pas chez Bachmann, elle reste muette, enfermée dans son rôle de spectre qui marche dans les traces d'Orphée.

7 Dans *Les Sonnets à Orphée*, toute référence à Eurydice a disparu. De la figure féminine ne persiste qu'une mention discrète, le nom d'une jeune danseuse décédée trop tôt et qui a inspiré à Rilke son recueil. Dans le mythe, Eurydice motive le chant d'Orphée : c'est par sa disparition que le chanteur de Thrace descend aux Enfers, charme les divinités de l'Hadès et révèle la puissance magique de sa lyre. Ici, nous assistons au même phénomène autour de la figure de Wéra Ouckama Knoop, la « belle amie d'enfance » (Rilke, 2006, p. 149) à qui est adressé le sonnet 1, 25 et l'ensemble du recueil.

titions sans ponctuation juxtaposent les sons et la douleur : une musicalité lugubre ressort alors de ces vers qui laissent une grande place au deuil jamais véritablement terminé, à tel point que le « je » en appelle à sa propre mort : « Lacérez-moi de vos dents » (*ibid.*, p. 156). La cascade de supplices que l'on retrouve dans le poème de Jouve s'apparente dès lors au chant d'Orphée décrit par Ovide dans le dixième livre des *Métamorphoses*⁸ lorsque le héros tente une descente dans l'Hadès ou essaie de dépasser sa propre disparition :

Horribles creux offerts à tous les vents
 Suavités bombées et chaudes et l'odeur
 De marécage et de rose sous les cratères
 Qui mordent !

(Jouve, 1995, p. 156.)

Le poème de Jouve est une descente vers le néant de la mort, mais aussi une descente en soi-même, puisque cet « Orphée » opère une transition entre le « il » du début, à valeur indéfinie, et le « je » de la deuxième partie, où Orphée et le poète se confondent :

Une harpe ayant plusieurs cordes brisées
 Mais résistante de couleur et d'or sur le fond bleu
 Acharnée, et des mains coupées
 Touchent en pleurant les accords,
 Il se fait parfois des sons si expirants
 Il s'ouvre en cet instant des volcans si terribles
 Et tant de mâle ciel est architectural
 Avec le calme et l'éternelle nudité,
 Que c'est la voie l'ineffable voie la voie trouvée.
 [...]
 Je tremble je faiblis je la vois et je veux
 La voir... elle retombe nue aux gémonies.

(Jouve, 1995, p. 156.)

Ainsi, le « je » poétique prend les attributs du chanteur de Thrace, notamment dans son rapport avec les femmes – peut-être devrait-on dire *la* femme, qu'elle soit nommée, comme l'Hélène des *Années profondes*, ou non, comme ici – ainsi que dans celui qu'il entretient avec la mort.

8 « Il osa descendre par la porte du Ténare jusqu'au Styx; passant au milieu des peuples légers et des fantômes qui ont reçu les honneurs de la sépulture, il aborda Perséphone et le maître du lugubre royaume, le souverain des ombres; après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi [...]. Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient; Tantale cessa de poursuivre l'eau fugitive [...]. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent, dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents; ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière; ils appellent Euridyce; elle était là, parmi les ombres récemment arrivées; elle s'avance, d'un pas que ralentissait sa blessure. » (Ovide, 1992, pp. 320-322.)

Ce dernier est une des thématiques centrales de son œuvre. En effet, si elle n'est pas exclusive à Orphée chez Jouve, elle est particulièrement approfondie dans le cadre du mythe : « [l]e sentiment de l'imminence de la mort [...] apparaît comme nécessaire à la création poétique. Parce qu'elle nous met en face de nos limites, la mort force l'esprit à l'achèvement des formes. » (Kushner, 1961, p. 275.) Le poète est sensible à cet aspect du mythe, car il y trouve une profondeur créatrice fascinante. Comme la figure mythique, Jouve brandit à la fin de ce poème « La lyre tout en haut tenant son chant tué » (Jouve, 1995, p. 156), seul espoir : la poésie vainc la cacophonie des ménades.

Chez Bachmann ou Desnos, les ténèbres sont omniprésentes (« les flocons noirs de l'obscurité⁹ » (Bachmann, 1978, p. 38) ; « Il descend dans la nuit » (Desnos, 1999, p. 1163) : en entrant dans le poème, le lecteur pénètre lui aussi dans les profondeurs de la terre, cette fameuse caverne évoquée par Desnos. Du mythe, il ne reste que la peur, qui guide les pas du « je » dans cet au-delà dépourvu d'espoir. L'angoisse transparaît alors dans le chant, notamment dans le jeu des rimes du sonnet de Desnos, entre « Orphée » et « hantée », et le lecteur est conduit au plus profond des enfers du mythe :

Voici dans les rochers l'accès du corridor,
Il descend, dans la nuit, au cœur de la planète.

(Desnos, 1999, p. 1163.)

Seuls Rilke et Apollinaire semblent capables de nous ramener vers la surface, puisque chez eux persistent l'espoir et l'envie de retrouver le chant pur du mythe originel, sans toutefois basculer dans les ténèbres éternelles. L'Orphée rilkéen se caractérise ainsi par l'élévation :

Ô pur surassement !
Oh ! mais quel arbre dans l'oreille du chant d'Orphée¹⁰ !

(Rilke, 2006, p. 100-101.)

Le mouvement ascendant, appuyé notamment par l'utilisation des points d'exclamation, n'est absolument pas gratuit. En effet, si les textes de Jouve nous transportent vers le bas, ici le poète choisit au contraire d'évoquer la remontée, dès le premier poème de son recueil. Ce qui compte dans le mythe pour Rilke, c'est précisément l'ascension, celle du « je » poétique, du chant et d'Orphée.

Celui d'Apollinaire n'évoque quant à lui à aucun moment les enfers dans *Le Bestiaire*. De la magie d'Orphée ne persiste que la puissance de

9 « der Finsternis schwarze Flocken ».

10 « O reine Übersteigung ! / O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr ! »

la musique : « Mes doigts sûrs font sonner la lyre » (Apollinaire, 1972, p. 146). Il est ainsi assez clair que pour le poète français, Orphée n'est pas qu'un amoureux désespéré. Il ouvre aussi à la lumière d'Apollon, à la beauté de l'art et celle de la vie. La musique, élément essentiel du mythe, serait peut-être l'un des moyens de parvenir à la perfection.

D'ailleurs, on notera que, de tout notre corpus, seuls Apollinaire et Rilke respectent le système traditionnel des rimes¹¹. Cette différence est essentielle, car les liens que ces derniers établissent entre musicalité et poésie ne sont pas du tout les mêmes que chez les autres auteurs. Chez Apollinaire, on observe une grande confiance dans le mythe et la musique. Dès l'ouverture de son recueil consacré à Orphée, le poète demande d'« Admire[r] le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne » (Apollinaire, 1972, p. 145) et de suivre ses « doigts sûrs qui font sonner la lyre » (*ibid.*, p. 146). Ici, pas de doute : Orphée est resté un enchanteur, un héros grec qui maîtrise le chant et les hommes. De même, Rilke loue les possibilités du chant, qu'il considère comme une condition de l'existence du poète¹², comme il l'a écrit dans ses *Lettres à un jeune poète*. Pour lui, Orphée est le chant, car « Quand cela chante, c'est Orphée¹³. » (Rilke, 2006, p. 109), mais ce n'est pas un chant qui plonge dans l'angoisse métaphysique : il conduit au cœur même de la poésie et des interrogations esthétiques. Son chant est avant tout apollinien, alors que chez Bachmann et Jouve, il est surtout dionysiaque :

Apollon, en tant que dieu de toutes les facultés créatrices de formes, est en même temps le dieu divinateur. Lui qui, d'après son origine, est « l'apparaissant » rayonnant, la divinité de la lumière, il règne aussi sur la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. La vérité supérieure, la perfection de ces états en contraste avec la réalité quotidienne lacunai-
rement intelligible, la conscience profonde de la réparatrice et salutaire nature du sommeil et du rêve, sont symboliquement l'analogie, à la fois, de l'aptitude à la divination, et des arts par lesquels la vie est rendue possible et digne d'être vécue. [...] cette pondération, cette libre aisance dans les émotions les plus violentes, cette sereine sagesse du dieu de la forme. Conformément à son origine, son regard doit être « solaire » ; même lorsqu'il exprime le souci ou la colère, le reflet sacré de la vision de beauté n'en doit pas disparaître. (Nietzsche, 1994, p. 49-50.)

Le chant harmonieux, issu du dieu de la Beauté et de la Perfection, représente l'idéal de la poésie, depuis l'origine. En effet, la lyre d'Apollon, confiée à Orphée, est dans la littérature latine ce qui permet à Orphée de

¹¹ Desnos respecte les rimes dans son sonnet « La Caverne », mais le deuxième poème de notre corpus — « La Voix » — s'en passe. L'utilisation discontinuée du système rimique par Desnos le place à part. Apollinaire et Rilke en font un usage bien plus régulier, notamment dans les textes qui nous intéressent.

¹² « Gesang ist Dasein. » (Rilke, 2006, p. 104-105.) Traduction personnelle : « Le chant est existence ».

¹³ « ists Orpheus, wenn es singt. » (p. 108)

faire se mouvoir la nature et d'émouvoir les dieux eux-mêmes. Or, dans *Les Sonnets* de Rilke, le chant est un principe organisateur du son et du monde : grâce à Orphée, le silence se fait et le monde écoute (I, 1). Le principe dionysien de la musique, s'il n'en reste pas moins présent aux côtés de l'apollinisme¹⁴, s'éclipse parfois dans ces vers, pour mieux mettre en valeur cette perfection idéale que le poète tente d'approcher en reprenant le mythe d'Orphée.

Mais quand la poésie rejoint l'aspect dionysiaque de l'écriture¹⁵, c'est pour que le chant de deuil se concentre sur la violence du monde. On ne peut les séparer. L'harmonie naît de la cruauté, comme dans le récit originel. Ainsi, Apollinaire reprend le mythe d'Hermès dans la représentation d'une tortue-lyre (les cordes de l'instrument auraient été façonnées par le jeune dieu à partir des boyaux de l'animal), la « voix » de Desnos traverse « les fracas de la vie et des batailles, / L'éroulement du tonnerre et le murmure des bavardages » (Desnos, 1999, p. 1171) et la violence des « Vulves féroces » (Jouve, 1995, p. 156) déchire l'Orphée de Jouve : la musique bascule dans le bruit le plus anarchique, symbolisé dans le mythe antique par les ménades, servantes de Dionysos, dont les cris sont rendus par l'utilisation d'exclamatives dans le premier poème de Jouve. Il n'est donc pas seulement question d'harmonie ici, mais bien de vacarme assourdissant, comme si le bruit (« Ménades de sommeil qui hurlez à la mort » (Jouve, 1995, p. 158) tentait de remporter la bataille engagée contre le chant – incarné par Orphée. Dans le mythe, l'harmonie apollinienne remportait la victoire, puisque la tête du chanteur persistait malgré la mort. Ici, il y a une véritable mise en danger du son.

Cette crise est essentielle, car pour Jouve, poésie et musique sont intimement, ou plutôt originellement liées : « C'est, en fait grâce à la musique, qui est pour lui comme une langue maternelle, que Jouve entrera en poésie. » (Bonhomme, 2008, p. 26.) La victoire des ménades, symboles du chaos et du bruit brut, incarne de ce fait l'angoisse la plus pure. Pour le poète qui entend fonder l'écriture dans le sang¹⁶, la musique est « ce contrepoint des douleurs et des chairs. » (Bonhomme, 2008, p. 221) Le mythe d'Orphée est pour lui ce qui lui permet de rejoindre non seulement l'origine poétique, mais aussi – et surtout –

14 Selon Nietzsche, « [c]es deux instincts si différents s'en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer en elles le conflit de cet antagonisme que l'appellation « art », qui leur est commune, ne fait que recouvrir ; jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la « Volonté » hellénique, ils apparaissent accouplés ». (Nietzsche, 1994, p. 47.)

15 Pour Nietzsche, « la musique dionysienne faisait naître en eux l'effroi et le frisson ». (*Ibid.*, p. 55.)

16 « De tout ce qui est écrit, je n'aime que ce que l'on écrit avec son propre sang. Écris avec du sang et tu apprendras que le sang est esprit. » (Bonhomme, 2008, p. 74.)

la source vitale. Comme pour un pacte faustien, le sang scelle le lien entre les deux parties : poète et poésie.

La trace étouffée du son : le mutisme d'Orphée?

Cette mise en danger est aussi un risque, celui qui, outre le bruit et la cacophonie, expose Orphée dans ces quelques poèmes à ce qui peut en apparence sembler être son pire ennemi : le son s'étouffe, petit à petit, jusqu'à mourir. Comme le montre Martin Heidegger dans ses *Chemins qui ne mènent nulle part*, à partir d'une citation d'Hölderlin, le lecteur et le « je » poétique partent sur les « trace[s] du dieu enfui », ce que Rilke nomme la « trace infinie ¹⁷ » (Rilke, 2006, p. 151). Cette métaphore est aussi présente dans le sonnet de Desnos : « Eurydice est passée par là, voici son pied / Dans la terre marquée mais la piste se brise » (Desnos, 1999, p. 1163) ; et plus loin « Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée » (*id.*). De fait, il ne reste justement d'Orphée et du mythe qu'un son étouffé, cette « voix qui vient de si loin » évoquée par Desnos dans le second poème. Le chant d'Orphée n'est plus la mélodie envoûtante des *Métamorphoses* d'Ovide : « Le bruit du monde ici se dissout et s'endort » (*id.*). La régularité du vers, le balancement binaire et les jeux sonores (allitération en [s] et assonance en [i]) participent à cette atténuation générale. De la même manière, toujours dans « La Caverne », le vacarme est assourdi : la ménade ¹⁸ « s'endort dans le bois interdit » (Desnos, 1999, p. 1163). Le sommeil est ce qui fait basculer le poème dans le monde du rêve, et non plus le chant, comme chez Apollinaire qui évoque dans « La Tortue » le « cortège » du titre du recueil :

Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons.

(Apollinaire, 1972, p. 146.)

Ici, pas d'assourdissement : Apollinaire charme les êtres par son chant, alors que chez Desnos, l'envoûtement ressemble plutôt à une chute dans un état second, comme lors des expériences d'hypnose dont il était adepte. La poésie se trouve dans cet endroit mystérieux où le son s'atténue jusqu'à ne devenir qu'un souvenir lointain, comme dans les rêves où la réalité perd de sa puissance.

Chez Jouve aussi le sommeil gagne des vers pourtant dominés en apparence par le bruit : les « Ménades retentissantes » (Jouve, 1995, p. 158) du premier vers se transforment en « Ménades de sommeil qui

¹⁷ « Du unendliche Spur! » (Rilke, 2006, p. 150)

¹⁸ L'emploi du singulier est significatif, puisque dans le mythe ces femmes sont en groupe.

hurlez à la mort» (*id.*). Si la cacophonie persiste avec l'utilisation du verbe «hurlez», il est clair qu'un léger assourdissement vient perturber la reprise du mythe. Le texte est envahi par le «calme» de l'avant-dernier vers de la première strophe :

Il s'ouvre en cet instant des volcans si terribles
Et tant de mâle ciel est architectural
Avec le calme et l'éternelle nudité,
Que c'est la voie l'ineffable voie la voie trouvée.

(*Ibid.*, p. 155.)

Dans la suite du texte, la voix du «je» s'éteint presque à la troisième strophe, «Je tremble je faiblis je la vois et je veux / La voir...» (*id.*), jusqu'à ne devenir qu'un souvenir persistant à l'oreille du poète et du lecteur. Rilke insiste particulièrement sur cet aspect : chez lui aussi, le chant d'Orphée n'est qu'une trace assourdie, ce qui est d'ailleurs renforcé par la construction même du recueil, adressé à un personnage qui ne parle pas. En effet, dans *Les Sonnets*, Orphée n'a jamais véritablement la parole : le «je» poétique se distingue du «il», celui qu'il nomme «dieu-chanteur¹⁹» (Rilke, 2006, p. 103). Rilke engage un monologue avec lui, sans que ne nous parvienne directement le chant d'Orphée : nous n'en percevons que ce que le troisième sonnet évoque dans le dernier vers, «Rien d'autre qu'un souffle. Une brise en Dieu. Un vent²⁰.» (*Ibid.*, p. 105.)

Le risque principal pour le mythe est alors peut-être de disparaître tout à fait avec ce souffle persistant : dans ces textes, et plus particulièrement dans *Les Sonnets à Orphée*, le silence menace sans cesse. Ainsi, dans le premier poème de Rilke, lorsque Orphée chante, le monde est plongé dans un profond silence : «Et tout s'est tu²¹.» (Rilke, 2006, p. 101). De même, dans «La Caverne» de Desnos, «le bruit du monde ici se dissout et s'endort» (Desnos, 1999, p. 1163). Si l'univers se tait dès qu'Orphée entre en scène, il ne semble pas toutefois que les hommes soient capables de comprendre le sens de ce soudain mutisme : seul le poète peut saisir les sons étouffés qui parviennent jusqu'à lui. Ainsi, les questions de Desnos, notamment la dernière «Ne l'entendez-vous pas ?» (*ibid.*, p. 1171), résonnent comme un appel désespéré à l'humanité. Comme souvent, le poète issu de la tradition orphique se transforme en messager et apporte aux hommes le sens de ce qu'ils ne peuvent comprendre : Desnos répète alors ce que lui a confié «la voix» : «Elle dit «la peine sera de peu de durée» / Elle dit «la belle saison est proche»» (*id.*).

19 «Singender Gott.» (Rilke, 2006, p. 102)

20 «Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.» (*Ibid.*, p. 104)

21 «Und alles schwieg.» (*Ibid.*, p. 100)

C'est aussi le cas d'Apollinaire qui apporte « la voix que la lumière fit entendre » (Apollinaire, 1972, p. 145), de Bachmann qui affirme connaître « du côté de la mort la vie » (Bachmann, 1978, p. 32), l'une des caractéristiques essentielles du mythe, et de Rilke qui entend « accueillir le chant²² » (Rilke, 2006, p. 101). Dans *Les Sonnets*, le silence est un instant essentiel, où poète et lecteur peuvent méditer ensemble, au sein même des poèmes, ou bien entre chaque pièce. Le silence, comme en musique, n'est pas l'absence de sens comme il est l'absence de son : il est ce qui crée le sens, exactement comme le chant est, selon Rilke, « créateur »²³ (*ibid.*, p. 151).

L'ère du soupçon

Ce qui naît ici, ce n'est pas seulement la place privilégiée du silence, mais l'ébranlement de la musicalité. Ainsi, Apollinaire, qui en apparence conservait sa confiance en elle, nous met en garde contre les « mortelles chansons » des « volantes sirènes » (Apollinaire, 1972, p. 168), ces personnages mythologiques qui dans le recueil constituent le double inversé d'Orphée, êtres maléfiques et inquiétants qui utilisent le son non pour émerveiller, mais pour mettre en danger ceux qui les écoutent. Ainsi, comme dans le mythe, la musique garde ici une face particulièrement sombre, mais au lieu de l'attribuer à Orphée, Apollinaire décentre la problématique et la place dans une autre figure. C'est certainement pour la même raison qu'il ne retranscrit pas dans ce recueil la mort d'Orphée ni la descente aux enfers. La face obscure de la musique est évoquée autrement. Cette entreprise de déstabilisation de la musicalité dans le *Bestiaire* est extrêmement complexe, puisqu'elle passe par la déconstruction de l'harmonie apollinienne : notons l'utilisation de termes complexes qui contraste avec la simplicité générale du style, la dislocation de la syntaxe, la dégradation de certains rythmes, etc. Il apparaît que la confiance d'Apollinaire va à la poésie et non prioritairement à la musique. Comme il l'écrit dans *L'Esprit Nouveau et les poètes*, « il serait dangereux du moins absurde [...] de réduire la poésie à une sorte d'harmonie imitative qui n'aurait même pas pour excuse d'être exacte » (Apollinaire, 1991, p. 947). Il ne faut en aucun cas surestimer l'importance de la musicalité dans les vers apollinairiens, et c'est certainement ainsi qu'il faut comprendre « le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne » (Apollinaire, 1972, p. 145). La « ligne » représente le dessin, comme le soulignent les notes²⁴, mais aussi le vers, et dans le premier

22 « Dies zu empfangen. » (Rilke, 2006, p. 100.)

23 « dein erbauendes Spiel. » (*Ibid.*, p. 150)

24 « Il loue la ligne qui a formé les images, magnifiques ornements de ce divertissement poétique. » (*Ibid.*, p. 175.)

quatrain du recueil, Apollinaire juxtapose écriture – muette puis que figée sur la page du *Bestiaire* – et chant – nécessairement oral :

Orphée
Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.

(*Ibid.*, p. 145.)

Si vers et voix sont intimement liés, notamment par leur proximité entre les vers deux et trois, ils n'en sont pas moins séparés. La poésie refuse de se laisser abuser par la musique qui ne semble plus salvatrice.

Si les jeux sonores restent, Jouve et Bachmann se passent totalement de rimes. Ils restreignent le champ de la musique pour mieux l'évoquer. À moins que, comme chez Desnos, la musique ne soit plus qu'une voix, *a capella*? Ceci expliquerait chez lui l'absence de lyre dans ces deux poèmes. La puissance de la voix lierait alors d'autant plus Orphée et le poète moderne, celui qui « dit » et celui qui « écoute ». Ainsi, Bachmann « di[t] l'obscur ²⁵ » (Bachmann, 1978, p. 32), mais ne chante pas. La parole aurait-elle pris le pas sur la mélodie ? Dans tous les cas, aucun de nos auteurs ne tombe totalement sous le charme d'Orphée. Il ne reste que la dérision, l'angoisse ou le silence d'un mythe qui ne nous parvient plus que par bribes : chez Apollinaire, la légèreté supplante la grandeur apollinienne ; chez Jouve, la harpe possède « plusieurs cordes brisées » (Apollinaire, 1999, p. 155) qui entravent la musique et empêchent l'enchantement ; chez Bachmann, le mutisme menace l'instrument avec sa ²⁶ « corde du silence ²⁷ » (Bachmann, 1978, p. 32) ; tandis que chez Rilke, la lyre est devenue « étroite ²⁸ » (Rilke, 2006, p. 105), pire, elle forme une « grille » ²⁹ (*ibid.*, p. 109). Comment jouer dans ces conditions ?

Il ne reste alors à ces poètes qu'une seule possibilité : puisque le souvenir du chant d'Orphée est suffisamment puissant pour revenir au xx^e siècle, mais trop faible pour « traverser[r] les fracas de la vie et des batailles » (Desnos, 1999, p. 1171) sans dommage, il ne faut pas tenter de couvrir la voix d'Orphée. De toute manière, c'est peine perdue : les ménades s'y essaient dans les réécritures de la mort du personnage, mais le chant d'Orphée sort vainqueur... En tout cas chez Rilke : « tu

²⁵ « Dunkles zu sagen. »

²⁶ L'emploi du singulier est considérablement réducteur.

²⁷ « Die Saite des Schweigens. »

²⁸ « die schmale Leier » (Rilke, 2006, p. 104.)

²⁹ « Der Leier Gitter » (*Ibid.*, p. 108.)

chantes toujours encore³⁰ » (Rilke, 2006, p. 151). Chez Jouve, le poème est plus ambigu. Il semble que la victoire des ménades soit totale, puisqu'elles dominent le texte et que le chant d'Orphée est « tué » (Jouve, 1995, p. 155).

En réalité, ce qui domine à présent est l'écoute : la relation s'inverse, celui qui était autrefois actif devient passif. C'est notamment ce que l'on retrouve dans « La Voix » de Desnos où le poète n'est plus actif, mais passif :

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
 Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
 L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.

(Desnos, 1999, p. 1163.)

Rilke, lui, veut « érig[er] un temple dans l'écoute³¹ » (Rilke, 2006, p. 101). Le poète n'est donc plus nécessairement celui qui chante, il acquiert un statut différent et ambigu puisque finalement, le texte n'est pas production, mais *reproduction*. Les plaintes combinées d'Orphée et du poète moderne se juxtaposent le temps du poème et nous pouvons relire le vers de Bachmann « Tous deux nous nous plaignons maintenant³² » (Bachmann, 1978, p. 32) avec un autre regard : Orphée, Eurydice et le poète se superposent dans l'espace poétique moderne.

Ainsi, sous l'égide d'Orphée se crée un nouveau statut poétique : « On a assisté à une métamorphose, c'est vrai, celle du mage provincial en messager pour les Temps modernes. C'était la plus inattendue de ses vocations. » (Brunel, 2001, p. 54.) Le poète ne chante plus nécessairement avec Orphée, il devient auditeur puis reproducteur du son. On peut alors se demander ce que sont devenus les enchanteurs du siècle précédent : il semble qu'à mesure que le temps progresse, les pouvoirs magiques des poètes diminuent. À moins que l'enchantement ne se situe à un autre niveau et que la fascination n'opère non plus dans la puissance apollinienne, mais dans le chant dionysiaque. Le mythe d'Orphée et sa réécriture sont peut-être bien ce qui permet – selon le mot d'Eva Kushner dans sa conclusion – de « révéler certains traits [du] tempérament littéraire » (Kushner, 1961, p. 347) de chaque auteur. Plus qu'un motif, il est une « nécessité intérieure » (*ibid.*, p. 348)... Le rapport à la musique aussi.

30 « Dort singst du noch jetzt. » (*Ibid.*, p. 150.)

31 « Tempel im Gehör. » (*Ibid.*, p. 100.)

32 « Beide klagen wir nun. »

Bibliographie

Corpus principal

APOLLINAIRE, Guillaume. 1972. *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*. Paris : Gallimard.

———. 1991. *Œuvres en prose complètes, tome II*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1872 p.

BACHMANN, Ingeborg. 1978. *Werke. Bd. 1, Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. München / Zürich : Piper, 4 vol.

DESNOS, Robert. 1999. *Œuvres*. Coll. Quarto. Paris : Gallimard, 1400 p.

JOUVE, Pierre-Jean. 1995. *Dans les années profondes – Matière céleste – Proses*. Coll. Poésie Gallimard. Paris : Nrf / Gallimard, 288 p.

OVIDE. 1992. *Les Métamorphoses*. Coll. folio. Paris : Gallimard, 620 p.

RILKE, Rainer Maria. 2006. *Les élégies de Duino suivi de Les sonnets à Orphée*. Édition bilingue français-allemand. Trad. de l'allemand par Armel Guerne. Coll. points poésie. Paris : Editions du Seuil, 223 p.

Corpus secondaire

BONHOMME, Béatrice. 2008. *Pierre-Jean Jouve – La Quête intérieure – Biographie*. Coll. Le Cercle des poètes disparus. [Croissy-Beaubourg] : Editions Aden, 458 p.

BRICOUT, Bernadette (dir.) et Pierre BRUNEL. 2001. *Le Regard d'Orphée : Les Mythes littéraires de l'Occident*. Paris : Editions du Seuil, 213 p.

BRUNEL, Pierre (dir.) 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. [Monaco] : Editions du Rocher, 1504 p.

DURAND, Gilbert. 1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Coll. Île verte. Paris : Berg international, 327 p.

EGGER, Anne. 2007. *Robert Desnos*. Paris : Fayard, 1165 p.

FINCK, Michèle. 2004. *Poésie moderne et musique – « Vorrei e non vorrei »*. Coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée. Paris : Champion, 426 p.

GRACQ, Julien. 1967. *Lettrines*. Paris : José Corti, 256 p.

HEIDEGGER, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier. Coll. Classiques de la philosophie. Paris : Gallimard, 320 p.

KUSHNER, Eva. 1961. *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris : Nizet, 362 p.

NIETZSCHE, Friedrich. 1994. *La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*. Trad. de l'allemand de Jean Marnold et Jacques Morland. Coll. Classiques de la philosophie. Paris : Le Livre de Poche, 224 p.

Musicalité et littérarité

| *Gesamtkunstwerk* et *wagnérie*

L'influence du wagnérisme en France au XIX^e siècle

Le wagnérisme, qui est prépondérant tant pour Joséphin Péladan que pour son œuvre, mit presque un demi-siècle à s'imposer en France. Des premières tentatives à monter ses opéras entre 1839 et 1842 à la consécration posthume¹ entre 1885 et 1888, notamment avec la publication de *La Revue wagnérienne*, Richard Wagner connut les affres de l'échec. Les représentations houleuses de *Tannhäuser* en mars 1861 sont le reflet amer de ce long cheminement. En effet, malgré un an de répétitions, ce fut un désastre : le spectacle fut tant décrié par les critiques et par les compositeurs français qu'il n'y en eut que trois représentations. Au sortir de la première, Hector Berlioz, qui n'était plus l'ami du compositeur germanique à ce moment-là,

¹ Wagner est mort en 1883.

rayonnait : la presse et le public n'étaient pas prêts pour la musique de Wagner, et en particulier pour sa conception de l'œuvre d'art totale, de l'allemand *Gesamtkunstwerk*.

Alors qu'au XVIII^e siècle les symphonistes épilogaient sur la primauté de la musique ou de la poésie, Wagner publia en 1851 un ouvrage intitulé *Oper und Drama*, exposant sa théorie du drame lyrique selon laquelle la musique et la poésie doivent fusionner afin d'atteindre l'œuvre d'art totale. Cette interpénétration devait mener l'auditeur-spectateur à la synesthésie – définie comme une relation subjective et suggestive qui s'établit spontanément entre une perception et une image appartenant au domaine d'un autre sens –, dans le but de toucher son cœur et son âme. De là, toute la mystique wagnérienne. Cette nouvelle esthétique se décline autour de quatre grands principes moteurs : le passage sans rupture du récitatif à l'air, de la déclamation au chant ; la mélodie infinie, *unendliche Melodie* ; la réhabilitation du rôle de l'orchestre ; et, enfin, l'utilisation du leitmotiv, dans le dessein de parvenir à l'harmonie globale de l'œuvre. Cette conception wagnérienne se transcende à Bayreuth puisque musique, poésie, théâtre, décor, costumes... y fusionnent en un syncrétisme absolu.

Au XIX^e siècle, seule l'élite littéraire y entrevit une possibilité novatrice aussi bien pour la musique que pour la littérature. C'est pour quoi Charles Baudelaire, Catulle Mendès, Paul Verlaine et Jules Champfleury réhabilitèrent lentement le génie allemand après le fiasco de *Tannhäuser*. En 1865, Théophile Gautier écrivit une nouvelle intitulée « Spirite » dans laquelle ses héros s'entretiennent des œuvres wagnériennes, cependant que le 15 avril 1869 parut l'article d'Édouard Schuré qui faisait finalement connaître l'œuvre théorique et révolutionnaire de Wagner en France (Schuré, 1869, pp. 948-991). La même année, Mendès, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam et Judith Gautier, la femme de Théophile, partirent en pèlerinage à Tribschen, où résidait le maître. Ils en revinrent pleins d'articles laudatifs, qui, une fois publiés, permirent au wagnérisme de se répandre lentement dans les milieux mondains, artistiques et littéraires.

En 1888, cet engouement ainsi que ce concept d'œuvre d'art totale poussèrent le Sâr² Péladan³ à assister en 1888 à trois auditions de

2 Péladan s'est attribué lui-même ce titre mythologique, ce qui n'est pas un cas rare à l'époque puisque la fin du XIX^e siècle fut féconde en dérivés de ce genre.

3 Comme le Sâr Péladan est un personnage haut en couleur, dont la vie fut rocambolesque et sérieuse à la fois, nous le présentons brièvement en citant Verlaine, qui lui-même cite Barbey d'Aurevilly, car cette description apporte un nouvel éclairage à sa tentative de réaliser l'œuvre d'art totale : « J'ai toujours fait en Joséphin Péladan la différence entre l'homme de talent considérable, éloquent, profond souvent, et que tous ceux capables de comprendre et d'apprécier doivent, sous suspicion de mauvaise foi insigne, admettre sinon admirer au moins en grande partie, et le systématique, le sans doute très sincère mais le certainement trop encombrant sectaire, qu'il se dénomme Sâr ou Mage, à qui Barbey d'Aurevilly disait déjà dans une préface à son *Vice suprême* : n'usez donc de magie que de celle du Talent... [...] Un bonnet d'astrakan, un pourpoint de soie, des bottes de chamois blanches, et un manteau composaient son costume [...] » (Verlaine, 1900, p. 201).

Parsifal à Bayreuth, suivies chacune de trois illuminations qui menèrent à la création des trois ordres de la Rose-Croix, du Temple et du Graal⁴, mais qui eurent également deux autres conséquences. La première : Péladan voulut dès lors être l'instigateur d'une littérature wagnérienne en adoptant la méthode de composition et aussi la *technie*⁵ musicale dans l'écriture. La seconde : la publication en 1890 d'un récit sous la forme d'un opéra : *Cœur en peine*⁶. Quelques années plus tard, Péladan inventa pour sa « pastorale kaldéenne », *Le Fils des Étoiles* (Péladan, 1895, p. 2), le néologisme *wagnérie*, qui devait désigner un nouveau genre littéraire, largement influencé par la musique.

À l'aune de toutes ces informations, une série de questions nous viennent à l'esprit : Pouvons-nous considérer *Cœur en peine* comme une *wagnérie*? Quelle est la capacité de représentation de la musique? La littérature a-t-elle su intégrer les modalités de la musique ou est-ce simplement une tentative de réalisation du mythe wagnérien de l'œuvre d'art totale? Pour mieux répondre à ces interrogations, nous étudions dans le détail les correspondances formelles, les imbrications thématiques entre la musique et la littérature, et le rôle symbolique de la musicalité vis-à-vis de la littérature.

Pour une poétique fusionnelle : musique et littérature

Ainsi, chez Péladan, le roman est construit comme une symphonie. Les parties indiquent des mesures rythmiques auxquelles correspond la narration : prélude, *andante*, *allegro*, *adagio*, *largo*, à l'exception du dernier qui représente le final : « Le château de Rose-Croix »⁷. De la même façon que Wagner, qui remplace l'ouverture orchestrale par un prélude complètement relié à l'histoire et distillant déjà l'atmosphère, Péladan met en place tous les éléments de son drame wagnérien dans

4 Ce fut alors la renaissance du mouvement rosicrucien en France, qui était mort à la fin du XVIII^e siècle.

5 Le terme « *technie* » se rapporte aux lois du système harmonique que Péladan tente de transcrire dans son récit.

6 *Cœur en peine* narre l'histoire de Bêlit, héroïne romantique et désespérée, qui est à la recherche de l'amour. Un soir, alors qu'elle se promène sur la plage, elle décide de s'allonger sur un rocher près de la mer pour se laisser aller à la contemplation. S'ensuit une valse d'émotions, de sentiments, de réminiscences littéraires, de souvenirs d'enfances et de rétrospectives existentielles se juxtaposant à des divagations, des états d'âme et des réflexions sur la vie et sur l'amour, jusqu'au moment où une barque vient déposer, derrière une falaise dans une crique, un couple en train de se disputer. La voix suave et chaleureuse de l'homme la séduit complètement, et elle intervient oralement et invisiblement dans la discussion mouvementée et philosophique. C'est alors que se produit le coup de foudre; l'homme est lui aussi attiré par le son de cette voix inconnue. Mais, malgré cela, il repart avec sa maîtresse, et Bêlit s'évanouit. À son réveil, elle croit être la victime d'une hallucination, et un messager du Sar Mérodack l'attend pour la conduire au château de la Rose-Croix où elle aura trois révélations, répondant à ses interrogations existentielles. Notons au passage qu'il est facile de se représenter un opéra dans la mesure où les actions se succèdent en une seule nuit et que le décor est aisément concevable sur les planches d'un opéra.

7 Cette forme symphonique atypique pourrait s'apparenter à la symphonie numéro 1 en ré majeur de Gustave Mahler puisque le schéma de sa symphonie est : lent, traînant, très confortable/puissant, agité, mais pas trop rapide/solennel et mesuré, sans traîner/tourmenté, agité.

une scène d'exposition intitulée «Prélude». Aussi, dans le premier chapitre, titré «Le bain du soir», il brosse le portrait de l'océan et de ses tumultes sonores; dans le deuxième chapitre, «Douloir!», il présente l'héroïne; dans le troisième chapitre, «Le combat de Mérodack contre Tamti», il introduit la fable mythologique à valeur symbolique sur laquelle se base tout le récit; puis, dans les quatrième et cinquième chapitres, soit «La dette du R+C» et «L'appel de l'océan», il prépare l'imbroglio. Viennent ensuite un «*Andante* de la vie morte», un «*Allegro* du désir *espéreur*», un «*Adagio* du vain effort», un «*Largo* des voix dans la nuit» et un final dont le rythme est syncopé, parfois lent, parfois tout en accélération. La structure correspond bien à celle d'un opéra. De même, contrairement au théâtre, qui apprête le dénouement dès la fin de la grande scène du troisième acte, l'écrivain élabore le final du récit à partir du quatrième mouvement. C'est donc dans le «*Largo* des voix dans la nuit» que débute un long dialogue/duo (Péladan, 1890, pp. 198-267) qui dure soixante-neuf pages. Ce procédé, dont la longueur est typique à Wagner et qui se retrouve dans tous ses opéras⁸, dénoue ici l'intrigue :

ELLE

Je suis lasse; rentrons; minuit est dépassé, et il nous faut une heure, à votre ban [sic] rameur; et puis au lit, mon amoureux.

LUI

La voix s'est tue tout à fait dans le silence, la voix se tait aussi dans mon âme; partagé entre cet appel fantastique et vos caresses, je me sens dédoublé; un Tammuz voudrait vous quitter sur l'heure et trouver le corps de cette voix; l'autre Tammuz, séduit par votre émotion si rare et d'autant précieuse, ne songe plus qu'à vous, qui seriez si divine si votre cœur battait toujours aussi fort qu'en ce moment. Permettez-moi un appel dernier vers la falaise.

ELLE

Non, Tammuz... je t'aime.

LUI

Tant que nous sommes à portée de la voix, ô lunatique.

(*Ibid.*, pp. 266-267.)

Cette prose symphonique est également cadencée inlassablement par le bruit de l'océan, tantôt houleux, tantôt calme, qui revient sous forme d'indications non pas scéniques ni romanesques, mais sonores : «dans l'air froidi, la voix océane devient sourde et mugissante, l'eau, plus lourdement frappe les galets, la lame se plombe au pied de la falaise. Des cris d'oiseaux inquiets percent de leur note aiguë le grandissement

8 À titre d'exemple, le duo de Tristan et Isolde dans l'opéra du même nom dure trois quarts d'heure.

de la mer et de sa houle » (*ibid.*, p. 173). En choisissant l'océan, c'est-à-dire un élément naturel en mouvement perpétuel, l'auteur évoque plus facilement, au niveau de la forme, la présence cruciale de l'orchestre⁹ et, par extension, de la musique puisque celle-ci est toujours mouvante. Chaque notation océanique sous-entend le jeu de l'orchestre et insinue son rythme : « Comme un fauve s'étire, la vaste mer à l'étroit en son lit déroule de longues lames énervées, et son bruit ressemble à l'ahan d'une foule, s'harmonise, rythmique et lent » (*ibid.*, p. 31). Parfois, les sous-chapitres – dont les titres empruntent aussi à la terminologie musicale : *lagnoso*, *toccatina*, *stiracchiato*, *lento* – sont uniquement consacrés à l'océan. Cela suggère une période exclusivement instrumentale. D'autres fois, l'océan revient au milieu de la narration pour instiller un arrière-fond sonore irréductible ou pour modifier la cadence. La mélodie océanique est alors constante sauf lorsqu'une page blanche vient à cinq reprises l'interrompre (*ibid.*, pp. 88, 152, 192, 274 et 276). D'ailleurs, quatre de ces blancs typographiques symbolisent le silence, permettent de changer de ton et découpent *Cœur en peine* en cinq actes de façon à ce que la structure de cette prose symphonique demeure fidèle à celle d'un opéra. En fait, le premier blanc balise la fin du prélude et de l'*andante*¹⁰ (acte I) et annonce l'*allegro* (acte II) de même que la variation du tempo, et ainsi de suite. Le dernier blanc sert, quant à lui, à ponctuer doublement le final et à capter l'attention du lecteur.

Qui plus est, les nouvelles normes du drame musical devaient, selon Wagner, définitivement associer voix et orchestre dans un tout indivisible. En ce sens, l'orchestre de Wagner n'est plus le simple accompagnateur de l'action dramatique, il en est la matière première, le principe moteur ; la voix se fond comme un instrument à la symphonie, qui devient le support de l'expression. C'est ce qui se passe dans le roman de Péladan, où « la voix se résout dans le silence remuant » (*ibid.*, p. 43), c'est-à-dire, par métaphore, dans l'orchestre. S'appuyant sur ce procédé, Péladan intercale de temps à autre dans la trame narrative la voix de l'héroïne avec celle de l'océan, formant de la sorte un ensemble indissociable :

Heureux qui peut orbiter à la lumière un monde, un peuple ou mieux un seul cœur, et vivre en ce cœur aimé ! consolé celui qui trouve un écho à sa voix au grand orgue de l'ambiance élémentaire ! Bêlit s'étonne de la fermeté soudaine de ses pensées ; la violence redoutable de la mer la soutient, l'affirme et flatte son malheur. L'Océan a entendu sa plainte, l'Océan l'a écoutée pleurer, et il se plaint à son tour ; il parle de sa voix

9 De la sorte, l'auteur s'inspire directement de l'opéra *Tristan et Isolde*, dans lequel l'orchestre représente de manière inverse l'océan. Nous pourrions ainsi aller jusqu'à dire que l'opéra wagnérien et la wagnérie de Péladan sont tous les deux humides, car la musique est souvent représentée aussi bien en littérature qu'en musique sous la forme liquide.

10 Comme dans un opéra, le prélude et l'acte I forment un unique tout.

indicible, le houlement [sic] de l'eau empêche l'âme de sentir ses tressaillements! (*Ibid.*, p. 175.)

Ainsi, nous pourrions aller jusqu'à cette distinction : le discours, ci-dessus mené en style indirect libre, s'apparenterait à la voix de la chanteuse, et la narration correspondrait à l'orchestre. Parfois, les deux chantent à l'unisson, sans rupture, car « [l'héroïne] mêle sa frêle voix au rauquement de foudre de l'Océan furieux » (*ibid.*, p. 178). Outre les indications narratives évoquant des indications sonores sur une partition comme « [l]a tonalité change sur demi-mesures, et sans transition passe d'un mode à l'autre » (*ibid.*, p. 156), le lecteur peut aussi relever plusieurs voix narratologiques. Souvent, il ne sait plus qui prend en charge l'énoncé, qui parle et à partir de quel point de vue, car les voix énonciatives sont plutôt floues. Sur le plan musical de l'œuvre, plusieurs voix chantantes apparaissent, ce qui rapproche le texte d'un roman symphonique. L'auteur va même jusqu'à assimiler ses personnages fictifs à des instruments de musique : « le Sâr Ilov [parla avec] une voix de lyre profonde et modulante » (*ibid.*, p. 45), ou alors il leur attribue un timbre particulier : « sa voix, grosse et cuivrée, sonne » (*ibid.*, p. 278).

En quelques mots, « les mille épisodes de cette symphonie fantastique [qui] se succèdent » (*ibid.*, p. 38) ressemblent formellement à un drame wagnérien. Tous les procédés structurels abondent dans le sens d'une poétique fusionnelle entre la musique et la littérature et poussent le lecteur à tendre l'oreille pour écouter en lisant cette *wagnérie*. Nonobstant ces expédients formels, la musicalité peut-elle aussi transparaître ou disons transpirer dans le contenu thématique ?

Pour une thématique wagnérienne, mythique et lyrique

Tout d'abord, toute une série de thèmes chers à Wagner traverse le récit de *Cœur en peine* et tente ainsi de rapprocher l'écrit du musical. Le Graal y court comme un motif et se fait le symbole de l'amour idéal et impossible à la fois : « l'amour fut montré possible à tous [...] ; qu'il soit replacé sur la cime où il habite entre le chef-d'œuvre et la sainteté : qu'on s'y prépare comme à un art, mais laissez-lui son caractère de vase précieux, de grand œuvre et de long labeur » (*ibid.*, p. 79). Le couple invisible sur la plage est également une représentation métaphorique du couple légendaire formé par Tristan et Yseult. Au demeurant, des héros mythologiques, tels Tristan, Parsifal et Brunehilde, s'incarnent tour à tour dans les personnages romanesques. Mais, étrangement, Péladan tire le héros wagnérien vers la magie, la kabbale et l'occultisme en y faisant constamment référence. Il souhaite de la sorte prendre ses

distances de la rigueur du naturalisme, tout comme Wagner cherchait à s'éloigner du réalisme, mais cette direction peut aussi témoigner d'un désir de montrer le pouvoir surnaturel, mystérieux et inexprimable de la musique. Même les Walkyries sont là : « On dirait la préparation d'un combat cosmique ; les éléments se recueillent et concentrent leur force avant de vider quelque querelle héroïque. Le décor s'approprie, au passage d'une chevauchée de Valkyries, à la voix formidable d'un Wotan en courroux » (*ibid.*, pp. 173-174). Toutefois, le thème récurrent demeure celui du vaisseau fantôme – thème expressément évoqué dans le chapitre « Wagnérisme ». N'oublions pas que le « cœur en peine » du récit est celui d'une femme en quête de l'Amour, comme le Hollandais volant, juif errant de la mer, l'était d'une femme fidèle. Ce thème directeur refait surface tout au long de ce roman-poème symphonique, en notations furtives et sonores : « il revient, le terrible motif du *Vaisseau Fantôme*, le chœur blasphématoire des matelots maudits ; et la colère déçue du Hollandais, [Bélit] l'éprouve à ce rythme d'avions invisibles et qui va faiblissant » (*ibid.*, p. 268).

Ensuite, dans la préface de son *Théâtre complet de Wagner*, Péladan professait que sa mission sacrée était d'inaugurer une race de dramaturges wagnériens en revenant « vers la légende et le mythe »¹¹ (1894, p. xiv), qui seraient, selon lui, abstraits et laisseraient ouvert le champ des possibles. Son œuvre, comme en témoigne *Cœur en peine*, présente un panthéon de dieux hétéroclites et disparates. Un des chapitres déjà mentionné s'intitule « Le combat de Mérodack contre Tamti » (1891, p. 15) et narre cette légende *kaldéenne* avec des personnages divins. À la lumière de ce que nous venons d'avancer, musique, littérature et mythe¹² seraient donc irréductibles les uns par rapport aux autres. Le mythe offrirait la matière idéale de représentation, aussi bien musicale que littéraire, puisqu'il permettrait au récit d'agir sur le plan de l'imaginaire. Les symboles mythiques deviendraient par là même producteurs d'images universelles, originaires aussi bien pour l'auditeur que pour le lecteur en sollicitant leur imagination :

[A]u-dessus d'eux, des oiseaux étranges, perroquets démesurés, paons énormes, volent, par groupes commandés par des phénix portant dans leur patte gauche un charbon ardent inextinguible. Sur les flancs du grand défilé, les chimères sautent en serre-file et battent des ailes. Enfin viennent les grands taureaux de Kaldée, les énormes bêtes ailées à face royale, aïeux de tout symbole. Le sol tremble sous leurs sabots, leur aile

¹¹ Toute l'époque fin de siècle proclamait d'ailleurs ce retour vers le mythe.

¹² Nous utilisons ceans la définition qu'en donne Paul Ricœur : « Le mythe est un récit traditionnel portant sur des événements arrivés à l'origine des temps et destinés à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et, de manière générale, à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde » (Ricœur, 1960, pp. 12-13).

déchire l'air, et leur tiare brille de gemmes que le soleil n'éteint pas.
(*Ibid.*, p. 159.)

Nous revenons ainsi à la théorie de l'instantanéité et de la spontanéité éphémère de la musique que Péladan essaie de traduire à travers le kaléidoscope du mythe : « les images arrivent successives, colorées et s'effacent avec un parfum froid, propre aux choses évaporées, aux impressions mortes, aux sensations lointaines » (*ibid.*, p. 64). La *diégèse* semble fugitive. Comme la musique, elle véhicule les pensées, les fantasmes et les rend concevables une fraction de seconde, le temps d'une sensation.

Enfin, ce récit, qui est en fait en grande partie un long monologue intérieur, oblige à reconsidérer ce procédé sous l'angle de la musicalité. À cet égard, rappelons que l'auteur Édouard Dujardin, émule de Wagner, a inventé, ou du moins systématisé, le monologue intérieur dans son roman *Les Lauriers sont coupés*, roman que lut James Joyce avec grande attention. Dujardin, mélomane averti, rédigea et publia ensuite ses réflexions sur le monologue intérieur en se référant au leitmotiv wagnérien et à la mélodie infinie qui, selon lui, ont permis la création du monologue intérieur en littérature. D'un côté, écrit-il : « [l]e leitmotiv à l'état pur est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède » (Dujardin, 1931, p. 55). Péladan emploie du reste des mélodies personnalisées grâce auxquelles le lecteur reconnaît personnages, situations et sentiments. Il y a, par exemple, les pronoms personnels en majuscules « ELLE » et « LUI », qui reviennent inlassablement et qui, en plus de désigner les personnages, représentent l'Homme et la Femme, de même que l'expression éponyme « cœur en peine » qui réapparaît plusieurs fois dans la narration, distillant une atmosphère triste et une impression de solitude. D'un autre côté,

[l]a grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la mélodie infinie¹³. (Wagner, 1861, p. xii)

Ce serait donc par la juxtaposition discontinue de réflexions, d'idées, de sentiments, d'impressions émergeant de ces courants intérieurs que sont la conscience et l'inconscience, que le monologue intérieur procéderait de l'écriture wagnérienne et, par voie de conséquence, de la musique. En termes de sémiotique, le monologue intérieur serait la représentation du *musément*. Il en résulte que *Cœur en peine* semble,

¹³ Ce texte, qui précède la présentation des premiers opéras du musicien, a été rédigé en français par Wagner lui-même.

par instants, incompréhensible, car le monologue intérieur, comme la musique, sacrifie tout au nom de l'instantanéité et, de ce fait, se débarrasse également de la causalité du récit. Dans ces circonstances, l'intrigue se résume en une suite d'introspections, d'images, de faits, d'états d'âme, telle une sorte d'envolée lyrique qui ressemble aux effets que produit la musique sur l'esprit : « rêveries sans objet, vagues tendresses, imaginations hardies [...] Désirs confus, émois sans cause, jolies tristesses » (Péladan, 1891, p. 40). Comme dans l'œuvre wagnérienne, les sentiments et le *musément* deviennent le sujet même du roman. La narration traduit l'affect des protagonistes. De plus, elle se veut musicale puisque « rien ne s'identifie si exactement que la musique et le sentiment » (*ibid.*, p. 11). Comme il n'y a rien de nouveau sous le soleil de la littérature et de la musique, nous retrouvons la conception de Diderot, pour qui « [l]a vraie musique dramatique ne peut être autre chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé » (Diderot, 1986, p. 153). Toutes les émotions sont alors exacerbées, poussées jusqu'à la pureté primitive. Les héros évoluent uniquement dans ce monde de l'idéal, de l'abstrait, et par extension, de la musique. L'héroïne cherche l'amour parfait, achevé, et le protagoniste désire atteindre l'abstraction, l'inspiration épurée. Ils se déplacent presque dans un au-delà dans lequel les sentiments humains sont trop vils et trop restreints pour eux.

De cette façon, nous pouvons arguer que nous retrouvons bien le drame wagnérien et son opulence dans ce roman, et ce, à travers l'emploi de thèmes wagnériens, la richesse du vocabulaire mythologique, l'utilisation du mythe comme vecteur de l'imaginaire, la profusion d'états d'âme, de souvenirs, et l'association très libre d'événements qui se succèdent et s'enchaînent d'une manière parfois illogique. Conséquemment, le récit suscite la même impression chatoyante, fournie et parfois incohérente que procure la musique lors de l'écoute. C'est dire que cette interpénétration de thèmes caractérise ce nouveau genre *péladien* qu'est la *wagnérie*. Néanmoins, avant d'arriver à un constat définitif, nous devons nous poser une dernière question : ce texte visuel et auditif apporte-t-il de l'eau au moulin de la capacité représentative ou descriptive de la musique ?

Les noces d'Euterpe et de Calliope

A priori, l'histoire de Bêlit symbolise la pensée amoureuse et philosophique de l'auteur : l'homme et la femme sont en quête de l'amour idéal qu'ils ne trouveront pas, tout comme Parsifal n'atteindra pas le Graal : « la vie aussi a juré [...] que jamais l'homme idéal ne se réunirait à la femme idéale ; la société a juré encore que jamais le génie ne touchera la main pleine d'or de la beauté » (*ibid.*, pp. 232-233). Elle illustre

aussi sa conception très musicale du monde : l'Homme n'évolue pas dans un monde uniquement habité par des êtres humains, mais par des voix, lui-même étant une voix. Dès lors, l'Homme ne cherche pas l'amant idéal, mais la voix idéale et aspire à « répondre [en tant qu'] écho fidèle et harmonieux à un verbe » (*ibid.*, p. 138), sinon, il « ne pou[rrait] rien jouer de la grande musique qui [est] en [lui] » (*ibid.*, p. 247). Si nous suivons l'idée de l'auteur, l'union de deux êtres constitue la rencontre de deux ensembles de sons produits par les vibrations de deux cordes vocales, qui forment, dans ce cas précis, un seul ton. L'héroïne déclare d'ailleurs : « je joins ma voix à sa voix » (*ibid.*, p. 253). C'est pourquoi Péladan fait de la voix une des forces élémentaires du monde, qui serait indéfectiblement liée à l'ouïe et à la perception des sons¹⁴, des sentiments et des émotions. Pourtant, à un moment du récit, « [d]eux mots ont [...] plus de force que la présence caressante de la rivale » (*ibid.*, p. 263). Comme l'auteur le sous-entend lui-même, le mot et, par extension, le Verbe sont essentiels, tout autant que la manière de les exprimer. Dans son optique, musique et littérature doivent par conséquent fusionner pour former une œuvre unique.

A fortiori, la musique semble permettre l'union mystique anima/animus, et la musicalité d'atteindre un tant soit peu « le récit à l'état pur » (Genette, 1969, p. 63). D'ailleurs, Péladan a pris soin de rendre son récit auditif en jouant avec les sonorités, les alliances de mots et la ponctuation ou son absence¹⁵. Ainsi, à certains moments, son roman s'écoute plus qu'il ne se lit ou se comprend. Nous sommes ici dans une dialectique qui se veut anti-mimétique et anti-diégétique. Le récit semble aller au-delà de cette dichotomie légendaire entre mimesis et *diégèse* puisque seul compte le ressenti narratif. L'auteur ne retranscrit pas la réalité, il donne à lire la réalité elle-même. Il ne raconte plus les choses, ni ne les montre, mais essaie plutôt de faire éprouver « la chose même », de la restituer dans son intégralité, dans son authenticité immédiate. D'une part, il en résulte que seules les émotions sont dépeintes avec précision. L'exemple le plus probant est situé à la fin du « *Largo* des voix dans la nuit », lorsque l'écho de la voix de l'héroïne véhicule sa passion et trouble le héros qui désire alors la connaître, car « c'est cette voix du cœur qui seule au cœur arrive » (Musset, 1836, p. 217). Cette conception

14 Nous retrouvons cette conception dans le *Nouveau Testament*, notamment avec l'épisode de l'Immaculée Conception dans lequel Marie conçoit Jésus Christ en entendant le souffle sacré. La voix de Dieu pénètre son oreille, puis Marie, tout en restant vierge, enfante un fils. Si l'on en croit *La Bible*, nous constatons la puissance irréductible de la voix et l'importance du phénomène de l'écoute, tout comme le préconise Péladan.

15 L'absence de ponctuation joue dans le récit presque le rôle de métronome, car l'axe syntagmatique du langage propre à chaque être humain cadence inconsciemment le texte. Nous tenons à rappeler que nous sommes à la fin du XIX^e siècle et que l'absence de ponctuation n'est, certes, pas une chose nouvelle puisque Mallarmé et Rouault l'utilisent, mais elle est l'apanage de la poésie et non du roman.

musicale et poétique de l'existence, dans laquelle le perçu prend une place non négligeable, amène *Cœur en peine* aux frontières du non-récit. À maintes reprises, la narration essaie de faire sentir les choses plutôt que de les raconter ou de les représenter. D'autre part, la musicalité semble également permettre de saisir l'insaisissable en-soi en donnant vie aux voix intérieures de l'auteur, du narrateur, des personnages, dans la mesure où « [l]'être sentimental pense par image » (Péladan, 1891, p. 112). Comme la musicalité véhicule des images, elle serait non seulement l'*inductrice* des sentiments puisque « la musique seule par retour de notes frappées au milieu d'un contrepoint d'arabesque traduit ses stases » (*id.*), mais aussi la productrice de ces sentiments, car située au début et à la fin de la chaîne sémantique et émotionnelle. Péladan illustre cette conception, entre autres, lorsque l'océan, devant lequel l'héroïne se tient, devient un écran paranoïaque, une sorte d'immense tache d'encre de Rorschach sur laquelle elle projette ses fantasmes, ses images, ses obsessions, ses aspirations... et qui la pousse, malgré elle, à la méditation, à la réminiscence et à la contemplation. Grâce à l'océan, grâce à la musique, elle se sent libre d'être elle-même. C'est ce qui incite Péladan à déclarer : « [l]a liberté, c'est le droit de monter vers l'idée » (*ibid.*, p. 93). La musicalité permettrait donc au texte littéraire de se libérer d'un carcan classique, traditionnel, conservateur afin d'atteindre l'abstrait. Cet idéal mystique se retrouve également chez le héros qui avoue à sa compagne : « après vous, il n'y a que l'abstrait » (*ibid.*, p. 210). Dans ces conditions, la conception *péladienne* de la littérature est celle de la forme impeccable, comme l'est la musique, et ce, malgré la difficulté que pose une telle transposition.

A posteriori, *Cœur en peine* permet de faire un lien supplémentaire entre musique et poésie. En effet, Péladan se serait ingénié à transcrire le langage de la pureté non déchiffrable et à rendre concret cette voix indicible et ineffable qui est au-delà du langage humain. Il a tenté de rendre perceptible « la musique des sphères¹⁶ », celle-là même qui orchestre, régit le monde et permet sa cohésion, son harmonie. Sa *wagnérie* serait ainsi une transposition poétique de la symphonie. Le lecteur peut y voir des fortissimo, des leitmotive, des thèmes qui s'entrecroisent, des blancs représentant des soupirs et des silences. Musique et poésie semblent indissociables, car, à l'écoute d'une musique, « tout de suite la réminiscence devient littéraire » (*ibid.*, p. 36). Selon Mallarmé, « La musique et les lettres [il faut comprendre la poésie] sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée ! » (Mallarmé, 1945, p. 649). Musique et poésie

¹⁶ C'est la conception de Cicéron.

ont alors une puissance de suggestion et de rêve inaliénable et elles se complètent l'une l'autre pour atteindre l'idéal.

Le divorce inexorable d'Euterpe et de Calliope

Comme le désirait Wagner pour la musique, l'ambition de Péladan était de réaliser l'œuvre d'art totale en « transpos[ant] dans le roman, les procédés du poème et de la musique » (Dujardin, 1931, p. 57). Pour ce faire, il essaie de concilier plusieurs genres : la poésie, la musique, le roman, la symphonie et le théâtre d'opéra. Cet amalgame donne, et nous reprenons l'avis de Corneille à propos de sa pièce *L'Illusion comique*, « un *estrang*e monstre ! » (Corneille, 1985, p. 5) ; un monstre qui tente d'atteindre cette impossible fusion des arts. Toutefois, l'intégration de procédés éminemment wagnériens à même *Cœur en peine* nous permet d'affirmer que ce récit peut être considéré comme une *wagnérie*, mais de là à dire qu'il y a une littérature wagnérienne, le pas reste difficile à franchir. Certes, la musique influence la littérature dans la mesure où elle lui permet de rendre compte d'une musicalité ou de musiquer un texte, mais aussi parce qu'elle alimente l'imaginaire de l'écrivain. Il est également indéniable que le monde est sensuel, donc, musical, et que la musique a une capacité de représentation infinie, mais aussi très subjective ; capacité que Rainer Maria Rilke illustre en ces termes :

Moi, qui comme enfant déjà étais si méfiant à l'égard de la musique (non parce qu'elle me soulevait plus violemment que tout hors de moi-même, mais parce que j'avais remarqué qu'elle ne me déposait plus où elle m'avait trouvé, mais plus bas, quelque part dans l'inachevé), je supposais cette musique sur laquelle on pouvait monter, monter, debout, très droit, de plus en plus haut, jusqu'à ce que l'on pensât que l'on pouvait être à peu près au ciel, depuis un instant déjà. (Rilke, 1966, p. 113.)¹⁷

Néanmoins, et là où le bât blesse, c'est que même si Péladan semble donner la primauté à la musique dans un premier temps, la musicalité, dans un second temps, ne demeure qu'un outil permettant à la littérature d'essayer de transformer un texte en « un récit à l'état pur » (Genette, 1969, p. 63). Elle « est ainsi reconduite, sinon à la littérature, du moins à la littérature » (Wanlin, 2005). En d'autres mots, nous revenons sans cesse au vieux rêve mallarméen que caressait aussi Péladan¹⁸ : « le livre

¹⁷ « Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile. » (Rilke, s. d., p. 60)

¹⁸ L'auteur tient à remercier Marie-Pierre Bouchard pour sa relecture consciencieuse.

dispense du Drame et doit un jour le remplacer. Il est musique [...], [et] les plus hautes émotions, celles de l'Art et celles de l'Idée, c'est la poésie qui nous les dispensera, et non pas la musique ! » (Mallarmé, 1945, p. 1115).

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles. 1861. «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris». *Revue européenne*. 1^{er} avril, vol. XIV, p. 460-585.

CHAMPFLEURY HUSSON, Jules. 1861. *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Poulet-Malassis, 272 p.

CORNEILLE, Pierre. 1639. *L'illusion comique*. Paris : F. Targa, 124 p. Réédition. 1984. Paris : A. G. Nizet, 155 p.

DIDEROT, Denis. 1821. *Le Neveu de Rameau : dialogue : ouvrage posthume et inédit par Diderot*. Paris : Delaunay, 262 p. Réédition. 1986. Paris : Gallimard, 428 p.

DUJARDIN, Édouard. 1887. «Les Lauriers sont coupés» (chap. 1, 2 et 3). *Revue indépendante*. Mai, vol. 3, n^o. 7, p. 289-316. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16488z.image.r=Revue+Ind%C3%A9pendante+dujardin.f320.tableDesMatières.langFR>

_____. 1887. «Les Lauriers sont coupés» (chap. 4 et 5). *Revue indépendante*. Juin, vol. 3, n^o. 8, p. 472-494. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16488z.image.r=Revue+Ind%C3%A9pendante+dujardin.f498.langFR>

_____. 1887. «Les Lauriers sont coupés» (chap. 6 et 7). *Revue indépendante*. Juillet, vol. 4, n^o. 9, p. 121-137. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k164899.r=Revue%20Indépendante%20dujardin.langFR>

_____. 1887. «Les Lauriers sont coupés» (chap. 8 et 9). *Revue indépendante*. Août, vol. 4, n^o. 10, p. 223-244. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k164899.image.r=Revue+Ind%C3%A9pendante+dujardin.f248.tableDesMatières.langFR>

_____. 1931. *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris : Messein, 126 p.

FETIS, François-Joseph. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (1)». *Revue et Gazette musicale de Paris*. Vol. 19, n^o. 23-30, p. 185-187.

_____. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (2)». *Revue et Gazette musicale de Paris*, vol. 19, n^o. 24, p. 193-195.

_____. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (3)». *Revue et Gazette musicale de Paris*. Vol. 19, n°. 25, p. 201-203.

_____. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (4)». *Revue et Gazette musicale de Paris*. Vol. 19, n°. 26, p. 209-211.

_____. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (5)». *Revue et Gazette musicale de Paris*. Vol. 19, n°. 28, p. 225-227.

_____. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (6)». *Revue et Gazette musicale de Paris*. Vol. 19, n°. 30, p. 242-245.

_____. 1852. «Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées (fin)». *Revue et Gazette musicale de Paris*. Vol. 19, n°. 32, p. 257-259.

GAUTIER, Théophile. 1857. «*Tannhäuser*, grand opéra romantique en trois actes, de M. Richard Wagner». *Le Moniteur universel*. 29 septembre.

_____. 1865. «Spirite». *Le Moniteur universel*. 17 novembre - 6 décembre.

GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil, Tel Quel, 297 p.

GUERTIN, Marcelle. 1992. *Initiation à la symphonie*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 301 p.

JOUBE, Séverine. 1989. *Les Décadents. Bréviaire fin-de-siècle*. Paris : Plon, 172 p.

KAHANE, Martine et WILD, Nicole. 1983. *Wagner et la France*. Paris : Éditions Herscher, 175 p.

LANGER, Suzanne Katherina. 1957. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge : Harvard University Press, 334 p.

MALLARMÉ, Stéphane. 1945. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1659 p.

- MUSSET, Alfred de. 1836. « À la Malibran ». *Revue des deux mondes*. Vol. 8, octobre à décembre, p. 213-219. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k868577.image.f220.langFR.pagination>
- NERVAL, Gérard de. 1850. « Souvenirs d'Allemagne ». *La Presse*. 18-19 septembre.
- PELADAN, Joséphin. 1890. *Cœur en peine*. Paris : E. Dentu, 330 p. Réédition. 1984. Paris : Union Générale d'Éditions, 404 p.
- _____. 1894. *Théâtre complet de Wagner*. Paris : Chamuel, 218 p.
- _____. 1895. *Le Fils des Étoiles. Pastorale kaldéenne en trois actes*. Paris : Édition Aristique, 58 p.
- RICŒUR, Paul. 1960. *Finitude et culpabilité : la symbolique du mal*. Vol. 2. Paris ; Aubier : Éditions Montaigne, 2 vol., 336 p.
- RILKE, Rainer Maria, 1910. *Die Aufzeichnungen Des Malte Laurids Brigge*. Leipzig : Insel Verlag, 2 vol. Réédition. S. d. S. l. : <http://www.munseys.com/diskone/7malt.pdf>, 122 p.
- _____. 1926. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Traduit par Maurice Betz. Paris : Émile-Paul Frères, 232 p. Réédition. 1965. Paris : Éditions du Seuil, 223 p.
- RIMBAUD, Arthur. 1912. « Lettre à Paul Demeny ». *Nouvelle Revue Française*. Paris, 1^{er} octobre, p. 568-580. Réédition. 1961. Rimbaud *Œuvres*. Texte établi et annoté par Suzanne Bernard. Paris : Garnier Frères, 571 p.
- ROSNY, Joseph Henri. 1913. « L'influence de Wagner sur notre littérature ». *Revue musicale*. 15 mai, p. 112.
- SCHURE, Édouard. 1869. « Le Drame musical et l'œuvre de M. Richard Wagner ». *La Revue des Deux-Mondes*. 15 avril, p. 948-991.
- VERLAINE, Paul. 1900. « Quinze jours en Hollande ». *Œuvres complètes de Paul Verlaine*. Vol. 5, Paris : L. Vanier, p. 197-286.
- VUILLERMOZ, Émile. 1949. *Histoire de la musique*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 480 p. Réédition complétée par Jacques Lonchamp. 1996. Paris : Fayard, 623 p.
- WAGNER, Richard. 1849. *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig : A. Wigand, 66 p.
- _____. 1850. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig : A. Wigand, 234 p.

_____. 1851. *Oper und Drama*. Leipzig : J.J. Weber, 200 p.

_____. 1861. «Lettres sur la musique». *Quatre Poèmes d'opéra*. Paris : Librairie Nouvelle. Réédition. 1941. Paris : Mercure de France, p. 27-101.

WANLIN, Nicolas. 2005. «Pour revenir sur la “musicalité” du Coup de dés et le récent livre de M. Murat». *Acta Fabula*. Vol. 6, n°. 2, URL : <http://www.fabula.org/revue/document974.php>

Pour un renouveau de la photographie en littérature

AUCUN ART NE ME DONNE CETTE SENSATION. AUCUNE PEINTURE, AUCUNE FICTION, AUCUNE MUSIQUE NE ME CONDUIT VERS CE LIEU PRESQUE INDICIBLE OÙ, EN REGARDANT UN PRÉSENT CONSTRUIT PAR LA PHOTOGRAPHIE, JE PEUX CROISER LES FLOTTEMENTS DU CŒUR ET DE L'ÂME D'UN PASSÉ QUI S'ÉLOIGNE ET SE COGNE CONTRE AUJOURD'HUI. [ARLETTE FARGE, 2000, P. 8.]

Il n'est plus nouveau de relier photographie et littérature. D'abord comprise comme une forme de reproduction de la réalité, la photographie a bien vite été pensée, au même titre que la peinture, la sculpture, la littérature, comme un art, se libérant par le fait même des poncifs sur la ressemblance qui l'accablaient. À maintes reprises depuis, les discours littéraire et photographique se sont amalgamés. À l'instar de leurs confrères historiens de l'art, les littéraires ont étudié l'image photographique, ses fondements techniques, esthétiques, symboliques, et ses intrications possibles avec le texte. Or, pour diverses raisons, il s'est avéré que cette réflexion n'a pas suivi l'évolution fulgurante de son objet. En ce qui a trait à

la littérature et à la photographie, nous ne pouvons nous en cacher : le discours théorique se réfère presque automatiquement à la sémiotique visuelle développée par Roland Barthes, comme si tout ouvrage finissait inévitablement par s'en réclamer. Bien qu'intéressante sur de nombreux points – elle n'a pas été discutée durant tout ce temps sans raison – elle s'avère bien vite insuffisante puisque érigée majoritairement – et Barthes ne s'en cache pas, d'ailleurs ! – sur des considérations personnelles, subjectives. L'œuvre centrale de cette sémiotique, *La Chambre claire*, demeure, pour l'essentiel, une oraison funèbre pour la mère de l'auteur, tout juste décédée. Barthes eut beau tâcher d'indiquer que ses réflexions s'ancraient dans l'expérience de ce deuil, ses propres réserves n'ont pas empêché que son point de vue soit utilisé comme modèle, comme absolu de la photographie pendant de nombreuses années par le discours littéraire.

C'est néanmoins pour son caractère profondément subjectif que je privilégierai d'abord cette réflexion de Barthes pour ensuite l'écartier. Je souhaite revoir les concepts centraux de sa théorie – le *punctum*, le *studium*, le ça a été, etc. – afin de mettre en lumière leurs forces et leurs limites respectives, et ensuite chercher à les réactualiser à travers de la théorie de l'image dialectique développée par Georges Didi-Huberman. Cette réflexion, je l'espère, me permettra de cerner davantage la nature de ce langage que partagent parfois, le temps d'un texte, la photographie et l'écriture.

Au jardin d'hiver

Barthes amorce son livre en annonçant clairement son intention : il désire « formuler le trait fondamental, universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie » (Barthes, 1980, p. 22), et ce, à partir de mouvements, d'impressions personnelles. Or, une centaine de pages plus loin, force est de constater qu'il n'a pas trouvé ce trait fondamental, mais qu'il n'a pu que fixer ce qu'il nomme « une vérité », mais une vérité pour lui seul (*ibid.*, p. 171). *La Chambre claire* devient ce fil d'Ariane permettant à Barthes de nommer sa vérité, de réfléchir à la seule photo qui ne comptât réellement pour lui¹ ; le livre s'offre donc davantage comme le tombeau de sa mère qu'il vient tout juste de perdre que comme une œuvre réflexive centrale sur la photographie. D'ailleurs, Barthes n'hésite pas à placer l'affect au cœur de sa réflexion. Il écrit : « Je voulais l'approfondir [la Photographie] que par “sentiment” ; je vou-

¹ Point de pivot de sa réflexion, cette photo, la désormais mythique photographie du Jardin d'Hiver, habite toute la seconde partie de l'œuvre. Elle devient ce par quoi Barthes réfléchit l'essence de son objet d'étude : « La Photo du Jardin d'Hiver était mon Ariane, non en ce qu'elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu'elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la photographie. » (Barthes, 1980, p. 114.)

lais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure.» (*Ibid.*, 1980, p. 42.) Mais où naît-elle, cette blessure ? Il remarque qu'une dualité entre deux éléments est bien souvent à la base de l'intérêt que suscitent chez lui certaines photographies. Leur coprésence éveille l'affect. Il cherche alors à les nommer. Dans un premier temps, il réfléchit à ce champ, cette étendue qu'on «perçoit assez familièrement en fonction de [notre] savoir, de [notre] culture» (*ibid.*, 1980, p. 47). Il le nomme *studium*. Pour le dire autrement, le *studium* est ce qui, dans une photo, éveille un intérêt humain, un intérêt général, «dont l'émotion passe par un relais raisonnable d'une culture morale et politique» (*ibid.*, 1980, p. 48). Par exemple, il note que dans une photo de William Klein, intitulée *Premier mai à Moscou*, prise en 1989, il est possible d'avoir une idée de l'habillement des Russes à Moscou cette année-là, il remarque la casquette d'un enfant, le foulard sur la tête d'une vieille dame, les coiffures, etc. Or, ce qui vient perforer cette émotion moyenne, ce sentiment de familiarité par rapport à une photo donnée, c'est, selon l'expression de Barthes, ce qui me *pointe*, ce qui transperce soudain la photographie pour venir m'atteindre, m'émouvoir, moi, individu singulier. C'est le deuxième temps. C'est le *punctum*. Piqûre, petit trou, petite coupure, le *punctum* n'en est pas moins poignant. Nous comprenons qu'au *studium*, véritable système codifié, s'oppose, ou se superpose, le *punctum* qui, lui, n'a rien à voir avec un système de codes, quel qu'il soit. Il est propre à l'affect.

Fondamentalement ancré dans la subjectivité de Barthes, le concept de *punctum* échappe constamment au lecteur, car les exemples que choisit Barthes pour illustrer son propos sont des *punctums* qui le blessent, lui. Cependant, il spécifie qu'il ne faut pas confondre *punctum* et choc. Une photo qui blesse n'est pas forcément une photo qui crie (entendre une photo qui choque) (*ibid.*, 1980, p. 70). Pour Barthes, ceci explique qu'une photographie de guerre, par exemple une photo-journalisme, soit une photo qui éveille une certaine forme d'empathie – et donc un *studium*, mais que les horreurs qu'elle dévoile ne soient pas nécessairement plus prenantes que le simple portrait d'une jeune fille afghane, cliché sans aucun élément extérieur indiquant une quelconque forme de pauvreté, voire de détresse. Il suffit d'un minuscule détail qui interpelle, qui s'impose à soi, et seulement à soi, comme essence unique de l'image pour qu'une photographie qui ne faisait que crier (ou tout bonnement se taire) se mette à blesser. De plus, Barthes souligne que ce qui a été mis intentionnellement par le photographe ne saurait nous poindre, ne saurait être *punctum*, puisque celui-ci se doit d'être dans l'indicible. C'est donc la dimension profondément subjective du concept de *punctum* que l'on doit cette impression de flou, d'insaisissable qui sous-tend *La Chambre claire*.

En parcourant les divers clichés l'ayant marqué, Barthes note que ce qu'il y a de particulier avec la photo, contrairement aux autres systèmes de représentation, c'est qu'on ne saurait nier qu'il y a nécessairement eu une chose réelle placée devant l'objectif. Alors que dans le langage, le référent est toujours l'absent, en photographie, la chose a été là. Irrémédiablement là. C'est ce que Barthes définit comme le Référent Photographique : le *ça-a-été*. Ce que je regarde, ça a été. À partir de là, toute la notion de *punctum* se déplace. Il devient désormais plus qu'un simple détail qui poigne. Il est attaché à ce référent, ce *ça-a-été*. Le *punctum*, « c'est : cela va mourir. [C'est lire] en même temps : cela sera et cela a été » (*ibid.*, 1980, p. 150). C'est frémir d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Ainsi, confrontés à une photographie, nous serions automatiquement placés devant la coprésence de deux temps : l'un anthropologique, sociologique, un temps de l'humain, ce *studium* qui est percé, transfiguré lorsque l'autre, un je-ne-sais-quoi vient nous poindre, lorsque ce *punctum* emplit la vue de force et nous rappelle qu'il est impossible d'oublier que ce que nous voyons a été, mais n'est déjà plus.

Le monde et son image

À la suite de *La Chambre claire*, les notions de *studium*, de *punctum* et de *ça-a-été*, véritable ossature de la théorie de Barthes, ont teinté une grande partie du discours portant sur la photographie, que ce soit dans le milieu des arts visuels ou de la littérature. Enveloppées d'un discours théorique de plus en plus vaste, ces notions ont été appelées à une relecture, car, si Barthes observe longuement les deux concepts de *studium* et de *punctum*, jamais il ne les fait réellement dialoguer. Bien que l'on comprenne que là n'était pas l'intention de l'auteur, la lecture de l'œuvre semble suggérer qu'un concept prévaut sur l'autre, que l'un vient scander l'autre. Le *studium* nous donne l'impression d'exister que dans l'attente qu'un *punctum* le légitimise. Or, davantage qu'un simple cadre référentiel attendant d'être transpercé par le détail du *punctum*, le *studium* nous permet de comprendre à quel « morceau » du monde appartient l'image ; le *studium* est ce qui ancre la photographie dans un présent et ce qui nous la rend lisible. Faute de définir profondément l'essence de son concept, Barthes semble soutenir que le propre de la photographie est d'être référentiel, idée contre laquelle Serge Tisseron, psychanalyste s'étant vivement intéressé aux réflexions de Barthes, nous met en garde :

La réflexion sur la photographie est constamment menacée par deux pièges. Le premier consiste à croire que la photographie est un pur reflet du monde. À ce titre, elle serait moins une forme de création qu'une forme d'enregistrement du réel. Elle ne serait donc pas un art. Le second,

à l'inverse, consiste à penser toute photographie comme un ensemble de signes porteurs de signification. [...] Pourtant ces deux pièges conduisent chacun à une impasse. D'une manière ou d'une autre, ils contribuent à nous rendre la photographie incompréhensible. (Tisseron, 1996, p. 17)

Bien que l'idée de la photographie comme « reflet » du monde ne soit plus la norme, particulièrement après l'arrivée de la technologie numérique, elle demeure une douce illusion, un mythe que nous aimons bien entretenir, particulièrement lorsque, comme Barthes, nous nous retrouvons confrontés à des photographies d'un temps passé. Toutefois, cette illusion que « le monde serait semblable à son image photographiée en entretient une autre qui consiste à croire que le monde serait semblable à l'image que nous en avons. » (Tisseron, 1996, p. 18) Il n'y a pas, en photographie, une chose telle que l'objectivité. À travers sa lentille, le photographe perçoit une version du monde qu'il propose en appuyant sur le déclencheur, et celui qui regarde ensuite le cliché en reçoit une tout autre version. Et aucune n'est entièrement le monde lui-même, en son expérience physique. Dès lors, le *ça-a-été* dont traite Barthes ne peut plus être pris comme une certitude. Il est certes une « vérité de la photographie prise dans sa généralité, mais il est tout aussi sûrement un mensonge de la relation que chacun noue avec *chaque* photographie. » (*Ibid.*, 1996, p. 147.) Nous serions naïfs de croire que le *ça-a-été* d'une quelconque photographie est semblable à ce que nous sommes tentés d'y voir, ce que Tisseron nomme le « ça a été ainsi ». Nous ne pouvons pas, jusqu'à un certain degré, douter de l'existence du référent de la photographie. Quelque chose a été photographié, peu importe les modifications que nous permette le numérique. Toutefois, nous pouvons nous leurrer quant à notre appréciation de ce référent : sur « la vérité de son "ça a été" pousse le mensonge de mon "ça a été tel que je le vois" » (*id.*). Ainsi, dans son désir d'étudier la photographie à partir de l'affect, Barthes a fini par la figer en un objet non seulement capable, mais ayant la charge d'imposer un présent éternel. Il s'est rangé sous une bannière réflexive où photographier et embaumer devenaient deux actions comparables : celui qui contemple un cliché vit une micro-expérience de la mort et celui qui photographie pose un geste d'embaumeur (Barthes, 1980, p. 30). La théorie du *punctum* a permis de faire naître au plus profond de chacun un rapport unique et personnel à la photographie, mais, ce faisant, elle a ancré son objet dans une mélancolie profonde. La photographie, pour Barthes, renvoie invariablement à la mort puisqu'elle sera toujours la trace d'un objet, d'une personne, d'une présence désormais changée, désormais absente. Cette absence sera certes déguisée par sa propre image, mais le fera dans l'imposition d'un présent immuable.

Entrer dans l'image comme on entre en religion

Paradoxalement, malgré la subjectivité qui sous-tend toute l'œuvre de *La Chambre claire*, jamais son auteur ne se prononce, jamais il n'entre dans les photographies. Son regard, son analyse est extérieure, excentrique ; il n'est jamais ailleurs que *devant* l'image, en dépit d'un désir intuitif d'y plonger. La photographie demeure pour Barthes une surface : « Il faut donc me rendre à cette loi : je ne puis approfondir, percer la Photographie. Je ne puis que la balayer du regard, comme une surface étale. » (*Ibid.*, p. 164.) Or, simplement sur le plan technique, la photographie sollicite le regard différemment que peut le faire la peinture, ou toute autre forme d'image picturale. Une photographie nous demande d'entrer dans l'image, de nous commettre, et de reconstruire ses différents plans :

Alors que les formes d'une surface peinte peuvent être suivies par un regard qui reste à l'extérieur de la toile, une photographie nous incite à reconstruire la place des objets dans la profondeur de l'espace représenté et celle du photographe au moment de sa prise de vue. Si peinture et photographie nous placent chacun à la fois « devant » et « dans » l'image, la première privilégie plutôt le premier de ces rapports alors que la seconde oblige absolument son spectateur à entrer « dans l'image ». (Tisseron, 1996, p. 118.)

Ainsi, malgré sa fusion presque mélancolique avec les objets de son étude, Barthes n'arrive pas à se laisser toucher par l'image. Par le *punctum*, il pressent sa dangereuse profondeur, mais persévère pourtant à chercher quelque chose derrière la photo, une chose à laquelle il faudrait accéder. Cette distance que prend l'auteur avec son objet d'étude lui est néanmoins salutaire puisqu'elle lui permet d'aller jusqu'au bout de la Chambre claire sans s'égarer dans la douleur du deuil. Mais s'il n'y avait rien derrière la photo, mais plutôt une présence *dans* la photo, qui émanerait vers nous ? Comme si toute image, plus qu'un seuil ou une surface, était une crypte.

Ce sentiment d'une image-crypte est également l'intuition de Georges Didi-Huberman qui, à travers ses nombreuses réflexions, a soulevé le concept de l'image dialectique. Pour Didi-Huberman, cela signifie que, lorsque nous regardons une chose – qu'elle soit sculpturale, photographique, picturale –, cette chose nous regarde en retour. Afin d'illustrer cette affirmation pouvant paraître étrange, voire inquiétante, l'historien donne en exemple la situation d'un homme contemplant un cercueil. Devant le tombeau, l'homme voit, certes, le tombeau, le corps qu'il renferme, donc il voit ce que Didi-Huberman nomme « l'évidence d'un

volume». Mais, en face de lui, il y a l'inévitable présence de *ce qui regarde* l'homme, c'est-à-dire le destin d'un corps semblable au sien, vidé de sa vie, de sa parole, c'est-à-dire un évidence, «l'évidence d'un vide» (Didi-Huberman, 1992, p. 17-18) ou, pourrait-on dire, l'évidence d'une crypte². Il n'est donc pas aisé de laisser l'image être dialectique. Devant l'angoisse de ce vide qui s'ouvre à nous, Didi-Huberman souligne qu'il arrive souvent que nous nous refusions à l'image, et ce, de deux manières antagonistes. D'abord, nous pourrions décider d'en rester à ce que nous voyons, récusant la temporalité de l'image, niant sa charge mémorielle, en bref, nous dire : je vois ce que je vois, le reste n'existe pas. Didi-Huberman nomme cette posture l'exercice de la tautologie. L'homme de la tautologie dépouille l'image (ou même l'objet, dans le cas du tombeau) de toute histoire, et le tombeau contemplé n'est jamais qu'une boîte faite de certains matériaux, de dimensions quelconques. (*Ibid.*, 1992, p. 19.) À l'opposé, nous pourrions, devant l'immense force de ce qui nous regarde, aller au-delà de ce que nous voyons et de ce qui nous regarde, et chercher ce «quelque chose d'autre» après l'image, outrepassant la matérialité de l'objet, nous créant une fiction qui n'a plus rien à voir avec cet objet-photo que nous avons entre les mains. Une telle posture, exercice de la croyance, est propre à l'imaginaire chrétien : si le corps du cercueil est sans vie, c'est simplement parce qu'ailleurs cette vie a été reprise, et que «le corps y sera rêvé comme restant beau et bien fait, plein de substance et plein de vie» (*ibid.*, 1992, p. 21). Une fois appliqué à la photographie, cela signifierait que, devant le portrait d'une amante disparue, l'homme de la croyance se complairait dans la construction d'une fiction consolatrice et refuserait – ou pis ne reconnaîtrait plus – l'immédiateté et la réalité de la photographie. Par l'exercice de la croyance, le réel est refusé au profit d'une fiction d'un temps qui se réinvente au-delà de l'image.

L'image telle que la comprend Didi-Huberman ne nécessite pas que nous choissions entre ce que nous voyons ou ce qui nous regarde, entre tautologie et croyance : c'est ce qui naît *entre* notre regard et ce qui exhale de la photographie qui compte. C'est l'oscillation du pendule, c'est le flux et le reflux. Les images dialectiques

nous font ainsi constamment hésiter entre l'acte de voir leur trop sombre forme extérieure et l'acte de toujours prévoir leur espèce d'intériorité dépliée, vide, invisible en soi. Elles ont beau *représenter* un ordre d'évidence visible [...], elles deviennent bien vite des objets de l'inévidence,

² La crypte, pour les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Török, est comprise comme une forme de «faux Inconscient», un espace qui se crée dans le Moi lorsqu'un travail de deuil n'est pas normalement achevé. La crypte est de l'ordre de l'inavoué, du non-dit, du refoulé (Abraham et Took, 1978). Sans m'engager davantage dans une étude psychanalytique de l'image, gardons de cette conception de la crypte l'idée d'une force inconsciente, qui traverse la photographie et qui nous parle de nous, mais qui le fait, contrairement au *punctum* de Barthes, dans un volume et la profondeur même de l'image.

des objets capables de *présenter* leur convexité comme le soupçon même d'un vide et d'une concavité à l'œuvre. (*Ibid.*, 1992, p. 76.)

Elles sont donc porteuses d'une latence. La profondeur de l'image, cette crypte, n'est pas nécessairement manifeste. À l'instar du *punctum* qui perce parfois à retardement, la concavité à l'œuvre des images dialectiques ne se donne pas forcément au premier regard. Elle est potentielle, susceptible de surgir à tout moment. Pour cette raison, certains ne la verront jamais. Ils resteront pèlerins de la tautologie ou pèlerins de la croyance. Mais une fois conscients de cette latence, de ce vide que nous soupçonnons, notre voir est inquiété. Nous sommes en attente d'un surgissement. Par là, j'entends que l'image « exige de nous que nous dialectisions notre propre posture devant elle [...]. C'est-à-dire que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y «saisit», en face de ce qui nous y laisse, en réalité, *dessaisis*» (*Ibid.*, 1992, p. 67). À mon sens, ce dessaisissement, si propre à l'acte d'écrire, est peut-être ce langage que partagent parfois, le temps d'un texte, la photographie et l'écriture. Même si le terme de dessaisissement connote une certaine inaction, cet état n'est pas passif. Au contraire, il est travail. Le dessaisissement nécessite une rigoureuse réceptivité afin de ne pas laisser filer le texte qui se fait. Ainsi que l'écrit Didi-Huberman, il s'agit véritablement d'une dialectisation de notre écriture, de notre regard. La poète Louise Warren disait : «Je dois rencontrer la forme vide, la forme évidée de toute matière, je dois aller vers l'invisible, me détacher, me désapprendre.» (Warren, 2006, p. 40) Dupe est celui qui se présente devant l'écriture en conquérant, car elle aura tôt fait de le laisser dépourvu de toutes certitudes d'écriture, une fois ce vide surgi. Comme la photographie vient vers celui qui la contemple, le texte – en écriture ou en lecture – sait venir vers soi. Une rencontre se fait dans le langage, qu'il soit texte ou image.

Ce rapprochement, qui semblait presque impossible lorsque nous considérons la photographie telle que Barthes le faisait, c'est-à-dire comme un objet mélancolique, devient fertile maintenant que nous la pensons comme un objet dynamique, duquel il est possible d'être regardé autant qu'il est d'usage qu'il soit regardé. Écrire est cette expérience du vide, de ce que nous saisissons du texte à l'œuvre, mais également ce qui, dans le texte même, nous saisit, nous dessaisit, parfois bien contre notre gré. Barthes n'en était pas très loin en parlant d'un frémissement devant une catastrophe ayant déjà eu lieu, de cette confrontation à un indicible, à une certaine concavité se cachant derrière l'apparente convexité de la photographie. La blessure du *punctum* qui nous prend et nous renverse s'apparente aisément avec le sentiment vécu parfois dans l'intimité de la lecture et de l'écriture. Combien

de fois n'a-t-on pas entendu des lecteurs s'écrier, se sentant interpellés par une composante, voire l'entièreté du texte : « Ce livre a été écrit pour moi ! » Ou encore, pensons à ces écrivains qui ne peuvent expliquer pourquoi, une fois arrivés à ce qu'ils pensaient être le cœur de leur texte, un tout petit mot les a obligés à tout reprendre du début « parce que tout d'un coup le voilà » (Dillard, 1996, p. 100). Mais l'intuition qu'a eue Barthes du *punctum* n'est pas complète en soi. Là où Didi-Huberman réfléchit à deux forces complémentaires, c'est-à-dire moi et l'image, et l'image et moi, Barthes réfléchit à une voix se subordonnant à une autre. Indirectement, il superpose à la voix de la collectivité (ce que tout le monde sent, tout le monde peut comprendre) la voix de sa singularité (ce que je sais, ce que je ressens de plus que les autres). Il est excentré à l'image. Il n'y rentre jamais, mais se contente plutôt de l'insérer dans la culture, dans le monde, puis de faire parler cette image du monde à nous. Chez Didi-Huberman, au contraire, nous plongeons. Nous plaçons l'image *en* nous et nous plaçons dans un même mouvement, dans l'image. Et alors, seulement, serons-nous prêts à reprendre *La Chambre claire* et à nous laisser porter, dans une lecture nouvelle, par l'écriture de Barthes, si juste, malgré tout, d'être subjective.

Là où Barthes réfléchissait à une surface, Didi-Huberman nous ouvre à un lieu, avec toutes ses composantes d'espace, de profondeur, du proche et du lointain, du temps qui les sépare. Comme le texte dépasse la simple surface du papier, la photographie « réintroduit dans l'image l'unité indissociable du corps du sujet et de l'espace de la représentation » (Tisseron, 1996, p. 172). Notre façon de comprendre l'image depuis la Renaissance est renversée. Nous ne sommes plus devant elle. Nous n'avons plus besoin de la lire, de la déchiffrer absolument. Elle n'est pas un système de codes qu'il nous faudrait organiser. Tout comme le sujet écrivain n'est pas détaché de sa page, hors d'elle, mais plutôt corps écrivain, celui contemplant une photographie – que ce soit à travers la lentille de son objectif ou directement entre ses mains – n'est pas séparé d'elle. Au contraire, il est un corps regardant – plein de sa subjectivité, de sa mémoire – qui se laisse bercer entre un devant et dedans de l'image.

Bibliographie

- ABRAHAM, Nicolas et Maria TÖROK. 1978. *L'Écorce et le noyau*. Paris : Éditions Flammarion, 481 p.
- BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre claire*. Paris : Éditions Gallimard, 192 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 208 p.
- DILLARD, Annie. 1996. *En vivant, en écrivant*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 146 p.
- FARGE, Arlette. 2000. *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*. Coll. « Fictions et cie ». Paris : Éditions du Seuil, 151 p.
- TISSERON, Serge. 1996. *Le Mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*. Paris : Les Belles Lettres, 187 p.
- WARREN, Louise. 2006. *Bleu de Delft*. Québec : Éditions TYPO, 127 p.

Violences post-coloniales en discours

| perspectives littéraires sur l'élaboration
discursive d'un mythe contemporain

D'aussi longtemps que les anthropologues et les spécialistes de l'exotisme se souviennent, l'appréhension de l'altérité a toujours été une constante au cœur des différentes visions du monde qui se sont succédé de l'Antiquité grecque et latine à la Renaissance européenne du XVI^e siècle. En fait, bien avant que les navigateurs des grands voyages d'explorations maritimes du XV^e siècle n'aient accepté d'achever au nom, qui de l'Espagne, qui de la France, qui de l'Angleterre et qui du Portugal, la «réunification christique de l'univers» (Affergan, 1987, p. 40), déjà, l'étranger apparaissait à travers le voile fantasmagorique d'un univers où les limites de la réalité empirique n'avaient d'égales que celles de l'imagination. À la fois attirante et repoussante, juste et cruelle, l'altérité se révélait alors dans une ambivalence justifiée par une ignorance complète de la part des peuples qui formeraient un jour les différentes

puissances européennes. Cette propension à pallier l'irréductibilité de l'altérité par les miracles de l'invention ne se démentit pas malgré la rencontre, les grands voyages et la colonisation. Aussi, dès 1866, un homme tel que Sir Samuel Baker pouvait constater avec assurance

[qu']aucune des races du Bassin du Nil, sans exception, ne possède une croyance en un Être suprême ni aucune forme du culte ou de l'idolâtrie; l'obscurité de leur esprit n'est pas même éclairée par un rayon de superstition. Ils ont l'esprit aussi stagnant que les marais qui fondent leur monde étriqué. (Baker cité par Thomas et Luneau, 1975, p. 9.)

Aujourd'hui encore, bien que d'autres lectures soient venues enrichir notre perception occidentale des diverses religions et mythologies africaines, le continent noir demeure une terre de mystères, un continent mythifié¹. Peu importe le cumul des années, l'Afrique reste, selon plusieurs (Hurbon, 2002; Nga Ndongo, 1998), cet enfant violent, primitif et sauvage. Ses peuples croient encore à la magie de leurs sorciers, à la force de leurs grigris et à la capacité qu'ont certains hommes de se métamorphoser. C'est que, pour de nombreux Occidentaux, l'Afrique et, de façon plus extensive, l'espace postcolonial constituent cette part de l'humanité qui se refuse tantôt aux bienfaits de la modernité, tantôt aux sacrosaintes lois du marché et du développement. L'idéologème est devenu si courant, grâce à l'hypermédiatisation en contexte de mondialisation, qu'il mène parfois à l'autodépréciation de certaines populations (Nga Ndongo, 1998) et à la justification de la dénégation du droit et de la justice selon le principe de deux poids deux mesures dans l'application des règles régissant l'ordonnement international (Hurbon, 2002, p. 121).

Aussi, essuyant les déceptions et les critiques du monde industrialisé, l'Afrique, ainsi que la quasi-totalité de l'espace postcolonial, offre à l'Occident l'occasion d'alimenter une archive d'images empruntée aux modèles interprétatifs développés dans les belles années de l'aventure coloniale et qui contribue à reléguer cette région du monde à son rôle mythique et séculaire de « bouc émissaire ». Du moins, c'est ce que nous apprend, par une mise en abîme de cette pensée mythique persécutrice, Lieve Joris au sein de son roman *Mon oncle du Congo* (1990). En effet, reprenant dans le cadre de sa narration le mythe congolais de l'homme-crocodile, cette dernière déconstruit les mécanismes de la pensée mythique telle que développée par René Girard (1982) afin d'échafauder une structure textuelle qui reprend le modèle de l'ensemble des relations Nord-Sud depuis l'avènement des régimes coloniaux. Toutefois, avant d'entrer dans les modalités de ce

¹ À cet égard, nous tenons à spécifier que, tout au long de cet article, nous concevons le « mythe » à partir d'une approche fonctionnaliste inspirée des Malinowski, Durkheim, Caillois et Girard.

dire persécuteur que nous donne à voir l'appareil narratif développé par Joris, un bref rappel des stéréotypes de la persécution qui, selon Girard, sont inhérents à l'élection d'un bouc émissaire, s'avère nécessaire. Ensuite, après avoir pénétré dans le texte afin de voir comment ces mécanismes sont à l'œuvre dans le roman de Joris, l'enchâssement des récits que porte la trame narrative nous permettra d'aborder l'une des nombreuses facettes discursives qui composent l'actualité des violences postcoloniales, à savoir l'invention épistémologique de l'Afrique par l'Occident.

I. Le bouc émissaire : répétition mécanique d'un discours tenant de la pensée mythique

Cerner le propre du mythe de façon objective n'est pas chose aisée ; car, objet d'un questionnement ontologique humain, cette parole ouverte se compare à un surgissement difficilement saisissable. Produit du désir, celui de comprendre et de raconter, de croire et de partager, elle suscite crainte, intérêt, fascination, condescendance et mépris. Parole métaphorisée d'un dit souvent inexprimable, sa théorisation se révèle d'autant plus ardue que sa nature sacrée invite au jugement : organe identitaire puissant, elle se donne à toutes les prises de position. Aussi, face au mythe, personne ne peut se montrer indifférent : l'on croit ou l'on ne croit pas. Et c'est ici, dans ce choix, dans cette appartenance à une communauté de croyants ou d'incrédules que reposent les fondements de la pensée fonctionnaliste sur le mythe. Car, pour les tenants d'une telle approche, bien qu'objet d'une narrativité, voire parfois d'un travail esthétique, le mythe relève plus de la charte que de l'art de raconter. En fait, véritable mode d'emploi de la vie en société, le mythe, pour nombre de fonctionnalistes, ne peut se comprendre en dehors du monde de l'action, mais, surtout, de l'interaction, car, bien souvent, il n'est perçu que comme un simple commentaire sur une pratique rituelle qui, elle, vise à organiser le monde.

Au croisement de nombreuses approches socioanthropologiques du mythe, la théorie développée par Girard s'oriente autour de cette idée générale qui veut que tout mythe trouve son origine dans une violence réelle tournée contre une victime tout aussi réelle. C'est que, selon lui, « les mythes sont trop nombreux à relever du même modèle pour qu'on puisse attribuer la répétition de ce modèle à autre chose qu'à des persécutions réelles » (Girard, 1982, pp. 41-42). Aussi, contre cette majorité de théoriciens de la religion qui refuse de voir autre chose dans le mythe qu'une parole appartenant à l'ordre du fantasme, Girard

propose un autre regard, une nouvelle façon de concevoir la pensée mythique :

Ce sont les mêmes stéréotypes persécuteurs partout mais personne ne s'en aperçoit. Une fois de plus, c'est l'enveloppe extérieure, historique ici, religieuse là-bas, qui détermine le choix de l'interprétation, ce n'est pas la nature du texte considéré. Nous retrouvons la ligne invisible qui traverse notre culture ; en deçà nous admettons la possibilité de violences réelles, au-delà nous ne l'admettons plus et nous remplissons le vide ainsi créé par toutes les abstractions du pseudo-nietzschéisme à la sauce linguistique déréalissante. Nous le voyons de mieux en mieux : à la suite de l'idéalisme allemand, tous les avatars de la théorie contemporaine ne sont jamais que des espèces de chicanes destinées à empêcher la démystification des mythologies, de nouvelles machines à retarder le progrès de la révélation biblique [soit celui de la révélation du mécanisme du bouc émissaire.] (*Ibid.*, p. 164.)

Partant d'une hypothèse structurale qui postule l'existence d'un schème transculturel de la violence collective, dont il serait possible d'esquisser les différentes lignes de force et qu'il nomme le « mécanisme du bouc émissaire », René Girard se donne pour mission de mettre à jour cette rhétorique persécutrice inconsciente afin d'en désamorcer les principes moteurs.

1.1. Le bouc émissaire : une question de structure

Ainsi, tout débute par la constatation qu'il existe, au sein des différents « textes de persécution », une certaine structure commune à l'ensemble des sociétés. En effet, selon lui, quel que soit le contexte sociohistorique ou les causes véritables des crises qui déclenchent les grandes persécutions, les « comptes rendus de [ces] violences réelles, souvent collectives, rédigés dans la perspective des persécuteurs » (*ibid.*, p. 17) sont tous affectés par des distorsions qui leur sont caractéristiques. Au nombre de quatre, ces stéréotypes de la persécution – que sont la présence d'une situation de crise où règne une indifférenciation généralisée, de crimes indifférenciateurs, de signes de sélection victimaire et d'une certaine forme de violence – se retrouvent toujours juxtaposés, en partie ou en totalité, dans chacun des appareils narratifs considérés comme étant des textes de persécution. Et chacun d'entre eux, bien qu'ils soient tous de nature différente, participe à la mise en place d'un contexte, d'une structure sociale et d'un appareil discursif propices à la désignation d'un bouc émissaire, soit cette victime « qui n'a sans doute rien fait de ce qu'on lui reproche, mais que tout en elle la désigne pour servir d'exutoire à l'angoisse ou à l'irritation de ses concitoyens » (*ibid.*, p. 47). Aussi, dans la logique persécutrice telle que pensée par Girard, le principe structurant du bouc émissaire s'ancre toujours dans une

situation de crise où règne une indifférenciation généralisée. Le bouc émissaire ne se profile jamais qu'à l'ombre de cette impression angoissante pour les membres d'une société en perte de contrôle, ressentie comme une perte de la structure sociale et une délitescence de l'ordre culturel. Premier stéréotype de la persécution, cet état de crise, parce qu'il relève d'une désagrégation des rapports humains, implique donc nécessairement le sujet agissant au sein de ces rapports sociaux. Ceci aura pour conséquence de nous mener au second stéréotype de la persécution qui pourrait se résumer par la simple expression de « crimes indifférenciateurs ».

Ce qu'il faut comprendre à ce moment de l'analyse structurale que mène Girard, c'est que plutôt que de se porter responsables, « les individus [...] ont tendance à blâmer soit la société dans son ensemble, ce qui ne les engage à rien, soit d'autres individus qui leur paraissent particulièrement nocifs pour des raisons faciles à déceler » (*ibid.*, p. 24). Et c'est précisément à cet instant que la dynamique de la persécution s'enclenche ; car l'ensemble des persécuteurs désignera une victime qu'ils accuseront de crimes – tels que le parricide, l'inceste et la bestialité – qui s'attaquent « aux fondements même de l'ordre culturel, aux différences familiales et hiérarchiques sans lesquelles il n'y aurait pas d'ordre social » (*ibid.*, p. 25). Par la mécanique même de l'accusation, une nouvelle communauté se compose, celle des persécuteurs, et cette masse nouvellement formée tâche alors d'assouvir son appétit de violence. Réactionnaire, elle rêve de se purger de tous les éléments qui la corrompent : impurs, traîtres, monstres et autres étrangers. Elle cherche chez sa victime la différence, non pas celle nécessaire à tout système social, mais plutôt l'anormalité, celle par laquelle se révèle la fragilité de la collectivité. La foule traque donc ce qui diffère autrement, élevant ainsi l'anomalie au rang de stéréotype de la persécution. Enfin, après la crise, après les accusations et les signes de sélection victimaire, tel le fait d'être malade, infirme, différent ou étranger, ne reste plus que la violence elle-même, sans cause, celle d'une communauté entièrement tournée vers un groupe spécifique d'individus, sa victime, son bouc émissaire. Aussi, avec Girard, faut-il penser la violence comme le dernier des stéréotypes de ce processus persécuteur que constitue le mécanisme du bouc émissaire.

Ainsi, derrière tout mythe se cache une violence originelle ; derrière toute collectivité se terre une pulsion de mort projetée vers l'autre, l'étranger, celui qui est différent. Mais plus qu'un simple crime nécessaire au bon fonctionnement de l'ordre social, la pensée mythique se veut également un témoignage : témoignage d'une violence qui a déjà été, d'une violence qui est, d'une violence à venir et d'une victime, tou-

jours la même, car toujours différente. Cependant, de la même façon que le concevait Caillois, Girard pense le mythe en termes d'évolution ; car toute narrativité n'existe que dans le temps et par l'histoire. Par conséquent, si la société évolue, son bagage mythologique en fera de même. Ce n'est donc pas sans raison qu'au cours des siècles les représentations de la violence ont tendance à s'effacer progressivement au sein du canon mythologique de nombreuses sociétés occidentales ; à la violence collective a succédé la violence individuelle, celle des héros de la mythologie grecque et latine ; et à la violence individuelle s'est creusée la marque de l'absence symptomatique de toutes formes de violence mythologiques. C'est qu'au discours de la pensée mythique, la modernité a préféré un autre discours, celui de la science et de la raison, sans pour autant que ne disparaisse le mécanisme du bouc émissaire. En fait, bien que les représentations persécutrices aient disparu peu à peu des différentes formes de discours tout au long de l'histoire occidentale, les violences, elles, n'ont jamais diminué ni en quantité ni en intensité. Le bouc émissaire existe toujours, à la seule différence près que son visage ne s'impose plus aussi durablement dans nos sociétés contemporaines. Ainsi, comme nous l'apprendra notre brève analyse du jeu narratif qu'élabore Joris autour du mythe de l'homme-crocodile dans son roman *Mon oncle du Congo*, « le mythe, loin d'être figé, [participe] d'un incessant remaniement de sa forme et de ses contenus, qui passe, par conséquent, par des phases de démythification, sources de remythisation cyclique » (Wunenburger, 1994, p. 2). Historique, mouvant, instable, le bouc émissaire ne porte donc pas qu'un seul visage. Polymorphe et fonctionnel, il se transforme au gré des besoins identitaires de sa communauté.

II. *Mon oncle du Congo* : un récit, deux boucs émissaires

2.1 Le mythe de l'homme-crocodile ou le leurre d'un bouc émissaire voulu primitif

Selon Girard, l'expression « bouc émissaire » parle d'elle-même. Lorsque quelqu'un s'écrie : « la victime est un bouc émissaire », personne n'hésite quant au sens à lui donner ; tout le monde s'accorde sur l'innocence de la victime, sur le caractère collectif, spontané et inconscient du soulèvement, de même que sur la finalité sociale de cette polarisation de la violence. Toutefois, comme nous l'avons déjà souligné, s'il est aisé de reconnaître le mécanisme de cet inconscient persécuteur au sein d'un corpus historique, il n'en va pas de même des récits mythiques ; car leur dimension sacrée, bien souvent, nous aveugle par leur synchrétisme et

leur caractère ambivalent. En effet, comme le remarque Girard, « Les persécuteurs médiévaux et modernes n'adorent pas leurs victimes, ils les haïssent seulement. Ils sont donc aisément repérables en tant que tels. Il est plus difficile de repérer la victime dans un être surnaturel qui fait l'objet d'un culte. » (Girard, 1982, p. 60.) Aussi, aux confins de l'Afrique, terre de la pensée magique selon de nombreux ethnologues, s'il y a mythe, il y a nécessairement bouc émissaire et c'est ce que nous confirme le roman de Lieve Joris, cette auteure belge qui, un jour, quitta son pays pour partir sur les traces de son oncle missionnaire.

Par le truchement de sa narration bigarrée, composée à la fois de chansons, de monologues narrativisés, de narration soutenue et de discours rapportés, l'auteure nous convie à partager la vision qu'elle a eue du Congo, au lendemain de son indépendance. À cet effet, un peu comme le ferait un carnet de voyage, l'appareil narratif de Joris nous brosse un portrait quasi exhaustif de son itinéraire, de ses rencontres, des chemins qu'elle a parcourus et des gens qu'elle a rencontrés. Et en plein cœur de ce tableau du Congo peint par la main d'une étrangère figurent mythes et mythologies africains au sein desquels se démarque le personnage de l'homme-crocodile. Plus qu'une simple figure fantastique et fantasmagorique, l'homme-crocodile découle d'un mythe : il est un bouc émissaire, et, par sa mise en récit, ce que nous livre le roman consiste en une articulation de la structure et des stéréotypes de la persécution tels que développés par René Girard. À cette fin, par une mise en abîme, le texte nous révèle ce mécanisme au sein d'un dialogue, entre la protagoniste et un jeune Congolais, tenu au détour d'une mort, pire, au détour d'une scène anthropophage :

J'interroge Chico sur le crocodile de la veille. Est-ce qu'il a vraiment mangé une femme ? – Ce n'était pas un vrai crocodile, dit-il, mais un *ndoki*, un vieillard qui se change en crocodile.

Les missionnaires m'ont déjà parlé de ces esprits maléfiques, mais tout ça semblait si loin, je pensais que seuls les vieux des villages reculés de brousse y croyaient encore. Chico est jeune, il a suivi des études et il est de la ville. – Tu crois à ces choses-là ? Il rit. – Même si je n'y croyais pas, elles se passent ici ! Il m'explique dans le détail comment procède le *ndoki* : s'il veut faire du mal à quelqu'un, il attend la nuit. Puis il quitte discrètement le village et va prier dans un coin isolé. Tout en priant, il se change en crocodile. Il attire alors sa victime à l'eau et porte son coup.

– Tu en as déjà vu à l'œuvre ?

– Non, bien sûr que non, on ne peut les voir que si on est soi-même un *ndoki*. Mais il est déjà arrivé que quelqu'un tire un coup de feu dans la queue d'un de ces crocodiles et, le lendemain, le vieux *ndoki* du village avait une blessure à la jambe.

Je lui demande si les ndokis peuvent aussi blesser les Blancs. – Non, dit-il, catégorique, car vous avez des ndokis plus forts que les nôtres, vous avez des machines, des fabriques, des ordinateurs. (Joris, 1990, pp. 245-246.)

Ainsi, avant même que le lecteur ne prenne conscience du caractère mythique de la mort de cette jeune femme, déjà, le texte nous pose dans l'atmosphère interlope du crime, dans l'univers angoissant de la transgression : une femme a été tuée, pire, elle a été dévorée ; ici commence notre incursion dans le monde mythique du bouc émissaire.

Tout d'abord, au sein du mythe, il y a crime d'indifférenciation : le ndoki est une créature mi-homme, mi-animal. Le jour, il se meut sous une apparence humaine, il est un vieillard, un exclu, un faible. Particulièrement exposé à la persécution de par les infirmités qui sont généralement le lot de la vieillesse, le ndoki, lorsqu'il a forme humaine, conforte les thèses de Girard qui soutiennent qu'infirmités et difformités réelles « tendent à polariser les esprits "primitifs" contre les individus qui en sont affligés. » (Girard, 1982, p. 29.) Mais, plus encore, parce qu'il prend volontairement une forme animale quand advient la nuit, le ndoki transgresse la frontière qui différencie l'homme de l'animal et devient cet être indifférencié qui pêche par bestialité. Toutefois, plus qu'une simple transgression corporelle, le crime du ndoki ne se limite pas à sa seule polymorphie. En effet, l'homme-crocodile se fait également pécheur par la préméditation de ses forfaits : il choisit délibérément sa victime et attend son heure, semant, du coup, un certain désordre au sein de la communauté des hommes.

C'est qu'il faut garder à l'esprit que le ndoki est un être mythique invisible et insaisissable ; il ne peut donc jamais être formellement accusé de son crime. Aussi, à la manière de ces sorcières qui, si elles possèdent un animal familier, passent pour lui ressembler, et dont ce même animal apparaît bien souvent comme « une espèce d'avatar, une incarnation temporaire ou un déguisement utile au succès de certaines entreprises » (*ibid.*, p. 75), le ndoki emprunte au crocodile son apparence et sa force pour accomplir ses actes répréhensibles. Il tue, mais toujours sans remord et sans aucune condamnation. Il n'est toutefois pas un être invulnérable ; il peut être blessé par la violence des hommes, comme en témoigne la blessure à la jambe du vieux ndoki du village. Mais, malgré cette blessure, ce dernier demeure maître et roi du jeu. Sa nature monstrueuse, tant sur le plan physique que morale, fait de lui le parfait bouc émissaire sur lequel peuvent se canaliser la violence et les angoisses de la communauté. D'ailleurs, dès qu'il y a mort suspecte au cœur du roman, c'est à ce dernier qu'incombe la responsabilité de la disparition.

Face au mythe du ndoki, nous n'avons donc d'autres choix que celui de constater qu'il répond à au moins trois des quatre stéréotypes de la persécution qu'a su élaborer René Girard au sein de son essai sur le bouc émissaire : il y a tout d'abord présence de crimes indifférenciateurs, il y a ensuite présence de signes de sélection victimaire et, enfin, cela se manifeste dans une certaine forme de violence. Par ce fait même, à en croire Girard, nous sommes bien en présence d'un appareil discursif dont la rhétorique est entièrement tournée vers la désignation d'un bouc émissaire ; car « c'est la juxtaposition de plusieurs stéréotypes dans un seul et même document qui fait conclure à la persécution. » (*Ibid.*, p. 37.) Cependant, en ce qui a trait au dernier stéréotype, soit celui de la crise sociale et culturelle caractérisée par une indifférenciation généralisée, bien que cet état ne semble pas présent au sein des discours tenus sur le mythe des ndokis, une chose cependant revient constamment au cœur de chacun d'entre eux et qui peut se comprendre comme une peur qu'entretiennent nombre de Congolais à l'égard de l'éducation occidentale dont ont pu bénéficier les nouvelles générations. À la manière d'un sous-entendu, d'une accusation presque imperceptible, se profile à travers ces discours l'ombre d'un second bouc émissaire. À cet effet, à deux reprises dans le roman, le spectre mythique du ndoki vient hanter le cours de la narration afin d'épouvanter l'un des jeunes étudiants considérés comme éléments perturbateurs par l'ensemble de la collectivité. Il en sera ainsi de Tope :

Depuis qu'il vit en ville, il est assailli de doutes. Dans sa tribu, les femmes ne peuvent pas manger d'œufs, ça les rend stériles, disent les anciens. Il y a réfléchi et croit qu'il existe une autre raison. Il n'y a pas beaucoup d'œufs au village, les hommes veulent les garder pour eux, c'est pourquoi ils disent que ça rend les femmes stériles. Mais quand il l'a dit timidement à son père, celui-ci s'est fâché : comment osait-il douter de ce que disaient les anciens, ils pourraient lui faire du mal. Depuis lors, Tope ne sait plus que penser. Il fait le même chemin que Louis mais en sens inverse. Il connaît les mythes et les tabous de la forêt, il a été nourri de ces récits qui étaient tellement nouveaux pour Louis et ses amis. Depuis qu'il est étudiant, il veut échapper à ce vieux monde. Il a cru y arriver à Kisangani, mais pendant les vacances, il a senti comme son village qui le réaspirait.

– Les anciens ne veulent pas que nous évoluions, dit-il, ils ont peur que nous ne nous occupions plus d'eux. Il ose parler de ses doutes à son père, mais il a peur de la génération de ses grands-parents, qui possèdent des forces que personne ne peut comprendre.

Il lui est arrivé une chose horrible il y a quelques jours. [...] Le vieux était furieux. Tope s'était excusé, mais le pêcheur avait continué à vociférer, il avait juré à Tope qu'il n'arriverait pas vivant à Kisangani, qu'il se ferait manger par en route par un crocodile. Tope n'était pas rassuré. Mais les pêcheurs des autres pirogues lui avaient dit de ne pas s'en faire,

les hommes de cette région ne pouvaient pas se changer en crocodiles.
(Joris, 1990, pp. 245-246.)

À travers ce témoignage, en filigrane, l'état d'une crise sociale se dessine : entre les générations, le fil s'est rompu, l'ordre ne tient plus et tend à se renverser. Désormais, grâce à l'éducation occidentale, c'est une autre façon de concevoir le monde qui est privilégiée, et la science a ceci de particulier qu'elle cherche la loi là où la pensée mythique se contentait de la croyance. Par conséquent, par l'introduction d'une nouvelle forme de savoir, l'ordre culturel s'effrite et laisse place à une situation de crise, terre fertile s'il en est de la persécution. Cependant, si un nouveau bouc émissaire fait son apparition au sein du roman, il n'est pas nécessairement conforme aux stéréotypes de la persécution tels que répertoriés par Girard.

En effet, si signes de sélection victimaire il y a au sein du témoignage de Tope, ils pointent tous dans une seule et même direction : l'étudiant. Aussi, contrairement à cette idée de Girard qui donnait une place prépondérante au physique dans le choix de la victime, la narration de Joris, elle, situe l'anormalité uniquement au niveau moral, voire intellectuel. En fait, malgré sa jeunesse, sa force, sa vigueur et sa beauté, l'étudiant devient la cible de choix des persécuteurs par sa façon autonome de penser ; car il ne se conforme pas à la tradition. Il préfère le jugement de la raison à la croyance de la religion, l'observation empirique à la pensée mythique. C'est donc parce qu'il a choisi de différer autrement, de raisonner en-dehors de la sphère mythologique ancestrale, que les membres de la communauté accusent l'étudiant : « comment osait-il douter de ce que disaient les anciens, ils pourraient lui faire du mal ». À l'ombre du texte se profile donc la silhouette d'une violence qui, elle, est bien réelle.

Dans la même logique, Girard rappelle, au sujet de l'élection du bouc émissaire, qu'à travers lui, « ce n'est pas l'autre *nomos* qu'on voit dans l'autre mais l'anomalie, ce n'est pas l'autre norme, mais l'anormalité ; l'infirme se fait difforme ; l'étranger devient *apatride*. » (Girard, 1982, pp. 34-35.) Pour cette raison, l'étudiant, tel que le dépeint l'appareil narratif de Joris, se situe toujours à mi-chemin entre la ville et le village, entre l'université et le palabre, entre la raison et la pensée mythologique : il n'a pas de place fixe, pas de chez soi ; il est cet *apatride* dont parle Girard. Aussi, pour toutes ces raisons, l'étudiant sera le bouc émissaire de la violence collective projetée sur le personnage du *ndoki*, devenu dès lors instrument de cette pulsion agressive. Par lui, la communauté retrouve un ordre que sa présence, de prime abord, semblait troubler. De monstre assassin et anthropophage, il devient

vengeur, redresseur de torts, pilier de l'ordre social. Du même coup, il confirme cette hypothèse de Girard qui soutient que le sacré primitif, soit le sacré des diverses sociétés mythico-rituelles, consacre toujours « le retournement bénéfique de la toute-puissance maléfique attribuée au bouc émissaire » (*ibid.*, p. 66). Ainsi, tant dans le mythe en général qu'au sein du mythe de l'homme-crocodile rapporté par Joris, « l'ordre absent ou compromis par le bouc émissaire se rétablit ou s'établit par l'entremise de celui qui l'a d'abord troublé. » (*Id.*) Et aussi longtemps que les causes extérieures qui minent l'ordre de la société persisteront, il y aura un bouc émissaire, seul capable de maintenir au sein du chaos une certaine forme de différence. Aussi, rejeton du désordre, le bouc émissaire consiste en cette créature hybride qui rappelle aux membres d'une société ses tabous, ses craintes et son identité par la projection de ses angoisses sur un seul et même individu. Toutefois, par une mise en abîme de ce récit mythique mu par le mécanisme du bouc émissaire, le texte de Joris révèle ses rouages afin de mieux transmettre au lecteur ses pistes d'interprétations. Aussi, parce qu'elle nous force à voir derrière le mythe une rhétorique menant à l'élection d'un bouc émissaire, la narration de Joris nous montre à lire entre les lignes d'autres discours et à voir dans d'autres récits la part de mythe qu'ils recèlent.

2.1 En guise de conclusion : le « Tiers-Mythe », un autre « Bouc-Hémisphère »

En 1955, en plein cœur du mouvement anticolonialiste qui soulevait l'Afrique et d'autres continents au moment de la guerre des Indépendances, Aimé Césaire écrivait :

Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à *déciviliser* le colonisateur, à l'*abrutir* au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de toutes ces expéditions punitives tolérées, de tous ces prisonniers ficelés et « interrogés », de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr de l'*ensauvagement* du continent. (1955, p. 11.)

Ainsi, à la lumière de ces propos, l'Europe, à en croire Césaire, redevient sauvage : sa civilisation permet le meurtre, le viol et le massacre ; plus, elle tolère et génère une violence primitive et originelle. Aussi, depuis l'avènement de la modernité, et de manière encore plus exacerbée depuis l'aventure coloniale, les différents Empires coloniaux, notamment la France si nous nous en tenons aux dires de Césaire, ont entamé une étrange métamorphose : retirant cette peau qui faisait d'eux des hommes, ils se sont mués progressivement en bête.

Par ces paroles enflammées, ce qu'Aimé Césaire nous apprend, c'est que, derrière sa pensée soi-disant rationnelle, son flegme moderne et l'objectivité de ses sciences, le monde occidental n'a pas quitté, à l'instar de ces nombreuses peuplades « primitives », un certain univers mythico-rituel. L'Occident, par le truchement de ce nouveau mythe rationalisé que plusieurs nommeront tantôt « Modernité », tantôt « Progrès » et tantôt « Science », s'est désigné un autre bouc émissaire. Du moins, c'est ce que soutiennent Césaire et les tenants de la négritude ; c'est ce que dénoncent Edward Saïd et son orientalisme ; c'est ce que proclament Moura et tous les théoriciens qui s'acharnent à décrire l'ère postcoloniale ; et c'est également ce que critiquent, par la voie littéraire, Lieve Joris et ses stratégies d'énonciation. En ce sens, écriture terroriste, *Mon oncle du Congo* démythifie un mythe pour mieux en dénoncer un autre, soit celui qui s'articule autour du « Tiers-Mythe » et de son « Bouc Hémisphère »².

À cet effet, dès l'incipit, le texte nous donne ses indices ; car, bien qu'il s'ouvre sur un voyage, un pèlerinage, un lieu de rencontre – « Je suis partie en Afrique sur les traces de mon oncle missionnaire. » (Joris, 1990, p. 17) –, il y a malaise : « Moi aussi, en ce matin froid de septembre, je me sens mal à l'aise au bastingage du *Fabiolaville*. » (*Id.*) Ainsi, dès le tout début de la narration, la confrontation entre le présent de la protagoniste, le présent du Congo indépendant, son passé d'Occidentale et celui de son oncle missionnaire s'avère problématique. Jamais, au fil de la narration, il n'y aura réellement de place pour l'échange, ce dont témoigne l'appareil narratif du roman qui, entièrement placé sous l'égide du discours rapporté, du monologue narrativisé et du récit d'événements, n'octroie la parole qu'à une seule et unique voix. Aussi, menée à la première personne du début à la fin, la narration de Joris ne fait place à l'autre que parce qu'elle se sait médiatrice, que parce qu'elle ne veut plus « se contenter de fournir [à son lecteur] un rêve qui le soulage » (Butor, 1969, p. 76). Par ce fait même, lorsque le récit mythique du ndoki nous est rapporté, nous n'avons jamais accès à lui

2 Nous empruntons ces néologismes à Fidèle Pierre Nze-Nguema (1989).

que par le truchement d'un discours indirect narrativisé. Du coup, Joris force son lecteur à prendre conscience de la distance qui le sépare de ces peuples voulus « primitifs » par l'Occident ; car sa narration met à jour un procédé qui, depuis l'avènement de la pensée rationnelle, permet à l'homme occidental de dire l'autre sans jamais lui céder la parole. Aussi, à la manière de Tacite, Joris s'empare de la voix de l'autre et la fait sienne. « Pour Rancière, cette appropriation de la parole de l'autre, ce déplacement du dire, sous couvert de faire parler un anonyme, permet paradoxalement [...] de donner à un homme du peuple une identité historique mais sans libérer sa parole. » (Rosier, 1999, p. 17.) De là, le Congolais est mis à distance et se voit repoussé aux confins de son monde primitif peuplé de « croyances et de comportements persécuteurs de type mythologique. » (Girard, 1982, p. 65.)

Toutefois, ironie du sort, l'Africain n'est pas le seul à vivre dans un univers mythico-rituel et il ne se gêne pas à nous le faire savoir : « vous avez des ndokis plus forts que les nôtres, vous avez des machines, des fabriques, des ordinateurs ». Par un retournement discursif, soit par le retour d'un discours direct au sein d'une narration menée en discours indirect narrativisé, Chico établit, grâce à sa remarque, un jeu de miroirs réfléchissants ; si l'Afrique a ses mythes, l'Occident en possède également, et l'un d'entre eux porte un nom, celui de progrès. À ce sujet, il est toujours bon de se rappeler qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, « les Occidentaux [firent] de la science une idole pour mieux s'adorer eux-mêmes » (*ibid.*, p. 299) remplaçant, du même coup, les anciens mythes par celui du progrès. Autrement dit, « par [l'avènement] du mythe d'une supériorité moderne proprement infinie, le mythe d'une humanité se libérant et se divinisant peu à peu par ses propres moyens » (*id.*), l'Occident se dota d'une nouvelle divinité à adorer. Mais, pour qu'un tel mythe puisse s'instaurer au sein de cette mosaïque de sociétés guerroyantes qui composaient alors l'Europe du XVIII^e et du XIX^e siècle, la désignation d'un bouc émissaire s'avérait nécessaire pour résorber l'état de crise. C'est ainsi que l'Occident traça progressivement une ligne de démarcation entre deux mondes : le monde des ténèbres (l'Orient) et le monde des lumières (devenu l'Occident) (Nze Nguema, 1989, p. 33). Entre l'autre et le soi, la distance devint alors de plus en plus grande et, dans cet interstice qui en vint à prendre des dimensions monstrueuses, l'incompréhension, le préjugé et la méprise s'infiltrèrent aisément.

Ainsi, au cœur de cette brèche fictionnelle naquirent certains discours que s'évertue à nous rapporter Lieve Joris dans le cadre d'une narration écartelée entre une pléthore de discours rapportés : « les Noirs sont lâches, ajoute-t-il. » (Joris, 1990, p. 58), « Ils ne se sentent pas responsables de ce qu'on leur donne, ils laissent tout se déglisser. » (*ibid.*,

p.85), « Ils vont essayer de me soutirer de l'argent par tous les moyens, dit-il, ils trouvent toujours un formulaire mal rempli ou au besoin ils en fabriquent un. » (*ibid.*, p.35). Les différents peuples d'Afrique en furent, du coup, mythifiés :

Les Lokele, dit Raskin, une tribu qui habite un peu plus haut sur le fleuve, vivent dans l'eau, ils peuvent y rester cachés pendant des heures sans se faire remarquer. Quand le *Fabiolaville* entre au port, ils montent à bord et regagnent la rive à la nage, avec la marchandise volée. Il y en a qui arrivent même à transporter un frigo sur leur dos. (*Id.*)

Aussi, si la révolution scientifique a pu entraîner des progrès techniques, technologiques et économiques, elle n'a pourtant mené à aucun progrès humain. Au contraire, discours mythique des Temps modernes, elle a plutôt concouru à l'élection de nouvelles victimes, à la désignation de nouveaux boucs émissaires. En ce sens, qu'elle soit mythico-rituelle ou rationnelle, primitive ou moderne, la conscience collective de toute société repose sur le corps sacrificiel d'une victime qui, de tout temps, a su encaisser les accusations, les coups et les railleries d'une foule faite violence, d'une communauté redevenue meute, le temps d'une crise. Le bouc émissaire est donc cet être qui, sans raison aucune, en plein cœur de l'anomie, se voit sacrifier pour mieux se faire sanctifier par le reste de sa collectivité.

En somme, tantôt homme-crocodile, tantôt Noir, tantôt continent, le bouc émissaire est toujours ce que la société n'est pas : il est cette altérité posée sous le signe de la négativité, le miroir inversé dont a besoin toute collectivité afin de conforter sa propre identité. Et c'est ce que Lieve Joris a compris au sein de son roman *Mon oncle du Congo*. En figeant dans la fixité des mots un mythe, celui venu du Congo d'un être mi-homme mi-crocodile, elle a saisi que ce n'est qu'à l'écart de soi que le mythe devient réellement un objet de savoir, que ce n'est que par sa déconstruction que la pensée mythique révèle sa vraie nature. Aussi, par un déplacement épistémologique, l'appareil narratif de *Mon oncle du Congo* montre le réel là où bien souvent les hommes s'entêtent à ne voir que de la fiction ; au sein du roman, des étudiants ont vraiment disparu, un vieillard a effectivement reçu une balle dans la jambe et les Blancs nourrissent véritablement une peur des Noirs à coup de fables, de préjugés et de fausse empathie. Par sa narration, Joris aide ainsi son lecteur à rendre conscient l'inconscient, elle lui montre à voir la violence sans fondement dont est capable une communauté en crise. Et, du même souffle, elle sauve le mythe en lui redonnant son visage de bouc émissaire ; car, pour perdurer dans le temps, demeurer vivant, « c'est-à-dire fécond, créateur, imaginaire » (Wunenburger, 1994, pp. 2-3), le mythe doit toujours être remis en question. De ce fait, il

semble que Joris ait senti, voire pressenti, que ce n'est qu'en différant de lui-même que le mythe redevient mythique, religieux et éthique, et peut faire advenir un autre monde que celui qu'insinue le mécanisme du bouc émissaire. Pour ce faire, elle choisit alors la littérature ; elle choisit de figer dans sa forme le mythe afin de poser une distance entre le mythe et la réalité, entre l'individu et le mythe et entre l'individu et sa réalité. En ce sens, la littérature mine le mythe afin de révéler, par le biais d'un bouc émissaire présent dans le texte, le mécanisme persécuteur. Par une mise en abîme, elle rappelle ce qu'un jour René Girard a dit à propos des évangiles. C'est-à-dire qu'

il existe un point, un moment où la violence ne peut plus expulser la violence, et que la division contre soi-même atteint le point critique, c'est-à-dire le point de la victime émissaire qui devient point de non-retour car, même si elle ramène en apparence un ordre ancien, en réalité, elle le détruit à tout jamais, sans l'expulser le moins du monde, tout au contraire en se faisant expulser par lui et en révélant la puissance ordonnatrice de la violence. (Girard, 1982)

Pointer du doigt le mécanisme pour mieux l'enrayer, montrer le cycle pour mieux marquer sa fin, voilà tout le pouvoir qu'ont les mots d'une certaine littérature que l'on qualifie, parfois, de postcoloniale.

Bibliographie

Œuvre à l'étude

JORIS, Lieve. 1990. *Mon oncle du Congo*. Trad. par M. Hooghe. Coll. «Terres d'aventure». Paris : Acte Sud, 360 p.

Monographies

CÉSAIRE, Aimé. 1955. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine, 58 p.

GIRARD, René. 1982. *Le Bouc émissaire*. Coll. «Le Livre de Poche / biblio essais». Paris : Grasset, 313 p.

HENTSCH, Thierry. 2002. *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 490 p.

N'TANDOU, Jean Baptiste. 1986. *L'Afrique mystifiée*. Coll. «Points de vue». Paris : L'Harmattan, 173 p.

NZE-NGUEMA, Fidèle Pierre. 1989. *Modernité, Tiers-Mythe et Bouc-Hémisphère*. Paris : Publisud, 172 p.

ROSIER, Laurence. 1999. *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Coll. «Champs linguistiques». Paris : Bruxelles : Duculot, 325 p.

THOMAS, Louis-Vincent et René LUNEAU. 1975. *La terre africaine et ses religions : traditions et changements*. Paris : L'Harmattan, 335 p.

Parties de monographies

BUTOR, Michel. 1969. «L'usage des pronoms personnels dans le roman». *Essais sur le roman*, pp. 73-88. Coll. «Idées», Paris : Gallimard.

CAILLOIS, Roger. 1938. «Fonction du mythe». *Le mythe et l'homme. Les essais VI*, p. 13-36. Coll. «nrf». Paris : Gallimard.

LALLEMENT, Michel. 2005. «Fonctionnalismes et théorie des systèmes». *Histoire des idées sociologiques : de Parsons aux contemporains*, pp. 81-109. Coll. «Circa». Paris : Armand Colin.

LALLEMENT, Michel. 2006. «Émile Durkheim et l'École française de sociologie». *Histoire des idées sociologiques : des origines à Weber*, pp. 147-187. Coll. «Circa». Paris : Armand Colin.

MALINOWSKI, Bronislaw. 2001. «Le rôle du mythe dans la vie». *Trois essais sur la vie sociale des primitifs*, pp. 119-141. Trad. par S. Jankélévitch. Paris : Petit Bibliothèque Payot.

SAID, Edward. 1980. «Introduction». *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, pp. 13-42. Paris : Seuil.

Articles de périodiques

DÄLLENBACH, Lucien. 1980. «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*. Vol. 177, pp. 23-37.

HURBON, Laënnec. 2002. «Violence et raison dans la Caraïbe : le cas d'Haïti». *Notre Librairie : Penser la violence*. N° 148 (juillet-septembre), pp. 116-122.

NGA NDONGO, Valentin. 1998. «L'image de l'Afrique dans les médias européens». *Sociétés africaines et diaspora : L'Afrique en représentation*, n° 9, pp. 33-51.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. 1994. «Mytho-phorie : formes et transformations du mythe». *Religiologiques*. N° 10 (automne), pp. 49-70.

La traductologie

| entre littérature et linguistique

La traduction est un phénomène d'invisibilité. Partout présente, elle est le plus souvent cachée et on présume de sa fidélité à l'original. Pourtant, à la réflexion, le concept de fidélité est stérile, puisqu'il se heurte à l'impossibilité de traduire à la fois le fond et la forme du texte littéraire. Que doivent préserver les traductrices et traducteurs d'une œuvre ? Sur ce terrain, plusieurs écoles de pensée s'affrontent, favorisant, d'un côté, les normes de la culture d'arrivée, et de l'autre, l'inscription de l'œuvre dans son contexte d'émergence. La première solution – qui est souvent celle privilégiée par les éditeurs – peut sembler la plus adéquate pour certains, mais elle suppose une sujétion du texte aux normes culturelles et linguistiques du pays d'arrivée. Seule une recherche exhaustive sur le roman, l'auteur et le contexte d'émergence peut alors garantir une traduction fidèle à la lettre. Le point de vue du traducteur révèle alors toute son importance : le contenu

de la traduction dépend du jugement du traducteur sur le texte et sur la traduction en général.

La traduction et son pendant oral, l'interprétation, sont des pratiques qui font depuis toujours partie de la vie sociale et culturelle. Pourtant, elles n'ont été que très récemment théorisées au sein d'une discipline reconnue, soit la traductologie, souvent considérée comme une branche de la linguistique. Bien entendu, avant ce moment théorique, nombreux sont les traducteurs qui ont témoigné de leur expérience et qui ont tenté de mettre en place des préceptes ou des méthodes. Beaucoup de ces écrits portent sur la traduction de la Bible, texte fondateur de la culture occidentale, mais un certain nombre de penseurs se sont aussi penchés sur la traduction du texte littéraire, instituant ainsi des questionnements fondamentaux qui traversent encore aujourd'hui cette discipline. J'explorerai dans le cadre de cet article la manière dont les théoriciens qui se sont penchés sur la traduction se sont attachés au point de vue littéraire ou linguistique, afin de démontrer que l'étude des traductions littéraires relève d'une réelle interdisciplinarité – ou même multidisciplinarité – qui seule permet une analyse efficace des traductions.

Tout d'abord, je présenterai les différents écueils auxquels se heurtent les penseurs du traduire en explorant, selon différents points de vue, des sujets souvent problématisés par les théoriciens de la traduction littéraire. Ces points nodaux théoriques, comme le statut de la traduction et du traducteur, la nécessité de la traduction et ses conditions de possibilité, sont les principes qui fondent la traductologie.

Les questionnements fondamentaux de la traduction littéraire

En premier lieu, beaucoup s'interrogent sur la possibilité de la traduction littéraire. En effet, si on tient pour acquis qu'il existe une sorte d'essence de l'œuvre d'art, une « âme » littéraire qui existerait indépendamment du texte, et devant le défi que représente, par exemple, la traduction d'un obscur poème de Mallarmé, on peut se demander si l'essence de ce poème peut être transférée dans une autre langue. Ce déplacement d'un espace linguistique à un autre peut se révéler difficile, puisque, comme l'avance Walter Benjamin : « Ce qu'elle [l'œuvre littéraire] a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message. » (Benjamin, 2000, p. 245.) Benjamin retire donc l'œuvre littéraire du schéma de communication et considère que ce n'est pas le « message » du texte qui doit être décodé et recodé, mais cette ineffable essence. Il différencie donc le *visé* – le mot – et le *mode de visée* – la littérarité –, qui est l'élément qui doit être traduit (*ibid.*, p. 251). Le concept du « mode

de visée » semble alors plus approprié que le « signifié » saussurien ; car il ne se limite pas au signe, mais englobe toutes les dimensions du texte littéraire. Ainsi, Benjamin situe l'essence de la traduction au-delà du mot. Dans un même ordre d'idées, Henri Meschonnic dénonce la réduction de la pratique traduisante au seul domaine de la langue – le code – et affirme que « c'est le discours, et l'écriture, qu'il faut traduire » (Meschonnic, 1999, p. 12). Ces deux chercheurs répondent à l'appropriation de la traductologie par les linguistes en affirmant que traduire la littérature ne se réduit pas au simple décodage/recodage, mais relève d'une appréhension de l'œuvre d'art comme un tout. Pour Benjamin comme pour Meschonnic, la nécessité de traduire est indubitable, malgré les difficultés auxquelles le traducteur se mesure lorsque l'objet de son intervention est un texte littéraire.

La plupart des penseurs, tout particulièrement les romantiques allemands, s'entendent sur ce point : la grande littérature *doit* être traduite. Goethe parle de *Weltliteratur* – « littérature mondiale » – et souligne l'importance de la traduction dans la construction d'une littérature universelle plus riche, comme le signale Berman : « L'apparition de la littérature mondiale ne signifie pas la fin des littératures nationales : elle est leur entrée dans un espace-temps où elles agissent les unes sur les autres et cherchent à éclairer mutuellement leurs images. » (Berman, 1984, p. 91.) La traduction est alors un moyen d'enrichir le texte, et même d'enrichir les langues, puisqu'elle réitère l'œuvre et en répète la poésie dans un autre idiome. Plus que la critique, elle permet un regard singulier sur le texte. Léon Robel affirme qu'un « texte doit être considéré comme l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes », ce qui signifie qu'un « texte qui ne peut être traduit n'a aucun sens » (Robel, 1973, p. 60, c'est l'auteur qui souligne). La traduction semble donc, en plus de rehausser le texte et la langue, être une des conditions de possibilité de l'œuvre d'art.

Les théoriciens cités jusqu'ici sont issus de la tradition littéraire ; leur point de vue reflète leur allégeance. Pourtant, la traductologie est une branche de la linguistique, tout comme l'enseignement de la traduction relève généralement des départements de science du langage. Qui, entre le linguiste et le littéraire, a le droit de traduire ? Cette interrogation en soulève une autre : en effet, la légitimité du traducteur dépend intimement de la discipline à laquelle on rattache la traduction. Linguistique et littérature s'entredéchirent pour la reconnaissance de cette primauté. Meschonnic, comme on l'a vu plus haut, situe la traduction du texte littéraire au-delà des mots, dans le discours et l'écriture, comme ses collègues littéraires. Georges Mounin, de son côté, ramène résolument la traduction vers la linguistique : « Les problèmes

théoriques posés par la légitimité ou l'illégitimité de l'opération traduisante, et par sa possibilité ou son impossibilité, ne peuvent être éclairés *en premier lieu* que dans le cadre de la science linguistique. » (Mounin, 1963, p. 17, c'est l'auteur qui souligne). Aussi, Mounin considère que la traduction est un phénomène de bilinguisme qui ne saurait être éclairé que par la linguistique et par la recherche intensive des universaux du langage, ce à quoi George Steiner acquiesce : « *We know next to nothing of the organization and storage of different languages when they coexist in the same mind. How then can there be, in any rigorous sense of the term, a "theory of translation"?* » (Steiner, 1998 [1975], p. 309). En effet, selon ce dernier, il ne sera possible d'élaborer une théorie de la traduction que grâce à une totale compréhension du plurilinguisme, éventuellement fournie par la psychologie et la linguistique. Les points de vue opposés des différentes factions montrent que la légitimité du traducteur est fortement tributaire de la discipline – littérature ou linguistique – à laquelle on rattache la pratique de traduction et sa théorisation.

Quel est donc le statut du traducteur, qu'il soit littéraire ou linguiste ? Selon l'école de pensée à laquelle on se rattache, il peut être un passeur, permettant aux œuvres de s'épanouir au sein d'une autre langue et d'une autre culture, ou bien un traître, qui dénature l'œuvre d'art en la décomposant et la recomposant, ce processus occasionnant d'irréparables pertes. Mona Baker, qui se penche sur l'apport stylistique du traducteur, commente la place qui lui est généralement laissée : « *a translator cannot have, indeed should not have, a style of his or her own, the translator's task being simply to reproduce as closely as possible the style of the original* » (Baker, 2000, p. 244). Selon cette vision des choses, peu d'espace est offert au traducteur pour élaborer ce texte au statut imprécis. Par ailleurs, le traducteur est parfois théoricien, dans la lignée de ceux qui ont depuis des millénaires commenté leur travail. Ces praticiens et théoriciens ont généralement tendance à prôner une critique des traductions plus souple et moins axée sur les couples traduisible/intraduisible et fidélité/trahison, et leur approche de la traduction est souvent plus pragmatique. Par exemple, Ladmiral remarque : « Le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal ; il doit distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. » (Ladmiral, 1979, p. 18-19) Enfin, dans le monde de l'édition, le traducteur est souvent relégué à un statut plus que secondaire, son nom n'apparaissant que très rarement sur la page couverture, contrairement à l'éditeur, au présentateur de l'œuvre ou même au critique qui l'a encensée. Lorsqu'il est question de théâtre ou de poésie, le traducteur occupe à l'occasion une place plus importante, surtout s'il s'agit d'un poète ou d'un dramaturge reconnu. Toutefois, dans le monde du roman, qui représente une part très large-

ment majoritaire de la littérature publiée, il est plus que discret, soumis au bon vouloir des éditeurs et à leurs exigences matérielles.

Tout comme le traducteur est, selon la perception générale, plus qu'un commentateur sans être tout à fait un auteur, le texte traduit se situe à mi-chemin entre l'objet mécanique et l'œuvre d'art. Là encore, par contre, les opinions divergent. Certains considèrent la traduisibilité comme une condition de possibilité de l'œuvre d'art, d'autres se lancent à la recherche d'universaux censés unifier la pratique traductive. Benjamin idéalise les « bonnes » traductions et affirme : « En elles la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son développement le plus tardif et le plus étendu. » (Benjamin, 2000, p. 247-248.) Berman admet aussi l'existence d'un tel pouvoir fécond du texte traduit : « La traduction mériterait son séculaire statut ancillaire si elle ne devenait pas enfin un acte de décentrement créateur conscient de lui-même. » (Berman, 1984, p. 40.) De même, Meschonnic fait remarquer : « La *bonne* traduction doit faire et non seulement dire. Elle doit comme le texte, être porteuse et portée. » (Meschonnic, 1999, p. 22, c'est l'auteur qui souligne.) Par contre, tout cela s'applique à la « bonne » traduction, celle qui bonifie au lieu d'appauvrir le texte original. Si ce statut idéalisé est généralement partagé par tous, la traduction médiocre ou même ordinaire est plutôt considérée comme une contrefaçon avilissante, et la recherche de ses nombreux défauts constitue une pratique courante de la critique des traductions, au détriment de l'apologie des bonnes traductions. Ainsi, au-delà de la séparation entre littérature et linguistique, on retrouve dans la critique de la traduction de nombreuses approches, qu'Oseki-Dépré a divisées en trois catégories, explicitées ci-dessous. Cette typologie permettra de plus aisément caractériser et distinguer les différentes approches des traducteurs analysés, afin d'alimenter ma réflexion sur la traductologie.

La typologie d'Oseki-Dépré

Dans son ouvrage intitulé *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Inès Oseki-Dépré propose une typologie des théories de la traduction littéraire. Elle divise ces théories en trois catégories : les théories prescriptives, les théories descriptives et les théories prospectives. Avant de décrire ces trois approches théoriques, il est important de préciser que, comme Oseki-Dépré le mentionne, le système proposé est subjectif, et ses catégories ne sont pas étanches ; certains théoriciens, malgré leur appartenance à un courant théorique, puisent quelques idées dans les autres systèmes de pensée. En dépit de ces défauts, inhérents à tout système de classification, la typologie d'Oseki-Dépré offre un regard

critique et autoréflexif souvent absent des théories de la traduction, qui permet de cerner le point de vue du traducteur.

Les théories prescriptives

Tout d'abord, Oseki-Dépré présente les théories prescriptives, ou classiques, qui mettent de l'avant un ensemble de règles pour traduire. Elle en offre une première définition : « Les théories prescriptives de la traduction rejoignent les théories normatives de la langue française. » (Oseki-Dépré, 1999, p. 19.) Elle rappelle plus loin que celles-ci prônent « la clarté, l'élégance et la lisibilité » (Oseki-Dépré, 1999, p. 23). Une première caractéristique des théories prescriptives est donc la préservation de l'intégrité de la langue d'arrivée, ce qui a pour conséquence de masquer l'opération traduisante au lecteur, qui n'y détecte pas de présence étrangère. Par exemple, dans la France du XVIII^e siècle, il existe un courant appelé « les belles infidèles » au sein duquel on prône une adaptation des textes étrangers à la culture, à la belle langue et à la morale françaises. Un autre aspect important des théories prescriptives est l'établissement d'un ensemble de règles de traduction. Par exemple, saint Jérôme affirme que, pour le texte religieux, « le texte à traduire est à respecter au nombre près de mots, voire des lettres de l'original » (*id.*). Lemaistre, traducteur français du XVII^e siècle, édicte dix règles pour traduire, d'allégeance plutôt littéraliste, où on retrouve entre autres l'importance de rendre le texte comme s'il avait été écrit par l'auteur dans la langue d'arrivée, d'être le plus fidèle possible à la longueur du texte d'origine et à ses procédés, tout en prescrivant quelques règles de style, à propos de la longueur des vers – préférablement de cinq, sept ou huit pieds – ou des « allitérations cacophoniques », qu'il déplore et recommande d'éliminer (*ibid.*, p. 33-34).

Oseki-Dépré range aussi dans la catégorie des théories prescriptives les déformations signalées par Berman, qui dénonce les différents procédés de la traduction ethnocentrique, comme l'allongement, l'ennoblissement, la destruction des rythmes, des réseaux significatifs, etc. Même si Berman se situe plutôt, dans sa manière de penser la traduction, dans les théories descriptives, son énumération de pratiques à proscrire le rattache à une perspective prescriptive. On retrouve donc dans les théories prescriptives une volonté de mettre en place des préceptes pour une *bonne* méthode de traduction, celle-ci devant généralement, sauf pour Berman, qui affiche une visée absolument contraire, masquer l'origine étrangère de l'œuvre de manière à donner au lecteur l'impression d'un texte original. Ces théories ne sont pas l'apanage des anciens : Mounin, avec sa recherche d'une grammaire universelle qui permettrait d'uniformiser et d'automatiser la pratique traductive, et Eco, avec la préférence qu'il marque pour l'adaptation du texte au

lectorat d'arrivée dans *Dire presque la même chose* (Eco, 2007), se situent eux aussi dans une pensée prescriptive. De plus, on remarque que la volonté de systématisation qui caractérise les théories prescriptives est souvent la marque des théoriciens qui penchent vers la primauté de l'aspect linguistique, plutôt que littéraire, de la traduction. Si cette position est souvent celle maintenue par le monde éditorial, soucieux de la qualité normative de la langue, la volonté prescriptive de Berman relève d'une préoccupation éthique tout à fait différente.

Les théories descriptives

Les théories descriptives, ou modernes, de la traduction littéraire sont celles qui « ne fournissent de jugements de valeur qu'en dernière instance » (Oseki-Dépré, 1999, p. 45) : elles sont donc moins attachées à trouver la bonne méthode pour traduire qu'à décrire et rendre compte du processus de traduction, en étudiant le paratexte, le rôle de l'éditeur, le projet du traducteur, etc. Les théoriciens qui insistent sur le procédé plutôt que sur le résultat font en effet la description, et non la prescription, de l'acte de traduire. Les notes sur la traduction de *Paradise Lost* de Milton par Chateaubriand constituent un bon exemple de théorie descriptive. Chateaubriand y explique son projet de faire une traduction littérale du poème de douze mille vers de Milton, en gardant vivant le jeu d'intertextualité à l'œuvre dans l'original et en préservant son style simple, sans fioritures. Puisque l'anglais de Milton est fortement latinisé, empreint de références à la Bible, aux auteurs grecs et latins de l'Antiquité, à Dante et à d'autres, il faut le traduire adéquatement : « le mot à mot est insuffisant et source d'erreurs, et il ne faut pas le confondre avec la littéralité » (*ibid.*, p. 50). Il faut donc traduire les réseaux de sens tout autant que les mots du texte, et forcer la langue d'arrivée vers celle de départ.

Bien que l'inventaire des pratiques traductives ethnocentriques présenté par Berman dans *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* m'ait plus haut servi d'exemple de théorie prescriptive, ce théoricien se situe souvent dans une perspective descriptive, puisque Berman prend Chateaubriand pour traducteur modèle. Ainsi, il se refuse à une critique des traductions qui jugent le texte traduit, mais pense une critique enrichissante et informée, marquée par une volonté d'amélioration de la traduction :

La critique est en son fond illustrative : illuminée par l'œuvre elle l'illumine à son tour [...]. Il appartient au critique, et d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif (nous retrouvons là, d'une certaine manière, nos socio-sémio-critiques, mais sans leurs concepts et leur type de discours), et de préparer *l'espace de jeu d'une retraduction* sans faire le « donneur de conseils ». (Berman, 1995, p. 17, c'est l'auteur qui souligne.)

Berman désire donc s'éloigner des jugements dogmatiques, normatifs et prescriptifs, qui visent généralement à détruire plus qu'à construire. Le système d'évaluation qu'il construit repose sur des considérations éthiques et poétiques, qu'il formule bien entendu après avoir décrit avec minutie les caractéristiques de la traduction analysée.

Il est certain que le portrait dessiné ici n'est pas exhaustif et ne reflète pas l'intégralité des mouvements au sein des théories descriptives. On remarque toutefois que ces théories sont caractérisées par un souci de communication entre les traditions littéraires, par la mise en avant de la description des mécanismes littéraires, sociaux et culturels à l'œuvre dans le monde de la traduction, soit sur un mode objectif, provenant de la linguistique, comme chez Mounin et Steiner, soit sur un mode subjectif, axé vers une appréciation littéraire, dans la lignée de Meschonnic et de Berman (Oseki-Dépré, 1999, p. 97). Déjà, la séparation souvent induite entre les théoriciens relevant de la linguistique et ceux relevant de la littérature se fait moins importante, la typologie d'Oseki-Dépré permettant une appréhension plus englobante des théories de la traduction.

Les théories prospectives

Les théories prospectives, ou artistiques, mettent de l'avant la traduction comme un processus littéraire créatif. Oseki-Dépré note qu'ainsi « la traduction constitue une activité ouverte et, pourquoi pas, artistique » (*id.*). De nombreux souscourants existent parmi les théories prospectives et leur objet d'étude est très souvent la poésie, réputée particulièrement difficile à traduire puisque sa forme et son fond sont intimement liés. Il est à remarquer que les théories prospectives se détachent du problème de la fidélité au texte original, puisqu'elles insistent sur le rôle créatif du traducteur. On y distingue plusieurs courants : le littéralisme, la traduction-recréation et la transcréation poétique.

Le courant littéraliste est, comme une partie des théories descriptives de la traduction, fortement inspiré de Châteaubriand. Non seulement ce dernier a-t-il décrit avec acuité les divers procédés à l'œuvre dans *Paradise Lost*, mais il s'est aussi permis de plier la langue française pour y faire entendre Milton. Dans une perspective prospective, ce type de littéralisme créatif cherche à faire communiquer l'essence de l'œuvre et celle de l'être humain, la traduction constituant un moyen d'atteindre, à travers l'amalgame et la correspondance des langues, la langue essentielle. Comme le fait remarquer Oseki-Dépré, « [l]e vrai traducteur est donc celui qui préserve l'intouchable et même pas transmissible, comme l'est la parole de l'écrivain dans l'original » (*ibid.*, p. 103). Ce point de vue est fortement inspiré de l'essai de Benjamin intitulé « La tâche du traducteur » (Benjamin, 2000, p. 244-262), qui y présente une vision essentialiste frisant le mysticisme. En continuité avec la pensée des romantiques

allemands, Benjamin conçoit la traduction comme un enrichissement, non seulement de la langue d'arrivée, mais aussi de l'œuvre elle-même.

Moins marqué par les envolées philosophiques que le courant littéraliste, le courant de la traduction-recréation provient d'un questionnement pratique sur la traduction de la poésie. En effet, comme je l'ai mentionné, l'œuvre poétique présente une difficulté de traduction particulière par sa construction complexe, tant sur le plan du fond que de la forme. Le traducteur doit alors recréer le poème dans la langue d'arrivée et, pour ce faire, il doit effectuer des choix qui entraînent nécessairement des pertes et des ajouts. D'après Oseki-Dépré, « la traduction poétique entraîne inévitablement un processus de création littéraire. Dans ce sens, la traduction peut être conçue comme une fonction spécialisée de la littérature. » (Oseki-Dépré, 1999, p. 113.) Le traducteur de poésie « sait que son poème doit aboutir au poème original » (*id.*) et, selon le courant de la traduction-recréation, ce transfert ne peut se faire qu'en endossant pleinement le rôle de créateur littéraire qui est celui du traducteur.

Enfin, le courant de la transcréation poétique, dont l'exemple cité par Oseki-Dépré est Ezra Pound, consiste à traduire en toute liberté, comme l'auteur aurait écrit s'il l'avait fait dans la langue d'arrivée. Cette position suppose qu'il est possible pour le traducteur de se glisser dans la peau de l'auteur, de savoir ce qu'il aurait voulu dire, en transposant le contexte d'émergence dans la culture d'arrivée. Le problème posé par cette approche est le risque d'une traduction ethnocentrique, occasionnée par le détachement de l'œuvre de son contexte de création. En effet, le courant de la transcréation poétique repose sur la possibilité d'interpréter objectivement le texte original pour le refaire, mais en supposant qu'il aurait été écrit dans la langue d'arrivée. L'exemple de Pound est parlant, puisque cet homme de lettres a traduit de la poésie chinoise avec beaucoup de liberté, ce qui laisse à craindre une abondance de déformations de type colonialiste.

En résumé, les théories prospectives s'éloignent du critère de fidélité à *la lettre* pour adopter une fidélité à l'essence de l'œuvre : « L'intraduisibilité de la poésie – et son corollaire, la récréation poétique – met en évidence l'essence du fait littéraire. Qu'est-ce qui est intraduisible, en effet, sinon ce qui fonde la littérarité, soit le signe poétique ? » (Oseki-Dépré, 1999, p. 127.) Les théoriciens prospectifs rejettent donc toute tentative de systématisation et de rationalisation, faisant valoir l'aspect artistique insaisissable de tout texte. Ils constituent donc la branche des théories de la traduction qui s'éloigne le plus du point de vue linguistique, quelques fois – comme chez Pound – au détriment d'un transfert plus fidèle du message et du sens du texte original.

En somme, la traduction littéraire présente de nombreux défis, qu'on peut sans doute attribuer à la spécificité de l'œuvre d'art, son essence indéchiffrable, qu'elle soit imputée à l'inspiration mystique de son auteur ou à la complexité de la langue littéraire. Cette part insaisissable du texte littéraire, qui complique tant le travail de traduction en brouillant le code, est certainement présente dans de nombreuses œuvres, mais le transfert du sens ne saurait se faire sans une étude exhaustive du système linguistique dans lequel l'œuvre littéraire s'inscrit.

La traductologie, entre linguistique et littérature

Prenons pour exemple la traduction de ce passage tiré de *The Color Purple* (1982), dont deux traductions ont été proposées. La première est issue de la traduction officielle du roman, faite en 1984 par Mimi Perrin. La seconde est proposée par Bernard Vidal dans un article intitulé « Le Vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », publié en 1994 dans la revue *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. Les voici, mises en parallèle avec l'original :

Dear God,

My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me. I'm big. I can't move fast en ough. By time I git back from the well, the water be warm. By time I git the tray ready the food be cold. By time I git all the children ready for school it be dinner time. He don't say nothing. He set there by the bed holding her hand an cryin, talking bout don't leave me, don't go. (Walker, 1982, p. 2).

Cher bon Dieu,

Ma maman elle est morte. Tout ce temps-là, elle a pas arrêté de me crier dessus. De me dire des injures. C'est que me voilà grosse, et alors je me bouge pas vite. Le temps de remonter du puits, l'eau était tiède. Le temps de lui faire son plateau, le repas était froid. Le temps de préparer les petits pour l'école, c'était déjà l'heure de manger. Lui il disait rien. Il restait là assis près du lit, à tenir la main à la mère. Il pleurait qu'elle ne pouvait pas le quitter comme ça. (Walker, 1984, p. 10).

Cher Bon Djé

Mo moman lé morte. Li mort pas contente contre moïn. Li guélé apé moïn. Mo grosse. Mo li pas capab aller vite. Ça fait quand mo revini du puits-là, l'eau li té chaude. Quand mo préparé le manger, le manger li té froid. Quand mo préparé yé zenfants pour l'école, l'est déjà l'heure apé dîner. Mo popa li dit rien. Li assis-là côté so lit. Li tient so main-là. Li pleuré. Li dit : « To pas quitté moïn, to ni pas allé. » (Vidal, 1994, p. 196).

L'extrait proposé¹ est tiré d'un roman épistolaire écrit en vernaculaire noir américain, la langue familière parlée par les Afro-Américains. Ce sociolecte est issu d'une créolisation de l'anglais – la langue du maître – et de nombreuses langues africaines, notamment le wolof, *lingua franca* en Afrique durant de nombreux siècles. Son usage familier et littéraire relève, à l'image du jocal québécois, d'une revendication politique et culturelle. On remarque dans l'original la présence de nombreuses caractéristiques linguistiques propres au *Black English*. Par exemple, dans « *the water be warm* », « *the food be cold* » et « *it be dinner time* », le mot « *be* » n'est pas un usage impropre du verbe « *to be* », mais bien un marqueur aspectuel d'origine africaine, qui signifie que l'action concernée est répétitive et habituelle (Green, 2002, p. 48). Perrin utilise l'imparfait pour marquer cette quotidienneté, mais sa solution a le désavantage de ne pas dévier de la norme linguistique française. L'*AAE* se distingue aussi par des particularités phonétiques : dans l'extrait, on remarque l'élimination du « r » central dans le mot « *cussing* » – pour « *cursing* » – et celle du « g » final dans « *cryin* » – pour « *crying* ». Si la traduction de Perrin ne comporte aucune déviation phonétique, celle de Vidal en abonde, son exotisation extrême en comportant même beaucoup plus que l'original.

Le *VNA* se caractérise aussi par l'usage de mots courts, ce qui en fait une langue rythmée et expressive. Dans cet extrait, l'original est composé de mots d'une ou au maximum deux syllabes, avec une prédominance des mots d'une seule syllabe, puisque seuls une dizaine de mots – « *mama* », « *screaming* », « *cussing* », « *enough* », « *water* », « *children* », « *ready* », « *dinner* », « *nothing* », « *holding* » et « *talking* » – en comportent deux. Perrin utilise dans sa traduction de nombreux mots de deux syllabes, ainsi que quelques mots de trois syllabes. Toutefois, ces mots ne sont pas complexes, et reflètent assez bien le vocabulaire élémentaire de Celie, malgré l'absence de fautes d'orthographe et de grammaire, sauf pour le traitement des phrases négatives. Chez Vidal, on retrouve encore moins de mots, mais leur longueur est d'une étendue semblable à ce qu'on retrouve dans la version de Perrin. Aussi, à cause de l'influence créole, les mots utilisés sont plus simples, même plus que dans l'original. Les deux traductions proposées sont légèrement allongeantes : celle de Perrin compte quatorze mots et trente syllabes de plus, celle de Vidal trois mots et seize syllabes de plus. Toutefois, la version de Vidal est physiquement plus longue, puisqu'il effectue un retour à la ligne après presque toutes les phrases, alors que, dans l'original et chez Perrin, il s'agit d'un paragraphe d'un seul tenant. Le

¹ J'utiliserai sans distinction vernaculaire noir américain (*VNA*), *Black English* et *African American English* (*AAE*).

choix de Vidal renforce l'oralité et la poéticité de l'extrait, en faisant un texte qui respire mieux, où chaque affirmation de Celie est martelée. Par contre, la disposition originale marque plutôt l'accumulation que l'affirmation, ce qui est certainement plus en accord avec le ton de cette lettre.

On remarque de nombreuses répétitions dans l'original, qui ont pour effet de rythmer le texte en plus d'insister par itération sur certains termes. D'abord, il y a l'entrée en matière, où l'abondance des cris et des jurons, tout comme la présence de la mort, est signalée par la répétition : « *My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me.* » Chez Perrin comme chez Vidal, une partie de cette répétition est évacuée. Si, dans la version de Vidal, le verbe « mourir » est répété, aucune des trois répétitions n'est présente chez Perrin, alors qu'il s'agit de la traduction la plus longue. On retrouve aussi dans l'extrait une anaphore, puisque trois phrases suivies débutent par « *by time I git* ». De plus, ces extraits affichent une scansion semblable – huit pieds/cinq pieds, huit pieds/quatre pieds et douze pieds/quatre pieds. Chez Perrin, la répétition est présente, avec « le temps de », et la scansion est partiellement préservée (huit/quatre, huit/six, douze/huit), quoique la traductrice y ajoute un effet de gradation ascendante en augmentant petit à petit le nombre de pieds. La version de Vidal est semblable (huit/quatre, huit/six, onze/huit), sauf que l'anaphore n'est pas tout à fait respectée, puisque la première phrase débute par « ça fait quand mo », alors que les autres commencent par « quand mo ». L'effet répétitif est moins marqué dans le premier exemple que dans le second, mais il est évident que, dans le cas de ce passage où la répétition est primordiale, les traducteurs ont tenu à ce qui soit préservée la prose de Walker, avec plus ou moins de succès.

La traduction de Perrin fait subir au texte de Walker beaucoup de réaménagements syntaxiques, ce que Berman appelle la rationalisation, qui consiste à remanier la construction des phrases. Cette déformation est présente un peu partout dans l'exemple, sauf peut-être dans le passage anaphorique. Ainsi, le début de l'extrait est remanié, tout comme la fin, où, d'une phrase, Perrin en fait deux, tout en laissant tomber certains détails. De même, Vidal divise en quatre la dernière phrase de l'original, et y insère une réplique, introduite par un deux-points et encadrée par des guillemets. Rationalisation, ennoblissement, destruction des rythmes, destruction des systématismes et destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, les traductions de Perrin et de Vidal, bien que visant juste sur certains aspects, comportent de nombreuses déformations décriées par Berman (Berman, 1999 [1985]). Il s'agit donc dans les deux cas de traductions ethnocentriques procé-

dant par, chez Perrin, une normalisation et, chez Vidal, une exotisation de la langue vernaculaire.

Conclusion

Cette analyse rapide nous indique comment linguistique et littérature sont toutes deux sollicitées lorsqu'il s'agit d'analyser la traduction d'un texte littéraire. J'ai choisi ici, pour les besoins de la démonstration, un cas extrême – celui du vernaculaire noir américain tel que transcrit par Alice Walker –, mais les mêmes chemins peuvent être suivis pour l'étude de toute traduction. Dans un monde où le rapport à l'Autre prend une importance grandissante et où le principe d'universalité est ébranlé par la multiplicité des points de vue, les théories de la traduction littéraire apportent un éclairage particulier grâce à leur attachement à la chose culturelle. Toutefois, traduire est quelquefois trahir, et la traduction, si elle est menée de manière ethnocentrique, peut contribuer à entretenir les idées reçues plutôt que de garantir la transmission. La traduction est une lame à double tranchant, comme le fait remarquer Maria Tymoczko : « *As with any intellectual theory, translation theory has the potential to be used for good or ill, for oppression or liberation. Like translation itself, translation theory can be a two-edged sword. What is clear at present is that translation studies does not stand in a neutral place.* » (Tymoczko, 2006, p. 30.) La prétendue neutralité du traducteur est un masque qui se lézarde : la traduction objective n'existe pas, elle est toujours l'œuvre d'un sujet. Il est alors essentiel de comprendre les enjeux qui se dessinent dès lors qu'on transfère une œuvre littéraire d'une langue à l'autre. Il va sans dire que le point de vue et les allégeances théoriques du traducteur influencent ses choix, risquant alors de produire une traduction ethnocentrique et de fausser la lecture de l'œuvre. Pourtant, un travail minutieux sur la lettre permet de réaliser une traduction de qualité qui renouvelle langue et littérature nationales.

Bibliographie

BAKER, Mona. 2000. «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator». *Target*. Vol. 12, n° 2, p. 241-266.

BENJAMIN, Walter. 2000. «La tâche du traducteur». *Œuvres*, p. 244-262. Paris : Gallimard.

BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Coll. «tel», n° 252. Paris : Gallimard, 311 p.

———. 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, 275 p.

———. 1999 [1985]. *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Coll. «L'Ordre philosophique». Paris : Seuil, 141 p.

ECO, Umberto. 2007. *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*. Paris : Grasset, 464 p.

GREEN, Lisa J. 2002. *African American English : A Linguistic Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 285 p.

LADMIRAL, Jean-René. 1979. *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Coll. «Petite bibliothèque Payot», n° 366. Paris : Payot, 276 p.

MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 377 p.

MOUNIN, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Coll. «nrf». Paris : Gallimard, 303 p.

OSEKI-DÉPRÉ, Inès. 1999. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 283 p.

ROBEL, Léon. 1973. «Pour une théorie de la traduction poétique». *Cahiers internationaux de symbolisme*. N° 25, p. 55-64.

STEINER, George. 1998 [1975]. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3^e éd. Oxford : Oxford University Press, 560 p.

VIDAL, Bernard. 1994. «Le Vernaculaire noir américain: Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker». *TTR*. Vol. 7, n° 2, p. 165-207.

WALKER, Alice. 1982. *The Color Purple*. New York : Harcourt, 290 p.

———. 2008 [1984]. *La couleur pourpre*. Trad. de l'américain par Mimi Perrin. Coll. «Pavillons poche». Paris : Robert Laffont, 346 p.

DOSSIER
«LIEU ET NON-LIEU
DU LIVRE : PENSER
LA BIBLIOTHÈQUE»

Introduction

«Lieu et non-lieu du livre :
penser la bibliothèque»

CHERCHEUR, MOI? OH, ÉVITEZ CE MOT! —
JE SUIS SEULEMENT *LOURD* — TANT DE LIVRES!
JE TOMBE, ET TOMBE SANS CESSÉ
ET FINIS PAR ATTEINDRE LE FOND!
[FRIEDRICH NIETZSCHE, *LE GAI SAVOIR*]

La bibliothèque est le lieu, d'abord *physique*, de la rencontre entre le lecteur et l'objet-livre, mais aussi des lecteurs entre eux ; *intellectuel* ensuite, entre le lecteur et la culture conçue comme totalité, mais aussi, encore une fois, des lecteurs entre eux, entretenant peut-être sans le savoir les mêmes sources théoriques ou les mêmes objets d'étude. Bien vite, on se rend compte que le *topos* de la bibliothèque est paradoxal et que la rencontre n'arrive pas vraiment. Phénoménologiquement, on doit plutôt constater un *non-lieu*. D'une part, la « totalité » de la culture est le résultat d'une longue sélection

et, parmi tous les écrits jamais produits, certains perdurent dans leur existence, alors que d'autres ne prennent jamais place sur les étagères. D'autre part, la bibliothèque semble plutôt être le lieu où la rencontre entre lecteurs devient la moins probable : chacun, en silence, dans l'anonymat, requiert pour son travail l'absence d'autrui.

Cette propriété paradoxale de la bibliothèque, celle d'être à la fois le pôle de la rencontre dans l'identité d'une culture totale et le pôle de la déliaison, ressemble à ce que Claude Lefort remarquait à propos des élections, moment où le peuple forme en même temps une unité substantielle et où le social est fictivement dissout, «le citoyen se voyant extrait de toutes les déterminations concrètes pour être converti en unité de compte» (Lefort, 2007 [1982], p. 466).

Le pôle de l'unité de la culture (le lieu du livre, la bibliothèque) est aussi, simultanément, le lieu de la déliaison des individualités utilisatrices de cette culture. Et pour continuer dans l'analogie avec Lefort, nous pourrions parler de la bibliothèque comme «lieu vide du savoir», non pas le lieu où il n'y a plus de savoir, mais le lieu même où le savoir peut continuellement être remis en question. Chacun, en silence, dans son coin, ou son cubicule, et dans sa relation personnelle avec le livre, est appelé à se taire pour méditer son allégeance renouvelée à la civilisation de l'homme typographique. Le poste de travail en bibliothèque est à la culture ce qu'est l'isolement à la démocratie : en même temps le garant de l'égalité devant l'accès au savoir-pouvoir, et la certitude que sa voix ne puisse être entendue que si elle entre dans le calcul. Au vu de cette consubstantialité, nous suggérons de qualifier la bibliothèque de *non-lieu* du livre, ou son utopie ; d'où une première question que nous poserions quant à ce lieu du savoir : comment en faire un lieu de rencontre ?

Le non-lieu appelle une référence à l'*Utopie* de Thomas More. Au premier sens, vulgaire, la bibliothèque comme lieu intellectuel est bien un lieu «imaginaire», l'image quelque peu irréaliste d'une ressource civilisationnelle inépuisable. En ce sens, la polysémie du «u» d'utopie sied à l'image qu'on a de cette bibliothèque. D'abord, on y voit le sens du εὖ- grec (audible dans la prononciation anglaise de *Utopia*), le lieu du Bien, idée suprême du panthéon des vertus platoniciennes. Toutefois, dans son acception plus prosaïque et plus matérielle, la bibliothèque possède aussi l'autre signification du «u», cette fois celui de la négation οὐ- grecque : la bibliothèque est alors un lieu externe à la culture, une manière de détacher les Belles Lettres de leur contemporanéité plus ordinaire. Ce détachement est à l'image de l'île d'Utopie, ancienne presqu'île dont l'isthme a été coupé par ses habitants afin de protéger

leur «meilleure forme de gouvernement» des influences extérieures. De même, la modernité naissante protégera *ce qui vaut* vis-à-vis la trivialité du contemporain, jugé inférieur, en détachant une partie d'elle-même pour viser la conservation. De fait, c'est sans doute à la Renaissance que ce principe prendra son ampleur et sa forme actuelle. Avec l'introduction en Europe de l'imprimerie typographique par Gutenberg, la quantité d'ouvrages publiés explose, avec pour conséquences l'impossibilité de lire *tout* le corpus littéraire et, en même temps, la conscience, pour la culture européenne, de sa propre limite à l'autoréflexivité totale. Cette culture s'est donc sans doute sentie obligée d'accueillir en son cœur une extériorité, toujours accessible, où les biens culturels seraient protégés pour les générations futures qui, elles, auraient le loisir de lire à leur tour ces livres devenus trop nombreux.

Or, on nous dit de toute part que la bibliothèque est en danger et qu'avec elle c'est toute la civilisation occidentale qui décline : la bibliothèque comme rejeton culturel se numérise et troque le papier pour des octets. La première conséquence de ce changement est à la fois la perte de son matériau originel, mais aussi une obsession compulsive à devoir tout garder¹. Deuxième conséquence : la bibliothèque numérique via Internet est de plus en plus accessible, partout, à n'importe quel moment, à condition de jouir d'un accès aux technologies de l'information et de la communication. La bibliothèque, nous le verrons bientôt, est devenue accessible à la plèbe via satellite, et ses locaux se trouvent envahis de toutes parts par des barbares aux mains grasses.

C'est bien ce que semble nous dire Daniel Tanguay, professeur de philosophie à l'Université d'Ottawa, dans un numéro récent de la revue *Argument*, avec un dossier intitulé «L'art de lire en suspens» (2008-2009). Son article peut valoir de critique excessive à l'égard de l'état actuel de la bibliothèque, mais demeure néanmoins représentatif d'une nostalgie devant l'effritement de ce que la bibliothèque représente pour certains. Tanguay se demande ce qu'est devenue notre civilisation qui s'est constituée par «une certaine sacralisation de l'objet-livre» (Tanguay, 2008-2009, p. 8). Pour ce bibliophile autoproclamé, la lecture est le moyen par lequel l'individu peut espérer «communiquer à l'éternité des œuvres de penser» (*ibid.*, p. 41). Il présente donc un texte sous la forme d'une visite narrée de la bibliothèque de l'Université d'Ottawa et remarque, après un voyage de deux ans à l'étranger, les changements qu'elle a subis. D'abord, la fin du silence : on a installé des postes informatiques, créant un va-et-vient insupportable pour qui

¹ Nous apprenions récemment la décision de la *Library of Congress* de Washington, l'Alexandrie moderne, de conserver «numériquement» la totalité des messages d'au plus 140 caractères générés sur Twitter depuis 2006, ce qui représente, en moyenne, près de 50 millions de «gazouillis» quotidiens.

veut lire en paix ; mais surtout, la fin des rites et coutumes associés à la bibliothèque, jusqu'au plus connu, l'« interdiction de manger et de boire » (*ibid.*, p. 44). En effet, cas assez extraordinaire dans les annales de l'histoire du livre, la bibliothèque universitaire a ouvert *intra muros* un café *Second Cup*TM. La nouvelle « formule » de la bibliothèque universitaire, c'est le confort, la détente et la restauration, expression, pour Tanguay, de l'abolition de la frontière entre lieu public et lieu privé. À l'opposé de cette nouvelle donne de la bibliothèque, Tanguay précise ce qu'était autrefois, dans *son temps*, la bibliothèque :

Dans l'ancien monde, on entrait dans une bibliothèque comme on pénétrait dans un sanctuaire en adoptant une attitude propre au lieu : modeste, recueillie, et, pour tout dire, un peu malaisée. Cette attitude physique et mentale requise par le lieu préparait aux mystères de la connaissance qui devaient s'accomplir dans la bibliothèque (*Id.*).

Daniel Tanguay, toutefois, place le lecteur devant un choix à faire immédiatement : d'un côté, son prieuré idéalisé, un lieu pour « pratiquer l'ancien culte » (*ibid.*, p. 50) de la lecture avec ses ouailles assoiffés de savoir ; de l'autre, le diagnostic qu'il fait de ce nouvel établissement, un lieu de marchandage pour produits spécialisés, avec pour clientèle cible les étudiants. Le nouvel impératif de ce lieu n'est plus le respect pour la « communication avec les esprits défunts » (*ibid.*, p. 48), mais la convivialité et la détente pour l'engrangement des profits. Devons-nous pourtant vraiment choisir entre le sanctuaire de Tanguay et le lieu proposé par les nouvelles élites administratives de l'Université d'Ottawa qui veulent, à coup de signature de monopole commercial sur le campus, nous obliger à « être à l'aise » et à dépenser sur place² ?

À bien y penser, les deux attitudes sont tout à fait semblables. Non pas dans leurs intentions, bien sûr, mais dans leurs effets. Une des conséquences de l'installation dans la bibliothèque de l'Université d'Ottawa d'un café sis aux côtés du comptoir de prêts au rez-de-chaussée, et de faux-foyers, fauteuils et compagnie aux étages, a été de retirer une grande partie de la collection pour les reclasser dans un entrepôt à l'extérieur du campus, où l'accès se fera par commande intra-bibliothèque. Du point de vue du livre, le privilège de se situer

² Il y a déjà un problème à nous proposer ce choix. L'institution « bibliothèque » défendue par Tanguay est déjà un lieu « utopique » (au sens d' « imaginaire »). Faut-il rappeler que la bibliothèque était autrefois un lieu bruyant, où chacun lisait à voix haute ? Au IV^e siècle, saint Augustin s'étonne, dans les *Confessions*, de voir saint Ambroise lire « sans bouger les lèvres » : *vox autem et lingua quiescebat* (Livre VI, chap. 3). De même, faut-il aussi rappeler que la supposée tranquillité de l'étude n'a rien à voir avec l'enseignement avant l'éducation nationale obligatoire ? Au Moyen-Âge, par exemple, le maître enseignait alors en lisant à haute voix les livres que les étudiants devaient retranscrire entièrement — ce qui leur tenait lieu à la fois de bibliothèque personnelle et de rédaction de thèse à la fin de leurs études —, et qu'à tout changement de rythme de cette lecture par le professeur, celui-ci pouvait se voir hué par les étudiants qui n'hésitaient pas à siffler et à taper du pied pour le faire ralentir (McLuhan, 1962, p. 95). La bibliothèque *sacrée* de Tanguay est un endroit imaginaire qui n'a d'existence que dans son seul refus du monde contemporain.

sur une étagère se reçoit désormais en fonction d'un rapport mathématique calculé sur la base du nombre de fois qu'il est emprunté et sur la période de l'emprunt. La moyenne des factorisations déterminera une ligne arithmétique de l'accessibilité à la culture : tablette en deçà de la ligne, entrepôt au-delà. N'assistons-nous pas là au geste, reproduit de manière caricaturale, de l'extériorisation du livre au regard de la culture ambiante – pour le protéger, pour le conserver –, geste premier de la Renaissance ? Ne voyons-nous pas sous nos yeux la même logique à l'œuvre, quelque chose comme une deuxième *bibliothécarisation* de la culture, celle-là même qu'idéalise Tanguay ? Si, pour les uns, c'est l'impératif de la sauvegarde de l'élite intellectuelle, pour les autres, c'est l'impératif de l'augmentation de l'achalandage commercial par un aménagement plus *dynamique et convivial* de la bibliothèque. En définitive, ce qui les distingue, ne se résumerait-il pas à deux projets politiques différents pour la culture ?

Dans *Règles pour le parc humain*, tiré d'une conférence prononcée en 1997, Peter Sloterdijk décrit l'humanisme comme « un fantasme communautariste » qui procède sur le modèle de la « société littéraire dans laquelle les participants découvrent, par le biais des lectures canoniques, leur amour commun pour des émetteurs qui les inspirent » (Sloterdijk, 2000, p. 10). La crise de cet humanisme – celle diagnostiquée par Tanguay – n'est pas l'effet de « quelque humeur décadente » d'êtres humains incapables d'« accomplir leur pensum littéraire » (*ibid.*, p. 13), mais la réalisation même de la finalité de cet humanisme bourgeois à travers la société de masse. Ce qu'on voit à l'œuvre avec la modernisation de la bibliothèque, ce que Tanguay thématise sous le couvert du dogme de l'« étanchéité entre institution et marché » (Tanguay, 2008-2009, p. 50), n'est l'expression que d'une lutte entre deux modes de domestication de l'homme : d'une part, l'ancien humanisme et la sacralité de la lecture et de l'institution, d'autre part, le nouvel impératif du *self-enjoyment* par l'achat et le crédit. Ce problème de la bibliothèque comme institution – au contraire de Tanguay qui y trouve un combat pour la survie de l'« ancien monde » – pourrait-il être pensé différemment ? Pourrait-on suggérer de penser la bibliothèque *contre* la bibliothèque ?

La bibliothèque peut prendre plusieurs formes, mais, toujours, elle possède un même désir de conservation contre la destruction, des manuscrits de Nag Hammadi – retrouvés dans des jarres en terre cuite dans un désert d'Égypte – à la bibliothèque d'Aby Warburg – rescapée de la terreur nazie et déménagée en catastrophe à Londres après

la prise de pouvoir du parti nazi en Allemagne. Ce dernier exemple montre que, bien souvent, la sauvegarde des livres passe par une opposition au pouvoir en place, aux institutions actuelles.

Walter Benjamin débattant au regard de tous sa bibliothèque privée, dans une suite de miniatures sur sa collection personnelle, exprime bien le besoin de sortir les livres d'une valeur d'usage et d'une valeur d'échange (notamment pour les protéger de la politique d'État, de sa violence par la politique de patrimoine et de commémoration). La bibliothèque comme lieu privé, qui découle du geste de collectionner les livres, devient un mode de résistance politique face à l'institution (celle des nostalgiques de l'ancienne domestication humaniste, mais aussi celle prônée par l'abstraction marchande de l'expérience collective proposée par la nouvelle élite du *management*), ou encore, c'est « faire la sourde oreille à toutes les mises en garde venant du quotidien de la vie juridique » (Benjamin, 2000, p. 45). La fonction du livre collectionné, « à l'abri de l'échange tout comme de l'usage » (*Ibid.*, p. 23), devient la ressource pour *repolitiser* le passé, ce que Jennifer Allen, en introduction à Benjamin, explique bien :

À la recherche de vieux objets usagés, le collectionneur sauve de l'oubli un travail passé tout en revendiquant son propre droit de créer. Benjamin, dépossédé de sa signature et de son public, a transformé la collection en acte de survivance et de résistance politique. Son éloge de la possession, loin d'être un plaidoyer bourgeois pour la propriété privée, révèle la défense d'une pratique intellectuelle mais aussi le désir de réintroduire l'expérience particulière – et sensible – dans la sphère publique. (*Ibid.*, p. 24)

Il ne s'agit donc pas de *sacraliser* la valeur du passé, mais de rendre sa puissance au Nouveau. Doit-on penser, comme le suggérerait peut-être Benjamin, que c'est la collection privée qui nous sauvera de l'abstraction de l'expérience collective, de la bibliothèque ou du musée ? D'où une nouvelle question que nous aimerions poser, excessive, sans doute : au-delà de la collection, doit-on brûler toutes les bibliothèques pour revenir à la possibilité d'un nouveau « commun » ?

Le texte de Daniel Tanguay pourrait laisser un goût d'*autodafé* à tous ses lecteurs : qu'on le prenne comme « acte de foi » pour l'ancien monde, ou comme désir vif de l'incendier aussitôt. C'est peut-être la littérature qui permet la remise en question la plus subtile, mais juste, des finalités de la bibliothèque, on pense à la critique du personnage de l'autodidacte dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre – lisant l'entièreté des livres de la bibliothèque par ordre alphabétique, il échappe par mauvaise fois à la contingence du monde en prétendant un regard total,

mécanique et abstrait, sur la culture –, mais aussi au bibliothécaire aveugle (*autre* Borges) du monastère dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco, devenu meurtrier pour rendre impossible la lecture d'un traité aristotélicien sur le rire. La bibliothèque semble être, pour la littérature, une source de méfiance par sa tendance à rendre étranger son savoir, comme elle est source, aussi, d'un désir d'écrire au-delà du savoir convenu (la bibliothèque comme «arsenal», chez Maurice G. Dantec).

Nous aimerions déplacer vers la bibliothèque ce que Roland Barthes disait de la littérature lors de sa leçon inaugurale au Collège de France :

La littérature est désacralisée, les institutions sont impuissantes à la protéger et à l'imposer comme le modèle implicite de l'humain. Ce n'est pas, si l'on veut, que la littérature soit détruite ; c'est qu'elle n'est plus gardée : c'est donc le moment d'y aller. (Barthes 1978, p. 40-41.)

Maintenant que la bibliothèque n'est plus gardée, il est peut-être temps de la revisiter. C'est bien ce que nous a proposé le philosophe Robert Hébert en postface au présent dossier, sous forme de *pyroflexions*, avec l'histoire oubliée de l'incendie de la bibliothèque de l'Hôtel du Parlement de Montréal en 1849. Fidèle à son approche d'interprétation des restes (voir notamment Hébert, 1992), il questionne l'état des lieux de ce lieu devenu non-lieu – radical, cette fois –, jusqu'à être oublié par les historiens de la destruction de bibliothèques. Sa « visite » à la bibliothèque incendiée le conduit à la maison, elle aussi incendiée, de Papineau, qui sert désormais de décor glauque aux étudiants d'art plastique du cégep du Vieux-Montréal. Avec lui, nous voudrions penser que le feu de la destruction, une fois les restes revisités, pourrait nous conduire à quelque chose comme une nouvelle réflexion sur l'humanité : l'*humainance*, comme l'écrivait Claude Gauvreau dans *Un partisan*, une pièce inédite de 1971, retrouvée récemment dans les boîtes de Gaëtan Dostie. À l'humanité de la Renaissance, transmise jusqu'à nous comme *anthropotechnique* ou élevage de troupeau, nous aimerions penser que les contributions ici réunies en répondent à la manière de Gauvreau, avec son mot occulte, en retrait devant «humanité», et aux abords de «lumière» :

Je suis dangereux parce que, étant moindre que le parfait jusqu'au degré zéro de l'humainance, je suis mortellement mon metteur en scène. (Gauvreau, *s.d.*)

Peut-être, simplement, nous faut-il cesser de penser être les derniers sur terre, ou qu'après nous, c'est la fin de la civilisation, que, finalement, les changements et les mutations que vivent la bibliothèque (notamment avec le numérique), sont une chance pour celui qui sait voir et penser, une chance nouvelle pour appréhender la culture.

Nous aimerions penser que les contributions présentées répondent aux questions posées ci-dessus : sur la possibilité (1) de la rencontre dans un non-lieu ; sur la possibilité (2) de penser la bibliothèque hors des alternatives proposées par l'ancienne garde, ou encore (3) hors de l'institution. Nous avons l'espoir que ces contributions forment, chacune à sa manière, chacune de son lieu singulier, une nouvelle pensée de la bibliothèque, sans cette lourdeur que redoutait Nietzsche, et avec un peu plus de légèreté, peut-être celle de l'*humance* de Gauvreau. C'est selon ce critère que nous invitons le lecteur à les lire.

Les contributions au dossier ont été réparties entre les sections « théorie » et « lectures ». Pour donner une image préliminaire de cette répartition, nous proposerions de voir la section « théorie » comme une peinture de Giuseppe Arcimboldo, peintre italien du XVI^e siècle. Les objets d'étude de ces contributions, qui vont de Léonard de Vinci à Jacques Derrida, en passant par John Dee, sont à l'image du *Il Bibliotecario* d'Arcimboldo, un portrait entièrement composé de livres. Ces premières contributions ont peut-être eu comme question de départ « comment *faire* un visage » à partir de la bibliothèque d'un auteur. La section « lectures » pourrait ressembler – avec un peu d'imagination – à la même toile d'Arcimboldo, mais cette fois parodiée par Francis Bacon – comme il le fit du portrait du pape Innocent X de Velásquez. Avec les « lectures », il s'agit presque, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, de « *défaire* le visage » des auteurs étudiés, de la littérature médiévale au site Web *tierslivre.net*, en passant par Jorge Luis Borges et Victor-Lévy Beaulieu.

Dans son article « L'histoire culturelle au singulier », Martin Parrot, avec une perspective en histoire des idées, remet en question les études historiques de l'occultiste anglais John Dee (1526-1609), en particulier celle de Deborah E. Harkness. John Dee conversait avec les anges et inscrivait ces conversations dans ses manuscrits ; un casse-tête pour les historiens qui ne savent que faire de ces données, ou comment les classer : religion, magie ou science ? Parrot propose plutôt, par le biais de John Dee, de remettre en question nos typologies modernes pour comprendre l'époque : les conversations angéliques sont, au même titre que la liste des livres de la bibliothèque de Dee, une part de son savoir.

Dans un esprit similaire, Nancy Labonté propose, avec « Sémiose de la bibliothèque de Léonard de Vinci », une remise en question des typologies appliquées au savoir de Léonard de Vinci (1452-1519) par ses biographes. À l'aide des théories sémiotiques, elle parvient à montrer que la bibliothèque de l'humaniste italien (ici, une liste de lecture)

devient, sous la plume des historiens, un moyen à partir duquel une conceptualisation du personnage «Léonard de Vinci» peut être faite, et propose même, pour sa part, de voir dans cette bibliothèque un personnage à part entière.

Dans le dernier texte de la section théorique, «Une scène de destruction/reconstruction», Nayelli Castro nous offre une nouvelle scène de la tour de Babel à partir de la traduction de Jacques Derrida en espagnol. La bibliothèque, ici, se réfère à la citation dans le texte – la citation comme collection du savoir – de Derrida, d'où le choix impossible du traducteur : traduire ou ne pas traduire la citation ? Les conséquences sont alors la perte du lien entretenu dans l'original entre le texte à traduire et le texte cité. En tant que lectrice des traductions espagnoles, Castro nous invite à voir ces traductions comme destruction de la bibliothèque derridienne, mais aussi reconstruction d'une nouvelle, cette fois pour le lecteur qui aura accès à un autre lieu du savoir, aux limites de l'agrammaticalité.

Si les textes plus théoriques étaient diversifiés par leurs approches disciplinaires autres que littéraire – historique, sémiotique, traductologique – les textes de la section «Lectures» le sont aussi, mais cette fois dans la diversité des thèmes employés et des auteurs lus. Špela Žakelj nous propose une lecture très complète d'un roman du XIII^e siècle avec son article «Le *Roman de la Rose* : la bibliothèque du savoir médiéval». Seul article à avoir pour objet un texte antérieur à la Renaissance, il nous donne des pistes de réflexion sur la modernité à venir, notamment par la structure double du roman, due au fait, d'abord, que deux auteurs ont participé à son écriture – Guillaume de Lorris et Jean de Meun –, mais aussi parce que le dernier, commentateur du premier, fait du texte une bibliothèque à part entière, reprenant tous les genres et toutes les questions de l'époque. Pour Žakelj, l'allégorie médiévale devient la métaphore de la bibliothèque, comme la bibliothèque est aussi la métaphore de l'allégorie. Elle y voit l'articulation nécessaire vers la Renaissance et une allégorie qui permet d'éviter la destruction.

Marc Ross Gaudreault offre, avec «À l'intérieur de la bibliothèque borgésienne», un article original qui prend pour point de départ un texte moins convenu dans la discussion sur la bibliothèque chez Jorge Luis Borges, «Le jardin aux sentiers qui bifurquent». La lecture de ce texte de Borges et la conception de la temporalité qui y est formulée permettent à Gaudreault de faire l'équation livre = labyrinthe, et de voir l'objet-livre comme un «intrigant carrousel, une valse de stimuli intellectuels dont les ramifications, à la manière de fractales, se répercutent vers l'infini».

Karine Rosso, avec «La “bibliothèque de Bibi”», relit pour nous le *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu pour voir dans la bibliothèque de Bibi, mentionnée dans ce livre, à la fois le lieu total de l'intertextualité (interprétation assez répandue, telle qu'elle le démontre), mais aussi le lieu secret (peut-être le non-lieu) de l'auteur, le lieu de l'articulation entre le livre et la vie, ou pour reprendre ses mots «le lieu ultime où le rôle de la littérature est questionné».

Finalement, Mahigan Lepage nous donne une lecture précise de François Bon avec son article «Où furent des livres» dans lequel le rôle de la métamorphose numérique de la bibliothèque est questionnée, et ce à partir de la représentation de la ville et de l'urbanité. La bibliothèque contemporaine, notamment avec l'apport du numérique et des nouvelles technologies disponibles, implique «une mémoire de la littérature active, fluide, partout accessible, autrement dit : une mémoire inscrite dans le présent même du monde».

Nous tenons encore une fois à remercier chaleureusement Robert Hébert pour sa très belle postface, de même que les contributeurs au dossier, ainsi que le comité de rédaction de *Postures* pour leur aide dans l'évaluation et le peaufinage des contributions reçues.

Bibliographie

AUGUSTIN. 1964. *Les Confessions*. Trad. par Joseph Trabucco, Paris : Éditions Flammarion, 380 p.

BARTHES, Roland. 1978. *Leçon*. Paris : Éditions du Seuil, 46 p.

BENJAMIN, Walter. 2000. *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*. Trad. par Philippe Ivernel. Paris : Éditions Payot & Rivages, 212 p.

DANTEC, Maurice G. [s.d.] *Métacortex. Cartographie des profondeurs*. Entrevue accordée à Jack Griffin et Christian Monnin à la bibliothèque Albert le Grand (Montréal), disponible en ligne : <http://www.mauricedantec.com/video/video.php/video/deux-heures-d-entretiens-avec-maurice-g-dantec>

ECO, Umberto. 1992. *Le Nom de la rose*. Trad. par Jean-Noël Schifano, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 634 p.

GAUVREAU, Claude. [s.d.] *Un partisan*. Pièce inédite [1971].

HÉBERT, Robert. 1992. *Le Procès Guibord. Ou L'interprétation des restes*. Montréal : Éditions Triptyque, 193 p.

LEFORT, Claude. 2007. «Démocratie et avènement d'un 'lieu vide' », d'abord publié dans *Psychanalystes*, n° 2, 1982, republié dans *Le temps présent. Écrits 1945-2005*. Paris : Éditions Belin, pp. 461-469.

MCLUHAN, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*. Toronto : University of Toronto Press, 297 p.

MORE, Thomas. 1987. *L'Utopie, Ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Trad. par Marie Delcourt. Paris : Éditions Flammarion, 248 p.

NIETZSCHE, Friedrich. 2000. *Le Gai Savoir*. Trad. par Patrick Wotling. Paris : Éditions Flammarion, 439 p.

SARTRE, Jean-Paul. 1938. *La Nausée*. Paris : Éditions Gallimard, 250 p.

SLOTERDIJK, Peter. 2000. *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la «Lettre sur l'humanisme» de Heidegger*. Trad. par Olivier Mannoni. Paris : Éditions Mille et une nuits, 62 p.

TANGUAY, Daniel. 2008-2009. «Dossier L'art de lire en suspens» et «Une visite à la bibliothèque», dans *Argument. Politique, société, histoire*. Vol. 11, n° 1, pp. 8-9 et 40-51.

Théorie

L'histoire culturelle au singulier

questions pour une approche bibliographique à la pensée de John Dee (1527-1609)

L'époque colore l'individu, affirmait Lucien Febvre dans *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*. L'humain du passé n'est pas à approcher seul ou du point de vue de nos rubriques, de nos catégories, martelait-il. Le grand péché de l'historien serait de se consacrer à l'étude de ce qui fait sens d'après l'outillage mental de sa propre époque, un type d'anachronisme constamment attaqué par Febvre. En histoire, il en allait, pour l'auteur, de la sensibilité des gens d'une époque. Il désignait ainsi les croyances, les sensations, les désirs, les pensées ; mais aussi la possibilité qu'un savoir, ou un désir, émerge plus qu'un autre, que le paysage culturel ait une certaine texture partagée, un impératif qui, pour l'historien, n'aura rien de familier (Febvre, 2003, pp. 15-16). C'était en 1942.

À l'aube de la *microstoria* italienne et de l'histoire culturelle au sens large, qui prend son essor dans les années soixante-dix et quatre-vingt, l'outillage conceptuel de Febvre fut critiqué pour son manque de flexibilité et pour le déterminisme culturel qui y transpirait¹. Toutefois, c'est bel et bien de sensibilité au sens où Febvre l'entendait qu'il est toujours question dans nombre d'historiographies de la subjectivité, du corps et de la perception apparues au cours des dernières décennies. Les difficultés conceptuelles, elles aussi, restent entières, et les débats méthodologiques fourmillent toujours.

Les travaux de Deborah E. Harkness, européenne à la *University of Southern California*, s'inscrivent dans cette trajectoire plus récente. Non seulement approche-t-elle des individus, des objets et des métaphores en termes ethnographiques dans son étude *The Jewel House : Elizabethan London and the Scientific Revolution* (Harkness, 2007, pp. 255-256), mais elle affirme aussi vouloir immerger le lecteur « [...] in the sights, sounds, smells, and personalities of science as it was understood in London during the Elizabethan period » (Harkness, 2007, p. 14). On retrouve une approche similaire à celle de l'histoire culturelle dans ses recherches antérieures : *John Dee's Conversations with Angels : Cabala, Alchemy, and the End of Nature* et « The Nexus of Angelology, Eschatology, and Natural Philosophy in Dee's Angel Conversations and Library », où, interrogeant les conversations angéliques du docteur John Dee (1527-1609), l'auteure cherche à comprendre la vision du monde de ce dernier et de ses contemporains, bref, leur sensibilité.

Le cas de Dee, un casse-tête pour les historiens, est particulièrement intéressant. Magicien, mathématicien et conseiller à la cour d'Elizabeth I, il était un des piliers de la Renaissance anglaise. Le grand défi en ce qui le concerne est double : parvenir à situer ses conversations avec des anges dans le cadre de l'histoire intellectuelle de l'époque élisabéthaine et à les intégrer dans la définition de sa propre sensibilité. Comment l'historien peut-il donner à l'œuvre de Dee une certaine cohérence malgré ses incursions dans le monde de la magie et de la mystique, et comment peut-il passer de l'œuvre au personnage ? Voyant les conversations angéliques comme l'indice d'une extravagante superstition, ou même de la folie, plusieurs chercheurs en font fi ou n'abordent tout simplement pas le personnage de Dee dans leurs recherches. C'est particulièrement le cas dans le

¹ Voir notamment *The Cheese and the Worms* de Carlo Ginzburg, ainsi que « Intellectual History or Socio-cultural History? The French Trajectories » de Roger Chartier. Le premier critique Febvre, mais aussi Robert Mandrou, autre représentant du mouvement des annales, pour leur incapacité à faire état de l'autonomie des gens étudiés et à leur permettre leur individualité, mais aussi quelque originalité que ce soit aux champs de culture « d'en bas » (les savoirs des petits desquels nous n'avons que peu de témoignages directs) (Ginzburg, 1992, pp. xi, xix, xxiii-xxiv). Chartier se fait l'écho de Ginzburg en notant que l'approche de Febvre n'arrive pas à établir des distinctions, à rendre compte de différences culturelles entre groupes sociaux à l'intérieur d'une même époque, ou même entre individus, non plus qu'à problématiser les relations de pouvoir ou la création d'habitudes (Chartier, 1982, pp. 18-23).

domaine de l'histoire des idées. Par les questions méthodologiques qu'il soulève, donc, et ce, même si nous avons accès à du matériel historique de qualité, quoique fragmentaire, le concernant (ses œuvres manuscrites et sa bibliothèque), Dee s'avère être une riche énigme quand il s'agit de penser le « comment » de l'approche historiographique.

Harkness tente de faire sens de la pensée de Dee dans le contexte de la culture scientifique et religieuse du 16^e siècle, ainsi que de la relation entre ses conversations angéliques et ses autres poursuites intellectuelles (*i.e.* alchimie, navigation, géographie, mathématiques, etc.). C'est par sa bibliothèque qu'elle y parvient, particulièrement en établissant des relations entre les annotations trouvées dans plusieurs de ses livres, le contenu de ceux-ci et leur apparition dans les conversations angéliques, tout en se demandant comment les livres et les activités rituelles s'illuminent mutuellement et nous permettent de parler de la sensibilité de Dee. C'est cette approche, ce passage de la bibliothèque au lecteur, que je vise à questionner succinctement. Qu'est-ce que ce passage conceptuel implique comme détours et raccourcis épistémologiques pour l'historien ? Où se situe le rapport entre l'expérience de la lecture et, dans ce cas-ci, celle de la divination ? Quelles toiles de fond partagent-elles ? Ce passage conceptuel est-il significatif pour penser ce qu'est une culture et, surtout, celle d'un individu ?

John Dee, les livres et la magie

John Dee affirmait pouvoir recevoir des révélations angéliques au moyen de séances rituelles de divination. Il était assisté dans cette activité par un médium du nom d'Edward Kelley qui consultait une lamelle d'obsidienne polie ou bien une boule de cristal afin d'entendre les esprits invoqués par Dee et de rapporter leurs messages. Certaines de ces énigmatiques conversations nous sont parvenues grâce à la survivance de cinq manuscrits dans lesquels le magicien rend compte de ses travaux invocatoires.

Dee possédait la plus importante collection de livres et de manuscrits de toute l'Angleterre de la Renaissance. Située dans sa demeure de Mortlake, près de Londres, sa bibliothèque était constamment visitée par des étudiants, des poètes et des intellectuels londoniens, ce qui amena Dee à parler de sa maison comme étant la « *Mortlacensi Hospitali Philosophorum peregrinantium* » [L'hospice de Mortlake pour philosophes errants] (Sherman, 1995, pp. 30, 39-40). Harkness a étudié plusieurs livres ayant fait partie de cette collection, dont des copies qu'elle a trouvées à Mortlake et que Dee avait annotées. Intéressée par la pensée scientifique et religieuse de Dee, elle cherche à savoir pourquoi il

est passé, dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler le *Faust* de Marlowe, de la science naturelle à la divination, en quête de révélations, mais aussi pourquoi il a cherché à converser avec des anges au lieu de se prêter à la contemplation de Dieu, comme le prescrivait la piété chrétienne de l'époque. C'est à partir des livres d'angéologie et d'eschatologie de Mortlake qu'Harkness prétend répondre à ces questions, tracer la sensibilité – la mentalité – de Dee, et retrouver l'origine culturelle des questions de Dee et des révélations apparaissant dans les conversations angéliques (Harkness, 1999, pp. 4, 117, 130; 2006, pp. 276-277, 279).

Le 14 mars 1582, à Mortlake, Dee invoqua les anges Uriel et Michaël. Kelley était avec lui. Cette séance, comme le note Harkness, est particulièrement intéressante pour les historiens. Elle témoigne de l'usage répété de références bibliographiques par Dee afin de mieux comprendre les révélations angéliques dont Kelley et lui-même sont les instigateurs et les témoins. Voici donc trois brefs extraits des notes de travail prises lors de cette séance. Leur présentation respecte l'ordre chronologique. Ils prennent place suite à la relation d'une vision où l'ange Uriel fabrique un objet rond sur lequel il inscrit les lettres NA avant que Michaël le donne à manger à un esprit s'avérant être « l'ange de la profession » de Dee (Dee, 2003, pp. 76-77).

(I)

Dee [en tant que narrateur] – *Then E.T. [Kelley] asked me, yf there were such Angels of a mans Profession : and I answered yea : as in Agrippa and other, is declared.*

Michaël – *Leaue your folly : Hold thy peace. Haue you not red, that they that cleaue unto God, are made like unto him.*

(II)

Michaël – *He hath eaten strength against trubble : He hath eaten nothing : and in eating, he hath eaten all things. The name NA, be prayesd in trubbles.*

(III)

Michaël – *I will reveale thee this ring : which was never revealed since the death of Salomon : with whom I was present. I was present with him in strength, and mercy. Lo, this is it. This is it, wherewith all Miracles, and diuine works and wonders were wrowght by Salomon : This is it, which I haue revealed unto thee. This is it, which Philosophie dreameth of. This is it, which the angels skarse know. This is it, and blessed be his Name : yea, his Name be blessed for euer.*

[...]

Dee [en tant que narrateur] – *It shewed to be a Ring of Gold : with a seale graued in it : and had a rownd thing in the myddle of the seale and a thing like a V, through the top of the circle : and an L, in the bottome: and a barr ----- cleaune through it : And had these fowre letters in it, P E L E. (Dee, 2003, pp. 77-79).*

Non seulement Dee fait-il directement référence à l'œuvre d'Henri Cornelius Agrippa (1486-1535) en répondant à son médium lors de la séance, mais il ajoute dans ses notes de travail des références bibliographiques à chacun de ces trois moments. La première renvoie au *De occulta philosophia* d'Agrippa, tandis que les deux autres renvoient au *De verbo mirifico* de Johannes Reuchlin (1455-1522), deux œuvres au cœur du développement de la pensée occulte, et en particulier de la cabale chrétienne, qui caractérise la Renaissance. Chose intéressante, comme le note Harkness, on ne trouve pas de référence à « PELE » dans le *De verbo mirifico*, mais plutôt dans deux autres livres connus et annotés par Dee : le *De occulta philosophia*, ainsi qu'une collection de textes de Pseudo-Denys l'Aréopagite (v^e siècle). Dans le second cas, à la surprise des historiens, le nom « PELE » apparaît bien dans le livre, mais il fut ajouté au texte par Dee, qui semble avoir pris connaissance de ce nom ailleurs (Harkness, 2006, p. 280). Joseph H. Peterson, éditeur d'une version des manuscrits de Dee, a trouvé une référence à PELE dans le troisième tome du *De occulta philosophia* (Dee, 2003, p. 80, n99). C'est d'ailleurs dans le même chapitre que l'on trouve une référence à « NA », un nom divin qui, d'après Agrippa, doit être invoqué lors de troubles ou perturbations (comme d'ailleurs le révèle Michaël aux deux hommes lors des séances invocatoires...)

Pour Harkness, ces extraits de la séance du 14 mars 1582 témoignent de l'étroite relation entre les activités invocatoires de Dee et sa bibliothèque. Au-delà des ouvrages de magie et de cabale chrétienne, on trouve aussi des références, dans les conversations angéliques, à des ouvrages de mathématique, d'astrologie et de géographie, notamment ceux de Gerardus Mercator (1512-1594) et de Pomponius Mela (I^{er} siècle), où Dee cherche les indices d'une géographie angélique² telle qu'elle lui est révélée lors de certaines conversations avec les anges. Il semble donc que nous pouvons clairement établir un lien entre ses diverses activités intellectuelles et magiques (Harkness, 2006, pp. 276, 280). Suivant cette approche, les conversations angéliques, non plus exclues, ignorées, ou relayées au statut d'insignifiantes superstitions, prennent non seulement leur place dans la vie et les travaux de Dee, mais deviennent des sources de premier plan pour pouvoir parler du personnage.

Cela dit, après avoir interrogé ce phénomène, nous en sommes toujours à un niveau plutôt général si l'on veut parler de Dee. Si les éléments des conversations qui sont corroborés dans certains livres sous forme de références et d'annotations nous donnent une idée de ce qui pouvait

2 En mai 1584, à Cracovie, lors de son long séjour en Europe centrale, Dee obtient un livre des révélations d'un esprit nommé Nalvage. Ce livre, intitulé *Liber Scientiae Auxilii et Victoriae Terrestris*, contient la description des 91 régions de la Terre telles que gouvernées par des puissances angéliques (Cousins, 1989, pp. 162-163).

mouvoir Dee dans le monde et à travers ses différentes activités, la bibliothèque ne prend toujours pas corps, elle ne nous dit que très peu sur sa sensibilité. En histoire, on donne généralement de la texture à un phénomène – une forme précise, singulière – de deux façons : dans le temps et dans l'espace. C'est-à-dire que le phénomène étudié, quelle que soit sa taille (un individu, un groupe social, un concept, une ville, un État, une mer, etc.), doit avoir une dispersion d'étendue variable dans ce qui trace ses contours et le situe. Il se doit, en quelque sorte, d'être inscrit ou, tout simplement, de s'inscrire dans un monde donné. Si l'historiographie événementielle et conservatrice du XIX^e siècle à aujourd'hui se limite surtout à lier entre eux une quantité d'îlots dans le temps ou à expliquer de vastes phénomènes sociaux par un seul événement (la vie et l'œuvre d'un philosophe, d'un écrivain, d'un prince ou d'un ministre quelconque), l'histoire culturelle, tenant compte de la chronologie, vise surtout l'exploration du lieu dans lequel son objet d'étude prend forme, ses horizons dans le paysage d'une époque. C'est précisément ce que vise Harkness dans ses travaux sur Dee, et, si la bibliothèque du magicien fait des manuscrits une source pertinente en démontrant leur place dans les activités intellectuelles et religieuses du personnage, elle nous permet aussi, d'après Harkness, d'élargir son monde en y cartographiant les rapports de proximité entre ses travaux et la vie des œuvres qu'il possédait dans leurs divers milieux (par exemple, la réception du *De occulta philosophia* et du *De verbo mirifico*). Les livres ayant leurs propres temporalités, la bibliothèque permet aussi d'inscrire Dee, ses intérêts et ses lectures, dans les circonstances les entourant.

C'est le matériel historique qui donne sa malléabilité à un phénomène. L'historien qui se veut empirique et minimaliste, celui qui, loin des visées théoriques *a priori* de l'activité mentale narcissique et de l'auto-absorption, vise la découverte d'un monde nouveau (Le Roy Ladurie, 1982, p. 27), devra jouer avec le matériel, tester sa résistance, le lier et le délier jusqu'à ce qu'une perspective satisfaisante soit tracée. Toutefois, la possibilité de deux faux pas apparaît : (1) l'historien peut subsumer son objet de recherche dans des ensembles et catégories *a priori* (science, religion, magie, etc.) qui ne feront aucun sens pour l'objet étudié, c'est-à-dire l'expliquer par un ensemble générique qui ne nous dira rien de nouveau sur sa spécificité ; (2) la perspective acquise, ou tracée, peut ne pas permettre l'ouverture de champs, donc le changement, et geler le temps en une cohésion toute artificielle. L'ouvrage de Harkness, il me semble, glisse vers ces deux faux pas de l'interprétation historique. C'est ce glissement qui m'intéresse et c'est par celui-ci que sera problématisé le passage de la bibliothèque au lecteur dans les travaux de l'historienne

afin d'en dégager des questions plus larges pour le développement de l'histoire biographique.

Harkness, la bibliothèque et les catégories

Harkness approche principalement Dee par les conversations angéliques et sa bibliothèque. Elle-même reconnaît que les journaux manuscrits intriguent les historiens, car ils ne peuvent simplement être situés dans une catégorie plus qu'une autre (ici, dans le cas des études sur Dee, on pense surtout à la science, à la magie et à la religion). Voulant rendre compte de la complexité des activités divinatoires de Dee, Harkness fait état de plusieurs éléments provenant de la science médiévale de l'optique (en les situant dans les conversations comme dans la bibliothèque du Magicien, ou encore dans ses œuvres publiées), ainsi que d'approches protestantes à la prière. À ces éléments importants dans l'interprétation que fait l'auteure de Dee s'ajoute que, contrairement aux demandes et motivations trouvées dans les grimoires et livres de magie « populaires » (*i.e.* trouver un trésor, trouver l'amour, guérir, enchanter, maudire, se protéger des maléfices, etc.), les pratiques magiques de Dee visent la connaissance des desseins de Dieu et la transformation du monde tel qu'il était à la fin du xvi^e siècle en un nouvel Éden (Harkness, 1999, pp. 1-6, 39-41, 122-130). Ces éléments, distincts de ce que Harkness conçoit être la magie à la Renaissance, l'incitent à considérer qu'il y a absence de références concrètes à la magie dans les conversations angéliques. Ce serait plutôt, pour l'historienne, de religion dont il serait ici question. Harkness martèle donc que la magie, et l'hermétisme au sens large, n'est pas un registre signifiant dans les travaux de Dee. Il y a, bien sûr, un contexte pour un tel argument. Depuis les années 1960, Dee apparaît surtout dans les recherches en histoire de la magie et de l'hermétisme comme ayant été un magicien pour lequel la science et la religion étaient des domaines d'activités secondaires. Se réappropriant le personnage, Harkness tente de rendre compte de la complexité de ses intérêts et de sa perspective sur le monde.

Science, religion, magie, que sont ces ensembles catégoriaux ? Harkness a raison de critiquer les approches simplistes de la vie et de l'œuvre de Dee ; toutefois, en concluant que les conversations angéliques sont avant tout un phénomène religieux et scientifique, ne tombe-t-elle pas dans le même panneau que certains des historiens qui l'ont précédée, ceux qu'elle critique pour leur usage appauvrissant des catégories mobilisées ? Harkness est consciente de la difficulté d'établir la pertinence de ces trois catégories (science, religion, magie) pour les

gens de la Renaissance. Elle se tourne donc vers deux personnages dont les œuvres étaient connues de Dee afin de comprendre comment celui-ci conceptualisait la magie : Agrippa et Francesco Giuntini (1523-1590) :

Dee and his contemporaries drew fine – sometimes very fine – distinctions between magic, religion, and natural philosophy in an attempt to relieve the tensions among them. Often, authors of the period made a particular point of excepting communication with angels from other forms of magic, as did Giuntini. Prior to Giuntini, the positive results that might be had from communication with angels were suggested by Agrippa. In De occulta philosophia Agrippa outlined a system of occult beliefs and practices that was at once natural, spiritual, magical, and deeply religious. His system relied heavily on the fusion of mathematics and language present in cabala, which became a chief element in Dee's angel conversations. But Agrippa placed a far greater emphasis on the wonder-working potential of [magical] names and their use in summoning spirits and angels. (Harkness, 1999, p. 123.)

D'après Harkness, Dee a une approche religieuse de ces séances invocatoires, et non magique. Elle met en relief l'absence d'invocations magiques et d'usage de fumigations tels qu'ils occurred chez Agrippa, mais, aussi, une emphase jugée religieuse sur les Écritures saintes (*ibid.*, pp. 122-124). La forme des prières invocatoires de Dee, les objets rituels qu'il utilisait, les questions qu'il posait, la chorégraphie de l'activité rituelle, ainsi que ce qu'il notait dans ses journaux de travail sont toutefois, comme l'a démontré Stephen Clucas, en étroite relation avec l'*Ars Notoria*, soit les traditions magiques dont témoignent des livres tels que le *De occulta philosophia*, mais aussi différents grimoires circulant surtout sous forme manuscrite à l'époque de Dee. Brièvement, l'*Ars Notoria*

[...] claim[s] to pass on techniques and mysteries which had originally been revealed to King Solomon through a ministering angel sent to him by God. The various practices promise the practitioner or operator a means of attaining a vast knowledge and power by mediate or immediate revelation. (Clucas, 2006, p. 241.)

Il semble bien difficile, et improductif, de distinguer *a priori* entre religion et magie à cette époque. C'est particulièrement le cas lorsqu'on étudie l'histoire de telles pratiques rituelles. Clucas et Harkness n'arrivent pas à la même conclusion parce qu'ils ne posent pas la même question, et ce, même s'ils interrogent tous deux le même texte. C'est bien normal. Ceci dit, le constat de Harkness quant à la distinction entre magie et religion, ainsi que son besoin d'articuler une interprétation au moyen de catégories générales et mal définies témoignent des limites de l'usage bibliographique dans le cas précis des activités et de la sensibilité de Dee.

Histoire, bibliographie et singularité

Les historiens, surtout ceux qui explorent l'histoire pré-XIX^e siècle, ont rarement le luxe de travailler avec des sources dépourvues d'ambiguïtés. Les conversations angéliques de Dee en sont un excellent exemple. Harkness prétend pouvoir illuminer notre compréhension de Dee en explorant celles-ci en relation avec la bibliothèque du magicien, cela en un double mouvement. Premièrement, la bibliothèque lui permet de justifier la place des conversations angéliques dans les poursuites intellectuelles, religieuses et magiques de Dee, soit le fait que celles-ci sont bel et bien unies en un tout fort complexe renvoyant à des œuvres provenant de plusieurs champs de savoirs. La bibliothèque sauve, en quelque sorte, les conversations en dévoilant la portée. Deuxièmement, la bibliothèque lui permet de tracer le contour des motivations de Dee et, dans certains cas, de sa lecture (annotations). C'est ce deuxième mouvement qui s'avère fragile méthodologiquement. Au moyen des livres qui ont été en sa possession, on ne peut parler de Dee que par proximité ou estimation en le rattachant à ce que, peut-être, ces livres signifiaient pour lui ou pour d'autres à cette époque. Chez Harkness, ces « autres » sont toujours liés à Dee par la « culture anglaise » ou par sa bibliothèque. La bibliothèque devient un lieu d'ancrage où Dee prend forme pour l'historien. Ce « prendre forme » se fait par glissements. Il nécessite, afin que l'on ne se limite pas au constat « Dee a une bibliothèque », que la bibliothèque elle-même devienne le centre de multiples connexions au moyen des livres à divers champs de savoirs. La bibliothèque prend forme à un niveau très général. Ici apparaît toutefois la possibilité d'un passage de la bibliothèque au lecteur. Dans l'optique d'une histoire culturelle biographique, quel genre de matériau les livres que Dee possédait sont-ils pour l'historien ? Mon argument est que les livres ne nous disent absolument rien sur lui tant qu'il ne fait rien avec eux.

C'est lorsqu'il s'exprime que Dee est intéressant, qu'il prend forme et texture. C'est par l'expression que la culture apparaît, sa culture. La bibliothèque prise au sens large est tout simplement insignifiante. Pour le philosophe, l'historien ou le critique littéraire, c'est dans des moments particuliers, ou dans des séries de moments particuliers, que la bibliothèque acquiert une singularité, qu'elle soit un matériel historique pour tracer un phénomène ou un objet d'étude comme tel. Dans le cas précis de la tentative d'appréhender John Dee, un anglais du XVI^e siècle, elle s'avère utile, mais a aussi des limites évidentes dans l'optique d'un certain minimalisme méthodologique et d'un goût pour la précision (à distinguer de l'objectivité). Les livres font partie de l'univers de Dee, mais,

bien qu'ils aient pu grandement l'influencer, tant qu'il ne les mentionne pas, nous ne pouvons en parler que par détours. En faisant différentes connexions avec les mathématiques, la philosophie classique, le néoplatonisme, l'astrologie, l'alchimie, la géographie, etc., nous sommes à même d'inscrire Dee dans un monde, toutefois pour nous sans particularités. Les connexions seules ne nous aident pas à comprendre la sensibilité du personnage. Ceux qui prétendent le contraire devront faire l'usage de substituts, ce qui implique le recours à des typologies variées fondées sur la généralisation, soit l'exact opposé de la spécificité.

Pouvons-nous éviter les généralisations ? Je ne pense pas, du moins pas en histoire, mais nous pouvons approcher la singularité différemment, avec soin, afin d'interroger un individu dans son expression. C'est avant tout la différence qui devrait donner un sens d'être, une texture à l'objet ou à l'individu étudié. Non pas la différence avec, mais la différence tout court, la différence qui est. J'aimerais ici passer de l'examen de l'approche de Harkness à l'épistémologie pour suggérer non pas un modèle, mais une posture méthodologique dans la pratique de l'histoire de la culture qui s'avère particulièrement importante pour l'histoire biographique. Je m'inspire à cet effet de certaines observations de Gilles Deleuze et de Maurice Merleau-Ponty.

Dans *Différence et répétition*, Deleuze a une approche de la singularité voisine de ma critique méthodologique des travaux d'Harkness. S'en inspirer sera ici productif. Réfléchissant sur l'altérité, il observe que trop souvent la distribution de singularités est mystifiée et posée comme une opération divine, un jeu joué quelque part au-delà. Il note que cette approche accommode la raison suffisante qui ne questionne que rarement ses propres règles opératoires et ne parvient pas à rendre compte de l'altérité. Deleuze nomme cette distribution *sédentaire*, c'est-à-dire un sens du jeu qui s'articule sur la logique du même, soit une règle catégorique *a priori* agissant à titre d'identité invariante et générale subsumant

[...] des hypothèses opposées auxquelles elle fait correspondre une série de coups, de lancers, de jets numériquement distincts, chargés d'opérer une distribution de ces hypothèses ; et les résultats des coups, les retombées, se répartissent d'après leur conséquence suivant une nécessité hypothétique, c'est-à-dire d'après l'hypothèse effectuée. (Deleuze, 2008, p. 361.)

Ce mode d'interprétation connaît toujours déjà ce qu'il cherche. Ses hypothèses, en tant que probabilités, sont toujours déjà localisées dans un ensemble répondant à une règle. Celui-ci distribue, d'après une logique souveraine, des résultats, des interprétations, sur un spectre accepté. Ceci n'est pas un jeu. Les catégories sont, en principe, closes ; elles sont ce par

quoi un sens d'être est distribué à des êtres selon une règle proportionnelle *a priori*. Les termes même de l'identité sont ici définis avant la lettre. On ne peut trouver ainsi de singularités. Les catégories pour Deleuze sont des modes de distribution sédentaire, elles ne reconnaissent que ce qui leur est familier (Deleuze, 2008, pp. 361-362, 364).

L'auteur oppose à la distribution *sédentaire* la distribution dite *nomade*. Les deux modes de distribution sont conçus par l'auteur comme des notions descriptives, d'où leur intérêt pour les historiens. Leur différence réside dans la façon dont elles opèrent épistémologiquement. La distribution nomade opère sous forme de jeu pour lequel chaque jet de dés crée sa propre règle. Il n'y a pas ici d'unité *a priori*, car chaque tentative est formellement différente, chaque tentative est une singularité ouverte par le même acte. Sans origine, l'identification est futile, et, sans hypothèses et proportions fondées sur une équivalence *a priori*, on ne trouve avec la distribution nomadique qu'autant de questions qu'il y a de jets de dés et d'affirmations qu'il y a de résultats différentiels. C'est ainsi que Deleuze fait de ce mode de distribution un complexe de temps et d'espace qui impose ses propres paysages. Irréductibles et incomparables, les singularités distribuées ne sont pas identifiables par l'espace qu'elles occupent, elles ne peuvent pas être subsumées, et ne s'ouvrent qu'en ne se posant jamais. Elles sont nomades et c'est précisément ce qui leur donne forme, soit l'indéfini (Deleuze, 1968, pp. 362-365).

Il est bien évident qu'on trouve plusieurs points d'entrée à tout sujet historique ; ceci dit, j'insiste sur l'importance de rendre compte de la singularité dans la pratique de l'histoire. Cela ne rend pas seulement le récit achevé beaucoup plus intéressant, mais agit aussi au niveau opératoire, ou analytique, du travail d'interprétation de l'historien. C'est ce que j'ai tenté de démontrer ici par ma critique de l'approche d'Harkness. Il faut, autant que possible, se débarrasser des catégories et typologies qui, en tant que raccourcis, ne sont pas toujours fructueuses pour parler d'un objet précis, et ce, malgré la fréquente pauvreté des sources rencontrées par l'historien. C'est appauvrir Dee que de l'interroger en tant que phénomène historique en prenant pour acquis qu'on peut l'expliquer, parler de sa vie, de ses projets, de ses œuvres, etc., au moyen de catégories *a priori*. « C'est dans la différence, écrivait Deleuze, que le phénomène fulgure, s'explique comme signe, et que le mouvement se produit comme "effet" » (*ibid.*, p. 80). Il ne faut pas multiplier les points de vue, « [...] mais bien que chaque point de vue soit déjà la chose, ou que la chose appartienne au point de vue » (*ibid.*, p. 79). Il faudrait donc, en second lieu, faire sens, donner forme par la différence, soit par ce qui n'a pas de corollaire, ce qui est singulier. Bref, il nous faut comprendre comment Dee s'arrache à son monde et

y retourne. L'usage qui est fait de la bibliothèque par Harkness invite exactement à l'opposé.

Maurice Merleau-Ponty notait que pour Edmund Husserl chaque production culturelle ouvre des champs de culture où elle pourrait vivre, mourir, et perpétuellement vivre à nouveau, c'est-à-dire être redécouverte sous une nouvelle forme. Ceci prend pour acquis un concept bien particulier de « tradition » fondé sur la différence. Merleau-Ponty y fait ainsi référence en discutant de peinture :

C'est ainsi que le monde dès qu'il l'a vu, ses premières tentatives de peindre et tout le passé de la peinture livrent au peintre une *tradition*, *c'est-à-dire*, commente Husserl, *le pouvoir d'oublier* les origines et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais une nouvelle vie, qui est la forme noble de la mémoire. (Merleau-Ponty, 2008, p. 95.)

Le peintre réinvente continuellement la peinture. Par la bibliothèque, ou son époque, John Dee peut acquérir une cohésion, il peut être inscrit dans le temps et l'espace. Parler de John Dee, ce n'est toutefois pas cela, mais plutôt étudier comment les gestes et les paroles, les attitudes, sont reproduites et s'ouvrent en de nouveaux horizons, eux-mêmes des jalons de l'histoire personnelle et culturelle du Magicien.

Bibliographie

AGRIPPA, Henry Cornelius. 1993. *Three Books of Occult Philosophy*. Trad. par James Freake. Donald Tyson (éd.) St. Paul : Llewellyn Publications, 938 p.

CHARTIER, Roger. 1982. « Intellectual History or Sociocultural History ? The French Trajectories ». Dominick LaCapra and Steven L. Kaplan (eds). *Modern European Intellectual History : Reappraisals and New Perspectives*. Ithaca : Cornell UP, pp. 13-46.

CLUCAS, Stephen. 2006. « John Dee's *Angelic Conversations* and the *Ars Notoria* : Renaissance Magic and Mediaeval Theurgy ». Stephen Clucas (éd.) *John Dee : Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought*. Dordrecht : Springer, pp. 231-273.

COUSINS, Robin E. 1989. « Appendix C : The Physical Location of the Ninety-One Parts of the Earth named by Man, as detailed in the *Liber Scientiae Auxilii et Victoriae Terrestris* of John Dee ». Robert Turner. *Elizabethan Magic : The Art and the Magus*. Longmead (Shaftesbury) : Element Books, pp. 162-172.

DEE, John. 2003. *John Dee's Five Books of Mystery*. Joseph H. Peterson (éd.) Boston : Weiser Books, 479 p.

DELEUZE, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Coll. « Épipiméthée ». Paris : PUF, 409 p.

FEBVRE, Lucien. 2003. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle : La religion de Rabelais*. Coll. « Bibliothèque de l'Humanité ». Paris : Albin Michel, 579 p.

GINZBURG, Carlo. 1992. *The Cheese and the Worms*. Trad. par John et Anne Tedeschi. Baltimore : Johns Hopkins UP, 177 p.

HARKNESS, Deborah E. 2006. « The Nexus of Angelology, Eschatology, and Natural Philosophy in John Dee's *Angelic Conversations and Library* ». Stephen Clucas (éd.) *John Dee : Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought*. Dordrecht : Springer, pp. 275-282.

HARKNESS, Deborah E. 1999. *John Dee's Conversations with Angels : Cabala, Alchemy, and the End of Nature*. Cambridge : Cambridge UP, 252 p.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. 1981. «History that Stands Still». *The Mind and Method of the Historian*. Trad. par Sian Reynolds et Ben Reynolds. Chicago : Chicago University Press, pp. 1-27.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2008. «Le langage indirect et les voix du silence». *Signes*. Coll. «folio essais». Paris : Gallimard, pp. 63-135.

SHERMAN, William. 1995. *The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*. Amherst : University of Massachusetts Press, 291 p.

Sémiose de la bibliothèque de Léonard de Vinci

ce qu'est devenu un des fragments du *Codex de Madrid II* sous la re-figuration des biographes Martin Kemp, Daniel Arasse et Fritjof Capra

Léonard de Vinci (1452-1519), peintre de la Renaissance italienne, captive l'imaginaire. Ses archives rassemblent ses idées et, parfois, des listes de produits du marché, le calcul de ses dépenses et, ce qui est à l'origine de cet article : deux listes de livres qui sont généralement reconnues comme étant des traces de ses activités d'étude.

La bibliothèque comme « collection de livres » représente une entité qui, à elle seule, fascine en caractérisant la personne qui l'a colligée. L'examen des différentes représentations de la bibliothèque personnelle de Léonard de Vinci révèle que les biographes décrivent cette bibliothèque chacun à leur manière. Le fait que l'inventaire soit diversifié et hétéroclite ne règle pas la question, car les interprétations qui découlent de cette mise

en ordre sont multiples. Pourquoi les représentations biographiques de la bibliothèque personnelle de Léonard de Vinci forment-elles chaque fois un ensemble différent ? Pour répondre à cette question, j'envisage pour ma part plusieurs hypothèses ; je retiendrai toutefois principalement dans ma présente réflexion des arguments justifiant l'utilité des concepts fondamentaux en sémiotique pour élucider un problème d'interprétation.

Pour tenter de dégager des éléments de réponse, le statut caractéristique de cette bibliothèque sera comparé dans trois biographies. Il y a lieu de lire cette bibliothèque comme un signe parce qu'il s'agit d'un élément fini, arbitraire, dont la signifiante est une récurrence dans toutes les biographies. L'exposé débutera par une description sémiotique. L'hypothèse qui sera posée en premier lieu propose que la bibliothèque personnelle de Léonard de Vinci peut être analysée selon la proposition de Philippe Hamon (1977) sur le statut sémiologique du personnage. Après cette exploration, une seconde hypothèse positionnera les biographes en fonction de leur proximité à la trace archivistique afin de dessiner les contours de la sémiologie¹ de ce fragment d'archives datant du tout début du XVI^e siècle.

La perspective des biographes

En 1981, Martin Kemp, professeur en histoire de l'art à Oxford, offre, dans *The Marvellous Works of Nature and Man*, la lecture d'un spécialiste interdisciplinaire de Léonard de Vinci. Un autre historien de l'art, Daniel Arasse, directeur d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris, publie *Les rythmes du monde* en 1997 et présente Léonard de Vinci dans le contexte culturel de l'Italie du XV^e siècle. Enfin, Fritjof Capra, professeur de physique au Schumacher College en Angleterre et directeur fondateur du Center for Ecoliteracy à Berkeley, Californie, vient de publier la traduction de son livre, *Léonard de Vinci, homme des sciences*, qui donne à voir une perspective sur l'émergence d'un paradigme scientifique postmoderne autour de la personne de De Vinci. Ces trois ouvrages forment un corpus qui représente très bien la vaste collection biographique exposant habituellement la bibliothèque de l'artiste comme la preuve de ses connaissances.

¹ La *sémiologie* est un processus sémiotique en expansion qui fait que le signe évoque toutes les occurrences précédentes dans la dynamique de l'augmentation suscitant toutes les occurrences subséquentes (selon Charles Sanders Peirce, philosophe à l'origine de la sémiotique pragmatique, contemporain américain de Ferdinand de Saussure, linguiste suisse ayant inauguré le volet européen de la sémiologie structurale).

Les documents d'archives qui comportent les listes de livres ayant hypothétiquement appartenu à Léonard de Vinci² sont publiés sous la forme de fac-similés commentés. Le premier inventaire provient du *Codex Atlanticus* et a été publié en 1888 par Jean-Paul Richter. Il s'agit de 40 titres dont la compilation par Léonard de Vinci sera approximativement datée de la décennie de 1490 – il faut préciser que la datation des archives est aussi matière à interprétation. Mais c'est surtout à partir du second inventaire que les biographes de l'artiste décriront les activités intellectuelles de Léonard de Vinci en intégrant sa bibliothèque dans leurs récits. Ce second inventaire fait partie du *Codex de Madrid II* qui a été découvert tardivement en 1965. L'historien des sciences et des technologies de l'Université de Californie, Ladislao Reti, date cette deuxième liste de 116 titres à la première décennie du XVI^e siècle, soit 10 ans après l'inventaire du *Codex Atlanticus*, alors que Léonard de Vinci avait déjà plus de 50 ans. Il l'a premièrement publiée dans le *Burlington Magazine* en 1968 et, ensuite, sous forme de livret en 1972, pendant qu'il travaillait à la compilation et à la traduction du *Codex de Madrid II*. L'article et le livret fournissent également une transcription commentée des 116 entrées, une recherche bibliographique et un entrecroisement avec la liste des 40 livres déjà publiée par Richter. Cet extrait du *Codex de Madrid II* semblait capital pour l'auteur, car il a fait paraître sa recherche bibliographique et ses commentaires avant la fin de ses travaux sur le codex en entier. Cette compilation sera reprise pour transmettre l'essence de la personne de Léonard de Vinci, mais jamais mot à mot – c'est-à-dire que les biographes interprètent eux-mêmes la liste³ en constituant une narration dont la diégèse réelle demeurera voilée.

Martin Kemp reconnaît les travaux de Ladislao Reti sur la traduction et les commentaires du *Codex de Madrid II*, qui agissent comme traces dans son propre ouvrage. Des fragments de description de la bibliothèque figurent un peu partout dans *The Marvellous Works of Nature and Man* comme la preuve des connaissances philosophiques et scientifiques de l'artiste. Toutefois, Kemp en fait un résumé plus spécifique en page 240, c'est-à-dire aux trois quarts de l'ouvrage. De plus, il remarque

2 Il y a un consensus pour dire que ces livres ont appartenu à Léonard de Vinci. Faudrait-il se poser la question à nouveau? Peut-être s'agit-il de listes de lectures potentielles qu'il prévoyait faire ou de celles qu'il avait déjà réalisées sans nécessairement détenir ces ouvrages?

3 Umberto Eco, dans *Vertige de la liste* (2009), propose une exploration muséale de l'objet « liste » (le livre accompagnait une exposition au Musée du Louvre en novembre 2009). Il retrace cette habitude de la liste à *Illiade* d'Homère. L'énumération, selon lui, réapparaît au Moyen-âge et à la Renaissance et les critères de classement de l'époque se basaient sur l'essence ou la propriété des objets – mais en général, on retrouve des regroupements désordonnés. La liste de livres prélevée dans le *Codex de Madrid II* n'est ni ordonnée ni détaillée. Il s'agit d'une liste pratique non classifiée qui mentionne des livres par auteur, une caractéristique physique, le sujet ou une portion du titre. Reti en dégagait les références bibliographiques les plus précises qu'il soit possible de trouver.

dans la liste la présence des carnets de l'artiste lui-même, à peu près les seules références traitant de l'art – ce qui est en fait une hypothèse de Reti. Il divise cet inventaire selon quatre catégories assez larges :

[...] we find as expected a substantial section concerned with natural philosophy⁴ (more than forty books) and, less expectedly, an even larger group of literary works (if we include in this category a few dictionaries and grammars). There are only ten relating to art, architecture and engineering, and eight volumes of a religious nature. [...] Particularly notable are three mathematical works which can be shown to have exercised a direct influence on his thought at this time. (Kemp, 1981, p. 240.)

Ensuite, Daniel Arasse, dans *Les rythmes du monde*, semble ignorer la source première du fac-similé d'archives et base son témoignage sur celui d'un proche collaborateur de Reti, le professeur Augusto Marinoni⁵ de Milan. La description de la bibliothèque est concentrée dans le premier chapitre de la biographie alors qu'il aborde la culture du contexte historique. Si cette distribution de l'information met en lumière – et en valeur – la bibliothèque personnelle, Arasse critique pourtant radicalement la vie intellectuelle de Léonard de Vinci : « ce n'est pas une bibliothèque de technicien [...]. Mais ce n'est pas non plus une bibliothèque de "lettré" » (Arasse, 1997, p. 38). Il déplore le fait que cet inventaire ne présente pas les thèmes de la culture classique (philosophie, théologie, etc.) ni aucun texte humaniste. Enfin, il y a lieu d'interroger les allégations de Daniel Arasse, car comme on peut le voir dans la liste de Reti, l'inventaire comporte en effet ce genre d'ouvrage. Arasse utilise une trace déjà affectée par l'interprétation de Marinoni. Selon lui, cette bibliothèque « reflète avec précision la formation qu'a reçue Léonard » (*ibid.*, p. 39) et celle-ci se limite à l'enseignement de la *scuole d'abaco*⁶, cours professionnel de calculs conçu pour les marchands et les artisans. Pour servir les arguments de sa thèse, l'artiste est positionné par Daniel Arasse dans son rapport à la tradition savante, dans un clivage social profilé sur « la distinction aristotélicienne entre *épistémè*, science théorique, et *technè*, pratique visant à la production de biens matériels – distinction à laquelle s'oppose radicalement Léonard » (*ibid.*, pp. 36-37). Arasse précise que c'est une « donnée fondamentale si

4 Avant le Siècle des Lumières, la philosophie naturelle mêlait référents, significations et signes. Michel Foucault, dans *Les mots et les choses* (1990) signale : « La nature, comme jeu des signes et des ressemblances, se referme sur elle-même selon la figure redoublée du cosmos » (p. 46). Ainsi, on peut lire dans cette *natural philosophy*, une zone du savoir relevant de l'*épistémè*, mais bien avant qu'elle n'engendre le concept appliqué de science. Les idées sur la nature provenaient de l'observation et de l'interprétation qui occupaient simultanément le discours philosophique.

5 Marinoni collabore avec Reti durant une quinzaine d'années. On retrouve quelques ouvrages collectifs où leurs articles se côtoient. Malgré les différences dans leurs approches du savoir de l'artiste, le professeur de littérature italienne Marinoni était bien placé pour aider Reti à retracer certains ouvrages. Le mérite du déchiffrement de l'inventaire revient toutefois à Reti. Marinoni a publié, en 1974, *Scritti Letterari* (Milano : Biblioteca universale Rizzoli) sur les écrits de Léonard de Vinci, où il interprète les travaux de Reti sur le fragment d'archives.

6 École d'abaque.

l'on veut cerner sa position dans la culture de son temps» (*ibid.*, p. 36). Il est clair que la nomenclature de son classement vise à accentuer l'importance du groupe des ouvrages culturels :

La moitié des livres (58 sur 116) porte sur les sciences (51 ouvrages) et les techniques (7 ouvrages) ; l'autre moitié se répartit en trois groupes d'importance inégale : 25 ouvrages de littérature profane, 14 de littérature religieuse et morale, 16 portant sur le latin, sa grammaire et son vocabulaire. (*Ibid.*, p. 38.)

Finalement, Fritjof Capra insère sa description de la bibliothèque un peu après le début de *Léonard de Vinci, homme des sciences*. La bibliothèque de Léonard de Vinci par Capra a été puisée chez Martin Kemp, mais ne se limite pas au résumé se trouvant à la page 240 de *The Marvellous Works of Nature and Man*. Capra compile plutôt l'ensemble des sujets que Kemp aura disséminés tout au long de son ouvrage. Son «Léonard», personnage racine de la science d'approche connexionniste, aurait accumulé une bibliothèque couvrant un large spectre de sujets :

Plus de la moitié d'entre eux traitent de matières scientifiques ou philosophiques : ouvrages de mathématiques, d'astronomie, d'anatomie et de médecine, d'histoire naturelle⁷, de géographie et de géologie, mais aussi d'architecture et d'art militaire. Trente ou quarante autres sont des livres de littérature, et une douzaine, que Léonard consulte sans doute pour peindre des sujets religieux, se rapportent à l'histoire sainte. (Capra, 2010, p. 86.)

Les différences entre les trois inventaires révèlent le projet de chacun des biographes. Kemp veut exposer l'interdisciplinarité de l'artiste en détaillant la liste selon des catégories larges et inclusives. D'un autre côté, en ne décrivant pas précisément les sujets de la première moitié des titres sur «les sciences et les techniques», Arasse omet par le fait même tout renseignement qui pourrait contredire ses propos. Capra entreprend le chemin inverse : il détaille la première moitié de la bibliothèque dans le but de mettre en lumière sa théorie sur l'esprit scientifique de Léonard de Vinci, qu'il présente d'entrée de jeu dans le titre comme un «homme des sciences».

Il ne s'agit pas d'en savoir plus sur les biographes eux-mêmes, mais bien de maîtriser le processus de signification qui mène d'un fragment d'archives à un «récit historique». Quel est le rôle de cette bibliothèque

⁷ Il est nécessaire de faire la remarque que la nomenclature des sujets mise de l'avant par les biographes n'est pas nécessairement fidèle aux appellations de l'époque. Par exemple, l'approche de «l'histoire naturelle» surgit au courant du ^{xvi}e siècle avec l'effort taxonomique de nommer et de classer les objets naturels selon une convention commune. Ce qui fait suite aux *histoires naturelles*, comme les dénombre Foucault (1990), qui rassemblaient tous les faits entourant un objet. Par exemple, une plante suscitait autant la description de ses parties que l'analogie avec le cosmos, ainsi que les recettes alimentaires et apothicaires qui lui conféraient une utilité. Par ces appellations d'*histoire naturelle* et de *natural philosophy*, Capra et Kemp désignent des ouvrages de réflexion empirique et philosophique sur la nature (voir la note 2).

qui devient une trace importante de la quête de Léonard de Vinci ? Si les descriptions de la bibliothèque sont telles qu'elles sont, c'est probablement que les messages des descriptions sont plus complexes que ce qu'elles donnent à voir.

Un signe qui joue un rôle

Si la bibliothèque de Léonard de Vinci agit à titre de signe dans les biographies, à partir de quel dénominateur commun pourrait-on comparer ces trois bibliothèques sur les plans de l'expression et du contenu ? À des fins d'analyse, les données ont été compilées selon une méthode statistique à partir de ce que les citations donnent à lire. Le Tableau 1 donne en pourcentage le nombre d'ouvrages appartenant à chaque modalité du savoir, soit le savoir épistémique (« *natural philosophy* » et « histoire naturelle »⁸), le culturel (littérature et grammaire latine), le technique (architecture, peinture religieuse, arts militaires) et le scientifique (mathématiques, astronomie et géologie, par exemple, quand ces sciences sont nommées en tant que telles). Il s'agit d'un calcul basé sur la quantité de chacun des groupes de contenu. De cette manière, la lecture a été normalisée. Les parenthèses indiquent à quel autre savoir une entrée se rattache puisque certaines descriptions généralisent les contenus.

Tableau 1

Division du savoir (en %) dans la description de la bibliothèque personnelle de Léonard de Vinci selon trois biographes

Savoirs		Kemp	Arasse	Capra
Épistémique	e	39	0	60
Culturel	c	42	50	30
Technique	t	18	50	10+(e)
Scientifique	s	1+(e)	(t)	(e)

(Kemp 1981, Arasse 1997 et Capra 2010.)

8 Voir les notes 2 et 7.

Un autre calcul, sur le plan de l'expression cette fois, a permis de déterminer la division du savoir à laquelle chacun des biographes accorde le plus d'importance, en termes de nombre de syllabes. La case qui représente cette donnée a été mise en caractère gras dans le Tableau 1.

Les deux observations qu'on peut faire à première vue sont l'absence du savoir épistémique dans la description de Daniel Arasse et la quasi-absence du savoir scientifique chez Martin Kemp. De plus, si, pour Kemp, la mention spécifique de contenu scientifique n'est pas explicite, ce savoir y est quand même adjoint parce que la « *natural philosophy* » incluait les sciences, avant qu'elles ne soient nommées ainsi. En tenant compte de l'importance formelle des énoncés, il est révélateur de voir que, chez Arasse, c'est le savoir culturel qui demande le plus d'élaboration, alors que, chez Capra, c'est le scientifique – et cela sert bien leurs propos. Ensuite, chez Kemp, le savoir le plus élaboré sur le plan de l'expression est celui qui est le moins élevé en termes de pourcentage sur le plan du contenu, et c'est le savoir technique – la tension que cela crée laisse entrevoir un regret (« *only ten* ») que Kemp compense en développant la rubrique.

Si le signe-bibliothèque remplit un rôle précis, celui-ci est différent chez chacun des biographes. Dans une synthèse formulée sous forme d'équations, cette différence est encore plus concrète. La bibliothèque de Martin Kemp (K.) divise également l'ensemble des savoirs épistémique et scientifique et l'ensemble du savoir culturel, en ce qu'ils sont plus volumineux que l'ensemble du savoir technique :

$$K. \{e,s\} > t = c > t$$

La bibliothèque de Daniel Arasse (A.) regroupe en deux parties équivalentes l'ensemble des savoirs scientifique et technique ainsi que l'ensemble du savoir culturel :

$$A. \{s,t\} = c$$

La bibliothèque de Fritjof Capra (C.) présente un grand ensemble de savoirs épistémique, scientifique et technique, plus volumineux que l'ensemble des ouvrages sur le savoir culturel :

$$C. \{e,s,t\} > c$$

Pour faire suite à cette synthèse sémiotique, il est intéressant de poursuivre l'exploration selon la vision de Umberto Eco, pour qui le signe dépasse en qualité et en attributs le premier *aliquid stat pro aliquo* de Saint Augustin. Klinkenberg, résumant la pensée de Eco (Klinkenberg, 1996, pp. 33-42), affirme qu'il y aurait trois familles de signes. La première, qui a été exposée, concerne le signe de substitution. Il y a aussi

des signes qui fonctionnent comme la trace d'un code ; c'est cette forme qui contribue à l'élaboration de l'hypothèse qu'on va voir maintenant. La troisième famille regroupe quant à elle les signes qui figurent comme instruments de structuration de l'univers ; cette troisième facette sera au centre de l'hypothèse qu'on verra en conclusion.

Le personnage-bibliothèque

Philippe Hamon présenta en 1977 une théorie intéressante sur le statut sémiologique du personnage, c'est-à-dire que le personnage peut être analysé selon une approche sémiologique (ou sémiotique, car on parle de plus en plus de l'une ou de l'autre formule également) parce qu'il est un signe. Si la construction du personnage historique contribue à fictionnaliser le récit historique selon Ricoeur, en le mettant en relation avec un objet, on observe dans tout le corpus étudié la concrétisation de la *quête* de Léonard de Vinci. La théorie de Hamon part d'une typologie du signe au sein de laquelle les *signes anaphoriques* constituent le dernier type. Ils permettent de passer d'une linguistique du signe à une linguistique du discours : « on quitte en effet les structures d'ordre proche (échelle du syntagme) pour passer à des structures d'ordre lointain (échelle du texte) » (Hamon, 1977, p. 122). En tant qu'unité, un signe peut jouer un rôle et, dans cette relation avec les personnages, il peut lui-même être un personnage. Si la biographie n'est pas une œuvre littéraire, c'est à tout le moins un récit fictionnalisant le passé. Et pour Hamon, le personnage n'a pas l'obligation de relever du domaine littéraire. De plus, cette unité n'est pas exclusivement anthropomorphe⁹. De cette façon, la bibliothèque personnelle de Léonard de Vinci peut créer un « effet-personnage » dans les biographies puisqu'elle est toujours là (comme le docteur Watson avec Sherlock Holmes). En analogie à sa typologie du signe, Hamon distingue trois catégories de personnages¹⁰. En premier lieu, il décrit les *personnages-référentiels*. Dans les récits de la bibliothèque de Léonard, la plupart des biographes s'entendent pour dire qu'il a accumulé des connaissances par ses relations avec des « lettrés » – c'est ici le contrat de suspension de l'incrédulité inhérente au récit qui donne un effet de réel créé par le recours à des *personnages-référentiels*. En second lieu, la catégorie des personnages-embrayeurs crée des effets de perspective comme les marques de la présence du biographe ou les auteurs non présents auprès de l'artiste. Par exemple, Martin Kemp pense que Léonard de Vinci a probablement lu Nicolas de Cues afin de parfaire ses connaissances scienti-

⁹ Lire à ce sujet Hamon, 1977, pp. 118-119.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

figes¹¹. Inversement, Daniel Arasse, de son côté, dit que Léonard de Vinci n'a pas lu Nicolas de Cues, mais que leur parenté d'esprit lui laisse croire qu'il « est vraisemblable qu'il en a eu une connaissance orale » (Arasse, 1997, p. 69). Finalement, les *personnages-anaphores*, catégorie dans laquelle le personnage-bibliothèque semble reposer, créent un espace de sens. Ce sont ceux par qui « l'œuvre se cite elle-même et s'organise comme tautologique » (Hamon, 1977, p. 123). La bibliothèque participe à la narration comme un personnage, mais elle réfère bien plus au système de la biographie qu'à autre chose. Cela était perceptible dans le Tableau 1 par les spécifications particulières que les biographes infèrent dans leurs descriptions.

Autocitation anaphorique

Définir l'anaphore nécessite tout un appareil épistémologique dont les limites dépassent la présente exploration. Pour la définir brièvement, en premier lieu, il y a soit la figure de rhétorique impliquant la répétition d'un rhème en début de phrase, soit la figure grammaticale des procédés d'accumulation par identification. Dans une définition plus théorique, la linguiste Marion Pescheux dit que la répétition de l'anaphore grammaticale « utilise pour l'identification les catégories sémantiques qui font partie de l'armature explicite de la grammaire » (Pescheux, 2008, p. 5), par exemple les pronoms, le verbe faire, et les déterminants comme dans l'expression : « *sa* » *bibliothèque*.

Utilisée comme figure discursive telle que la présente Hamon, elle procède d'une relation d'anaphorisation entre deux entités, dont la précédente est répétée dans l'anaphore ; il s'agit d'une relation d'identification. Ici, la précédente, c'est /artiste-deVinci/, tandis que l'anaphorisation passe dans la description de « *sa* » bibliothèque. Pescheux précise dans ce cas : « Il y a anaphore sémantique (au sens restreint) quand un terme condensé (ou dénomination) reprend une expansion syntagmatique antérieure » (*ibid.*, p. 5). Le personnage-bibliothèque jouant le rôle d'anaphore serait alors une dénomination de l'expansion textuelle de Léonard de Vinci, mise en discours dans la biographie. Ce procédé relève d'une condensation du fragment d'archives, comme la trace provenant premièrement de l'interprétation de Ladislao Reti et se prolongeant dans la sémiose constituée des biographies, pour mettre l'artiste en relation avec des savoirs qui le représentent.

Ce procédé de condensation du fragment d'archives ramène le propos à l'idée de la trace telle qu'élaborée par Ricœur, à partir de la méditation d'Emmanuel Lévinas : « Lévinas parle de la *trace* dans le contexte

11 Kemp, 1981, p. 243.

de l'épiphanie du *visage*» (Ricœur, 1985, p. 182). La trace, dans cette perspective, «*signifie sans faire apparaître*» (*ibid.*, p. 183), au contraire du récit qui voudrait bien *donner corps*.

Sémiose d'un fragment d'archives

Dans les biographies étudiées, en quoi les relations anaphoriques entre le personnage-référentiel de Léonard de Vinci et le personnage-anaphore de sa bibliothèque différent-elles ? Pour répondre à cette problématisation reformulée à la lumière de notre exploration sémiotique, il serait intéressant de relever les fonctions de communication mises en jeu chez chacun des biographes, selon l'approche de la communication de Jakobson.

En un sens, Fritjof Capra est le seul qui modifie la fonction poétique de manière volontaire et explicite de sorte que son message servira à mettre en relation métonymique *l'artiste* et *l'homme des sciences*. Selon lui, la bibliothèque et le savoir de Léonard de Vinci se composaient des titres qu'on retrouve dans ses archives, ainsi que de ceux qu'il avait empruntés à des amis, un total «*virtuel*» d'environ 200 titres : «*bibliothèque substantielle à la Renaissance*¹², même pour un lettré» (Capra, 2010, p. 86). Perception opposée à celle de Daniel Arasse, qui affirme : «*il ne faut pas penser que Léonard lisait les livres savants que sa bibliothèque pouvait effectivement contenir*» (Arasse, 1997, p. 41). De plus, il a été exposé que Daniel Arasse modifie lui aussi le message, ce qui fait en sorte que le personnage-anaphore représente une zone de savoir qui ne se situe ni du côté *épistémè* et ni de celui de *technè*. La fonction poétique, travaillée insidieusement par Daniel Arasse, contourne le référent du fragment d'archives présenté par Reti et installe une tendance esthétisante induisant une interprétation des thèmes de la bibliothèque de Léonard de Vinci. La sélection arbitraire des informations et leur réorganisation dans une poétique particulière procèdent d'une évaluation subjective. Comme dit Ricœur, l'analyse de l'élagage institutionnel des archives peut dénoncer «*le caractère idéologique de la discrimination*» (Ricœur, 1985, p. 172). Arasse et Capra utilisent cette anaphore pour évoquer une idéologie particulière dans la dialectique : /*artiste-deVinci* = non lettré/ vs /*artiste-deVinci* = lettré/. Ce qui est tout à fait différent dans l'énoncé de Martin Kemp, c'est que le fragment du *Codex de Madrid II* présente manifestement

¹² Un fait économique n'a pas été abordé par ces biographes. Or, il faut considérer que l'invention des techniques de l'imprimerie coïncide avec la naissance de Léonard de Vinci. Ce procédé était le produit d'artisans qui, bien que le papier venait d'être introduit en Italie et que l'imprimerie bénéficiait des avancées typographiques des caractères mobiles et de la presse inventée par Gutenberg au début de la décennie de 1450, faisaient le travail de *mains d'hommes*, car l'imprimerie n'était pas encore une technologie mécanisée. Par conséquent, le livre était coûteux.

un inventaire de titres qu'on accepte comme symptôme d'une accumulation de connaissances dont le signe informe sur la personne de l'artiste. Son personnage-anaphore joue sur la fonction référentielle pour caractériser un artiste polyvalent et interdisciplinaire – d'ailleurs, ce jeu de la fonction référentielle l'oblige à référer, tout au long de son ouvrage, aux livres qu'aurait lus l'artiste. Par la force des choses, le fait, pour Kemp, de ne mentionner le second inventaire des cinquante ans de Léonard de Vinci seulement qu'aux trois quarts de sa biographie marque un respect de la diégèse absent des préoccupations des deux autres biographes. La relation anaphorique dans ce cas implique : / artiste-deVinci = chercheur interdisciplinaire/, un peu à la manière dont le présentait Reti au tout début de la sémiose.

Une partie de la réponse à la question des différences entre les biographes peut être énoncée comme suit : la fonction métasémiotique de la bibliothèque de Léonard, qui le suit partout dans ses biographies, n'est pas de citer intégralement un fragment de ses archives, mais d'informer sur le code particulier que le biographe expose. Cet enjeu porté par l'anaphore, sous la forme de la reprise, décrit des attributs de l'artiste et opère la propriété du signe comme instrument de structuration de l'univers à travers la succession des interprétations des savoirs de cette personne fascinante et quasi mythique que devint Léonard de Vinci.

La *quête du savoir* de Léonard de Vinci trouve sa preuve dans sa relation avec la trace archivistique d'une accumulation de livres ; c'est bien là le but de l'historien. Avec les lunettes de Peirce, on pourrait dire que la trace est un *représentamen*¹³ en relation avec l'objet dynamique qui n'est pas tout à fait une bibliothèque, mais plutôt l'indice de son accumulation : la quête d'un savoir épistémique chez Kemp, d'un savoir culturel chez Arasse et la quête d'un savoir scientifique chez Capra. Le recours au personnage-anaphore de la bibliothèque que tous les biographes considèrent comme un passage obligé contribue à l'expansion de la sémiose par l'effet-personnage – on s'attache à cette figure !

Conclusion

Pourrait-on dire que les biographes se répondent l'un l'autre dans cette entreprise de dépeindre une figure historique ? À partir d'un document d'archives, Martin Kemp témoigne d'un artiste polyvalent ayant marqué son époque. Une quinzaine d'années plus tard, Daniel Arasse élabore sa lecture en y ajoutant son expertise d'*italianologue*. Un peu plus critique, il étire la fonction de la trace vers un travail du message,

¹³ Le *représentamen* est, selon Klinkenberg (1996) : « la chose qui représente », c'est-à-dire, une couche matérielle du *signifiant* formel, avant même qu'il ne s'engage dans la signification.

esthétisant l'interprétation en plan rapproché, ce qui « décontextualise » la trace pour servir son argument. Cela est encore plus manifeste lorsque Fritjof Capra utilise le génie de Léonard de Vinci dans le but de présenter quelques racines primitives de la pensée scientifique de type holistique ou connexionniste. Son parti-pris au sein du message même fait un gros plan sur les détails scientifiques. Le maniement de la fonction esthétique – comme l'effet du jeu du téléphone arabe – transforme l'histoire qui devient une œuvre de quasi-fiction¹⁴.

Afin de garder le caractère tout à fait scientifique de l'interprétation, faudra-t-il un historien convaincu pour classer cette liste de livres selon une grille moderne telle que le système de Dewey ou, encore mieux, celui de la *Library of Congress*? Les « nuages » de la condensation des titres dans l'une ou l'autre des nomenclatures des branches du savoir donneraient une idée plus objective de l'inventaire, bien que décontextualisée, encore une fois. Il serait enfin plus aisé de reproduire fidèlement la description. Les biographes étudiés dans cet article errent entre le niveau du *dicisigne* de Peirce et celui de l'*argument*. Dans l'expansion de la signification d'un fragment d'archives datant du début du XVI^e siècle, ce traitement normalisé selon la discipline de la bibliothéconomie ajouterait alors à la sémiose un *légisigne symbolique argumental*¹⁵ de type déductif. Néanmoins, les re-figurations successives seraient soit déviées dans leurs trajectoires, ou soit transformées en n'offrant plus le loisir de la flexibilité des nomenclatures pour jouer le jeu du personnage-bibliothèque.

14 Le crédit de cette interprétation de la trace documentaire pouvant être affectée par la fonction poétique au point qu'elle devienne une œuvre revient à madame Catherine Saouter, professeure à l'Université du Québec à Montréal. Il s'agit d'une théorie inédite qui a été présentée dans le cadre d'un séminaire de sémiotique. C'est avec un grand respect pour les travaux de cette professeure que la sémiose de la bibliothèque personnelle de Léonard de Vinci est appréhendée selon cet angle.

15 Le *légisigne symbolique* dans la *trichonomie du signe* de Peirce se compose de la portion des signes – entre autres linguistiques – relevant d'un code socialement admis dont la substitution arbitraire est une propriété. *L'interprétant*, cette dynamique de la relation entre le *représentamen* / *légisigne* / et l'objet / *symbolique* /, peut être un effet de *rhème* (purement présent sans valeur de vérité), de *dicisigne* (en tant que référence subjective) ou d'*argument*. Ce dernier compose un processus de mise en discours par le biais de l'hypothèse – soit l'abduction, l'induction ou la déduction.

Bibliographie

ARASSE, Daniel. 1997. *Léonard de Vinci. Le Rythme du monde*. Paris : Hazan, 543 p.

CAPRA, Fritjof. 2010. *Léonard de Vinci : Homme des sciences*. Paris : Actes Sud, 278 p.

ECO, Umberto (et Musée du Louvre). 2009. *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion, 408 p.

FOUCAULT, Michel. 1990. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 398 p.

HAMON, Philippe. 1977. «Pour un statut sémiologique du personnage». *Poétique du récit*, dir. Genette et Todorov. Paris : Éditions du Seuil, p. 115-180.

KEMP, Martin. 1981. *Leonardo Da Vinci : The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford : Oxford University Press, 381 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie. 1996. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 486 p.

PESCHEUX, Marion. 2008. «Le feuilleton de l'anaphorisation : de "facettes" en "degrés", Troisième épisode». *Revue Texto*. Juillet 2008, vol. XVIII, en 3 épisodes, [en ligne] consulté le 18 décembre 2010, URL : <http://www.revue-texto.net/Reperes/Reperes.html>

RETI, Ladislao. 1968. «The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II». *The Burlington Magazine*. Vol. 110, n° 779, février 1968, p. 81-91, [en ligne] consulté le 18 décembre 2010 sur Jstor, URL : <http://www.jstor.org/stable/875523>

RETI, Ladislao. 1972. *The Library of Leonardo Da Vinci*. Los Angeles : Zeitlin & Ver Brugge, 28 p.

RETI, Ladislao (et Léonard de Vinci). 1974. *The Madrid Codices* (5 volumes). New York : McGraw-Hill.

RICHTER, Jean-Paul (et Léonard de Vinci). 1888. *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, volume 2. *Project Gutenberg*, consulté le 18 décembre 2010 URL : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/4999/pg4999.html>

RICŒUR, Paul. 1983. *Temps et récit. t.3 : Le temps raconté* (3 tomes). Paris : Éditions du Seuil, 426 p.

Une scène de destruction/ reconstruction

| la bibliothèque derridienne

Pourquoi la bibliothèque ?

On pourrait commencer cette réflexion sur la bibliothèque, son lieu ou son non-lieu, thème qui sert de fil conducteur aux réflexions de ce numéro de *Postures*, en prenant le livre comme point de départ. En effet, les livres sont le référent premier auquel renvoie la bibliothèque, si bien que la conservation, l'organisation et l'accès aux livres restent quelques-uns de ses objectifs principaux.

Or, pourquoi ce stockage ? Établie par Kant au XVIII^e siècle, la distinction entre un livre (*opera*) et l'exemplaire qui le représente (*opus*) pourrait s'avérer utile pour répondre à cette question. D'après cette distinction, le

livre n'est pas une « chose » (*Sache*), mais le *discours* ou « le simple usage des forces » d'un auteur lorsqu'il s'adresse au public des lecteurs, « en son nom » (Kant, 1995 [1785], p. 123). Cette conception du livre coïncide et, en même temps, s'oppose à celle soutenue par Jacques Derrida dans les termes suivants :

L'idée du livre, c'est une idée de totalité, finie ou infinie, du signifiant ; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. (1967, p. 30.)

La conservation du livre ne se justifie donc pas seulement du fait qu'il est un objet matériel, mais du fait qu'il est un *discours*, un *logos*. Autrement dit, les livres ont non seulement une valeur matérielle, mais aussi, osons le dire, une valeur spirituelle ; et leur emmagasinage dans les bibliothèques tient justement à la conservation de cette spiritualité accumulée. La bibliothèque devient dès lors un sanctuaire où la possibilité de reconstruire le passé ne s'épuise jamais : le contenu spirituel qui y est gardé est la matière informe pour les constructions le plus variées de la mémoire. On y trouve pourtant non seulement de quoi refaire le passé, mais également de quoi imaginer les peurs et les horreurs qui hantent l'imaginaire. Qui plus est, la bibliothèque détient aussi bien la force de l'autorité et de la tradition que celle de la subversion (Raven, 2004, p. 28).

La force et la valeur symbolique d'une bibliothèque peuvent être particulièrement constatées lors des épisodes historiques menant à sa destruction. En effet, de la bibliothèque d'Alexandrie aux bibliothèques détruites tout au long du xx^e siècle par des conflits militaires ou par des désastres naturels, l'anéantissement ou la désagrégation des bibliothèques suscite les plus vives réactions : on n'hésite pas à qualifier l'acte de barbarie, de perte irrécupérable, voire de crime contre le passé d'un peuple (*ibid.*, p. 8). Pour documenter ces épisodes de perte et de barbarie, l'Unesco a entrepris d'établir une liste des bibliothèques détruites ou perdues au xx^e siècle, projet qui est à son tour encadré par un autre projet dont le nom, « *Lost Memories* », est révélateur à bien des égards (Unesco, 1996). L'objectif de ce projet documentaire, assure-t-on, n'est pas de dresser un monument funéraire aux mémoires inévitablement perdues, mais de sensibiliser les responsables des bibliothèques et de prévenir, là où cela est possible, la dégradation des ressources documentaires. Cela étant, le projet pourrait s'avérer utile encore d'une autre façon : en motivant la reconstruction des bibliothèques perdues.

Or, souvenons-nous que les livres ne sont pas seulement des objets (*opus*), mais aussi des discours (*opera*). Dès lors, la destruction des

bibliothèques peut être conçue non seulement comme la destruction matérielle des livres, mais aussi comme la destruction des discours. Cependant, est-il vraiment possible de détruire un discours et comment parvient-on à le faire ? J'aimerais proposer ici d'interroger les possibilités de destruction et de reconstruction de la bibliothèque par la traduction, et ce, à partir de la bibliothèque du philosophe français Jacques Derrida (1930-2004). Autrement dit, je tenterai de revisiter la bibliothèque derridienne telle qu'elle pourrait être détruite, puis reconstruite dans ses traductions en espagnol.

Des bibliothèques itinérantes et des bibliothèques reconstruites : un bilan de pertes ?

La traduction a parfois été jugée comme l'un des moyens de détruire le discours d'autrui. Les reproches aussi bien que les éloges adressés aux traductions tiennent justement, pour la plupart, à l'effet destructif ou reconstitutif que les traducteurs arrivent à produire. En d'autres termes, les trahisons qu'on attribue aux textes traduits sont très souvent des listes de pertes d'éléments que le texte traduit n'aurait pas conservés. De même, les traductions qui méritent le qualificatif de « créations » ou, tout simplement, de « bonnes traductions », atteignent ce statut du fait d'être arrivées à tout « récupérer » du texte de départ.

Dans le cas particulier des traductions de textes philosophiques, cela implique de récupérer la bibliothèque du philosophe traduit. Pensons, par exemple, au cas d'Athénée de Naucratis (né environ en 170 de notre ère) à qui on attribue un *Banquet des sophistes*, encore conservé de nos jours, et dont l'importance consiste à citer de nombreux ouvrages perdus de l'Antiquité et à permettre, donc, par l'intermédiaire des citations, la reconstruction d'une bibliothèque à tout jamais perdue, voire « d'une partie importante de notre passé » (Chambat-Houillon et Wall, 2004, p. 28). C'est ainsi que grâce aux citations et aux références faites dans un texte, on assiste à des scènes simultanées de destruction et de reconstruction de bibliothèques insérées dans des textes déterminés.

La traduction des textes du philosophe Jacques Derrida peut être comparée au *Banquet des sophistes* d'Athénée de Naucratis, non pas parce que les multiples citations de la tradition philosophique occidentale qu'on y trouve renvoient à des textes perdus, mais plutôt parce qu'à l'aide de ces citations, il est possible de reconstruire des parties précises de la bibliothèque derridienne, voire l'échafaudage de son discours. Mais avant d'analyser la façon dont cette bibliothèque est détruite, puis

reconstruite en traduction, il convient de signaler le fonctionnement des citations dans les textes de l'auteur¹.

Il n'y pas de nouveauté à dire que le projet théorique de la déconstruction a de fortes racines dans la tradition philosophique occidentale dont il cherche à démontrer l'*essoufflement*. Très souvent, la démonstration a recours à de nombreuses citations qui font l'objet de lectures minutieuses s'intéressant surtout à l'écriture et aux formes textuelles, plutôt qu'au sens qu'on tente de véhiculer par celles-ci. Chez Derrida, la citation ne sert donc pas seulement à réfuter ou à appuyer une ligne d'argumentation, mais aussi à retourner les mots d'un auteur contre le raisonnement qu'il prétendait construire. Autrement dit, cet emploi de la citation *sollicite* le texte cité, si par *solliciter* on entend le sens attribué à ce verbe au XIX^e siècle, à savoir « remuer, agiter, ébranler violemment », mais aussi « tourmenter, inquiéter », « exciter, provoquer » et « chercher à gagner ». Les citations convoquées par les écrits de Derrida ne font pas seulement partie de sa bibliothèque, mais permettent de reconstruire une bibliothèque racontant une autre histoire de la philosophie.

Il n'est pas sans importance dès lors de rappeler que l'examen auquel les citations sont soumises se fonde souvent sur leurs formes linguistiques. Autrement dit, l'argumentation est développée sur la base des termes et des formulations dans des langues déterminées, telles que le grec, le latin, l'allemand ou les traductions françaises des œuvres philosophiques originalement écrites dans ces langues-là.

Le défi que cet emploi des citations lance aux traducteurs des textes derridiens n'est donc pas à négliger. En effet, face à de nombreuses citations des philosophes qui ont souvent déjà été traduits, les traducteurs sont confrontés à de longues recherches relatives aux propos cités par Derrida, pour constater que, finalement, la traduction existante ne dit pas exactement la « même chose » que celle à partir de laquelle Derrida construit son argumentation.

La traduction en espagnol de *La carte postale* en est un exemple. Dans sa préface, Tomás Segovia, le traducteur de Derrida et de Lacan, se réfère à ces difficultés de traduction dans les termes suivants :

Étant donné la nature du texte, il n'aurait pas été adéquat d'employer des traductions espagnoles « autorisées » des fragments cités par Derrida : j'aurais dû confronter ces versions avec leurs originaux, avec les traductions françaises citées et avec les versions de Derrida lui-même. Par exemple, en ce qui concerne les citations de la « Lettre volée », j'ai suivi le plus possible les versions de Baudelaire citées : c'était la seule façon

1 Je remercie René Lemieux de m'avoir suggéré l'image de la destruction de la bibliothèque derridienne qui inspire ces pages.

de faire pour que les commentaires de Derrida restent compréhensibles ; de même, pour ceux de Lacan, j'ai été obligé de faire une chose que le lecteur jugera peut-être déconcertante : j'ai parfois retraduit certains passages des *Écrits* de Lacan, dont j'ai signé la traduction espagnole « autorisée ». (Segovia, 2001, p. 245. Je traduis.)

La traduction de *Marges de la philosophie* en est autre exemple. Carmen González Marín, la traductrice espagnole, a recours au même procédé, c'est-à-dire qu'elle retraduit toutes les citations incluses dans les essais composant le volume, sans pour autant prévenir le lecteur de cette démarche. Avertissement qui s'avère peut-être superflu du fait que les notes en bas de page et les très nombreuses références auxquelles Derrida renvoie restent en français. Retenons l'exemple de la version en espagnol du dernier essai du recueil, « Signature événement contexte ».

Présenté au Congrès international des sociétés de philosophie de langue française tenu à Montréal en 1971, le texte propose une réflexion sur le concept de « communication », la possibilité infinie de « citer » (*itérabilité*) et le pouvoir performatif de la signature ; réflexion très proche des préoccupations qui se présentent dans le présent article². Pour l'instant, il est important de considérer que pour se construire, cette réflexion cite l'*Essai sur l'origine des langues* de Condillac, la traduction française des *Logische Untersuchungen* de Husserl et celle de *How to do things with words* de John L. Austin. Or ces citations ne peuvent pas être délimitées ou séparées du texte de l'auteur : elles s'y trouvent greffées de sorte que, pour la traduction de ce texte, il ne s'agit pas seulement de se familiariser avec le jargon derridien, mais également avec celui des auteurs cités dont les propos sont tissés au texte de Derrida. En d'autres termes, les citations de ces auteurs font désormais partie du discours où elles se retrouvent insérées. Étant donné que les langues dans lesquelles Husserl et Austin se sont exprimés sont l'allemand et l'anglais, même en citant les traductions françaises, Derrida reprend très fréquemment des formulations dans ces langues-là pour développer son propos. Citons, par exemple, le passage où il s'agit de démontrer que l'agrammaticalité d'une expression ne peut jamais être absolue, toute expression et toute formulation étant susceptibles d'acquiescer du sens :

C'est donc seulement dans un contexte déterminé par une volonté de savoir, par une intention épistémique, par un rapport conscient à l'objet comme objet de connaissance dans un horizon de vérité, c'est dans ce champ contextuel orienté que « le vert est ou » est irrecevable. Mais, comme « le vert est ou » ou « abracadabra » ne constituent pas leur contexte en eux-mêmes, rien n'interdit qu'ils fonctionnent dans un autre contexte à titre de marque signifiante (ou d'indice, dirait Husserl). Non

² Sur cette question, on pourra se référer à *Jacques Derrida traductor, Jacques Derrida traducido. Entre la filosofía y la literatura* (Castro-Ramírez, 2007).

seulement dans le cas contingent où, par la traduction de l'allemand en français «le vert est ou» pourra se charger de grammaticalité, ou (*oder*) devenant à l'audition *où* (marque de lieu): «Où est passé le vert (du gazon: le vert est où)», «Où est passé le verre dans lequel je voulais vous donner à boire?». Mais même «le vert est ou» (*the green is either*) signifie encore *exemple d'agrammaticalité*. (1972, p. 381.)

À son tour, la version en espagnol dit :

Así pues, solamente en un contexto dominado por una voluntad de saber, por una intención epistémica, por una relación consciente con el objeto como objeto de conocimiento en un horizonte de verdad, en este campo contextual «el verde es o» es inaceptable. Pero, como el «verde es o» o «abracadabra» no constituyen su contexto en sí mismos, nada impide que funcionen en otro contexto a título de marca significativa (o de índice, diría Husserl). No sólo en el caso contingente en el que, por la traducción del alemán al francés «el verde es o» podría cargarse de gramaticalidad, al convertirse o (*oder*) en la audición en dónde (marca de lugar): «Dónde ha ido el verde (del césped : dónde está el verde)», «¿Dónde ha ido el vaso en el que iba a darle de beber?». Pero incluso «el verde es o» (*The green is either*) significa todavía *ejemplo de agramaticalidad*. (2003, p. 361.)

L'un des enjeux de cette traduction est justement de parvenir à franchir les seuils linguistiques représentés tout en sauvant l'argument décrivant le passage du non-sens de la proposition «le vert est ou/où» au «sens», même si cela implique «l'absence de signifié» ou l'agrammaticalité. Le fragment devient particulièrement complexe en espagnol du fait qu'on y parle de la traduction vers le français, alors que le lecteur lit la traduction en espagnol. De même, l'ensemble des homophonies suggérées – vert/verre, ou/où – semble impossible à reconstruire en espagnol (verde/vaso, o/dónde), de sorte que le passage de «Où est passé le vert (du gazon : le vert est où)/ Dónde ha ido el verde (del césped : dónde está el verde)» au «Où est passé le verre dans lequel je voulais vous donner à boire?/ ¿Dónde ha ido el vaso en el que iba a darle de beber?» reste très obscur. L'argumentation derridienne, sa référence à Husserl et la critique implicite du projet de définition d'une grammaire logique pure excluant tous les cas d'«agrammaticalité» demeurent, et ce, paradoxalement, *agrammaticales*.

Doit-on alors conclure que la bibliothèque derridienne en tant que discours (*opera*) a été détruite? Serait-il possible de dépasser le cliché de la traduction comme trahison? Il est en tout cas souhaitable de pouvoir répondre par l'affirmative à cette dernière question. Or, déterminer dans quelle mesure la destruction de la bibliothèque derridienne, soit la destruction du discours qui se construit à partir de ces citations multiples, force à admettre que, loin de se limiter à une affaire de fidélité ou d'infidélité au texte derridien, il s'agit d'une intertextualité complexe

qui comprend, en l'occurrence, des textes de trois univers sociohistoriques, soit la philosophie allemande, la philosophie française et la philosophie en langue espagnole³.

La question appelle donc à la distinction des différents niveaux auxquels les citations ont lieu. Au niveau le plus abstrait, les traductions d'une tradition de pensée fonctionnent comme des citations qui représentent cette « tradition source » dans une « tradition cible ». Le texte traduit s'insère donc dans l'univers textuel de la tradition importatrice comme une citation, un fragment de la tradition importée. Dans ce sens-là, les citations de Husserl dans le texte derridien équivalent à des citations de la philosophie allemande dans un texte philosophique français. Il s'agit là d'une perspective certes questionnable, car il resterait à prouver en quoi Husserl représente la tradition allemande sans retomber dans un déterminisme culturel. Cependant, l'image dit bien des choses à propos de la construction de la tradition philosophique : comment en effet nier qu'elle est constituée par des bibliothèques itinérantes continuellement détruites et reconstruites dans des aires linguistiques différentes ?

À un niveau plus concret, où un traducteur est tenu responsable de parler « au nom de l'auteur », de reconstruire son discours et les références qui constituent sa bibliothèque, le mouvement décrit dans le premier niveau pourrait s'inverser. C'est-à-dire qu'au lieu de reconstruire la bibliothèque dans et pour la tradition importatrice, ce serait le lecteur étranger qui semblerait rendre visite à la bibliothèque du philosophe traduit. Ainsi, pour certains, « quand le traducteur fait bien son travail, il veut moins insérer le discours d'autrui dans son propre discours qu'il ne veut nous insérer, nous les lecteurs (et de façon corollaire, lui-même) dans le contexte du texte traduit » (Chambat-Houillon et Wall, 2004, p. 42).

Ce double mouvement ne fait que reprendre et représenter la perspective herméneutique avancée déjà au XIX^e siècle par Schleiermacher (1999 [1813]). Il reste que, de nos jours, l'actualité de cette perspective repose sur le fait que ce n'est ni l'auteur ni le lecteur qui bougent de manière indépendante, mais qu'ils le font en tant que représentants de leurs contextes sociohistoriques, en tant que sujets constitués par un ensemble de discours précis.

3 On ne pourrait formuler cette tradition sous la bannière « philosophie espagnole » sans, ce faisant, exclure toutes les écoles de pensée latino-américaines. Dès lors, on s'y réfère en employant la formulation « philosophie en langue espagnole », ce qui, en soi, mériterait une analyse que je ne peux pas entreprendre ici.

Conclusions

Reposons alors la question : doit-on faire le deuil de la bibliothèque derridienne du fait qu'elle semble inévitablement détruite dans ses traductions ? Faut-il pleurer cette annonce apocalyptique de la mort de son discours (*logos*) ? La bibliothèque itinérante qu'est devenue la tradition philosophique permettrait-elle que la traduction soit quelque chose de plus que l'*opus* que Kant avait opposé à l'*opera* ?

Je tenterai de répondre à ces questions de deux façons. Souvenons-nous tout d'abord que si d'un *ton apocalyptique* on s'empresse de mettre en garde contre la disparition et la destruction de la bibliothèque, cet avertissement peut également être considéré comme l'une des craintes hantant nos esprits, au moins depuis la naissance de la philosophie, à savoir celle de la mort de la parole en tant que *logos*. En effet, comme Derrida l'a par ailleurs montré, rien n'est plus paradoxal qu'annoncer la mort du livre à un moment où l'on assiste à la prolifération des bibliothèques et à des formes de diffusion dépassant toutes les attentes. De même, comment soutenir la thèse de la destruction du discours et de la bibliothèque derridiens par ses traducteurs, alors que Derrida est un des philosophes le plus traduits et cités ? Dans ses propres termes :

« Mort de la parole » est sans doute ici une métaphore : avant de parler de disparition, il faut penser à une nouvelle situation de la parole [et de la bibliothèque et de la traduction], à sa subordination dans une structure où elle ne serait plus l'archonte. (Derrida, 1967, p. 18.)

Cette première réponse, conduisant vers le changement de statut de la bibliothèque en tant que *logos* ou *discours*, permet d'aborder une deuxième perspective, celle de l'*itérabilité* d'un discours ou de sa possibilité d'être infiniment répété, cité et déplacé, soit détruit et reconstruit. En d'autres termes, les traductions des textes derridiens peuvent être considérées comme des citations *in extenso* de cette écriture qui a perdu son statut privilégié pour donner lieu à une scène où les plus « improbables signatures », celles de ses traducteurs, remettent en mouvement sa bibliothèque itinérante.

Bibliographie

CASTRO-RAMIREZ, Nayelli M. 2007. «Derrida traductor, Derrida traducido. Entre la filosofía y la literatura». El Colegio de México. Mémoire de maîtrise.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie France, et Anthony WALL. 2004. *Droit de citer*. Rosny-sous-bois : Éditions Bréal.

DERRIDA, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____. 2003 [1989]. «Firma, acontecimiento, contexto». *Márgenes de la filosofía*. Trad. par Carmen González Marín. Madrid : Cátedra, pp. 349-372.

KANT, Emmanuel. 1995 [1785]. *Qu'est-ce qu'un livre ?* Textes de Kant et de Fichte traduits par Jocelyn Benoist, préface de Dominique Lecourt. Paris : Quadrige/PUF.

RAVEN, James (ed.). 2004. *Lost Libraries*. New York : Palgrave Macmillan.

SEGOVIA, Tomás. 2001. «Nota del traductor». Jacques Derrida. *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*. México : Siglo XXI, pp. 245-247.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. 1999 [1813]. *Des différentes méthodes du traduire*. Trad. par Antoine Berman. Paris : Éditions du Seuil.

UNESCO. 1996. *Memory of the World: Lost Memory - Libraries and Archives destroyed in the Twentieth Century*. Préparé pour l'UNESCO au nom de l'IFLA pas Hans van der Hoeven et au nom de l'ICA par Joan van Albada. Paris : UNESCO, 1996, 70 p.

LECTURES

Le *Roman de la Rose*

| la bibliothèque du savoir médiéval

Rassemblant tous les aspects du Moyen Âge poétique, le *Roman de la Rose* touche à peu près tous les genres du XIII^e siècle et présente pour ainsi dire la somme de la littérature médiévale¹. Cette œuvre, probablement la plus importante de la littérature allégorique médiévale, « tant par ses dimensions que par sa perfection technique » (Strubel, 1989, p. 199)², construit, pour parler métaphoriquement, toute une bibliothèque du savoir

1 Le *Roman* embrasse quasiment toutes les formes et styles de la littérature médiévale : de la littérature épique à la poésie troubadouresque et au roman courtois, jusqu'aux moralisations et aux essais critiques, voire philosophiques, sans oublier l'exégèse, domaine principal de la littérature sacrée.

2 Des l'époque médiévale, la tendance à la réduction et à une interprétation plus intelligible du *Roman de la Rose* se révèle à travers plusieurs remaniements du texte. Celui de Gui de Mori date de la fin du XIII^e siècle; les autres, dont le plus connu est celui de Jean Molinet, datent du XIV^e siècle. La misogynie de Jean de Meun (cet aspect sera abordé, avec plus de précision, plus loin dans l'article) a par ailleurs suscité, au début du XV^e siècle, une première polémique littéraire, la fameuse « Querelle du *Roman de la Rose* ». Cette querelle oppose les adversaires de Jean de Meun, parmi lesquels se trouve Christine de Pizan, aux admirateurs du style et des idées du maître, dont Jean de Montreuil et les frères Pierre et Gontier Col. Le *Roman de la Rose*, l'une des œuvres les plus lues au Moyen Âge, représente aussi une bibliothèque quasiment inépuisable de motifs et de thèmes : les poètes des XIV^e et XV^e siècles, de même que ceux de la Renaissance en feront encore l'éloge.

et de l'imaginaire médiéval. Cette abondante bibliothèque est parsemée d'innombrables allégories et autres allusions à double sens qui ont pour effet de rendre très difficile une lecture littérale de l'œuvre.

Le *Roman de la Rose* est écrit par deux auteurs. La première partie, composée vers 1230 par Guillaume de Lorris, est « l'un des exemples les plus accomplis de la tradition dite "courtoise" » (Strubel, 1992, p. 6). Après la mort de Guillaume³, le travail est repris, entre 1269 et 1278, par Jean de Meun, qui en fait un traité philosophico-critique. Malgré la cohérence narrative du *Roman*, « il s'agit en fait de deux œuvres bien différentes par l'idéologie et l'esthétique » (Strubel, 1989, p. 199), chacune comprenant divers thèmes et procédés poétiques attribuables aux différentes références littéraires des deux auteurs. L'écriture et l'intention de la deuxième partie, considérablement plus longue, diffèrent radicalement de la première. L'auteur de la première partie, le noble lettré, reste vis-à-vis de son œuvre uniquement écrivain. Pour sa part, son successeur, clerc érudit, est autant lecteur qu'écrivain : il s'inscrit tout autant comme continuateur que critique de la première partie du *Roman*.

Dans les 4000 vers de Guillaume de Lorris, domine une esthétique de la contemplation et de l'émerveillement, doublée d'une perfection formelle. Les règles de la *fin'amor* sont intégrées à une trame narrative qui adopte la forme allégorique. La cohérence de cet ensemble est due « à la maîtrise de l'amplification métaphorique, à la capacité d'assimilation et de transformation de matériaux et de procédés divers, issus de registres romanesque et lyrique » (Strubel, 2002, p. 139). Par contre, la seconde partie, composée de plus de 17 000 vers, est d'un style et d'une finalité fort différents : le discours est majoritairement philosophico-critique et s'éloigne la plupart du temps de la forme allégorique. La quarantaine d'années qui séparent l'écriture des deux parties montre surtout l'abîme qui existe entre deux considérations opposées de la poésie française, rattachées à deux époques différentes : l'une penchée vers la nostalgie d'un passé glorifié, l'autre vers une ère nouvelle, celle d'un humanisme renaissant.

Dans le *Roman* de Jean de Meun, l'introduction des références philosophiques permet à l'auteur de mener une réflexion critique, voire ironique. En effet, la pensée de Jean ne s'accorde pas avec celle de Guillaume, le premier s'opposant aux idées exposées par le second. L'ironie de Jean de Meun se mêle à l'expression allégorique pour parvenir à une construction nouvelle : l'allégorie ironique⁴. Ce procédé

³ La mort de Guillaume de Lorris est mentionnée dans la deuxième partie du *Roman*, vv. 10591-3 (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 1992, p. 566).

⁴ Terme introduit par Strubel (1989).

repose sur les possibilités du double sens (autorisé par l'allégorie), qui sont exploitées dans un but polémique.

Le répertoire des œuvres compris dans la « bibliothèque » du *Roman* diffère radicalement d'une partie à l'autre⁵, chacune détenant un style et un fondement idéologique propres. C'est pour cette raison qu'il est possible de constater que le *Roman* se construit selon l'image d'une bibliothèque à deux étages : le premier étage (la première partie) représente une construction allégorique bâtie sur plusieurs références à l'art d'aimer, tandis que le second étage (la deuxième partie) devient une forteresse du savoir philosophique et, en même temps, le miroir déformant de la première partie.

Dans cet article, nous proposons donc de nous attarder à cette image de la bibliothèque à deux étages. D'abord, nous allons expliquer sa structure allégorique : il est question d'analyser le fondement structurel de cet édifice. Ensuite, nous allons exposer le répertoire des œuvres qui composent les deux étages bien différents de la bibliothèque du *Roman*. Finalement, il sera possible de comparer les idées principales tirées de ce répertoire afin de voir pourquoi la deuxième partie du *Roman* se situe à la fois en opposition et en continuité de la première partie.

L'allégorisation comme fondement de la bibliothèque du *Roman*

L'écriture allégorique médiévale se caractérise généralement par la rhétorique du double sens⁶ en développant « une analogie première par une série d'images étroitement subordonnées, liées par une métonymie permanente » (Strubel, 1992, p. 11). Ainsi, dans le *Roman*, le récit allégorique à caractère symbolique⁷ présente un enchaînement d'actes mettant en scène des personnages divers dont les attributs, le costume, les gestes et les faits ont valeur de signes. Les personnifications des abstractions se meuvent dans un lieu et dans un temps également symboliques⁸. L'essence de la narration allégorique se donne ainsi comme

5 Bien qu'il y ait quelques références communes dans les deux parties du *Roman* (par exemple, celle d'Ovide), chaque auteur les interprète à sa manière et les adapte à ses idées et ses fins.

6 Cette notion est empruntée aux *auteurs* du XII^e siècle, notamment à Macrobe, Prudence et Martinus Capella, par les philosophes de l'École de Chartres, dont Bernard Silvestre et Alain de Lille. Ces derniers ont surtout contribué à la « laïcisation » de l'allégorie : « l'affabulation se détache de l'idée du salut, essentielle chez Prudence, et se tourne vers la représentation d'entités abstraites » (Strubel, 2002, p. 115).

7 Il faut remarquer que la distinction romantique entre allégorie et symbole n'est pas acceptable pour le Moyen Âge. Malgré la thématique profane, la construction allégorique du *Roman* dérive effectivement des règles de l'exégèse biblique.

8 Le lieu et le temps concrets du *Roman* renvoient à un lieu et un temps abstraits (âme humaine, initiation à l'amour).

« un système de relations entre deux mondes » (Morie, 1975, p. 65) où la signification immédiate et littérale du texte – les personnages mis en scène – renvoie à une signification abstraite et générale – la personnification, par les personnages des vices ou des vertus⁹.

L'essentiel de toute œuvre allégorique médiévale réside dans son aspect prémonitoire : en tant que narration qui se prête à l'exégèse, elle se présente comme la préfiguration d'évènements ultérieurs. Le cadre du *Roman de la Rose* se présente de la sorte comme un songe qui consiste en « la préfiguration des heurs et des malheurs à venir, car bien des gens rêvent la nuit, de façon détournée, toutes sortes de choses que l'on voit par la suite ouvertement » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 43)¹⁰. Strubel explique que « covertement/apertement [de façon détournée/ouvertement] est une métaphore traditionnelle de l'opposition entre le sens caché et l'interprétation dans les textes allégoriques » (1992, p. 43). L'allégorie médiévale est donc aussi réécriture et réinterprétation des formules poétiques antérieures qui appartiennent à trois courants littéraires : le roman, le lyrisme et l'exégèse. Aussi, en plus de constituer, par sa structure singulière, une bibliothèque à deux étages, le *Roman* peut être considéré comme une bibliothèque d'œuvres anciennes.

La bibliothèque à deux étages : deux répertoires d'œuvres différents

Dans le récit de Guillaume de Lorris, cette bibliothèque repose sur un code d'amour courtois, un art d'aimer prenant modèle à la fois sur l'*Ars amatoria* et les *Métamorphoses d'Ovide*¹¹, sur la pédagogie du comportement amoureux exprimée dans *De Arte honeste amandi*¹² par André le Chapelain, sur le modèle de la poétique troubadouresque (qui favorise le « je » du poète) et sur les schémas romanesques en vigueur à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle (qui confèrent une

9 Les personnages à l'aspect malveillant sont les personnifications des vices, par exemple Avarice, Envie, Papelardie (hypocrisie religieuse). Ils s'opposent aux personnages à l'aspect bienveillant qui sont les personnifications des vertus, par exemple Largesse, Franchise, Courtoisie.

10 La traduction du *Roman* en français moderne est en prose (édition et traduction de Strubel, 1992), tandis que le texte original est en vers : « Que songe sont senefiance / Des biens au genz et des anuiz, / Que li pulsor songent de nuiz / Maintes choses covertement / Que l'en voit plus apertement » (p. 42). Cette citation laisse à penser que Guillaume de Lorris a sans doute connu l'œuvre de Macrobe, auteur d'un commentaire de *Somnium Scipionis* (ouvrage où l'allégorie sert à interpréter le songe).

11 L'*Ars Amatoria*, traité d'Ovide sur l'art d'aimer, est d'une inspiration différente : ses conseils sur l'amour sont plutôt ironiques, mais Guillaume les a pris à la lettre sans tenir compte de l'intention ironique de l'auteur. La présence des *Métamorphoses* dans la première partie du *Roman de la Rose* est sporadique : l'évocation d'Envie à la p. 56 reprend celle d'Ovide. Chez Jean de Meun, les citations d'Ovide sont encore plus nombreuses, mais comme Jean saisit les nuances de l'ironie ovidienne beaucoup mieux que son prédécesseur, elles évoluent vers une perspective nouvelle.

12 Traité composé pour la comtesse Marie de Champagne, protectrice de Chrétien de Troyes, qui donne une définition théorique de l'amour et tente d'en codifier les différentes figures.

place importante au voyage initiatique) et, finalement, sur la littérature allégorique, alors nouvelle¹³. S'ajoute à ces sources la poésie goliardique¹⁴, notamment le poème *Carmen de rosa*, qui « détourne la citation biblique ou liturgique ou l'éloge marial au profit d'une érotique toute profane » (Payen, 1984, p. 107).

En comparaison, l'œuvre de Jean de Meun, véritable somme des connaissances de l'époque, se révèle une anthologie de citations : les digressions qui comportent des citations véhiculent diverses idées morales, sociales, politiques et philosophiques appartenant aux poètes et philosophes antiques et médiévaux. Parmi les auteurs latins cités, nommons Boèce (avec son *De consolatione philosophiae*), Ovide (à la fois avec l'*Art d'aimer* et les *Métamorphoses*), Cicéron, Virgile, Sénèque, Horace, Lucain et Tite Live. Le répertoire des auteurs grecs est, quant à lui, plus ou moins limité à Aristote, Platon et Homère. Soulignons que Jean de Meun reprend ou paraphrase plusieurs passages d'Alain de Lille, l'un des représentants les plus connus de l'École de Chartres, qui lui sert constamment de modèle idéologique.

Jean de Meun a trouvé dans la première partie du *Roman* un cadre convenable pour montrer et appuyer son savoir et exposer ses idées, qu'il pose le plus souvent dans la bouche de Raison. Avec son attitude de raisonneur, il prive le texte des sources lyriques, en cultivant le sens au détriment de la passion. Le jeu poétique devient donc une ruse pour instruire le public au lieu de rester, comme le prescrit l'imaginaire romanesque, une expérience merveilleuse conduisant à un monde magique. En parallèle de ces changements thématiques et stylistiques, la continuation du *Roman de la Rose* recourt aux méthodes de la *disputatio*, le récit proprement dit étant relégué au second plan. Traducteur et interprète d'Aristote et de Platon, de Boèce, de Végèce, d'Abélard, de Guillaume de Saint Amour et d'Alain de Lille, Jean de Meun reprend leur style et leur pensée ; ce faisant, il ajoute à la narration une dimension intellectuelle nouvelle et aborde des problèmes politiques et sociaux de son époque. Ainsi, utilisant au maximum le procédé de l'*amplificatio*, l'auteur greffe sur la narration d'amples discours adressés au protagoniste qui sont à prendre *stricto sensu* : il soustrait de la sorte le texte à l'allégorisation proprement dite. Par-delà la construction allégorique, le poème de Jean de Meun est un montage idéologique mêlé à la

¹³ L'allégorisation comme fondement de l'exégèse biblique est d'abord réservée au seul domaine de la théologie. Les analogies entre les idées abstraites (le général) et le monde quotidien (le vécu) ne sont transmises dans la littérature profane en langue vernaculaire qu'à partir du XIII^e siècle. La forme allégorique est donc, au début du XIII^e siècle, encore un procédé nouveau dans la littérature.

¹⁴ Chansons de clercs écoliers vagabonds, de thématique profane, le plus souvent composées en rimes dissyllabiques. L'œuvre la plus connue de la poésie goliardique, la *Carmina burana* (après 1230), réunit les chansons de 250 auteurs inconnus dont le plus prolifique est un poète qui écrit sous le pseudonyme d'Archipoeta.

satire, à l'ironie subtile et à une raillerie ouverte. Néanmoins, l'ironie de Jean de Meun n'est jamais destructrice : « elle se mêle de sympathie pour les errements du jeune homme, à qui elle finit par donner un regard plus lucide et plus complet sur les choses de l'amour » (Strubel, 1992, p. 34).

La tradition courtoise dans la bibliothèque de Guillaume de Lorris

La première partie du *Roman de la Rose* construit une bibliothèque de l'allégorisme érotique issu de la tradition courtoise. Cet allégorisme englobe alors toute une bibliothèque d'œuvres préexistantes dont les éléments sont « recomposés selon un projet nouveau, et trouvent ainsi une nouvelle profondeur de champ, la *senefiance* » (Strubel, 2002, p. 139).

Le récit s'ouvre sur la « reverdie », topos représentatif de la poésie troubadouresque¹⁵. Avant d'amorcer son itinéraire initiatique à travers le paysage allégorique¹⁶, l'auteur, qui est à la fois le protagoniste (récit à la première personne), définit ainsi le cadre spatiotemporel du récit onirique. Le thème principal du *Roman*, issu de la théorie de l'art d'aimer, est l'initiation amoureuse qui prend place dans le verger entouré d'une muraille¹⁷. Un système d'oppositions nettes s'établit entre les figures peintes sur la muraille du verger (Avarice, Pauvreté, Vieillesse, etc.), qui n'ont pas accès à la vie courtoise, et les habitants du verger (Largesse, Richesse, Jeunesse, etc.), personnalités des valeurs courtoises, qui procèdent du grand chant courtois.

L'allégorie la plus riche en connotations érotiques dans le texte de Guillaume est probablement la Fontaine de Narcisse, le miroir qualifié de périlleux¹⁸ qui capte le reflet du bouton de rose, objet de désir du

15 « Li oïssel qui se sont teü / Tant qu'il ont le froid eü / Et lou tens d'yver et frerin, / Sont en may pour le tens serin / Si lié qu'il mostrent en chantant / Qu'an lor cuers a de joie tant, / Qu'il lor estuet chanter par force ». Traduction en français moderne : « Les oiseaux qui se sont tus aussi longtemps qu'ils ont subi le froid et le mauvais temps d'hiver, sont en mai, avec le temps serein, si contents qu'ils manifestent par leur chant toute la joie qui remplit leur cœur et les force à chanter » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 1992, pp. 44-45). À comparer par exemple avec la chanson *Li nouveaux tems et mais et violette* de Chatelain de Coucy où il y a le même *topos* introductif.

16 Il s'agit de l'initiation à l'amour. Le paysage concret du *Roman* (le verger) est en effet l'allégorisation de l'âme humaine à l'état amoureux.

17 Ce jardin, dont le propriétaire est Dedit (la personnification du loisir), est *locus amoenus* par excellence ou, en d'autres termes, lieu de la prédilection de la rencontre amoureuse dans la tradition courtoise.

18 Les mêmes motifs, dont Guillaume a pu s'inspirer, apparaissent déjà dans la tradition romanesque et poétique du XII^e siècle. Dans le roman arthurien, la fontaine située sous le pin renvoie aux représentations du Paradis. L'exemple le plus connu est la fontaine de Brocéliande dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes (XII^e siècle). Le pin « est à la fois un symbole de pérennité et de mort [...] Les occurrences de l'archétype pin/fontaine impliquent presque toujours l'union de l'amour et de la mort » (Strubel, 1992, p. 111). Le péril du miroir que représentent les yeux de la dame aimée est chanté par le troubadour Bernard de Ventadour (XII^e siècle), dans la *Canço 31*. Sa poésie avait été traduite en langue d'oïl, et les deux premières strophes figurent dans le roman *Guillaume de Dole* de Jean Renart du début du XIII^e siècle. Payen (1984, p. 110) rappelle que le vrai titre de ce roman est précisément le *Roman de la Rose*; son influence sur l'œuvre de Guillaume de Lorris n'est toutefois pas prouvée.

protagoniste. La Fontaine de Narcisse, cet espace mystérieux où naît le désir, « serait ainsi le lieu où l'amant-trouvère choisit son destin, son itinéraire » (Baumgartner, 1984, p. 49)¹⁹. Introduisant la thématique de l'itinéraire, l'auteur fait passer la narration de la forme lyrique à la forme romanesque²⁰. Or, la quête s'organise par le biais de l'imaginaire et de l'idéologie de la *fin'amor*, telle qu'elle se présente dans la poésie troubadouresque et dans les traités sur l'amour. Les règles de la *fin'amor* sont expliquées par le dieu Amour auquel s'oppose le personnage de Raison ; ce dernier, qui emprunte le principe de l'*altercatio* (débat entre les notions)²¹, cherche à persuader le poète-amant d'abandonner son entreprise. Gravitent désormais autour du héros les acteurs qui sont les personnifications et les concrétisations de sentiments, de valeurs ou de défauts qui émanent dans la plupart des cas de l'image même de la rose²². Un seul baiser est volé à la rose, grâce aux conseils pratiques d'Ami et à l'incitation de Vénus, l'incarnation de la sexualité féminine. Cependant, à ce moment, la rose se trouve enfermée dans un château construit par les personnifications malveillantes qui en interdisent l'accès au protagoniste. Comme à ce point le récit de Guillaume reste inachevé, il est possible de le nommer « le seul rêve allégorique sans réveil » (Strubel, 1992, p. 15).

À travers la structure de l'action prenant modèle sur les éléments typiques du roman arthurien, les rencontres, les arrêts et les lieux archétypaux²³ s'esquisse la quête initiatique du héros solitaire. Les portraits des personnages du verger rappellent à leur tour la codification des éléments rhétoriques dans le roman²⁴. Néanmoins, la combinaison des éléments familiers au registre romanesque – l'amour, l'aventure et le merveilleux – suit une logique différente, inhérente plutôt aux dimensions de la tradition lyrique. Guillaume de Lorris a probablement trouvé les

19 Baumgartner compare la fontaine de Narcisse au Siègne qui attend l'élu dans les romans du Graal (1984, p. 49).

20 Jusqu'à la scène avec la Fontaine de Narcisse, l'auteur imite l'écriture « circulaire » (avec les descriptions du paysage, les répétitions, etc.), propre à la poésie lyrique. Introduisant la thématique de la quête, omniprésente dans le roman arthurien, il passe au dynamisme « vectoriel » (description des événements multiples) de la narration, propre au roman.

21 À noter que le débat du cœur et de la raison au moment de l'éveil à l'amour fait partie de la tradition romanesque dans la littérature médiévale.

22 Doux regard, Bel Accueil, Franchise et Pitié contre Danger, Malebouche, Honte, Peur et Jalousie, qui commanderont chez Jean de Meun une véritable armée, justifient l'antagonisme entre des données contradictoires. L'opposition la plus caractéristique entre Bel Accueil et Danger repose sur l'antithèse qui définit l'essence même de l'amour, l'union de la bienveillance et de la méfiance, du désir et de la crainte, de l'intérêt et de la résistance.

23 Par exemple, avant d'entrer dans le verger de Deduit, Amant longe une rivière – lieu de passage dans l'Autre Monde dans le roman arthurien.

24 La description est descendante (cheveux, front, yeux, nez, bouche, vêtement – comparés avec des matières précieuses), les expressions superlatives tendent vers la perfection esthétique. Le portrait physique est généralement suivi par une esquisse du portrait moral où l'on passe du statique au dynamique. Le portrait d'Oiseuse, qui rappelle les descriptions de la beauté féminine chez Chrétien de Troyes, fait figure de prototype pour tous les personnages du verger. Voir aussi J. Batany (1984, p. 10).

métaphores, le vocabulaire amoureux et les significations de ses personifications chez Thibaut de Champagne, Blondel de Nesle et Châtelain de Coucy, trouvères qui ont poursuivi la tradition des troubadours, bien que l'influence directe de la poésie occitane ne soit pas exclue²⁵.

Dans l'œuvre de Guillaume, « l'allégorie, pour la première fois, exprime non les mouvements de l'âme en général, mais la subjectivité propre du narrateur » (Zink, 1985, p. 161). Pour parler de « l'allégorie psychologique, la mieux représentée dans la première partie du *Roman de la Rose* » (MacQueen, 1978, p. 64), il faut donc prendre en considération le changement fondamental dans le domaine de la psychomachie²⁶, qui ne consiste plus, comme chez les auteurs latins, en la seule action du combat, mais porte l'attention sur l'objectif du combat, qui est, dans la littérature allégorique médiévale en général, le salut de l'âme. Ainsi, le thème de la quête dans le roman médiéval s'assimile à l'aventure intérieure qui mène à la découverte de soi-même. Par ailleurs, la psychomachie est transformée en expérience individuelle qui restera une tendance dominante jusqu'à la fin du Moyen Âge et surtout dans les époques suivantes²⁷.

La première partie du *Roman de la Rose* est donc « un véritable carrefour : point d'aboutissement de multiples courants (lyrisme, roman, exégèse) » (Strubel, 2002, p. 139) du XIII^e siècle. Toutefois, le cadre du songe, la thématique de l'itinéraire et l'évocation de la vie intérieure dans une œuvre narrative en vers ne sont pas l'invention de Guillaume de Lorris. Son apport original consiste d'abord en la réécriture et la réutilisation à d'autres fins des schémas déjà constitués. Ce qui est une nouveauté, c'est le principe même de la création en tant que combinaison des modèles et des matériaux. Plus précisément, l'originalité de Guillaume de Lorris consiste dans l'insertion des motifs-clés de la lyrique courtoise dans le flux narratif et dans la transposition des procédés allégoriques dans le registre romanesque²⁸. L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose*, tout en permettant à l'auteur d'échapper au pur didactisme formel, attribue ainsi une dimension nouvelle aux

25 La place privilégiée donnée au regard, le motif du baiser volé et la notion de l'*amor de loing* par laquelle passe la *fin'amor* sont les éléments archétypaux de la poésie occitane dont les traductions en langue d'oïl étaient nombreuses au temps de Guillaume de Lorris.

26 Le combat des valeurs, le plus souvent le combat des vices et des vertus pour l'âme humaine.

27 La tendance à la généralisation est respectée dans la littérature médiévale jusqu'au XIII^e siècle où, selon Zink (1985, pp. 27-74) la mise du particulier, de l'individuel voire du subjectif commence à évincer les schémas littéraires préalablement construits.

28 En ce qui concerne la jonction de l'allégorie et du roman, Hicks problématise la notion de roman dans l'œuvre allégorique. L'essentiel du récit romanesque reposant, au moins dans sa définition médiévale, sur l'individualisation, il constitue un « processus fatal pour l'allégorie » (Hicks, 1999, p. 75). À partir du XIII^e siècle, le roman est défini comme le récit en vers ou en prose, racontant les aventures (au sens de « ce qui advient ») de héros imaginaires ; la littérature allégorique évitait jusqu'alors l'individualisation. Toutefois, le principe généralisant s'approche, au cours du XIII^e siècle, du principe individualisant : il est alors possible de parler de la subjectivité littéraire qui définit le texte comme « le produit d'une conscience particulière » (Zink, 1985, p. 8). Cela permet donc l'individualisation dans la littérature allégorique.

formes littéraires empruntées au répertoire de la poésie lyrique et au cadre de la narration romanesque.

La bibliothèque de la critique et du savoir de Jean de Meun

Étage « somptueux » de cette vaste bibliothèque médiévale, parce que puisant dans un bassin des références littéraires et philosophiques beaucoup plus vaste que la première partie, la continuation du *Roman* conserve le cadre allégorique du schéma général proposé par Guillaume et aboutit sur une fin prévisible : Amour rassemble son armée et conquiert le château de Jalousie. Finalement, la Rose est cueillie²⁹. Cependant, le texte de Jean de Meun est, comme nous l'avons déjà mentionné, un poème philosophico-scientifique. Disciple de Raison, il prend pour modèle Socrate³⁰, ironiste par excellence de l'Antiquité. Or, sa critique est explicite, parce qu'il satirise les idées de Guillaume en s'y opposant ouvertement, orientant la narration contre deux cibles omniprésentes dans le courant de la littérature morale et satirique du XIII^e siècle, les femmes et les moines³¹. La satire et l'ironie sont exposées dans les digressions multiples, issues de la narration primaire.

La critique des moines mendiants est donnée par le personnage de Faux Semblant, personnification de l'hypocrisie, qui figure déjà dans la première partie de l'œuvre, où il est nommé Papelardie. Faux Semblant parle comme un moine mendiant tout en révélant sa nature hypocrite : « Mais moi, revêtu de ma simple robe, trompant les trompés et les trompeurs, je vole les volés et les voleurs » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 621)³². La teneur de son propos est complètement en opposition avec l'ensemble du texte : « à aucun moment, il n'est récupérable au sein d'un "art d'aimer", car sa visée est purement pamphlétaire, politique et d'actualité » (Strubel, 2005, p. 384). Par là, le rôle important attribué à Faux Semblant dans la deuxième partie du *Roman* dévoile l'éloignement ironique de la première partie de l'œuvre et par-là une construction nouvelle du second étage de la bibliothèque.

La critique la plus ardente de Jean de Meun est orientée contre les femmes. À la différence de la première partie où la femme est à la

29 L'intention de la métaphore initiale du *Roman*, la cueillette de la rose, y est remplacée par d'autres métaphores (dont celle de la consommation) qui s'éloignent de la résolution de Guillaume.

30 Raison se déclare l'amie de Socrate dont il faut suivre l'exemple (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 384).

31 Un aperçu des sujets le plus souvent satirisés dans la littérature française du XIII^e siècle est donné par Serper (1969) qui démontre que l'hypocrisie des moines mendiants et l'infidélité féminine provoquent le plus souvent l'écriture satirique.

32 Extrait original : « Je qui vest ma simple robe, / Lobanz lobez et lobeours, / Robe robez et robeours » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 620).

fois l'inspiratrice et la destinataire du récit³³, Jean de Meun s'adresse à des hommes, comme l'ont fait avant lui Ovide et André le Chapelain dans leurs traités sur l'art d'aimer. Dénouçant le désir amoureux et prônant le modèle de la sagesse antique, il exprime dès le début le mépris des choses fortuites, dont l'amour pour la femme, et s'oppose à l'insouciance de la jeunesse, l'antipode de la sagesse. Il réintroduit le personnage de Raison qui, lors de sa discussion avec Amant, propose une autre variante du rapport entre l'amour et la sagesse : il le réoriente vers deux formes d'amour contradictoires, l'amour de Dieu (*caritas*) et l'amour charnel (*cupiditas*), souvent associé au désir sexuel. Ironiquement, l'amour courtois, loué dans la première partie du *Roman*, devient l'amour pécheur. Soulignons que cette conception basée sur l'oxymore est reprise d'Alain de Lille³⁴ : « L'amour c'est une paix haïneuse, l'amour c'est une haine amoureuse [...] c'est la raison pleine de folie, c'est la folie raisonnable » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 257)³⁵. La souffrance amoureuse est comparée à l'enfer : « les larmes et la chaleur sont les expressions de la passion amoureuse aussi bien que du supplice. Amour est un diable » (Rossman, 1975, p. 133).

Si la deuxième partie du *Roman de la Rose* peut être considérée comme un traité contre l'amour courtois, voire une « anthologie de la misogynie » (Strubel, 1992, p. 27), c'est qu'elle s'oppose à la glorification de la femme aimée et à l'idéalisation du sentiment amoureux, définies dans la poésie courtoise et défendues dans la première partie du *Roman*. Jean de Meun sous-entend par l'amour la charité, du moins l'amour désintéressé, l'amour du prochain. Selon lui, l'amour idéal pour la femme n'est pas possible ; il n'y a que le désir charnel, l'aspiration des hommes à perpétuer leur espèce. Lorsqu'il donne la parole à Ami et à la Vieille, il réinterprète et actualise l'*Ars amatoria* ovidien dans une perspective nouvelle. Les conseils de Vieille adressés à Bel Accueil doublent en effet ceux d'Ami à l'Amant : « Il ment, Amour, le fils de Vénus, et là-dessus personne ne doit le croire : celui qui le croira, il le payera cher » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 695)³⁶. L'oppression des femmes par les hommes est illustrée par l'exemple du mari jaloux. Ce dernier substitue l'instinct sexuel à tout idéalisme amoureux, traitant le monde féminin d'une manière ouvertement misogyne : « Vous êtes

33 Guillaume de Lorris l'explicite : « La matière est bone et nueve : / Or doint dieus qu'an gre le reçoive / Cele pour cui je l'ai empris ». Traduction en français moderne : « Le sujet est bon et neuf. Puisse Dieu accorder qu'il soit bien accueilli par celle pour qui je l'ai entrepris ! » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, pp. 44-45).

34 La définition paradoxale de l'amour se trouve dans son ouvrage *De Planctu Naturae*, alors que Raison, l'incarnation de la Philosophia, est un personnage-clé dans son *Anticlaudianus*.

35 Extrait original : « Amours ce est pais hayneuse, / Amours est haine amoureuse [...] C'est raisons toute forsenable, / C'est forsenerie rainsable » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 256).

36 Extrait original : « Ci ment amours li filz Venus, / De ce ne le doit croire nus : / Qui le croit, il le comparra » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 694).

toutes, vous serez ou vous fûtes, en acte et en intention, des putes ! » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 496)³⁷.

Le discours de Nature, la plus longue digression de la deuxième partie du *Roman* et la plus opposée aux idées exposées dans la première, présente une vaste revue des sujets les plus divers, dont l'astronomie, la cosmogonie, les lois de l'optique, le libre arbitre, les vices de l'humanité, etc. Avec ce personnage, Jean de Meun « substitue aux codes, litotes et euphémismes caractéristiques de l'esprit courtois, une provocante [...] glorification du désir physique, de l'instinct et de la nature » (Strubel, 1992, p. 7). Il « échappe de l'impasse du pur désir en reconnaissant sa fonction naturelle, non courtoise » (Poirion, 1999, p. 25). L'initiation amoureuse se retirant au profit de l'apprentissage philosophique et moral, il s'agit ici d'une quête du savoir plutôt que d'une quête de la rose ou de l'amour. Amant, le héros du *Roman*, doit devenir Penseur : il évolue au sein d'un univers géré par Nature, où les disciplines – histoire, science, religion – se confondent, pour y trouver sa liberté, sa vérité, son sens. Jean de Meun démystifie d'une manière tantôt satirique, tantôt ironique le monde anachronique et ritualisé proposé dans la première partie de l'œuvre³⁸. À la fin, le rêveur ne se réveille pas seulement du rêve de la rose, mais aussi « du rêve d'une relation, qui s'appelle l'allégorie » (Whitman, 1996 p. 269).

Une bibliothèque qui marque la continuité de la pensée médiévale

L'allégorisation, qui, au XIII^e siècle, apparaît pour la première fois dans la littérature médiévale profane en langue vernaculaire, constitue la structure textuelle du *Roman de la Rose*. Elle se joint, dans la première partie de cette œuvre, à l'idéologie de la poésie et du roman courtois. La littérature courtoise compose, avec son fondement idéologique, la bibliothèque de Guillaume de Lorris, auteur de la première partie du *Roman*.

Cette première partie restant inachevée, son continuateur, Jean de Meun, construit en ce sens le deuxième étage de la bibliothèque du *Roman*. La bibliothèque de Jean est composée d'un répertoire d'œuvres plutôt critiques et philosophiques. Ainsi, le deuxième étage diffère du

³⁷ Extrait original : « Toutes estes, serez ou fustes / De fait ou de volenté, pustes ! » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 496).

³⁸ Guillaume met en scène le jardin clos de Deduit où se trouve la Fontaine de Narcisse, ce que Jean remplace par un autre espace, le parc de l'Agneau, situé dans le pré du Bon Pasteur et arrosé par la Fontaine de Vie. En outre, la forme carrée du jardin de Deduit est remplacée par la forme circulaire du parc de l'Agneau. Il y a d'autres motifs importants qui changent d'une partie à l'autre : l'olivier de la première partie est remplacé par le pin, l'escarboucle par le clair cristal. À Narcisse, amoureux de sa propre image, est substitué Pygmalion, l'artiste capable, à force de désir et à l'aide de Vénus, d'animer la matière inerte et de retrouver « l'âge d'or » de la plénitude dont le mythe traverse d'un bout à l'autre le travail de Jean de Meun, redonnant sens à l'histoire et à l'évolution de l'humanité.

premier tantôt par la quantité des œuvres anciennes qu'il contient, tantôt par l'idéologie qui sous-tend celles-ci. Les idées de Jean apportent à la narration un point de vue nouveau sur les principales idées (telle la conception de l'amour courtois) exposées dans la première partie du *Roman*.

Introduisant l'ironie dans un texte allégorique, Jean de Meun construit une bibliothèque différente de la première. Toutefois, si l'étage somptueux composé par Jean éclipse celui construit par Guillaume, il ne le détruit pas. Jean s'affranchit du contenu de la bibliothèque de Guillaume, mais en conserve la forme. L'allégorie permet ainsi d'éviter la destruction. De fait, la deuxième partie de l'œuvre, tout en détournant progressivement le procédé allégorique de la généralisation vers l'individualisation, respecte le cadre de la narration onirique. En outre, le deuxième *Roman* suit la continuité temporelle de la pensée médiévale, qui se dirige naturellement vers une ère nouvelle, la Renaissance. Aussi n'y a-t-il pas rupture : la seconde partie du *Roman de la Rose* adopte une posture collaborative vis-à-vis de la première, quoique cette alliance n'aille pas sans accroc.

Bibliographie

BATANY, Jean. 1984. « Miniature, allégorie, idéologie : Oiseuse et la mystique monacale récupérée par la classe de loisir ». *Études sur le Roman de la Rose*. J. Dufournet (éd.). Paris : Champion, pp. 7-36.

BAUMGARTNER, Emmanuelle. 1984. « L'absente de tous bouquets... ». *Études sur le Roman de la Rose*. J. Dufournet (éd.). Paris : Champion, pp. 37-52.

DE LORRIS, Guillaume et Jean DE MEUN. 1992. *Le Roman de la Rose*. A. Strubel (éd.). Paris : Livre de Poche, 1150 p.

HICKS, Éric. 1999. « Donner à voir : Guillaume de Lorris or the Impossible Romance ». *Yale French Studies*. N° 95, p. 65-80.

MACQUEEN, John. *Allegory*. London : Meuthen & Co., 82 p.

MORIER, Henri. 1975. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : PUF, 1210 p.

PAUPHILET, Albert. 1979. *Poètes et romanciers du Moyen Âge*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1305 p.

PAYEN, Jean-Charles. « L'art d'aimer chez Guillaume de Lorris ». *Études sur le Roman de la Rose*. J. Dufournet (éd.). Paris, Champion, 1984, pp. 103-144.

POIRION, Daniel. 1999. « Mask and Allegorical Personification ». *Yale French Studies*. N° 95, p. 13-32.

ROSSMAN, Vladimir R. 1975. *Perspectives of Irony in Medieval French Literature*. La Haye : Mouton, 198 p.

STRUBEL, Armand. 1989. *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*. Genève-Paris : Slatkine, 336 p.

_____. 1992. « Introduction ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. A. Strubel (éd.). Paris : Livre de Poche, p. XI-LXVII.

_____. 2002. « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris : Champion, 464 p.

_____. 2005. « Jean de Meun : La digression comme principe d'écriture ». *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge : actes du 29^e colloque du CUER MA*. C. Connochie-Bourgne (éd.). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, pp. 377-390.

WHITMAN, Jon. 1996. «Dislocations : The crisis of allegory in the *Romance of the Rose*». *Languages of the unsayable*. S. Budick et W. Iser (éd.). Stanford : University Press, pp. 259-279.

ZINK, Michel. 1985. *La subjectivité littéraire*. Paris : PUF, 267 p.

À l'intérieur de la bibliothèque borgésienne

NOUS VOUS AVONS BIEN EU ! VOUS ÊTES TOMBÉS
DANS LE PANNEAU, AVOUEZ-LE... !
[UNE MARIONNETTE ET SON VENTRILOQUE]

Celui qui, posant les yeux sur le titre de la présente analyse, s'attendra à lire un essai sur la (célébrissime ?) nouvelle de Jorge Luis Borges « La Bibliothèque de Babel » sera déçu. Il ne sera pas question des délires de bibliothèque infinie du génial Argentin aveugle, oppressé par son propre travail à la Bibliothèque de Buenos Aires, emploi qu'il détestait. Ni de société dysphorique fondée sur le mysticisme généré par une bibliothèque totale d'où n'émerge qu'un non-sens infini, et dont les individus sont tous des bibliothécaires plus ou moins déments. Ni même de la critique sous-jacente de la religion et du dogmatisme en lettres que sous-tend le récit. *Nada.*

Paf. Alors là, quelle claque...

C'est peu dire, ce piège, par lequel s'ouvre cet essai, est en lui-même étonnamment borgésien. Le maître n'aurait pas fait mieux... (Enfin, peut-être que si, mais bon, soyons fous, permettons-nous de rêver...) Un titre banal, qu'un lecteur non-averti prendra certainement pour une introduction (une invitation ?) à parcourir les salles hexagonales de la bibliothèque infinie précédemment nommée. Et pourtant, l'exergue qui vient tout de suite après, cet étonnant *incipit*, anonymement signé, laisse présager le faux, la fiction, la moquerie intellectuelle, l'invitation aux jeux de la fiction. Car il faut toujours garder cela en tête, en lisant Borges. L'Argentin n'est-il pas sinon l'inventeur¹, du moins celui qui répandit, pour ne pas dire qui *popularisa*, ce procédé singulier qu'est le simulacre d'essai littéraire ? À preuve, le lecteur non averti qui, pour la première fois, parcourt « L'approche d'Almotasim » ou mieux encore « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », ne peut que se laisser prendre dans la toile arachnéenne tissée par l'analyse pointue, la critique borgésienne intelligente qui n'est, finalement, que supercherie. Car le génie borgésien transforme les commentaires critiques, les analyses littéraires au sens strict, les citations savantes en autant d'éléments fictionnels, comme le souligne d'ailleurs Mario Vargas Llosa dans le cahier des éditions de l'Herne consacré au maître argentin :

Ce que ces citations et ces associations ont de *scientifique* perd de son importance dans les contes de Borges, elles planent gracieuses, surprenantes, souriantes, dissociées de leur origine (réelle ou inventée) pour remplir une fonction différente (c'est-à-dire fictive) à l'intérieur du récit. L'auteur les a transformées en quelque chose d'aussi personnel et original que les anecdotes ou les personnages de ses histoires. (Vargas Llosa, 2004, p. 21.)

Et au lecteur contemporain qui, se croyant bien malin, se réfère à la couverture du recueil contenant ces deux pseudo-essais, au titre minimaliste de *Fictions*², pour se conforter quant à l'origine fictive de ceux-ci, rappelons simplement que lors de leur première publication en 1941, ces pseudo-essais – de même que la fameuse « Bibliothèque de Babel » – se retrouvaient dans les pages d'un recueil nommé *Le jardin*

1 Il est important de souligner que Borges, malgré le fait qu'il fut celui qui exploita le mieux (et en ce sens, popularisa) ce procédé alors nouveau de l'essai fictif, n'en est pas l'inventeur – le titre revenant à Thomas Carlyle et ce, dès 1833-1834, années de la sérialisation de *Sartor Resartus* : « En faisant comme s'il écrivait [dans *Sartor Resartus*] le compte rendu et le résumé d'un livre inexistant, Carlyle inventa une forme que Borges [qui, adolescent, admirait cet auteur proto-fasciste et pro-esclavagiste, avant de le répudier avec vigueur à l'âge adulte] allait développer jusqu'à ses conséquences ultimes : le faux compte-rendu d'une œuvre imaginaire d'un écrivain inexistant. » Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Paris : Gallimard, 1983, p. 156. Ainsi naissent « L'approche d'Almotasim » (1935), « Pierre Menard, auteur du *Quichotte* » (1939), « Tlön Uqbar Orbis Tertius » (1940) et « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » (1941).

2 Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1965, 185 p.

aux sentiers qui bifurquent³. Il faut conséquemment se mettre dans la peau de ces premiers lecteurs qui ne pouvaient qu'envisager la *possibilité* de l'existence de ces faux corpus. Ceux-ci, à n'en pas douter, sont, comme l'exergue du présent essai le laissait présager, tout comme les lecteurs de la présente analyse, véritablement *tombés dans le panneau*⁴...

Blablaba. Ça digresse, ça digresse... En bout de ligne, de quoi ça parle cet essai ?

« L'intérieur » et la « bibliothèque » auxquels fait référence le titre de notre analyse désignent, ensemble, les *organes vitaux* de l'être de la chose-bibliothèque : l'objet-livre. Parce qu'il n'est point de bibliothèque sans livres. Une bibliothèque n'abritant aucun livre ne sera jamais qu'une étagère.

Certes, le livre, en tant que thème, apparaît, dans l'œuvre borgésienne, comme un véritable leitmotiv ; mais dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, il est un organe-livre en particulier qui attire l'attention par son seul titre, qui se réverbère dans le reste du recueil : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, le livre au cœur de l'intrigue de la nouvelle du même nom et aussi du recueil. Un titre auquel « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », pseudo-essai précédant immédiatement la nouvelle, fait explicitement référence :

*Il n'y a pas d'Européens (raisonnait-il [Herbert Quain]) qui ne soit un écrivain en puissance ou en acte. Il affirmait aussi que des divers bonheurs que peut procurer la littérature, le plus élevé était l'invention. Puisque tout le monde n'est pas capable de bonheur, beaucoup de gens devront se contenter de simulacres. C'est pour ces « écrivains imparfaits », qui sont légions, que Quain rédigea les huit récits du livre *Statements*. Chacun d'eux préfigure ou promet un bon argument volontairement gâché par l'auteur. L'un d'eux – non le meilleur – insinue deux arguments. Le lecteur, distrait par la vanité, croit les avoir inventés. Du troisième, *The rose of yesterday*, je commis l'ingénuité d'extraire *Les ruines circulaires*, un des récits du livre *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. (Borges, « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », 1965, pp. 88-89.)⁵*

3 On l'aura deviné, il s'agit de la première partie du recueil *Fictions*, soit les huit nouvelles regroupées sous l'appellation *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*; la seconde partie de *Fictions* correspondant aux neuf nouvelles d'*Artifices*.

4 D'ailleurs, Emir Rodriguez Monegal, dans son excellente biographie littéraire du maître argentin, avoue d'emblée s'être fait prendre en lisant, pour la première fois, « L'approche d'Almotasim » : « moi aussi j'ai cru à l'existence de ce roman, et très consciencieusement j'ai noté dans mes carnets le nom de cet auteur imaginaire avec les divers renseignements s'y rapportant. » (Monegal, 1983, p. 313).

5 Notons que la mention de la nouvelle « Les ruines circulaires » dans l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » comme faisant partie de *Statements*, un pseudo-livre fictif, une mise en abyme qui aurait été écrit par l'écrivain tout aussi fictif Herbert Quain, confère à la nouvelle « Les ruines circulaires » un statut particulier – celui d'une nouvelle qui serait tout entière une mise en abyme.

Pour le lecteur de 1941, il ne s'agit ni plus ni moins que d'une référence directe au livre qu'il *tient dans ses mains* – sorte de mise en abyme auto-référentielle... Et tournant la page, on imagine la surprise de ce même lecteur de débiter une nouvelle qui s'intitule « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », surprise qui va grandissante lorsque cette même nouvelle tourne autour d'un ouvrage également intitulé... *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. C'est cette dernière nouvelle, où labyrinthe et temps sont omniprésents, qui retiendra notre attention.

Mais avant de poursuivre avec l'analyse de la nouvelle à proprement parler, il nous faut, à nouveau, digresser, afin de mieux cerner les particularités du fantastique borgésien, qu'il convient de qualifier de « néo-fantastique », et dont l'effet (fantastique) diffère en profondeur de la production du genre⁶.

Une AUTRE digression? Encore?!? Pfft. Bon, puisqu'il faut tout expliquer...

Et effet fantastique il y a⁷. Pourtant, cela ne va pas de soi – le fantastique, que Roger Caillois, dans *Obliques précédé de Images, images...*, définit en le juxtaposant à la présence du surnaturel dans la diégèse – lequel

apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. (Caillois, 1975, pp. 14-15.)

Traditionnellement, cette présence du surnaturel provoque, dans la logique du récit, une déchirure qui, chez les protagonistes ou dans la narration en général, entraîne des conséquences insolites, funestes, étranges, ambiguës, et/ou terrifiantes. Mais le néo-fantastique de Borges a cette particularité : toute trace de surnaturel y est évacuée pour être remplacée par un insolite provoqué par un jeu intellectuel

⁶ Il est à noter que le propos de cette digression (les particularités de l'effet fantastique chez Borges) est une reprise de certains éléments d'un article que nous avons précédemment publié dans la revue *Québec Français*. Voir Gaudreault (2010).

⁷ Au sujet de l'effet fantastique, voir le remarquable ouvrage de Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (2007). L'essentiel de l'argumentaire de Bouvet, éminemment convainquant, s'articule autour de l'*indétermination*, véritables lacunes d'information qui « ont pour effet de créer un suspense, de mettre le lecteur en attente d'une explication, d'un complément d'information. Le discours s'organise autour d'un vide, d'un manque » (*ibid.*, p. 19). Ainsi, « [l]e plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien » (*ibid.*, p. 62). Notons cependant que l'effet fantastique subit des variations d'un lecteur à l'autre : « L'effet fantastique n'est pas quelque chose d'automatique ; certains lecteurs, irrités par tel ou tel aspect du texte ou bien voulant l'interpréter à tout prix, ne le ressentiront jamais. » (*Ibid.* p. 2.)

fondé sur l'érudition – notamment la métaphysique – où celle-ci, au même titre que le surnaturel dans le fantastique plus classique, vient s'opposer à la réalité intra- ou extradiégétique :

Qu'est-ce d'ailleurs que ce « Fantastique sans Surnaturel » dont il [Borges] se réclame ? [...] Le Surnaturel semble ici être remplacé par des données qu'on peut s'autoriser à nommer « métaphysique » : le mot fait concurrence à « Fantastique » dans le discours critique qui cerne et enveloppe l'écrivain argentin. (Fabre, 1992, p. 457.)

L'effet fantastique, s'il est souvent associé à un sentiment de terreur (notamment depuis Lovecraft), passe néanmoins tout autant par le jeu sur l'étrange, l'ambiguïté ou le doute – et ce sont sur ces derniers aspects que table le fantastique borgésien. « Le jeu avec la peur n'intéresse pas Borges » (*ibid.*, p. 468), nous rappelle Jean Fabre dans son très pertinent *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Il ajoute d'ailleurs que « Borges emploie une paléo-psychologie permettant une relation avec le fabuleux et un détournement de la métaphysique de l'ordre du transcendantal vers la sphère de l'esthétique. » (*Ibid.*, p. 470.) Le but avoué serait alors de créer un effet fantastique par le jeu sur la *vraisemblance* ; non pas une reproduction exacte du réel, mais une volonté de rendre le récit *le plus près possible de ce qui pourrait être le réel* – en d'autres termes, lui donner une *crédibilité*... qui peut très bien n'être qu'une apparence de crédibilité, tout en étant véritablement fautive, fictive. Dans ce contexte, le recours à la métaphysique vient embrouiller le lecteur de son aura d'autorité, mais le lecteur idéalisé auquel Borges adresse ses nouvelles ne devrait pas être dupe : il doit être en mesure de déceler le simulacre, l'apparence qui se donne pour réalité. Irène Bessière, dans son incontournable *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, abonde dans le même sens : « L'insolite ne correspond pas, dans ses nouvelles, à la description d'un procès de déréalisation, mais à la révélation de l'organisation et de la désorganisation des apparences. » (Bessière, 1974, p. 153.) Et c'est ainsi que la métaphysique, mais aussi la linguistique, la psychanalyse et tout l'éventail analytique au service de l'essayiste deviennent les éléments constitutifs des fictions néo-fantastiques de Borges :

elle [l'érudition, immense, de Borges] remplit une fonction exclusivement littéraire qui dénature ce que cette érudition contient de connaissance spécifique, en la remplaçant ou en la subordonnant à la tâche qu'elle accomplit dans le récit : tantôt décorative, tantôt symbolique. Ainsi, dans les contes de Borges, la théologie, la philosophie, la linguistique et tout ce qui apparaît comme savoir spécialisé devient littérature, perd son essence et acquiert le statut de fiction, redevenant partie et contenu d'une fantaisie littéraire. (Vargas Llosa, 2004, p. 57.)

C'est bien joli ça, mais il n'était pas question d'une sorte de jardin bizarre...?

Sans être une mise en abyme en entier comme l'est, nous l'avons vu, «Les ruines circulaires», «*Le jardin aux sentiers qui bifurquent*», dont le titre, rappelons-le, renvoie à celui du recueil, lequel est mentionné à la toute fin de l'«Examen de l'œuvre d'Herbert Quain», débute néanmoins avec l'introduction d'une mise en abyme, puisque le récit est raconté, ou plutôt est retranscrit, à partir d'une déclaration écrite et signée par le «docteur Yu Tsun, ancien professeur d'anglais à la *Hochschule* de Tsingtao» (Borges, «Le jardin...», 1965, p. 91). Aussi, il convient de mentionner, au passage, que le fait que «[l]es deux pages initiales manquent» (*ibid.*, p. 91) ajoute une forme de mystère, d'étrangeté au récit : une lacune qu'il convient d'appeler une *indétermination*⁸. Que peuvent bien, en effet, contenir ces pages manquantes ? La question ne peut que rester en suspens, fruit de multiples conjectures pour le lecteur. Le ton est donné : Borges impose déjà la réflexion, principe premier de son néo-fantastique, à son lecteur, alors que ce dernier, déjà perdu dans le labyrinthe formel borgésien imposé par les faux-semblants et les simulacres analytiques de l'«Examen de l'œuvre de Quain» dont il vient à peine de terminer la lecture, s'apprête à pénétrer dans le labyrinthe narratif du «Jardin aux sentiers qui bifurquent».

C'est pas trop tôt... Non mais, on s'y perd, dans cette analyse...

L'admonition des enfants de toujours tourner à gauche pour trouver la maison du professeur Albert prend des allures de prophétie : «Le conseil de toujours tourner à gauche me rappela que tel était le procédé commun pour découvrir la cour centrale de certains labyrinthes.» (*Ibid.*, p. 96.) La suite place le labyrinthe au centre de l'intrigue :

Je m'y entends un peu en fait de labyrinthes : ce n'est pas en vain que je suis l'arrière-petit-fils de ce Ts'ui Pên, qui fut gouverneur du Yunan et qui renonça au pouvoir temporel pour écrire un roman qui serait encore plus populaire que le *Hung Lu Meng*, et pour construire un labyrinthe dans lequel tous les hommes se perdraient. Il consacra treize ans à ces efforts hétérogènes, mais la main d'un étranger l'assassina et son roman était insensé et personne ne trouva le labyrinthe. (*Id.*)

Personne n'ayant trouvé le labyrinthe de Ts'ui Pên, il y a là une indétermination qui force autant le narrateur que le lecteur à se questionner

⁸ Terme qui renvoie, on l'aura deviné, au concept d'indétermination fantastique que théorise Rachel Bouvet dans sa thèse *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (2007).

sur l'*emplacement* du labyrinthe – on ne perd pas une construction aussi monumentale, puisque, mythe hellénique obligeant, le premier signifié qui vient à l'esprit demeure celui d'une colossale architecture, avant d'envisager, comme le narrateur, Yu Tsun, d'autres formes possibles de labyrinthes :

Sous des arbres anglais, je méditai : ce labyrinthe perdu, je l'imaginai inviolé et parfait au sommet sacré d'une montagne, je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte. (*Ibid.*, p. 96.)

Il faut savoir, avant de poursuivre, que Borges éprouve une fascination particulière pour les labyrinthes, pour ne pas dire LE Labyrinthe, celui du Minotaure, commandé par le roi Minos à l'architecte Dédale pour y enfermer le monstrueux fils de sa femme, un hybride humain/taureau – Borges ira même, plus tard, jusqu'à raconter, du point de vue du Minotaure, le célèbre mythe⁹ –, aussi sommes-nous en droit de nous demander s'il n'y avait pas déjà, à l'époque de la première publication du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, une volonté de reproduire, au-delà du thème, la *symbolique* du funeste Labyrinthe minoen; ce qui fait d'ailleurs dire à Monegal :

Lien paradoxal, le Labyrinthe fixe à jamais le mouvement symbolique de l'extérieur vers l'intérieur, de la forme vers la contemplation, *du temps vers l'absence de temps*. Il représente aussi le mouvement inverse, de l'intérieur vers l'extérieur, selon une progression bien connue. Au centre du Labyrinthe il y a un être, un monstre ou un dieu (parce que la monstruosité est parfois un attribut divin). Dieu ou monstre, au centre du Labyrinthe il y a un mystère. (Monegal, 1983, p. 57. Je souligne.)

Et qu'est-ce qu'on peut en perdre du temps quand on est perdu...

Nous en venons ainsi, et nécessairement, à la temporalité singulière qu'implique l'insertion d'un labyrinthe dans un récit. Phénoménologiquement parlant, le temps passé à l'intérieur du labyrinthe semble détaché de l'extérieur; il y a une sorte de coupure marquée par les murs du labyrinthe, par sa frontière physique qui confère une relativité certaine au passage du temps de celui qui parcourt les corridors du dédale. Cet écoulement relatif du temps est nécessairement provoqué par la

⁹ Il s'agit de la nouvelle le « Domaine d'Astérion », dans le recueil *L'Aleph*. Sa particularité est de ne rien révéler de la nature du narrateur et du lieu qu'il habite : « Dans ce cas particulier, il [Borges, par l'entremise de la focalisation interne] tente de cacher au lecteur la véritable identité d'Astérion. En évitant les mots « Minotaure » et « Labyrinthe », il réussit à préserver le mystère et à augmenter le suspense, comme dans les bons romans policiers. » (Monegal, 1983, pp. 58-59.)

perte de repères sensoriels de celui qui s'est perdu dans le labyrinthe. La fracture avec le monde extérieur l'enferme dans un microcosme relatif, comme si le labyrinthe constituait un ensemble singulier de coordonnées spatio-temporelles qui désobéirait à l'écoulement physique, imperturbable du temps – comme si la vitesse de la succession interminable des points-instants futurs en points-instants passés pouvait singulièrement être modifiée à l'intérieur du labyrinthe. Et pourtant... Einstein, dans l'élaboration de sa théorie de la relativité générale, nous apprend que l'écoulement du temps est tributaire du référentiel d'un observateur – en d'autres termes, qu'il n'est pas fixe, et c'est là l'une des grandes révolutions apportée par la théorie d'Einstein –, Newton théorisant plutôt que l'écoulement du temps est immuable. Ainsi, à des vitesses avoisinant celle de la vitesse-limite, c'est-à-dire, de la vitesse de la lumière, le temps ralentit son cours de manière exponentielle. Il en est de même aux abords d'un trou noir, au point où le temps s'arrête complètement à sa surface. Du strict point de vue de la phénoménologie, l'expérience sensible du temps nous renvoie ainsi à une assertion semblable : alors que l'expérience de l'attente ou de l'ennui nous met devant un temps newtonien, mis à nu, réduit à sa plus simple expression de succession infinie des instants¹⁰, le travail, les loisirs, l'occupation quotidienne nous font paraître le passage du temps de manière relative, c'est-à-dire, d'autant plus rapidement que notre cerveau est absorbé par les tâches qui lui sont confiées. Certes, il s'agit d'un rapprochement comportant une part de simplification outrancière – mais Einstein lui-même utilisait une métaphore similaire pour parler de la relativité, dans cette célèbre boutade : « Placez votre main sur un poêle une minute et ça vous semble durer une heure. Asseyez-vous auprès d'une jolie fille une heure et ça vous semble durer une minute. C'est ça la relativité. » De la même façon, le lecteur assidu, qui se plonge dans un livre, enivré par les mots, fait une expérience du temps similaire à celui qui se perd dans le labyrinthe : à l'évidence, l'acte phénoménologique de la lecture provoque, dans l'esprit du lecteur, un envahissement par les multiples signifiés des lexèmes constituant le livre parcouru – et l'intellect, recréant l'univers (intradigétique) que l'auteur avait précédemment couché sur le papier, se perd, comme dans le labyrinthe, dans les dédales de la fiction... et le temps, de sembler suspendre son cours, alors même que les heures défilent. Sorti du labyrinthe, le marcheur, comme le lecteur qui ferme son livre, est surpris que le jour soit tombé.

10 Étienne Klein exprime d'ailleurs la phénoménologie de l'ennui en ces termes : « L'ennui désintoxique notre rapport au temps : rien ne s'y passe, sauf le temps qui passe. *Il nous met donc en contact avec un temps réduit à la seule succession des instants*, débarrassé de tout ce qui d'ordinaire l'enrobe et le parasite. » (Klein, 2004, p. 60. Je souligne.) Et le physicien de rajouter : « Finalement, seul l'ennui nous donne l'occasion de chiquer du temps "pur", c'est-à-dire un temps très proche du temps physique. » (*Ibid.*, p. 61.)

Ce lien intrinsèque entre labyrinthe et temps n'échappe pas à Borges ni aux protagonistes qu'il met en scène. Au moment de la révélation de l'équivalence de l'entreprise de Ts'ui Pên, c'est-à-dire que roman et labyrinthe ne font qu'un, le professeur Albert présente le tout de la manière qui suit :

Un labyrinthe de symboles [...]. Un invisible labyrinthe de temps. [...] Ts'ui Pên a dû dire un jour : *Je me retire pour écrire un livre*. Et un autre : *Je me retire pour construire un labyrinthe*. Tout le monde imagina qu'il y avait deux ouvrages. Personne ne pensa que le livre et le labyrinthe étaient un seul objet. (Borges, « Le jardin... », 1965, p. 99.)

Cette mention d'un labyrinthe de symboles et de temps fait directement référence à l'objet-livre. Nul besoin d'élaborer sur les symboles que contient un livre, dont, justement, le symbolisme du Labyrinthe devient l'écho, et l'interrelation entre livre et temps est manifeste. À la fois temporel parce qu'inscrit dans une époque par le seul acte d'écriture qu'il impose, l'objet-livre demeure également intemporel par l'invariabilité de son message, c'est-à-dire, la juxtaposition des mots qui le composent – celui-ci traversera le temps, plus ou moins favorisé par les rééditions, demeurant toujours le même, fixe.

Mais la composition particulière des manuscrits de Ts'ui Pên en une sorte de *labyrinthe temporel*, fait transcender le seul rapport au temps de l'objet-livre à un autre niveau, comme l'expose successivement le professeur Albert dans trois citations-clés :

[L]a confusion qui régnait dans le roman me fit supposer que ce livre était le labyrinthe. Deux circonstances me donnèrent la solution exacte du problème. L'une, la curieuse légende d'après laquelle Ts'ui Pên s'était proposé un labyrinthe infini. L'autre, un fragment de lettre que je découvris. (*Ibid.*, p. 99.)

Ce fragment de lettre se lit comme suit : « Je laisse aux nombreux avènements (non à tous) mon jardin aux sentiers qui bifurquent. » (*Id.*) À ce fragment s'ajoute l'explication du professeur Albert :

Je compris sur-le-champ ; *le jardin aux sentiers qui bifurquent* était le roman chaotique ; la phrase *nombreux avènements (non à tous)* me suggéra l'image de la bifurcation dans le temps, non dans l'espace. [...] Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il *crée* ainsi divers avènements, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. (*Ibid.*, p. 100.)

Comme nous l'avons déjà laissé entendre un peu plus haut, normalement, le dédale est une distorsion spatio-temporelle exclusivement sensorielle, phénoménologique, et non physique. Le narrateur, en

conjecturant sur la *possibilité* d'un labyrinthe temporel, traverse la frontière de la stricte sensibilité phénoménologique pour faire entrer la distorsion spatio-temporelle qu'est le labyrinthe dans la physique post-einsteinienne – du moins, puisqu'il s'agit d'une fiction (mise en abyme au sein d'une autre mise en abyme), des *implications philosophiques* de celle-ci. Les manuscrits de Ts'ui Pên, lequel est complètement obsédé par le temps¹¹, s'apparentent alors à un manifeste d'une vision du temps qui a toutes les apparences du temps relativiste, c'est-à-dire, de l'espace-temps tel que les physiciens le conçoivent depuis Einstein – alors même que Ts'ui Pên aurait écrit ces manuscrits avant l'*annus mirabilis* (1905) de la publication des travaux sur la relativité restreinte du célèbre physicien –, ce qui ferait de Ts'ui Pên (s'il eût existé dans notre univers extradiégétique) ni plus ni moins qu'un *précurseur* par rapport à cette même théorie de la relativité :

L'explication en est claire. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une image incomplète, mais non fautive, de l'univers tel que le concevait Ts'ui Pên. À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse *toutes* les possibilités. (Borges, « Le jardin... », 1965, p. 103.)

Ici, la mention d'Arthur Schopenhauer et d'Isaac Newton n'est pas un hasard. D'une part, Borges (qui, rappelons-le, a composé sa nouvelle en 1941, décennie où la théorie de la relativité commençait à peine à être mieux comprise par le grand public) avait la pensée de Schopenhauer en très haute estime, et connaissait très bien l'œuvre de celui-ci ; aussi, il est évident que la philosophie du temps exprimée dans les manuscrits de Ts'ui Pên vient s'opposer, par son rapprochement avec la relativité, au temps cyclique défendu par le philosophe allemand¹². De même, l'espace-temps d'Einstein rendait obsolète le temps newtonien – en effet, dans le cadre de la relativité, temps et espace sont indissociables :

11 « Je sais que de tous les problèmes, aucun ne l'inquiète et ne le travaille autant que le problème abyssal du temps. Eh bien, c'est le *seul* problème qui ne figure pas dans les pages du *Jardin*. Il n'emploie pas le mot qui veut dire *temps*. [...] *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps; cette cause cachée lui interdit la mention de son nom. Omettre *toujours* un mot, avoir recours à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidentes, est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer. » (*ibid.*, p. 102.) L'obsession de Ts'ui Pen pour le temps fait d'ailleurs écho à celle de Borges, auquel il consacre tout un volet de ses *Conférences* : « Le temps est un problème essentiel. Je veux dire que nous ne pouvons pas faire abstraction du temps. » (Borges, 1985, p. 204.)

12 En effet, la relativité réaffirme la linéarité du temps. Aux tenants de l'éternel retour (conception cyclique du temps), tel Schopenhauer, la physique répond, par la bouche d'Étienne Klein, de manière cinglante : « l'existence de cycles dans le temps ne signifie nullement que le temps est lui-même cyclique. » (Klein, 2004, p. 82) Klein précise toutefois que, puisque la linéarité du temps est tributaire de la causalité, « selon la formule consacrée, [...] "les mêmes causes produisent les mêmes effets" [...] : certains phénomènes [isolés] se reproduisent tels quels, dès lors que leurs causes se répètent. » (*Ibid.* p. 90.)

Un événement est quelque chose qui arrive en un point particulier de l'espace à un moment particulier. Aussi peut-on le spécifier par quatre nombres ou coordonnées. Encore une fois, le choix des coordonnées est arbitraire [...]. En Relativité, il n'y a pas de véritable distinction entre l'espace et les coordonnées de temps, tout comme il n'y a pas de véritable différence entre deux coordonnées de l'espace. (Hawking, 1989, p. 46.)

Il s'agit bel et bien d'un temps *moderne* que cherche à illustrer Borges à travers cette mise en abyme (d'une mise en abyme), un temps, ou plutôt un espace-temps, qui admet la possibilité des univers parallèles, comme le souligne François Taillandier :

De la même façon « *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* » nous fait vivre concrètement une autre hypothèse, celle des temps parallèles, où nous vivons simultanément toutes les variantes possibles de notre vie ; et il nous la fait vivre comme un cauchemar. Le personnage sait qu'il vit aussi toutes les autres variantes, mais il n'en est pas moins prisonnier de celle-ci, la pire. Le temps n'existe peut-être pas mais nous sommes prisonniers du temps, nous sommes le temps ; je ne vis peut-être qu'une variante, mais je suis contraint de la vivre comme si elle était ma seule vie. (Taillandier, 1993, p. 94.)

Comment ça, des « univers parallèles » ? C'est quoi ce délire ? !

Nous savons aujourd'hui que la physique possède une théorie, invérifiable en laboratoire, selon laquelle, comme Borges à travers Ts'ui Pên l'affirme, l'espace-temps serait constitué d'une infinité d'espace-temps métriques de Minkowski¹³ formant une trame, infinie autant dans le futur, le passé que le présent, parce que comportant *tous* les événements possibles – aussi improbables puissent-ils paraître – depuis le commencement de l'Univers : la théorie du Multivers. Chaque événement, ainsi que chaque effet causal qui lui sont possiblement rapportés, formeraient un Univers indépendant dont l'existence demeurerait indécidable pour tous les autres Univers causals, et vice versa. Toutefois, leur interrelation demeure possible et certainement envisageable, dans la mesure où différents futurs possibles provenant de différentes trames

¹³ Nommé ainsi d'après Hermann Minkowski, qui fut le premier à élaborer un continuum espace-temps à quatre dimensions. Ses travaux ont par la suite été utilisés par Einstein dans l'élaboration de sa théorie de la relativité générale. Dans la représentation graphique de Minkowski, chaque événement peut être représenté par un cône de lumière tridimensionnel dans un espace-temps à quatre dimensions. Ce cône, appelé « cône de lumière future », représente tous les événements possibles (improbables autant que probables) pouvant survenir dans l'avenir et qui découlent du point-événement présent situé au sommet du cône. De même, un second cône de lumière opposé, appelé « cône de lumière passé », représente tous les événements passés ayant mené, par leurs effets causals, au point-événement présent situé au sommet de ce cône – de sorte que les sommets des deux cônes opposés correspondent. Tout ce qui est situé en dehors de ces deux cônes, nommé « l'Ailleurs », ne peut pas influencer le point-événement présent (tant dans le futur que dans le passé), puisque rien, dans le cadre de la relativité, ne peut aller plus vite que la lumière. Pour de plus amples détails, voir Hawking, 1989, pp. 47-50.

temporelles peuvent aboutir au même point-événement à venir – c'est-à-dire, causer un événement qui serait, pour chacun des Univers mis en cause, *exactement le même*, mais à partir de prémisses qui pourraient être en partie différentes – et Borges, à travers Ts'ui Pên, l'a compris : « Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent ». (Borges, « Le jardin... », 1965, p. 101).

En amalgamant au thème du labyrinthe cette théorie de l'espace-temps, encore nouvelle (et mal comprise par une large frange du public) au moment de l'écriture du « Jardin aux sentiers qui bifurquent », Borges cherche à construire une indétermination fondée sur l'érudition. Cette érudition ne reposerait pas sur la métaphysique, comme Jean Fabre l'affirmait en parlant de son œuvre en général (et qui correspond, *grosso modo*, à l'essentiel de son argumentaire à propos de l'Argentin dans *Le miroir de la sorcière*), mais plutôt sur une certaine érudition scientifique, au sens dur du terme. Borges étant fasciné par le temps et les labyrinthes, il allait alors de soi qu'il se devait d'écrire une nouvelle qui en serait la quintessence fantastique – mais d'un fantastique proprement borgésien, où la forme demeure au centre de l'effet de doute et d'étrangeté que l'Argentin offre au lecteur puisque, rappelons-le, les manuscrits de Ts'ui Pên englobent *tous* les possibles passés, présents, et futurs de ses protagonistes. Un tel récit, même en étant simplement la mise en abyme d'une mise en abyme, ne peut que donner le tournis, provoquer le vertige chez le lecteur idéalisé, le même que celui de l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », qui, nécessairement, arrêtera momentanément sa lecture pour tenter d'imaginer une telle œuvre ; et l'esprit chavire, puisqu'il semble impossible d'en concevoir toute la portée dans notre monde extradiégétique : un tel ouvrage, qui prétend dépeindre *tous les possibles* – lesquels sont infinis – ne serait-il pas volumineux au point de faire pâlir la plus vaste des encyclopédies ? Ne serait-ce pas une sorte de récit *total*, qui ne pourrait jamais réellement prétendre avoir de fin, autre que celle de la mort de son auteur¹⁴ ? Et en ce sens, par la seule masse de ses pages, *cet ouvrage n'occuperait-il pas la place de toute une bibliothèque* ? Et par extension, si cet ouvrage, qui prétend couvrir l'*infini* des possibles, en venait à être complété (ce qui est une aporie), *cette bibliothèque qui le contient ne devrait-elle pas être elle-même infinie*

14 Ce qui fait dire à François Taillandier : « "Le jardin aux sentiers qui bifurquent" suppose un roman labyrinthique, qui relaterait non seulement une histoire réelle mais toutes ses variantes possibles. Or de ce roman nécessairement inachevé, l'histoire qui nous est contée n'est pas seulement une évocation, mais, tout aussi nécessairement, un fragment : une des variantes du temps, dans laquelle le personnage comprend enfin le mystérieux roman, mais doit tuer celui qui en donne la clé. Cette vertigineuse "mise en abyme" ne paraît pas suffire à l'auteur : avant même que nous en ayons pris connaissance, dès les premières lignes, on nous signalait que le témoignage du narrateur est incomplet : autre recours à la notion de fragment, symbolisant et annonçant l'ensemble de la structure. » (Taillandier, 1993, p. 89.)

pour espérer inclure un ouvrage lui-même infini (ce qui, avouons-le, évoque étrangement l'idée générale derrière cette autre nouvelle qu'est « La Bibliothèque de Babel »...) ? Et en couvrant l'étendue infinie de tous les possibles, l'ouvrage infini de Ts'ui Pen n'en viendrait-il pas, *in extensio*, à relater, au fil de ses tomes occupant un espace physique infini et relevant nécessairement du labyrinthe (déjà qu'il est aisé de se perdre dans les rayons d'une bibliothèque aux dimensions nationales...), des intrigues qui, poussant la fiction dans ses ultimes retranchements, pourraient bien être extradiégétiques, c'est-à-dire bien réelles, anéantissant ainsi, de manière bien angoissante (et fantastique !) il faut l'avouer, la frontière entre la réalité et la fiction ? Toutes ces questions soulevées font ainsi dire à Irène Bessière que c'est toute la cohésion de l'univers, du réel, qui est ainsi remise en question à travers l'existence improbable des manuscrits de Ts'ui Pên :

Les thèmes du labyrinthe et de l'espace démultiplié reprennent l'antinomie de la raison et de la déraison pour dessiner la quête sans fin et l'image d'un centre caché, pour imposer la vanité de tout discours. L'architecture du réel se confond avec celle de la parole humaine, à la continuité illusoire [...]. Cette possibilité de la polyvalence, de la bifurcation du sens, installe l'indétermination en même temps qu'elle figure une cohésion de l'univers, qui ne peut être définie rationnellement. (Bessière, 1974, p. 155.)

Ah d'accord ! Et c'est ainsi qu'on en revient à la bibliothèque !

Le livre insensé de Ts'ui Pên et son labyrinthe ne font qu'un – le livre EST le labyrinthe et vice versa. Dès lors, Borges, au même titre que le roman de Ts'ui Pên, se joue de ses lecteurs en les faisant bifurquer, se retourner, revenir sur leurs pas, dans un dédale de mots et de mises en abyme où la fiction se fait l'écho de la forme labyrinthique privilégiée par les auteurs : Borges, mais aussi ses créations (Ts'ui Pên, mais aussi Herbert Quain, Pierre Menard et Mir Bahadur Ali), sortes de disciples fictifs, pour ne pas dire carrément d'avatars du modèle borgésien de l'écrivain fantastique. *Exit* alors la progression ultra-rapide qu'appelle d'ordinaire le récit fantastique : ici la confusion est maîtresse et force, chez le lecteur, les retours en arrière et, par le fait même, la relecture... au beau milieu du récit !

Il n'y a, finalement, qu'en saisissant les enjeux de ce que le contenu des pages d'un objet-livre peut *devenir*, lorsque poussé vers son absolu totalisant (et l'abrutissement paradoxal de la tâche pour y parvenir), vers l'étourdissement intellectuel qu'évoque seulement la possibilité

d'une bibliothèque infinie comportant un seul ouvrage infini explorant tout l'infini des possibles, que l'on peut saisir toutes les implications de la bibliothèque borgésienne. Borges, véritable *maestro* des labyrinthes thématiques et formels, nous invite, par le truchement de réflexions sur la bibliothèque, mais surtout ses organes-livres, dans un intrigant carrousel, une valse de stimuli intellectuels dont les ramifications, à la manière de fractales, se répercutent vers l'infini – au point où la raison du lecteur, vacillant devant les vertigineuses possibilités présentées à son entendement, se fracture, et tel un papillon brisant la soie de son cocon, émerge vers un nouveau mode de compréhension des possibles offerts par la fiction.

Bibliographie

- BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 256 p.
- BORGES, Jorge Luis. 1965. *Fictions*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 185 p.
- BORGES, Jorge Luis. 1985. « Le Temps » *Conférences*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, p. 203-216.
- BOUVET, Rachel. 2007. *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 239 p.
- CAILLOIS, Roger. 1975. *Obliques précédé de Images, images...* Paris : Stock, 256 p.
- FABRE, Jean. 1992. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 517 p.
- GAUDREAU, Marc Ross. 2010. « Borges et l'essai fantastique » in *Québec Français*. N° 159 (Automne), p. 29-32.
- HAWKING, Stephen W. 1989. *Une brève histoire du temps. Du big bang aux trous noirs*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 245 p.
- KLEIN, Étienne. 2004. *Les tactiques de Chronos*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 220 p.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. 1983. *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*. Paris : Gallimard, 577 p.
- TAILLANDIER, François. 1993. *Jorge Luis Borges*. Coll. « Écrivain ». Paris : François Bourin, 204 p.
- VARGAS LLOSA, Mario. 2004. *Un demi-siècle avec Borges*. Paris : L'Herne, 91 p.

La « bibliothèque de Bibi »

| un rêve à interpréter ?

Dans *Don Quichotte de la démanche*, de Victor-Lévy Beaulieu, le personnage d'Abel Beauchemin fait un rêve étrange : les membres de sa famille, guidés par son frère Jos, s'introduisent dans les souterrains de sa conscience afin de s'emparer de son projet d'écriture. Alors qu'ils sillonnent la mémoire d'Abel et refusent, faute de temps, d'entrer dans les différentes maisons d'enfance des Beauchemin, un édifice sort brusquement de terre et s'impose à eux : c'est la « bibliothèque de Bibi ». Cette bibliothèque, aux rayons « si hauts que l'œil se fatigu[e] avant que d'en voir la fin », n'est pas sans rappeler « la bibliothèque totale sous forme de tour sacrée » (Beaulieu, 2001, p. 93) qu'évoquent mystérieusement Abel et Jos au début du roman. Le clin d'œil à Borges est ici trop évident pour ne pas être déterminant. Selon André Lamontagne, cette allusion s'inscrit dans une représentation canonique et postmoderne de la

bibliothèque : l'allégorie serait pour lui « limpide ». Beaulieu chercherait par là à rappeler, comme l'ont fait avant lui Borges ou Calvino, que « la mémoire de l'écrivain est autant intertextuelle, qu'historique et familiale » (Lamontagne, 1993, p. 34).

Sans vouloir réfuter ces affirmations (que nous jugeons d'ailleurs justes), nous croyons toutefois qu'il importe de resituer l'évocation de la bibliothèque dans le labyrinthe du rêve d'Abel, mais aussi dans l'économie d'ensemble de *Don Quichotte de la démanche*. Car, s'il est vrai que cette représentation s'inscrit dans le lieu (ou le non-lieu) de la mémoire d'Abel, son statut onirique lui confère également le pouvoir de représenter une série de thèmes évoqués dans le roman. En effet, on retrouve, à travers les événements qui se déroulent à l'intérieur de la bibliothèque de Bibi, la même violence, la même douleur et la même obsession pour les thèmes du regard et de la mort que dans l'ensemble du texte de Beaulieu. La présence d'Abel dans le songe, par exemple, lisant au centre des colonnes de livres, alors que sa femme Judith l'implore à genoux de se préoccuper de sa souffrance, n'est pas sans rappeler la réflexion du narrateur sur les rapports qu'entretiennent l'écriture, la littérature et la vie. Cette réflexion obsessionnelle est nourrie, dans le récit, par un puissant sentiment de culpabilité qui tend à opposer le monde littéraire à l'existence humaine. À ce titre, la bibliothèque totale de Bibi pourrait symboliser non seulement, comme on l'a souvent souligné, l'« intertextualité généralisée » (Pelletier, 1993, p. 7) qui caractérise l'écriture de Beaulieu, mais aussi le temple sacré où l'écrivain vit retranché, le lieu ultime où le rôle de la littérature est questionné.

Véritable porte d'entrée vers les profondeurs de la quête littéraire, la bibliothèque imaginaire d'Abel invite à plonger dans le gouffre de la culpabilité de l'écrivain et à se perdre, avec lui, dans les souterrains de sa réalité.

La bibliothèque de Bibi : entre voracité intertextuelle et postmodernité

Prétendre que ce lieu se situe en abîme du retranchement et du questionnement coupable de l'écrivain dans le roman ne signifie pas que l'on nie les liens entre l'intertextualité – particulièrement soutenue dans l'écriture de Beaulieu – et la représentation de la bibliothèque de Bibi. La pratique intertextuelle de Victor-Lévy Beaulieu est si « intense, expansive et proliférante » (*ibid.*, p. 7) qu'elle traduit un désir de totalité qui ne peut que s'incarner dans cette « tour sacrée », dans cette collection de livres infinie. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs travaux

de recherche (dont ceux de Jacques Pelletier, auteur de nombreux articles et ouvrages sur l'œuvre beaulieusienne) se soient attardés au contenu de la bibliothèque totale évoquée dans *Don Quichotte de la démanche*. Le nombre imposant d'écrivains et de textes convoqués dans ce roman qui, outre le dialogue avec Cervantès et Joyce, comprend des références à Miron, Ferron, Ducharme, Nelligan, Mallarmé, Zola, Dostoïevski, Lowry, Faulkner, Melville, Burroughs, Herman Broch, Aimé Césaire, Homère, Virgile, Freud, saint Thomas d'Aquin, et j'en passe, permet effectivement de croire que le narrateur de *Don Quichotte de la démanche* et son double, Abel Beauchemin, puisent dans les rayons sans fin d'une bibliothèque universelle, aussi diversifiée qu'éternelle.

La pratique de l'intertextualité dans l'écriture beaulieusienne est telle que certains l'ont associée à une sorte de cannibalisme ou à une « boulimie de lecture » (*ibid.*, p. 8) qui, comme dans le cas de l'anthropophagie littéraire, tendrait à dévorer les œuvres d'autrui pour nourrir une entreprise d'écriture. En effet, les travaux de Jean Morency (1993) et de Michel Nareau (2003) ont établi un rapport entre l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade et la façon qu'a l'écriture de Beaulieu d'engouffrer les géants littéraires. Selon ces auteurs, il y aurait dans la pratique intertextuelle de Beaulieu des éléments qui s'apparentent à la dévoration cannibalique proposée par Andrade, car l'absorption (et la digestion) de l'autre servirait à construire et à définir la démarche de l'écrivain. Certaines images présentes dans *Don Quichotte de la démanche* soulignent d'ailleurs la volonté du narrateur de mastiquer, d'avaler une quantité d'auteurs et d'ouvrages :

Mon si pauvre Abel! J'ai tant de pitié pour toi. Pourquoi la vie ne te suffit-elle pas? Des livres! Ta peau jaunit comme les vieux romans que tu achètes, que tu entres en fraude dans la maison, dans des grands sacs bruns, comme s'il s'agissait d'épicerie. (Beaulieu, 2001, p. 126.)

Ce commentaire de Judith, qui survient dans la mémoire d'Abel alors qu'il refuse précisément de s'alimenter, confirme son besoin intarissable de consommer les mots des autres, comme s'il « ne croyait plus aux forces vivifiantes de la nourriture » (*ibid.*, p. 100) et que seule la littérature avait le pouvoir de le maintenir en vie. Plongé dans le labyrinthe de sa conscience, où il ne trouve que des simulacres de sa mort, Abel se laisse mourir et la littérature devient, peu à peu, son principal mode d'appréhension du réel. Son frère Jos se transforme en Quichotte, son autre frère traduit Joyce, Judith est identifiée à Molly Bloom, etc. : tout se passe comme si les lectures d'Abel s'introduisaient dans ses souvenirs, ses visions, ses cauchemars. L'image de la bibliothèque qui surgit dans son rêve alors que les membres de sa famille sillonnent son esprit est, en ce sens, assez révélatrice puisqu'elle semble accentuer l'impression qu'il

n'existe, pour Abel, plus de distinction possible entre le réel, le rêve et la littérature. Son univers intérieur est habité par cette collection incalculable de livres qui se juxtaposent et s'entremêlent au passé historique et familial. Comme si le flux entre le réel, le livre et le rêve était si fort qu'il devenait « très difficile de séparer la référence textuelle de la référence au monde » (Rabau, 2005, p. 32).

Or, cette représentation onirique de la bibliothèque qui amalgame réel et intertextualité n'est pas étrangère à une certaine idée postmoderne selon laquelle le monde *est* un texte qui s'écrit à travers les récits des autres. Comme le souligne André Lamontagne, le fait que l'édifice de la bibliothèque surgisse, dans le songe, entre les maisons d'enfance et la maison des ancêtres (deux lieux fondateurs de l'histoire des Beaulieu), semble indiquer que Beaulieu cherche à s'inscrire dans le sillon de Borges ou de Calvino, pour qui l'intertextualité fait partie intégrante de la mémoire de l'écrivain. Cette mémoire intertextuelle qui siège aux côtés de la mémoire familiale participerait à créer, dans la psyché d'Abel, une continuité visible et absolue entre le passé historique et littéraire du romancier. Liée à la mise en cause de la conscience historique, mais aussi à une dynamique intertextuelle marquée par la profanation de ce que Lyotard nomme « les métarécits de légitimation » (1979, p. 30), la représentation de la bibliothèque soulignerait, selon Lamontagne, « les traits typiquement postmodernes » (1993, p. 36) du roman. Dans ses travaux sur l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*, Lamontagne relève en effet plusieurs passages qui « traduisent une démythification de l'écriture [...] et une désacralisation des œuvres qui forment le canon de la littérature occidentale » (1993, p. 36). Cette dynamique intertextuelle postmoderne, présente dans la parodie, le travestissement et l'ironie face à la figure du Quichotte, par exemple, serait aussi notable dans le comportement du narrateur fictif : tout au long du récit, Abel « pill[e] comme un barbare » (Beaulieu, 2001, p. 98) dans les textes des autres, il multiplie les plagats littéraires, il profane les œuvres de ses auteurs préférés. De plus, « la chosification des auteurs et la personnification des livres » (Lamontagne, 1993, p. 36) participent à la contestation de la vérité immanente de la littérature et, à ce titre, ils n'appuient que davantage la configuration postmoderne du roman.

La bibliothèque au banc des accusés

S'il semble indéniable que la dynamique intertextuelle et la représentation de la bibliothèque dans *Don Quichotte de la démanche* peuvent être lues en fonction de la poétique postmoderne, il n'en demeure pas moins que, contrairement à ce que soutient Lamontagne, l'apparente

limpidité de l'allégorie « borgésienne » disparaît dès qu'on se préoccupe des nombreuses composantes qui n'appartiennent qu'à l'univers de Beaulieu. Car, s'il est vrai que la bibliothèque de Bibi ressemble à la bibliothèque de Babel et que la quête d'Abel s'apparente à celle des hommes qui, dans la nouvelle de Borges, parcourent la bibliothèque à la recherche du livre ultime, plusieurs éléments séparent également les deux allégories. Dans le texte de Beaulieu, par exemple, Abel est l'unique lecteur de l'immense « tour sacrée » ; personne autour de lui ne semble intéressé à se perdre dans les rayons infinis du monde littéraire. Vivant dans ce « pays sans peuple dont le passé n'est qu'une longue et vaine jérémiade, dont la littérature n'est qu'une inqualifiable niaiserie » (Beaulieu, 2001, p. 328), il n'a pas à s'opposer aux milliers de « pèlerins [qui] s'étrangl[ent] dans les escaliers divins » (Borges, 1994, p. 76). Totalement retranché dans son univers littéraire, seul dans sa bibliothèque éternelle, il est isolé par ses proches qui l'accusent de se préoccuper des « héros de papiers » (Beaulieu, 2001, p. 290). Tous, même ses personnages de romans qui reviennent le hanter, le considèrent comme celui qui s'est détourné du monde populaire de « Morial-Mort » (Montréal-Nord), celui qui, au nom de la littérature, s'est rendu coupable de délaisser les siens.

Du coup, la bibliothèque comme métaphore des possibilités infinies de la littérature devient non seulement le lieu où la pertinence et le sens de cette dernière sont questionnés, mais aussi le lieu où l'écrivain est condamné. Alors qu'Abel s'accuse successivement d'avoir tué sa mère, d'avoir enlevé sa femme à son frère Steven, d'avoir « aspir[é] par son sexe » (*ibid.*, p. 118) la négresse Johanne, de laisser son père seul depuis des semaines, d'avoir tué le bébé mort-né de Judith et sa chatte, la Mère-Castor, ces victimes, sous la figure de Judith, reviennent le hanter sur ce qu'elles croient être le lieu du crime : la bibliothèque imaginaire où il s'est retiré. L'ensemble de sa culpabilité est résumée par le témoignage de Judith qui, au centre des colonnes de livres, supplie Abel de la regarder : « Tandis que tu lis, me voici à la veille de mon accouchement et tu ne t'en préoccupes pas, me laissant seule dans mon rêve. Pourquoi Abel ? Pourquoi je ne vois aucun sens à ma souffrance ? » (*ibid.*, p. 280).

Si cette citation de Judith met en scène l'indifférence d'Abel qui, pendant qu'elle le supplie, reste stoïque au centre de la bibliothèque, elle est également intéressante dans la mesure où elle soulève la question de la quête de sens. Car c'est bien pour trouver un sens à sa souffrance qu'Abel écrit. Le récit de *Don Quichotte de la démanche*, construit autour de la réflexion sur le sens de la mort et de la création littéraire, relate ses séances d'écriture où il tente, entre deux nuits passées à l'hôpital, de faire

revenir Judith. Or, l'écriture éloigne de la vie, trahit les gens qu'on aime, isole dans la vanité et dans le mensonge. Ce qui pousse Abel à «s'enfoncer dans son roman comme dans un ventre maternel» (*ibid.*, p. 198) finit par le couper de la «vraie vie» et de sa «vraie» famille, d'où la tentative dérisoire de vouloir se racheter auprès de cette dernière en écrivant.

Dans le songe, les victimes innocentes de l'écriture coupable, celles-là mêmes qui, comme Judith ou la Mère-Castor, souffrent et meurent du manque d'attention d'Abel, pénètrent donc la bibliothèque pour l'implorer et l'accuser. Dans une horrible crise de désespoir, Judith «se laisse tomber de tout son long, elle devient une roulade effrénée» (*ibid.*, p. 280) et termine, dans une immense douleur, par accoucher. Mais, au lieu de mettre au monde un enfant mort-né, comme c'est le cas à la fin du roman, Judith accouche des chats qui se ruent sur Abel pour le griffer, le mordre et le déchiQUETER. Ils s'attaquent à ses yeux et s'acharnent jusqu'à ce qu'enfin les pages de l'album sur ses genoux cessent de tourner. Puis, dans un mouvement effréné, la Mère-Castor est empoignée par Jos qui l'étrangle et la propulse «sur un des rayons de la bibliothèque comme une énorme chiure de mouche» (*ibid.*, p. 281). Incapable de se défendre ou de secourir les siens, Abel est abandonné à lui-même alors que les personnages s'éloignent des colonnes de livres pour poursuivre leur ascension dans le rêve. Ce sont les frères d'Abel qui secourent Judith et qui tentent de l'éloigner de la violence inouïe de la bibliothèque.

La lâcheté et l'égoïsme d'Abel, qui sont mis en cause tout au long du roman, se retrouvent donc résumés dans ce lieu où il subit le jugement des siens. Alors que le roman effectue un circuit englobant et répétitif qui place la faute au centre de la réflexion sur l'acte d'écrire, la bibliothèque devient un véritable tribunal où se joue et se dénoue le sort de l'écrivain. À tour de rôle, Abel, les chats et les livres sont victimes, coupables, juges et témoins. Quant à Judith, figure éternelle de la mère sacrifiée, elle demeure prisonnière du cauchemar d'Abel qui transforme la bibliothèque en «Maison des morts». Comme si, une fois la sentence d'Abel prononcée, l'immense collection de livres devait céder sa place aux cercueils et aux fantômes du passé.

Le lieu de l'aveuglement et de la mort

Ce glissement du rêve, qui marque le passage de la bibliothèque de Bibi vers une maison peuplée des cercueils des membres de la famille Beauchemin, n'est pas fortuit. Le trajet funèbre qui relie le monde littéraire à la mort commence dès les premières lignes du roman, quand Abel comprend «au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherche ses

mots» (*ibid.*, p. 9), qu'il va mourir. La quête littéraire d'Abel, qui obéit à la nécessité de créer le mythe collectif de sa tribu, est donc d'emblée placée sous l'égide de la mort. Car les mots jugés « desséchés, desquamés, ignobles » (*ibid.*, p. 256) sont incapables de transformer l'histoire familiale en un récit mythique ou épique, comme le souhaiterait le personnage-narrateur. Les nombreux enchâssements qui constituent les strates de l'écriture se retrouvent altérés par l'impression d'une conscience défaillante, impuissante, qui est incapable de saisir le réel par l'écriture. À travers les formes multiples des remords d'Abel, ses « autoreproches », mais aussi les errements du récit, se construit la figure d'un écrivain qui se condamne lui-même à errer dans le souterain de la réalité et qui, par un « désir furieux de remplir des pages et des pages » (*ibid.*, p. 85), semble s'abandonner à une mort annoncée...

Cependant, si l'écriture de *Don Quichotte de la démanche* semble mettre en scène la trahison de l'univers mythique de la tribu des Beauchemin par l'inadéquation des mots et des choses, elle dévoile aussi l'hésitation à commettre la faute du langage. L'équivoque sémantique et le refus de la clôture narrative ne révèlent pas seulement une certaine culpabilité devant l'impuissance des mots à rendre compte du réel, mais aussi une conscience coupable de faire advenir, à travers eux, une autre réalité. Car les mots ne sont pas qu'inadéquats, ils sont aussi magiques : ils ont la capacité d'engendrer un monde qui supprime le réel. Pourvus du pouvoir de créer des monstres, les mots « envahissent le monde hostile pour le rendre fou et pour le tuer aussi » (*ibid.*, p. 256). Ils s'échappent, sous l'apparence de vulgaires pantins, de la conscience et du regard de l'écrivain :

C'était une usine à mannequins, enfin quelque chose dans ce genre-là, totalement automatisée. « Quels monstres notre frère Abel fabrique-t-il ici ? » dit Steven. Jos examina le premier mannequin. « Ce n'est pas de la ripe pressée, dit-il. Je croyais que c'était ça, mais j'étais dans l'erreur. Regarde, Géronimo. C'est de la chair, de la vraie chair ! [...] Mets ta main ici, Steven. Les cœurs battent. Toutes ces choses vivent. Et ça n'arrête pas de sortir de cette machine tout au fond. *On dirait un œil proéminent.* » (*Ibid.*, p. 278. Je souligne.)

Ce passage tiré du cauchemar d'Abel semble signaler que les monstres littéraires, une fois créés, sont libres de se soustraire à la volonté de l'écrivain. Toutefois, le fait qu'ils prennent vie dans un « œil proéminent » n'est pas sans importance : ce sont de fait les yeux d'Abel transformés en « deux marbres rouges dans le visage » (*ibid.*, p. 280) qui sont précisément visés par les chats dans la bibliothèque, et ce, jusqu'à ce que l'un des deux globes oculaires roule par terre dans une immense traînée de sang. Par l'œil qui est investi d'un pouvoir d'autorité (on n'a

qu'à penser au pouvoir du mauvais œil), c'est donc l'autorité du créateur qui est questionnée, car c'est de cette autorité coupable qu'émergent les monstres de la vérité. Par ailleurs, la pratique de l'écriture, quand elle revêt des désirs d'absolu, de totalité ou de « Grand Œuvre », permet de « voir clair », elle lève le voile sur « tout [ce qui] est mort, tout [ce qui] est finalement devenu à l'image de ce pays » (*ibid.*, p. 348). « Le Mal est dans ma lucidité » (*ibid.*, p. 301), déclare Abel, qui sent peser sur son regard lucide la force de la malédiction de l'écrivain. Et, pour se libérer de cette malédiction, celle-là même qui lui fait voir les chevaux de l'apocalypse, il somatise un « mal d'yeux » (*ibid.*, p. 140) qui le rendrait enfin aveugle, enfin capable de fermer les yeux sur ce que la vie a de plus laid et de plus triste. Au fil du récit, chaque fois que la mort s'approche ou que le spectacle du monde devient profondément affligeant, les yeux d'Abel se remplissent de toiles d'araignées ou de papillons blancs. Comme si, face à la vision d'un monde désenchanté, d'un « pays dépeuplé, à la croisée des chemins » (*ibid.*, p. 328), seule la cécité avait le pouvoir de le libérer de sa souffrance.

Le temple sacré de l'auteur sanctifié

Même si Abel cherche à travers cette cécité un châtement qui le libérerait de son sentiment de culpabilité, force est de constater que la faute collective, elle, continue de l'habiter. Le « pourrissement » qui se terre en lui se retrouve non seulement « dans chacun des douze membres » (*ibid.*, p. 301) de la famille Beauchemin, mais dans l'ensemble de la société. En demeurant délibérément dans les souterrains de la réalité que la société décide d'ignorer, l'écrivain tente le rachat du barbarisme commun, hérité. Abel ne dit-il pas, à propos de cette façon qu'il a d'incarner tous les corps malheureux de la famille Beauchemin, qu'il sent qu'il doit à travers eux « expier une faute collective » (*id.*) ? Or, ce sacrifice au nom d'une collectivité n'est pas sans rappeler l'image centrale de la chrétienté. Plusieurs travaux ont effectivement établi un lien entre le romantisme de « la passion d'Abel » et la figure du « messie supplicé » (Baril, 2003, p. 221) en invoquant, entre autres, que « le corps violent et abîmé que l'on trouve dans *Don Quichotte de la démanche* (et plus largement dans l'œuvre de Beaulieu) appelle le rapprochement avec l'esthétique baroque où abondent les images du corps souffrant, écran de douleur et de jouissance » (Pelland, 2003, p. 260). Comme si l'écriture de la « Grande Tribu » ou du « roman total » correspondait à un chemin de croix dans lequel le personnage écrivain acceptait d'être stigmatisé, sacrifié.

Mais, si Abel incarne la figure christique capable d'accomplir le rachat des péchés, il est permis de penser que la bibliothèque sous forme de « tour sacrée » symboliserait, dans le songe, le temple de l'écrivain

sanctifié. Le fait qu'Abel y soit surélevé, « assis sur une pile de livres » (Beaulieu, 2001, p. 279), évoquerait l'autel où l'on vient communier et où Judith, à genoux, vient l'implorer. Le culte que voue Abel aux livres et sa conception « métaphysique » de la littérature qui, à l'instar de Bataille et Blanchot, la considère comme un Absolu, soutendent une « survalorisation de l'écrivain, sa représentation comme prêtre voué à la célébration du corps mystique du texte » (Pelletier, 1993, p. 9). Cette sacralisation de l'écriture et de l'écrivain est d'autant plus visible dans le roman qu'elle est dédoublée d'une présence importante d'intertextes religieux (Lamontagne, 1993, p. 38). Construit autour d'un triangle amoureux basé sur trois figures bibliques, Abel, Caïn-Steven et Judith, le récit reprend à son compte le thème de la rivalité entre les frères et reproduit le meurtre symbolique d'Abel. Le fait que ce dernier soit immolé dans une bibliothèque ne fait que souligner le lien étroit entre sa quête littéraire, marquée par le sceau de la trahison des siens, et l'espoir que l'écriture du Grand Œuvre puisse être un salut pour l'humanité. Car, dans un monde qui refuse d'assumer sa propre obscurité, sa culpabilité, seul l'écrivain peut se présenter comme étant le nouveau Sauveur, la nouvelle figure sacrificielle d'une société aliénée.

Entre abymes et opacité

Loin de représenter qu'une image liée à l'intertextualité, l'allégorie de la bibliothèque semble donc être associée à une réflexion sur le rôle de l'écriture qui lui confère, par ailleurs, un caractère sacré. De plus, les événements qui s'y déroulent laissent transparaître que sa présence dans le rêve sert à représenter une série d'éléments centraux du roman. Les thèmes de la violence, de la souffrance, ainsi que le questionnement sur le sens réel de l'écriture s'y retrouvent convoqués. Les contours de la culpabilité individuelle et collective de l'écrivain sont également tracés à travers le motif obsédant du regard. La limpidité apparente de l'allégorie, liée aux canons de la poésie postmoderne, est traversée d'une série d'éléments entremêlés qui, à travers le rêve, cherchent à être interprétés. Par conséquent, même si le texte permet clairement d'inscrire la bibliothèque de Bibi dans une filiation qui amalgame la mémoire de l'écrivain et l'intertextualité, un nuage dense et opaque, formé de plusieurs strates d'écriture, semble entourer la structure en abyme de cette représentation. À l'image du roman, qui associe rêve, fiction et réalité, la bibliothèque de Bibi rend compte du questionnement sur le statut de la réalité et brouille délibérément les cartes de la réflexivité.

Bien que la bibliothèque ne constitue pas le point culminant du parcours qu'effectue la famille Beauchemin dans la conscience de l'écri-

vain, on peut affirmer qu'elle se situe au centre de la quête du roman, et ce, même si la recherche du projet d'écriture, véritable mobile de l'intrusion allégorique des siens, se poursuit dans le songe jusqu'à ce que ceux-ci pénètrent dans la maison « du pays plus loin que l'enfance » (Beaulieu, 2001, p. 288). C'est dans cette dernière maison, peuplée des patriarches de la famille Beauchemin, que se cache la genèse du roman d'Abel et c'est précisément dans ce lieu que Jos s'empare du projet de son frère pour plaider en faveur d'une réelle transformation sociale :

...je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère. Ce que je veux, c'est que le rêve de nous-mêmes, commencé il y a des milliers d'années par celui qui ne savait même pas encore qu'il s'appellerait un jour Beauchemin, s'accomplisse, non dans quelques mots alambiqués, destinés à moisir sur une étagère, mais dans un quotidien renouvelé. (Beaulieu, 2001, p. 290.)

Toutefois, si la « cosmogonie révolutionnaire » que propose Jos questionne le pouvoir des mots, elle s'oppose de manière encore plus virulente à l'écrivain de la famille qui est accusé de se réapproprier le monde de ses ancêtres pour son propre compte : « Je te volerai ton monde, Abel, car tu es indigne de lui, ne pensant qu'à t'en servir alors qu'il aurait fallu que tu le serves. » (Beaulieu, 2001, p. 290.) Si la littérature est accusée, c'est donc principalement l'écrivain qui est visé et désavoué au milieu de sa collection de livres. La quête littéraire d'Abel est certes condamnée dans le lieu où l'héritage collectif devrait être honoré, mais l'écrivain, lui, est châtié dans sa bibliothèque, dans le véritable lieu de son retranchement et de sa fuite perpétuelle. À la fois emblème de l'avidité de l'écrivain, tour sacrée où il est célébré, et inquisition où il est sacrifié, la bibliothèque témoigne ainsi de la quête égoïste et métaphysique de l'auteur qui, envers et contre tous les membres de sa tribu, choisit d'écrire la fange et la souffrance humaine pour que la société cesse de les ignorer. Pour qu'enfin, dans la clarté aveuglante de la lucidité, advienne le miracle de la beauté...

Bibliographie

BARIL, Geneviève. 2003. « Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique ». *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*. Coll. « Séminaires ». Montréal : Les éditions Nota bene, 451 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. 2001. *Don Quichotte de la démanche*. Montréal : Éditions Typo, p. 279.

BORGES, Jorge Luis. 1994. « La Bibliothèque de Babel ». *Fictions*. Trad. de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois. Paris : Gallimard, 185 p.

LAMONTAGNE, André. 1993. « Entre le récit de la fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche* ». *Tangence*. Vol. 41, p. 32-42.

LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions Minuit, 109 p.

MORENCY, Jean. 1993. « Américanité et anthropophagie littéraire dans Monsieur Melville ». *Tangence*. Vol. 41. p. 54-68.

NAREAU, Michel. 2003. « L'appropriation dans Monsieur Melville de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations ». *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*. Coll. « Séminaires ». Montréal : Les éditions Nota bene, 451 p.

PELLAND, Johanne. 2003. « Un navire romantique sur une mer baroque ». *Victor-Lévy Beaulieu : Un continent à explorer*. Coll. « Séminaires ». Montréal : Éditions Nota Bene. 451 p.

PELLETIER, Jacques. 1993. « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée ». *Tangence*. Vol. 41, p. 7-31.

RABAU, Sophie. 2002. *L'intertextualité*. Coll. « GF-Corpus/Lettres ». Paris : Flammarion, 254 p.

« OÙ furent des livres »

| sur quelques villes numériques de François Bon

Depuis trente ans, François Bon poursuit une exploration du monde contemporain à travers les figures de l'usine – *Sortie d'usine* (1982), *Temps machine* (1993), *Mécanique* (2001), *Daewoo* (2004) –, du paysage – *Le Crime de Buzon* (1986), *L'Enterrement* (1992), *Paysage fer* (2000) –, du rock – *Limite* (1985), *Rolling Stones* (2002), *Bob Dylan* (2007), *Led Zeppelin* (2008) – et enfin de la ville – *Décor ciment* (1988), *Calvaire des chiens* (1990), *Un fait divers* (1993a), *C'était toute une vie* (1995), *Parking* (1996), *Prison* (1997), *Impatience* (1998), *Tumulte* (2006), etc. En regard des autres figures de l'écriture bonienne, la ville me semble posséder un statut particulier : elle s'inscrit dans un rapport privilégié au *livre*. Rapport complexe, voire conflictuel, qui lie et oppose à la fois la ville et le livre, renvoyés dos-à-dos comme l'avert et le revers d'une même pièce – ce que suggère la symétrie quasi anagrammatique des deux mots, le «v» et le «l»

s'échangeant les syllabes aux voyelles fixes. Il faut voir comment l'auteur parle, dans ses leçons de poétique regroupées sous le titre *Exercice de la littérature*, de sa première confrontation intensive à la ville :

C'était à Bobigny, ces quatorze mois, au quatorzième étage d'une des six tours de la cité Karl-Marx. Très récemment, j'ai encore été pris à partie par un habitant, pour avoir publié dans *Décor ciment* une image pour moi symbole de cette opposition dans la permanence de rituels rendus obsolètes par la mutation dans l'occupation même de l'espace : au 31 décembre à minuit, de dizaines de fenêtres perchées jusqu'à cinquante mètres en l'air, dans le ciel blafard de la grande ville, des gens tapant des casseroles. Les rituels de mort, puisque je voyais d'en haut l'église dite Karl-Marx, j'en avais mesuré l'écart et la rémanence mêlés. Mais durant ces quatorze mois, pas d'écriture. Beaucoup de notes, et la sensation d'un obstacle sans fissure ni faille. Si je parlais d'une perception monochrome de Bobigny, ville grise, on me répondait là-bas que je voyais mal. M'avait beaucoup étonné, dans un appartement de cette tour, trois étages sous le mien, qu'on ait suspendu au milieu du salon, comme dans une ferme autrefois, un vrai fusil de chasse et le faux trophée en plastique d'un cerf.

Ce que j'éprouvais comme cassure, c'est que les outils dont je disposais pour écrire, malgré cette remontée de la langue, malgré des outils de perception aussi aigus et forts que ce que la lecture de Proust et Faulkner nous induisent, ne me permettaient pas l'accès au réel par quoi la phrase de Proust ou la phrase de Faulkner se rendaient poreuse leur articulation au monde qui faisait leur contenu même, et cette plus vieille passion chevillée au fait littéraire, par cette articulation au monde. (Bon, 2008a, p. 14.)

François Bon fait alors le constat d'une inadéquation, dans la situation contemporaine, de la bibliothèque et du monde présent, du livre et de la ville. Les outils hérités des livres (Proust, Faulkner...) deviennent inopérants devant la nouvelle réalité urbaine, caractérisée par l'uniformisation de l'espace et par ce que Marc Desportes appelle le « hors d'échelle », c'est-à-dire « ce qui prive l'habitant des marques permettant l'articulation du *sens* » (2005, p. 358). Il y a, d'une part, l'univers des représentations établies, déposées dans les livres, et, d'autre part, l'univers des représentations non établies, qui ressortissent à la ville et au présent immédiat – comment, par exemple, les habitants de Bobigny se représentent eux-mêmes, hommes dans la ville, en décalage de l'héritage, de la bibliothèque, de la culture. Bon découvre, en tentant pour la première fois de faire un livre des images de la ville, que ces deux univers ne coïncident plus.

On peut considérer la séquence des écrits urbains de Bon comme une suite de redéfinitions du rapport entre le livre et la ville. Dans *Décor ciment*, la ville est encore écrite *depuis* le livre : l'univers des représentations établies, c'est-à-dire la « bibliothèque » au sens figuré, prime

encore sur les représentations non établies, issues de la nouvelle réalité urbaine, ainsi qu'en témoigne la forme faulknérienne des monologues alternés et les références nombreuses et structurantes à la Bible. Plus tard, Bon va instaurer un espace de dialogue *entre* la ville et le livre, entre le monde présent et la bibliothèque : un espace médian où la représentation sera mise en procès, où le « non-établi » des représentations urbaines accédera peu à peu au livre. Dans *Calvaire des chiens* et *Un fait divers*, cet espace prend la forme d'un film en construction, alors que dans *Parking* et *Impatience*, il se présentera comme une scène quasi théâtrale où des voix se chargent de dire la ville. Entre-temps, avec *C'était toute une vie* et *Prison*, l'auteur aura parfaitement inversé le rapport entre le livre et la ville, tel qu'il avait initialement posé dans *Décor ciment* : c'est le livre désormais qui s'écrit *depuis* la ville, à partir de la parole des citoyens eux-mêmes, recueillie lors d'ateliers d'écriture¹.

Le rapport ville/livre se complique singulièrement quand apparaissent, au tournant du *xxi^e* siècle, de nouvelles modalités de rédaction, de publication et de circulation de l'écrit. À partir de ce moment, le livre n'est plus le seul support de l'écriture de François Bon ; il le cède petit à petit aux supports numériques. *Tumulte*, qui paraîtra chez Fayard en 2006, procède d'une expérience Internet menée pendant un an sur le site *tumulte.net*. Le livre demeure l'« horizon » du projet, mais cet horizon tend à se confondre à un autre horizon, celui de la ville, ainsi que le suggère cette phrase inscrite quasiment à la toute fin du texte : « Ce *Tumulte* touche à sa fin : les livres et les villes en deviennent l'horizon, et les deux horizons lentement se superposent et se confondent » (Bon, 2006, p. 437). L'auteur commettra encore un autre livre-ville après *Tumulte*, à savoir *L'Incendie du Hilton* (2009). Il y inscrira paradoxalement l'effacement même du livre, sa « consommation », en accordant une grande importance symbolique à un incendie sans conséquence au Salon du livre de Montréal.

Je me pencherai ici sur quelques expériences plus strictement numériques, afin d'y observer la reconfiguration, voire l'abolition progressive du rapport du livre et de la ville. Est-il possible d'écrire la ville en dehors de l'idée du livre ? Et y a-t-il encore place pour une « bibliothèque » dans ces « villes sans livres » qu'invente François Bon ? Ce sont là les questions qui me guideront dans mon survol de deux villes écrites, deux villes numériques récemment construites : *Société des amis de l'ancienne littérature* (2008b)² et *Habakuk (formes d'une guerre)* (2009a)³.

1 Pour une reconstitution plus détaillée de ce parcours, voir la troisième partie de ma thèse de doctorat, partie intitulée « Villes, ou l'envers du livre » (Lepage, 2010, p. 195-281).

2 Désormais, les références à ce texte seront indiquées au moyen du symbole *SA*, suivi du folio.

3 Désormais, les références à ce texte seront indiquées au moyen du symbole *HA*, suivi du folio.

Ce survol sera suivi d'un bref aperçu du chantier *Tiers Livre* (*tierslivre.net*), lieu d'une expérience continue d'écriture non livresque.

Société des amis de l'ancienne littérature : la ville comme musée

Les textes de la *Société des amis...* ont d'abord paru sur une base quotidienne ou régulière sur *Tiers Livre* avant d'être proposés en un bloc sur *publie.net*. Cela n'est pas sans importance : l'idée du livre s'en trouve, à l'intérieur même du texte (ou des textes), déplacée, et avec elle l'idée de la ville, qui lui est coextensive. De tous les écrits existants de Bon, la *Société des amis* est celui qui fait le plus de place aux thèmes du livre et de l'ordinateur. Ceux-ci s'y trouvent hissés à égalité du thème de la ville. Le sous-titre choisi pour la réédition du texte en 2009 est très parlant : *Interrogations neuves des usages de la ville aux temps numériques*. La *Société des amis* interroge la ville dans le langage. Mais cette interrogation est modifiée, étant donnée la transformation de la conscience autoréflexive de l'écriture, laquelle ne se conçoit plus tant comme livre que comme *flux*.

Le texte-titre (« *Société des amis de l'ancienne littérature* ») inscrit cette opposition du livre et du flux dans l'espace de la ville :

La *Société des amis* de l'ancienne littérature (c'était le nom officiel) tenait à en conserver la coutume.

On retrouvait des récits de lecteurs : c'était un gage de prestige, dans certaines villes et certains temps, de disparaître plusieurs heures et, qui dans une chambre, qui dans un train, qui parfois même en pleine ville, sur un banc public, à une terrasse, de s'absorber dans une lecture sans flux. Donc on ne recevait rien : réellement, on n'était plus dans le flux. Les livres qui servaient à ces usages n'étaient pas aptes à recevoir le flux.

Nous avons, désormais, ces cabines hors flux. Nous avons appris combien il est bon, pour l'exercice mental, de se séparer du flux. (*SA*, p. 5-6.)

La temporalité du récit est complexe. La narration semble provenir d'un futur indéfinissable. Elle évoque aussi un passé, un temps antérieur aux « temps numériques ». Pourtant, l'interrogation porte bien sur le *présent* de la ville et de la littérature. En fait, il semble que le passé et le futur permettent avant tout de détacher le présent de son actualité, d'en faire un temps à part entière, selon cette possibilité qu'évoque Gilles Deleuze dans *Cinéma 2 : l'image-temps* lorsqu'il pose la question suivante : « le présent peut-il valoir [...] pour l'ensemble du temps ? oui peut-être, si nous arrivons à le dégager de sa propre actualité, tout

comme nous distinguons le passé de l'image-souvenir qui l'actualisait» (Deleuze, 1985, p. 131). Bon usera beaucoup, dans sa pratique du fantastique sur support numérique, de l'imparfait comme temps paradoxal du futur. Son fantastique n'a rien pourtant de futuriste ou de prédictif. Il est toujours question de la ville d'aujourd'hui, jusqu'en ces aspects les plus ordinaires et les plus quotidiens. Seulement, le présent, en se détachant de son actualité, acquiert une sorte de densité historique, voire archéologique, et devient, à ce titre, observable, questionnable, mesurable.

Tant et si bien que la ville de la *Société des amis* apparaît comme une sorte de musée du présent, ce que suggère d'ailleurs le titre du texte «Le Nouveau musée mobile des coutumes urbaines» (SA, p. 159-161). On passe d'un espace à un autre, d'un «Lieu construit pour écrire» (p. 7-10) au «Cimetière des hommes assis» (p. 11-13), du «Café de la mort» (p. 60-62) à cet endroit «Où furent des livres» (p. 110), qui résume parfaitement bien, me semble-t-il, la situation de la bibliothèque dans la ville numérique :

Qu'est-ce qui reste dans une bibliothèque vide ? Et d'abord ce qu'on installe par la question même : qu'est-ce qui reste de nous, qui avons lu des livres, quand on les enlève ? Ou bien, de ce que portaient avec eux les livres, mais qui désignait au-delà d'eux, que reste-il quand on les a pris ? (SA, p. 107.)

Ainsi le retrait même du livre, la désertion de la bibliothèque, s'inscrivent en creux dans l'écriture non livresque de Bon : «Les livres avaient disparu, mais ce qui notait le temps, le retrait, l'impératif du parcours solitaire, se conservait dans les lumières» (SA, p. 108).

En même temps qu'elle interroge la ville, l'écriture de la *Société des amis* cherche à décrypter sa propre matérialité. La ville écrite n'est plus celle d'avant la bascule numérique. Le face-à-face simple du livre et de la ville est brisé. Désormais, il faut composer avec toutes les pratiques du flux et du blog («De la condition de blogueur» (SA, p. 72-75), «Nettoyeurs de blogs» (p. 81-84)). «Nous savons ce avec quoi nous avons rompu. La bibliothèque est générale, et non plus confinée à ces anciens silos à livres. Vous y accédez par le flux. Le temps et les lieux sont dans le flux, par les images, par les documents.» (SA, p. 6.) Il n'y a plus, d'un côté, la bibliothèque et, de l'autre, le monde présent. La bibliothèque désormais est «générale». Elle est dans le monde, dans l'espace-temps de la ville. «Depuis les lieux de travail, ou dans les gares, ou bien sûr même chez soi chacun sa machine, les blogs étaient devenus le premier partage.» (SA, p. 72-73.) L'écriture désormais circule dans le flux, parmi les images et les mots de la ville. Les textes sont prélevés à

cette effervescence, dans une proximité au monde immédiat, à l'image des photographies qui les accompagnent⁴.

Qu'advient-il alors du livre ? Il devient un objet exposé dans le musée de la ville. Voilà qui apparaît clairement dans le texte intitulé « Une solution pour le livre » (*SA*, p. 54-57) :

C'est la solution qu'on avait retenue dans cette ville. Partout où passaient les gens, partout où ils venaient pour les affaires, pour l'enseignement, partout où ils venaient pour le loisir, ou la santé, près des garages, des entrepôts, face à l'hôpital ou dans les lieux de croisements souterrains des transports, on avait évacué ou réquisitionné ces grandes pièces éclairées qui autrefois étaient celles réservées au commerce.

On y avait mis les livres, ce qui restait des livres. Parfois, on ouvrait aux visiteurs. Il y avait des dates fixes, selon les lieux, selon les thèmes. Alors on venait, on étudiait, on recopiait comme aux premiers temps. (*SA*, p. 54-55.)

Le livre est devenu un objet ancien (c'est le sens de « l'ancienne littérature » du texte-titre), précieux et rare, exposé dans de « grandes pièces éclairées » qui évoquent les salles d'un musée.

La *Société des amis* apparaît en somme comme une ville-musée, un dédale de pièces et de lieux évidés (gares, cimetières, chambres, bureaux, etc.), sans cloisons, où l'écriture circule librement. En contrepartie, Bon ménage, dans sa ville écrite, des espaces qui commémorent les anciennes pratiques littéraires *aimées* (d'où le mot « ami » du titre) et lentement délaissées (« Je ne lis plus beaucoup de livres » – *SA*, p. 87) : cabines hors flux, lieux d'étude réservés, etc. Avec la *Société des amis*, Bon aura gardé trace de son passage au numérique et donné à ce passage même la forme d'une ville.

Habakuk (formes d'une guerre) : un monde sans livres

Si la *Société des amis* ménageait encore des îlots de figuration du livre graphique dans les pièces de son musée urbain, *Habakuk* invente un monde sans livres où la littérature, trop longtemps négligée, renaît de la ville même tel un cri de colère, une profération :

On le savait : la guerre, là-bas, pouvait arriver ici d'un coup d'avion. Le dérèglement, s'effectuer en une nuit. Les réseaux informatiques avaient plusieurs fois montré leur faiblesse. Et l'économie : trop fragile. Chômeurs dans les rues. Les armes compensatoires habituelles, usées. Les films dans les salles : plus personne. Les piles de livres sur

⁴ Chaque texte de la *Société des amis* est en effet chapeauté d'une photo couleur captant un instantané de la ville d'aujourd'hui.

les tables des quelques supermarchés qui avaient survécu : bien de quoi s'en moquer. Mais on l'avait répété combien de fois, qu'à tant mépriser la littérature, c'était l'équilibre global qui pouvait s'effondrer ? Trop tard, disaient les tracts collés sur les murs. Là peut-être était la nouvelle poésie. Des fous hurlaient aux carrefours : là peut-être était la nouvelle parole. (*HA*, p. 4.)

Une « nouvelle parole » surgit, sans médiation. Elle laisse le cinéma et les livres derrière, procède de l'extraction des signes et des intensités de la ville : tracts sur les murs, fous au carrefour. Elle refuse toute distance au monde.

D'où son lyrisme. L'énonciation lyrique se caractérise en effet par une absence de distanciation, parfaitement contraire à l'ironie et à la polyphonie romanesques⁵. Dans *Le Roi vient quand il veut*, Pierre Michon rapporte le fait littéraire au refus d'un certain état du monde et d'un « état des lettres au service de ce monde » (Michon, 2007, p. 17).

Évidemment, [continue Michon], ce refus d'une contemporanéité ressentie comme intolérable obstacle peut être vécu et écrit de façon massivement immédiate, se transformer en œuvre à visage découvert : c'est la voie royale des maîtres de l'invective directe, des imprécateurs, la vieille énonciation prophétique dont l'efficacité littéraire est souvent la plus haute. C'est celle de Bloy, Lautréamont, Rimbaud, de Sade, ou dans notre siècle d'Artaud, de Céline, peut-être de Beckett, de Thomas Bernhard. Mais ils sont devenus pour nous des modèles impossibles, antédiluviens, que la civilisation *cool* a désamorçés : l'uniformisation achevée des points de vue a fait basculer leur altérité absolue dans une vague ridicule toléré ou a suscité sur-le-champ un consensus fantôme pour consommer leurs œuvres inconsommables (c'est ce qui s'est passé pour Thomas Bernhard). Plus personne n'a les reins assez solides (ni le goût d'un risible martyre) pour occuper cette place-là.

Restent les autres, moins suicidaires mais non moins radicaux, non moins « résistants », qui ont médiatisé leur refus, l'ont déplacé ou maquillé, les fuyards, les traînardes – Genet aurait dit : les traîtres. Et aux œuvres de ceux-là, il est toujours possible de demander conseil. Je pense notamment aux auteurs qui ont violemment tourné le dos à un certain état du monde dont ils étaient contemporains, en ont fait une pure négativité, et ont construit là-contre un dispositif d'écriture ancré dans le deuil d'un autre état du monde, celui-ci déchu, le plus souvent fantasmatique, et hypostasié, lui, comme positivité. (Michon, 2007, p. 18)

Michon s'inscrit dans la lignée des auteurs qui se détournent de l'imédiateté du monde contemporain et élèvent des médiations mémorielles. Or, Bon, avec *Habakuk*, se dresse au contraire frontalement

⁵ Voir, en complément des travaux de Bakhtine (lequel avait tendance à rejeter la poésie lyrique précisément en raison de son manque de distanciation et de différenciation), Rabaté, 2001 [1996].

devant l'état présent du monde⁶. Le nom du prophète désigne précisément cette parole « massivement immédiate » dont parle Michon et non, comme c'était le cas dans *Décor ciment*, le maillon d'une chaîne symbolique associant la ville contemporaine à la Babylone de la Bible. *Habakuk* fait mentir Michon. Il fait la preuve de la possibilité contemporaine d'une parole imprécante.

La profération d'*Habakuk* révèle, en l'attaquant, quelque chose comme la « peau » du monde présent, sa surface sensible et immédiate. Dans les réunions politiques auxquelles Bon assistait dans les années 1970, on tendait à opposer la « base » et la « superstructure » (selon une certaine lecture du marxisme) et à exclure cette dernière du domaine de la lutte⁷. Les discours militants déployaient alors une temporalité téléologique, tournée vers l'accession à des « lendemains qui chantent ». En revanche, les mœurs quotidiennes – qui ressortissent au temps présent, au temps de l'aujourd'hui –, jugées superficielles ou à tout le moins secondaires, étaient négligées politiquement. Or, Bon, depuis *Sortie d'usine*, concentre au contraire son attention esthétique sur cette surface *apparemment* superficielle, qui se déploie dans une temporalité présentiste. Dans *Habakuk*, l'enjeu politique de cette surface est désigné au moyen d'un mot très fort, celui de « guerre » :

La guerre n'était pas, comme on l'avait pensé autrefois, dans ces armes de destruction massive, ç'aurait été trop simple. La guerre se faisait de l'intérieur. La guerre se faisait d'une personne à une personne, et voilà quels en étaient les signes. Les magasins, comme devenus tristes : les viandes, sous plastique, méfiance. Les fruits et légumes : origines douteuses, méfiance. Les choses emballées, les mêmes en tous pays, et le pain mou dans son emballage, c'est comme ça qu'on les avait réduits à ça. Fermez les yeux : on entendait la ville gronder, bien sourdement. On marchait dans les tunnels. On examinait les voitures, et pourquoi elles allaient si vite, trop vite. Les têtes qu'on ne connaissait pas : preuve de la guerre. Ces bizarreries sous musique mièvre qu'ils vous mettaient partout : preuve de la guerre. Ces files devant les salles où on retirait un numéro avant le guichet : preuve de la guerre. L'inquiétude maintenant était sensible. La guerre avait commencé, et on ne savait pas les formes de la guerre. (*HA*, p. 4-5.)

Ainsi le combat politique ne passe plus par les grandes explosions (« ces armes de destruction massive ») ou les grands soulèvements, mais

⁶ Avant de le publier sous son propre nom, l'auteur a fait paraître ce texte sur *publie.net* sous le pseudonyme même d'*Habakuk* et sous le titre *Profération contre l'état du monde et de soi-même*.

⁷ Voir ces phrases inscrites au début de la biographie de Bob Dylan : « On nous apprendait dans nos réunions politiques que l'histoire avait un substrat, le conflit du capital et des usines. Ce vieux champ persiste, toujours terriblement douloureux. Et qu'en surface il y avait ces vents malléables des idéologies, les mœurs qui en étaient le reflet. On s'est réveillés un peu tard, dans un monde où la consommation à échelle mondiale, le statut de l'image, la distraction devenue industrie avaient déjà tout retailé pour nous conduire en douceur » (Bon, 2007, p. 10).

par l'ordinaire et l'immédiat des magasins, des supermarchés, des voitures, des musiques, etc. « La guerre se faisait de l'intérieur » : dans le domaine du subjectif, du comportement, du *sensible* (« L'inquiétude maintenant était sensible »). Interroger les « formes » de la guerre, c'est élire le domaine esthétique comme terrain de bataille politique.

La nouveauté d'*Habakuk* ne tient donc pas au territoire esthétique arpenté – le même depuis *Sortie d'usine* –, mais à la radicalité avec laquelle Bon y repousse toute forme de médiation matérielle de la parole. Une recherche plein texte du mot « livres » (au pluriel) dans le fichier en format PDF d'*Habakuk* révèle plusieurs occurrences apparentées : « Moi je n'ai même pas besoin des livres : je les déplie dans mon souvenir et en déroule les figures, les grimaces, les landes, les splendeurs » (*HA*, p. 6-7) ; « Le son que je cherche c'est ici, et ces villes où je marche, non plus dans les livres » (p. 13) ; « On s'est débarrassé, nous, des livres, par les lire » (p. 14) ; et ainsi de suite. L'héritage, « l'ancienne littérature » sont tout entiers transposés dans le mental et dans la bibliothèque générale et active, dans la ville et le flux. Ainsi :

Et qu'importe après tout si l'étendue globale des mots, au lieu de se concentrer dans quelques lieux – celui où tu travailles par exemple (ce sera aujourd'hui de 11h à 20h avec pause d'une heure) – était cette façon de repeindre désormais la surface entière du monde ? Il se passait des événements étranges. On nous refusait les mots matière. On voulait des mots qui circulent de l'un à l'autre. Même ces blogs, journaux, correspondances et lettres, progressivement finis. Les mots ne devaient pas avoir de trace. On les déversait là, c'était plaisant, ils glissaient les uns sur les autres, se répondaient. Jamais de moment qu'on effleurait du doigt la machine, que surgissait l'écran, et que d'autres mots ne soient pas déjà présents, pétillants, appelant réponse. (*HA*, p. 111.)

Plus de « mots matière », plus de « trace », mais ces circulations, ces glissements, ces surgissements de l'écriture à « la surface entière du monde ». *Habakuk* précipite la bascule matérielle de la parole écrite. Même les blogs, alors, sont déjà jugés trop restreints. Bon rêve, pour dire le monde et la ville, d'une parole absolument libre, sans attache, sans mémoire autre que vive et présente. Dans son essai sur la littérature romantique, Jacques Rancière rappelle que l'écriture – ou, comme il l'appelle, la « parole muette » – est associée, depuis les Grecs, à la démocratie. C'est d'ailleurs pourquoi Platon s'en méfiait :

[C]e mutisme même rend la lettre écrite trop bavarde. N'étant pas guidée par un père qui la porte, selon un protocole légitime, vers le lieu où elle peut fructifier, la parole écrite s'en va rouler au hasard, de droite et de gauche. Elle s'en va parler, à sa manière muette, à n'importe qui, sans pouvoir distinguer ceux auxquels il convient de parler et ceux à qui cela ne convient pas. (Rancière, 1998, p. 81-82.)

L'errance et la dissipation de la parole écrite ne s'aggravent-elles pas dans les univers numériques ? Les mots ne se laissent plus même enfermer dans les livres. Ils « pétillent » (pour reprendre le mot de Bon) sous les yeux de n'importe qui, à tout moment et en tous lieux.

La parole matérialisée – le livre –, après avoir été exposée dans le musée de *Société des amis de l'ancienne littérature*, est définitivement éliminée, « blanchie » pour ainsi dire, à l'intérieur d'une écriture dématérialisée, circulatoire et fluide. L'idée du livre progressivement s'estompe. Restent, de l'autre côté, la ville, ainsi que la nouvelle parole démocratique qui y ressortit.

Tiers Livre : continuité de l'écriture non livresque

La nouvelle écriture qu'*Habakuk* proclame n'est pas une prédiction : elle existe déjà. Toute une partie du travail littéraire de Bon demeure invisible à ceux pour qui la littérature se réduit encore au livre, numérique ou non. J'évoquerai, pour finir, une partie de ce travail, à savoir la portion désignée sous l'appellation de *Tiers Livre*.

Tiers Livre, c'est d'abord le site Internet personnel de Bon (*tierslivre.net*). Le titre rabelaisien est bien choisi. Le mot « livre » y est d'emblée déplacé comme autre, comme « tiers ». La page d'accueil de *Tiers Livre* revêt depuis quelques années les apparences d'une sorte de tableau ou de registre aux rubriques multiples. Le « blog-journal » s'inscrit dans la continuité d'une présence Internet amorcée dès 1997 (au moment où j'écris⁸, la rubrique s'intitule : « *Tiers Livre*, depuis 1997 »). Cette rubrique mêle chroniques littéraires, réflexions sur l'Internet et le numérique, prises de position sociales, ainsi que d'autres contenus relevant du domaine public. Les « Carnets du dehors » (anciennement « le Petit journal ») recueillent pour leur part des écrits et des images plus personnels et plus quotidiens. On trouve aussi une rubrique pour « les Brèves & liens » et une autre pour les commentaires de lecteurs (« À vous de dire »). Une rubrique assez récente, aujourd'hui nommée « Publie.net, actu, infos », recense par ailleurs les actualités de la coopérative d'édition *publie.net*.

Symétriquement aux « Carnets du dehors », il y a enfin les « Carnets du dedans ». Cette rubrique était anciennement appelée « *Tiers Livre*, Face B »⁹, appellation qui avait l'avantage d'indiquer un *envers* du livre,

⁸ Ces notes ont été prises au mois de juillet 2010. Le site étant en constante transformation, je ne fais que saisir une photographie du moment.

⁹ D'ailleurs, l'URL des « Carnets du dedans » en garde trace : <http://www.tierslivre.net/faceB>.

du *Tiers Livre*. Cela demeure en tout cas un espace de contingence, d'imprévisibilité et d'inchoativité de l'écriture, en phase avec l'« atelier intérieur » de l'auteur. On y trouve un ensemble de « registres des activités » : « registre des lectures », « registre des écoutes », « registre des notes sur " écrire » », « registre de la vie numérique » et « registre des improvisations ». Sont aussi regroupés ici les « haines, dédains, colères », les « rêves, étrangetés », les « guerres, louanges, deuils » (ces rubriques, comme toutes les autres d'ailleurs, sont régulièrement modifiées et reconfigurées). Les « Carnets du dedans » recueillent des notations et des observations ponctuelles et parfois inavouables. Ils laissent place au déstructuré, au déconstruit qui s'impose souvent en amont du récit ou de la forme. Cela dit, on y trouve aussi des écrits très construits. Ainsi, par exemple, cette expérience récente appelée « Buffalo » et sous-titrée « exercice d'une variation quotidienne sur la construction d'une ville écrite ». Pendant trente-trois jours, soit du 10 avril au 12 mai 2010, Bon a produit quotidiennement un morceau d'écriture à partir de photos de villes américaines de la région des Grands Lacs prises à vol d'oiseau. Dans la première variation (« cette ville | 001, stries, parking »), on lit :

Tu avais donc décidé d'écrire chaque jour d'un détail de cette ville. Tu avais décidé que c'était une ville totale. Tu savais qu'il s'y rejouait le monde tout entier, là, dans ce parking pour l'instant vide, et là tout aussi bien, dans ces routes de ciment peint qui striaient l'espace, où les véhicules marchant en parallèle s'ignoraient, et bientôt divergeraient. Tu savais que c'était infini : le livre ne t'intéressait plus, mais l'explication des images et du monde, oui¹⁰.

Les « Carnets du dedans » accueillent ainsi une écriture dite « infinie », non limitée à l'espace du livre. La numérotation – 001, 002, 003, etc. – suggère la possibilité d'une continuation, au moins jusqu'à 999 ! À un certain moment, l'auteur a proposé sur son site une mosaïque des photographies-sources de l'expérience. En cliquant sur l'une d'entre elles, on passait au texte associé. Bon développe ainsi, avec le projet Buffalo, une technique littéraire du type « Google Earth », la saisie aérienne des images du monde urbanisé s'alliant à un usage dense de l'écriture sur support numérique.

Tiers Livre est enfin le nom donné à une présence Internet qui dépasse le blog ou le site lui-même. Des milliers de personnes suivent Bon sur les réseaux sociaux Facebook et Twitter, qui prolongent *Tiers Livre* (la page publique de l'auteur sur Facebook s'appelle « François Bon | *Tiers Livre* »). Et l'on est bien forcé, à l'usage, d'accepter comme éventuellement littéraires certains statuts de cent quarante caractères,

¹⁰ Voir <http://www.tierslivre.net/faceB/spip.php?article69> (page consultée le 10 juillet 2010).

lorsqu'il s'agit de proses ultra-brèves à la manière de Daniil Harms (un auteur auquel Bon fait souvent référence en ces matières¹¹).

Avant la bascule numérique, l'écriture du présent urbain naissait du sein de l'opposition ou de l'inversion du livre et de la ville. Maintenant, le livre s'est retiré pour ne plus occuper qu'un espace restreint dans l'étendue non bornée des circulations de l'écrit, où les usages littéraires du langage peuvent aussi se déployer. Alors l'écriture de Bon, à l'image de la ville qu'elle construit petit à petit, recouvre des espaces de plus en plus vastes du monde contemporain. Dans le conflit qui opposait la bibliothèque – l'univers des représentations établies et héritées – et le monde présent – l'univers des représentations non établies, non déposées –, il n'y a finalement pas de partage simple. Le mot « bibliothèque » continue de signifier en dehors des « silos à livres » pour indiquer une mémoire de la littérature active, fluide, partout accessible, autrement dit : une mémoire inscrite dans le présent même du monde. On assiste en somme à une sorte de confusion de la bibliothèque et du monde présent, de telle sorte que les représentations non établies, les représentations de la ville d'aujourd'hui en particulier, rejoignent le domaine de ce qui est considéré comme « littérature », en dehors du champ du livre.

¹¹ Voir par exemple Bon et Lepage (à paraître).

Bibliographie

- BON, François. 1982. *Sortie d'usine*. Paris : Minuit.
- _____. 1985. *Limite*. Paris : Minuit.
- _____. 1986. *Le Crime de Buzon*. Paris : Minuit.
- _____. 1988. *Décor ciment*. Paris : Minuit.
- _____. 1990. *Calvaire des chiens*. Paris : Minuit.
- _____. 1992. *L'Enterrement*. Lagrasse : Verdier.
- _____. 1993. *Temps machine*. Lagrasse : Verdier.
- _____. 1993a. *Un fait divers*. Paris : Minuit.
- _____. 1995. *C'était toute une vie*. Lagrasse : Verdier.
- _____. 1996. *Parking*. Paris : Minuit.
- _____. 1997. *Prison*. Lagrasse : Verdier.
- _____. 1998. *Impatience*. Paris : Minuit.
- _____. 2000. *Paysage fer*. Lagrasse : Verdier.
- _____. 2001. *Mécanique*. Lagrasse : Verdier.
- _____. 2002. *Rolling Stones : une biographie*. Paris : Fayard.
- _____. 2004. *Daewoo*. Paris : Fayard.
- _____. 2006. *Tumulte*. Paris : Fayard.
- _____. 2007. *Bob Dylan : une biographie*. Paris : Albin Michel.
- _____. 2008. *Rock n' roll : un portrait de Led Zeppelin*. Paris : Albin Michel.
- _____. 2008a. *Exercice de la littérature*. Éditions numériques *Publie.net*, <http://publie.net/tnc/spip.php?article29>
- _____. 2008b. *Société des amis de l'ancienne littérature*. Éditions numériques *Publie.net*, <http://publie.net/tnc/spip.php?article192>
- _____. 2009. *L'Incendie du Hilton*. Paris : Albin Michel.
- _____. 2009a. *Habakuk (formes d'une guerre)*. Éditions numériques *Publie.net*, <http://publie.net/tnc/spip.php?article242>

BON, François et Mahigan LEPAGE. À paraître. «Palper en creux». Entretien réalisé le 22 janvier 2008 à Paris, à paraître en 2011 dans un livre d'entretiens sur la biographie préparé par Robert Dion et Frances Fortier. Québec : Éditions Nota bene.

DELEUZE, Gille. 1985. *Cinéma 2 : l'image-temps*. Coll. «Critique». Paris : Minuit.

DESPORTES, Marc. 2005. *Paysages en mouvement : transport et perception de l'espace, XVIII^e-XX^e siècle*. Coll. «Bibliothèque illustrée des histoires». Paris : Gallimard.

LEPAGE, Mahigan. 2010. «François Bon : la fabrique du présent». Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires.

MICHON, Pierre. 2007. *Le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature*. Paris : Albin Michel.

RABATÉ, Dominique (dir.). [1996] 2001. *Figures du sujet lyrique*. Coll. «Perspectives littéraires». Paris : Presses Universitaires de France.

RANCIÈRE, Jacques. 1998. *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*. Coll. «Littératures». Paris : Hachette.

Postface

I pyroflexions sur absence d'incendies

CHAQUE MAISON OU CHAQUE LIVRE BRULÉ ÉCLAIRE
LE MONDE ; CHAQUE MOT SUPPRIMÉ OU EXPURGÉ
RÉSONNE SUR TOUTE LA TERRE D'UN BOUT À L'AUTRE.
[EMERSON, *ESSAIS*, « COMPENSATION », 1841, TR. S.
LAUGIER ET C. DUFOUR.]

PARLER PARLER PARLER AVEC UNE LOQUACITÉ
DE LANCE-FLAMME.
[AQUIN, *TROU DE MÉMOIRE*, 1968 — EXEMPLAIRE
DÉDICACÉ À X ET ACHETÉ D'OCCASION AU COLISÉE
DU LIVRE.]

Entrée en matières combustibles

Qu'il y a-t-il de commun entre Montréal, Sarajevo et Pékin ? Rien à première vue ou quelques liens... Pierre Vallières brulant ses dernières énergies pour une illumination à Sarajevo ? Ou peut-être l'implantation du Cirque du Soleil en Chine via Macao ? La balkanisation tranquille du Canada ajouterait une voix ancienne... Le nouveau péril jaune d'un hypercapitalisme planétaire, jouets de pacotille ? Mieux encore, ces trois villes ont accueilli un

jour la torche des Jeux olympiques. Indéniable, on brûle... H. rumine ainsi un commencement de texte, rassemble livres et documents qu'il a rapportés de sa bibliothèque de bureau. Une jeune amie rencontrée au café Le Placard lui demande une participation, si jamais... «Lieu et non-lieu du livre». Rien que cela! H. avait regardé le ciel et le plafond... La taupe songeait à un projet en souffrance. Pourquoi ne pas saisir l'occasion? D'une rêvasserie à son inscription matérielle, incandescente, publique. Voilà donc, on recommence : qu'y a-t-il de commun entre Montréal, Sarajevo et Pékin? D'abord, ce fut, ce sont des capitales d'immenses pays ou d'une petite république... (Canada, Chine, Bosnie-Herzégovine de façon récente.) Ce furent aussi, par leur importance en tant que sièges de gouvernement, dans une géographie très précise, singulière, les lieux d'une «biblioclastie» archaïque, toujours actuelle, «libricides», autodafés hautement symboliques : la destruction par le feu du Parlement et de sa bibliothèque à Montréal (1849), le sac du Palais d'été près de Pékin (1860) et le bombardement de la bibliothèque nationale et universitaire de Sarajevo (1992), dont les photos ont fait le tour du monde. Guerres civiles, larvée, issue de la Conquête, ou militaropolitiquement ouverte en Yougoslavie, expédition punitive des deux puissances France et Angleterre dans la seconde guerre dite de l'opium en Chine. Les serènes bibliothèques et les pavillons d'art sont aussi des objets de haine spécifique au cœur même de ladite civilisation. Quant à l'intérêt mémoriel de chaque événement, c'est selon la profondeur ou non des traces psychiques et de leur métamorphose. Chaque destruction contient une multitude d'incendies passés et virtuels, elle ne détruit pas ce qu'elle anéantit. Rien n'est jamais vraiment éteint... Par ailleurs, le spectacle de l'autodafé inspire, peut toujours lancer un message, voilà le risque : conquérants, inquisiteurs en mal de pureté, petits messies, écrivains volontiers créateurs, librairies en protestation, vaincus de l'histoire acculés à leur propre immolation... Enfants naturellement curieux. Pyromanie littéraire, vaste sujet... Là-dessus, H. se sent soudainement paralysé, aussi gauche que s'il écrivait avec un crayon de pyrogravure branché sur une lourde batterie Motomaster dans son sac à dos. L'image fait-elle même sens? Enfin, pour un devoir d'enthousiasme! Il faut assumer, essayer quelques étincelles à partir de quatre récits agrégés à un certain tempo d'hallucination, points de suspension comme des bouts de mèches...

Depuis l'année de la terreur

Montréal au printemps 1849, cinquante mille habitants en majorité anglophone... Depuis cinq ans, Montréal est la capitale du Canada-Uni. Premier gouvernement responsable mis à l'épreuve. Le premier



ministre Louis-Hyppolite Lafontaine a réussi à rétablir l'usage de la langue française dans les documents du Parlement, l'amnistie générale a été accordée aux patriotes de 1837-1838... Est proposé le Bill d'indemnité envers les personnes victimes de la répression et le gouverneur général Lord Elgin a le courage de le sanctionner le 25 avril. *La Gazette* appelle alors les torys au combat. Outrage à l'Empire et aux conquérants. On accourt vers le Parlement sis au marché Sainte-Anne. C'est l'émeute. Pierres, œufs pourris, jeu de torches. Sorte de *Quebec bashing*. Le bâtiment est incendié, y compris les deux bibliothèques de l'Assemblée et du Conseil législatif, conservant au total près de 23 000 volumes plus des documents d'archives. Évènement que l'historien Garneau a appelé « notre désastre d'Alexandrie », suivi de quatre mois de terreur, incendie d'hôtels, agressions diverses sur députés, saccages, etc¹. Au loin, réaction de Carlyle, penseur de héros et pamphlétaire, se moquant des marbres d'Elgin la Buche-canadienne et des décombres bien mérités du Parlement. Mollesse du nouveau Downing Street... Année de grâce 1849, en ces temps-là : l'Institut canadien fête ses cinq ans d'existence ; les enfants Louis, Paul et Friedrich n'ont pas encore atteint l'âge de raison ni le destin de leurs noms propres, Riel, Verlaine, Nietzsche, et qui vont jouer avec le feu... Beaucoup de congrégations françaises immigrèrent au Bas-Canada à la demande de l'évêque Ignace

¹ Évènement et contexte sociopolitique sont documentés dans Gilles Gallichan, *Livre et politique au Bas-Canada 1791-1849*, Québec, Septentrion, 1991, pp. 318-323 ; les ch. XII-XIII sont consacrés au contenu de la bibliothèque parlementaire ; Gaston Deschênes, *Une capitale éphémère. Montréal et les événements tragiques de 1849*, Québec, Septentrion, 1999. Amédée Papineau écrira : « Acte inouï dans l'histoire d'aucun peuple civilisé ! », p. 139.

Bourget, « artisan de l'identité nationale » et que l'on semble vouloir réhabiliter aujourd'hui. Dans la décennie qui suit, la capitale canadienne se déplace vers une bourgade tranquille à l'ouest, Bytown-Ottawa. Et se poursuit l'exode des familles canadiennes vers la Nouvelle-Angleterre au sud. Saisit-on la géographie de ces mouvements giratoires ? Béance aliénée, déplacement d'utopie, centrifugisme. Actuels... Et une autre bibliothèque sera bientôt vouée aux flammes de l'enfer par le clergé ultraromain : celle de l'Institut canadien dès 1858 (tendance libérale et rouge) avec plus de 4000 ouvrages, sans compter journaux et périodiques... Une bibliothèque n'est pas seulement un lieu de lecture, mais aussi un lieu où l'on apprend à oser penser. Librement, par contamination des écritures... Censure, Index, admonitions ecclésiastiques jusqu'à l'affaire Guibord. Dévotions populaires, exhibitionnisme ultramontain et triomphe sur la société moderne via le fameux *Syllabus*. Affaire elle-même enterrée et refoulée pendant plus d'un siècle et qui relève d'une nouvelle guerre civile entre Canadiens français. Ceci est une autre histoire à radicaliser sous le ciel de saint André des béquilles et du placebo national. Que le thaumaturge pardonne l'impie... De l'année de la terreur, deux restes sont inscrits dans l'espace topographique de Montréal : la maison du premier ministre Lafontaine elle-même prise d'assaut le lendemain, aujourd'hui sur la rue Overdale, ainsi que le pavillon Alfred-Perry de l'hôpital Douglas (anciennement « Protestant Hospital for the insane »), nom du commerçant et pompier « incendiaire » devenu philanthrope par la suite...

Vers l'universelle participation aux cendres

À l'ouverture de la Grande Bibliothèque, il y a plusieurs années, H. emprunte au hasard l'ouvrage de Lucien X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques* (Denoël, 2004), une nouveauté sur les étals du 3^e étage. Véritable répertoire de la folie humaine dans la longue durée... des diverses destructions, d'Alexandrie jusqu'à Bagdad et la récente guerre d'Irak sans oublier divers dommages en temps de paix. Un hic, cependant. Aucune mention de l'incendie criminel du Parlement canadien. Situation soudainement étrange : le nom de Lord Elgin est mentionné à la page 130, mais à propos de l'incendie du Palais d'été à Pékin dont il fut responsable (alors haut commissaire), le 18 octobre 1860, après un épisode de pillage, et dont l'effet terrorisant aboutira une semaine plus tard à la signature de la convention de Pékin, humiliante pour l'Empereur Xianfeng. L'historiographie tendance maoïste se l'est rappelée. Ironie du sort, Lord Elgin, gouverneur général des Indes, est enterré à St. John in the Wilderness hindoue,

Dharamsala... Rien donc sur la *wilderness* canadienne². Puis vient de paraître un autre répertoire, Fernando Báez, *Histoire universelle de la destruction des livres* (Fayard, 2008). Dans cette somme dévastologique, rien de rien. Sentiment personnel d'inexistence sur 500 pages. Même pas une note en bas de page dans le concert ignifuge de l'humanité, mais sont mentionnés, par exemple, les cent exemplaires de Harry Potter brûlés au Nouveau-Mexique... Que représentent les 23 000 livres d'un Parlement ? H. rumine en désespoir de cause. Paradoxe quasi comique, cette concurrence statistique des livres et papiers combustibles. Espérer un palmarès ? Faudrait-il dessiner un thermomètre des magnitudes ? Réclamer sa part d'universalité à travers la violence fondatrice et taboue, celle d'une guerre coloniale entamée à la torche au XVIII^e siècle (petits coups, raids)... Et si la prophétie de Emerson n'a pas eu lieu, la tradition historiographique québécoise en est peut-être responsable. Blanc de mémoire de nègres blancs. L'Amérique française regorge de cas : déportation, vestiges de rébellions, résidus d'utopies, pseudo-identités tronquées, tourments alphabétiques toujours béants, absolument universels. L'universalité ne trône pas en dehors, en surplomb, elle git à travers les débris du lieu. Universelle violence : le monde des valeurs en tant qu'échappées locales. H. entend tous les cris des vaincus, l'entrelacs des cendres communes contre tous les systèmes de pensée abstraite. Comment alors penser compensation ? Surgit une pensée folle, enfantine... Que peut faire la flamme d'une allumette sous la dernière page de garde de *Livres en feu*, là où il n'y a pas de texte ? Un petit trou noir, un stigmate, la trace mnésique du titre et du sujet. Ou peut-être va-t-il insérer quelques sépales d'Iris versicolore et une feuille d'érable dans l'ouvrage de Polastron, acheté à cinq exemplaires par le service d'acquisition de la Bibliothèque et Archives nationales. Cinq fois l'absence ! Avec l'argent des contribuables. *No tax without representation*, clamait le vieux Benjamin. Ce sera là la participation volontaire d'un chercheur autonome. Et dire quelques exemplaires seront peut-être bazarisés, liquidés au nouveau marché du livre sis cette année dans le hall d'entrée...

D'un reste à ciel ouvert

24 septembre 2010, deuxième visite à la maison de sir Lafontaine. Découpures d'un journal dans la poche³. H. est armé d'un parapluie

2 Sur les objectifs de la campagne Angleterre-France et la responsabilité de Lord Elgin, commencer avec R. Bourgeois et P. Lesouef, *Palikao (1860). Le sac du Palais d'Été et la prise de Pékin*, Paris, Economica, 1995 ; sur un autre mode, Erik Ringmar, « Liberal Barbarism and the Oriental Sublime : the European Destruction of the Emperor's Summer Palace », *Millennium*, vol. 34, 2006, pp. 917-933.

3 Il s'agit des articles (avec photos) de Norman Lester, « Sauvons la maison Lafontaine, mais érigeons aussi un monument à Lord Elgin », *Le Devoir*, 1^{er} avril 2006, et Anne Shields, « La maison La Fontaine n'intéresse pas Québec », *Le Devoir*, 19 août 2006. Puisqu'on ne peut attendre aucun geste de la part d'Ottawa, le pic des démolisseurs est donc aux aguets de l'héritage...

et de son vieil Olympos Epic. Température maussade. Métro Guy-Concordia. Marcher au sud du boulevard René-Lévesque (ex-Dorchester) jusqu'à la rue Lucien-L'Allier. L'îlot Overdale fait aujourd'hui l'envie des promoteurs immobiliers. Paysage plutôt désolé, gratte-ciels, quelques terrains de stationnement... Existe-t-il à Montréal un patrimoine politique à très haute charge symbolique, hormis les statues de héros et monuments posthumes ou les futures fouilles archéologiques sous le stationnement de la place d'Youville, vestiges de l'invisible Parlement? Non... En piteux état, le cube Lafontaine est drôlement visible... *Im Raume lesen wir die Zeit*, « dans l'espace nous lisons le temps ». Belle formule de Ratzel reprise récemment par l'historien voyageur Karl Schlögel... Maison placardée derrière un garage et une brochetterie. H. s'approche lentement, quelques jeunes avec caméras sont déjà sur le lieu. Il fait le tour, examine, touche les entailles de la façade, photographie graffitis et pièces calligraphiques sur les quatre murs, cannettes de bière, condoms, sacs de plastique, tissu déchiqueté. Le feu de la fornication? H. revient vers les étudiants. Têtes sympathiques, style Xavier Dolan.

– Nous avons eu la même idée!

Silence. Il comprend qu'ils ne savent pas, ne connaissent pas l'histoire de ce lieu très glauque! Petit cours : tentatives de mise à feu le 26 avril 1849, lendemain du grand autodafé, écuries incendiées, bibliothèque du premier ministre saccagée, agressions diverses. Lieu important.

– Ça paraît pas! (En effet.)

– Qui est La Fontaine?

Celui qui a donné son nom au parc et au pont-tunnel, si achalandés. H. ne mentionne pas l'hôpital psychiatrique, ce serait compliqué à développer en association avec l'hôpital Douglas; méconnue, la maison réelle demeure là, en trop, hébétée, outrage schizoïde...

– Ça va donner de la valeur à notre film.

Ok... une jeune comédienne à la tête enrubannée s'assoit sur une chaise. Très expressionniste. Mais qui ferait un film sur l'année de la terreur? Et comment s'intitulera l'essai?

Mort d'une saison. Pas possible! En quelle langue?

– Y a pas de son, c'est un film muet.

Le mutisme comme solution à la diglossie fondatrice. Rires. H. les salue en leur disant que tout tient au montage...

– Souvenez-vous, Eisenstein, Murnau.

Souriant, un jeune homme lève le pouce... Il remonte vers la rue Sainte-Catherine près de Crescent, se rappelle d'une image précise dans un restaurant A&W, lui retour d'Europe en septembre 1973. Inscrit sur une lourde tasse de café avec anse : «The difference is delicious.» Dérivant, en effet. Souvenirs de la librairie d'occasion Cheap Thrills qu'il fréquentait, assez branchée avec microsillons, jazz, littérature américaine... Il vadrouille jusqu'à la rue Sherbrooke que N. Lester a proposé de renommer rue Elgin. La pluie recommence. Il prend l'autobus qui porterait forcément ce même nom. Mais il n'y aura jamais de bus Elgin à Pékin, le fleuve bleu a la mémoire longue, rien n'est éteint...

Jouer avec le feu dans une belle bibliothèque

C'est le plus grand succès du millénaire, inespéré, qui transcende la révoltante politicaillerie des élites et la componction d'une commission sur les accommodements raisonnables. Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Merveilleuse. Voilà donc, H. campe devant les terrasses de lecture (niveau 1) qui séparent les deux «chambres de bois», référence au premier roman d'Anne Hébert dont les architectes se sont inspirés. Clayettes de bouleau jaune, l'un des emblèmes du Québec. Apaisant, et beaucoup de jeunes grattant leur portable branché sur le cyberspace. Hygiénique navigation. Mais il y a deux atmosphères très différentes dans les chambres : régime diurne à la collection universelle de prêt, vivante, colorée, aires de travail lumineux, et régime nocturne à la Collection nationale, assez froid. La mémoire aidant, H. se retrouve lui-même environ cinq mètres au-dessus du dépotoir où il a acheté un jour un exemplaire de *Trou de mémoire* d'Aquin. Car l'espace physique de la Grande Bibliothèque chapeaute, on l'oublie, l'ancien Colisée du Livre qu'il a longtemps fréquenté entre 1984 et 1993, que certains usagers-libraires appelaient «le gros intestin». Bandes publicitaires dans chaque vitrine : liquidation de livres. Destin des fonds de congrégations, séminaires, établissements pénitentiaires, *catholica, canadiana*, underground québécois, bibliothèques personnelles, ménages d'auteurs. Le tout sous les divers tsunamis atlantiques... Illumination d'antan. H. sent que ses idées commencent à fuir. Fuite devant quelque chose d'incontrôlable et qui lui fait peur : «introduire le lance-flamme en dialectique», écrivait Aquin le Canadien errant⁴. H. pénètre main-

⁴ Variante pyromane. À propos de *Prochain épisode* dont l'incipit demeure saisissant «Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman...», Aquin voulait «inciter à lire ce livre et à le brûler aussitôt après, de telle sorte que vos amis doivent aussi se le procurer», *Point de fuite*, Montréal, CLF, 1971,

tenant dans la caverne nationale. Trou clair-obscur dans son écrin de bois, sérénité inodore presque mortifère. Plafond de béton comme un ciel fermé. Ralentissement des gestes, personnel genre componction. Certes, un saint des saints pour l'érudit, le libraire pointu, livres rares, épuisés. Également dépotoir du dépôt légal depuis 1968... Manquent à l'appel plusieurs revues éphémères ou non, une brochure artisanale. Pour chaque auteur, *esse est percipi*... Lieu ou non-lieu propice à la recherche entre chien et loup, celle du feu sacré de la réflexion. Mais réfléchir sur, avec quoi? Poids enténébrant de l'histoire et de la littérature dite universelle. Comment faire table rase des héritages hétérogènes, faire une brèche? Lire pour oser écrire, ne plus réciter sa vulgate académique, son nouveau bréviaire... H. rumine, rêve, papillons verts des lampes... Prométhée dans la province, torches de pin et de résine, incendiaires, nuptiales, olympiques, funéraires. Les détecteurs de fumée ne détectent pas le travail de l'histoire ni le sang de l'écriture dans les pâtes et papiers... Derrière lui, revenants de papier mâché, squelettes tassés dans le système Dewey. Quand le doigt court sur les cotes et les indices du classement dans la bibliothèque, la pensée survole tous les chaos primitifs, protéiformes : richesse inclassable... «N'éteins pas l'allumette avant d'avoir allumé la bougie» (proverbe créole). La lanterne à bougie du lecteur ou la fière chandelle d'un créateur en fête? Puis boum, il entend la détonation d'une arme à feu. Qu'est-ce encore? La cervelle d'Hubert Aquin, le long des volets de bois, neige aux reflets noirâtres... Silence. Il est dangereux de filer les métaphores dans une bibliothèque nationale, mais aujourd'hui il y aura relâche : absence d'incendie...

Coda

La connaissance en tant que flux d'informations et de biens immatériels inodores mais lisibles sur des millions d'écrans est-elle un produit ignifuge? Vieille taupe habituée aux poussières d'archives, H. l'ignore. Mais il sait que le temps a toujours raison, déjouant les subterfuges du progrès technologique, et que les êtres humains brûlent aussi de ce qu'il en est de leur incarnation, leur entrelacs généalogique, leur interstice *hic et nunc*. Penser non pas seulement avec sa galaxie de neurones annexée à des prothèses de mémoire via Internet, mais avec ses poumons et ses pieds d'argile... Qu'il y a-t-il de commun aujourd'hui entre Montréal, Pékin et Sarajevo? H. ne sait plus. Oubli actif agrégé aux musiques du monde dans un café, à la magie des lanternes au Jardin botanique, avec quelques enfants. Déjà la neige en ce jour d'Halloween. Le ciel transpose sur un tain bleuâtre la conscience de

p. 32. Ainsi le lance-flamme amicalement proposé permettrait-il d'échapper, à court terme, au pilon de l'oubli dans les entrepôts de l'éditeur ou du distributeur.

son propre désert, infiniment, sa propre étrangeté par-delà tous les fallacieux cosmopolitismes. Plutôt les météorologiques. Si le monde n'est pas fait pour aboutir au beau Livre ni à l'utopie Bibliothèque, chaque livre de connaissance et de désir, chaque opuscule de combat, chaque texte est créé pour déboucher sur les travaux et les jours de la terre. Immanence complète. Les cendres n'en seront que plus parlantes...

Notices biobibliographiques

Marie-Pierre Bouchard

Marie-Pierre Bouchard poursuit actuellement son doctorat à l'Université du Québec à Montréal sous la direction d'Isaac Bazié, après s'être égarée pendant quelques années à Berlin, à Bruxelles et à Québec où elle étudiait alors les relations internationales. Depuis 2008 cependant, après avoir croisé sur son chemin les textes de nombreux auteurs allemands et africains, elle réfléchit à la circulation des discours sur les violences postcoloniales. L'année suivante, une visite à la prison de Tuol-Sleng, au Cambodge, la met sur la piste du droit ; piste qu'elle suit désormais avec acharnement. Encore à ce jour, elle reste convaincue qu'au détour de la loi du texte se profile inéluctablement l'imaginaire d'une autre loi : celle, juridique, du texte de droit.

Jade Bourdages

Jade Bourdages est candidate au doctorat à l'École d'études politiques de l'Université d'Ottawa. Elle prépare une thèse en histoire des idées sur la judéité à l'œuvre dans la pensée continentale (philosophique et littéraire) de la deuxième moitié du xx^e siècle. Chercheure associée depuis 2005 au Groupe de recherche sur les imaginaires politiques en Amérique latine (Gripal) à l'Université du Québec à Montréal, elle est également membre de l'Observatoire des nouvelles pratiques symboliques (Onoups) de l'Université d'Ottawa.

Nayelli Castro

Nayelli Castro a un baccalauréat en philosophie, une maîtrise en traduction et est candidate au doctorat en traductologie à l'Université d'Ottawa. Elle s'intéresse aux aspects théoriques de la traduction des textes philosophiques et à la traduction de Jacques Derrida en espagnol. Sa thèse de doctorat porte sur la traduction de textes philosophiques vers l'espagnol au Mexique entre 1940 et 1970.

Julie Deckens

Agrégée de lettres modernes, assistante du professeur Peter Fröhlicher et doctorante en littérature comparée à l'université de Zürich et de Paris – La Sorbonne, sous la direction de Patrick Labarthe et de Jean-Yves Masson, Julie Dekens travaille sur la figure d'Orphée dans la création poétique moderne et contemporaine de langue française, allemande et suédoise. Elle s'intéresse ainsi tout particulièrement aux phénomènes de la réécriture et de l'intertextualité, à la mythocritique et au lyrisme européen du xx^e siècle.

Rosemarie Fournier-Guillemette

Rosemarie Fournier-Guillemette est candidate au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Lori Saint-Martin. Elle a examiné, dans le cadre de son mémoire, le travail du traducteur pour la traduction du *Black English* vers le français chez trois auteures noires américaines : Zora Neale Hurston, Alice Walker et Sapphire. Pour ses études doctorales, elle compte examiner le statut problématique du traducteur et du texte traduit dans la littérature à la lumière des théories féministes *queer*. Elle s'intéresse entre autres aux questions de féminisme, de postcolonialisme, de postmodernisme et de traduction littéraire.

Sandrine Galand

Sandrine Galand poursuit présentement une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal où elle développe un projet de création consacré au rapprochement entre le travail de mémoire et d'archivage convoqué par les albums de photographies de famille et l'écriture du poème en prose, sous la direction de René Lapierre. La famille, comprise comme noyau discursif de la constellation langagière dans laquelle se construit notre rapport sémiotique au monde, est au centre de ses réflexions, conjointement aux problématiques de la mémoire et de l'oubli. Elle œuvre également, à titre d'auxiliaire de recherche, au sein du Laboratoire NT2.

Thibault Gardereau

Après avoir obtenu sa maîtrise en lettres modernes à l'Université de Nice-Sophia Antipolis (UNS) en 1998 qui s'intitule *Deux formes du roman de jeune homme fin-de-Siècle : la confession et le journal intime*, Thibault Gardereau s'installe au Québec pour écrire. De cette retraite enneigée naîtront quatre romans et plusieurs nouvelles. L'écriture ne faisant pas vivre, il retourne à ses premières amours et devient professeur de littérature au collège Gérald-Godin et chargé de cours à l'Université du Québec à Trois-Rivières, tout en travaillant sur sa thèse. Ainsi, il analyse *Le Nouveau Monde revisité par les écrivains européens de 1890 à 1945*. De plus, il a collaboré en tant qu'adjoint de recherche à différents projets : *Véronique Cnockaert commente Au Bonheur des Dames d'Émile Zola* ainsi qu'aux deux volumes du *Recueil de Dorais*, et a écrit plusieurs articles.

Marc Ross Gaudreault

Diplômé en chimie analytique, Marc Ross Gaudreault a néanmoins, après quelques années de pratique, réorienté sa carrière vers les études littéraires où il s'est spécialisé dans les genres de l'imaginaire et leurs liens théoriques avec la science. Doté d'une maîtrise en études littéraires, son mémoire s'intitule : « Une ontologie de l'espace-temps ou l'abîme temporel du *Cycle de Dune* : de la prescience à la mémoire génétique ». Sa thèse de doctorat, dirigée à l'Université du Québec à Montréal par Jean-François Chassay, a pour objet les effets littéraires des distorsions spatio-temporelles dans le fantastique et la science-fiction – le tout selon une approche épistémocritique.

Robert M. Hébert

Robert M. Hébert est un éternel étudiant. Il interroge les conditions géographiques, culturelles, historiques et charnelles de toute pensée. Aux éditions Liber, il a publié *L'homme habite aussi les franges* (2003) et *Novation. Philosophie artisanale* (2004). Il travaille sur plusieurs projets parallèles (généalogie, musique, roman total) en accord avec une devise de Kafka « Ah ! dormir ! je dormirai quand j'aurai fini mes études » (*Amerika ou le disparu*).

Nancy Labonté

Archiviste depuis plus de 10 ans, Nancy Labonté est actuellement candidate au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, pour faire suite à une maîtrise en théologie à l'Université de Montréal. Elle est membre fondatrice des Éditions Gaz Moutarde et publia plusieurs textes de création, notamment dans les revues *Stop*, *Exit*, *Estuaire* et *Arcade*. En sémiotique, elle privilégie une approche constructiviste et ses champs d'intérêt couvrent, entre autres, la nourriture et ses traces discursives. À ce propos, elle participe à une recherche avec le professeur Olivier Bauer sur les aliments figurant sur la *Cène* de Léonard de Vinci ainsi que sur ses copies, pastiches et parodies. C'est ce qui l'a propulsée à étudier la construction du personnage historique du peintre toscan.

René Lemieux

Politologue de formation, René Lemieux est doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur les théories de la traduction et de la réception, ainsi que sur la philosophie française contemporaine. Sa thèse de doctorat a pour sujet Jacques Derrida étudié comme phénomène culturel et politique dans l'université américaine. Il a codirigé, avec Dalie Giroux et Pierre-Luc Chénier, le collectif *Contr'hommage pour Gilles Deleuze*, paru en 2009 aux Presses de l'Université Laval.

Mahigan Lepage

Mahigan Lepage a complété fin 2010 un doctorat en études littéraires en cotutelle entre l'Université du Québec à Montréal et l'Université de Poitiers. Il est actuellement stagiaire postdoctoral à l'Université Laval. Il s'intéresse principalement aux questions de temps et d'espace dans la littérature narrative contemporaine. Ses recherches sont étroitement liées à une pratique de l'écriture créative qui a donné jusqu'à maintenant des récits (*Vers l'Ouest*, éditions publie.net, 2009 ; *La Science des lichens*, éditions publie.net, 2011) et un livre de poésie (*Relief*, éditions du Noroît, 2011).

Martin Parrot

Martin Parrot possède une maîtrise de l'École d'Études politiques de l'Université d'Ottawa, où il a rédigé un mémoire publié sous le titre *La percée de l'écrit : mouvement de l'existence, littérature, et geste politique dans la philosophie de Jan Patočka*. Il a également fait une maîtrise en Humanités à York University, où il a développé une appréciation critique de l'approche de Frances A. Yates à l'hermétisme dans une perspective d'histoire culturelle. Toujours à York, ses recherches doctorales ont pris deux orientations principales : l'étude de l'imagination et de l'épistémologie dans l'histoire et la philosophie française du xx^e siècle ; et l'histoire culturelle de la magie et de la sorcellerie de l'Europe et de la Nouvelle-France c. 1600-1800.

Karine Rosso

Karine Rosso a complété un Certificat en création littéraire et un Baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Depuis 2005, elle a publié plusieurs critiques littéraires et théâtrales dans la revue québécoise *Main Blanche*. Elle rédige présentement un mémoire de maîtrise qui compare un roman de Victor-Lévy Beaulieu à un roman de l'auteur argentin Ernesto Sábato. Elle est membre de la Société des études beaulieusiennes et travaille dans le centre de recherche *Babel Borges*, sous la direction de Carolina Ferrer.

Špela Žakelj

Špela Žakelj, doctorante en littérature française, est employée à la Faculté des lettres (Université de Ljubljana de Slovénie), en tant qu'assistante de professeur. Elle s'occupe principalement de la littérature médiévale et celle de la renaissance. Sa thèse est intitulée « L'ironie et l'allégorie dans la littérature française du XIII^e siècle ». Elle a publié ses articles dans *Littérature comparée* et *Arcadia*.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Utopie/dystopie :
entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-
- Numéro 13 (printemps 2011) : Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infest et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité, hors série, 2010 • 5 \$
- Post-, n° 12, 2010 • 5 \$
- Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque, n° 13, 2011 • 5 \$

Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : Au Canada : 3 \$ À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom		Adresse courriel	
Adresse			
Ville	Province / Pays	Code postal	
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal	

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postales 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : information@revuepostures.com

Site internet : www.revuepostures.com

