

Réécrire la Renaissance,
de Marcel Proust à Michel Tournier
Exercices de lecture rapprochée



Paul J. Smith

FAUX
TITRE

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Réécrire *la Renaissance*,
de Marcel Proust à Michel Tournier
Exercices de lecture rapprochée

FAUX TITRE

330

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

Réécrire *la Renaissance*,
de Marcel Proust à Michel Tournier
Exercices de lecture rapprochée

Paul J. Smith



AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2009

Maquette couverture:
Pier Post.

Cover photo:
*Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieulx Saint
Nicolas...*, Rotterdam-Anvers, 1946, couverture.

The paper on which this book is printed meets the requirements of
'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents -
Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 978-90-420-2546-2
© Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2009
Printed in The Netherlands

Table des matières

Crédits	6
Introduction	7
1. Réécrire l'homosexualité : Proust lecteur de Montaigne	13
2. Zénon à la croisée des chemins	27
3. Solal et le Juif Errant	51
4. Présence de Montaigne dans <i>Voyage au bout de la nuit</i>	77
5. Maniérismes de Ponge : Belleau – Montaigne – Malherbe	89
6. René Char élémentaire et ornithologue	105
7. Rabelais dans <i>La Vie mode d'emploi</i>	131
8. François Bon rabelaisien	153
9. Tournier bricoleur : écrire <i>Gilles & Jeanne</i>	171
Épilogue : réécritures étrangères	191
Bibliographie	201
Index nominum	215
Liste des illustrations	223

Crédits

Le présent livre a été rédigé lors d'un *fellowship* au NIAS (Netherlands Institute for Advanced Studies in the Humanities) en 2004-2005, grâce à une subvention de NWO (Organisation Néerlandaise des Sciences).

Des neuf chapitres que compte ce livre, cinq présentent une version remaniée et mise à jour d'un article paru ailleurs. Nous remercions les éditions et les revues qui nous ont autorisé à les republier dans le présent ouvrage.

La première partie du chapitre 1 est la traduction partielle d'un article en néerlandais, publié dans *Marcel Proust Vereniging Jaarboek 1991/1992*, n° 18-19 (1993). La seconde partie du chapitre a paru en français dans *Romanische Forschungen* 109 (1997). Les chapitres 2 (sur Marguerite Yourcenar), 3 (Albert Cohen) et 8 (François Bon) ont été publiés dans des recueils parus dans la série CRIN (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises), respectivement dans : Henk Hillenaar (dir.), *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (1983) ; Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *L'Étranger dans la littérature française* (1989) ; et Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit* (1994). Le chapitre 6 (René Char) a été publié en partie dans *Les Lettres romanes* 46 (1992), et en partie dans Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith (dir.), *Lectures de René Char* (1990).

Les chapitres 4 (Céline), 5 (Ponge), 7 (Perec) et 9 (Tournier) sont inédits. Le chapitre 9 a été écrit en collaboration avec Nic. van der Toorn.

Nous tenons à remercier Aurore Evain qui nous a beaucoup obligé en nous faisant bénéficier de sa sensibilité stylistique et de son savoir-faire éditorial.

Introduction

Ce livre présente neuf lectures rapprochées autour d'un thème commun : la réécriture de la Renaissance dans la littérature française au XX^e siècle. Le choix de ce thème ne manquera pas, sans doute, d'étonner nos lecteurs, car, de toutes les époques culturelles auxquelles se réfèrent les auteurs français du siècle dernier, la Renaissance française fait bien souvent figure de parent pauvre. Coïncée entre le Moyen Âge et le Classicisme, considérés (d'ailleurs à tort) comme des blocs massifs et étanches, elle est surtout représentée à travers les deux grands prosateurs qui ouvrent et ferment le XVI^e siècle : Rabelais et Montaigne. Emblématiques, chacun à leur façon, de la liberté de penser et d'écrire, ils font oublier les autres écrivains contemporains, pourtant renommés à l'époque, mais actuellement taxés d'un académisme poussiéreux. Tout se passe comme si les auteurs modernes souscrivaient au jugement de Francis Ponge : « [...] l'on nous a un peu trop battu et rebattu les oreilles de Villon, Scève, Ronsard, Sponde, d'Aubigné, Théophile, etc. : chanteurs, grogneurs, geigneurs ou roucouleurs.¹ » Les poètes de la Renaissance française ont donc sombré dans un oubli quasi total – et, ironiquement, ce n'est pas seulement Ronsard qui a « trébuché de si haut » (pour reprendre les termes dépréciatifs de Boileau), mais également Malherbe, le fondateur du classicisme français, et ce malgré les louanges que Ponge lui a prodiguées. Aussi les quelques efforts récents pour ériger leurs tombeaux poétiques – on pense à Ponge (*Pour un Malherbe*, 1965), mais aussi à Michel Deguy (*Tombeau de Du Bellay*, 1973) et à Pascal Quignard (*La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, 1974) – sont-ils des exceptions isolées qui ne font que confirmer la règle. Et cela vaut aussi pour Marguerite Yourcenar citant Desportes au seuil de sa carrière littéraire, pour Paul Éluard inlassable anthologiste de la

¹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot et al., Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 2002, t. II, p. 15.

poésie du XVI^e siècle, pour René Char consacrant un poème à la Belle Cordière, pour Ponge imitant quelques « petites inventions » de Remy Belleau, pour les Oulipiens se réclamant des Grands Rhétoriciens, et encore pour Yourcenar, ainsi que François Bon, tous les deux saisis d'admiration pour la langue d'Agrippa d'Aubigné : leurs quelques écrits, malheureusement, ne sauraient suffire à combler l'absence des poètes renaissants français dans le paysage littéraire actuel. En revanche, la postérité des écrivains renaissants étrangers est bien mieux assurée : en France, la fortune littéraire de Pétrarque, Érasme², Shakespeare et Cervantès est considérable – pour ne pas nommer les grands de la peinture renaissante que l'on rencontre dans des textes aussi variés que *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895) de Paul Valéry, *La Mort conduit l'attelage* (1934) de Yourcenar, qui contient trois nouvelles intitulées *D'après Dürer*, *D'après Gréco* et *D'après Rembrandt*, ou encore *La Demande* (1998), roman sur les derniers jours de Vinci, de Michèle Desbordes.

Cette situation – médiocre survie des auteurs français renaissants, mais brillante postérité de leurs contemporains européens, tant écrivains qu'artistes – a imposé à notre corpus une double inflexion. D'une part, nous limiterons notre propos principalement à Rabelais et à Montaigne. D'autre part, il nous a semblé utile de ne pas nous restreindre au panthéon de la *littérature* renaissante, mais d'élargir notre perspective en étudiant également la réécriture au XX^e siècle de quelques *thèmes* renaissants, dont l'origine remonte plus loin, il est vrai, et dont la diffusion a été internationale, mais qui ont trouvé un écho particulier à la Renaissance française. Nous nous intéresserons ainsi à la théorie antique et médiévale des quatre éléments chez René Char, à l'esthétique maniériste chez Ponge, au mythe du Juif Errant chez Albert Cohen, à l'idéal antique et renaissant du Philosophe ambulante chez Yourcenar et enfin, chez Michel Tournier, à la figure historique de Jeanne d'Arc, devenue symbole national dès le XVI^e siècle, et présentée avec son contraire, Gilles de Rais, selon la technique toute renaissante de la *coincidentia oppositorum*.

Nous avons fait le choix délibéré de nous limiter à cette Renaissance française quelque peu élargie dans l'espoir de trouver certaines spécificités dans sa réécriture moderne. Tout au long du pré-

² On pense, par exemple, au *Manuscrit de la Giudecca* (2001), roman d'Yvon Toussaint sur l'humaniste Jérôme Aléandre, l'ami-ennemi d'Érasme.

sent livre, de Proust jusqu'à Bon et Tournier, on notera que la spécificité la plus importante de cette réécriture réside justement dans le fait qu'elle se greffe sur les pratiques discursives du XVI^e siècle. De cette analogie discursive entre notre époque et celle de Rabelais et Montaigne, le tombeau poétique – genre inventé en plein XVI^e siècle – est peut-être l'exemple le plus convaincant – mais il y en a d'autres, comme nous espérons le montrer.

C'est ce qui nous amène aux implications théoriques et terminologiques de notre étude. Si, à l'époque de la Renaissance, *imitatio* est le terme le plus approprié pour désigner cette pratique imitative moderne, pourquoi donc parler de *réécriture*, et non pas d'*imitation* ? La raison de notre choix tient au fait que l'emploi actuel de ce terme n'est pas sans avoir une connotation péjorative d'infériorité, de servilité même, par rapport au texte-modèle imité – connotation, qui, du moins dans l'*æmulatio* (imitation émulative), n'existait pas à la Renaissance. Nous avons aussi choisi de ne pas recourir au terme d'*intertextualité*, parce que celui-ci implique un manque d'intentionnalité de la part de l'auteur. En effet, on sait depuis Julia Kristeva, Roland Barthes et Michael Riffaterre, que « tout texte est intertexte » – affirmation que nous approuvons, mais qui montre aussi le danger d'érosion de ce concept, qui prétendait lui-même, à l'époque, remplacer les notions éculées et périmées de *source* et d'*influence*³. Intertextualité, source, influence laissent en effet dans l'ombre le travail d'écriture que l'auteur impose à son texte-modèle. C'est pour cette même raison que nous n'avons pas non plus utilisé le terme d'*hypertextualité* et ses hyponymes, introduits par les multiples préfixes précisant les différents rapports entre les textes : archi-, hyper-, hypo-, para-, pheno-, etc., selon la typologie de Gérard Genette⁴. D'autant qu'aucun des cas étudiés ne répond tout à fait à cette typologie. Ainsi, pour ne citer que Proust et Tournier – le premier et le dernier des auteurs étudiés dans le présent livre –, leurs pratiques de la réécriture, très différentes l'une de l'autre, demandent chacune une approche appropriée. Pour analyser le cas de Proust, qui, dans la genèse de la *Recherche*, escamote progressivement sa dette à l'égard de Montaigne, on a utilisé avec profit la notion d'*anxiety of influence* de Harald

³ Voir notre article « L'intertextualité aujourd'hui », *Rapports / Het Franse Bæk* 67 (1997), pp. 98-101.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

Bloom. Et pour rendre compte de la pratique scripturale de Tournier, il a mieux valu se référer à ses propres réflexions sur l'auteur *bricoleur*, qui, à partir des *moyens du bord*, construit son propre texte – réflexions qu'il a puisées dans *La Pensée sauvage* de son maître à penser Claude Lévi-Strauss. En revanche, la notion d'*énarration*, récemment proposée par Bruno Clément afin de rendre compte de *L'Idiot de la famille* de Sartre et étudier Voltaire en lecteur de Pascal⁵, ne s'est guère avérée profitable pour notre étude.

Cet ouvrage ambitionne peu et beaucoup à la fois. Nous ne prétendons pas donner un aperçu encyclopédique de la réception des auteurs renaissants au XX^e siècle. De tels aperçus existent pour Rabelais et Montaigne : citons parmi les plus récents l'article « Reception and influence in France » que nous avons écrit pour la *Rabelais Encyclopaedia* (2004) et l'article « Influence de Montaigne (XIX^e et XX^e siècles) », écrit par Dudley Marchi et Michèle Magill pour le *Dictionnaire de Michel de Montaigne* (2004), riches en références bibliographiques⁶. Si une telle perspective trouve sa place dans les manuels encyclopédiques, pour une étude comme la nôtre, on risquait vite de tomber dans le double piège du pléonasme et du manque d'exhaustivité. C'est aussi pour cette raison que nous avons limité notre propos à un petit nombre d'auteurs modernes⁷. Notre corpus d'auteurs est, certes, réduit et quelque peu arbitraire, c'est-à-dire le fruit de nos préférences personnelles, mais il est aussi, pensons-nous, représentatif à plusieurs égards.

Et c'est dans ce procédé d'extrapolation que réside notre plus grande ambition. Cette extrapolation se veut métonymique : elle dit le tout à travers la ou les partie(s). Elle ne s'exprime pas seulement à travers la représentativité de tel auteur par rapport à son époque, mais aussi et surtout au niveau de telle partie ou tel aspect de son œuvre : c'est par l'analyse du détail que nous visons à comprendre le tout.

⁵ Bruno Clément, *Le Lecteur et son modèle*, Paris, 1999.

⁶ Philippe Desan (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, 2004 ; Elizabeth Chesney Zegura, *The Rabelais Encyclopaedia*, Westport-Londres, 2004.

⁷ À l'exception des cas de Yourcenar et de Tournier, nous n'étudierons pas les romans « historiques » portant sur des personnes et des événements littéraires ou réels ayant plus ou moins marqué leur temps, comme par exemple Michel Chaillou, *Domestique chez Montaigne* (1982), Michel Radon, *Le Roman de Rabelais* (1994), Jean-Christophe Ruffin, *Rouge Brésil* (2001), Martine Mairal, *L'Obèle* (2003 ; roman biographique sur Marie de Gournay).

Ainsi, pour résumer l'étude qui va suivre : l'effacement de la référence à Montaigne nous permettra de mieux comprendre la genèse du discours de l'homosexualité dans l'œuvre proustienne (chap. 1) ; le chapitre d'ouverture de *L'Œuvre au noir* nous informera non seulement sur le roman dans son entier, mais aussi sur la thématique oppositionnelle du mouvement et de l'immobilité, sous-jacente à toute l'œuvre de Yourcenar (chap. 2) ; le dernier chapitre de *Solal* nous mettra sur la piste du Juif Errant, figure protéiforme qui traverse l'œuvre d'Albert Cohen (chap. 3) ; la présence ironique de Montaigne dans le *Voyage au bout de la nuit* de Céline offrira une clé inattendue à l'interprétation de ce roman (chap. 4) ; l'écriture de Ponge s'avèrera être maniériste à l'exemple de celles de Remy Belleau et de Montaigne (chap. 5) ; la vision *élémentaire* (au sens renaissant du mot) de la nature provençale, condensée dans *Quatre transparents*, se révélera omniprésente dans la poésie de René Char, bien que, curieusement, dans d'autres passages décrivant l'avifaune de cette région, il se soit montré plutôt anti-renaissant (chap. 6) ; les nombreuses références à Rabelais dans *La Vie mode d'emploi* de Perec et les premiers romans de Bon constitueront une entrée inédite et instructive à ces œuvres (chap. 7 et 8) ; enfin, l'étude de la réécriture mythographique dans *Gilles & Jeanne*, l'un des romans controversés de Tournier, nous mettra en mesure de tirer des conclusions valables pour l'œuvre tourniérienne dans son entier (chap. 9).

Le lecteur ne manquera pas de constater que notre démarche heuristique se rapproche de celles d'Erich Auerbach (*Mimésis*) et de Jean-Pierre Richard (*Microlectures*), qui nous invitent ainsi à nous asseoir sur leurs épaules de géant... Nous reprenons ici cette image chère à la Renaissance, car elle nous amène à cette autre ambition, plus cachée, que nous couvons en tant que seiziémiste : renouveler notre vision des auteurs renaissants par l'étude des Modernes. Parfois, le cas est clair, comme dans celui de François Bon, qui non seulement réécrit Rabelais, mais lui consacre également un essai (*La Folie Rabelais*), plusieurs éditions et même un site Web. Citons, au passage, quelques autres noms d'auteurs connus ayant accompagné leur réécriture d'une étude : Michel Butor (sur Rabelais et Montaigne)⁸, Hélène Cixous (sur Montaigne), ainsi que les poètes « universitaires »

⁸ Michel Butor et Denis Hollier, *Rabelais ou C'était pour rire*, Paris, 1972 ; Michel Butor, *Essais sur les Essais*, Paris, 1968.

Michel Deguy et François Roubaud, ou divers spécialistes, comme Pascal Quignard dans sa période d'éditeur de Maurice Scève⁹. D'autres exemples bien connus de ce phénomène, que l'on a baptisé « influence rétrograde¹⁰ » ou « rétroactive », viennent à l'esprit : Laurence Sterne lu par James Joyce¹¹, Proust et Joyce lus et commentés par Samuel Beckett, Rabelais lu et interprété par Jean-Louis Barrault, Malherbe lu et défendu par Ponge, et ainsi de suite. D'autres cas, cependant, sont moins spectaculaires, mais tout aussi instructifs. Ainsi, pour nous limiter à notre corpus, citons Proust, qui nous amène à nous pencher sur le sujet longtemps tabou de la présence de l'homosexualité dans le chapitre *De l'amitié* de Montaigne ; évoquons aussi le questionnement naïf par Céline/Bardamu de la lettre de consolation de Montaigne, qui nous ramène à l'épineuse question de la « sincérité » de Montaigne et de celle de son modèle classique, la *consolatio* adressée par Plutarque à sa femme ; enfin, terminons avec Perec, qui, par le choix de ses citations, invite le seizième à repenser les procédés descriptifs de l'œuvre rabelaisienne.

Les quelques explorations qu'offre le présent livre, effectuées dans la littérature du siècle dernier, nous ont ainsi appris que le « plaisir du texte » – qu'il s'agisse du XVI^e ou du XX^e siècle – consiste pour une large part dans le repérage et le déchiffrement de ses réécritures.

⁹ Pour le domaine franco-néerlandais, citons le cas de Paul Verhuyck, qui a édité la première version française de *Till Ulenspiegel* (1530) et vient d'écrire un roman en néerlandais, *Kwelgeest* (2008), basé sur ses recherches éditoriales. Voir Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, *Ulenspiegel, de sa vie de ses œuvres...*, Anvers-Rotterdam, 1988 et Corine Kisling et Paul Verhuyck, *Kwelgeest*, Amsterdam-Anvers, 2008.

¹⁰ Le terme est de Sem Dresden, *De literaire getuige*, La Haye, 1959, p. 59.

¹¹ Il existe une étude néerlandaise au titre provocateur, *L'Influence de Joyce sur Sterne* : Peter de Voogd, *De invloed van Joyce op Sterne*, Amsterdam, 1991.

Chapitre I

Réécrire l'homosexualité : Proust lecteur de Montaigne

D'emblée, la critique proustienne n'a cessé de souligner les nombreux parallèles entre l'auteur de la *Recherche* et son lointain précurseur, Montaigne¹. En 1923, dans le numéro commémoratif de la *NRF*, *Hommage à Proust*, Albert Thibaudet, futur spécialiste de Montaigne et grand admirateur de Proust, s'étend ainsi sur les ressemblances entre les deux auteurs :

Proust comme Montaigne appartient à la famille des créateurs d'images, et ses images, ainsi que celles de Montaigne, sont en général des images de mouvement. Le plastique, l'écorce des choses ne représentent pour eux que des apparences qu'il s'agit de traverser pour aller chercher le mouvement intérieur qui s'est arrêté ou s'est exprimé par elles. L'univers de Proust et de Montaigne est une projection de schèmes dynamiques, et c'est avec ces schèmes dynamiques que le style, par l'intermédiaire des images, s'efforce de coïncider. Leur style ne met pas de mouvement dans les pensées, selon la définition classique, mais il met la pensée dans un mouvement qui lui préexiste et qu'elle se contente d'épouser ou d'interrompre².

Cet article donne le ton de la première réception de la *Recherche*. Il nous servira de fil conducteur pour chercher et évaluer, dans un premier temps, les sources de l'équivalence mainte fois établie entre le romancier et l'essayiste. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la présence « réelle » des *Essais* de Montaigne dans l'œuvre proustienne, et

¹ Pour un aperçu à peu près complet de ces parallèles, voir Wallace Fowlie, *A Reading of Proust*, Londres, 1967, p. 44 et Philip Thody, *Marcel Proust*, Londres, 1987, p. 61.

² Albert Thibaudet, « Marcel Proust et la tradition française », *NRF* 20 (1923), pp. 130-139 (pp. 137-138).

plus particulièrement celle du chapitre *De l'amitié*. Les traces de ce texte se révéleront en effet d'une importance capitale, car elles permettront de dégager certaines lignes de force dans le déroulement de la *Recherche*.

1. Parallèles

Thibaudet prend soin de préciser dans quel contexte intellectuel ses réflexions sur les deux auteurs doivent être comprises : ce sont les travaux d'Henri Bergson au sujet du temps et du mouvement qui constituent son *tertium comparationis*. Rapprochement discutable, car si l'on ne peut nier certaines analogies entre Bergson et Proust, et même une certaine influence de l'un sur l'autre, il n'en demeure pas moins des dissemblances importantes, que Proust lui-même a régulièrement soulignées. Michel Raimond et Luc Fraisse ont ainsi démontré que les deux formes de mémoire distinguées par Bergson ne ressemblent aucunement aux mémoires « volontaire » et « involontaire » de Proust³. Et selon le critique néerlandais Sem Dresden, également spécialiste de Montaigne et de Proust, la notion proustienne d'*extratemporalisation* (à l'œuvre dans la création littéraire) serait même en contradiction avec la philosophie bergsonienne⁴.

Dans son article, Thibaudet met en rapport le mobilisme constaté chez Montaigne, Bergson et Proust avec une manière juive de penser, qui aurait doté la littérature française d'un « doublet franco-sémitique ». Cette opinion, formulée avec prudence par Thibaudet, a eu beaucoup d'échos. En mars 1923, le jeune Albert Cohen publie notamment un article provocateur, intitulé « Le Juif et les romanciers français », où il pense avoir découvert un « esprit juif » non seulement chez Proust, Bergson et Montaigne, mais aussi chez Freud et Einstein. Voici quelques citations illustrant ses propos :

N'est-ce pas un peu grâce à cet esprit juif « destructeur » que du génie français vient de jaillir une forme nouvelle de roman positif et clairvoyant, être vivant qu'un corset ne construit pas, fécondement dissociateur et relativiste [...]

À noter [...] cette merveilleuse faiblesse, cette impossibilité de choisir qu'on pourrait justement reprocher à l'esprit juif [...] et qui fait des *Essais* de Montaigne ou de *À la recherche du temps perdu* un fleuve entraînant

³ Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, Paris, 1989, pp. 42-48.

⁴ Sem Dresden, *Bezonken avonturen*, Amsterdam, 1949, p. 55.

dans sa course lente tant d'alluvions, envoyant tant de bras à l'exploration de tant de terres étrangères⁵.

Les dates de publication des deux articles étant très rapprochées, on ne peut affirmer avec certitude que Cohen a été inspiré par Thibaudet, mais il est clair qu'il a dû se sentir très proche de sa pensée, surtout celle concernant la place de Proust dans la tradition juive.

La plupart des critiques, en revanche, se sont montrés plus réservés au sujet de cet « esprit juif ». Ainsi G. Turquet-Milnes, dans une étude de 1926 :

We must tread carefully on such slippery ground, but we may at least say of both men that they are haunted by two similar feelings : the dismay at fleeting time which hastens the approach of death, and a real need of balancing the account of true realities, of making a delicately graduated scale of certitude in all things⁶.

Il est impossible de passer en revue toutes les références à Montaigne dans la critique proustienne des années 1920. Thibaudet lui-même constate que « depuis six ans, c'est devenu en France un lieu commun d'évoquer au sujet de Proust [le nom] de Montaigne⁷ ». Même s'il ne le précise pas, on pense bien sûr à Gide, cet autre lecteur de Montaigne, devenu un incontournable de la *Recherche* depuis 1914, qui écrit en 1921, plein d'enthousiasme :

[...] il semble que tour à tour chaque page du livre trouve sa fin parfaite en elle-même. De là cette extrême lenteur, ce non-désir d'aller plus vite, cette satisfaction continue. Je ne connais pareil nonchaloir qu'à Montaigne, et c'est pourquoi sans doute je ne puis comparer le plaisir à lire un livre de Proust qu'à celui que se donnent les *Essais*. Ce sont des œuvres de long loisir [...]⁸.

Par cette critique élogieuse, il tente de réviser non seulement son propre jugement, d'abord négatif, sur la *Recherche*, mais probablement aussi celui d'André Ghéon, comme lui rédacteur de la *NRF*. En effet, dans son compte rendu de *Du côté de chez Swann*, Ghéon avait

⁵ Albert Cohen, « Le Juif et les romanciers français », *La Revue de Genève* 33 (1923), pp. 340-351 (p. 348).

⁶ G. Turquet-Milnes citée par Leighton Hobson, *Marcel Proust : The Critical Heritage*, Londres-New York, 1989, p. 351.

⁷ A. Thibaudet, art. cit., p. 133.

⁸ *NRF* 16 (1921), pp. 590-591.

été le premier à rapprocher les *Essais* et la *Recherche*. Il l'avait fait cependant en des termes mitigés, que Gide a cru bon de reprendre dans le but non avoué de les rectifier (d'ailleurs sans mentionner le nom de son collègue). Voici le jugement de Ghéon (nous avons mis en italiques les termes repris par Gide) :

Voilà une *œuvre de loisir*, dans la pleine acception du terme [...]. Son livre est « temps perdu » : il se lit *page à page*, à temps perdu, *comme on lit les Essais*. Avec tous ces défauts, il nous apporte un vrai trésor de documents sur l'hypersensibilité moderne⁹.

Mais Ghéon n'a pas été le premier à associer les deux auteurs. Bien avant la parution du premier tome de la *Recherche*, André Beaunier avait déjà fait un tel rapprochement. En 1906, il écrivait ainsi à propos de la traduction préfacée et annotée par Proust du livre de John Ruskin, *Sesame and Lilies* (*Sésame et les lys*) :

Il lit Ruskin un peu comme Montaigne lisait Plutarque : il « essaye », au contact d'une autre pensée, sa pensée ; il s'interroge sur le plus ou moins de créance que lui inspire cette opinion d'un autre qu'il respecte ; il a des doutes, il aperçoit des différences multiples entre l'affirmation de l'autre et celle qu'il aurait plaisir à formuler : et insensiblement il arrive à se rendre compte de lui-même¹⁰.

La réaction de Proust avait alors été enthousiaste, comme en témoigne cette lettre à Robert de Montesquiou datée de 1907 :

Comme [Beaunier] m'y comparait à Montaigne et diverses autres personnes de qualité, je n'étais pas fâché de me rendre compte de l'effet que cela avait produit. (*Corr.*, t. VII [1907], p. 157)

Et l'« effet » escompté par Proust se retrouve effectivement dans les autres comptes rendus qui ont accueilli sa traduction, où les auteurs n'ont pas hésité pas à reprendre le parallèle établi par Beaunier entre

⁹ NRF 11 (1914), p. 142.

¹⁰ André Beaunier dans *Figaro* (1906), cité d'après Proust, *Corr.*, t. VI, p. 118.

Nous citons les œuvres de Proust selon les éditions suivantes :

Contre Sainte-Beuve..., éd. Pierre Clarac, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1971.

Jean Santeuil..., éd. Pierre Clarac, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1971.

À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1987-1989, 4 t.

Correspondance, éd. Philip Kolb, Paris, 1970-1993, 21 t.

les deux écrivains¹¹.

Revenons maintenant à la critique proustienne moderne : quelles sont, selon elle, les principales correspondances entre le romancier et l'essayiste ? Contentons-nous de citer *in extenso*, à ce sujet, Wallace Fowlie, qui établit la liste des points communs rapprochant ces deux auteurs :

Proust resembles in many ways his great ancestor in French letters, Michel de Montaigne : in his jewish-Catholic family background, in the need to cloister himself to work, in his fascination with social gatherings, in his detailed observing of mores and manners, in his deliberate will to welcome and see everything that transpires within him and outside of him, in his fanatical, alert curiosity. Together with a similar kind of tolerance Montaigne and Proust shared a fundamental honesty and hatred for dissimulation (despite all that Gide has written on the subject of Proust's dissimulation). The subject matter of the *Essais* and of *À la recherche du temps perdu* is the writer himself : the objects of his affections and worries, his dreams and sicknesses. The ability to imitate others, encountered in social intercourse – Montaigne called it *la condition singeresse et imitative* – is strong in both men. And both had the inclination and the capacity, in the art of writing, to evince excitement over an idea and follow it, through associations, along many bypaths. Both were deeply affected by the inevitable and cruel changes brought about by the passage of time¹².

Bien qu'utiles, des énumérations aussi exhaustives ne sont cependant pas sans danger. Non seulement elles tendent à omettre les différences essentielles qui distinguent ces deux auteurs, mais elles font aussi oublier la valeur toute relative de telles comparaisons. Heureusement, tous les critiques cités, de Beaunier à Fowlie, préfèrent parler de *ressemblances* plutôt que d'*influence*. C'est de ces ressemblances, ou plus précisément de la *présence* de Montaigne dans l'œuvre proustienne, dont il va être ici question.

2. Présences

Nous l'avons dit, malgré les nombreux parallèles établis par la critique entre les deux écrivains, les mentions de Montaigne dans

¹¹ Cf. Marcel Cruppi dans *Le Mouvement* (juillet 1906 : « Montaigne eût été ravi de la manière dont traduit M. Marcel Proust ») et Jean Bonnerot dans *La Revue idéaliste* (septembre 1907), cités dans Proust, *Contre Sainte-Beuve...*, p. 789.

¹² W. Fowlie, *op. cit.*, p. 44.

l'œuvre proustienne sont assez rares. La *Recherche* elle-même (du moins dans sa version définitive) ne compte aucune référence explicite à l'auteur des *Essais*. Montaigne est mentionné une seule fois dans *Jean Santeuil*, et son nom ne se rencontre que sporadiquement dans les 21 tomes de la *Correspondance*. À y regarder de plus près, ces quelques références à Montaigne s'avèrent d'ailleurs, pour la plupart, assez vagues : ainsi la mention de la célèbre « arrière-boutique » de Montaigne (*Corr.*, t. XVI [1917], p. 133) ne suffit aucunement à nous informer sur la façon dont Proust a pratiqué les *Essais*. Il en va de même pour la célèbre devise « Que sais-je ? », citée par le ridicule docteur Cottard, et dont on peut se demander s'il ne l'attribue pas plutôt à Socrate :

Le sage est forcément sceptique, répondit le docteur. Que sais-je ? « γνωθι σεαυτον », disait Socrate. C'est très juste, l'excès est en tout un défaut. (*Sodome et Gomorrhe*, t. III, p. 438)

En fait, les seules références à l'œuvre montaignienne qui importent vraiment sont celles qui ont pour objet le chapitre *De l'amitié*. La mention de ce texte – que les spécialistes de Proust, pour autant que nous sachons, ont passé sous silence – constitue en effet un véritable point de référence, indispensable à la bonne compréhension de plusieurs passages de l'œuvre proustienne. Afin d'y voir plus clair, il ne nous semble pas inutile d'en résumer préalablement le contenu.

Ce texte est un double éloge : Montaigne y vante à la fois les douceurs de l'amitié en général, et celles de son amitié pour Étienne de La Boétie, dont la mort prématurée l'a plongé dans un deuil qu'il semble avoir porté tout le reste de sa vie. Car Montaigne estime le lien né de l'amitié supérieur à tout autre rapport humain, supérieur même à ceux qui unissent parents et enfants, ou hommes et femmes. La femme, selon Montaigne, serait même incapable de véritable amitié – du moins, argumente-t-il, « ce sexe par nul exemple n'y est encore peu arriver, et par le commun consentement des escholes anciennes en est rejeté ». Puis d'évoquer « cet'autre licence Grecque », la pédérastie, qui est, dit-il, « justement abhorée par nos mœurs », et dont il parle avec réserve :

Car la peinture mesme qu'en fait l'Academie [platonicienne] ne me desadvoüera pas, comme je pense, de dire ainsi de sa part : que cette premiere fureur inspirée par le fils de Venus au cœur de l'amant sur l'objet de la fleur d'une tendre jeunesse, à laquelle ils permettent tous les insolents et

passionnez efforts que peut produire une ardeur immodérée, estoit simplement fondée en une beauté externe, fauce image de la generation corporelle. (*Essais*, I, 28, pp. 185-186)¹³

Le seul intérêt de la pédérastie, selon Montaigne, est de pouvoir faire naître une véritable amitié :

En fin tout ce que peut donner à la faveur de l'Academie, c'est dire que c'estoit un amour se terminant en amitié. (*ibid.*)

Cela étant dit, Montaigne propose alors une définition de la pure amitié qu'il oppose à l'amitié « ordinaire ». Voici les célèbres déclarations qu'il fait à ce sujet, citant en exemple sa propre expérience :

Au demeurant, ce que nous appellons ordinairement amiz et amitez, ce ne sont qu'accointances et familiaritez nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos ames s'entretiennent. En l'amitié dequoy je parle, elles se meslent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoy je l'aymois, je sens que cela ne se peut exprimer. (*ibid.*)

Dans une addition ultérieure, il ajoutera : « qu'en respondant : "Par ce que c'estoit luy ; par ce que c'estoit moy". » (*ibid.*)

Ces derniers mots, qui montrent combien Montaigne ne s'est jamais remis de la mort de son ami, nous invitent à retourner à Proust, lequel les pastiche dans un contexte beaucoup moins sérieux, il est vrai :

Cher ami, le comique navrant de cette lettre, qui devrait être sur votre livre et qui est sur le mien, a quelque chose d'irrésistible. Et ce serait d'ailleurs représentatif de ce qui se passe toujours s'il ne s'agissait de vous et s'il ne s'agissait de moi (« comme dit Montaigne », dirait Adrien Bernheim). (À Max Dairaux, *Corr.*, t. XII [1913], p. 206)

Pour trouver la première référence au chapitre *De l'amitié*, il faut remonter loin dans l'œuvre proustienne, et plus particulièrement à une lettre de jeunesse datant de 1888. Proust, alors âgé de 17 ans, y fait une déclaration amoureuse à son camarade de classe Daniel Halévy, qui avait déjà auparavant réagi froidement à ses avances :

¹³ Édition utilisée : *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1962.

Je te parlerai volontiers de deux Maîtres de fine sagesse qui dans la vie ne cueillirent que la *fleur*, Socrate et Montaigne. Ils *permettent* aux tout *jeunes gens* de « s’amuser » pour connaître un peu tous les plaisirs, et pour leur échapper le trop plein de leur *tendresse*. Ils pensaient que ces amitiés à la fois sensuelles et intellectuelles valent mieux que les liaisons avec des femmes bêtes et corrompues quand on est jeune et qu’on a pourtant un sens vif de la beauté et aussi des « sens ». (À Daniel Halévy, *Corr.*, t. I [1880-1895]), pp. 122-123 ; nous soulignons)

Si les différences avec les extraits montaigniens cités ci-dessus sont indéniables, les ressemblances le sont tout autant. Non seulement Montaigne, nommé explicitement ici, inspire à Proust certains mots et expressions (que nous avons mis en italiques), mais on y retrouve encore, quoique sous une forme différente, l’écho de ses remarques misogynes.

En outre, le passage reproduit ici est précédé d’un autre non moins important pour notre propos, car il nous ramène également, quoiqu’en présentant un point de vue différent, au chapitre de Montaigne. Proust, en effet, semble avoir à l’esprit sa critique (d’ailleurs peu sévère comparée à d’autres textes de la même époque) de « cet’autre licence Grecque¹⁴ », et il exprime à ce sujet sa propre opinion : il dit être impressionné et attiré non seulement par la beauté physique et extérieure (ce que Montaigne reproche aux Grecs), mais surtout par la beauté spirituelle et intérieure, telle qu’elle se reflète à travers le corps. Voici à titre d’exemple une longue citation de ce passage :

Tu me prends pour un blasé et un vanné, tu as tort. Si tu es délicieux, si tu as de jolis yeux clairs qui reflètent si purement la grâce fine de ton esprit qu’il me semble que je n’aime pas complètement ton esprit si je n’embrasse pas tes yeux, si ton corps et tes yeux sont si graciles et souples comme ta pensée qu’il me semble que je me mêlerais mieux à ta pensée en m’asseyant sur tes genoux, si enfin il me semble que le charme de ton toi, ton toi où je ne peux séparer ton esprit vif de ton corps léger, affinerait pour moi en l’augmentant « la douce joye d’amour », il n’y a rien là qui me fasse mériter les phrases méprisantes qui s’adresseraient mieux à un blasé des femmes cherchant de nouvelles jouissances dans la pédérastie.

¹⁴ On a pu se demander si cette critique porte sur l’homosexualité en général. Selon l’interprétation de Michel Larivière (*Les Amours masculines. Anthologie de l’homosexualité dans la littérature*, Paris, 1984, p. 89), « Montaigne condamne la pédérastie, à cause de la différence d’âge, pour mieux exalter l’amitié virile entre deux hommes du même âge ».

(*ibid.*).

Il est clair que la manière dont le jeune Proust lit Montaigne peut être considérée comme une surinterprétation, lecture qu'il n'est d'ailleurs pas le seul à faire¹⁵. La façon dont Proust se réfère à Montaigne fait supposer, en effet, que même au lycée une telle interprétation était communément admise.

Ici, il importe cependant de rappeler que la critique montaignienne se montre à tel point prudente au sujet de l'éventuelle homosexualité de Montaigne qu'elle évite presque complètement d'en parler¹⁶. Toutefois, l'un des plus grands spécialistes de Montaigne, Jean Starobinski, en arrive à des conclusions fort intéressantes, et qui, implicitement, en disent long sur le processus de deuil que traverse Montaigne après le décès de son ami. Selon ce critique, il essaie d'oublier cette mort en tombant amoureux (« par art amoureux, et par estude ») d'une femme. Voici l'interprétation suggestive de Starobinski :

Cette confiance à la fois discrète et précise laisse deviner une aventure où dominait consciemment la volonté de substituer un objet présent à un souvenir douloureux, une liaison charnelle (hétérosexuelle) à un commerce spirituel (homosexuel). L'application à conquérir une femme faisait partie du « travail du deuil » à l'égard de l'ami disparu¹⁷.

Quoi qu'il en soit, dans l'optique qui est la nôtre, il importe plus de savoir comment Proust a lu Montaigne que d'établir comment il faut lire Montaigne. C'est pourquoi nous nous attarderons sur un autre texte important où il est question de *De l'amitié*, à savoir le chapitre de *Jean Santeuil* qui décrit l'amitié naissante entre Jean et son camarade de classe Henri (dans d'autres versions : Bertrand) de Réveillon. Bien que la référence à l'homosexualité ait entièrement disparu, la situation décrite, le vocabulaire utilisé, et l'idée que corps et âme se

¹⁵ Voir les notes 14 et 16.

¹⁶ Pour une utile mise au point sur la question, voir William John Beck, « Montaigne face à l'homosexualité », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 6^e série, n^o 9-10 (janvier-juin 1982), pp. 41-50 et l'entrée « Homosexualité » de Marc D. Schachter dans Ph. Desan (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, op. cit., pp. 473-476.

¹⁷ Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, 1982, p. 242. Voir aussi Fausta Garavini, *Monstres et chimères. Montaigne, le texte et le fantasme*, Paris, 1993, p. 45 : « Le thème est tabou, et l'écrivain évite de l'aborder. Mais c'est tout son discours sur l'amitié qui en porte la marque. »

rencontrent pour former un ensemble supérieur de beauté font fortement penser à la lettre à Daniel Halévy :

Mais la noble aisance des manières d'Henri, la vivacité que la souplesse de son corps élégant et la grâce aimable et joyeuse de sa figure répandaient dans toute sa personne, la finesse un peu moqueuse de son regard, gardaient pour Jean ce charme dont il avait rêvé jusque-là sans le rencontrer. (*Jean Santeuil*, p. 253)

Dans ce contexte précis, rien d'étonnant, donc, à trouver mentionnés non seulement Montaigne, mais aussi son chapitre *De l'amitié*. À un moment où Jean a eu comme pensum la tâche de copier 300 lignes d'un auteur de son choix, il se trouve en effet qu'Henri a déjà fait le travail à sa place : il a lui-même recopié le chapitre *De l'amitié*, qui est prêt à être remis au professeur avec la signature de « Jean Santeuil ». Jean refuse d'accepter cette offre, mais garde le texte en souvenir de son amitié. Le chapitre de Proust se termine alors sur ces mots d'Henri :

[...] Oh, dit-il en montrant le chapitre de Montaigne, croyez-vous que nous serons aussi amis qu'eux ? (*Jean Santeuil*, p. 257)

Ce désir d'une amitié idéale nous conduit à la *Recherche*, plus précisément à la figure de Robert de Saint-Loup, dont Henri de Réveillon est en quelque sorte le prototype. En effet, les nombreuses réflexions sur l'amitié, et surtout celles qu'échangent le narrateur et Saint-Loup, reprennent le ton des passages cités de *Jean Santeuil*, mais en faisant davantage abstraction du physique, du corporel. C'est Saint-Loup qui « spiritualise » son amitié pour Marcel en l'élevant au plan supérieur de la littérature. On croit entendre l'écho de l'amitié parfaite, également spiritualisée, qui existait entre Montaigne et La Boétie (sans que ceux-ci soient explicitement mentionnés). Sur cette « meilleure joie de [sa] vie » (t. II, p. 95), Saint-Loup écrit dans une lettre à Marcel :

Tout m'y semble avoir changé depuis que j'en [= Balbec] étais parti, car dans l'intervalle, une des ères les plus importantes de ma vie, celle d'où notre amitié date, a commencé. J'espère qu'elle ne finira jamais. (t. II, p. 223)

Marcel, pour sa part, ne croit pas à l'amitié idéale. Il est vrai qu'au départ il disserte en des termes presque montaigniens sur le caractère

inexplicable de la « sympathie » entre hommes (il n'utilise pas le mot « amitié ») :

[...] une de ces sympathies entre hommes qui, lorsqu'elles n'ont pas d'attrait physique à leur base, sont les seules qui soient tout à fait mystérieuses. Tel, de nature énigmatique, m'était apparu à Balbec ce sentiment que Saint-Loup ressentait pour moi [...] détaché de tout lien matériel, invisible, intangible [...]. (t. II, p. 403)

Mais au fur et à mesure que le roman progresse, l'amitié elle aussi subit la corrosion lente et inévitable du désenchantement, qui ronge tout ce qui est susceptible d'être idéalisé. Dans un autre passage, Marcel exprime ce désenchantement dans une longue tirade de plusieurs pages, où, fait remarquable, ce n'est pas Montaigne mais Nietzsche qui sert de point de référence (et d'attaque) :

J'ai dit (et précisément c'était, à Balbec, Robert de Saint-Loup qui m'avait, bien malgré lui, aidé à en prendre conscience) ce que je pense de l'amitié : à savoir qu'elle est si peu de chose que j'ai peine à comprendre que des hommes de quelque génie, et par exemple un Nietzsche, aient eu la naïveté de lui attribuer une certaine valeur intellectuelle et en conséquence de se refuser à des amitiés auxquelles l'estime intellectuelle n'eût pas été liée. (t. II, p. 688)

On constate que le nom de Montaigne est étrangement absent des réflexions de Saint-Loup et du narrateur – nous y reviendrons dans notre conclusion. En revanche, on retrouve Montaigne dans les différentes versions manuscrites de l'Esquisse IV du début de *Sodome et Gomorrhe*, qui se présente comme une longue méditation du narrateur sur l'homosexualité. Mais, chose curieuse, le nom de Montaigne est peu à peu, d'une version à l'autre, relégué à l'arrière-plan pour disparaître complètement dans la version définitive imprimée. Dans la citation suivante, nous avons rendu compte de cette lente disparition de Montaigne, en indiquant entre crochets les changements essentiels :

Pourtant instinctivement ils [= les homosexuels] taisaient le « nom de ce qui fait souffrir » comme le kleptomane qui ne s'est pas encore avoué son mal, se cache pourtant pour prendre un objet. Mais un jour ils comprennent. [raturé : Alors ils cherchent la ressemblance de ce qu'ils ressentent moins dans la peinture de Musset pour George Sand, que dans celle de l'amitié de Montaigne pour La Boétie, image de ceux de leurs amours in-exaucés pour des amis différents d'eux, et auxquels à cause de leur chasteté involontaire ils donnent le nom d'amitié, ou se complaisent avec un sourire aux élogues de Virgile, à telle ode d'Horace, à telle page de

Platon.]

Certains fuient la société, mais non comme ceux-là par horreur du vice, car ils le sentent exceptionnel, c'est à leur avis comme la supériorité de l'intelligence, comme la distinction des natures d'élite, ils s'en enorgueillissent, ils souhaitent à la stupide humanité de s'élever un jour jusqu'à lui, comme aux jours bénis de la Grèce, et en attendant fuyant par mépris et dégoût, la société des gens du commun abrutis par les femmes, interprètent à la lumière de leur idée fixe les grands livres du passé, et ils trouvent dans Montaigne, [*ajout* : dans Gérard de Nerval,] dans Molière [*corrigé en Stendhal*] une phrase d'une amitié un peu ardente, persuadés qu'ils avaient en eux des frères, qui s'ignoraient peut-être et qui n'ont manqué que de quelqu'un comme eux pour leur faire voir clair dans leur âme. S'ils ont un jeune ami intelligent ils ne cherchent pas à la [sic] préserver de la contagion du vice, mais à le convertir à une doctrine faite seulement pour les esprits libres [...]. (*Sodome et Gomorrhe*, Esquisse IV, t. III, p. 950 sq.)

On remarque que, dans la première partie de la citation, le passage entier où figure Montaigne est biffé. La seconde partie révèle les hésitations de l'auteur : au nom de Montaigne, qui est accompagné de Molière (qui est à son tour remplacé par Stendhal), s'ajoute celui de Nerval, ce qui n'est pas sans saper la position privilégiée de Montaigne. Enfin, Proust retranche de son texte définitif tout le passage cité sur l'homosexualité.

On ne saurait sous-estimer l'importance de ces pages tant de fois remaniées. En effet, cette Esquisse IV explique rétrospectivement pourquoi Saint-Loup, dont l'homosexualité ne se révélera qu'à la fin du roman, s'efforce de voir dans sa « sympathie » pour Marcel une forme de l'amitié idéale : tout se passe comme si Saint-Loup, « qui ne s'est pas encore avoué son mal », voulait sciemment idéaliser un sentiment homosexuel à l'état latent. Que le jeune Marcel ne suscite pas seulement des désirs hétérosexuels chez les femmes, mais aussi des attirances homosexuelles chez les hommes, c'est ce dont témoignent, du reste, les réactions de Charlus lors de ses premières rencontres avec le narrateur. Enfin, l'Esquisse IV commente rétrospectivement les passages cités de *Jean Santeuil* et de la lettre de Proust à Halévy. Elle permet d'éclairer le rôle que tient la référence à *De l'amitié* dans les stratégies de séduction homosexuelles.

C'est ce qui nous amène à formuler, à titre de conclusion, quelques hypothèses concernant la question qui se pose inévitablement : pourquoi, à l'opposé de ses textes antérieurs, Proust a-t-il retranché de la version définitive de la *Recherche* toute référence aux

Essais ? La raison de cette suppression ne découle pas (seulement) d'une éventuelle *anxiety of influence*, d'un complexe d'Œdipe, qui inciterait Proust à « tuer » son père spirituel en le passant sous silence. Elle réside plutôt, selon nous, dans l'évidente popularité dont jouit l'interprétation homosexuelle du chapitre *De l'amitié* de Montaigne, interprétation qui, au début du siècle, se trouve presque systématiquement dans tous les recueils et anthologies traitant du thème de l'homosexualité en littérature¹⁸. C'est pourquoi, dans le cas des réflexions de Saint-Loup sur l'amitié, Proust a sans doute voulu éviter d'utiliser le nom de Montaigne : une telle référence aurait tout de suite signalé sa relation avec Marcel comme une tentative de séduction homosexuelle (immédiatement perceptible, sinon pour le jeune et inexpérimenté Marcel, du moins pour un lecteur averti). Pour laisser s'installer le suspense, il semble en effet préférable de ne pas trop insister sur l'homosexualité latente de Saint-Loup, laquelle apparaîtra plus tard, on le sait, comme une péripétie dans le roman. Il en est de même lorsque le narrateur se livre à ses méditations amères sur l'amitié : Proust préfère ne pas le laisser mentionner Montaigne afin de lui ôter toute apparence d'homosexualité. Et si Montaigne, enfin, disparaît progressivement de l'Esquisse IV de *Sodome et Gomorrhe*, on est en droit de penser que Proust commence à douter du bien-fondé philologique de son interprétation du texte montaignien, interprétation que Thibaudet et Gide – lecteurs admirateurs mais lucides de Proust et, qui plus est, spécialistes de Montaigne¹⁹ – n'auraient sans doute pas appréciée.

¹⁸ W. J. Beck (art. cit., p. 42, n.3), par exemple, cite deux anthologies datant de 1908 et de 1917.

¹⁹ Sur la lecture gidienne de Montaigne, voir Patrick Pollard, *André Gide. Homosexual Moralist*, New Haven-Londres, 1991, pp. 187 sq.

Chapitre 2

Zénon à la croisée des chemins

Marguerite Yourcenar paraît avoir une prédilection pour le thème d'ouverture du voyageur en chemin, qu'on rencontre dans plusieurs de ses romans et nouvelles. Il figure, par exemple, au commencement de *La Nouvelle Eurydice* (1931), ouvrage de jeunesse, renié ultérieurement par l'auteur¹, et au début de la nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé* (1938), dont Marguerite Yourcenar s'est montrée plus satisfaite, puisqu'elle l'a fait réimprimer en 1963, sans retouches

¹ « Un livre (si je peux dire) infiniment raté » (*Entretiens* 18). Voir aussi YO 81-82.

Abréviations et éditions utilisées :

AC = *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, 1971 [1929].

AN = *Archives du Nord*, Paris, 1977.

CL = *Comme l'eau qui coule*, Paris, 1982.

DR = *Denier du rêve*, Paris, 1971 [1934 ; réécrit en 1959].

MH = *Mémoires d'Hadrien*, Paris, 1958 [1951].

NO = *Nouvelles orientales*, Paris, 1963 [1938 ; corrigées en 1967].

ON = *L'Œuvre au Noir*, Paris, 1968.

SP = *Souvenirs pieux*, Paris, 1974.

T = *Théâtre*, Paris, 1971, 2 tomes.

YO = *Les Yeux ouverts*, Paris, 1980.

Entretiens = P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, 1972.

Pour la commodité du lecteur, on donne, pour *L'Œuvre au Noir* et AC, DR, MH, NO, les pages correspondantes dans *Œuvres romanesques*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1982 (abr. *PI I*) et pour AN, SP et YO, les pages correspondantes dans ses *Essais et mémoires*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1991 (abr. *PI II*).

Autres ouvrages cités :

M. Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, Paris, 1931.

M. Yourcenar, *D'après Dürer*, dans *La Mort conduit l'attelage*, Paris, 1933, pp. 13-82.

importantes². Les entrées en matière de ces deux ouvrages s'insèrent de façon classique dans la trame du récit : elles appellent, d'emblée, une analepse narrative qui résume brièvement les événements antérieurs, et qui informe le lecteur sur les personnages.

Telle est, globalement, la technique d'ouverture dans *L'Œuvre au Noir*. Le premier chapitre relate la rencontre de Zénon et d'Henri-Maximilien au moment où ils commencent tous les deux leur vie errante à travers le monde. Les quatre chapitres qui suivent répondent, rétrospectivement, aux questions que la lecture du premier chapitre a pu soulever. Cependant, deux questions qu'un lecteur attentif est amené à se poser restent sans réponses et introduisent, par là, un vrai effet de suspense.

C'est, d'une part, l'étonnement suscité par le déguisement de Zénon. Si le lecteur, intrigué par cet habit de pèlerin, le met aussitôt en rapport avec les allusions à sa « prudence », à l'aspect « rongé » de son visage et à « une sorte de précipitation farouche [...] dans sa démarche » (ON 13, *Pl I*, 562), il restera néanmoins sur sa faim : sa curiosité ne sera pas satisfaite par l'épisode analeptique qui suit, et il devra attendre jusqu'à la page 156 (*Pl I*, 685) du roman avant de comprendre ces allusions. C'est seulement alors qu'il pourra les rapporter à la brève mention de Perrotin au début du livre, et à la réaction que celle-ci a soulevée chez Zénon : « Une laide grimace déforma le visage du jeune clerc, et le vieillit » (ON 17, *Pl I*, 565).

C'est aussi, à la fin de ce premier chapitre, l'intérêt qu'éveille chez le lecteur le souvenir de Wiwine, le seul qui semble, quoique brièvement, émouvoir Zénon. Cette brève évocation qui conclut le chapitre d'ouverture ainsi que l'épisode analeptique se grave, alors, dans la mémoire du lecteur. En lui donnant son anneau, Zénon a fait à Wiwine l'« aumône d'un petit rêve » (ON 57, *Pl I*, 599), qui nous conduit en effet à une nouvelle énigme : Wiwine oubliera-t-elle Zénon ? Ce n'est qu'aux dernières pages du roman qu'on apprendra qu'elle l'a effectivement oublié, ce qui soulignera la solitude de Zénon à l'heure de sa mort. Cette expérience de l'oubli clôt, de façon plus marquée encore, la première version du roman, intitulée *D'après Dürer*, et dont voici les phrases finales :

Vivine Cauversin [...] avait beaucoup engraisé ; elle ressemblait à Gode-

² Cf. NO 183 *sq.*

live Cauversin, sa tante, également un peu niaise et tout occupée en cuisine. Comme ses doigts faisaient de larges bourrelets de chair, on n'y voyait plus son anneau. (dans *La Mort conduit l'attelage*, p. 82)

L'Œuvre au Noir semble donc, au niveau de sa diégèse, se caractériser par le désir classique de combler les « blancs du texte » (*Leerstellen*) créés par le chapitre d'ouverture. Ce classicisme, cependant, n'exclut pas le caractère ouvert³ et polyvalent du roman. Par l'étude de ce premier chapitre, nous souhaitons montrer comment la thématique du voyage reflète cette polyvalence du texte.

1. Le livre du monde

Henri-Maximilien et Zénon incarnent deux types de voyageurs que l'auteur prend soin d'opposer stylistiquement, non sans une pointe d'ironie⁴ : « L'aventurier de la puissance et l'aventurier du savoir marchaient côte à côte » (ON 16, *Pl I*, 564). Cette mise en parallèle aide le lecteur à situer, dès le début, les deux voyageurs comme caractéristiques de la Renaissance. Zénon est le type même du philosophe errant ; il est surtout inspiré de Paracelse, comme l'explique l'auteur dans la *Note* qui termine le livre (ON 329, *Pl I*, 841)⁵. Henri-Maximilien, en revanche, « appartient à tout un bataillon de gentils-hommes lettrés et aventureux, munis d'un modeste bagage de sagesse humaniste [...] mais dont la race allait malheureusement s'éteindre à la fin du siècle » (ON 333, *Pl I*, 845)⁶.

Cependant, les deux voyageurs ne sont pas seulement des personnages typés, nécessaires à la vérité historique du roman. Ils sont, pour reprendre la terminologie d'E. M. Foster, plutôt *round* que *flat*. Afin d'illustrer leur « rondeur », leur complexité, regardons de plus près l'ouverture du roman. Comme dans *La Nouvelle Eurydice*, où le voyage symbolise pour le narrateur le passage de l'adolescence à l'âge

³ Sur la fin ouverte du roman, voir, entre autres, YO 188.

⁴ Cette ironie s'accroît, on le verra, par l'effet de recul qui se crée au fur et à mesure du roman vis-à-vis de son début.

⁵ Remarquons cependant que le texte lui-même empêche une identification trop poussée : « Paracelse et son système des signatures m'avaient paru ouvrir à notre art une voie triomphale ; ils ramenaient en pratique à des superstitions de village » (p. 111).

⁶ Cette race ne disparaît pas complètement. Ainsi Marguerite Yourcenar relève-t-elle, à deux reprises dans *Les Yeux ouverts* (p. 23 et p. 212), les ressemblances entre Henri-Maximilien et Michel, son père.

adulte, et dans *Wang-Fô*, où Ling est initié aux secrets de son maître, le voyage a ici aussi un caractère initiatique⁷. Le fait que *L'Œuvre au Noir* s'ouvre ainsi n'est guère surprenant pour ce « roman de type biographique » (*Entretiens* 23). Marguerite Yourcenar ne déclare-t-elle pas qu'une ou plusieurs épreuves initiatiques « f[ont] bien au début de la biographie d'un grand homme » (AN 148, *Pl* II, 1040) ?

Remarquons à ce sujet que les ouvertures initiatiques ne font pas défaut dans l'œuvre yourcenarienne. Ainsi l'incipit d'*Un homme obscur* (CL 79, *Pl* I, 903) évoque la mort du personnage principal ; l'ouverture des *Mémoires d'Hadrien* et celle du *Dernier amour du prince Genghi* (NO 79, *Pl* I, 1168) présentent les protagonistes dans l'attente de la mort ; *Souvenirs pieux* s'ouvre même sur la naissance de la narratrice et le décès de sa mère.

Le caractère initiatique des voyages de Zénon et d'Henri-Maximilien reste cependant à définir. Tout comme le voyage qu'entreprend le narrateur de *La Nouvelle Eurydice*, le départ de Zénon représente la fin de son adolescence⁸. Il va de soi que ce n'est pas là le sentiment du jeune homme, encore trop peu expérimenté pour voir clair dans sa propre vie. Voici comment il explique son départ, sans en donner, il est vrai, la cause immédiate (l'affaire de Colas Gheel et de Perrotin) :

[...] j'étais las du foin des livres. J'aime mieux épeler un texte qui bouge : mille chiffres romains et arabes ; des caractères courant tantôt de gauche à droite, comme ceux de nos scribes, tantôt de droite à gauche, comme ceux des manuscrits d'Orient. Des ratures qui sont la peste ou la guerre. Des rubriques tracées au sang rouge. Et partout des signes, et, ça et là, des taches plus étranges encore que des signes... (ON 14, *Pl* I, 563)

Ces phrases appellent quelques remarques. On reconnaît ici le *topos* du « livre du monde », cher à Paracelse quand il écrit que « [...] la terre entière est un livre ou une *Liberei* (bibliothèque) "dans laquelle on tourne les pages avec les pieds" et qu'il traite "pérégrine-

⁷ La définition yourcenarienne du terme « initiation » est peu précise : « Chaque accident, chaque incident, chaque joie et chaque souffrance est une initiation. Et la lecture d'un beau livre, la vue d'un grand paysage peuvent l'être aussi » (YO 219).

⁸ Thème typiquement yourcenarien : on se rappelle les vers de Bob Dylan, cités dans *Archives du Nord* (p. 249) : « How many roads must a man walk down before he's called a man ?... »

ment"⁹ ». Les paroles de Zénon y font d'ailleurs écho : « Mes pieds rôdent sur le monde comme des insectes dans l'épaisseur d'un psautier » (ON 15). Notons à ce propos que ce qui représente encore une fuite et un refus pour Zénon, et peut-être pour ses contemporains, sera bientôt un idéal pédagogique : après les livres d'étude, le livre du monde. On retrouve cet idéal dans les théories pédagogiques de Montaigne (« Ce grand monde [...] je veux que ce soit le livre de mon escolier ») et dans le *Discours de la Méthode* comme étape de l'apprentissage cartésien (« le grand livre du monde »)¹⁰.

En outre, la métaphore du *liber mundi* permet au lecteur de prendre conscience, dès le début du roman, du contraste saisissant entre la vision du monde de l'homme renaissant et la sienne. Elle annonce et explique également la fascination qu'exerce, partout dans le roman, « l'écriture des choses¹¹ » sur Zénon, « pour qui chaque objet au monde [est] un phénomène ou un signe » (ON 32).

2. Mouvement et immobilité

Les paroles de Zénon rappellent que tout départ est une forme de refus et que toute initiation présuppose nécessairement une rupture. Dans le cas de *L'Œuvre au Noir*, cette rupture s'inscrit dans la dichotomie thématique du mouvement et de l'immobilité. Nous touchons ici à un principe antithétique qui se manifeste fréquemment dans la constellation des personnages yourcenariens. L'insistance avec laquelle il se manifeste fait même songer à la distinction archétypale entre l'homme parménidien, amant de l'Immuable, et l'homme héraclitéen, qui a « le goût de la durée, du perpétuel dépassement¹² ».

En effet, l'œuvre abonde en couples antithétiques. Signalons, dans *Nouvelles orientales*, Wang-Fô et l'empereur, Marie « la voyageuse » et Thérapion l'anachorète, Kâli et le Sage, le « petit vieux » et Marko Kraliévitich. Cette antithèse archétypale est encore à l'origine

⁹ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, 1956, t. II, p. 34.

¹⁰ *Essais* (I, 26) et *Discours de la Méthode* (première partie, *in fine*), cités et commentés par E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 35. Ce sont précisément les voyages de ces deux philosophes que Marguerite Yourcenar évoque dans *Les Yeux ouverts* (p. 326).

¹¹ Pour ces aspects de la vision du monde au XVI^e siècle, voir les premiers chapitres de Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966.

¹² Hélène Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, 1965, pp. 18-19.

des *Mémoires d'Hadrien* : à l'opposé de Rome, lourde et immobile, à l'inverse aussi de son épouse, « qui voyag[e] peu » (MH 195, *Pl I*, 430), Hadrien, dans le sillage de « Pythagore, Platon, une douzaine de sages et bon nombre d'aventuriers » (MH : 130, *Pl I*, 382), parcourt le monde. Il importe d'ailleurs de noter à ce propos qu'Hadrien adhère explicitement à « l'idée héraclitienne du changement et du retour » (MH 229, *Pl I*, 455). Héraclitéens sont aussi les voyageurs Rémo et Octave, ainsi que les contemporains « plus grands qu'eux, ou à coup sûr plus illustres » (SP 208, *Pl II*, 872) que Marguerite Yourcenar énumère « pour remettre ces deux hommes dans leur juste perspective » : Tolstoï, Rimbaud, Wagner, Rodolphe de Habsbourg, Florence Nightingale, Nietzsche, Flaubert, Conrad, tous présentés en mouvement, traversant des épreuves initiatiques (SP 209-210, *Pl II*, 872-873). Du reste, ces deux frères s'opposent eux aussi à leur famille sédentaire, qui « semble n'avoir pour ainsi dire jamais bougé de sa propriété¹³ » (SP 247). Citons encore, d'une œuvre à l'autre, les propos de « l'insupportable Noémi » (SP 13, *Pl II*, 709), qui, en déclarant « Je suis bien où je suis » (AN 187, *Pl II*, 1063), s'oppose aux habitudes voyageuses de Michel-Charles et de Michel, dont la devise est « On n'est bien qu'ailleurs » (YO 88). Enfin, quoique de façon moins absolue, cette antithèse oppose Marguerite Yourcenar elle-même à son demi-frère, « qui [lui] envi[e] la liberté » (AN 306, *Pl II*, 1183).

Ces derniers exemples pourraient suggérer que Marguerite Yourcenar abhorre toute immobilité. Bien que cette impression, comme on le verra, soit erronée, le chapitre d'ouverture de *L'Œuvre au Noir* semble toutefois la justifier. Le départ de Zénon et d'Henri-Maximilien signifie la rupture avec l'inertie pesante de leur milieu, sévèrement jugée par la romancière :

Les personnages les plus bas, parce que les plus lourds, les plus inertes, même quand ils agissent, sont au début de *L'Œuvre au Noir* les grands bourgeois hommes d'affaires installés dans les institutions de leur temps, surtout les plus profitables, et qu'ils tendent d'ailleurs à détruire sans s'en rendre compte. (*Entretiens* 74)

C'est donc de ce milieu oppressant qu'Henri-Maximilien et

¹³ La citation concerne Arthur. Citons aussi le nom de Théobald : « cercleux invétéré à l'âge de trente-neuf ans, il vivait à son cercle, nourri des ragots de son cercle. Son cou épais, toujours écorché par son col trop dur et trop serré, répugnait à son beau-frère [= Michel]. » (SP 15, *Pl II*, 711)

Zénon se libèrent. Dans le cas de Zénon, cette libération se double d'une rupture avec l'*auctoritas*, représentée par l'aristotélisme et la scolastique que personifie le chanoine Bartholommé Campanus. On comprend dès lors que la révolte de Zénon dépasse le cadre individuel ; elle est plus que la rébellion d'un jeune homme contre la vie routinière de son milieu. Comme il le dira lui-même à la fin de sa vie : « La révolte [...] était en moi, ou peut-être dans le siècle » (ON 303, *Pl I*, 816). Sa révolte traduit donc l'optimisme de la Renaissance qui, dans ses prémices, s'oppose au bloc monolithique que constitue, aux yeux des humanistes, le Moyen Âge¹⁴. Vue sous cet angle, la citation de Pic de la Mirandole, mise en exergue à la première partie du livre, semble directement concerner l'épisode initial du roman, car elle « traduit l'esprit de la jeune Renaissance, celle dans laquelle la foi en la dignité humaine, dans les pouvoirs infinis de l'homme, est encore immense » (YO 169).

Dans cette perspective de révolte, le titre même de l'œuvre s'avère lourd de sens, ce dont témoigne immédiatement le chapitre d'ouverture. Quoique l'allusion à la pratique de l'alchimie soit, au début, brève et plus voilée qu'ailleurs dans le roman, elle confère en effet à la révolte de Zénon un riche symbolisme. Zénon dit avoir Compostelle pour but de son voyage (ON 13, *Pl I*, 562). Or, comme l'explique G. Spencer-Noël¹⁵ (1981 : 29), « la route de Saint-Jacques du "Campus Stellæ", correspondant symboliquement à la voie lactée, est une allégorie de la route à suivre pour réaliser le Grand Œuvre ». Zénon entame donc, par son départ, la première étape du Grand Œuvre, son œuvre au noir, « cet essai de dissolution et de calcination des formes qui est la part la plus difficile du Grand Œuvre » (ON 174, *Pl I*, 702). Du reste, la présentation, par le biais du symbolisme alchimique, de l'œuvre au noir comme une expérience de rupture ressort encore dans les définitions qu'en donne Marguerite Yourcenar dans ses entretiens : « entreprise de dissociation » (*Entretiens* 44) ; « renonciation et destruction » (YO 262).

Mais, quoique la révolte de Zénon, au début du roman, soit

¹⁴ Ce n'est pas l'opinion de Marguerite Yourcenar (SP 66, *Pl II*, 752). Elle évoque, dans *Archives du Nord*, les grands mouvements du Moyen Âge : les pèlerinages et les Croisades (AN 43, *Pl I*, 972).

¹⁵ Geneviève Spencer-Noël, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, 1981, p. 29.

valorisée historiquement et symboliquement, elle n'est pas aussi absolue qu'on ne le croirait de prime abord. Qui plus est, le reste du roman semble s'inscrire en faux contre l'optimisme qui émane du chapitre d'ouverture. Historiquement d'abord : « l'épigraphe de la troisième partie, celle de Julien de Médicis, est déjà d'une Renaissance désabusée, d'un monde où la dignité de l'homme consiste à tenir le coup dans le désastre » (YO 169)¹⁶.

Cet échec se fait sentir aussi au niveau de l'individu. Henri-Maximilien, dégrisé de ses ardeurs juvéniles, doit constater, en « remâchant » sa vie : « tout diffère de ce que j'avais cru. Je sais que je n'ai pas l'étoffe d'un grand capitaine » (ON 116, *PI I*, 651). Il en va de même pour Zénon, qui est obligé de relativiser ses premiers élans d'enthousiasme :

À vingt ans, il s'était cru libéré des routines ou des préjugés qui paralysent nos actes et mettent à l'entendement des œillères, mais sa vie s'était passée ensuite à acquérir sou par sou cette liberté dont il avait cru d'emblée posséder la somme. (ON 164, *PI I*, 693)

Ce désenchantement s'exprime aussi au moyen du symbolisme alchimique :

Cette séparation alchimique, si dangereuse que les philosophes hermétiques n'en parlaient qu'à mots couverts, si ardue que de longues vies s'étaient usées en vain à l'obtenir, il l'avait confondue jadis avec une rébellion facile. [...] La première phase de l'Œuvre avait demandé toute sa vie. (ON 174-175, *PI I*, 702-703)

Ces citations permettent de préciser l'importance du chapitre d'introduction pour la suite du roman. Celle-ci se présente non pas comme un simple développement, mais plutôt comme une rectification, une remise en question du chapitre initial. Les nombreux passages rétrospectifs font que le roman se replie sur son commencement, tout en s'en distanciant, aspect sur lequel nous reviendrons en conclusion.

¹⁶ Cela vaut aussi pour la Renaissance française : « Lucien Febvre a noté que personne n'eût pu imaginer la différence, à quarante ans de distance, entre les Français du temps de François I^{er}, allègres, aventureux, dévots sans excès, confiants en la valeur et la bonté de l'existence, joyeusement paillards et ribauds quand ils l'étaient, et les Français du temps d'Henri III, enfiévrés par les guerres de Religion, raffinés, agités, aussi excessifs dans la dévotion que dans la débauche. » (YO 269)

Il est clair que ce repliement du texte sur lui-même est amené, en grande partie, par son contenu, à savoir la quête de Zénon. Cette recherche de soi s'ébauche déjà dans les quelques mots qui viennent clore le premier chapitre : « *Hinc Zeno*. Moi-même ». Au seuil de sa vie errante, il ne peut s'agir, bien entendu, que d'une ébauche : il a beau chercher, le Zénon de vingt ans ne peut pas encore se trouver. La quête de soi sera, on l'a vu, longue et pénible. Nous nous contenterons ici d'en signaler quelques formes particulières.

L'aventure intérieure de Zénon semble tout d'abord s'extérioriser dans ses préférences sexuelles. Alors qu'Henri-Maximilien, ne voulant pas renoncer « à ces grands corps si plaisamment différents du nôtre » (ON 113, *Pl I*, 648), est en quête de la dissemblance, Zénon, lui, cherche la ressemblance : « Je goûte par dessus tout [...] ce corps semblable au mien qui reflète mon délice » (ON 113, *Pl I*, 649). La quête de soi explique aussi la fascination qu'exercent sur lui deux objets hautement symboliques : le miroir florentin, dont la description clôt significativement la partie consacrée à sa vie errante (ON 138, *Pl I*, 670) ; et la loupe d'herboriste qui, par hasard, permet à Zénon de « se voir voyant », « vision qui accr[ôit] bizarrement sa connaissance de soi, et en même temps sa notion des multiples objets qui composent ce soi » (ON 178, *Pl I*, 704).

La recherche de soi, esquissée dans le « *Hinc Zeno* » du début, trouve son accomplissement au moment de la mort, à la fin du roman. Tout comme Hadrien, Zénon meurt « les yeux ouverts » ; les deux hommes sont comme « l'opérateur brûlé par les acides de la recherche [...] à la fois sujet et objet » (ON 175, *Pl I*, 702). Par sa mort, Zénon passe « du connaître à l'être » (*Entretiens* 117). En termes alchimiques, *via* l'œuvre au noir, la *viriditas*, puis l'œuvre au blanc, il consume donc l'étape ultime : celle qui implique « une sorte d'extase, ou si l'on veut, d'instase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure », c'est-à-dire l'œuvre au rouge (*Entretiens* 128)¹⁷.

L'intériorisation progressive du personnage va de pair avec une lente « coagulation » du mouvement, quasi imperceptible, que soulignent les titres des deux premières parties du roman, « La Vie

¹⁷ Relevons, à ce sujet, la phrase qui remplit, à la dernière page du roman, la fonction d'épiphonème : « le noir tournait au vert livide, puis au blanc pur ; le blanc pâle se transmutait en or rouge sans que cessât pourtant l'originelle noirceur [...] »

errante » et « La Vie immobile ». Le « voyageur sédentaire », figure stylistique qui tient de l'oxymoron, apparaît comme un *leitmotiv* dans toute l'œuvre de Yourcenar. Ces mots s'appliquent à Hadrien (MH 303, *Pl II*, 511), à Michel-Charles (AN 309) et à Octave Pirmez (SP 135, *Pl II*, 810). Ce dernier et son frère Rémo sont « deux voyageurs en route vers la région immuable » (SP 133, *Pl II*, 810). C'est aussi l'itinéraire que suit Nathanaël : ses voyages autour du monde s'achèvent dans l'intimité d'une île frisonne, où, de plus en plus paralysé par la maladie, il finit par mourir (CL : *Un homme obscur*). Son périple n'est pas sans rappeler, du reste, la légende qui s'est formée autour de Marguerite Yourcenar elle-même : celle d'une voyageuse devenue sédentaire, enfermée dans la solitude de son île au nom évocateur de *Mount Desert*, et fascinée, comme ses personnages, par les oiseaux de passage et leur mouvement éternel¹⁸.

Et l'itinéraire de Zénon n'est pas dissemblable de ceux de ces voyageurs¹⁹. Ainsi lit-on :

[Zénon] éprouvait l'étrange besoin de remettre les pieds dans la trace de ses pas, comme si son existence se mouvait le long d'une orbite préétablie, à la façon des étoiles errantes. (ON 134, *Pl I*, 667)

Assis sur son lit de mort, c'est encore en ces termes que le philosophe pense à ce qu'a été sa vie :

Parmi les pensées qui traversaient vertigineusement son esprit était celle que la spirale des voyages l'avait ramené à Bruges, que Bruges s'était restreinte à l'aire d'une prison, et que la courbe s'achevait enfin sur cet étroit rectangle. (ON 318-319, *Pl I*, 829-830)

On l'a noté, l'immobilité où les personnages sont pris n'a donc

¹⁸ « L'île où je réside est sur la route des grandes migrations, cette aventure merveilleuse dont la civilisation humaine a atrocement multiplié les dangers. Une de mes occupations favorites est d'observer les oiseaux de passage [...] » (réponse de Marguerite Yourcenar au questionnaire Marcel Proust ; cf. Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, 1971, pp. 172-173). Parmi ces innombrables animaux, les oiseaux migrateurs occupent une place privilégiée dans l'œuvre yourcenarienne. Ils illustrent l'idée héraclitienne du mouvement par opposition à l'immobilité relative de l'observateur. Voir, entre autres, AN 42 (*Pl II*, 972) ; AN 327 (*Pl II*, 1151) ; ON 304 (*Pl I*, 816) ; CL 187 (*Pl I*, 986) ; SP 136 (*Pl II*, 811) ; YO 312 (pigeon migrateur) ; MH 288 (*Pl I*, 500 ; oiseaux de mer) ; *La Petite Sirène (in fine)*.

¹⁹ « Je faisais mienne, en somme, la description de la "vie immobile" de Zénon. » (YO 324)

pas toujours une connotation négative. Autrement dit, elle n'exclut pas le mouvement. Elle rend même possible une plus grande mobilité d'esprit. C'est le cas du Sage, dans *Kâli décapitée* (NO 168-170), ou du vieux taoïste qui, selon Marguerite Yourcenar, « pourrait faire plusieurs fois le tour du monde à l'intérieur de sa maison, sans jamais sortir de sa cellule » (YO 145). C'est également le cas d'Hadrien qui, immobilisé dans la *patientia* du malade, est psychologiquement disponible pour rédiger ses mémoires.

De même, l'immobilité de Zénon est trompeuse. Marguerite Yourcenar signale d'ailleurs avec quelle ironie elle a intitulé la deuxième partie de son roman « La Vie immobile », « alors qu'en fait tout bouge et se transforme d'une minute à l'autre » (*Entretiens* 117).

De ce point de vue, le nom de Zénon est peut-être moins arbitraire que Marguerite Yourcenar ne voudrait le faire croire²⁰. En effet, l'immobilité mobile où il se trouve enfermé fait songer aux paradoxes de Zénon d'Élée, que « l'admirable Paul » (Valéry)²¹ résume ainsi :

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
 M'as-tu percé de cette flèche ailée
 Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
 Le son m'enfante et la flèche me tue !
 Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
 Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !
 (*Le Cimetière marin*, dans *Charmes*).

Observons cependant la dissemblance entre les deux Zénon. Alors que les paradoxes de Zénon d'Élée servent à défendre les idées de Parménide sur l'impossibilité du mouvement, la solution au paradoxe que le Zénon de Yourcenar doit affronter va plutôt dans le sens du mouvement perpétuel. Aussi n'est-ce pas seulement au sens archétypal que ce dernier est héraclitéen : il semble être également, comme Hadrien, un réel disciple d'Héraclite. Ses pensées – « tout fluctuait, fluctuerait » (ON 316, *Pl* I, 827) –, qui font écho au *panta rhei* héraclitéen, en témoignent.

Peut-être ce Zénon ressemble-t-il plus, en fait, à Zénon de

²⁰ « À cet âge-là, j'ai lu un certain nombre de documents généalogiques ; j'en possède encore quelques-uns, d'autres ont disparu en 1944, en 1945, et parmi eux j'ai trouvé quelqu'un qui s'appelait Zénon. » (YO 167)

²¹ Cf. *Feux*, 14 (*Pl* I, 1051).

Cition, fondateur du stoïcisme. Il est stoïcien non seulement dans le choix de sa mort (Zénon de Cition s'est également suicidé), mais encore par le « calme » (p. 316)²², la maîtrise de soi qu'il s'impose à l'heure de cette mort. Stoïcien, il ne dédaigne pas de servir pour le bien public, mais sa fonction de médecin laisse intacte son autonomie²³. Tout comme Sénèque ou Montaigne, il se prête à autrui et ne se donne qu'à soi-même²⁴.

Le stoïcisme de notre Zénon ne détonne pas dans la pensée philosophique de son temps, car on sait que cette doctrine a marqué de son empreinte l'esprit syncrétique de la Renaissance. Ainsi le concept de *dignitas hominis* de Pic de la Mirandole, mis en exergue au roman, est-il indéniablement stoïcien²⁵.

3. La prison

Le premier chapitre contient deux images qui annoncent parfaitement l'itinéraire de Zénon et qui, typiques de la Renaissance, ajoutent ainsi à la vérité historique du roman.

La première image est celle de la prison. Elle symbolise le mouvement limité, circulaire et ralenti qui détermine, on l'a vu, le trajet de Zénon : « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ? », demande celui-ci. Notons ici la polyvalence de l'image, polyvalence qui caractérise également le titre de la dernière partie du roman : « La Prison ». En premier lieu, la prison signifie métaphoriquement le monde. En ce sens, les mots de Zénon font écho à ceux d'Henri-Maximilien, qui veut « tâter [...] de la rondeur du

²² Ce calme intérieur semble réaliser l'idéal stoïcien de l'*apatheia* ; il s'y mêle, sans doute, telle ou telle expérience métaphysique. Notons, à ce sujet, que la sagesse de Zénon n'est pas uniquement stoïcienne. Sa pensée, comme celle de ses contemporains, est fort éclectique ; elle comporte même des éléments anti-stoïciens (cf. ses recherches sur la volonté et les passions).

²³ « [...] il y a dans son attachement à l'action, sa croyance en l'obligation d'agir, et en même temps dans ce qui équivalait de plus en plus à une sorte de détachement tranquille envers celle-ci [...] » (*Entretiens* 101). Cette citation porte sur la sagesse d'Hadrien, que l'auteur compare à la sagesse hindoue. En dépit de différences fondamentales, la sagesse de Zénon et celle d'Hadrien se rejoignent.

²⁴ Cf. *Essais* III, 10. L'édition de M. Rat et A. Thibaudet (Paris, « Bibl. de la Pléiade », 1962, p. 980) donne la référence à Sénèque.

²⁵ Voir, par exemple, A. J. Krailsheimer *et al.* (dir.), *The Continental Renaissance 1500-1600*, Harmondsworth, 1971, p. 26.

monde » (ON 12, *Pl I*, 560) ; c'est aussi ainsi que Marguerite Yourcenar l'entend lorsqu'elle utilise cette métaphore dans *Les Yeux ouverts* (p. 324). Cependant, d'un point de vue rétrospectif, on pourrait dire que l'image de la prison telle qu'elle apparaît au premier chapitre annonce d'autres prisons : celle bien réelle où Zénon finit ses jours²⁶, ou encore l'hospice de Saint-Cosme à Bruges, qui est pour lui comme une prison, à savoir un espace clos où il tourne sans fin :

Il vivait à peu près claquemuré dans son hospice de Saint-Cosme, prisonnier d'une ville, et dans cette ville d'un quartier, et dans ce quartier d'une demi-douzaine de chambres donnant d'un côté sur le jardin potager et les dépendances d'un couvent, et de l'autre sur un mur nu. (ON 154-155, *Pl I*, 684)

Cet univers carcéral fait d'ailleurs présager, au moyen d'une prolepse narrative, la prison réelle :

Le va-et-vient nocturne reprenait : huit pas entre le coffre et le lit, douze pas entre la lucarne et la porte : il usait le plancher dans ce qui était *déjà* une promenade de *prisonnier*. (ON 215, *Pl I*, 739 ; nous soulignons)

Cette symbolique ambivalente de la prison (à la fois prison réelle et monde) est pleinement actualisée dans *Archives du Nord*. Elle prend sa source dans Shakespeare : pour le jeune Michel, écrit en effet Marguerite Yourcenar, « la rue Marais est une prison : Shakespeare a répondu d'avance à Michel que le monde aussi en est une » (AN 244, *Pl II*, 1100). Quoique cette référence shakespearienne ne soit pas très précise, il nous semble légitime de penser à la scène V,4 de la *Tragedy of Richard the Second*, où Richard, emprisonné, soupire :

I have been studying that I may compare
This prison where I live unto the world.

Ces vers, qui se trouvent au commencement d'une comparaison longuement élaborée, suggèrent une troisième acception du mot « prison²⁷ », par ailleurs très courante à l'époque : celle du corps hu-

²⁶ Signalons aussi l'allusion à la symbolique alchimique de la prison : « l'obscur prison des allégories alchimiques étant dans son cas une prison fort claire. » (p. 315)

²⁷ Notons que la suite du monologue de Richard exclut cette troisième acception, qui pourtant, au début, se présente à l'esprit du lecteur : une ambiguïté voulue par l'auteur.

main où l'âme est prisonnière²⁸.

Ce lieu commun, d'origine platonicienne, se rencontre assez souvent dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. On le trouve évoqué dans l'image qui ouvre et clôt les *Mémoires d'Hadrien* :

Anima vagula, blandula,
Hospes comesque corporis [...] ; (MH 1, *PI I*, 285)

Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte [...]. (MH 308, *PI I*, 515)

Et on ne s'étonne pas de le retrouver, sous une forme beaucoup plus négative, dans *L'Œuvre au Noir* : « ce royaume aux frontières de peau, dont nous nous croyons les princes, et où nous sommes prisonniers » (ON 161, *PI I*, 689). Il est, en outre, étroitement lié à l'image des « labyrinthes obscurs où [le sang] circule enfermé » (ON 319, *PI I*, 830)²⁹.

Enfin, une quatrième acception de « prison » s'impose, celle-ci moins poétique que philosophique, et que nous citons ici, sans autre commentaire³⁰ :

Depuis près d'un demi-siècle, il se servait de son esprit comme d'un coin pour élargir de son mieux les interstices du mur qui de toute part nous confine. Les failles grandissaient, ou plutôt le mur, semblait-il, perdait de lui-même sa solidité sans pour autant cesser d'être opaque, comme s'il s'agissait d'une muraille de fumée au lieu d'une muraille de pierre. Les objets cessaient de jouer leur rôle d'accessoires utiles. Comme un matelas son crin, ils laissaient passer leur substance (ON 172, *PI I*, 700).

Ces diverses citations montrent que la prison permet, globalement, deux sortes de mouvement. Le premier est, on l'a vu, circulaire, ou itératif. Ce va-et-vient continu de l'insecte enfermé

²⁸ On retrouve cette image dans *The Third Part of King Henry the Sixth* (II, 1) : « Now my soul's palace is become a prison. »

²⁹ Signalons ici un aspect de la vision « analogique » du monde de Zénon et, probablement, de Marguerite Yourcenar elle-même : au labyrinthe microcosmique du corps humain répond le « labyrinthe du monde » (cf. « ce monde où nous sommes et ce monde qui est nous », p. 108) auquel répond, à son tour, le monde des étoiles et des planètes où Hadrien ainsi que Zénon aiment voyager (« le plus beau de mes voyages », MH 156, *PI I*, 402 ; voir aussi ON 122, *PI I*, 657).

³⁰ Voir *Entretiens* 119, où Marguerite Yourcenar glose le passage.

caractérise souvent les personnages yourcenariens qui se trouvent emprisonnés, au sens figuré du mot (famille, handicap physique, etc.). *Souvenirs pieux* en offre quelques exemples inoubliables, comme la promenade quotidienne de Mathilde qui, pour aller à la messe du matin, emprunte une route évoquant une allégorie de sa vie et pré-ludant, en quelque sorte, au chemin que prendra son cortège funèbre ; ou bien les mouvements répétés de Jeanne infirme, qui « descen[d] l'escalier, comme elle le f[ait] toute sa vie, sur son derrière³¹ ». Même si ces personnages sont en mouvement, leurs déplacements ne sont qu'une forme d'immobilité.

La seconde forme de mouvement liée à l'image carcérale est celle de l'évasion. Le sang sort de ses veines, l'âme, selon la tradition platonicienne, se libère de la capsule du corps, l'esprit transperce l'opacité des choses, et l'homme échappe au monde : c'est sous ces différents aspects que le thème symbolique de l'évasion de la prison se présente au dernier chapitre de *L'Œuvre au Noir*. Ainsi, l'image de la prison au premier chapitre contient-elle, *in nuce*, « la spirale des voyages » de Zénon aussi bien que son évasion finale.

4. Les deux voies

La seconde image, aussi fréquemment employée à la Renaissance que celle de la prison, est indiquée par le titre du premier chapitre : « Le grand chemin ». Bien sûr, il s'agit d'abord du chemin réel qu'empruntent Zénon et Henri-Maximilien. Mais la route revêt également une signification symbolique. Nous sommes en présence des *topoi* bien connus du « chemin de vie » et du « voyage de la vie ». Ces métaphores se rencontrent avec une fréquence obsédante dans l'œuvre yourcenarienne³². On se souvient de ces belles paraphrases décrivant la tragique destinée de Rémo³³ : « cette ardente trajectoire qui s'enfonce dans la nuit » et « ce cheminement vers la zone de l'ombre » (SP 153, *Pl II*, 827). La vie est tantôt comparée à une

³¹ SP 223, *Pl II*, 882 ; rappelons aussi les promenades matinales de Jeanne (SP 254, *Pl I*, 908).

³² Nous avons déjà rencontré ces métaphores, sans les avoir explicitées, dans quelques passages cités ci-dessus.

³³ Il est remarquable que ces paraphrases servent à dénoncer les allusions d'Octave Pirmez qui sont elles-mêmes paraphrastiques, puisqu'elles camouflent le suicide de son frère tout en le révélant.

navigation (ON 63, *Pl I*, 604 ; MH 5, *Pl I*, 289), tantôt à un paysage, comme dans *La Nouvelle Eurydice* (pp. 105-106 et 239-240) : la vie que Panégyotis a devant lui, avant sa rencontre avec les Néréides, est une « route toute tracée, une route grecque, poussiéreuse, caillouteuse et monotone, mais avec ça et là des grillons qui chantent et des haltes pas trop désagréables aux portes des tavernes » (NO 106-107). La « route vers la mort » de Martin Cleenewerck semble aussi résumer métonymiquement sa vie passée (AN 54, *Pl II*, 979), tout comme les cortèges funèbres de Mathilde (SP 132, *Pl II*, 809) et de Rémo (SP 157, *Pl II*, 830), la « démarche d'ombre » de Marcella Sarte (DR 127), ou encore le sentier glissant où fuit la veuve Aphrodisia (NO 158). Enfin, la vie, pour Simon Adriansen, est une « marche vers Dieu » (ON 65, *Pl I*, 605), alors que le chemin de la vie de Martha « ne l'avait menée que de Cologne à Bruxelles » (*Pl I*, 807). Zénon lui-même est un « voyageur au bout d'une étape de plus de cinquante ans », qui « retrac[e] en esprit les chemins parcourus » (ON 164, *Pl I*, 692).

Ces exemples suffisent à montrer l'importance des métaphores du chemin et du voyage dans l'œuvre yourcenarienne. On pourrait peut-être parler chez Yourcenar d'une géographie de la vie. Elle est notamment évoquée dans *Les Yeux ouverts* (YO 181), sous cet énoncé qui nous aidera à analyser le symbolisme du chemin dans le premier chapitre de *L'Œuvre au Noir* : « Il y a une volonté de montrer Zénon libre, c'est-à-dire choisissant en grande partie, certes, selon les hasards de la route ». On touche ici à une problématique qui préoccupe autant Zénon³⁴ qu'Hadrien et Marguerite Yourcenar elle-même : celle de la liberté de choix.

Telle qu'elle se présente dans l'exergue optimiste de Pic de la Mirandole, la liberté humaine n'est pas encore mise en question à l'ouverture du roman. Elle est seulement symbolisée par la thématique de la croisée des chemins. Arrivés à un carrefour, les deux voyageurs prennent chacun un chemin différent : « Henri-Maximilien choisit la grand-route. Zénon prit un chemin de traverse » (ON 17, *Pl I*, 565). La grand-route mènera Henri-Maximilien en Italie ; le chemin de traverse conduira son cousin, *via* l'Espagne, vers des pays lointains, aux confins de l'Europe. On reconnaît ici le thème biblique des deux voies : *via vitæ* et *via mortis*. Il se rencontre, entre autres, dans Matthieu 7,

³⁴ Cf. ON 111, 161.

13, où il est associé à celui de la porte étroite³⁵ :

Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent³⁶.

Il convient ici de préciser notre propos. Il serait évidemment faux de dire qu'Henri-Maximilien choisit la voie de la perdition. La voie relativement brève³⁷ et facile d'Henri-Maximilien, celle de *Wein, Weib und Gesang*, est une *via mortis* parce qu'elle ne mène pas plus loin que l'homme : « Il s'agit d'être un homme », dit lui-même Henri-Maximilien (ON 15, *PI I*, 564). Sa mort, qui survient vers le milieu du roman, est présentée comme une affaire terminée, une fin sans suite. En revanche, la voie relativement longue³⁸, difficilement praticable, que choisit Zénon est une *via vitæ* parce qu'elle mène l'homme vers le dépassement : « Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme », déclare-t-il (ON 15, *PI I*, 564). Aussi sa mort, décrite à la fin du roman, ne constitue-t-elle pas une fin, mais un départ, « une porte qui s'ouvre³⁹ ».

Un autre aspect mérite notre attention : venant du Nord, Henri-Maximilien choisit la grand-route qui mène, globalement, vers le sud-est ; le chemin de traverse où s'engage Zénon, mène, par contre, vers l'Espagne, donc vers le sud-ouest. Nous sommes ici en présence du

³⁵ Cf. Luc 13, 24 : « Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite », mots qu'on trouve en exergue au roman de Gide. L'expression « la voie étroite » figure dans *Alexis* 123 et dans ON 97, *PI I*, 634.

³⁶ On ne s'étonne pas de retrouver ces mêmes thèmes dans l'œuvre de Shakespeare : « I am for the house with the narrow gate, which I take to be too little for pomp to enter : some that humble themselves may ; but they will be too chill and tender, and they'll be for the flowery way that leads to the broad gate and the great fire. » (*All's Well That Ends Well*, IV, 5)

³⁷ « J'ai seize ans, dit Henri-Maximilien. Dans quinze ans, on verra bien si je suis par hasard l'égal d'Alexandre. Dans trente ans, on saura si je vaux ou non feu César. » (ON 15, *PI I*, 564 ; nous soulignons.)

³⁸ « J'ai vingt ans, calcula Zénon. À tout mettre au mieux, j'ai devant moi cinquante ans d'étude avant que ce crâne se change en tête de mort. » (ON 15, *PI I*, 564 ; nous soulignons.)

³⁹ Cf. *Mémoires d'Hadrien* : « le voyageur enfermé dans le malade à jamais sédentaire s'intéresse à la mort parce qu'elle représente un départ. » (MH 303, *PI I*, 511)

symbolisme antique du « *verlandschaftlichte Y*⁴⁰ ». Le tronc commun de cette lettre pythagorique symbolise la jeunesse ; sa bifurcation signifie le choix que le jeune homme doit faire entre la voie de gauche (la typographie de la lettre indique que c'est la voie large), menant à *Voluptas*, et la voie de droite, qui conduit à *Virtus* : c'est la voie étroite.

Cette allégorie est intimement liée au thème du choix d'Hercule. Dans *Le Mystère d'Alceste*, Marguerite Yourcenar le fait d'ailleurs explicitement dire à son personnage d'Hercule : « À quinze ans, le Vice et la Vertu me sont apparus en songe. J'ai choisi... J'ai pris la Vertu [...] » (t. II, 133)⁴¹. Erwin Panofsky montre qu'à l'époque de la Renaissance, ces deux thèmes du chemin et du choix se fondent en un seul, qui jouit alors d'une grande popularité, et qui a fourni le titre à sa célèbre étude, *Hercules am Scheidewege* : Hercule à la croisée des chemins. En puisant dans ce *topos* propre à la Renaissance, l'ouverture de *L'Œuvre au Noir* illustre ainsi la liberté de choix préconisée par Pic de la Mirandole.

Il est tentant de rapprocher le premier chapitre de ce roman de la célèbre gravure de Dürer, que nous reproduisons ici (fig. 1). Le titre de la version originale de *L'Œuvre au Noir – D'après Dürer*⁴² – semble justifier un tel rapprochement.

Notons toutefois que c'est seulement depuis l'étude de Panofsky que l'on interprète la gravure dürérienne, réputée obscure, comme une représentation du choix d'Hercule. Si, effectivement, *D'après Dürer* s'inspire de la gravure de ce peintre, cela n'a pu se faire que par le biais du livre de Panofsky. *Hercules am Scheidewege* datant de 1930 et *D'après Dürer* de 1933, une telle filiation, bien qu'hypothétique, reste envisageable.

⁴⁰ Voir Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig, 1930, pp. 64 sq.

⁴¹ Les ressemblances entre Zénon et l'Hercule du *Mystère d'Alceste* sont, à première vue, assez minces (cf. YO 188). Remarquons cependant qu'Hercule, en reprenant Alceste à la Mort, fait, en quelque sorte, office de médecin : tout comme Zénon, il « s'empar[e] des secrets de la mort pour lutter contre elle » (ON 109-10).

⁴² Selon la « Note de l'auteur » (ON 326, n. 1), le titre de la version originale, *D'après Dürer*, a « été choisi à cause de l'illustre *Melancholia*, dans laquelle un sombre personnage qui est sans doute le génie humain médite amèrement parmi ses outils ».



Fig. 1 : Albrecht Dürer, *Hercule à la croisée des chemins*, 1498, gravure.

Quoi qu'il en soit – on est ici en pleine conjecture –, il est certain que l'interprétation yourcenarienne du mythe d'Hercule diffère sur deux points essentiels de celle qui prévalait à la Renaissance.

D'une part, l'interprétation traditionnelle du mythe suppose deux gardiennes, *Voluptas* et *Virtus*, postées à la bifurcation des deux chemins et, comme le montre la gravure de Dürer, engagées dans un débat ou un combat allégorique. Or, le texte yourcenarien ne fait aucune allusion explicite à cette allégorie, même si, en un sens, les deux voies tiennent effectivement de *Voluptas* (Henri-Maximilien) et de

Virtus (Zénon)⁴³. En outre, la description de ces deux voies n'induit aucun jugement moral : elles ne s'opposent pas, mais se complètent plutôt, comme les deux personnages qui les empruntent⁴⁴.

D'autre part, le choix d'Hercule, selon l'interprétation du XVI^e siècle, est unique et définitif, alors que Zénon doit se décider, toute sa vie durant, « selon les hasards de la route ». Son trajet passe par plusieurs carrefours qui nécessitent autant de choix. De même, pour Hadrien, la vie est une longue série de dilemmes :

Chaque homme a éternellement à choisir, au cours de sa vie brève, entre l'espoir infatigable et la sage absence d'espérance, entre les délices du chaos et celles de la stabilité, entre le Titan et l'Olympien. (MH 143, *Pl I*, 393)⁴⁵

Dans ce contexte, on ne s'étonne pas que le thème de la liberté de choix revienne plusieurs fois dans le roman. On se rappelle que Zénon, au tournant d'une rue d'Innsbruck, entre dans une église pour « se rendre invisible » (ON 123, *Pl I*, 658), tandis qu'Henri-Maximilien continue son chemin, préférant, comme il le dit ailleurs, « une route au soleil » à « des venelles dérobées » (ON 113, *Pl I*, 649). Est-ce une reprise de la thématique du premier chapitre ? On peut le penser, et quoi qu'il en soit, les vingt Zénon que le philosophe voit dans le miroir vénitien symbolisent bien, à la fin de sa vie errante, « tous les Zénon possibles » (YO 177). Et même lorsqu'il a pris la décision de se donner la mort, Zénon s'aperçoit qu'« une immense et harassante liberté lui rest[e] encore » (ON 316, *Pl I*, 827). De tels passages montrent que l'optimisme de l'ouverture du roman concernant l'unicité du choix herculéen se réduit à un mythe, au sens littéral du terme. Sur ce point aussi, le roman semble corriger son commencement.

Concluons. Sans avoir la prétention d'avoir étudié de façon exhaustive la polyvalence du texte, nous pouvons néanmoins constater que le début du roman annonce les mouvements ultérieurs du récit. Or

⁴³ Signalons son attitude relativement ascétique en matière d'amour : « la sexualité n'a pour Zénon qu'une importance assez secondaire. » (*Entretiens* 82)

⁴⁴ Cf. *Entretiens* 113.

⁴⁵ On retrouve l'antithèse archétypale du mouvement et de l'immobilité.

cette métadiscursivité n'est pas seulement diégétique ou thématique ; elle porte aussi sur la réception du texte. Cela n'a rien d'étonnant : l'ouverture du roman appartient à « ces lieux stratégiques » qui, comme le souligne P. Hamon, se caractérisent par « la prolifération d'un métalangage implicite du texte sur lui-même qui, par le biais de la métaphore, décrit le processus même de la lecture du texte par le lecteur⁴⁶ ». Ainsi le départ des deux personnages coïncide avec le début de la lecture, procédé d'ouverture traditionnel depuis le roman réaliste et naturaliste⁴⁷. Le fait que le chapitre d'ouverture semble *thématiser* cette concordance entre l'action diégétique et l'acte de la lecture est, en revanche, moins traditionnel. Rappelons, de ce point de vue, la métaphore du *liber mundi*. La quête de Zénon dans ce « texte qui bouge », pour autant qu'elle ne se situe pas dans la partie « obscure » de sa vie, s'effectue parallèlement à celle du lecteur. Comme le souligne G. Spencer-Noël : « Il y a unité entre la démarche de Zénon et celle du lecteur : ils font tous les deux leur "apprentissage" et sont à la recherche de signes.⁴⁸ » Elle précise encore : « [...] l'alchimie envahit le lecteur au même rythme qu'elle envahit Zénon, tous les deux d'abord quasi inconscients de la forme et de l'heure de cette emprise.⁴⁹ » En effet, tout comme Zénon doit relativiser l'enthousiasme de ses vingt ans, le lecteur, désormais sensibilisé à l'ironie qui colore le roman, est invité à réinterpréter le premier chapitre. Cette légère ironie avec laquelle par exemple le narrateur qualifie Henri-Maximilien de « futur connétable » ou « héros en herbe » (ON 12, *PI I*, 560) paraît notamment sous un autre jour après la lecture du chapitre « La carrière d'Henri-Maximilien ».

Mais précisons surtout la position du lecteur par rapport à Zénon. Nous avons affirmé que la quête de Zénon et celle du lecteur coïncident. Il serait plus juste de dire que, dans un sens, le lecteur est toujours en retard sur Zénon. Expliquons-nous. Au premier chapitre, Henri-Maximilien est le personnage focal⁵⁰ ; à travers lui, le lecteur

⁴⁶ Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* 31 (1977), p. 268, cité par Leo H. Hoek, « De verhaalopening als spiegelbeeld », *Forum der Letteren* 23 (1982), pp. 218-228 (p. 221).

⁴⁷ Cf. Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* 16 (1973), pp. 491-498 ; et L. H. Hoek, art. cit., p. 222.

⁴⁸ G. Spencer-Noël, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁹ G. Spencer-Noël, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁰ Voir *Entretiens* 23.

voit Zénon, pour ainsi dire, de dos. Cette *vision avec Henri-Maximilien* est perceptible dans des phrases comme :

- « un pèlerin le [= Henri-Maximilien] précédait sur la route. » (ON 13, *PI I*, 562)

- « le plus jeune des deux revint sur ses pas, rejoignit son camarade ; il mit la main sur l'épaule du pèlerin. » (ON 17, *PI I*, 565)

- « Zénon se retourna. » (ON 18, *PI I*, 565)

En outre, c'est généralement Henri-Maximilien qui pose les questions et qui, de la sorte, informe le lecteur sur Zénon. Parfois l'incompréhension d'Henri-Maximilien (« *Ægri somnia*. Je ne vous comprends plus » [ON 105, *PI I*, 641]) sert à obtenir de lui une explication, ce qui permet d'apporter au lecteur des éléments de compréhension⁵¹.

D'ailleurs, les observations que nous avons faites sur ce temps d'avance que semble prendre Zénon sur les êtres qui l'entourent sont aussi valables pour ses parents les plus proches. Ainsi Simon Adriansen loue Hilzonde, la mère de Zénon, « d'être sans cesse en avance d'un bond dans leur marche vers Dieu » (ON 65, *PI I*, 605), et, après sa mort, il constate que « cette fois encore elle le préc[ède] » (ON 77, *PI I*, 616). De même, Martha, la sœur de Zénon, semble être en avance sur Bénédicté :

Martha endoctrina sa compagne, qui la suivait en tout dans les choses de l'esprit, quitte à lui en remontrer dans les choses de l'âme [...]. (ON 89, *PI I*, 627)

Cette façon de devancer l'autre est encore mise en relief dans l'épisode de la lecture de la Bible :

Pour tourner le feuillet, Martha attendait Bénédicté à la fin de la page et, si par hasard la petite s'assoupissait dans cette sainte lecture, lui tirait doucement les cheveux. (ON 89, *PI I*, 627)

Tout comme Henri-Maximilien, le lecteur peine donc à suivre Zénon, et le perd momentanément de vue lorsqu'il s'enfonce, à la fin du premier chapitre, dans la partie obscure de sa vie. En ce sens, la conclusion du premier chapitre semble préluder à la phrase finale du

⁵¹ Selon la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, le premier chapitre serait, globalement, un récit à focalisation interne.

roman où Zénon nous échappe de nouveau, et cette fois pour de bon⁵².

Enfin, il apparaît que le roman, à son début, thématise non seulement sa réception mais encore sa production⁵³. La référence à la croisée des chemins qui trouve son symbole dans l'Y nous ramène en effet à l'initiale de l'auteur : Yourcenar appose en filigrane sa signature dans ce premier chapitre, comme l'ont fait du reste plusieurs auteurs renaissants avant elle, même si son inscription reste plus discrète. D'ailleurs, à propos de la lettre initiale de son pseudonyme littéraire, lettre qui symbolise donc la question du choix, Marguerite Yourcenar dit :

J'aime beaucoup l'Y, c'est une belle lettre. Louis Pauwels ou Julius Evola vous diraient que cela signifie toutes espèces de choses, scandinaves ou celtiques, comme la croisée des chemins, ou un arbre, car c'est surtout un arbre, aux bras ouverts. (YO 55)

En nous plaçant hors du texte de *L'Œuvre au Noir*, nous sommes à même de dépister une autre forme de cette thématisation de la production textuelle. Dans son entretien avec M. Galey, l'auteur explique :

J'étais mal partie, à vingt ans – on part toujours mal à vingt ans – en imaginant un Zénon très schématique, le type du libre-penseur comme l'eût imaginé un radical attardé vers 1920. Je voyais en lui l'homme sans illusions et sans compromis, d'un bout à l'autre de sa vie. (YO 174)

« On part toujours mal à vingt ans » : ces mots semblent se rapporter non seulement aux débuts littéraires de Marguerite Yourcenar, mais encore aux projets ambitieux de Zénon, également âgé de vingt ans au moment de son départ. Un curieux parallèle se dessine donc entre l'auteur et son personnage. Sur ce point, l'entretien avec P. de Rosbo nous renseigne davantage. En effet, après avoir évoqué la « touchante naïveté » de ses vingt ans, Marguerite Yourcenar poursuit :

Bien entendu, dans les années qui ont suivi, je me suis aperçue qu'une telle image est toujours fautive ; que le grand philosophe qui s'oppose aux erreurs de son temps, participe à celles-ci jusqu'à un certain point, et que d'autre part ses adversaires sont plus rapprochés de lui qu'on ne pourrait

⁵² On notera le changement de focalisation qui s'opère dans la phrase finale du livre.

⁵³ C'est une forme de métadiscursivité que L. H. Hoek, art. cit., ne mentionne pas.

peut-être le croire ; et c'est alors que j'ai imaginé ce Zénon changeant d'opinion comme nous en changeons tous, avançant dans sa propre pensée à travers des circuits compliqués. (*Entretiens* 66-67)

Si le premier chapitre de *L'Œuvre au Noir* n'est plus l'expression quasi inconsciente de cette « touchante naïveté », comme l'était l'ouverture de *D'après Dürer*⁵⁴, il l'actualise explicitement sous une forme thématique. En dernière instance, la quête de Zénon apparaît comme l'allégorie d'une naissance à l'écriture.

⁵⁴ Notons que le procédé de distanciation ironique que nous avons signalé dans le premier chapitre de *L'Œuvre au Noir* fait défaut dans l'ouverture de *D'après Dürer*.

Chapitre 3

Solal et le Juif Errant¹

Tout texte de signature juive conçu dans la diaspora tend à se placer, par sa nature même, sous le signe de l'étranger. Cela vaut aussi sans conteste pour l'œuvre d'Albert Cohen, dont le premier texte publié, *Paroles juives* (1921), long poème d'inspiration sioniste, proclame ouvertement avoir été écrit « en terre étrangère » (PJ 223 ; *PI* 83)². À la fin de ce chapitre (§6), nous reviendrons sur ce sionisme et l'interprétation toute personnelle qu'en donne Cohen. Mais, pour ce faire, nous nous proposons préalablement de passer en revue les différents aspects que prend l'étranger dans son œuvre : ses figures (§1),

¹ Version remaniée et mise à jour de mon article « L'étranger juif dans l'œuvre d'Albert Cohen », dans Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *L'Étranger dans la littérature française*, Groningue, 1989, pp. 1-25. Nous tenons à remercier Esther Benbassa de ses remarques sur une version antérieure du présent chapitre.

² Pour les éditions utilisées, nous adoptons les abréviations suivantes :

PJ = *Paroles juives*, Paris-Genève, 1921.

S = *Solal*, Paris (« Folio »), 1981 [1930 ; éd. renouvelée 1958].

M = *Mangeclous*, Paris (« Folio »), 1980 [1938 ; éd. renouvelée 1965].

LMM = *Le Livre de ma mère*, Paris (« Folio »), 1974 [1954].

E = *Ézéchiel*, Paris, 1956.

BS = *Belle du Seigneur*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1986 [1968].

V = *Les Valeureux*, Paris (« Folio »), 1986 [1969].

OVFH = *Ô vous, frères humains*, Paris (« Folio »), 1988 [1972].

C = *Carnets 1978*, Paris, 1979.

Projections... = « Projections ou Après-minuit à Genève », *Nouvelle Revue Française (NRF)* 10 (1922), pp. 414-446.

Le Juif... = « Le Juif et les romanciers français », *La Revue de Genève* 33 (1923), pp. 340-351.

Pour la commodité du lecteur, nous donnons aussi les références d'Albert Cohen, *Œuvres*, éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1993 (abréviation : *PI*).

son impact sur l'écriture (§2), sa thématique (§3) et ses transformations mythiques, à travers Ulysse (§4) et surtout le Juif Errant (§5) – mythe d'origine chrétienne, né à l'époque de la Renaissance, que Cohen ne cesse d'exploiter pour exprimer la judéité de ses personnages.

1. Figures de l'étranger

L'univers romanesque de Cohen est peuplé de nombreux étrangers en tout genre – bourgeois belges, comtesse hongroise, jeune révolutionnaire russe, pour n'en citer que quelques-uns – dont les aventures se déroulent très souvent dans le milieu cosmopolite de Genève. Cette ville est en outre le siège de la Société des Nations, la grande organisation internationale que Cohen ne cesse de prendre pour cible de sa satire : dans la SDN, « une ruche qui n'a jamais fait de miel, mais très bourdonnante³ », où grouille « la faune étrange des délégations exotiques » (BS 244), chacun, en somme, est étranger. On y trouve donc une grande variété de types d'étrangers, non seulement à cause de leurs origines diverses, mais aussi en raison de leurs différentes manières d'être « étrangers ». Étrangers aux autres ou à eux-mêmes, ils illustrent bien tout un éventail de comportements et d'attitudes mentales propres à leur situation particulière. Or, dans l'œuvre cohénienne, ce sont les Juifs qui représentent le mieux les multiples aspects de cette problématique, et en offrent même une complète synthèse. Ainsi, pour prendre l'exemple le plus parlant, Solal, tragique héros éponyme du roman de Cohen (1930) et que l'on retrouve dans *Belle du Seigneur* (1968), incarne, à lui seul, au moins trois formes de l'étranger. Il est d'abord, de par son origine gréco-juive, un étranger parmi les Gentils des pays occidentaux où se déroulent les romans, à savoir la France et la Suisse. Fils du soleil, il vit solitaire dans ces pays froids du Nord, isolé dans sa condition d'exilé à laquelle son nom semble le prédestiner, un « nom de soleil et de solitude », lui dit-on (S 244). Déchiré entre le monde païen des chrétiens et son pays d'origine, le quartier juif de l'île grecque de Céphalonie, il est, comme il le constate lui-même, « étranger parmi les étrangers » (S 401 ; *Pl* 316), « seul toujours, un étranger, et sur une corde raide » (BS 345, cf. M 352 ; *Pl* 570).

³ « Propos recueillis » par Jean-Jacques Bacchier et Gérard Valbert, dans *Magazine littéraire* 147 (août 1979), pp. 7-11.

Mais il incarne aussi le type romantique de l'étranger, tel qu'on le trouve, par exemple, dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire⁴. Tout comme l'« extraordinaire étranger » baudelairien, Solal, fils unique, est sans père ni mère : le premier l'a renié, et la seconde – cette « créature larvaire » – disparaît bien vite et de façon définitive de l'univers du roman⁵. Il est également sans véritables amis, et apatride. De même, tout comme l'étranger de Baudelaire, il méprise l'argent et est en perpétuelle quête de la beauté – « déesse et immortelle » –, désobéissant ainsi aux sévères préceptes de son père, le rabbin de l'île, qui lui déclarait : « Méprise la femme et ce qu'ils appellent la beauté. Ce sont deux crochets du serpent. Anathème à qui s'arrête pour regarder un bel arbre » (S 49 ; Pl 111)⁶. Enfin, en dernière analyse, victime de ses crises d'identité, il est également atteint de cette forme d'aliénation qui le rend étranger à lui-même et aux autres, ces autres qui lui apparaissent dans toute leur inquiétante étrangeté.

Les « C'est la faute aux Juifs », dont sont truffées les conversations mondaines (cf. BS 766-773), et les « Mort aux Juifs » crayonnés sur les murs de Paris suscitent chez Solal une véritable folie de la persécution : « "Mort aux Juifs !" crie-t-il d'une voix folle. "Mort à moi !" crie-t-il, le visage illuminé de larmes » (BS 863). Pire encore, Solal, enclin à l'autodestruction, s'habille en juif orthodoxe dans les rues de Berlin où résonnent les chants des nazis : « Wenn Judenblut unter'm Messer spritzt ». Échappé de justesse à la mort – les nazis l'ont laissé pour mort dans les rues de Berlin –, il se réveille dans les caves cauchemardesques des Silberstein, où règne la naine Rachel, sans doute la même qui, sous le nom de Nina, hantait les rêves du jeu-

⁴ Baudelaire, *L'Étranger*, dans *Le Spleen de Paris*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, 1958.

⁵ S 26. Néanmoins, dans la psyché du héros, l'image de la mère reste obsessionnellement présente. Ainsi, au moment suprême de l'acte sexuel : « Solal se sentait seul [on retrouve le symbolisme du nom], chassait l'image interposée de sa mère et la mort frissonnait en ses os et la vie s'échappait en tumulte joyeux. » (S 82 ; Pl 130). Ailleurs, Solal déclare : « Toutes les femmes sont ma mère » (M 308 ; Pl 544). Voir Véronique Duprey, *Albert Cohen au nom du père et de la mère*, Paris, 1999.

⁶ Nous sommes ici en présence d'une autre figure de l'étranger, très importante certes, mais dont l'étude dépasserait le cadre limité du présent article : « Le Juif est étranger à l'ordre naturel » (cf. C 136). Pour une analyse du thème de l'antiniture, véritable leitmotiv dans l'œuvre cohénienne, nous renvoyons au livre de Denise Rachel Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, 1981, pp. 73 sq.

ne Cohen (BS, chap. 54 ; cf. OVFH, chap. 33)⁷.

Rien de tel, en revanche, chez ses cinq parents Saltiel, Pinhas (surnommé Mangeclous), Michaël, Mattathias et Salomon : aussi grotesques qu'exubérants, mais au demeurant fort sympathiques, ils remplissent de leurs drôleries les deux autres livres de ce cycle romanesque, *Mangeclous* (1938) et *Les Valeureux* (1969). Exception faite de Mangeclous dans ses moments de mélancolie, ils sont peu portés aux crises d'identité dont souffre Solal. Cela s'explique par leur unité de caractère : les cinq cousins sont les personnifications (parfois grotesquement déformées)⁸ d'autant de vertus. Saltiel incarne la sagesse, Mangeclous la ruse et l'éloquence, Michaël la force physique, Mattathias la prudence et l'économie, Salomon la sincérité et l'innocence. Destinés à assister le héros Solal dans ses exploits, comme le veut la tradition épique⁹, ces « Valeureux » (surnom que leur donne Cohen et qui souligne encore le caractère épique du cycle romanesque, lequel devait avoir pour titre, à l'origine, *La Geste des Juifs*) ont évolué, prenant de plus en plus de place dans le texte. Comme le dit l'auteur, « ils se sont fourrés partout. Et les valets sont devenus les maîtres du jeu¹⁰ ». Mais cette évolution ne les a pas empêchés de rester fidèles à leur vertu originale ainsi qu'à leur origine juive, contrairement à Solal.

⁷ Sur cette scène onirique, qui thématise le topos de la grotte initiatique, voir D. R. Goitein-Galperin, *op. cit.*, pp. 101 sq.

⁸ On retrouve ici un élément typique de l'humour juif, analysé par Judith Stora-Sandor dans son livre *L'Humour juif dans la littérature, de Job à Woody Allen*, Paris, 1984 : « Le Juif ne peut plus se regarder qu'avec le regard de l'Autre [...]. Il se voit tel qu'il imagine que les autres le voient » (p. 149). Or, Cohen reprend quelques préjugés antisémites, les grossit et les projette dans ses personnages chéris : l'intellectualisme (Saltiel), le mensonge (Mangeclous), l'érotisme (Michaël), l'avarice (Mattathias), la bêtise (Salomon), autant de vices menaçants que les antisémites se plaisent à retrouver dans le « danger juif ». Sur ces préjugés, voir Stephen Wilson, *Ideology and Experience. Antisemitism in France at the Time of the Dreyfus Affair*, Londres etc, 1982. À remarquer que, dans sa pièce de théâtre *Ézéchiël*, Cohen recourt au même procédé, ce qui lui a valu le reproche d'avoir créé une pièce antisémite (sur la réception d'*Ézéchiël*, voir Jean Blot, *Albert Cohen*, Paris, 1986, pp. 149 sq.).

⁹ Cf. Sùth Thompson, *Motif-Index of Folk-literature...*, Copenhague, 1955-1958, F601 (« Extraordinary companions »).

¹⁰ Cohen cité dans « Chronologie » par Hubert Nyssen, *Lecture d'Albert Cohen*, Avignon, 1981, p. 20, et par J. Blot, *op. cit.*, Paris, 1986, p. 176.

Néanmoins, d'un point de vue socio-géographique, les Valeureux, lors de leurs voyages en Europe, deviennent des étrangers au même titre que Solal, et même pire. Bien qu'ils s'efforcent de s'habiller selon la mode européenne afin de ne pas attirer l'attention – Salomon, par exemple, arbore « un costume à la fois mondain et sportif, à savoir petit melon, veste de smoking, pantalon de blanche flanelle et souliers de tennis », sans parler de son masque d'escrime (pour le protéger contre les guêpes) et de sa cotte de mailles « qui, sous le smoking, est destinée à le protéger des poignards de la mafia italienne » (V 222-223 ; Pl 955) –, ils créent des attroupements partout où ils arrivent, sans d'ailleurs trop en souffrir à ce qu'il semble. Leurs excursions touristiques dans les pays occidentaux font songer à celles des voyageurs fictifs du Siècle des Lumières : les Persans de Montesquieu ou les voyageurs des contes philosophiques de Voltaire. Tout comme leurs illustres devanciers, ces valeureux excursionnistes permettent à l'auteur non seulement de dresser un tableau satirique des pays visités, mais encore de mettre en lumière leur propre naïveté, qui, maintes fois, se colore d'intolérance, voire de xénophobie. En effet, quoiqu'ils soient eux-mêmes sans cesse exposés à la méfiance des Européens (« Avec ces étrangers on ne savait jamais » [BS 125]), ils promènent partout les préjugés de leur ghetto, l'esprit borné du *shtetl*¹¹. Ainsi, après avoir constaté que la ville de Bruxelles n'est « pas très intéressante », le vieux Saltiel, indigné, écrit à son neveu Solal : « Quelle idée de mettre la statue d'un Enfant Incirconcis accomplissant sans arrêt un Besoin dont il ne convient pas de parler ! » (V 270 ; Pl 987). Saltiel n'est pas plus tendre avec les Anglais, ni avec les Hollandais : « Outre que les Hollandais sont tout gras, il parlent un langage terrible qui est comme une suite d'arêtes de poisson entrées dans la gorge et vite ils doivent les cracher avec d'horribles bruits afin d'en débarrasser le tuyau de respiration ! ». Et d'ajouter : « Mais la langue française, quelle beauté ! » (V 284 ; Pl 998), soulignant ainsi la francophilie des Valeureux, au demeurant guère justifiée vu les sentiments antisémites bien vivaces dans l'Hexagone – nous y reviendrons. Qui plus est, par l'un de ces renver-

¹¹ Thème fréquent dans la littérature yiddish ; voir, au sujet de Sholum Aleikhem, J. Stora-Sandor, *op. cit.*, pp. 117-118 : « [...] Ces petites gens, malgré toutes les apparences, sont convaincus que leur petit univers est bien le centre du monde » ; « [...] égocentrisme des Juifs que l'on retrouve dans toute leur production littéraire et à tous les niveaux de l'analyse. »

sements ironiques propres à Cohen, les Valeureux ont eux-mêmes des sentiments antisémites. Juifs séfarades, ils ont en horreur les Juifs de l'Europe de l'Est (« ces Juifs polonais de jargon de malheur, mangeurs de carpe froide » [M 294 ; *Pl* 535]). Ils n'épargnent pas même Chaïm Weizmann, « chef du Sionisme » (et ami personnel de Cohen), à propos de qui ils déclarent : « Dommage qu'il prononce l'hébreu à la manière des Juifs polonais » (V 281 ; *Pl* 995).

Ces Juifs polonais constituent une autre catégorie importante d'étrangers dans l'œuvre cohénienne. Le prototype en est Jérémie, pauvre Juif apatride, éternel raté, mais ayant toujours conservé son optimisme, qui figure dans *Mangeclous* et dans la seule pièce de théâtre que Cohen ait écrite : *Ézéchiël* (première représentation à la Comédie-Française en 1933 ; version remaniée en 1956). Voici ce que disent de lui les didascalies de la pièce : « Maigre petit émigrant de cinquante-cinq ans. Aimable, soumis, caressant, tendre, indiscret. Pieds traïnants et dos courbé [...]. Toutes les misères et tous les déboires sur ce pauvre corps et sur ce visage minable. » Les étiquettes sur sa valise témoignent autant de son indécrottable optimisme de *schlemiel*¹² (« *Banque internationale. Mariages. Ouvert la nuit* ») que de l'antisémitisme des appareils douaniers et policiers des pays qu'il a visités : « *Émigrant. À désinfecter. À refouler. Indésirable. Quatrième classe* » (*Pl* 779-780).

L'omniprésence de l'étranger juif révèle sinon la xénophilie de l'auteur, du moins la sollicitude qu'il accorde aux apatrides. Dans un chapitre intitulé « Un passeport pour Jérémie », Jean Blot, le biographe de Cohen, n'a pas manqué de rattacher cette sollicitude à ses activités diplomatiques à partir des années 30¹³. Sioniste actif aux côtés de Weizmann, puis conseiller juridique du Comité intergouvernemental pour les réfugiés (à Londres), directeur ensuite de la Division de protection de l'Organisation Internationale des Réfugiés (à Genève) à partir de 1947, Albert Cohen est également le créateur d'un passeport international pour les réfugiés, ouvrage qu'il considérera plus tard comme « [son] plus beau livre¹⁴ ». Ses expériences diplomatiques mettent ainsi sous un éclairage spécial les histoires de douane et de passeports où les Valeureux sont régulièrement impliqués, ainsi que

¹² Sur la notion de *schlemiel*, voir J. Stora-Sandor, *op. cit.*, pp. 44 sq.

¹³ J. Blot, *op. cit.*, Paris, 1986, pp. 223-233.

¹⁴ Cf. BS, « Chronologie », p. XCVII.

les péripéties de nationalisation que connaît Solal : d'abord de nationalité grecque, puis française, promu ensuite ministre français, puis sous-secrétaire général de la Société des Nations, il perd finalement la nationalité française pour devenir « a nobody », un « paria à jamais », « socialement mort » (BS 740-744). D'ailleurs, à propos de passeports et de douaniers, on ne peut s'empêcher d'évoquer certaines particularités de la mère de Cohen, telles que celui-ci les décrit, non sans humour, dans *Le Livre de ma mère* (1954). « Sa petite angoisse d'éternelle étrangère en tendant son passeport au gendarme genevois » (LM 80 ; *Pl* 733) explique ainsi sa réaction lorsqu'elle considère avec fierté la belle situation de son fils : « Par conséquent, les douaniers ne peuvent rien contre toi, je suppose ? Tu passes et ils s'inclinent. Quelle merveille du monde ! Dieu soit loué qui m'a donné de vivre jusqu'en ce jour ! » (LM 24 ; *Pl* 708). Une attitude que l'on peut encore rattacher au sionisme naïf de Salomon : « Dites [...] ce sera délicieux lorsque nous aurons notre État ! Vous rendez-vous compte que nous pourrions mettre des visas sur les passeports des Gentils ? Non, monsieur, vous ne pouvez pas entrer comme cela en terre d'Israël ! » (V 230-231 ; *Pl* 960).

2. Paroles d'étranger

Par son omniprésence, l'étranger marque de son empreinte non seulement la thématique de l'œuvre mais encore son écriture. Cela n'a rien d'étonnant, puisque Cohen est, en quelque sorte, lui-même un étranger. Il appartient à ce groupe d'auteurs écrivant en français, mais dont la langue maternelle est autre. Originaire du quartier juif de l'île de Corfou, le petit Cohen, débarqué avec ses parents à Marseille à l'âge de six ans, parlait originellement le dialecte gréco-vénitien de l'île ; aussi a-t-il dû apprendre, non sans peine¹⁵, le français, une langue inconnue de lui mais qui pourtant l'attirait. Dès son jeune âge, en effet, la langue française a exercé sur lui une véritable fascination. Comme il le raconte dans *Le Livre de ma mère*, Cohen, enfant, avait dressé dans sa chambre un autel consacré à la langue française ; il y avait placé les « portraits de Racine, de La Fontaine, de Corneille, de

¹⁵ « Je me rappelle, j'étais un écolier pourvu d'un accent si oriental que mes camarades du lycée se gaussaient [...] et prophétisaient que jamais je ne pourrais écrire et parler français comme eux. Ils avaient raison d'ailleurs. » (LM 42 ; *Pl* 716 cité par H. Nyssen, *op. cit.*, p. 9)

Jeanne d'Arc, de Duguesclin, de Napoléon, de Pasteur, de Jules Verne naturellement, et même d'un certain Louis Boussenard » (LM 41 ; *Pl* 715 ; cf. OVFH 67-68 ; *Pl* 1062).

Cette vénération explique sans doute le purisme de Cohen en matière de langue. Jeune homme, il avait même honte du français de sa mère, qui, « devant [les amis de son fils], essayait de réprimer ses gestes orientaux et de camoufler son accent, à demi marseillais et à demi balkanique, sous un murmure confus qui se voulait parisien » (LM 61 ; *Pl* 724). Un purisme également visible dans ses œuvres romanesques : qu'on se rappelle l'irritation de Solal devant l'accent genevois d'Ariane (BS 840)¹⁶ et la gêne de celle-ci devant les dialectismes belges de ses beaux-parents. On pense aussi à l'attention extrême que prête le narrateur aux parlers des personnages. Il en vient même, par exemple, à faire d'amples commentaires linguistiques sur la prononciation yiddish de Jérémie (M 225 ; *Pl* 493) et le français vieillot des Valeureux, qui, « fiers d'être demeurés citoyens français », « lisent ensemble Villon, Ronsard, Rabelais ou Montaigne pour ne pas perdre l'habitude des "tournures élégantes" » (V 79-80 ; *Pl* 856).

Néanmoins, et voilà qui est paradoxal, la langue de Cohen reste, pour employer le terme d'Élie Wiesel, « paroles d'étranger »¹⁷. Partout, en effet, et ce dès sa première œuvre, *Paroles juives* (1921), Cohen s'efforce de se distinguer stylistiquement, de se créer un style propre.

Cette volonté d'être « autre » se manifeste dans un style extrêmement varié, qui va du laconisme déroutant de ses premiers écrits – « Projections ou Après-minuit à Genève » (*NRF* 10 [1922]) et « Mort de Charlot » (*NRF* 10 [1923]) – à l'exubérance rabelaisienne de certains romans (cf. *Solal*, *Mangeclous*), ou encore des expériences sur le monologue intérieur rappelant à la fois Joyce et les Nouveaux Romanciers (cf. *Belle du Seigneur*) à la prose poétique imprégnée d'accents orientaux qui caractérise ses écrits autobiographiques, et où certains critiques reconnaissent soit un style homérique, soit un style biblique.

¹⁶ « Pourquoi diable disait-elle "fécond" et non "fécond", pourquoi diable "arcade" et non "magasin" ? Pourquoi "une montée" en non "un escalier" ? Et puis tous ces "septante" et ces "nonante". »

¹⁷ Élie Wiesel, *Paroles d'étranger*, Paris, 1982. Ce livre contient de belles pages sur l'étranger juif.

La même ambivalence – désir d'en être, désir d'être autre – caractérise son attitude envers le monde des lettres. Il veut y appartenir, tout en conservant sa judéité. En cela Cohen n'est pas sans ressembler au héros juif de *Silbermann* (1922) de Jacques de Lacretelle, roman auquel Cohen avait consacré un élogieux article, « Le Juif et les romanciers français », paru en 1923 dans la *Revue de Genève*. Certaines pages de cet article montrent que les ambitions littéraires de Cohen sont analogues à celle de Silbermann : « N'est-ce pas un peu grâce à cet esprit juif [...] que du génie français vient de jaillir une forme nouvelle de roman positif et clairvoyant, être vivant qu'un corset ne construit pas, fécondement dissociateur et relativiste », écrit Cohen, en citant comme exemples Montaigne et Proust (« Le Juif... », p. 348). Des paroles auxquelles font écho celles de Silbermann, rêvant : « Oh ! je ne renie pas mon origine [...] au contraire : être Juif et Français, je ne crois pas qu'il y ait une condition plus favorable pour accomplir de grandes choses. » Cette ambition implique un purisme comparable à celui que nous avons constaté pour l'écriture cohénienne, ce que confirme encore notre héros : « Si j'écris, je ne veux pas que l'on puisse me reprocher la moindre marque étrangère. Je ne veux pas entendre, sur rien de ce que je produirai, ce jugement : "C'est bien juif" » (*Silbermann*, p. 56). Quoi qu'il en soit, les ambitions littéraires de Cohen se révèlent en effet très tôt, dès les années 20, quand il envoie à la prestigieuse NRF ses premiers textes, qui y sont publiés avec ceux d'autres (futurs) célébrités : Proust, Valéry, Ponge... On sait que, malgré ses débuts prometteurs, ses ambitions d'auteur n'ont pas été tout de suite couronnées de succès. Pour des raisons diverses, l'auteur a dû attendre plus de soixante ans avant d'être connu du grand public, une reconnaissance qui survient après la publication de *Belle du Seigneur*, couronné par l'Académie française et réédité, après la mort de Cohen, dans la Bibliothèque de la Pléiade (1986)¹⁸.

Si le désir « d'en être » sera donc tardivement satisfait, son dé-

¹⁸ Au sujet de la réputation croissante de Cohen en France, Ieme van der Poel (dans *De Gids* 158 (1988), pp. 470-473) compare deux manuels d'histoire littéraire récents. Le premier, *La Littérature en France depuis 1945* de Jacques Bersani *et al.*, publié en 1970, ne mentionne pas notre auteur. La seconde édition de ce manuel, publiée en 1980, le mentionne brièvement. L'autre manuel, en revanche, *La Littérature en France depuis 1968* de Bruno Vercier *et al.*, publié en 1982, lui consacre plusieurs pages.

sir « d'être autre » est, en revanche, partout présent dans l'œuvre. Il est visible, entre autres, dans cet « esprit critique d'Israël » que Cohen décèle également dans le personnage de Silbermann, lequel « appuie toute admiration par un dénigrement » (« Le Juif... », p. 347). Notre auteur va même plus loin : il fait figure d'iconoclaste, en exécutant sommairement, par la bouche de ses personnages ou par celle du narrateur, les écrivains canonisés. En voici quelques échantillons : « Qu'est-ce que le sens de l'honneur sinon la peur méprisable du qu'en dira-t-on, ce qui rend un peu comiques les tragédies de Corneille » (BS 669) ; « le pari de Pascal, tant admiré, est d'une grande bassesse » (V 127 ; *Pl* 888 ; cf. V 323 ; *Pl* 1024) ; Saint-Simon, « ce petit salaud de social » (BS 866) ; « ce philosophe Sartre qui écrit que l'homme est totalement libre, moralement responsable. Idée bourgeoise, idée de protégé, de préservé » (BS 855), et ainsi de suite. Il n'épargne pas non plus d'autres personnalités, telles que Tolstoï (M 156 ; *Pl* 452)¹⁹, ou Bach (« véritable accompagnement pour scier du bois », V 144 ; *Pl* 900). Dans ses cours, Mangeclous, fondateur et unique professeur de l'Université supérieure et philosophique de Céphalonie, disserte longuement sur le « vice-conscient » (« terme moderne signifiant des pensées qui sont en ton cerveau mais que tu ne connais pas ») et d'autres « profondeurs du docteur Freud », dont on vante ailleurs la perspicacité : « Quelqu'un a volé et il nie ! Bon. On l'amène chez ce médecin professeur qui lui lance un regard et dit : "Le portefeuille se trouve sous le fourneau !" » (M 145 ; *Pl* 445)²⁰. De telles remarques rendent d'avance suspecte toute approche psychanalytique « naïve » des œuvres de Cohen, bien que ce dernier, force est de l'avouer, exhibe à l'excès, dans ses écrits

¹⁹ C'est par la critique d'*Anna Karénine*, dont Mangeclous reproche l'insincérité romanesque, que s'esquisse toute une théorie du roman. Au défi lancé par Mangeclous (« Ah ! qu'il vienne le romancier qui montrera le prince Wronsky et sa maîtresse adultère Anna Karénine échangeant des serments passionnés et parlant haut pour couvrir leurs borborygmes et espérant chacun que l'autre croira être seul à borborygmer », etc., M 157-158 ; *Pl* 452-453), Cohen répond en écrivant certaines scènes de *Belle du Seigneur*.

²⁰ Les rapports entre Freud et Cohen mériteraient une étude à part. Ils remontent aux années vingt. Rédacteur (avec, entre autres, Einstein) de la *Revue Juive*, fondée en 1925 par Cohen, celui-ci y écrit : « Ce n'est peut-être pas un simple hasard que le promoteur de la psychanalyse se soit trouvé être un Juif » (cité par J. Blot, *op. cit.*, Paris, 1986, p. 111), mots qui confirment ce que Cohen écrit déjà en 1923 sur « l'esprit juif de Freud » (« Le Juif... », p. 348).

autobiographiques, ses complexes d'Œdipe : amour envers la mère, et haine contre le père (la situation est d'ailleurs inversée dans les romans)²¹.

De ce qui précède, il s'ensuit que l'intertextualité du roman cohénien est pour le moins problématique. Dans le cadre de cette étude, il ne nous est pas loisible d'étudier plus en détail les rapports intertextuels que les personnages, par leurs lectures (Virgile, Villon, Rabelais, Corneille, Voltaire, Baudelaire, Bergson, Proust, Kafka, Gide, pour ne nommer que les plus importants) suggèrent au lecteur. Pour le faire, il faudrait sans doute y consacrer une étude entière. Contentons-nous ici du seul cas de Racine, exemple particulièrement éclairant, car il montre bien l'attitude de Cohen envers les Belles-Lettres françaises. Racine est mentionné à plusieurs reprises dans le roman, et différemment jugé. Ainsi, Saltiel, le plus sage des Valeureux, le qualifie d'« auteur ennuyeux », et il juge Phèdre « dévergondée » (V 271 ; *Pl* 988). Solal, en revanche, se montre moins négatif à l'égard de Racine, lorsqu'il applique à Ariane, sa maîtresse, la belle du seigneur, les vers de *Phèdre* : « Ariane, ma sœur, de quel amour... » (BS 457). En fait, dès son jeune âge, Solal a assidûment fréquenté cet auteur classique : son explication de Racine, faite en public à l'âge de treize ans (S 55 ; *Pl* 114), lui a permis en effet de révéler aux autres son « appartenance » d'enfant juif à la culture française.

Cohen semble ici se souvenir, encore une fois, de la thématique de *Silbermann*. Silbermann, plus intelligent que ses camarades de classe, sait mieux interpréter qu'eux les grands écrivains français, et cela, comme l'a bien vu C. Lehrmann, « contrairement à la thèse chauviniste de Charles Maurras, selon laquelle un Juif serait toujours incapable de comprendre Racine²² ». Cette mise en opposition apparaît d'autant plus justifiée que les prouesses littéraires de l'enfant précoce,

²¹ Plus haut (note 5), nous avons signalé l'ambivalence de la figure maternelle dans l'œuvre cohénienne. Quant à son père, Cohen refuse de l'appeler « mon père » ; il le qualifie de « mari de ma mère » (C 9 ; *Pl* 1115). Dans le roman, la figure du père est mieux valorisée, surtout à travers l'oncle Saltiel, qui, dans un sens, remplace le vrai père. Mais même ce dernier a sa grandeur : il semble être calqué, non pas sur le père de Cohen, mais sur son grand-père, rabbin comme lui. Sur ce grand-père, voir *Carnets* : « Je pense soudain au père de mon père... » (C 146 ; *Pl* 1176)

²² Cuno Charles Lehrmann, *L'Élément juif dans la littérature française*, t. II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, 1961, p. 98.

relatées avec une évidente insistance par l'auteur en 1930, peuvent être comprises comme une réfutation implicite de la thèse maurrasienne. La lettre à Maurras (V 85 ; *PI* 859) écrite par Saltiel, ainsi que la plainte du vieil oncle (« la France [...] naturalisait trop de gens n'ayant pas lu Racine et Corneille » [M 182 ; *PI* 467]) sont là pour confirmer cette hypothèse.

3. Être Juif : errance et solitude

Afin de situer la problématique de l'étranger cohénien dans le contexte de la judéité de l'auteur, il convient d'évoquer l'événement décisif qui lui a fait découvrir son identité juive. Comme le dit Sartre dans ses *Réflexions sur la question juive* (1946), cette découverte marque tôt ou tard tout enfant juif : « [...] ce petit mot de "Juif" a fait un beau jour apparition dans sa vie et n'en sort plus. Certains enfants ont fait, dès l'âge de six ans, le coup de poing contre des camarades d'école qui les appelaient youpins. D'autres ont été tenus longtemps dans l'ignorance de leur race [...] Mais de quelque façon que ce soit, il faut bien qu'ils apprennent un jour la vérité [...] Comment veut-on qu'ils ne gardent pas toute leur vie la marque de cette première révélation. On a cent fois décrit les troubles qui naissent chez un enfant lorsqu'il découvre tout à coup que ses parents ont des rapports sexuels ; comment n'aurait-il pas des troubles analogues le petit Juif qui regarde ses parents à la dérobée et qui pense : "Ce sont des Juifs".²³ » La découverte de sa judéité, qui pour Cohen se fait à l'âge de dix ans, le jour même de son anniversaire, prend les proportions d'un traumatisme. Ses premiers textes en témoignent, et notamment quand il écrit à propos de Solal : « Et c'était pour cette race qu'il s'était battu plusieurs fois au lycée français contre ses condisciples chrétiens [...] Pourquoi était-il juif ? Pourquoi ce malheur ? À dix ans il était encore si pur, si émerveillé, si bon [...] À dix ans, déjà, il avait connu la méchanceté des hommes et il savait, cet enfant, qu'il en resterait blessé toute sa vie » (S 69-70 ; *PI* 123). Faisons d'ailleurs remarquer que, par une curieuse coïncidence, Cohen évoque aussi dans ce roman, ainsi que le fait Sartre dans le texte précité, l'autre grande révélation vécue par les enfants, à savoir la découverte de la sexualité de leurs parents : « Parfois, sous la frange des immenses cils

²³ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, 1946, pp. 96-98.

recourbés et qui paraissaient fardés, son regard allait du père à la mère, tâchant de deviner leurs pensées et repoussant les images odieuses du père et de la mère dans la couche nocturne » (S 26 ; *Pl* 97). Mais, pour en revenir à la judéité de l'auteur, il faut attendre la publication de *Ô vous, frères humains* (1972) pour que l'auteur se décide à expliciter ce qui, jusque-là, restait sous-entendu.

À ce sujet, il convient d'ouvrir une autre parenthèse, cette fois-ci sur le rapport d'interdépendance qui existe entre les écrits romanesques de Cohen et la partie autobiographique de son œuvre. Si, dans les romans, les expériences personnelles de l'auteur semblent être d'abord retravaillées, voire magnifiées sous forme de thèmes littéraires (ce qui correspond au processus d'acceptation psychologique par l'imaginaire), dans les écrits autobiographiques, elles sont narrées sans réticence apparente, même si demeure une indéniable tendance à la littérarité. En effet, comme nous l'avons déjà constaté, l'autobiographie semble souvent emprunter ses tournures et ses images à la partie romanesque de l'œuvre²⁴.

Dans ce texte autobiographique qu'est *Ô vous, frères humains*, nous retrouvons *in nuce* le désir d'« en être » du petit Albert et son attirance envers la langue française, incarnée dans la figure d'un camelot parisien, éloquent vendeur de détacheurs universels : « Oh, comme j'étais heureux d'écouter ce séducteur, de rire avec les badauds, d'en être ! À chaque plaisanterie du cher camelot, si spirituel, je regardais mes voisins pour rencontrer leurs yeux, pour me réjouir avec eux, pour communier. Oh, comme il parlait bien, et comme je l'admirais, et combien le merveilleux langage français était plaisant au petit étranger débarqué à cinq ans de son île grecque et qui le parlait encore si mal » (OVFH 35 ; *Pl* 1050-1051). Cependant, le sourire innocent de l'enfant se heurte au rictus carnassier du camelot (en qui on est enclin à reconnaître un des « camelots » qui, au début du siècle, propagent le patriotisme antisémite de Maurras et de son Action Française). Le sourire de l'enfant se fige en une expression coupable, dessinant cet « affreux sourire tremblé, sourire de la honte », qui, chez Cohen, caractérise les personnages juifs victimes de la xénophobie anti-

²⁴ Sur les rapports problématiques entre les deux genres, voir Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », dans *Formen der Selbstdarstellung [...] Festgabe für Fritz Neubert...*, Berlin, 1956, pp. 105-123.

sémite²⁵. L'enfant est alors chassé : « à jamais banni de la famille humaine, sangsue du pauvre monde et mauvais comme la gale, je suis parti sous les rires de la majorité satisfaite, braves gens qui s'aimaient de détester ensemble, niaisement communiant en un ennemi commun, l'étranger [...] » (OVFH 43 ; *Pl* 1053). Puis il commence à errer seul dans les rues de la ville, « fleuves nourriciers des isolés » (OVFH 144 ; *Pl* 1087 ; cf. BS 852).

L'errance solitaire, voilà un élément thématique que le texte ne cesse de répéter²⁶ et d'amplifier : les errances de l'enfant dans les rues de Marseille se transforment en « marche éternelle » (OVFH 178 ; *Pl* 1098), « marche sur le chemin de [la] vie » (OVFH 129 ; *Pl* 1083). Elles deviennent la marche du peuple juif à travers les siècles : « Ô dans les captivités en tant de terres étrangères mes faméliques errants traînant leur tenace espoir au long des siècles et à jamais refusant de se fondre et se perdre parmi les nations de l'exil » (OVFH 140 ; *Pl* 1086)²⁷. On y reconnaît également les errances solitaires des personnages cohéniens : l'Isolé, ce personnage juif de « Projections ou Après-minuit à Genève », qui, tout comme le jeune Albert ou Solal, suit les chats pour n'être pas seul (*NRF* 19 [1922], p. 430 ; cf. OVFH 163 ; *Pl* 1039 ; S 463 ; *Pl* 353) ; Jérémie errant comme le faisait, jadis, « son minuscule père cheminant, dos courbé, dans les plaines neigeuses de Lituanie [...] » (M 313 ; *Pl* 547) ; et encore Solal, dont les errances dans les rues parisiennes ressemblent, jusque dans l'emploi du vocabulaire et des images, à celles du jeune Albert (cf. surtout la quatrième partie de *Solal* et le chapitre 93 de *Belle du Seigneur*). Qui plus est, les exemples cités le montrent, les errances du *je* autobiographique tout comme celles des personnages finissent par prendre des dimensions mythiques : c'est ce qui retiendra notre attention dans les paragraphes suivants.

²⁵ Sur le rire cohénien, voir J. Blot, *op. cit.*, Paris, 1986, pp. 13 et 45.

²⁶ Voici quelques exemples : « J'ai erré dans les rues de Marseille » (p. 44 ; *Pl* 1054) ; « Chassé par le camelot et par la foule hardie, j'errais, honni et honteux et plus seul qu'une épingle » (p. 48 ; *Pl* 1055) ; « Dans la rue déserte, j'allais... » (p. 96 ; *Pl* 1071) ; « je flottais solitairement... » (p. 100 ; *Pl* 1073) ; « Oui, toujours seul et jamais aimé, murmurais-je, sans trêve allant... » (p. 123 ; *Pl* 1081) ; « traînant mon cœur dans les rues de l'exil » (p. 154 ; *Pl* 1091).

²⁷ Voir surtout la longue élégie à la page 143 (*Pl* 1087) : « nous sommes allés à travers les contrées, extravagants et diffformes [...], angoissés, apeurés, tenaces, moqués, insultés [...] », et ainsi de suite.

4. Mythes de l'étranger : Ulysse

La critique n'a pas manqué de signaler cette présence (et cette réécriture) des grands mythes dans le roman cohénien, insistant notamment sur ceux qui mettent en scène les deux célèbres étrangers solitaires et errants nés à l'époque de la Renaissance que sont Don Juan et Faust²⁸. Mais, curieusement, on a passé sous silence l'archétype même de l'étranger présent dans l'œuvre de Cohen, à savoir Ulysse. Curieux, puisque la figure d'Ulysse nous permet de formuler une réponse plausible à la question souvent posée à Cohen, mais à laquelle il n'a jamais répondu de façon satisfaisante : pourquoi avoir choisi Céphalonie, et non pas Corfou, comme île natale de Solal et des Valeureux ?

Céphalonie, du moins dans certaines interprétations du mythe homérique, est étroitement liée aux aventures d'Ulysse, lui-même originaire d'Ithaque. Dans la toponymie cohénienne de l'île, on retrouve d'ailleurs les traces du séjour du héros homérique, comme « le muret qui surplombait les bains de Nausicaa » (V 220 ; *PI* 954) et « l'écueil d'Ulysse » (V 45 ; *PI* 832), tous des sites pittoresques que découvre Mangeclous, devenu momentanément, mais de façon significative, le personnage focal.

Celui-ci, en effet, a hérité de l'éloquence d'Ulysse, lequel, par l'incroyable récit de ses aventures, a su charmer les Phéaciens, les premiers habitants de l'île (à en croire la toponymie cohénienne). Ainsi, tout se passe comme si, par cette référence aux Phéaciens, « chéris par les Dieux » (*Odyssée*, ch.6), Cohen voulait conférer à son texte une ambiance paradisiaque aux origines mythologiques. Dans cette optique, les bienheureux Phéaciens, tenus sous le charme d'Ulysse, « père des menteurs²⁹ », sont transformés ici en Juifs du soleil et de la mer (cf. V 287 ; *PI* 1000), écoutant avec avidité les récits de l'intarissable Mangeclous, surnommé « Bey des menteurs ». Raconter pour le seul plaisir de raconter, avec insouciance, sans souci de vérité, et rester dans l'anecdotique, voilà le bonheur suprême de tout conteur, et, en l'occurrence, de Cohen lui-même. Mais ce rêve ne saurait durer, comme le constate à regret l'auteur-narrateur : « Ah, que ne puis-je écrire un livre où, sans nécessité de suivre une action, je raconterais infi-

²⁸ Voir D. R. Goitein-Galperin, *op. cit.*, pp. 119-165.

²⁹ C'est ainsi que Lucien de Samosate l'appelle dans son *Histoire vraie*, chef-d'œuvre du genre littéraire du récit mensonger.

niment de petites histoires valeureuses sans lien les unes avec les autres. Reprenons notre récit » (M 57 ; Pl 393).

D'autres analogies entre la figure protéiforme d'Ulysse et les héros cohéniens méritent notre attention. Si l'astucieux Mangeclous, qui appartient au type éternel du *Schelm*, puise son archétype dans Ulysse, il s'agit plutôt ici de l'Ulysse *panourgos*, celui qui n'a pas manqué de susciter des vocations au temps de la Renaissance : que l'on pense à Till Eulenspiegel, à Lazarillo de Tormes³⁰, ou à Panurge, dont l'esprit rusé (*Pantagruel*) et le sophisme comique (*Tiers Livre*) ont dû enchanter l'auteur de *Mangeclous*.

En outre, les Valeureux sont, tout comme Ulysse, des voyageurs infatigables. Cela vaut assurément pour Solal, qui incarne, du reste, un autre trait majeur du héros grec : celui du séducteur, dont le périple d'île en île se double d'un voyage sentimental de femme en femme³¹. C'est d'autant plus frappant dans l'épisode de la rencontre de Solal et d'Aude sur les bords du lac Léman, lorsque celui-ci la surprend pendant son bain de soleil : ce passage apparaît *mutatis mutandis* comme la réécriture de la rencontre célèbre entre Nausicaa, la « vierge aux bras blancs », et Ulysse, le héros « grand et fort », « rayonnant de charme et de beauté », auréolé de « boucles de cheveux aux reflets sombres d'hyacinthe », et qui « ressemble aux dieux des champs du ciel »³². Voici la version cohénienne du récit homérique :

Après avoir joué dans l'eau, elle revint [...], posa sa beauté sur le sable [...]. Elle ne voyait pas Solal qui revenait [...]. Elle admira son bras granité qui avait, dans la saignée, la transparence d'un fruit.
Effroi. Des boucles noires ruissellent et un dieu s'élève hors de l'eau. Elle voit les perles d'eau sur l'or bruni de Solal gonflé de force précise. Elle voit le jeu des muscles de Solal, serpents enlaçant leurs rondeurs inégales [...]. (S 164 ; Pl 178)

³⁰ À signaler ici les antécédents juifs de *Lazarillo*, écrit par un « nouveau chrétien au regard narquois », selon Jean Starobinski (cité par J. Blot, *op. cit.*, Paris, 1986, p. 274).

³¹ W. B. Stanford, *The Ulysses Theme : A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, 2^e éd., Ann Arbor, 1963.

³² Homère, *L'Odyssée*, éd. et trad. Victor Bernard, Paris, coll. « Budé », 1924, t. I, ch. 6, p. 177.

5. Le Juif Errant

Mais, si grande que soit l'influence du mythe d'Ulysse sur le roman cohénien, c'est un autre mythe de l'étranger, celui du Juif Errant, qui constitue sans conteste sa principale source d'inspiration. En fait, si l'on pense aux nombreux personnages juifs qui errent par les rues de Paris, de Genève ou de Marseille (les Valeureux, Jérémie, le jeune Albert et sa mère...), ce mythe apparaît même comme omniprésent, l'allusion la plus explicite étant l'inoubliable portrait de Finkelstein, « zéro social » qui s'illustre misérablement lors des cocktails de la Société des Nations :

Ignoré de tous et dépourvu de congénères, le pauvre lépreux faisait alors le pressé pour se donner une contenance, sa participation au cocktail consistant à fendre bravement, à intervalles réguliers, la jacassante cohue. La tête baissée, comme alourdie par son nez, il traversait en hâte et d'un bout à l'autre l'immense salon [...]. Faisant ainsi de foudroyantes diagonales, il camouflait son isolement [...]. Alors, une fois de plus, le docteur en sciences sociales et rapide Juif errant se mettait en marche, reprenait en terre d'exil un de ses inutiles voyages [...]. Pendant deux heures, de six heures à huit heures, le malheureux Finkelstein s'imposait ainsi une marche de plusieurs kilomètres [...]. (BS 274)

Néanmoins, ainsi que nous l'avons déjà suggéré, c'est dans le personnage de Solal que s'incarne le plus la figure du Juif Errant. Solal est presque toujours présenté en mouvement, non seulement vagabondant par les rues de Paris, mais encore arpentant son cabinet de travail ou sa chambre d'hôtel. Ses errances solitaires font de lui un « Juif chimiquement pur » (BS 844). Sa marche, comme celle du jeune Albert (voir plus haut), symbolise celle de tout un peuple :

Portant la valise des errances [...], il va, dos courbé, bossu de Dieu, œil guetteur, pieds traînants et ballante valise, à travers les âges et les contrées déambulant, avec excès discutant, mains volantes et multiformes, lèvres s'écartant en résignés sourires de neurasthénique science, va, soudain muet aux paupières pensantes, soudain follement la sainteté de l'Éternel proclamant, soudain son buste balançant, soudain un vif regard de côté lançant, effrayé, effrayant de beauté, élu. (BS 865)

Afin de bien évaluer la réécriture cohénienne du mythe du Juif Errant, il convient de remonter à ses sources. La première présence substantielle du mythe dans un livre imprimé se rencontre dans la *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus*. Ce livre de colportage, publié en 1602, a été traduit en

français en 1603 sous le titre *Discours véritable d'un juif errant*. Voici le passage-clé de cette traduction, lorsque le juif Ahasvérus assiste au supplice du Christ :

[...] le Iuif [...] raconta que du temps de Iesus-Christ il demouroit en Ierusalem, et qu'il persecutoit Iesus Christ l'estimant un abuseur [...]. Que finalement il fut l'un de ceux qui le menerent devant le grand Prestre, et l'accuserent [...]. Que la sentence donnee il s'en courut aussi tost en sa maison, par devan laquelle Iesus-Christ devoit passer [...] : et prenant en ces bras un de ses petits enfans qu'il avoit se mist à sa porte, pour luy monstrier : Nostre Seigneur Iesus-Christ passant chargé de sa croix s'appuya contre la maison du Iuif, lequel pour monstrier son zelle courut à luy, et le repoussa avec iniures, lui monstrier le lieu du supplice où il devoit aller : Lors Iesus-Christ le regarda ferme, et luy dist ces mots, *Je m'arrestera et reposera, et tu chemineras*. Aussi tost le Iuif mit son enfant à terre, et ne peut arrester en sa maison : il suivit et vid mettre à mort Iesus-Christ : Cela faict, il luy fut impossible de retourner en sa maison ni en Ierusalem, et ne revid plus sa femme ny ses enfans : Depuis ce temps là il avoit toujours esté errant en pays estranges [...]³³.

Ce texte vient appuyer notre réflexion en rappelant comment la figure du Christ de la Passion et celle du Juif Errant ont été traditionnellement associées. Or, chez Cohen, dans le chapitre conclusif de *Solal* (que pour la commodité du lecteur nous citons *in extenso* en note³⁴),

³³ Nous citons le *Discours véritable* d'après le livre d'Edgar Knecht, *Le Mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble, 1977, p. 25.

³⁴ « Sortis des plus secrètes demeures de la Commanderie, qu'ils avaient continué d'habiter dans l'attente d'un miracle, les cinq vieillards, les trois frères, d'autres vieillards, des gueux, des illuminés et des femmes contemplaient Solal étendu. Et voici, il tressaillit et se leva, et une femme jeta un voile sur Aude qui considérait le mystère de l'homme mort et ressuscité. Solal posa la main sur sa blessure, porta aux lèvres ses doigts trempés de vin charnel et bénit la vie. Il ne savait plus pourquoi il avait voulu mourir. Son cœur battait. Que pouvait un peu d'acier contre ce cœur de Solal ? Ils l'avaient cru mort et il n'était pas mort. Et voici, le sang ne coulait plus de sa poitrine nue que le soleil dorait. Ô race de vivants.
Il se prosterna jusqu'à terre devant cette femme du passé qui tenait contre elle son enfant, baisa la terre, se leva et oublia sa vie passée. Il était d'autres vies. Il était de nouvelles et plus royales tristesses. Des appels plus déchirants et plus nobles se faisaient entendre du côté du soleil. Il était impatient de partir et de vivre.
Les miséreux aidèrent le vivant à monter sur le cheval blanc. Ils lui présentèrent son fils qu'il présenta au soleil. Il baisa son fils aux lèvres et le rendit à celle qui l'avait enfanté. Il eut un rire et le cheval obéit et alla et les miséreux suivirent. Il était d'autres vies et il était d'autres femmes. Le cavalier du matin souleva une jeune merveilleuse fille qui marchait à sa droite et il posa un soleil sur ses lèvres. La vie

cet aspect du mythe du Juif Errant se présente sous une forme particulièrement curieuse. Nous employons ce terme, car, dans ce chapitre, la figure légendaire du Juif Errant est hybridée par celle du Christ, tout en lui faisant pendant en quelque sorte. Avant d'étudier plus en détail la présence du Juif Errant dans le roman et d'évaluer son étrange union avec le Christ, il nous semble utile de signaler brièvement les traits proprement christologiques de Solal. Celui-ci, barbu, aux cheveux longs, follement visionnaire et du même âge que le Christ (cf. S 404 ; *Pl* 318), est à plusieurs reprises appelé « Jésus-Christ » par les passants moqueurs (S 459-460 ; *Pl* 351-352). Les égarés et autres paumés qui le suivent (voir le passage cité en note) le considèrent réellement comme leur « Sauveur », leur « Seigneur », celui qui « sait » le chemin (peut-être une réminiscence de Jean 14 : 5-6). À ce propos, il convient ici de souligner une troisième signification du nom de Solal : outre les sens de « solitude » et de « soleil » (ce dernier est tout particulièrement présent dans le passage cité, le mot « soleil » s'y répétant six fois³⁵), le nom thématise aussi ses acceptions hébraïques, à savoir le « Précurseur » et le « Chemin ». De plus, la mort de Solal et sa résurrection miraculeuse entraînent des réminiscences évidentes de la Passion du Christ. Analogie également suggérée par l'emploi du vocabulaire – « l'homme de douleur » ; « Je suis le roi des Juifs » (S, 461 ; *Pl* 352) ; « vin charnel » ; il « bénit » ; « seigneur ensanglanté » –, que vient renforcer l'image du sang coulant de la poitrine.

était odorante de toutes fleurs. Sur une branche un fruit qu'il arracha et ses dents étincelèrent et toutes les misères du passé avaient disparu. Pur et soudain grave, il demanda aux serviteurs où ils le conduisaient. Et ils lui répondirent : Seigneur, tu le sais. Au carrefour, un miséreux, assis sur sa malle cloutée, les attendait. Au bord de la route, un autre écartait les mains en rayons et attendait.

Des paysans appuyés sur leurs bèches se moquaient de l'absurde passage et des errants aux yeux d'espoir. Une pierre lancée blessa le visage du cavalier au torse nu. Le soleil illuminait les larmes du seigneur ensanglanté au sourire rebelle qui allait, fou d'amour pour la terre et couronné de beauté, vers demain et sa merveilleuse défaite. Au ciel un oiseau royal éployait son vol. Solal chevauchait et il regardait le soleil face à face. » (*Solal*, chap. 36, pp. 472-473 ; *Pl* 359-352).

³⁵ Notons l'ambivalence du thème du soleil. Celui-ci ne signifie pas seulement la vie, mais aussi la mort (cf. *Carnets*, p. 80). Regarder le soleil en face, comme le fait Solal, c'est le propre de l'aigle (cf. l'avant-dernière phrase du roman : « Au ciel un oiseau royal éployait son vol. ») ; c'est en même temps le signe de la folie, comme le rappelle Georges Bataille (*Soleil pourri*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, 1970, pp. 231-232).

Dans le dernier chapitre de *Solal*, ces éléments christologiques vont donc de pair, nous l'avons dit, avec plusieurs éléments tirés du mythe du Juif Errant. Outre la marche éternelle et certains détails physiques (haute taille, barbe, cheveux longs, pauvres habits)³⁶, qui d'ailleurs peuvent tout aussi bien se rapporter au Christ, on remarque de nombreuses ressemblances entre le texte cohénien et le mythe original, y compris dans ses versions plus tardives (celles du XVIII^e et du XIX^e siècle). Solal, soulevant puis déposant son fils, accomplit ainsi les mêmes gestes qu'Ahasvérus ; et comme lui, il quitte cet enfant ainsi que sa femme pour ne plus jamais les revoir³⁷. En outre, le suicide manqué de Solal, qui se répétera à plusieurs reprises dans *Belle du Seigneur*, fait penser aux nombreuses tentatives de suicide auxquelles, depuis *Der ewige Jude* de Schubart (1785 ; traduit par Nerval sous le titre *La Mort du Juif Errant*), se livre Ahasvérus, tourmenté par « l'éternelle soif de l'impossible mort »³⁸.

Il serait sans doute vain de détailler toutes les ressemblances qui lient la figure de Solal aux très nombreuses interprétations romantiques du Juif Errant. Citons surtout son esprit prométhéen d'homme révolté (cf. *The Wandering Jew* et *Queen Mab* de Shelley)³⁹, son amour pour les pauvres, les opprimés, l'humanité entière (cf. *Le Juif Errant* d'Eugène Sue), sa complémentarité avec d'autres figures mythiques, notamment celle de Faust (cf. Goethe, Gautier, Kierkegaard)⁴⁰, et son érotisme, introduit dans l'histoire du mythe par *Le Passant de Prague* d'Apollinaire⁴¹. Terminons cette liste en mentionnant *Ahasvérus* (1833), pièce de théâtre d'Edgar Quinet, où le mythe prend des dimensions cosmiques qui ont retenu l'intérêt de l'historien Edgar Knecht. Dans le commentaire qu'il consacre à cette pièce, il

³⁶ Cf. E. Knecht, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ En fait, dans *Belle du Seigneur*, on nous apprend brièvement qu'Aude est morte ; et de son fils il n'est même plus du tout question.

³⁸ Le rapprochement heureux entre ce vers d'Agrippa d'Aubigné et le mythe du Juif Errant est de E. Knecht, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ Voir E. Knecht, *op. cit.*, Index, et George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, 1965, pp. 183 sq.

⁴⁰ Sur Goethe et Gautier, voir G. K. Anderson, *op. cit.*, Index, et E. Knecht, *op. cit.*, Index. Sur Kierkegaard, voir E. Knecht, *op. cit.*, p. 140, qui cite la phrase suivante : « Les trois grandes idées - *Don Juan*, *Faust* et le *Juif Errant* - représentent pour ainsi dire la vie hors de la religion, dans sa triple direction. »

⁴¹ Voir S. Wilson, *op. cit.*, p. 599, n. 46.

décrit en effet la « Seconde journée » en des termes qui peuvent également s'appliquer au dernier chapitre de *Solal* : « Il poursuivra l'œuvre du Christ, l'affranchissement de l'homme, dans la douleur, dans la solitude et l'inquiétude éternelles. Ce chemin est une montée vers la lumière, vers la liberté et vers l'éternité. Nature, villes, peuples le regarderont passer [...].⁴² »

Ce n'est pas tout. Il faut encore mentionner la prise de position idéologique qu'implique la thématization cohénienne du mythe dans les années 30. On peut même parler de provocation si l'on considère, comme le rappelle Stephen Wilson⁴³, que la propagande antisémite de cette époque s'accapare le mythe, opposant le nomadisme des Juifs à la stabilité des paysans, attachés à leur sol, patrimoine du nationalisme français : « Le Juif ne plante pas, parce que lui-même ne s'enracine pas non plus⁴⁴ », peut-on alors lire. Cette opposition est reprise, mais, bien sûr, sous un autre angle, au dernier paragraphe de *Solal*, lorsque les paysans moqueurs, « appuyés sur leurs bûches », sont opposés aux « errants aux yeux d'espoir ».

Mais l'ultime provocation réside sans doute dans le dépassement du Christ par le Juif Errant (quoique Cohen ne soit pas le premier à le faire, comme le prouve l'exemple de Quinet). Remarquons tout d'abord que ce n'est pas la première fois que Cohen s'en prend à la figure du Christ. Dans *Paroles juives*, il le représente crucifié, s'accusant lui-même dans une longue prosopopée : « J'ai péché contre mon peuple / Mon peuple d'infatigables / Mon peuple de tourmentés / [...] Car j'ai dit [...] Je vous donnerai le repos / Je vous donnerai la paix [...] » (PJ 193 ; Pl 71) ; et plus loin : « J'ai péché contre mon peuple / Mon peuple messager / Mon peuple porteur de la fière nouvelle. / J'ai péché contre le grand coureur. // Car j'ai brisé ses pieds en éternelle course / Car j'ai coupé ses mains en éternelle prise » (PJ 196-197 ; Pl 73). Ces vers montrent ce que Cohen reproche (parmi bien d'autres choses d'ailleurs) aux Chrétiens : leur inertie, leur manque de vigilance, qui les fait vivre dans un faux espoir de vie éternelle. En fait, si, chez les Chrétiens, il y a mouvement, ce sont « ces marches lentes en [leurs] mugissantes cathédrales » (PJ 53 ; Pl 21), ou bien ces

⁴² E. Knecht, *op. cit.*, p. 168.

⁴³ S. Wilson, *op. cit.*, pp. 267 sq.

⁴⁴ Jacques Banville, *Journal 1901-1908*, Paris, 1948, p. 24, cité par S. Wilson, *op. cit.*, p. 267.

courses héroïques mais folles vers la mort : « Héros / Vous courez à la mort / Ivres d'odeurs / De bruits / De rage vile. / De vos fers où coule et monte un soleil blanc / Vous tranchez / Vous percez. / Vous tirez noblement les boyaux des frères / Des frères en amour / Des frères en Christ. // Puis vous mourez sans peur / Reçus dans le doux pays au-delà » (PJ 22 ; Pl 10). Au Juif en revanche, le poète déclare : « Tu marches à la vie / Menton à terre / Pieds sanglants. / Et tu portes ton messie dans tes bras / Et tu ne sais pas ces hauts lieux qui consolent / Juif des routes » (PJ 23 ; Pl 10-11).

En combinant, dans le seul personnage de Solal, le Christ et le Juif Errant, Cohen met donc en scène un Juif Errant triomphant, dont l'errance même est devenue marche triomphale. Ici, nous retrouvons la valorisation positive de la marche, thème fréquent, non seulement dans *Paroles juives*, mais aussi dans la partie romanesque de son œuvre. Que l'on pense à la « marche d'amour » d'Ariane (BS, 582-585), qui, tout en rappelant tel poème de Baudelaire (cf. *Le Beau Navire*) ou tel vers de Virgile (« Et vera incessu patuit dea » : « et sa marche la révèle déesse » [BS, 561]), fait pendant aux vagabondages de Solal dans les rues de Paris. On pourrait également citer la marche triomphale de Mangeclous, lequel, sur un mode cornélien, se reconnaît « maître de lui et de l'univers » (BS, 256), ou encore les nombreux pas de danse que celui-ci esquisse, voire même « les carrosses de triomphe » figurant dans certains passages oniriques de l'œuvre. Dans ce même ordre d'idées, il est significatif que, tout comme dans *Solal*, la fin heureuse de *Mangeclous* et des *Valeureux* coïncide avec une marche triomphale. Voici les dernières lignes qui viennent clore ces deux romans :

Mangeclous, Salomon, Saltiel, Mattathias et Michaël reprirent leur marche, aspirant l'aube fraîche et ses festoiments de vie. Ils allaient d'un pas léger dans l'air rose et gris, bras dessus bras dessous, cinq fieffés frères et amis, le long des prés, des arbres chantant et des fleurs aimantes. (M 420-421)⁴⁵

[Mangeclous] alla plus vite, victorieusement, soudain à voix haute annonçant aux étoiles qu'il était Mangeclous, vainqueur éternel. (V 344 ; Pl 1038)

Ces phrases rappellent à leur tour l'épisode où Mangeclous quitte la

⁴⁵ Cf. Pl 624, qui donne une version différente et non-conclusive de cette phrase.

Palestine, après avoir perdu ses neveux Saltiel et Salomon, morts lors du conflit opposant les Israéliens aux Arabes :

Sur la grand-route et sous la lune, son ombre violente s'allongeait. Seul et libre, le grotesque rêvait ou nasillait un air de liberté. Après des heures de marche, il entendit le cri de ralliement des Valeureux. Il se retourna, aperçut Mattathias et Michaël qui lui faisaient signe.

Il les attendit et crut, les larmes aux yeux, reconnaître plus loin les ombres de Saltiel et de Salomon qui vagabondaient bienheureusement. (S 444 ; *Pl* 342)

Un tel passage n'illustre pas seulement le thème de la valorisation de la marche. Il nous permet de faire la transition avec une problématique primordiale pour qui parle des Juifs aujourd'hui, à savoir leurs rapports avec le sionisme.

6. Apologie de l'étranger

À première vue, le sionisme cohénien, tel qu'il s'exprime dans l'œuvre, ne semble pas problématique ; il apparaît dans toute sa spontanéité, et en tout cas inchangé depuis *Paroles juives*, ouvrage signé « en terre étrangère », où on lit : « Cette année nous chantons en terre étrangère / Et l'an prochain certes / Peuple libre à Jérusalem » (*PJ* 25 ; *Pl* 11). À travers ces mots d'espoir inspirés de la *Haggada* de Pâque, qui seront repris par Saltiel (*V* 280 ; *Pl* 995)⁴⁶, se fait entendre l'écho du « chant de l'exilé » : « Comment chanterions-nous l'hymne de l'Éternel en terre étrangère ? » (*Psaume* 137). Et lorsque le rêve sioniste peut aboutir grâce à la création de l'État d'Israël, Cohen se réjouit sincèrement : « Israël est vivant, Israël israélien, hardi et rieur et fort sous le soleil de son ciel retrouvé » (*C* 126 ; *Pl* 1168). Néanmoins, ses romans font parfois entendre, en sourdine, un contre-chant, qui nuance et met en question ce sionisme. C'est surtout par la bouche de ses Valeureux que l'auteur formule sa position par rapport à l'idéal sioniste. Nous avons vu que Cohen, pendant les années 30, à une époque où il était lui-même un sioniste actif, place Mangeclous et ses cousins en Palestine pour y fonder un kibboutz. Pareille entreprise coûte la vie à deux des Valeureux et ne donne pas entière satisfaction aux trois autres. Mais les griefs qu'ils expriment à l'égard de cette Terre promise sont encore plutôt loufoques : « Suis-je un chrétien pour flétrir mes

⁴⁶ Voir *Pl* 1384, n. 1 *ad p.* 994.

ans en Palestine ? Moi il me faut des pays où l'on bouge » ; « Enfants, si je reste ici [...] je sens que je vais devenir antisémite et que je vais faire un pogrom, parole d'honneur ! Il y a trop de fils de Jacob par ici [...] » ; « [...] on s'embête en cette sainte terre » (S 442-443 ; *Pl* 341). À cela, il faut ajouter la vieille rancune des Valeureux séfarades contre les Juifs ashkénazes, originaires du nord et de l'est de l'Europe : « Suis-je un Juif de la Russie et des contrées de brume pour m'échiner ici ? » (S 444 ; *Pl* 342).

En revanche, dans le texte de 1969 intitulé *Les Valeureux*, la pensée se précise et apporte d'importantes nuances à ce que Cohen faisait dire à Mangeclous en 1930. Ainsi, Saltiel écrit à son neveu Solal : « À propos, imagine-toi que l'autre jour Mangeclous m'a dit en se tenant la barbe d'un air de compétence que dans cet État Juif il n'y aurait bientôt plus de Juifs à force d'être heureux et normaux » (V 281 ; *Pl* 995). Le vieil oncle fait ici allusion à la discussion suivante (au cours de laquelle les Hollandais encourent de nouveau les dénigrements des Valeureux) : « Pourvu que les Juifs de cet État ne deviennent pas antisémites à force d'être normaux et indépendants [...]. Et [...] qu'ils ne deviennent pas trop bronzés. Car si tu es bronzé et heureux et blondinet, tu deviens moins intelligent et en quelque sorte hollandais » (V 231 ; *Pl* 961). À l'argument de Saltiel (« Et parfaitement, mon cher, nous deviendrons normaux, nous serons comme les autres, nous ne serons plus étrangers et malheureux ! »), Mangeclous réplique par une véritable apologie de l'étranger : « Et s'il me plaît à moi d'être anormal et étranger [...]. Et pas comme les autres, et même malheureux ! Non, monsieur, je ne renoncerai jamais à cette honneur ! Anormal je suis, anormal je resterai, et grand profit me fasse ! » (V 231 ; *Pl* 961). Si, dans un premier temps, Saltiel « se content[e] de hausser les épaules », plus tard, dans sa lettre à Solal, on apprend que le vieil oncle a le dernier mot dans cette discussion ; il tâche, en effet, de réconcilier, de façon humoristique, l'idéal de l'étranger selon Mangeclous et son propre rêve sioniste : « Je lui [= Mangeclous] ai répliqué que le destin de notre peuple étant d'avoir des Tribulations, Traverses et Malencontres de génération en génération, nous en aurons sûrement aussi dans notre État Juif, et par conséquent tout ira bien, sans danger de bonheur ni péril de sécurité, et [...] nous resterons Juifs même en terre d'Israël, et sache que si l'Éternel nous favorise de désagréments et d'ennemis deux ou trois fois par siècle, c'est justement pour nous maintenir en bonne forme israélite ! » (V

281 ; *Pl* 995-996). Rester étranger et Juif, même en terre d'Israël, voilà le rêve paradoxal de Saltiel...

Cependant, telle n'est pas la solution que Cohen apporte au problème, lui, qui, pour des raisons peu claires, n'est jamais allé en Israël. Si, dans les années 20, il était un sioniste actif (*Paroles juives*), dès les années 30 s'exprime une certaine hésitation (*Solal, Mangeclous*), qui ne fait que se renforcer avec le temps. Avec *Le Livre de ma mère*, le sionisme disparaît momentanément de son horizon, pour faire place à une nostalgie croissante de son passé. Ses dernières œuvres, et plus particulièrement ses écrits autobiographiques, doivent être considérés comme une recherche du temps perdu, comme une reconstruction idéalisée de sa première jeunesse d'avant « le jour de ses dix ans ». Le souvenir du bonheur parfait de cette époque est projeté dans les images archétypales de l'île méditerranéenne et de la figure maternelle, deux constantes qui non seulement hantent la psyché du moi autobiographique, mais aussi celle des personnages fictifs, surtout dans le cas de Solal. Avec *Les Valeureux*, on retrouve enfin la question du sionisme, mais il fait désormais l'objet d'un conflit psychologique. Terminons par une citation extraite de ce roman, où l'on trouve formulé in *nuce* le conflit traumatique qui sous-tend alors l'écriture cohénienne :

Louange et gloire à vous, frères en Israël, vous adultes et dignes, sérieux et de peu de paroles, combattants courageux, bâtisseurs de patrie et de justice, Israël israélien, mon amour et ma fierté. Mais qu'y puis-je si j'aime aussi mes Valeureux qui ne sont ni adultes, ni dignes, ni sérieux, ni de peu de paroles ? J'écrirai donc encore sur eux, et ce livre sera mon adieu à une espèce qui s'éteint et dont j'ai voulu laisser une trace après moi, mon adieu au ghetto où je suis né, ghetto charmant de ma mère, hommage à ma mère morte (V 91 ; *Pl* 864).

En fin de compte, Albert Cohen opte, avec *Mangeclous*, pour l'Étranger.

Chapitre 4

Présence de Montaigne dans *Voyage au bout de la nuit*

Au premier abord, Céline est décidément anti-renaissantiste. Selon lui, la Renaissance, tout comme le Classicisme, est emblématique d'une langue figée et morte, qui contraste avec la verve langagière d'un Villon. Même Rabelais « a raté son coup¹ » en n'allant pas assez loin dans cette veine. Quant à Montaigne, cet autre épigone de la prose renaissante, il lui fait perdre toute mesure. Car si Céline, comme l'ont fait Thibaudet, Gide et Albert Cohen, convoque cet écrivain dans le débat sur l'écriture juive, c'est, contrairement à eux, dans une optique sauvagement antisémite. C'est du moins ce qu'on peut déduire de ses pamphlets écrits après 1937. Dans *Bagatelles pour un massacre* (1937), il déclare notamment : « Montaigne écrit tout juste à l'opposé [de Villon] en juif semeur d'arabesques, presque du "France" avant la lettre, du pré-Proust². » Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Ses œuvres de fiction d'avant 1936 traitent Montaigne plus respectueusement et hors de tout contexte antisémite. Ainsi, dans *Mort à crédit* (1936), la formule montaignienne « divers et ondoyant » (p. 879) est utilisée dans un contexte neutre, et Montaigne est même l'une des références les plus importantes de *Voyage au bout de la nuit* (1929)³. Citons en particulier l'épisode où Bardamu, le protagoniste du *Voyage*, pastiche et commente la lettre de consolation que Montaigne écrit à sa femme

¹ Céline, « "Rabelais, il a raté son coup". Une interview sur *Gargantua et Pantagruel* pour Le Meilleur Livre du Mois », *Les Cahiers de L'Herne*, 1965, pp. 19-21.

² Cité par Philippe Alméras, *Dictionnaire Céline*, Paris, 2004, p. 593.

³ Pour *Mort à Crédit* et *Voyage au bout de la nuit*, notre édition de référence est Céline, *Romans*, éd. Henri Godard, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1981, t. I.

à l'occasion de la mort de leur premier enfant. La présence de cette lettre dans le *Voyage* nous renvoie en effet à un riche intertexte – comprenant Plutarque et ses deux traducteurs, Étienne de La Boétie et Jacques Amyot –, qui constituera le sujet du présent chapitre.

1. Bardamu pasticheur

Pour commencer, considérons ce pastiche de plus près. Bardamu, médecin des pauvres à Paris, erre, sans but précis, l'esprit maussade, le long de la Seine. Il pense au petit garçon Bébert, qui est en train de mourir du typhus sans qu'il ait pu l'aider. Avec ce cynisme noir qui le caractérise, il se dit : « On n'est jamais très mécontent qu'un adulte s'en aille, ça fait toujours une vache de moins sur terre, qu'on se dit, tandis que pour un enfant, c'est tout de même moins sûr. Il y a l'avenir. » Plongé dans ses états d'âme, il se fait vendre « un vieux petit "Montaigne" un vrai de vrai pour un franc ». Il ouvre le livre, et son œil tombe par hasard (mais dans l'univers de Céline qu'est-ce que le hasard ?) sur une lettre de Montaigne, qui est pastichée et commentée dans le style inimitable de Céline :

J'avais plus du tout envie d'avancer. Aux boulevards, j'ai bu un café crème et j'ai ouvert ce bouquin qu'elle m'avait vendu. En l'ouvrant, je suis juste tombé sur une page d'une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne, justement pour l'occasion d'un fils à eux qui venait de mourir. Ça m'intéressait immédiatement ce passage, probablement à cause des rapports que je faisais tout de suite avec Bébert. *Ah !* qu'il lui disait le Montaigne, à peu près comme ça à son épouse. *T'en fais pas va, ma chère femme ! Il faut bien te consoler !... Ça s'arrangera !... Tout s'arrange dans la vie... Et puis d'ailleurs,* qu'il lui disait encore, *j'ai justement retrouvé hier dans des vieux papiers d'un ami à moi une certaine lettre que Plutarque envoyait lui aussi à sa femme dans des circonstances tout à fait pareilles aux nôtres... Et que je l'ai trouvée si joliment bien tapée sa lettre ma chère femme, que je te l'envoie sa lettre !... C'est une belle lettre ! D'ailleurs je ne veux pas t'en priver plus longtemps, tu m'en diras des nouvelles pour ce qui est de guérir ton chagrin !... Ma chère épouse ! Je te l'envoie la belle lettre ! Elle est un peu là comme lettre celle de Plutarque !... On peut le dire ! Elle a pas fini de t'intéresser !... Ah non ! Prenez en connaissance ma chère femme ! Lisez la bien ! Montrez la aux amis. Et relisez la encore ! Je suis bien tranquille à présent ! Je suis certain qu'elle va vous remettre d'aplomb !... Vostre bon mari. Michel.* Voilà que je me dis moi, ce qu'on peut appeler du bon travail. Sa femme devait être fière d'avoir un bon mari qui s'en fasse pas comme son Michel. Enfin, c'était leur affaire à ces gens. On se trompe peut-être toujours quand il s'agit de juger le cœur des autres. Peut-être qu'ils avaient vraiment du

chagrin ? Du chagrin de l'époque ? (*Voyage*, p. 289)

Bien que la réécriture de cette lettre et l'interprétation qui en est proposée soient tout à fait dans l'humour mordant de Bardamu/Céline, il va sans dire qu'elles ne rendent pas justice aux intentions de Montaigne, ni d'ailleurs à celles de Plutarque. Néanmoins, les naïves questions que se pose Bardamu s'avèrent essentielles aussi bien pour la compréhension de ces auteurs que pour celle du roman. Dans les deux cas, elles permettent en effet de jeter une nouvelle lumière sur les trois écrivains en question.

2. Plutarque et La Boétie

Arrêtons-nous d'abord sur la *consolatio* écrite par Plutarque. Cette lettre fait partie d'un petit corpus de cinq textes, dont deux seulement nous sont parvenus. La lettre à sa femme a été écrite à l'occasion de la mort de leur fille Tixomena, décédée à l'âge de deux ans, on ne sait pas en quelle année précisément. Plutarque emploie, pour consoler sa femme, les arguments habituels : la tristesse et le deuil excessifs sont mauvais pour la santé ; dans le bonheur comme dans le malheur, on doit pratiquer la sobriété et la constance en tout ; la mort fait partie intégrante de la vie ; c'est une consolation de savoir que la mort (ra)mène l'âme vers un état de bonheur éternel. Ces observations prouvent que Plutarque connaît bien la topique du genre – genre qui semble exclure à priori toute sincérité, car il fut utilisé pendant des siècles dans l'enseignement scolaire de la rhétorique, comme on le voit avec l'influent traité d'Érasme *De conscribendis epistolis* (1520)⁴. Ce qui distingue pourtant la lettre de Plutarque des autres modèles du genre, c'est la façon dont il utilise ces règles sclérosées et impersonnelles pour donner voix à ses propres émotions et exprimer sa résignation. Tout en recourant au topique impersonnel du souvenir chéri, il sait ainsi raconter des détails particulièrement émouvants, comme lorsqu'il évoque sa petite fille jouant avec ses poupées, et montrant son bon caractère en les invitant non seulement à partager sa table, mais aussi à boire au tétin de sa nourrice.

Il n'est donc pas étonnant que la lettre de consolation de

⁴ Voir l'entrée « Consolatio » dans *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt, 1994, t. 2.

Plutarque soit devenue l'une des références du genre. Au XVI^e siècle, elle fut traduite en français à deux reprises, d'abord par Étienne de La Boétie (1571), puis par Jacques Amyot (1572). Comme nous allons le voir, il n'est pas fortuit que ces deux traductions se soient suivies si rapidement.

Juriste au parlement de Bordeaux, La Boétie (1530-1563) est l'auteur d'une œuvre restée manuscrite pendant sa courte vie, qui comprend un certain nombre de traductions du grec, plusieurs écrits politiques, et des poèmes français et latins. Il est surtout connu pour son amitié avec Montaigne – une amitié conçue selon l'idéal classique, à laquelle ce dernier consacra l'un de ses chapitres les plus connus : *De l'amitié*. C'est d'ailleurs Montaigne qui, en 1571, publie une sélection des ouvrages de son ami, parmi lesquels deux traductions de Plutarque, à savoir *Les Règles de mariage de Plutarque* et la lettre de *Consolation de Plutarque à sa femme*. Dans ce recueil, il fait également paraître la lettre qu'il a lui-même écrite en 1563 à son père au sujet de la mort de La Boétie – lettre qui est importante pour comprendre l'état d'âme de Montaigne. Le récit que celui-ci fait des dernières paroles échangées avec son ami est particulièrement touchant : « Mon frere, mon frere », lui dit La Boétie, « me refusez-vous doncques une place ? », à quoi Montaigne répond en essayant de le convaincre « par raison » qu'il a déjà sa « place » dans le monde, et « que puis qu'il respiroit & parloit, & qu'il avoit corps, il avoit par consequent son lieu »⁵.

Voire, voire, me respondit-il lors, j'en ay, mais ce n'est pas celuy qu'il me faut : & puis quand tout est dit, je n'ay plus d'estre. — Dieu vous en donnera un meilleur bien tost, luy fis-je. — Y fusse-je desja, mon frere, me respondit-il, il y a trois que j'ahanne pour partir.

Une heure après son ami était mort.

Montaigne ne dit pas explicitement comment il a interprété les derniers mots de son ami. Mais le fait qu'il ait rendu compte de sa dernière conversation avec lui de façon si détaillée prouve que Montaigne interprète la « place » que lui demande La Boétie comme une entrée dans le panthéon littéraire par la publication de ses manus-

⁵ *La Mesnagerie de Xenophon ; les regles de mariage de Plutarque ; lettre de consolation de Plutarque à sa femme [...]*, trad. Étienne de La Boétie (Paris, 1572 ; 1^e éd. 1571).

crits.

Publier l'œuvre de son ami est donc une façon d'honorer la dette qu'il a tacitement contractée envers lui. Et cela dépassera la simple publication posthume de ses œuvres. Comme l'a démontré Michel Butor dans son *Essais sur les Essais* (1968), La Boétie aura, au sens propre du terme, une « place » centrale dans la première édition des *Essais*, et face à sa propre mort trente ans plus tard, Montaigne se souviendra encore de celle de son ami.

Cet état de « mélancolie » lié à la disparition de La Boétie est encore renforcé, en 1568, par une autre mort, celle du « meilleur père qui fut oncques », et pour qui, d'ailleurs, Montaigne s'est acquitté d'une autre dette littéraire, avec la traduction française de la *Théologie naturelle* de Raimond Sebond, publiée en 1569. La parution, en 1571, de la lettre à son père combine donc à la fois le deuil filial et celui de son ami. C'est cette même année que Montaigne, « las depuis longtemps déjà de sa servitude du Parlement et des charges publiques », se retire et commence à rédiger ses *Essais*.

3. Nouvelles perspectives sur la *Consolatio* de Montaigne.

Les *Essais* constituent donc une sorte de thérapie du deuil, et c'est dans cette morosité ambiante que Montaigne choisit de publier la lettre de consolation à sa femme – celle qui sera plus tard pastichée par Céline. Avant de revenir sur ce pastiche, il convient d'abord d'étudier cette lettre et d'en préciser le contexte. Considérons d'abord le contenu :

Ma femme vous entendez bien que ce n'est pas le tour d'un galand homme, aux reigles de ce temps icy, de vous courtiser & caresser encore. Car ils disent qu'un habil homme peut bien prendre femme : mais que de l'épouser c'est à faire à un sot. Laissons les dire : je me teins de ma part à la simple façon du vieil aage, aussi en porte-je tantost le poil. Et de vray la nouvelleté couste si cher jusqu'à ceste heure à ce pauvre estat (& si je ne scay si nous en sommes à la derniere enchere) qu'en tout & par tout j'en quitte le party. Vivons ma femme, vous & moy, à la vielle Françoisse. Or il vous peult souvenir comme feu Monsieur de la Boetie ce mien cher frere, & compaignon inviolable, me donna mourant ses papiers & ses livres, qui m'ont esté depuis le plus favory meuble des miens. Je ne veulx pas chichement en user moy seul, ny ne merite qu'ils ne servent qu'à moy. À ceste cause il m'a pris envie d'en faire part à mes amis. Et par ce que je n'en ay, ce croy-je nul plus privé que vous, je vous envoye la Lettre consolatoire de Plutarque à sa femme, traduite par luy en François : bien mar-

ry dequoy la fortune vous a rendu ce present si propre, & que n'ayant enfant qu'une fille longuement attendue, au bout de quatre ans de nostre mariage, il a falu que vous l'ayez perdue dans le deuxiesme an de sa vie. Mais je laisse à Plutarque la charge de vous consoler, & de vous advertir de vostre devoir en cela, vous priant le croire pour l'amour de moy : Car il vous descouvrira mes intentions, & ce qui se peut alleguer en cela beaucoup mieux que je ne ferois moymesmes. Sur ce, ma femme, je me recomande bien fort à vostre grace, & prie Dieu qu'il vous maintienne en sa garde.

De Paris ce 10. Septembre, 1570.

Vostre bon mary
Michel de Montaigne

L'enfant dont il s'agit ici, qui se prénomme Toinette, est le premier-né de Montaigne et de sa femme Françoise de La Chassigne, épousée en 1565. Cette petite fille (qui n'est donc pas un garçon, comme le croit Bardamu) est morte en août 1570, deux mois après sa naissance. L'indication « dans le deuxiesme an de sa vie » est sans doute une faute de l'imprimeur, qui, ayant peut-être à l'esprit les deux ans de la fille de Plutarque, a dû lire « an » au lieu de « mois ».

Quoi qu'il en soit, il est frappant de constater, dans ce texte, la confiance absolue que Montaigne a dans le pouvoir de consolation de la lettre de Plutarque. Il ne prend même pas la peine d'utiliser ses arguments ; il se contente d'y référer. Loin de témoigner d'une quelconque insensibilité, comme le pense Bardamu, il s'agit plutôt là d'une stratégie rhétorique, car le principal objectif visé par la publication de cette lettre est avant tout paratextuel : elle sert en effet à introduire la traduction française qu'a faite La Boétie de la lettre de Plutarque. Le message contenu implicitement est donc le suivant : « La lettre de Plutarque est si bien faite que moi, Montaigne, j'ai préféré utiliser cette lettre pour consoler ma femme de la mort de notre fille, plutôt qu'en écrire une moi-même ». Lue ainsi, la lettre de Montaigne dévoile son discours paratextuel, qui consiste, comme le veut la tradition, à recourir au topos de la modestie pour faire l'éloge du texte principal en minorant ses propres capacités.

Cela signifie-t-il que Montaigne n'aimait pas vraiment sa femme ? C'est une question qui a préoccupé les montaignistes modernes. Philippe Desan, notamment, arrive à la conclusion suivante : « Objet

déjà possédé, la femme de Montaigne est loin d'incarner le désir⁶. » Cependant, l'ouverture de la lettre prête, selon nous, à une autre lecture, qui pourrait se traduire librement par la paraphrase : « Actuellement on croit que l'amour est impossible dans le mariage. Autrefois, en revanche, on pensait le contraire. Or, comme je suis en tout traditionnel, je suis d'accord avec l'opinion d'autrefois. » L'ouverture de la lettre doit donc se lire comme un compliment savamment tourné.

Que ce compliment soit sincère, c'est une autre question, à laquelle d'ailleurs on ne peut répondre de façon définitive. Cela vaut, du reste, pour tout l'ouvrage : la sincérité de son « livre de bonne foy » reste en effet questionable. Ou, comme le suggère Bardamu dans un deuxième temps, on ne peut pas se mettre dans la peau des autres, surtout après tant de siècles.

Ce mode de vie à la « vieille Française » et le rejet de toute « nouvelleté » en matière de mœurs semblent être inspirés par la lettre de Plutarque elle-même, laquelle rejette catégoriquement toute nouveauté dans la pratique du deuil. Sous la plume de Montaigne, ce rejet de la nouveauté prend d'ailleurs une actualité inattendue. En parlant de « la nouvelleté » qui « couste si cher jusqu'à ceste heure à ce pauvre estat », il pense bien sûr à la Réforme. Or sa funeste remarque « je ne scay si nous en sommes à la dernière enchère » s'avèrera prophétique : le massacre de la Saint-Barthélemy aura lieu quelques mois seulement après la publication de la lettre.

L'édition des textes de La Boétie par Montaigne présente quelques négligences notables, qui ne sont pas imputables à l'auteur. La Boétie, en effet, a produit une traduction de Plutarque généralement correcte, tirée directement du grec. En fait, les incorrections contenues dans la version imprimée sont d'une autre nature : ainsi le fait que le texte indique *riches* au lieu de *chiches* n'est pas dû à un contresens, mais plutôt le résultat d'une coquille de la part de l'imprimeur. En tant qu'éditeur dévoué, Montaigne aurait dû corriger ces fautes typographiques⁷. Qu'il ne l'ait pas fait (et cela vaut aussi pour l'emploi incorrect de « deux ans » au lieu de « deux mois » que nous avons signalé plus

⁶ Voir l'entrée « Mariage » in Philippe Desan (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, 2004.

⁷ Les exemples des incorrections présentes dans la traduction de La Boétie sont mentionnés par Robert Aulotte, *Amyot et Plutarque. La tradition des *Moralia* au XVI^e siècle*, Genève, 1965, p. 104, n. 4 et 5.

haut) prouve qu'il était pressé. Cette hâte a sans doute été motivée par la traduction imminente des *Moralia* de Plutarque que Jacques Amyot (1513-1593) s'apprêtait à publier en 1572. À cette époque, l'excellente réputation d'Amyot en tant que traducteur était largement établie, et sa traduction de Plutarque, annoncée depuis longtemps, risquait de rendre celle de La Boétie superflue. De ce point de vue, Montaigne a donc réussi à garder la primeur, la publication de la traduction de La Boétie ayant devancé celle d'Amyot de quelques mois.

Quand Amyot fait paraître la sienne, elle se révèle être ce chef-d'œuvre tant attendu. Et Montaigne lui-même, dans ses *Essais*, chante l'éloge de cette traduction. Il loue Amyot « pour la naïveté et pureté du langage, en quoy il surpasse tous autres », et ajoute :

Sur tout je lui sçay bon gré d'avoir sçeu trier et choisir un livre si digne et si à propos, pour en faire present à son pays. Nous autres ignorans estions perdus, si ce livre ne nous eust relevé du borbier ; sa mercy, nous osons à cett'heure et parler et escrire. (II, 4, *À demain les affaires*)

La traduction d'Amyot deviendra le modèle de la prose stylisée du classicisme français (si abhorrée de Céline). En outre, elle répond aux exigences philologiques, en présentant un choix argumenté de textes-sources, qu'ils soient imprimés ou manuscrits. Mais, fait moins connu, elle s'inspire également, parfois, d'autres traductions, et en l'occurrence de celle de La Boétie. Si l'on compare les deux textes, on découvre en effet, malgré de nombreuses dissemblances, plusieurs passages où Amyot a choisi d'utiliser les mêmes mots ou la même construction syntaxique, alors que d'autres options se présentaient à lui. Voici quelques exemples, avec, à titre de comparaison, la traduction moderne de Jean Hani (1980), qui reste très proche du texte original grec⁸ :

⁸ Plutarque, *Œuvres morales*, éd. et trad. Jean Hani, Paris, 1980, t. VIII.

La Boétie	Amyot ⁹	Hani
aucun appareil somptueux	aucun appareil somptueux	pas [...] de pompe coûteuse et recherchée
de tes propres mamelles, et pour luy avais enduré l'incision d'un tétin	de ta propre mamelle, et que tu y eusses enduré une incision au tétin	[et pourtant tu avais nourri toi-même l'enfant] au sein, et tu avais dû subir une intervention chirurgicale à la suite d'une contusion à cet organe.
grand et fascheux	grand et fascheux	sérieux et douloureux
tout le reste qui est sain, net et entier	tout le demeurant estant net et entier	tout le reste est pur et intact

Ces ressemblances peuvent être de pures coïncidences, ou bien s'expliquer par l'absence de choix : dans certains cas, on peut, en effet, se demander comment traduire *autrement* tel passage de Plutarque... Cependant, on peut aussi en conclure qu'Amyot, à la dernière étape de son travail, ayant eu sous les yeux la traduction de La Boétie, l'a alors utilisée pour adapter son propre texte. Dans cette hypothèse, ces emprunts à La Boétie s'exprimeraient tantôt par le recours au dédoublement synonymique, typique du style d'Amyot, comme dans l'exemple « tout le reste qui est sain, net et entier » ; tantôt par l'emploi de paraphrases. On a en effet l'impression, dans ces passages, qu'Amyot ressent l'*anxiety of influence* : pour se distancier de son prédécesseur et éviter tout soupçon de plagiat, il semble alors contraint de contourner les choix de traduction employés par La Boétie en recourant à la paraphrase. Tout cela reste hypothétique, et demanderait à être vérifié à partir de cette autre traduction que La Boétie et Amyot ont en commun, à savoir les *Règles de mariage* de Plutarque. Mais cela nous éloignerait trop de notre propos.

⁹ *Les Œuvres morales et meslées de Plutarque*, trad. Jacques Amyot, Paris, 1572 ; éd. fac-similé Paris-La Haye, 1971.

4. Montaigne dans le *Voyage*

À ce stade de notre analyse, on voit donc combien les remarques « ingénues » de Bardamu sont susceptibles de modifier notre jugement sur la lettre de Montaigne, et d'en déclencher une nouvelle interprétation – tout comme les lectures montaigniennes d'un Proust ou d'un Butor peuvent changer notre vision de cet écrivain. Outre ce phénomène d'« influence rétroactive » (voir notre Introduction), le pastiche de Céline est important pour la compréhension du *Voyage*. Cette importance est confirmée par le fait que ce passage, l'un des rares à être mis en italiques, constitue le cas le plus long et le plus voyant d'intertextualité dans ce roman. Quelle est donc sa fonction ? En premier lieu, il apporte une certaine tonalité, qui touche au travail du deuil. Le chagrin de Bardamu, causé par la mort imminente de Bébert, est proche de la mélancolie de Montaigne, celle-ci étant peut-être moins liée à la mort de son enfant – sentiments questionnés par Bardamu –, qu'à la disparition du père et de l'ami.

Or, le chagrin de Bardamu semble être inspiré par une forte aptitude à l'empathie : partout dans le roman, il est touché par le sort des pauvres et des opprimés. Et ce qui est montaignien en cela, c'est que cette empathie inclut aussi les animaux. Ici Céline se place, sciemment ou non, dans une longue tradition, qui a commencé avec les traités de Plutarque sur les animaux et s'est poursuivie avec Montaigne, *via* ses célèbres citations au sujet de sa chatte (« Quand je me jouë à ma chatte, qui sçait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle ? » [*Essais*, p. 430]) ou sur la cruauté envers les animaux (« Les naturels sanguinaires à l'endroit des bestes tesmoignent une propension naturelle à la cruauté » [*Essais*, p. 412]). Reprise par La Fontaine, avec le « pauvre » loup de ses fables, encore présente à travers l'image des chiens miséreux de Baudelaire, on la retrouve enfin dans l'amour que Céline porte aux animaux. Et si Céline choisit de nommer son chat « Bébert » en souvenir de l'enfant du *Voyage*, c'est que les enfants et les animaux sont, à ses yeux, les victimes innocentes d'une société cruelle. Ce n'est donc pas un hasard si le pastiche de la lettre de Montaigne est aussitôt suivi par une scène de cruauté collective envers un cochon, impitoyablement martyrisé par la foule. La description, à première vue impassible, de cette scène fait entrevoir, par sa minutie, la profonde empathie de Bardamu narrateur-spectateur.

Pourtant, malgré ce contexte tout montaignien, le pastiche a

surtout pour fonction de se distinguer de Montaigne, et en particulier du style dont celui-ci est le premier représentant selon Céline. Parmi les nombreuses dissemblances entre le pastiche et la lettre originale, étudiées, de façon détaillée, par Jacques de Feytaud¹⁰, c'est surtout la différence stylistique qui importe. Dans son souci de se démarquer du français littéraire et académique – dont Montaigne est le symbole –, Céline rend son style encore plus parlé et populaire qu'ailleurs dans son livre. Les longues phrases de Montaigne sont découpées, sur un rythme staccato, en brèves phrases exclamatives et répétitives, suivies de points d'exclamation et de suspension. Si ce type de phrases est encore relativement rare dans le *Voyage*, les fameux « trois points » deviendront, après *Mort à crédit* (1936), la caractéristique par excellence du style de Céline. On est donc en droit d'affirmer que le style staccato aux « trois points » de Céline provient de sa réaction contre le style de Montaigne.

Mais on touche ici à un paradoxe. Jacques de Feytaud a raison en effet d'observer que le style de Céline n'est pas si éloigné de l'idéal stylistique formulé par Montaigne, à savoir ce « parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et serré » (I, 26, *De l'institution des enfans*, p. 171). Et Céline de nous ramener ainsi à Plutarque, dont la brièveté stylistique était l'exemple à suivre pour Montaigne...

¹⁰ Jacques de Feytaud, « Céline et le petit Montaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* 12 (1974), pp. 5-28.

Chapitre 5

Maniérismes de Ponge : Belleau – Montaigne – Malherbe

Dans cette étude fondamentale que représente *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948 ; traduction française 1956), Ernst Robert Curtius propose de réévaluer l'histoire de l'art et de la littérature européenne selon l'opposition entre ces deux conceptions esthétiques que sont le « classicisme » et le « maniérisme ». Ce dernier terme, préférable à « baroque » ou à « romantisme », doit être compris, précise-t-il, dans un sens large, « en sorte qu'il ne soit plus que le dénominateur commun de toutes les tendances littéraires opposées au classicisme, qu'elles soient pré- ou post-classiques, ou contemporaines de n'importe quel classicisme. Ainsi compris, le maniérisme est une constante de la littérature européenne. Il est le phénomène complémentaire du classicisme de toutes les époques » (pp. 427-428).

Parmi ses admirateurs français, Curtius compte Francis Ponge, qui, dans une lettre du 3 juillet 1970, écrit à son ami allemand Castor Seibel :

[...] l'un des maîtres-livres concernant notre culture nous est venu d'un érudit rhénan Ernst-Robert Curtius ; livre dont la traduction française, sous le titre : *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, se trouve depuis longtemps à mon chevet. Vous en ai-je parlé ? (je ne le suis guère dans son enthousiasme délirant envers Gide... mais quant au reste, quelle somme !)¹.

¹ Francis Ponge, *Treize lettres à Castor Seibel*, Paris, 1995. Nous ne sommes pas le premier à signaler le rapport entre Ponge et le livre de Curtius. Voir Philippe Met, « Francis Ponge ou la fabrique du (lieu) commun », *Poétique* 103 (1995), pp. 303-318, qui signale que Ponge a mentionné cet ouvrage « lors d'un entretien accordé »

Ponge a sans doute été séduit par les réflexions de Curtius car elles lui permettaient de situer sa propre écriture par rapport à cette dichotomie classicisme-maniérisme. C'est surtout visible dans son *Pour un Malherbe* (1965), où se joue véritablement la question de l'appartenance au classicisme ou au maniérisme.

Dans les lignes qui suivent, nous essayerons d'expliquer le maniérisme de Ponge (au sens transpériodique du terme, tel que l'emploie Curtius) en nous référant à un maniérisme « historique », défini de façon assez précise par les seiziémistes français, comme Marcel Raymond et Claude-Gilbert Dubois². C'est à travers deux auteurs de la Renaissance que le nom de Ponge pourrait être lié à ce maniérisme historique : Remy Belleau, poète de la Pléiade, dont il fut le septième astre, et Montaigne.

1. Maniérismes de Belleau³

Les ressemblances entre ces deux miniaturistes que sont Ponge et Belleau ont été souvent évoquées⁴. Belleau prend le parti des petites choses, qu'il détaille par le menu. On pense tout de suite à ses *Petites*

(voir la note 14 de l'article de Met). On sait maintenant que Ponge a acheté le livre de Curtius le 29 mars 1965 et qu'il a « travaillé beaucoup sur Curtius » pendant la seconde moitié du mois d'août 1965. Voir Bernard Veck, « Ponge lecteur (agendas 1964-1973). Relevés », dans Guy Lavorel (dir.), *Francis Ponge : preuves et épreuves*, Lyon, 2002, pp. 37-57 (p. 40).

² Leurs définitions du maniérisme (que nous allons retrouver plus loin) permettent de distinguer ce courant du baroque. Pour Ponge, cette distinction s'avère d'autant plus problématique qu'il n'utilise pas le mot « maniérisme ». Son emploi fréquent du terme « baroque » dans son *Malherbe* indique tantôt le baroque littéraire historique (Du Bartas, D'Aubigné, etc.), tantôt le baroque au sens plus général, c'est-à-dire opposé au classicisme. Dans ce dernier sens, le terme de « baroque » coïncide avec celui de « maniérisme » dans l'acception que lui donne Curtius.

³ Ce paragraphe reprend quelques observations que nous avons faites ailleurs : voir mes articles « Remy Belleau et la peinture : aspects du métadiscours poétique de la Pléiade », *Word & Image* 4 (1988), pp. 331-337 et « Francis Ponge épictétique et paradoxal », dans Franc Schuerewegen (dir.), *Francis Ponge*, Amsterdam-Atlanta, 1996, pp. 35-46 (repris dans Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith, *Francis Ponge. Lectures et Méthodes*, Amsterdam-Atlanta, 2004, pp. 13-25).

⁴ Voir, entre autres, Carsten Feldmann, *Rerum natura : Lukrez, Belleau, Ponge*, Francfort s. M., 1997 et François Rigolot, « Poétiques de l'huître : Francis Ponge correcteur de Rémy Belleau ? », dans François Rouget et John Stout (dir.), *Poétiques de l'objet*, Paris, 2001, pp. 231-245.

inventions (1556), recueil d'inspiration anacréontique, où le poète s'applique à décrire de menus objets, dans un style qu'on pourrait qualifier de maniériste, et dont certains textes semblent avoir inspiré Ponge.

Cette influence est visible dans les titres des poèmes, parfois identiques, mais aussi dans l'écriture même. Ainsi, le style orné de *L'Huître*, qui s'exprime, entre autres, dans le traitement « précieux » du lexème *perle*, semble avoir inspiré celui de *L'Huître* pongienne. Les vers « Aussi tôt ell' devient grosse / Dedans sa jumelle fosse, / D'un perleus enfantement⁵ » rappellent en effet, par leur quasi-agrammaticalité, la dernière strophe du texte de Ponge : « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'ornier » (PPC 21)⁶. Certaines moralités à tonalité stoïcienne de *La Tortve* se retrouvent également dans *Escargots* (PPC 24-27 ; rappelons que dans la longue tradition du symbolisme animalier, tortue et escargot sont quasi interchangeables) :

Pourquoy charge elle sur le dos
L'assurance de son repos,
En sa petite maisonnette,
En sa petite boitelette ?
N'esse afin de nous contenter
En nostre maison, sans tenter
Mille maux que l'heure importune
A pour guidons de la fortune ?

et

Le marcher lent de ceste beste,
N'esse afin que l'esprit arreste
La cource des affections
De noz boüillantes passions⁷ ?

Citons encore *Le Papillon* (PPC 28) de Ponge, qui semble comporter de lointains échos des premiers vers du *Papillon* de Belleau, lorsque celui-ci

⁵ *Œuvres poétiques*, t. I, p. 180. Nos citations de Belleau sont tirées de ses *Œuvres poétiques*, éd. sous la dir. de Guy Demerson, Paris, 1995-2003, 6 t.

⁶ Sauf indication contraire, nos citations de Ponge sont tirées de ses *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot *et al.*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), t. I, 1999 ; t. II, 2002. Abréviations utilisées : PPC = *Le Parti pris des choses* (dans *PI I*) ; PM = *Pour un Malherbe* (dans *PI II*).

⁷ *Œuvres poétiques*, t. I, pp. 193-194.

évoque la « naissance » de l'insecte, puis son vol erratique, ses couleurs et son « petit mufle éléphantin⁸ » (tournure aussi insolite que « la guenille atrophiée » de Ponge). Ce poème de Belleau présente par ailleurs trois autres aspects que l'on retrouve chez Ponge : son caractère mimologique (tout comme *Le Papillon* de Ponge, celui de Belleau a un haut degré d'iconicité, l'articulation du signifiant mimant de très près celle du signifié) ; sa métadiscursivité (la rivalité entre Nature et Peinture implique, comme partout dans l'œuvre de Belleau, une troisième instance : la Poésie⁹) ; sa nature de « poème-objet »¹⁰ (le papillon devient le poème lui-même, prêt à être offert à son destinataire, Ronsard, en échange de trois autres poèmes-objets : une fourmi, une grenouille¹¹ et un frelon). Enfin, les bizarreries communes aux deux poètes dans l'emploi du vocabulaire, de la syntaxe, des images, ainsi que l'iconicité des textes, appartiennent, on va le voir, à une esthétique maniériste.

En prenant le parti des choses, Belleau et Ponge se situent dans la longue tradition de l'éloge paradoxal¹². Les objets qu'ils décrivent sont des *things without honor*¹³, qui se caractérisent par leur petitesse, leur manque de rareté, bref leur insignifiance. Leurs éloges vont donc contre l'« opinion commune », la *doxa*, qui, dans le cas de Ponge, relève souvent du classicisme. Ainsi, en optant pour une « rhétorique de l'objet », c'est-à-dire un discours descriptif qui mime en quelque sorte l'objet décrit, Ponge se distancie de la rhétorique classique dont les procédés, déjà préétablis, sont considérés comme quasi immuables. En écrivant contre cette rhétorique classique, Ponge est donc maniériste au sens large, tel que défini par Curtius. Par la suite, nous allons voir, cependant, que son maniérisme se laisse aussi définir de façon plus spécifique.

⁸ *Œuvres poétiques*, t. I, pp. 157.

⁹ Voir P. J. Smith, « Rémy Belleau et la peinture », art. cit.

¹⁰ Cf. Alfred Glauser, *Le Poème-symbole : de Scève à Valéry*, Paris, 1967.

¹¹ Remarquons que les ressemblances entre *La Grenouille* de Ronsard et *La Grenouille* (*Pièces*, dans *PI I*, 725) de Ponge sont bien moindres que celles qui existent entre *L'Huître* et *Le Papillon* de Belleau et les poèmes de titres identiques composés par Ponge.

¹² Sur le genre de l'éloge paradoxal latin, italien et français, cf. Annette H. Tomarken, *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and Its Antecedents*, Princeton, 1990. Cf. aussi Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, 1997.

¹³ Arthur Stanley Pease, « Things without Honor », *Classical Philology* 21 (1926), pp. 27-42.

Mais, auparavant, revenons à celui de Belleau. Son ouvrage le plus manifestement maniériste est sa *Bergerie*, publiée en 1565. Cette églogue, écrite dans la tradition pastorale de Sannazar, fait défiler sous nos yeux une longue série de tableaux, de tapisseries et autres objets d'art. Résumons les principales caractéristiques du maniérisme littéraire de Belleau, telles que nous les avons étudiées ailleurs¹⁴ : des descriptions marquées par un goût excessif du détail, un style chargé, une perpétuelle recherche de la variété et une perspective anamorphosique – caractéristiques que l'on trouve aussi dans les *Petites Inventions* et dans son autre célèbre recueil, les *Pierres précieuses*. Rien n'est négligé pour *far stupir* le lecteur. Et ce sont autant de moyens par lesquels Belleau, soucieux comme tout maniériste d'une expression personnelle et originale, cherche à se différencier de Sannazar, son modèle classicisant. À ce propos, il convient de citer ici Claude-Gilbert Dubois :

L'imitation maniériste est la résultante d'un conflit : d'un côté nous avons une déférence hyperbolisée à l'égard d'un maître – ce qui pourrait renvoyer à un complexe d'infériorité – et de l'autre une revendication exagérée d'autonomie, qui l'amène à refuser ostensiblement le titre d'héritier et à choisir des chemins non foulés¹⁵.

Cette revendication s'exprime, entre autres, dans la citation suivante, qui affirme l'originalité de la *Bergerie* : cette « diversité & meslange des inventions rustiques » (autrement dit cet assemblage de prose et de poésie) constitue, selon Belleau, une « nouvelle façon d'écrire, qui n'a encores esté pratiquée ny congneue en nostre France¹⁶ ». Pareille revendication mais aussi semblable « complexe d'infériorité » caractérisent tout autant, on y reviendra, les *Essais* de Montaigne et les textes de Ponge.

C'est à un endroit stratégique, en plein milieu de la *Bergerie*, qu'est placée la longue description d'un miroir, objet maniériste par excellence, dont le poète affirme que « c'est le plus bel ouvrage & le mieux parfait qui fut jamais veu¹⁷ ». Doris Delacourcelle, dans son é-

¹⁴ Voir P. J. Smith, « Rémy Belleau et la peinture », art. cit.

¹⁵ Claude-Gilbert Dubois, « Imitation différentielle et poétique maniériste », *Revue de littérature comparée* 51 (1977), p. 147.

¹⁶ *Œuvres poétiques*, t. II, p. 4.

¹⁷ *Œuvres poétiques*, t. II, pp. 81.

tude sur la *Bergerie*¹⁸, a démontré que la décoration de ce miroir, qui présente un assemblage très dense de motifs décoratifs existants, repris du maniérisme italien, est trop exubérante pour être vraie. La description de ce miroir, en cherchant à mimer le maniérisme de l'objet décrit, offre, ainsi, un bon exemple de « rhétorique par l'objet ». La prolifération ornementale du miroir est minutieusement décrite : les lignes courbes, les mouvement ondulatoires, les figures allongées, « entortillées » (le mot revient plusieurs fois) et serpentes (« comme serpens », indique le texte) sont rendus par une syntaxe ondulatoire, à rythme binaire ou ternaire, une polynomie synonymique et par d'autres formes répétitives. Il nous semble possible d'affirmer, à ce sujet, que cette description du miroir reflète, en fait, l'esthétique de l'œuvre entière.

Cependant ces descriptions brillantes ne suffisent pas à occulter la « mauvaise conscience maniériste » d'un poète conscient qu'il a trop dévié de l'idéal classique de la belle nature. Dans sa dédicace à « Monsieur de Lorraine », qui sert de préface à la deuxième édition, Belleau s'excuse donc en des termes qui dépassent la modestie conventionnelle de l'exorde, et qui ressemblent parfois étrangement au métadiscours de Montaigne : « [...] voulant recoudre ces inventions mal cousues, mal polies et mal agencées, sans l'esperer, je trouve un livre ramassé de pieces rapportées, chose véritablement que n'a membre, ny figure qui puisse former un corps entier et parfait.¹⁹ » Et le poète de couper ce qu'il juge de trop (jusqu'à rendre son texte incompréhensible) et de compléter ce qui est inachevé – bref d'adapter son texte au modèle classicisant.

2. Maniérisme de Montaigne

À la différence de Belleau, Montaigne n'est pas souvent mis en relation avec Ponge. Il est vrai, on l'a vu, que ce dernier n'a véritablement découvert Montaigne qu'assez tard. Et s'il est cité dans *Pour un Malherbe* (PM 267), c'est une citation de seconde main.

Les traits caractéristiques du maniérisme, formulés par les chercheurs modernes, et notamment par Claude-Gilbert Dubois, se re-

¹⁸ Doris Delacourcelle, *Le Sentiment de l'art dans la Bergerie de Rémy Belleau*, Oxford, 1945, pp. 48-51.

¹⁹ Belleau, *Œuvres poétiques*, t. IV, p. 147.

trouvent pourtant dans les *Essais* de Montaigne²⁰. Dans son récent article « Manière-Maniérisme » paru dans le *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Dubois résume brillamment ses nombreuses publications sur la question²¹. La période où Montaigne a vécu y est décrite comme étant un « ère de la mélancolie, du questionnement angoissé, du doute, du renfermement de l'individu dans son monde fantasmagique ». Et, selon lui, l'écriture montaignienne en est le reflet direct : « Sa recherche forcenée sur lui-même l'amène parfois à douter de l'unité de sa personne. Sa manière d'écrire, avec des lignes de fuite qu'il qualifie lui-même d'"obliques" évoque un cheminement labyrinthe. »²² Des caractéristiques auxquelles s'ajoute toute une série d'autres traits, dont certains déjà rencontrés chez Belleau : « décentration, sentiment permanent d'inachevé, goût des détails insolites, style "rompu" par ses citations extérieures, par ses asyndètes et ses ellipses, tout ce qu'il appelle "sauts et gambades". » Dubois souligne aussi la « mauvaise conscience » de Montaigne : il « se présente [...] comme un suiveur, né un peu tard dans un siècle un peu vieux », mais qui, en même temps, prône la nouveauté et la singularité de son entreprise.

Cette ambivalence se retrouve aussi dans les passages métadiscursifs consacrés à l'idéal stylistique, dont voici le plus connu :

(a) Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et serré, (c) non tant délicat et peigné comme véhément et brusque, [...] (a) plutôt difficile qu'ennuyeux, esloigné d'affectation, desreglé et hardy ; chaque lopin y face son corps ; non pédantesque, non fratesque, non pleideresque, mais plutôt soldatesque. (I, 26, *De l'institution des enfans*, p. 171)²³

²⁰ Sem Dresden, « Montaigne maniériste ? », dans *Mélanges L. Geschiere*, Amsterdam, 1975, pp. 131-144 ; Geralde Nakam, *Montaigne. La manière et la matière*, Paris, 1992.

²¹ Philippe Desan (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, 2004, pp. 628-630. Dans son article « Baroque », C. G. Dubois explique pourquoi « appliquer à l'œuvre de Montaigne le terme de baroque est ou inapproprié ou prématuré » (*idem*, pp. 94-96).

²² C. G. Dubois pense sans doute ici à l'image archétypale du maniérisme, le labyrinthe, étudiée par Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manier in der Europäischen Kunst*, Hambourg, 1957.

²³ Selon les conventions des éditions modernes, la lettre (a) indique la première édition des *Essais* de 1580, la lettre (b) l'édition de 1588, et la lettre (c) les additions manuscrites de l'exemplaire de Bordeaux ajoutées à partir de 1588 (c'est-à-dire

C'est donc le style sénéquien, anticicéronien, qui le caractérise, selon l'idéal du laconisme, qualifié à l'époque d'« atticisme », et auquel s'oppose un idéal stylistique « féminin », nommé « asianisme ». Ce passage s'insère parfaitement dans une série d'oppositions bipolaires fondamentales qui sous-tendent l'écriture montaignienne : masculin-féminin ; être-paraître ; chose-mot ; action-parole ; dialectique-rhétorique ; médecine-cosmétique, et ainsi de suite²⁴.

On touche ici à la nature fondamentalement paradoxale de l'écriture montaignienne. Ce que Montaigne rejette comme typiquement féminin peut, en effet, s'appliquer d'une façon ou d'une autre à lui-même : il « se pare » en (se d)écrivait ; il pratique lui-même un « flux de caquet » (p. 875). Et même si Montaigne propose l'idéal stylistique de brièveté virile (comme dans le passage précité du chapitre *De l'institution des enfans*), il retombe lui-même dans la prolixité féminine. Qui plus est, on sait, depuis l'étude de Hugo Friedrich²⁵, que ce passage est en fait la paraphrase d'un texte d'Érasme, où l'humaniste rotterdamois préconise la brièveté atticiste contre l'asianisme des cicéroniens. Or, Montaigne, tout en défendant ce même idéal de brièveté, ajoute dans la première édition de ses *Essais* (1580) plusieurs mots au texte relativement court d'Érasme, et renchérit après 1588 (version c) en incorporant cette fois des phrases entières. Ici, comme ailleurs, il retombe dans un bavardage propre, selon lui, aux vieillards et aux femmes.

Il semble que Montaigne était bien conscient de cet écart entre sa pratique scripturale et l'idéal que représentait pour lui la *brevitas* classique. Il a été proche, en ce sens, du maniérisme littéraire de son temps. Tout comme, par exemple, Remy Belleau ou Blaise de Vigenère, il a fait preuve de cette « mauvaise conscience », si caractéristique du maniérisme, vis-à-vis de l'idéal classiciste.

l'exemplaire personnel de Montaigne dans l'édition de 1588). Édition utilisée : *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1962.

²⁴ Voir Paul J. Smith et Nic. van der Toorn, « "Science de gueule" et Rhétorique, ou *De la vanité des paroles* (Montaigne, *Essais*, I, 51) », *Studi Francesi* 32 (1988), pp. 82-90.

²⁵ Hugo Friedrich, *Montaigne*, trad. Robert Rovini, Paris, 1968, p. 421, n. 323.

3. Maniérisme dans *Pour un Malherbe*

C'est surtout dans *Pour un Malherbe* que se joue la question de l'appartenance de Ponge au maniérisme. Cependant, avant d'entamer cette question, il convient tout d'abord, ainsi que nous l'avons fait ailleurs pour les poèmes du *Parti pris des choses*²⁶, de nous pencher sur les aspects rhétoriques de cette œuvre.

Constatons tout d'abord que, comme les poèmes du *Parti pris des choses*, le *Malherbe* est une « magnification » (PM 266), relevant du genre épideictique. Dans un article qui fait référence, Dominique Combe a démontré que « le *Malherbe* et, au-delà, le genre du "poème génétique", se construit sur la répétition indéfinie d'un exorde démesuré par des variations quasi musicales, que ne viennent jamais clore les "parties" successives de la dispositio, de la narration à la péroraison²⁷ ». Cette observation s'avère d'autant plus juste que les dernières phrases du *Malherbe* sont explicitement consacrées à l'*attaque* : « L'*attaque* a donc une grande importance. Le saisissement doit être immédiat et l'enlèvement réel : il ne faut pas que le lecteur bute, bronche, s'effraie, hésite, ait l'impression non peut-être de *ne pas* comprendre, mais de *n'être pas compris*, concerné » (PM 289). C'est ainsi que la fin de ce texte porte donc sur sa façon de commencer, – et ce n'est pas le seul paradoxe qu'il nous réserve.

De manière plus générale, l'observation de Combe peut s'appliquer aussi à la topique de l'exorde, et plus particulièrement celui qui introduit l'éloge de la personne²⁸. Selon Laurent Pernot, l'exorde épideictique « doit remplir les trois fonctions traditionnelles, en rendant les auditeurs bienveillants, attentifs et capables de suivre » (Pernot, p. 303). On reconnaît ces éléments dans le passage précité consacré à l'*attaque*. Pernot distingue, en outre, une double thématique propre à l'exorde : « Le premier thème consiste à souligner la difficulté de la tâche, qui résulte de multiples causes. Elle tient le plus souvent à la grandeur du sujet [...]. Elle tient aussi aux devanciers : s'ils sont nombreux et éminents, il paraît difficile de les surpasser. [...]. L'orateur insiste sur la nécessité du discours » (Pernot, p. 302). Là encore, ce

²⁶ Voir T. Kingma-Eijgendaal et P. J. Smith, *Francis Ponge, op. cit.*, chap. 2.

²⁷ Dominique Combe, « La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge », *Mesure* 3 (1990), pp. 147-167 (pp. 161-162).

²⁸ Au sujet de la rhétorique épideictique, je me réfère à l'étude de Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, 1993.

sont autant d'éléments que l'on retrouve chez Ponge. En voici quelques échantillons qui se répètent à satiété dans son ouvrage :

- Ponge cherche continuellement à se positionner par rapport à ses multiples devanciers, qu'il ne cesse de citer, d'évaluer au cours de son entreprise, et qu'il a soin de catégoriser ainsi : (1) les contemporains de Malherbe (catégorie subdivisée en jugements amis, ennemis et mitigés) ; (2) « les principaux des générations suivantes » (de Boileau à Sainte-Beuve) ; et (3) les « cons de la critique universitaire (Brunetière, Faguet, Brunot, Lebègue, Martinon, Fromilhague, etc.) » (PM 110).

- selon lui, la grandeur de Malherbe rend particulièrement difficile la tâche de ses successeurs et de ses panégyristes :

Personne d'un peu d'esprit, à propos de Malherbe, qui ne doive aussitôt balbutier. Pour répondre à son œuvre – et parler dignement de lui –, il faudrait remonter la lyre au point où il l'a tendue. Mais personne après lui qui ne l'ait touchée sans la détendre (sauf peut-être Lautreàmont, pour en faire sauter les cordes). Nous devons donc y renoncer aujourd'hui. (PM 34)

- il souligne la nécessité de produire un discours : « Proposer Malherbe au milieu de nous, en ce siècle, m'a toujours paru, particulièrement indiqué, mon devoir » (PM 274).

Cette nécessité nous amène au deuxième thème exordial distingué par Pernot : « celui des raisons de parler » (Pernot, p. 302). Ces raisons peuvent être d'ordre personnel : « l'orateur est souvent en mesure d'affirmer qu'il obéit à des motifs personnels. Il est par exemple un proche du défunt ou des mariés ; il est le porte-parole de la cité, qui l'a distingué pour cette tâche » (Pernot, p. 302). Là aussi les rapports avec le texte pongien sont multiples. Et surtout, ce deuxième thème soulevé par Pernot permet d'expliquer pourquoi Ponge tient à souligner ses rapports personnels avec Malherbe dès les premières lignes de son texte :

[...] aujourd'hui on me demande de parler de Malherbe. Volontiers ! Je l'ai bien connu. Chaque jour, à Caen, pendant des années, allant de chez moi, Place de la République, au lycée, je passais devant sa maison, où se voyait cette inscription en belles grandes lettres bien lisibles : ICI NAQUIT MALHERBE. (PM 1)

Et Ponge de badiner sur les quatre siècles qui le séparent de Malherbe – « Huit fois seulement ma vie. Vraiment, ce n'est rien. C'était

hier » (PM 1) –, avant de mettre en valeur, conformément à la pratique encomiastique, l'utilité générale et nationale de l'entreprise : « C'est notre façon de servir la République » (PM 24), ainsi que la littérature française, le « *donné français* » (PM 64).

Cependant, chemin faisant, Ponge se rend compte que son entreprise épideictique tourne à l'éloge paradoxal : « Nous voyons bien que Malherbe n'est pas à la mode » (PM 271), écrit-il ; et plus loin, « Pratiquement, Malherbe est un poète maudit » (PM 278). Ce qui ne fait que rehausser la difficulté de la tâche qu'il s'est imposée : « Plus le combat est difficile, plus il est valeureux » (PM 273 – réminiscence de la sentence cornélienne : « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire » ?). Le poète-orateur doit aussi se plier à la modestie d'usage (même affectée) qu'elle implique : « Nous ne sommes pas grand-chose dans la société d'aujourd'hui » (PM 25).

On constate que les « raisons de parler » constituent un thème quasi obsessionnel dans le livre de Ponge : « Une raison de parler de Malherbe est de ne pas l'abandonner aux professeurs et aux potaches », déclare-t-il à ce sujet (PM 14), avant d'insérer plus loin un fragment intitulé *De quelques raisons d'étudier Malherbe et de le remettre en honneur* (PM 43). Il reste préoccupé par la question de la motivation jusqu'à ce que ces *raisons* tant recherchées deviennent enfin *résons* : « Tout un avenir de raisons, abolies dès que résonne la corde sensible de chacun de nos objets. [...] Raisons, résons : un concert de vocables, de sons significatifs » (PM 111), le moment où l'objet « Malherbe » se change en « objeu ».

Il est à noter que Ponge utilise aussi des éléments qui n'appartiennent pas tant à l'exorde, mais aussi à d'autres aspects dispositionnels de l'éloge de la personne, parmi lesquels la *patria*, subdivisée traditionnellement en « nation » et « cité », dont la personne louée est issue. Dans le cas de Malherbe, cette topique explique l'insistance sur ses lieux d'origine : « Malherbe, produit par la Basse-Normandie... » (PM 8) ; « Malherbe fut donné par Caen et par Aix. Caen, dit Sévigné, d'où nous viennent tous nos beaux esprits. Aix, qui a donné, depuis, deux autres personnages à l'égard desquels non plus aucune désinvolture n'est permise (depuis notre homme, ils ne sont pas nombreux) : Vauvenargues, Cézanne » (PM 36).

Un autre élément dispositionnel propre à l'éloge de la personne est la *phusis* (*natura*), ce qui se rapporte à son caractère. Voici ce que

Ponge écrit à ce sujet : « Il me semble que déjà dans sa première pièce (*Stances adressées à une dame de Provence*), Malherbe montre à nu, et le voulant, certains des principaux traits de son caractère » – suit alors une longue liste : « L’amour des femmes [...] L’énergie de caractère. La raison. L’amour de la gloire [...] », et ainsi de suite (PM 51).

On constate que Ponge, afin d’unifier son propos sur Malherbe, cherche à établir un champ métaphorique approprié. Ce faisant, il procède comme il avait fait dans *Le Parti pris des choses*. Le point de départ est une comparaison (car, comme le dit Pernot en citant Pline, « Il n’y a pas de bon éloge sans comparaison » [Pernot, p. 691]), basée souvent sur une analogie phonique du type « escargots »/« escarbilles », ou « cageot »/« cachot »/« cage ». Dès le début du *Malherbe*, le nom de famille fonctionne comme embrayeur discursif, ou, pour reprendre la terminologie de Michael Riffaterre, comme « hypogramme », qui définit tout élément discursif préexistant dans la langue²⁹. Ainsi, à partir de ce passage portant sur le nom de « Malherbe », tout le reste du texte va se déployer :

Quelque chose de mâle (malherbe), de libre (mauvaise herbe), mais quelle mauvaise herbe ? Celle qui croît au pied des remparts ou des belles maisons cubiques bien solides, de ces « beaux bâtiments d’éternelle structure ». (PM 6)

Ce seul passage déclenche tout un ensemble inextricablement enchevêtré d’isotopies métaphoriques³⁰, qui se retrouvent partout dans le livre. L’une des isotopies les plus récurrentes est celle de la pierre : la mauvaise herbe, c’est l’herbe drue (liée par anagramme à « dure » : « dure, drue comme le chiendent », écrit-il [PM 7]), qui pousse entre les dalles du « pavé du roy » et auprès des « bâtisses d’éternelle structure » (PM 7). Ces images évoquent par association la carrière poétique de Malherbe, poète du Roi, et la pérennité de sa poésie : « Ce que Malherbe écrit dure dure éternellement », revient comme un refrain dans le *Malherbe*, et son style est décrit comme « lapidaire », au sens

²⁹ Voir, entre autres, Michael Riffaterre, « Surdétermination dans le poème en prose (II) : Francis Ponge », dans *La Production du texte*, Paris, 1979, pp. 267-285, et *idem*, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », dans *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*, Paris, 1977, pp. 66-84 et 85-90 (discussion).

³⁰ C’est une pratique scripturale très caractéristique de Ponge. Voir T. Kingma-Eijendaal et P. J. Smith, *Francis Ponge, op. cit.*, chap. 3-5.

étymologique du mot³¹. Cette brièveté « lapidaire », qui est également mise en rapport avec le caractère monumental de la poésie malherbienne (« Brièveté, monumentalité » [PM 256]), a pour conséquence immédiate une œuvre de longueur réduite : « L'œuvre poétique de Malherbe [...] est relativement bref ; il comporte 123 pièces ou fragments. Mais incroyablement solide, il forme le *donjon* de la littérature française » (PM 210).

Le caractère dru/dur de l'herbe mène aussitôt à l'image de l'arbre : Malherbe devient « le tronc de la Francité » (PM 264), image discrètement phallique qui cadre bien avec la répétition fréquente des qualificatifs « viril » et « mâle » (« C'est un esprit viril » [PM 144] ; « un nouveau sénèquisme, le côté mâle » [PM 257]). Le mâle malherbien est supérieur à l'efféminé et au féminin, auxquels il s'oppose : « Rien d'efféminé, rien de puéril, rien de sénile » déclare-t-il (PM 144). Et cette supériorité s'exprime même dans le domaine de la versification :

La même bonne proportion est, dans la poésie française de cette époque, dans l'alternance des rimes féminines et masculines. L'importance de la muette en français exprime parfaitement l'importance *toujours* accordée en France à l'élément féminin. Mais l'accent est pourtant sur l'élément masculin, et, dans Malherbe, la prédominance est donnée finalement, en nombre, et en situation, aux rimes masculines sur lesquelles se conclut presque toujours la strophe, c'est-à-dire aussi bien la musicalité que la signification. (PM 197)

Pour Ponge, Malherbe fait figure de père. Sur un plan personnel d'abord, car le poète lui fait penser à son propre père : « D'abord la petite barbiche. Mon père aussi la portait. Malherbe fut un bon père » (PM 1). Père réel donc, mais aussi « père du classicisme », voire même « père de la littérature française ». Conséquemment, Ponge se présente comme son fils, qui se doit de défendre l'honneur paternel : « Porter dans ses bras son père mort, un héros mort d'une génération précédente, le dresser et forcer tout le monde au respect de lui : voilà

³¹ Le *Littré* (éd. 1874), le dictionnaire préféré de Ponge, donne la définition suivante : « Style lapidaire, style des inscriptions, qui sont ordinairement gravées sur la pierre [...] Fig. Style lapidaire, style présente la concision, la fermeté, la grandeur du style des inscriptions. » La remarque suivante de Ponge semble comporter une réminiscence de cette définition : « [...] j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre. » (PM 160)

mon propos » (PM 273). Entreprise qui, à la fin du *Malherbe*, tourne à l'échec. Ponge en fait le constat :

Proposer Malherbe en ce siècle, certes dès longtemps me parut l'une des joies les plus urgentes que je dusse un jour me donner. Pourtant, me mettais-je en besogne, tout aussitôt quelque vergogne tenait mes désirs arrêtés. (PM 286)

Culpabilité du fils envers son père ? Complexe d'Œdipe, menant à l'abandon du père mort ?

Quoi qu'il en soit, on n'est pas très éloigné de cette « mauvaise conscience » du maniériste, évoquée plus haut à propos de Belleau et de Montaigne. Par son attitude ambivalente vis-à-vis du classicisme, représenté par Malherbe, Ponge semble maniériste au sens général qu'en donne Curtius : tout en faisant l'éloge du classicisme, il n'arrive pas lui-même à écrire selon cette doctrine. Son écriture, interminable et loquace, est même le contraire du style lapidaire de Malherbe, l'objet de son éloge. Cette attitude est comparable à celle de Belleau envers Sannazar ou à celle de Montaigne envers ses modèles stylistiques que sont Tacite et Sénèque. Tout comme Montaigne, Ponge tombe dans le bavardage. À ce sujet, il est opportun de rappeler ce que, beaucoup plus tard, en 1977, Ponge en dit lui-même, en se référant à Montaigne :

Moi aussi, comme notre vieil auteur, et à son instar m'adressant tout autant à moi-même qu'à un imprévisible lecteur :
Je dy vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire ; et l'ose un peu plus en vieillissant, car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscrétion à parler de soy. (Pl II, 1290)

D'autres analogies « maniéristes » entre Montaigne et Ponge sautent aux yeux. Ainsi, tous les deux perçoivent l'époque dans laquelle ils vivent comme un temps chaotique, une période d'avalissement moral, et de détérioration linguistique et littéraire. Cela entraîne une prise de conscience de leur sentiment d'infériorité par rapport à ces temps révolus, dont ils parlent avec nostalgie (PM 33) – contrairement à Malherbe qui fait table rase de la poésie française écrite avant lui. « Mauvaise conscience » donc, car ce sentiment d'infériorité n'empêche pas les deux auteurs de proclamer à haute voix la nouveauté de leur entreprise...

Enfin, autre analogie typiquement maniériste : le caractère inachevé de leurs écrits (Montaigne dit continuer à écrire « autant il y aura d'ancre et de papier au monde » [III, 8, p. 922]) ne les retient pas de publier. Contrairement, encore une fois, à Malherbe qui n'a « jamais consenti, malgré le prix auquel il mettait ses oeuvres, à en publier vivant le recueil » (PM 39), et à l'opposé de la doctrine classiciste dont il a été le précurseur, qui veut abolir toute trace de travail³², Montaigne et Ponge « ajout[ent] mais ne corrig[ent] pas » dans le but de donner à voir leur gestation textuelle. Ce qui reste à Ponge de son grand projet « Malherbe », c'est donc un amas de brouillons et de différentes versions, qu'il décide de faire imprimer tels quels. Ce n'est qu'au cours de l'entreprise que cet échec devient méthode – méthode poursuivie dans les ouvrages ultérieurs, où le poète décide de publier en fac-similé ses manuscrits, sans même prendre la peine de les faire saisir au propre.

Il semble en effet que la figure paternelle de Malherbe, au cours des années, a progressivement été remplacée par celle de Montaigne. À partir des années 60, quand Ponge redécouvre véritablement Montaigne, quand le poème devient « essai » (*Le Pré* est qualifié de « mon essai sur le *Pré* », « Terme choisi en connaissance de cause, *contre* celui de "poème" ») et que ce texte suscite la publication de ses brouillons, de sa *Fabrique*, Montaigne commence en effet à faire figure d'autorité³³. C'est ainsi que la carrière poétique de Ponge peut être

³² On se hâte de rappeler ici une dissemblance importante entre Montaigne et Ponge : Montaigne crée un texte croissant progressivement, mais qui est, du moins en principe, non répétitif. Pour Ponge, par contre, le répétitif est l'essence même de son texte : Ponge reprend à chaque fois du début et n'hésite pas à publier ces brouillons essentiellement répétitifs.

³³ Pour d'autres ressemblances entre Ponge et Montaigne, voir T. Kingma-Eijgendaal et P. J. Smith, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 111 (à propos de la thématique de la rumination et de l'innutrition).

considérée comme une lente acceptation – psychologique et littéraire – de cette mauvaise conscience inhérente au maniérisme de l’auteur.

Chapitre 6

René Char élémentaire et ornithologie

Si la nature provençale, et plus particulièrement son avifaune, constitue une thématique récurrente dans la poésie de René Char, la part qu'y joue la tradition littéraire, pour ne pas parler de celle de la Renaissance, semble minime. En effet, comme l'a bien démontré Georges Mounin, l'ornithologie charienne demande d'abord une approche « situationnelle » :

[...] si le lecteur [...] n'a jamais vraiment vu l'oiseau, s'il ne connaît l'oiseau que par ouï-dire, livresquement [...] le lecteur ne lit pas le poème que Char a écrit, ne sait pas l'inflexion juste qu'il y a dans « Rouge-gorge, mon ami... » (qu'il prendra pour un stéréotype, et lira sans y penser), alors que précisément cette inflexion ressuscite pour le lecteur qui l'avait ressentie dans sa plénitude sans savoir l'exprimer¹.

Mounin démontre la pertinence d'une telle approche en étudiant un poème, à première vue hermétique, *Le Martinet*² :

Le Martinet

Martinet aux ailes trop larges, qui vire et crie
sa joie autour de la maison. Tel est le cœur.

Il dessèche le tonnerre. Il sème dans le ciel serein.
S'il touche le sol, il se déchire.

¹ Georges Mounin, *La Communication poétique. Précédé de Avez-vous lu Char ?*, Paris, 1969, pp. 273-274.

² Sauf indication contraire, nos citations de Char sont prises dans ses *Œuvres complètes*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1983. Abréviation : *Œuvres*.

Sa répartie est l'hirondelle. Il déteste la familière.
Que vaut dentelle de la tour ?

Sa pause est au creux le plus sombre. Nul n'est plus
à l'étroit que lui.

L'été de la longue clarté, il filera dans les ténèbres,
par les persiennes de minuit.

Il n'est pas d'yeux pour le tenir. Il crie, c'est toute
sa présence. Un mince fusil va l'abattre. Tel est le cœur...

L'approche situationnelle de Mounin permet d'élucider plusieurs points obscurs de ce texte, comme par exemple sa quatrième strophe, laquelle porterait, selon lui, sur la nidification de l'oiseau, ainsi que la cinquième, où il est fait allusion aux vols nocturnes du martinet et à ses séjours prolongés dans les airs certaines nuits d'été³.

Pourtant, d'autres approches, celles-ci plutôt intertextuelles, se révèlent également pertinentes. Ce poème peut être lu comme la réécriture du chapitre que Buffon consacre à cet oiseau dans son *Histoire naturelle des Oiseaux*. Les ressemblances entre ce texte de référence (ou l'une de ses reprises aux XIX^e et XX^e siècles, parmi lesquelles l'entrée « Martinet » dans le *Larousse du XIX^e siècle*) et le poème de Char sont frappantes ; même l'ordre suivi pour la description de l'oiseau correspond dans les grandes lignes. Déployant les antithèses poétiques, Buffon s'étend sur l'élément aérien où vit l'animal (opposé à la terre, qui représente pour l'oiseau un « vaste écueil »), sur ses « deux manières d'être », sur les différences (et même l'antipathie) entre le martinet et l'hirondelle, et enfin sur l'impétuosité de l'oiseau, qui le met à tout moment en danger de mort. Voici la description de Buffon, à laquelle nous ajoutons en italiques et entre crochets nos commentaires et/ou les passages correspondants chez Char :

Les oiseaux de cette espèce sont de véritables hirondelles, & à bien des égards plus hirondelles, si j'ose ainsi parler, que les hirondelles même, non seulement ils ont les principaux attributs qui caractérisent ce genre, mais ils les ont à l'excès [cf. Char : « *aux ailes trop larges* »] ; ils ont le

³ Georges Mounin, « Pourquoi il faut expliquer certains poèmes », *Sud* 16, n° 66 (1968), pp. 154-157. Voir aussi Peter Broome, « Two Poems by René Char : *Le Martinet* and *Le Thor* », *Essays in French Literature* 12 (1975), pp. 85-102.

vol plus élevé, plus rapide que ces oiseaux qui volent déjà si légèrement [...] ; ils volent par nécessité, car d'eux-mêmes ils ne se posent jamais à terre [...] La terre n'est donc pour eux qu'un vaste écueil, & ils sont obligés d'éviter cet écueil avec le plus grand soin [cf. Char : « *S'il touche au sol, il se déchire* »] ; ils n'ont guère que deux manières d'être, le mouvement violent ou le repos absolu ; s'agiter avec effort dans le vague de l'air ou rester blottis dans leur trou, voilà leur vie [cf. Char : « *Sa pause est au creux le plus sombre. Nul n'est plus à l'étroit que lui* »]. [...] Ces oiseaux sont assez sociables entr'eux, mais ils ne le sont point du tout avec les autres espèces d'hirondelles avec qui ils ne vont jamais de compagnie [cf. Char : « *Il déteste la familière* ». Buffon insiste sur ce point, cf. pp. 588-589]⁴.

Un peu plus loin (p. 653), Buffon remarque qu'on peut tuer le martinet « à coups de fusil » [cf. Char : « *Un mince fusil va l'abattre* »]. Et à la page suivante, on lit :

Dès les premiers jours de juillet [cf. Char : « *L'été de la longue clarté* »], on aperçoit parmi ces oiseaux un mouvement qui annonce le départ [...]. Après le coucher du soleil [cf. Char : « *dans les ténèbres, par les persiennes de minuit* »], ils se divisent par petits pelotons ; s'élèvent au haut des airs en poussant de grands cris [...] ; on les entend encore longtemps après qu'on a cessé de les voir [Char : « *Il n'est pas d'yeux pour le tenir. Il crie, c'est toute sa présence* »]. (p. 654)

Dans *Le Martinet* et son intertexte buffonnien, la Renaissance semble bien loin, même si le plus grand ornithologue du XVI^e siècle, Pierre Belon du Mans, est mentionné dans les références de Buffon. En fait, s'il y a ici inspiration renaissante, c'est sous une forme négative : ainsi, en prenant parti pour le martinet contre l'hirondelle, Char semble se distancier de cette imagerie traditionnelle telle qu'on la trouve par exemple chez Clément Marot dans son *Églogue au Roy, sous les noms de Pan & Robin* :

Sur le printemps de ma jeunesse folle,
Je ressemblois l'Aronnelle, qui volle
Puis çà, puis là : l'eage me conduisoit
Sans peur, ne soing, où le cueur me disoit⁵.

Le « cœur » charien est différent du « cœur » marotique. Et l'impé-

⁴ Nos citations de Buffon sont prises dans son *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, 1779, t. 6.

⁵ Clément Marot, *Œuvres poétiques*, Paris, 1993, t. II, p. 34.

tueux martinet de Char, dont la nature farouche a été mise en évidence par Buffon et par le naturaliste allemand Brehm (fig. 2)⁶, est fort éloigné de la « babillarde » hirondelle que l'on trouve dans la poésie d'un Belleau et d'un Du Bartas.



Fig. 2 : Gustave Mützel, *Martinet à ventre blanc* ([Apus] melba) et *martinet noir* ([Apus] apus), illustration dans *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 2^e éd., Leipzig, 1882, 2^e partie, 1^{er} vol.

On constate donc que, outre l'observation naturaliste, l'intertexte joue un rôle important dans les poèmes « ornithologiques ». Et quoique, a priori, il ne soit guère renaissant, la Renaissance n'y est pas pour autant totalement négligée, niée ou rejetée, comme on va le voir. Mais, avant de déterminer la part de cette inspiration renaissante dans l'ornithologie charienne, il importe d'étudier de plus près le rôle déterminant de l'intertexte dans deux autres poèmes ornithologiques de Char, *Octantaine de Braque* et *Chacun appelle*.

[...] Aigle celui que sa plume longue, son aile froide, mènent le plus haut,

⁶ « Er ist ein herrschsüchtiger, zänkischer, stürmischer und übermüthiger Gesell, welcher streng genommen mit keinem Geschöpfe, nicht einmal mit seinesgleichen, in Frieden lebt », Alfred Edmund Brehm et al., *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 2^e éd., Leipzig, 1882, 2^e partie, 1^{er} vol., p. 400.

emportent au plus loin. Hôte du bois pauvre et de la caillasse, roitelet celui que le serpent guette tant il vole bas et son sang est chaud. Les deux ont demeure chez mon ami.

(*Octantaine de Braque*, dans *Œuvres* 679)

À première vue, l'opposition qui sous-tend cet extrait semble directement résulter des connaissances du poète en histoire naturelle. Si la taille imposante de l'aigle ainsi que son vol majestueux sont certes connus de tous, seuls des manuels ornithologiques peuvent en effet nous confirmer que le roitelet, ou plutôt le troglodyte, au vol rasant, est bien l'oiseau le plus petit d'Europe (après les deux espèces du roitelet proprement dit, habitants des conifères). Pourtant, si l'opposition entre les deux oiseaux s'impose donc pour ainsi dire « naturelle », nous constatons, en outre, dans une optique intertextuelle, que le poème renoue avec une ancienne croyance populaire, répandue non seulement dans le Midi de la France, mais encore dans de nombreux pays de l'Europe de l'Ouest. « *Dissident aquilæ et trochilus, si credimus, quoniam rex appellatur avium* », écrit déjà Pline dans son *Histoire naturelle*, en faisant allusion à un mythe que nous citons ici dans la version proposée par le folkloriste anglais Charles Swainson :

In a great assembly of all the birds of the air, it was determined that the sovereignty of the feathered tribe should be conferred upon the one who should fly highest. The favourite in the betting was of course the eagle, who at once, and in full confidence of victory, commenced his flight towards the sun : when he had vastly distanced all competitors, he proclaimed with a mighty voice his monarchy over all things that had wings. Suddenly, however, the wren, who has secreted himself under the feathers of the eagles crest (another account says, tail), popped from his hiding-place, flew a few inches upwards, and chirped out as loudly as he could, « Birds, look up and behold your king ! »⁷

Et Swainson ajoute : « A variation of this legend relates that the angry eagle gave the wren such a stroke with his wing as he came down, that from that time he was never able to fly higher than a hawthorn bush (or elder tree) ». Cette autre version de la légende n'est pas sans nous rappeler la qualification « Hôte du bois pauvre » formulée par Char. De même, les remarques d'un autre spécialiste du folklore animalier, Edward A. Armstrong, s'appliquent à merveille à son poème : « The

⁷ Charles Swainson, *Provincial Names and Folklore of British Birds*, Londres, 1885, p. 36.

eagle is the king of heaven, the representative and symbol of the sun and the powers of the sky, the wren belongs to the earth, creeping into holes and crevices near the ground.⁸ »

L'intertexte dans le texte de Char ne semble donc pas spécifiquement renaissant, remarque encore valable pour le troisième poème ornithologique à considérer, *Chacun appelle* :

Le mistral d'avril provoque des souffrances comme nul autre aiglon. Il n'anéantit pas, il désole. Par larges couches, à la pousse des feuilles, la tendre apparition de la vie est froissée. Vent cruel, aumône de printemps. Le rossignol dont c'était le chant d'arrivée s'est tu. Tant de coups ont assommé la nuit ! Paix. Aussitôt la chouette s'envole des entrailles du mûrier noir. Pour les Mayas elle est dieu de la mort aux vertèbres apparentes ; près d'ici : ravisseuse de Minerve ; et à mes yeux, damo Machoto, l'alliée. Elle m'appelle, je l'écoute ; je la mande, elle m'entend.
(*Chacun appelle*, dans *Œuvres* 499)

Nous ne nous arrêterons pas ici sur l'analyse du vaste intertexte – proprement encyclopédique – de ce poème, analyse que nous avons effectuée ailleurs⁹. Nous nous contenterons de signaler le rôle que joue le rossignol dans ce texte et dans d'autres poèmes chariens, rôle plutôt négatif comme nous allons le voir. En effet, bien que, dans *Chacun appelle*, l'oiseau se présente encore comme le traditionnel messenger du printemps, et qu'il soit directement lié à l'aubépine dans *Verbes d'orages raisonnateurs...* (image remontant peut-être directement à Ronsard), Char se distancie ouvertement de cette imagerie conventionnelle qui peut facilement tourner à la mièvrerie. Dans *Volets tiré fendus*, il note ainsi : « Le rossignol chante aussi sous une pluie indisciplinable. Il ne calligraphie pas l'arrogante histoire des rossignols » (*Œuvres* 491). Ici l'observation du naturaliste l'emporte donc sur la tradition « arrogante » et purement livresque des poètes qui n'ont, peut-être, jamais entendu le vrai chant du rossignol. Char va même jusqu'à s'attaquer à la sacro-sainte image du rossignol lorsqu'il qualifie l'oiseau de « trouble-fête » (*Œuvres* 580), et son chant de « chant d'égorgeur » (*Œuvres* 491). Au point que tout se passe comme si la

⁸ Edward A. Armstrong, *The Folklore of Birds* (1958), cité par Beryl Rowland, *Birds with Human Souls. A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville, 1978, p. 185.

⁹ Voir notre article « *Le Martinet* dans l'ornithologie charienne », dans Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith (dir.), *Lectures de René Char*, Amsterdam-Atlanta, 1990, pp. 67-80 (pp. 70-73).

chouette se substituait au rossignol en tant que symbole amoureux : « Sublime lenteur, monte de l'amour : / La chouette est de retour », tels sont en effet les vers qui terminent *Le Baiser* (*Œuvres* 468).

L'association des deux oiseaux en un seul poème n'est certes pas une nouveauté. Elle fait songer, en particulier, à *The Owl and the Nightingale*, poème en forme de dialogue d'un auteur inconnu du début du XII^e siècle¹⁰. Outre une précision ornithologique fort moderne pour l'époque, on y découvre les mêmes thèmes présents chez Char : l'éviction du chant du rossignol par celui de la chouette au temps de la froidure ; le discrédit du rossignol au profit de celle-ci, qui bénéficie, comme chez notre poète, d'une véritable réhabilitation symbolique ; l'importance accordée aux lieux préférés des deux oiseaux – à savoir le lierre (« ivy-tree ») pour la chouette anglaise et le mûrier pour sa congénère charienne, ainsi que le « fourré bas, à couvert » du rossignol anglais, lequel, dans la poésie charienne, se précise sous la forme de l'aubépine.

Il va sans dire que le poème en question nous amène à la limite de ce qui est encore acceptable dans le cadre d'une analyse intertextuelle. Quoique ce texte anglais jouisse d'une certaine réputation auprès des amateurs de poésie ornithologique (il figure dans plusieurs anthologies de poésie anglaise et/ou ornithologique), rien ne nous permet de confirmer l'hypothèse d'une lecture et réécriture de la part de Char. Et, dans une moindre mesure, cela vaut aussi pour les autres rapports intertextuels que nous avons établis dans les paragraphes précédents. En l'absence de certitude, toute précisions référentielle se révèle donc impossible (nous n'avons en effet aucun moyen de retracer les sources précises de Char). Mais il est pourtant certain que, dans tous les cas mentionnés, la référence à certaines traditions poétiques ou folkloriques joue un rôle important, aussi important que celui de l'observation directe de la nature.

Quel est donc, outre les quelques références isolées et peu précises que nous avons rencontrées, le rôle de la Renaissance dans tout cela ? Elle réside dans la thématique oppositionnelle, présente dans toute la poésie charienne. En opposant le martinet et l'hirondelle, la chouette et le rossignol, l'aigle et le roitelet, ce dernier et le serpent, puis en associant, dans d'autres poèmes, le requin et la mouette, le

¹⁰ Munsterberg, Peggy (éd.), *The Penguin Book of Bird Poetry*, Harmondsworth, 1984, pp. 110-117.

lézard et le chardonneret, le poète et les oiseaux (outre la chouette et le martinet, on pense au rouge-gorge, au bouvreuil et à l'alouette), Char a recours aux principes de la sympathie et de l'antipathie, chers à l'épistémè de la Renaissance. Michel Foucault, dans le chapitre « La prose du monde » de son livre *Les Mots et les choses*, montre l'importance de ces deux principes : la sympathie « est principe de mobilité : elle attire les lourds vers la lourdeur du sol, et les légers vers l'éther sans poids ; elle pousse les racines vers l'eau, et elle fait virer avec la courbe du soleil la grande fleur jaune du tournesol¹¹ » ; l'antipathie « maintient les choses en leur isolement et empêche l'assimilation : elle enferme chaque espèce dans sa différence obstinée et sa propension à persévérer en ce qu'elle est¹² ».

Aux autorités alléguées par Foucault, parmi lesquelles on trouve les zoologues Gesner et Aldrovandi, d'autres noms connus peuvent s'ajouter. Ainsi, Érasme, qui a consacré l'un de ses *Colloques* à ce phénomène (*Amicitia*), cite pas moins de cent cas de sympathie et d'antipathie, dont deux, mentionnés à la suite – le troglodyte et l'aigle, ce « roi des oiseaux » ; et le hibou et les petits oiselets – annoncent les antipathies des créatures chariennes. Il convient aussi de citer le livre d'architecture de Joseph Boillot (1592)¹³, qui offre un grand nombre d'illustrations d'animaux présentés en antipathie, et qui a fasciné à tel point l'historien d'art Jurgis Baltrušaitis qu'il en a dessiné des esquisses pour une étude, restée manuscrite, mais qui devait être ajoutée comme cinquième essai à son livre *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes* (Paris, 1957).

En citant amplement les commentaires de Simon Goulart sur *Le Grand Miroir du monde* du poète protestant Joseph Duchesne, sieur de la Violette (1593), Foucault montre également comment les principes d'antipathie et de sympathie ordonnent les quatre éléments (l'eau, l'air, le feu et la terre) :

L'élément du feu est chaud et sec ; il a donc antipathie avec ceux de l'eau qui est froide et humide. L'air chaud est humide, la terre froide est sèche, c'est antipathie. Pour les accorder, l'air a été mis entre le feu et l'eau,

¹¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 38.

¹² *Ibidem*, p. 39.

¹³ Joseph Boillot, *Nouveaux Pourtraitz et figures de termes pour user en l'architecture. Langres 1592*, éd. Paulette Choné et Georges Viard, Paris, 1995.

l'eau entre la terre et l'air. En tant que l'air est chaud, il voisine bien avec le feu et son humidité s'accommode avec celle de l'eau. Derechef, pour ce que son humidité est tempérée, elle modère la chaleur du feu et en reçoit aide aussi, comme d'autre part par sa chaleur médiocre, il attiédit la froidure humide de l'eau. L'humidité de l'eau est chauffée par la chaleur de l'air et soulage la froide sécheresse de la terre¹⁴.

Tout cela s'applique à merveille à la poésie charienne. Ainsi le couple aigle-roitelet fait pendant à d'autres couples réalisant la sympathie « élémentaire » entre air et eau (la mouette et le requin), ou l'antipathie entre air et terre, allant parfois jusqu'à la résoudre. Citons ainsi les « voyageurs du ciel profond » et les « sédentaires aux ailes stridentes » (*Fête des arbres et du chasseur*, dans *Œuvres* 284), ou encore les « météores hirondelles » et le « peuple des prés » (campagnol, taupe, orvet, grillon, sauterelle, fourmi ; cf. *Œuvres* 217), et les deux cas d'antipathie transformée en sympathie : le lézard (terre) amoureux du chardonneret (air) (*Œuvres* 294), et l'alouette chantant devant « la terre des affamés [qui] rampe vers cette vivante » (*Œuvres* 286). C'est dans son cycle poétique *Quatre fascinants* que Char développe le plus amplement et le plus explicitement cette thématique « élémentaire ». Le reste du présent chapitre sera donc consacré à l'analyse de cet ensemble de textes.

Le Taureau, La Truite, Le Serpent et L'Alouette, poèmes que René Char a publiés sous le titre *Quatre fascinants*, n'ont cessé de fasciner les critiques, qui leur ont consacré de belles pages. Ainsi Jean Voellmy, suivant en cela la méthode situationnelle de Georges Mounin¹⁵, replace-t-il les animaux décrits dans la réalité de la nature provençale¹⁶. Avec toute la finesse de son approche méthodologique, Jean-Pierre Richard les étudie brièvement afin d'y retrouver les constantes de l'univers imaginaire de Char¹⁷. James Lawler, dans une série d'articles, donne une analyse stylistique détaillée de ces poèmes,

¹⁴ M. Foucault, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵ Voir surtout son chapitre « La notion de situation en linguistique et la poésie », dans *La Communication poétique, op. cit.*, pp. 255-285.

¹⁶ Jean Voellmy, « Comment lire René Char », *Les Lettres romanes* 34 (1980), pp. 138 sq.

¹⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, 1964, pp. 67-103.

en relevant leur sonorité expressive et leur imagerie poétique¹⁸. Daniel Delas et Jacques Filliolet soulignent l'importance de la spatialisation et du jeu anagrammatique dans la structure de *L'Alouette*¹⁹. Plus récemment, Christine Dupouy analyse la thématique archétypale des premier et dernier poèmes du cycle, pour conclure à leur érotisme sous-jacent. À propos de *L'Alouette*, elle fait ainsi observer :

L'alouette, qui en tant que signifiant connotait la féminité (le genre grammatical féminin est renforcé par l'inscription du *la*, et le diminutif, qui suggère une délicate petitesse), se révèle avoir une symbolique phallique, « Extrême braise du ciel et première ardeur du jour »²⁰.

Nul ne le contestera, toutes ces approches, pour divergentes qu'elles soient, se justifient. Pourtant, en choisissant de se concentrer sur chaque poème en particulier plutôt que sur le cycle dans son entier, ces critiques passent sous silence un fait évident : à savoir que Char a conçu ses poèmes comme un ensemble. S'il les a republiés plusieurs fois après 1950 (ce qui est en soi une autre preuve de leur succès), c'est toujours comme un tout cohérent²¹. À notre connaissance, le seul critique qui semble avoir entrevu l'unité du cycle est James Lawler, qui écrit :

Les quatre poèmes [...] constituent, si l'on peut dire, un bestiaire de l'amitié, de la « commune présence » qui lie Char aux créatures familières de la Provence, *un tableau qui embrasse le feu, l'eau, la terre, l'air* ; la vérité, l'amour, la peur, la mort ; l'épaisseur du taureau, l'agilité de la truite, la malice du serpent, la ferveur de l'alouette²².

Malheureusement, Lawler ne développe pas ce qui représente, pour nous, la cohérence *élémentaire* (au sens étymologique du mot) de ces poèmes.

¹⁸ James Lawler, « René Char : *Le Taureau* et *La Truite* » dans Mary Ann Caws (dir.), *Le Manifeste et le caché*, Paris, 1974, pp. 193-199 ; « René Char's *Quatre fascinants* », dans Mary Ann Caws (dir.), *About French Poetry from Dada to « Tel quel »*, Detroit, 1974, pp. 205-219 ; *René Char. The Myth and the Poem*, Princeton, 1978, pp. 80-95.

¹⁹ Daniel Delas et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, 1973, pp. 180-181.

²⁰ Christine Dupouy, *René Char*, Paris, 1987, p. 54.

²¹ Exception faite de *L'Alouette*, qui, en 1954, est publié en un feuillet de quatre pages, accompagné d'un dessin de Miró. Voir Pierre André Benoit, *Bibliographie des œuvres de René Char de 1928 à 1963*, Ribaute-les-Tavernes, 1964, p. 38, n° 57.

²² J. Lawler, « *Le Taureau* et *La Truite* », art. cit., p. 194.

C'est en effet dans cette optique qu'il nous semble intéressant d'étudier de plus près ces textes et la thématique animale qui les parcourt. Y sont représentées les quatre principales classes de vertébrés : mammifères, poissons, reptiles, oiseaux. Il est à remarquer que la cinquième classe, celle des batraciens ou amphibiens (grenouille, crapaud, salamandre), est absente du cycle – comme, du reste, de tout le bestiaire poétique de Char²³. Mi-terrestres, mi-aquatiques – ni chair, ni poisson –, les amphibiens manquent sans doute de cohérence et de force, qualités requises pour les créatures chères à notre poète – contrairement à Francis Ponge, par exemple, qui est, semble-t-il, fasciné par la « grenouillerie » et l'« amphibiguïté »²⁴. À l'inverse, les quatre classes représentées peuvent être clairement associées à l'un des quatre éléments (feu, eau, terre, air), lesquels se définissent par leurs « qualités fondamentales » (chaud/froid et sec/humide). Et, selon une tradition ancienne²⁵, qui traverse la littérature française, de Rabelais à Yourcenar²⁶, ces éléments sont à leur tour en correspondance avec les quatre humeurs, les quatre tempéraments, et les couleurs jaune, blanche, noire et rouge.

²³ Une seule exception pourtant : la rainette des *Aromates chasseurs* (*Œuvres* 522).

²⁴ Néologismes qu'on trouve dans *La Fin de l'automne*, dans *Le Parti pris des choses* (*Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot et al., Paris, « Bibl. de la Pléiade », 1999, t. I, p. 16).

²⁵ « Why is it that some people are amiable and laugh and jest, others are peevish, sullen and depressed, some again are irritable, violent and given to rages, while others are indolent, irresolute and timid ? The cause lies in the four humours. For those governed by the purest blood are agreeable, laugh, joke, and have rosy, well-coloured bodies ; those governed by yellow bile are irritable, violent, bold, and have fair, yellowish bodies ; those governed by black bile are indolent, timid, ailing, and, with regard to body, swarthy and black-haired ; but those governed by phlegm are sad, forgetful, and, with regard to the body, very pale ». Voici comment, dans la basse Antiquité, l'auteur anonyme du traité grec *Sur la constitution de l'univers et de l'homme*, résume, pour les siècles à venir, la théorie humorale. Nous citons la traduction de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl dans leur livre de référence *Saturn and Melancholy*, Cambridge, 1964, p. 59. Voir aussi Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Londres, 1940, pp. 44 sq.

²⁶ En ce qui concerne Rabelais, tout porte à croire que plusieurs de ses personnages se caractérisent par la prédominance de telle ou telle humeur : ainsi frère Jean a la face rouge, ce qui est la marque de la joie sanguine, Panurge est mélancolique (voir aussi notre note 37), Picrochole bilieux, etc. Quant à Yourcenar, voir notre note 35. Des quatre humeurs, c'est surtout la mélancolie qui a le plus généralement retenu l'attention des écrivains. Pour un survol utile, quoique incomplet, de sa présence dans la littérature française, voir le numéro spécial du *Magazine littéraire*, n° 244 (1987).



Fig. 3 : Haechtanus [Laurens van Haecht],
Microcosmos. Parvus Mundus,
Anvers, s.d., page de titre.

Si ces correspondances sont anciennes, connues de l'Antiquité et du Moyen Âge, leur représentation visuelle sous forme d'animaux est surtout caractéristique de la vision emblématique de la Renaissance. À partir de 1550 environ, nombreux sont les livres d'emblèmes et les séries de gravures qui visualisent l'ordre de la Nature : éléments, humeurs, saisons, âges de l'homme, et ainsi de suite. Pour ne citer qu'un exemple parmi bien d'autres, le *Microcosmos. Parvus Mundus* (1579), recueil emblématique latin, dû à Haechtanus (Laurens van Haecht) et publié en français dès 1589, présente sur sa page de titre illustrée quatre animaux représentant de façon traditionnelle les quatre éléments : le caméléon (air), la salamandre (feu), la taupe (terre) et le poisson (eau) [fig. 3]. Sans qu'on puisse parler ici de source directe, il est tentant de considérer le cycle de Char comme une réécriture personnelle de cette emblématisation traditionnelle – réécriture qui substitue la faune provençale à celle traditionnellement symbolique (et partiellement fabuleuse) des emblèmes.

Ce faisant, Char se range parmi quelques poètes modernes sensibles à l'emblématique de la Renaissance, parmi lesquels Apollinaire (*Blasons ou cortège d'Orphée*, 1911), Guillevic (*Euclidiennes*, 1967) et Michaux (*Peintures et desseins*, 1946).

Cette emblématisation charienne des éléments pourrait se visualiser comme suit :

<i>espèce</i>	<i>classe</i>	<i>élément</i>	<i>qualité</i>	<i>humeur</i>	<i>tempérament</i>	<i>couleur</i>
Taureau	mammifère	feu	chaud-sec	bile jaune	bilieux	jaune
Truite	poisson	eau	froid-humide	lymphe	flegmatique	blanc
Serpent	reptile	terre	froid-sec	bile noire	mélancolique	noir
Alouette	oiseau	air	chaud-humide	sang	sanguin	rouge

Les trois premières colonnes de ce tableau ne prêtent guère à discussion. Nous reviendrons plus loin sur la quatrième colonne, celle des qualités fondamentales, correspondant aux différentes sensations éprouvées au toucher de chaque animal²⁷. Les données des trois dernières colonnes demandent à être vérifiées par l'étude des poèmes, que, pour la commodité du lecteur, nous reproduisons ici. Voici le premier :

Le Taureau

Il ne fait jamais nuit quand tu meurs,
Cerné de ténèbres qui crient,
Soleil aux deux pointes semblables.

Fauve d'amour, vérité dans l'épée,
Couple qui se poignarde unique parmi tous.

Que ce poème s'inscrive sous le signe du feu ne doit pas surprendre, étant donné que le symbolisme du taureau est traditionnellement associé à cet élément, et plus précisément au tonnerre et au soleil²⁸. Le recours à la métaphore permet d'ailleurs d'actualiser cette équivalence en identifiant le taureau à un « soleil aux deux pointes semblables » (= à deux cornes). Et en sa qualité de « soleil », l'animal renvoie le public à l'état de « ténèbres qui crient », une image qui comporte certainement de vagues réminiscences des ténèbres de l'enfer. Comme le dit Lawler :

Ténèbres [...] introduit le tragique, *confirmé* dans la proposition relative par la rudesse de l'allitération et l'assonance et par l'image auditive : les ombres sont autant de harpies acharnées à créer de cruels tourments²⁹.

Comme le feu, l'humeur correspondante – la bile jaune – et le tempérament associé – la susceptibilité – sont étroitement liés au taureau (c'est ce que vérifiera aisément celui qui néglige l'avertissement

²⁷ Remarquons que, contrairement aux amphibiens, le serpent n'est nullement glissant, comme on le croit communément. Pour ce qui est de la chaleur humide de l'oiseau, citons *La Chanson de l'oiseleur* de Jacques Prévert : « L'oiseau qui vole si doucement / L'oiseau rouge et tiède comme le sang. » (*Paroles*, Paris, « Le Livre de Poche », 1949, p. 150)

²⁸ Voir, à ce sujet, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969, pp. 87 sq.

²⁹ J. Lawler, « *Le Taureau et La Truite* », art. cit, p. 195.

« Gare au taureau ! »...). En outre, la couleur jaune fait l'objet d'un certain développement thématique dans le poème. On peut la considérer non seulement dans son contexte humoral (« bile jaune ») ou proverbial (« colère jaune »), mais encore dans la réalité de la scène décrite. Le jaune est aussi la couleur du sable brun jaunâtre de l'arène, mais surtout la couleur de cet autre astre qui domine le soleil-taureau et toute la scène de la corrida : le soleil brûlant de la Méditerranée (« Il ne fait jamais nuit quand tu meurs »). Sur cette couleur universellement liée au soleil, on lit dans le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant :

Intense, violent, aigu jusqu'à la stridence, ou bien ample et aveuglant comme une coulée de métal en fusion, le jaune est la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours des cadres ou l'on voudrait l'enserrer³⁰.

Ainsi se rencontrent, dans le jaune, le tempérament explosif du taureau et la violence du soleil méditerranéen.

Ce n'est pas tout. Il est tentant de retrouver encore le jaune dans l'aspect extérieur du taureau : l'étymologie du terme « fauve », qui le qualifie ici, nous y invite. Néanmoins, on le sait, le taureau des corridas n'est presque jamais de couleur fauve. Habituellement noir, il forme en quelque sorte la négation du jaune solaire, ou plutôt il reçoit et assimile les qualités du soleil, constituant ainsi l'image paradoxale du *soleil noir*. Que cette association nous entraîne du côté de l'alchimie et de ses implications, c'est sur quoi nous reviendrons à la fin de ce chapitre. Mais, en premier lieu, ce ne sont peut-être pas les références culturelles que ce soleil noir rappelle ici : plutôt que l'alchimie ou encore la mélancolie de Dürer – nous pensons au « soleil noir de la mélancolie », dont on connaît la survivance dans la poésie, surtout celle des romantiques et symbolistes³¹ –, il évoque d'abord ce phénomène de la lumière provençale, auquel Char est certainement sensible.

³⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, p. 535.

³¹ Nous pensons à Nerval, à Hugo et à Rimbaud. Pour les références précises, on consultera Arthur Rimbaud, *L'Éclatante Victoire de Sarrebruck*, dans *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris (« Classiques Garnier »), 1960, p. 79 et p. 382, n. 5. À lire aussi le chapitre que Julia Kristeva consacre à Nerval dans son étude *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, 1987, pp. 151-182. Gilbert Durand mentionne également le Soleil Noir védique, « aussi appelé "taureau" » (*op. cit.*, p. 87).

Son ami, Albert Camus, dans l'un des essais qu'il consacre à sa poésie, décrit ainsi ce phénomène :

Dans la grande lumière où Char est né, on sait que le soleil est parfois obscur. À deux heures, quand la campagne est recue de chaleur, un souffle noir la recouvre³².

Comprise ainsi, l'image qui transforme le taureau en soleil noir donne corps à la forme la plus élémentaire de l'ardeur vitale, saisie à son point culminant.

La Truite

Rives qui croulez en parure
Afin d'emplir tout le miroir,
Gravier où balbutie la barque
Que le courant presse et retrousse,
Herbe, herbe toujours étirée,

Herbe, herbe jamais en répit,
Que devient votre créature
Dans les orages transparents
Où son cœur la précipita ?

Noter dans ce poème la présence de l'élément aquatique serait, bien sûr, une banalité. Mais ce qui est intéressant à constater, c'est que tout se passe comme si l'omniprésence de l'eau faisait oublier la présence de la truite : elle ne figure en effet que dans les trois derniers vers du poème, sous le nom de « créature »³³.

Au sujet de la thématique humorale, on sait que, dans l'histoire de l'iconographie (fig. 4), le poisson est par excellence le symbole-attribut du tempérament flegmatique³⁴. On éprouve cependant quelque difficulté à retrouver ce tempérament dans l'image de la truite re-

³² Albert Camus, *Essais*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1965, p. 1164.

³³ Au sujet de l'absence de la truite, voir Evert van der Starre, « Dichter in oorlogstijd. René Char : *Fête des arbres et du chasseur*. Een poging tot interpretatie », dans *Forum der Letteren* 10 (1969), pp. 154-173, et, plus particulièrement, p. 173, n. 19.

³⁴ Au sujet du « piscis homo », pêcheur et flegmatique à la fois, voir R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, pp. 397 sq. (sur les peintres néerlandais Maarten van Heemskerck, Maarten de Vos et Jacob I de Gheyn).

montant la rivière à contre-courant vers ses frayères. Tout porte même à croire que Char, en choisissant la truite, cherche délibérément à renverser le symbolisme traditionnel du poisson flegmatique. Cette inversion cadre bien d'ailleurs avec l'idéal caractériel qui émane de sa poésie. L'homme charien n'est pas un « piscis homo » ; il n'appartient pas à ces « hommes qui se laissent aller comme l'eau qui coule » – pour employer l'image aquatique dont Maupassant, parmi bien d'autres d'ailleurs, se sert pour caractériser le type flegmatique³⁵.



Fig. 4 : Herman Jansz. Muller d'après Maarten van Heemskerck, *Le Tempérament flegmatique*, 1566, gravure.

³⁵ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, éd. Bernard Pingaud, Paris (« Folio »), 1982, p. 176. On pense aussi à *Un homme obscur*, nouvelle de Marguerite Yourcenar publiée dans *Comme l'eau qui coule*.

La couleur associée, le blanc, n'est pas explicitement mentionnée dans le poème. Nous croyons toutefois qu'elle y est présente, en filigrane. Le blanc, c'est la couleur de l'écume des eaux, ou des reflets argentés du poisson sautant, bref, la brillance (suggérée par l'image du miroir) de la scène représentée. Assez paradoxalement, quoique en accord avec le chromatisme des couleurs, le blanc se retrouve aussi dans l'aspect incolore des eaux mouvantes, dont le texte affirme qu'elles sont « transparentes ». En fait, le blanc s'impose dans la symbolique par ses valeurs contradictoires, comme nous le révèle, encore une fois, le *Dictionnaire des symboles* :

Absolu et n'ayant d'autres variations que celles qui vont de la matité à la brillance, le [blanc] signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs³⁶.

Le Serpent

Prince des contresens, exerce mon amour
À tourner son Seigneur que je hais de n'avoir
Que trouble répression ou fastueux espoir.

Revanche à tes couleurs, débonnaire serpent,
Sous le couvert du bois, et en toute maison.
Par le lien qui unit la lumière à la peur,
Tu fais semblant de fuir, Ô serpent marginal !

Le serpent, dont Char observe ailleurs qu'il a l'« âme en peine d'un bout de terre » (*Œuvres*, p. 368), est fortement lié à cette terre à laquelle le Dieu de l'Ancien Testament (« son Seigneur ») l'a condamné après la chute d'Adam. Réminiscence biblique qui mérite d'être relevée ici, vu la distanciation ironique de Char par rapport à ce « Seigneur qu'[il] hai[t] de n'avoir / Que trouble répression ou fastueux espoir ». La couleur noire, qui caractérise l'animal, est thématifiée dans le poème par l'obscurité à laquelle il aspire (« sous le couvert du bois », fuyant « la lumière ») : celle-ci ne lui permet pas de faire ressortir ses couleurs (« Revanche à tes couleurs »). De même, on reconnaît sans peine l'un des traits caractéristiques traditionnellement attribués au mélancolique, la peur (« Par le lien qui unit la lumière à la

³⁶ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 125.

peur »)³⁷.

Cette peur du serpent, Char l'évoque aussi dans *La Minutieuse*, poème qui suit immédiatement le cycle : « quelque minuscule rongeur ou *serpent* s'échappant à la nage » (*Œuvres*, p. 354-355). Constatons néanmoins que le serpent de *Quatre fascinants* est présenté sous une lumière quelque peu inattendue : il ne fuit pas, mais « fai[t] semblant de fuir ». Une telle remarque cadre bien avec la réhabilitation de cet animal, significativement qualifié de « débonnaire ». Cette image positive du reptile se retrouve non seulement dans notre poème, mais aussi dans *À la santé du serpent* (*Œuvres*, p. 262 sq.) et dans *Feuillets d'Hypnos*, où l'expression « l'orvet du deuil » est assimilée à une forme de superstition (*Œuvres*, p. 198).

L'Alouette

Extrême braise du ciel et première ardeur du jour,
Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée,
Carillon maître de son haleine et libre de sa route.
Fascinante, on la tue en l'émerveillant.

« Préférée de l'air », comme sa cousine la calandre, l'alouette « ne met pas en terre son chant », pour reprendre l'expression de Char (*Œuvres*, p. 556). Et c'est l'oiseau lui-même qui thématise ici la couleur à laquelle il est associé, à savoir le rouge, qui se rencontre dans les mots « braise », « ardeur », et « aurore ». Le guide ornithologique nous apprend en effet que l'alouette a un « dessous blanc roussâtre ». C'est pourquoi, vu d'en bas et éclairé par le soleil levant, l'oiseau, qui « plane et vole sur place en chantant³⁸ » (« serti » dans l'air comme une pierre précieuse), doit paraître rose ou rouge. Cette harmonie de couleurs, qui unit corps céleste et oiseau, est une thématique constante

³⁷ « Fear and sorrow are the true characters and inseparable companions of most melancholy », lit-on chez Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, New York, 1977, liv. I, p. 170. Voir aussi le chapitre « Terrors and Affrights, Causes of Melancholy » (liv. I, p. 335). Le peureux Panurge dans les derniers livres de Rabelais offre un bon exemple de la peur mélancolique. Voir, à ce sujet, Olivier Pot, « La Mélancolie de Panurge », *Études de lettres* 2 (1984), pp. 89-114.

³⁸ Roger T. Peterson *et al.*, *Guide des oiseaux d'Europe*, Neuchâtel-Paris, 1976, p. 325.

dans la poésie de Char. Dans *Fête des arbres et du chasseur*, on peut ainsi lire : « L'alouette à peine éclairée / Scintille [...] » (*Œuvres*, p. 286) ; et le poème *Se rencontrer paysage avec Joseph Sima* s'ouvre et s'achève sur une même image lunaire : la strophe finale « Sur la motte la plus basse, un bouvreuil... Sa gorge a la couleur de la lune d'avril » fait écho à la phrase d'ouverture, « La lune d'avril est rose » (*Œuvres*, p. 587-588).

Quant au premier trait caractériel propre au tempérament sanguin, la joie³⁹, il est, dans la poésie charienne, inextricablement lié à l'image de l'oiseau chantant. Il suffit de penser au martinet (qui « vire et crie sa joie autour de la maison », *Œuvres*, p. 276), au loriot (« l'épée de son chant ferma le lit triste », *Œuvres*, p. 137), ou encore à cet oiseau inconnu : « Un oiseau chante sur un fil / Cette vie simple, à fleur de terre. / Notre enfer s'en réjouit » (*Œuvres*, p. 238).

Il ressort de ceci que les quatre poèmes s'insèrent parfaitement dans la thématique traditionnelle des quatre humeurs. Pourtant, en confrontant les poèmes de Char avec les anciennes théories humorales, on constate que notre poète ne suit pas l'ordre traditionnel, lequel est lié, entre autres choses, aux saisons de l'année, aux âges de la vie et aux signes du Zodiaque⁴⁰. En voici le schéma, sous sa forme simplifiée :

<i>Saison</i>	<i>Âge</i>	<i>Élément</i>	<i>Qualité</i>	<i>Humeur</i>
printemps	enfance	air	chaud-humide	sang
été	jeunesse	feu	chaud-sec	bile jaune
automne	âge mûr	terre	froid-sec	bile noire
hiver	vieillesse	eau	froid-humide	lymphe

³⁹ Voir *supra*, notes 11 et 12.

⁴⁰ Cf. J. Seznec, *op. cit.*, pp. 44 sq.

Comment expliquer ce changement d'ordre ? Plusieurs réponses s'imposent. À propos de la première colonne du tableau, on pourrait faire remarquer que, dans *Quatre fascinants*, le cycle des saisons ne correspond que partiellement aux activités des animaux décrits. En effet, s'il y a bien correspondance dans les deux premiers poèmes – l'été est la période de la corrida ; l'hiver est la saison de la migration et du frai des truites⁴¹ –, elle est beaucoup moins précise dans les deux derniers : le serpent est actif du printemps à l'automne ; quant au chant de l'alouette, il se fait entendre au printemps, mais aussi en été, lorsque « la moisson ach[ève] de se graver sur le cuivre du soleil », comme le note Char (*Œuvres*, p. 523). Pour ce qui est des âges de la vie, on peut noter que, dans les années 1950, la poésie charienne est, semble-t-il, plutôt centrée sur les trois premiers âges⁴² ; la vieillesse n'est guère (encore) présente comme thème, et, de toute manière, les âges de la vie ne sont pas problématisés, comme ils le sont, par exemple, dans la prose contemporaine d'un Albert Cohen. On pourrait en conclure que, pour Char, l'ordre de *Quatre fascinants* importe peu, mais ce serait une conclusion erronée : le simple fait que l'ordre de ces quatre poèmes reste inchangé au cours des rééditions successives prouve le contraire⁴³. Le poète, en numérotant ses poèmes de I à IV, paraît même y attacher une importance particulière.

Afin de voir plus clair dans l'ordre du cycle, il est utile de comparer, dans les deux tableaux reproduits ci-dessus, les « qualités fondamentales ». On constate que, dans le schéma traditionnel, les quatre éléments s'enchaînent par leurs qualités respectives : par le chaud,

⁴¹ Selon le « calendrier taurien » d'Auguste Lafront (*Encyclopédie de la corrida*, Paris, 1949), la saison des courses de taureaux s'étend de mars à novembre ; elle atteint son point culminant aux mois de juillet et d'août. Quant à la truite, voici ce que nous apprend l'incontournable *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse (t. XV, p. 562) : « Ce poisson fraye, suivant les localités, depuis octobre jusqu'en février ; en général, c'est en décembre que la ponte est dans sa plus grande activité. Les truites [...] remontent des grands fleuves dans les rivières et dans les petits ruisseaux pour y frayer. Pour arriver aux sources de ces cours d'eau, elles franchissent les courants les plus rapides, et même les cascades d'une certaine élévation [...] »

⁴² Voir Mechthild Cranston, *Enfance, mon amour. La Rêverie vers l'enfance dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, Saint-John Perse et René Char*, s. 1., 1970, pp. 155-210.

⁴³ Nous n'avons pu vérifier toutes les rééditions. Ni P. A. Benoit, *op. cit.*, ni l'édition de la Pléiade ne signalent de variante.

l'air se lie au feu ; par le sec, le feu épouse la terre ; par le froid, la terre et l'eau se rapprochent ; et enfin, pour achever le cycle, l'eau s'unit à l'air par l'humide. C'est cet ordre cyclique, qui, selon les anciennes cosmogonies, assure l'harmonie universelle et la préserve de tomber dans le désordre du chaos précosmique⁴⁴, que René Char renverse. Pareille interversion de cet ordre thématique traditionnel ne se trouve pas seulement au niveau macrostructurel, dans l'ordre des quatre poèmes, nous l'avons aussi rencontrée au niveau microstructurel pour chaque poème en particulier : on n'a qu'à penser au rapprochement inhabituel du taureau et du soleil noir, au dynamisme peu conventionnel assigné au poisson, qui s'oppose, on l'a vu, à son caractère traditionnellement flegmatique, et à la réhabilitation du serpent devenu « débonnaire ». Enfin, dernière de la série, l'alouette n'exprime pas seulement la joie de vivre, conformément au cliché poétique, mais porte également en elle-même, à travers le thème du « miroir aux alouettes⁴⁵ », la menace de la mort, comme le font d'ailleurs la plupart des oiseaux dans la poésie de Char⁴⁶.

Il en ressort que le cycle charien se place sous le signe de l'antinomie. L'ordre des éléments suggère, par leurs qualités fondamentales respectives, l'incompatibilité entre le taureau (feu) et la truite (eau), et entre le serpent (terre) et l'alouette (air). Nous sommes ici en présence d'une caractéristique essentielle du bestiaire charien : très souvent, en effet, les animaux se présentent en couples antinomiques. On pense aux deux exemples célèbres, évoqués plus haut : le lézard vs le chardonneret (opposition qui correspond à celle existant entre le terrestre

⁴⁴ Voici comment Panurge suit cet ordre cyclique dans sa description d'un monde chaotique où personne ne doit rien à personne : « De terre ne sera faicte eau : l'eau en aër ne sera transmuée : de l'aër ne sera faict feu : le feu n'eschauffera la terre. » (Rabelais, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, « Bibl. de la Pléiade », 1994, p. 363)

⁴⁵ Interprétation suggérée par Aurore Evain, qui nous a également signalé le rapport entre le texte charien et le symbolisme emblématique de la *vanitas*, cher à la Renaissance. Le texte de référence est probablement plus ancien : c'est le célèbre « *Quand vei la laudeta mover...* » de Bernard de Ventadour, qui associe, dans un seul poème, le chant de vol de l'alouette, sa descente (« *Que s'oblid e's laissa cazer / Per la doussor qu'al cor li va* »), le miroir et la mort, ainsi que la thématique de Narcisse.

⁴⁶ Que l'on pense au martinet, à la fauvette des roseaux, au chardonneret (*Œuvres*, pp. 276, 388, 294) et aux oiseaux mentionnés dans *Fête des arbres et du chasseur* (*Œuvres*, pp. 281 sq.).

serpent et l'aérienne alouette), ou encore la mouette vs le requin⁴⁷. Cette présentation antagonique semble bien rendre compte de la vision du monde propre à Char, qui, en adepte fidèle d'Héraclite d'Éphèse, considère l'univers dans la perspective de l'opposition et du conflit⁴⁸.

Mais, les exemples précités le prouvent, ces contradictions se résolvent (du moins partiellement). Le lézard est ainsi amoureux du chardonneret, et la mouette et le requin forment, tout comme dans le dessin de Matisse qui a servi de modèle à Char, une *coincidentia oppositorum*, une fusion des contraires⁴⁹. *Mutatis mutandis*, cela vaut aussi pour *Quatre fascinants* : si les qualités fondamentales opposent le taureau et la truite d'une part, et le serpent et l'alouette d'autre part, elles rapprochent, en revanche, la truite et le serpent, de même que l'alouette et le taureau, assurant ainsi l'harmonie cyclique de la nature. De cette manière s'actualise un autre topos d'origine héraclitéenne : le mythe de l'éternel retour. Celui-ci se réalise par la transformation des qualités fondamentales : comme le dit l'Éphésien, « Les choses froides se réchauffent, les chaudes se refroidissent, les humides se dessèchent, les sèches s'humidifient⁵⁰ ».

En fait, il est même possible de lire *Quatre fascinants* dans une optique entièrement héraclitéenne et de réduire les quatre éléments à leur principe unificateur, à savoir le feu, symbolisé par le taureau, premier de la série des quatre animaux. Le taureau, en effet, fait en quelque sorte bande à part : il ne figure pas dans le curieux dessin, intitulé *Le Serpent*, publié dans *La Nuit talismanique*, où Char réunit en une seule créature le poisson, l'oiseau et le serpent⁵¹. Cependant, le feu du taureau se retrouve dans la nature « ardente » de ces animaux. Il est explicitement présent dans *L'Alouette* (« braise », « ardeur »), et sous-entendu dans *La Truite* par l'emploi du mot « orages ». Et même le serpent, ce « Prince des contresens », a besoin pour vivre du « sang

⁴⁷ *Complainte du lézard amoureux*, dans *Œuvres*, p. 294 ; *Le Requin et la Mouette*, dans *Œuvres*, p. 259 et p. 1247.

⁴⁸ Voir le beau chapitre que Christine Dupouy consacre à la dialectique charienne (*René Char*, Paris, 1987, pp. 205-228).

⁴⁹ Voir le commentaire de Roger Payet-Burin, *René Char, poète de la poésie*, Paris, 1985, pp. 41-42.

⁵⁰ Héraclite, *Fragments*, éd. et trad. Marcel Conche, Paris, 1986, p. 377, fr. 108.

⁵¹ René Char, *La Nuit talismanique*, Genève-Paris, 1972, p. 36.

[...] chaud » de sa proie⁵², de ce « feu non vu, indécomposable » (*Œuvres*, p. 158), principe de toute vie. Dans ce contexte, on ne peut s'empêcher de penser à l'image alchimique du soleil noir que nous avons rencontrée plus haut, ce soleil noir qui forme, comme le rappellent Chevalier et Gheerbrant, « la matière première, non encore travaillée » et « l'inconscient dans son état également le plus élémentaire »⁵³.

Ainsi *Le Taureau*, poème de la primordialité élémentaire, semble annoncer les trois autres poèmes du cycle. Afin d'illustrer la force englobante de l'image du taureau, laquelle réunit eau, ciel et terre, il nous semble intéressant de citer *La Postérité du soleil* d'Albert Camus. Ce texte, qui est un commentaire poétique des photographies d'Henriette Grindat, est né de l'amitié entre Camus et Char. Le passage cité ici accompagne la photographie intitulée *Le Thor*, laquelle représente l'église du Thor et le pont sur la Sorgue. Or, la description de l'église qui se reflète dans la Sorgue s'ouvre précisément sur l'image du taureau des corridas, et cette image, à travers son développement (« force », « encorne », « enfonce »), engendre progressivement le rêve de l'harmonie cosmique. Voici le texte :

Le taureau enfonce ses quatre pattes dans le sable de l'arène. L'église du Thor ne bouge plus, force de pierre. Mais qu'elle se mire dans la Sorgue claire, la force s'épure et devient intelligence. Elle encorne le ciel en même temps qu'elle s'enfonce dans un lit de cailloux, vers le ventre de la terre. Sur le pont du Thor, j'ai senti parfois le goût vert et fugitif d'un bonheur immérité. Ciel et terre étaient alors réconciliés⁵⁴.

Ici doit s'arrêter notre analyse de la cohérence du cycle *Quatre fascinants* et de sa réécriture de la théorie ancienne des quatre éléments ; au-delà s'ouvre le champ des interprétations approfondies de chaque poème en particulier, détaillées et nécessairement multiples, vu la nature polyvalente de ces textes. Pour aller plus loin dans l'interprétation, il faudrait sans doute étudier dans le détail les thèmes de la lumière et de la mort (leur présence dans les premier et dernier vers du cycle en souligne également la structure circulaire). En outre, il con-

⁵² « Hôte du bois pauvre et de la caillasse, roitelet celui que le serpent guette tant il vole bas et son sang est chaud. » (*Œuvres*, p. 679)

⁵³ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 895.

⁵⁴ Albert Camus, *La Postérité du soleil*, Genève, 1965 ; nous citons la plaquette tirée de l'édition originale, et parue à L'Isle-sur-la-Sorgue en 1977.

viendrait d'expliquer, pour chacun des poèmes, la double nature des quatre animaux, à la fois fascinés et fascinants. De telles analyses, cependant, ne peuvent être réalisées que si l'on a auparavant pris en compte la thématique « élémentaire » sous-jacente, et qui est le lien unificateur de ce cycle poétique.

Chapitre 7

Rabelais dans *La Vie mode d'emploi*¹

Parmi les nombreux personnages qui peuplent *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978), se trouve le docteur Bernard Dinteville. Le chapitre 14 du roman trace les portraits de ses aïeuls, à commencer par celui de son premier ancêtre connu, D'Inteville, Maître de Postes anobli par Louis XIII. Voici le texte de ce portrait « saisissant », de la main d'un certain Cadignan :

D'Inteville estoit de stature moyenne, ny trop grand, ny trop petit, et avoit le nez un peu aquillin, faict à manche de rasouer, et pour lors estoit de l'eage de trente et cinq ans ou environ, fin à dorer comme une dague de plomb, bien galand-homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu paillard et subject de nature à une maladie qu'on appelloit en ce temps là faulte d'argent, c'est doleur non pareille [...]. (VM 78)²

Pour le lecteur qui n'a pas tout de suite reconnu ce texte et qui veut en savoir plus, une quête frustrante commence. L'index du roman (VM 617), auquel il aura naturellement recours, lui apprendra en effet que Cadignan, l'auteur présumé de ce portrait, s'appelle Marc-Antoine Cadenet, seigneur de Cadignan, mémorialiste français, qui aurait vécu entre 1595 et 1637. Cependant, ce nom de Cadignan lui restera obscur, car il ne trouvera aucune trace de lui dans les dictionnaires biographiques des XVII^e et XVIII^e siècles.

¹ Je tiens à remercier Manet van Montfrans et Annelies Schulte Nordholt de leurs remarques sur la version antérieure de ce chapitre.

² Nous citons *La Vie mode d'emploi* dans l'édition Hachette, P. O. L., 1978. Sur cette édition, voir Alain Chevrier, « Lettre à Bernard Magné », *Formules* 6 (2002), pp. 99-103, et Bernard Magné « Réponse à la lettre d'Alain Chevrier », *ibidem*, pp. 104-107.

Le nom de Dinteville, en revanche, lui sera plus accessible, car il est mieux connu, du moins des historiens de l'art de la Renaissance : Jean de Dinteville est l'un des deux « ambassadeurs » français que Holbein a portraiturés dans sa célèbre peinture *The Ambassadors*. Cependant, l'index du roman laisse là aussi le lecteur sur sa faim : Holbein n'y est pas mentionné, et l'entrée « ambassadeurs » ne mentionne que deux références sans rapport aucun, l'une en anglais, « *The Ambassadors* : night-club londonien », l'autre en français, « *Les Ambassadeurs* : cinéma parisien » (VM 609).

Mais, bien sûr, la plupart des lecteurs de Perec finiront par reconnaître le texte-source du portrait de Dinteville : c'est celui de Panurge tel qu'on le trouve dans le *Pantagruel*. Cette découverte, cependant, aura permis de souligner le caractère non fiable de l'index, ce qui se confirme lorsqu'on y recherche les références à Rabelais. Non seulement ce dernier n'y est mentionné que très laconiquement – « Rabelais (François), écrivain français, 1494-1553, 695 » (VM 660) –, mais en outre, son entrée n'est qu'une autre fausse piste : l'unique renvoi à la page 695 ne concerne qu'un « Post-scriptum », qui donne une brève liste d'auteurs ayant fourni « des citations, parfois légèrement modifiées », sans même en indiquer les références. Il est clair que l'index fait partie des moyens dont use Perec pour jouer avec son lecteur, et mérite par conséquent d'être considéré comme un texte à part entière, et non comme un simple paratexte à fonction purement informative – nous y reviendrons.

Le lecteur qui souhaiterait mieux s'informer sur la genèse du roman a actuellement à sa disposition un outil beaucoup plus fiable que l'index : il s'agit du *Cahier des charges*, publié en 1993³. Au sujet de Rabelais, cet ouvrage nous apprend qu'il fait partie des vingt auteurs préalablement sélectionnés par Perec qui devaient bénéficier chacun de dix citations, réparties sur les cent chapitres que comptait le roman à l'origine. Cette répartition des citations a été faite selon des « processus formels » mathématiques, que Perec a pris la peine d'éclaircir à plusieurs reprises⁴. Il a strictement observé ces règles, de sorte que les citations rabelaisiennes se répartissent de la manière suivante. Parmi les dix citations rabelaisiennes, l'une était destinée à être insérée dans le chapitre 66

³ Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, 1993.

⁴ Voir par exemple son « Projet de roman », dans *Espèces d'espaces*, Paris, 1974, pp. 57-61.

du texte original, chapitre qui, en fin de compte, est absent du roman définitif pour des raisons succinctement exposées par Perec : « En raison du clinamen appliqué à la polygraphie, le soixante-sixième saut du cavalier n'engendre pas de chapitre. » En conséquence, cette citation n'est pas présente (l'autre citation non réalisée étant celle de Flaubert), et il n'est plus resté que neuf citations rabelaisiennes à répartir sur les 99 chapitres, et plus précisément dans les chapitres 4, 6, 14, 17, 54, 65, 87, 88, 90. Toutefois, pour des raisons peu claires, la citation rabelaisienne du chapitre 17 n'a pas été incluse. En effet, le cahier « Citations », qui donne la liste des citations de chacun des vingt auteurs, montre que celle de Rabelais destinée au chapitre 17 a été biffée. Cependant, comme pour remédier à cette rature, Perec, dans cette même liste consacrée à Rabelais, a ajouté au crayon la remarque : « se servir de I p. 382 », – ce qu'il n'a indiqué pour aucun autre auteur cité. Au total, il y a donc huit citations rabelaisiennes, dont le *Cahier* indique la provenance exacte (tome et page), mais sans mentionner l'édition utilisée. Heureusement, ces informations suffisent pour identifier l'édition dont s'est servi Perec, et qu'il a citée scrupuleusement⁵, à savoir : *Œuvres de Rabelais. [Seule] édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur [...]*, t. I, Paris, Jannet, 1858 ; t. II, Paris, Daffis, 1872.

Voici, sous forme de tableau, les huit citations rabelaisiennes auxquelles nous ajoutons en illustration (fig. 5), sans annotation, la reproduction de la fameuse p. 382 du tome I⁶.

⁵ Outre l'omission délibérée de quelques phrases entières, la transcription de Perec est très fidèle à l'orthographe de cette édition. Nous avons noté seulement deux ou trois coquilles et une légère tendance à moderniser « e » en « é » – tendance qui s'explique peut-être par les préoccupations de Perec pour cette voyelle, jusque dans son nom de famille. Cf. Ewa Pawlikowska, « Post-scriptum : Figures de citations dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte en main* 6 (hiver 1986), pp. 75-87.

⁶ Nous n'avons trouvé aucune trace de cette page dans *La Vie mode d'emploi*.

382 LIVRE III, CHAPITRE IX.

qu'il ne l'armoît que de mailles, et feut d'advîs qu'il le munist très bien et gabionnast d'ung gros armet de joustes, lequel estoit en son cabinet inutile. D'icelle sont escriptz ces vers on tiers livre du Chiabrena des pucelles :

Celle qui veïd son mary tout armé,
 Fors la braguette, aller à l'escarmouche,
 Luy dist : Amy, de paour qu'on ne vous touche,
 Armez cela, qui est le plus aymé.
 Quoy? tel conseil doit-il estre blasmé?
 Je diz que non : car sa paour la plus grande
 De perdre estoit, le voyant animé,
 Le bon morceau dont elle estoit friande.

Desistez doncques vous esbahir de ce nouveau mien acoustrement.

Comment Panurge se conseille à Pantagruel pour sçavoir s'il se doit marier. — CHAPITRE IX.

Pantagruel rien ne replicquant, continua Panurge, et dist avecques un profond soupir : Seigneur, vous avez ma delibération entendue, qui est me marier, si de mal encontre n'estoient tous les trous fermez, clous et bouclez : je vous supply, par l'amour que si long temps m'avez porté, dictiez m'en vostre advis. — Puis (respondit Pantagruel) qu'une fôys en avez jecté le dez, et ainsi l'avez decreté et prins en ferme delibération, plus parler n'en fault; reste seulement la mettre à execution.

— Voyre mais (dist Panurge) je ne la voudrois executer sans votre conseil et bon advis. — J'en suis (respondit Pantagruel) d'advîs et vous le conseille. — Mais (dist Panurge) si vous congnoissiez que mon meilleur feust tel que je suys demeurer, sans entreprendre cas de nouvelleté, j'aymeroîs mieulx ne me marier poinct. — Poinct doncques ne vous mariez, respondit Pantagruel. — Voire

Fig. 5 : *Œuvres de Rabelais.*

[Seule] édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur..., Paris, Jannet, 1858, t. I, p. 382.

	<i>La Vie mode d'emploi</i>	Rabelais, éd. 1858-1872	Rabelais, éd. Pléiade 1994 ⁷
1	ch. 4, p. 33	II, p. 55	QL 2 : description du tarande (pp. 541-542)
2	ch. 6, p. 39	I, p. 233	P 12 : « Qui boit en mangeant sa soupe / Quand il est mort il n'y voit goutte » (p. 257)
3	ch. 14, p. 78	I, p. 253	P 16 : portrait de Panurge (p. 272)
4	ch. 54, p. 316	II, p. 256	<i>Briefve Declaration</i> : Hieroglyphiques, Obélisques, Pyramides, Catadupes du Nil (pp. 708-709)
5	ch. 65, pp. 387-388	I, p. 218	P 9 : la langue des Antipodes de Panurge (p. 249)
6	ch. 87, p. 516	II, p. 389	CL 38 : « Bacchus, Pan et Silène accompagnés de ribambelles de Satyres, hémipans, ægipans... » (p. 819)
7	ch. 88, p. 534	II, p. 367	CL 29 : énumération de plusieurs animaux du Pays de Satin (p. 801)
8	ch. 90, p. 552	II, p. 51	QL 1 : « Quand Israël hors d'Égypte sortit » (p. 539)

Selon le *Cahier des charges*, l'allusion implicite à la peinture de Holbein dans le chapitre 14 où est cité l'extrait du portrait de Panurge a été réalisée selon les mêmes processus formels. Mais le *Cahier* s'arrête là dans son examen, passant ainsi sous silence le fait que Panurge et le Dinteville de Holbein sont aussi deux parfaits contemporains, ce qui constitue pourtant une notable coïncidence : les *Ambassadeurs* datent en effet de 1533, et la première édition du *Pantagruel* de 1532. Autrement

⁷ Pour la commodité du lecteur, nos citations de Rabelais ne sont pas empruntées à la vieille édition utilisée par Perec. Sauf indication contraire, nos citations de Rabelais sont prises dans ses *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1994. Dans la mesure du possible, nous respectons toutefois l'orthographe de Perec. Abréviations utilisées : P = *Pantagruel* ; QL = *Quart Livre* ; CL = *Cinquième Livre*.

dit, cet ouvrage ne nous informe pas sur la façon dont ces citations sont insérées dans le texte, ni sur les motifs qui ont amené Perec à choisir celles-ci plutôt que d'autres dans l'immense œuvre rabelaisienne. Des questions auxquelles le présent chapitre tentera de fournir une réponse.

Avant d'analyser en détail et suivant l'ordre du roman ces huit citations, il convient de faire quelques remarques générales préalables au sujet de la nature des citations rabelaisiennes. Les citations 6 et 7 témoignent de ce « goût de l'accumulation » que Rabelais et Perec ont en commun⁸. Le penchant qu'ils partagent également pour le descriptif se manifestent dans les citations 1 et 3 : chez Rabelais, ces passages tiennent en outre une place stratégique, car, comme nous allons le voir, ils établissent une norme descriptive sur laquelle se régleront les portraits et les descriptions ultérieurs. Les citations 1, 2, 6 et 7 viennent soulever, quant à elles, la question plus spécifique de l'ecphrasis, c'est-à-dire du rapport problématique entre un texte descriptif et l'objet d'art décrit⁹. En effet, non seulement les citations 6 et 7 sont de nature ecphrastique chez Rabelais, mais encore les citations 1 et 2, qui dans le texte-source ne le sont pas, sont replacées chez Perec dans le contexte d'une description picturale, et rendues ainsi ecphrastiques. En témoignent les phrases d'introduction à ces citations :

Le troisième [tableau] représente un animal fabuleux, le tarande, dont la première description fut donnée par Gélon le Sarmate : [...] (VM 33)

La gravure qui imite manifestement le célèbre tableau de Bosch intitulé l'*Escamoteur*, conservé au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye, porte un titre plaisant – bien qu'apparemment peu explicatif – calligraphié en lettres gothiques [...] (VM 39)

Enfin, il faut encore noter que toutes les citations posent le problème de l'origine et de l'authenticité, la source rabelaisienne étant systématiquement occultée par Perec – pour ne pas dire « escamotée », mot que nous allons retrouver. Ainsi, la citation 8 – pour nous limiter à l'exemple le plus connu – est une reprise par Rabelais, qui du reste n'indique pas non

⁸ Cf. Perec, *Entretiens et conférences, volume I, 1965-1978*, éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Paris, 2003, p. 248. Ailleurs, Perec parle d'un plaisir enfantin : « celui que j'éprouve aux énumérations des jeux de Rabelais [...] » (*ibidem*, p. 218)

⁹ Sur l'ecphrasis dans l'œuvre de Perec, voir Manet van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, 1999.

plus sa source, de l'ouverture du Psaume 114 dans la traduction de Clément Marot : Perec l'utilise à son tour en mentionnant pour sa part une fausse source, tout comme il l'a fait dans le cas du portrait de Panurge/D'Inteville. Pour résumer, voici donc les principaux aspects qui caractérisent le choix des citations rabelaisiennes : prédominance du descriptif et de l'énumératif, recours à l'ecphrasis, problématisation du texte-source – aspects que nous étudierons en détail dans le paragraphe suivant, en commençant par la première citation.

1. Le tarande

La première citation rabelaisienne, la description du tarande, illustre bien les aspects mentionnés ci-dessus. Chez Rabelais, la description de l'animal se trouve au début du *Quart Livre*, qui relate, on le sait, le fabuleux voyage maritime de Pantagruel et de Panurge en quête de la Dive Bouteille. La première escale des voyageurs est l'île de Medamothi, nom grec signifiant « Nulle Part ». Si la description rabelaisienne du tarande n'est pas en soi de nature ecphrastique, son contexte immédiat l'est bel et bien. Le tarande fait en effet partie des achats qu'effectuent les voyageurs : tableaux, tapisseries, animaux fabuleux. Michel Beaujour a été le premier à souligner la fonction métadiscursive de cet épisode. Dans son étude controversée *Le Jeu de Rabelais* (1969), il affirme que « Tout ce chapitre exalte les pouvoirs de la littérature » :

Il exclut tout le quotidien et l'utile pour ne conserver que des *représentations* et des animaux fabuleux. Ces animaux ont eux-mêmes pour habitat l'espace de la représentation : les *licornes* vivent dans les tapisseries, et les *tarandes*, comme les caméléons, incarnent la *mimesis*. Enfin ces tapisseries, ces tableaux et ces animaux existent dans l'imaginaire, dans le roman. Le lecteur ne croit en eux que s'il se laisse lanterner par l'écrivain : « a willing suspension of disbelief »¹⁰.

Il n'est pas exclu que Perec ait connu cette étude, qui a fait quelque bruit lors de sa parution en 1969. Pourrait en témoigner son emploi du qualificatif « animal fabuleux », terme également utilisé par Beaujour, qui par ailleurs commente : « Il suffit que le lecteur réaliste traduise "tarande" par "renne" pour que la fiction s'évapore, laissant dans le creuset un animal réel, semblable à ceux que nous avons vus au jardin zoologi-

¹⁰ Michel Beaujour, *Le Jeu de Rabelais*, Paris, 1969, p. 132.

que.» Beaujour rapproche, en outre, Medamothi d'un épisode du *Cinquième Livre*, celui du pays de Satin : « Comme le pays de Satin, dont il est l'esquisse, sinon le modèle, Medamothi est le pays du mensonge accepté, de l'illusion triomphante.¹¹ » Il n'est pas improbable que ce rapprochement ait aussi inspiré à Perec l'emprunt à cet épisode de la citation 7. Quoi qu'il en soit, dans cette optique, la citation 1 de Perec relative au tarande peut effectivement avoir une signification métadiscursive, ce qui expliquerait pourquoi il la place au début du roman, à l'exemple de l'auteur du *Quart Livre*. Pour les deux écrivains, le tarande, animal qui change de couleur selon son environnement proche, semble donc symboliser le pouvoir illusoire de la littérature, la mimésis.

Cette citation 1 pose également le problème de l'appropriation littéraire. Ainsi, quoique Rabelais lui-même ne soit pas explicitement mentionné, le nom de Gélon le Sarmate renvoie indirectement au *Quart Livre*. Rabelais y utilise en effet ce nom propre, non pas comme nom de personne mais comme dénomination d'un peuple : « un Scythien de la contrée des Gelones » et « le Gelon », écrit-il (p. 541), tandis que l'appellation « Sarmate » (deux occurrences dans *Gargantua*) renvoie au peuple qui a occupé le territoire des Scythes au III^e s. av. J.-C. La question de la source se révèle d'autant plus délicate que la description du tarande n'est pas inventée par Rabelais, mais reprise en fait de la traduction d'un passage de Pline – comme l'indiquent la plupart des éditions modernes de Rabelais (mais pas celle utilisée par Perec). Et on a découvert récemment que la question de l'origine s'avère même encore plus problématique : dans sa description du tarande, Rabelais se plaît en effet à mêler deux descriptions, celle de Pline et celle de l'un de ses épigones, Solin (III^e siècle apr. J.-C.) ou Johannes de Cuba (XV^e siècle)¹² – mais cela, Perec n'a pu le savoir.

Pour ce qui concerne la fonction de la description du tarande, nous avons démontré ailleurs que, placée au début du roman de Rabelais, elle fonctionne comme une sorte de norme, une pierre de touche sur laquelle les nombreuses autres descriptions zoologiques du *Quart Livre* se rè-

¹¹ *Ibidem*, p. 133.

¹² Marie Madeleine Fontaine, « Une narration biscornue : le tarande du *Quart Livre* », dans François Marotin et Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris, 1993, pp. 407-427 ; Paul J. Smith, « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquième Livre* », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquième Livre*, Genève, 2001, pp. 103-113.

gloront, en la suivant ou en la travestissant¹³. Il semble que Perec, en choisissant la description du tarande comme première citation rabelaisienne, ait été sensible à cette fonction initiatrice et normative¹⁴.

2. Qui boit en mangeant sa soupe...

Tout comme la première citation, la deuxième pose le triple problème de l'origine, de l'ecphrasis et du descriptif. Considérons d'abord l'aspect descriptif : ce qui frappe ici, c'est la façon quasi arbitraire dont la description est insérée dans le texte. Selon une tradition très ancienne, remontant à Virgile (description du bouclier d'Énée), sinon à Homère (description du bouclier d'Achille), l'insertion de la description dans un texte narratif est toujours motivée par le regard intéressé d'un personnage focalisateur ou d'un « je-qui-décrit ». Or, le personnage focalisateur est ici une jeune fille qui « regarde [la gravure] avec un air de profonde indifférence », et le narrateur-descripteur perecquien, ici comme ailleurs dans le roman, s'abstient de tout enthousiasme. Par l'intermédiaire du regard du personnage focalisateur (la jeune fille), l'attention du lecteur est donc fixée sur une des figures représentées dans la gravure, celle d'un évêque, qui, à son tour, regarde attentivement un « de ces jeux appelés *solitaire* ». L'aspect ecphrastique est mentionné par le texte même, qui souligne que la gravure est « manifestement » l'imitation du « célèbre

¹³ Paul J. Smith, « Description et zoologie chez Rabelais », dans Yvette Went-Daoust (dir.), *Description – Écriture – Peinture*, Groningue, 1987, pp. 1-20.

¹⁴ Manet van Montfrans nous signale une autre piste de lecture : celle de la présence possible d'un symbolisme numérologique à signification autobiographique, portant sur les nombres 2, 3 et 4, le 11-2-43 étant la date de la déportation de la mère de Perec. C'est dans cette perspective que s'expliqueraient le choix du chapitre *deux* du *quatrième* livre de Rabelais et sa place dans le chapitre *quatre* de la *Vie mode d'emploi*, dont la première phrase précise : « Un salon vide au *quatrième* droite » (VM 32). Et un peu plus loin : « Il y a *quatre* tableaux sur les murs », dont celui du tarande est le *troisième*. L'île de Nulle-Part pourrait évoquer l'île dystopique W, qui, dans *W ou le souvenir d'enfance*, symbolise le camp de concentration : « sur la plupart des cartes, W n'apparaissait pas ou n'était qu'une tache vague et sans nom... » (*W ou le souvenir d'enfance*, Paris, 1975, p. 90). Signalons en outre que le contexte immédiat de la citation 6 suggère un autre rapport avec l'île de W : la citation rabelaisienne est immédiatement suivie d'une allusion à *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, à qui Perec a emprunté sa description de W. Cette piste de lecture, prometteuse au premier abord, tourne court, car elle n'est pas suffisamment étayée par d'autres éléments directement contextuels. Nous sommes ici en présence d'un procédé d'attente déçue qui est, on le verra, caractéristique de l'écriture perecquienne.

tableau de Bosch intitulé *L'Escamoteur*, conservé au Musée municipal de Saint-Germain-en Laye ». Mais cette référence, à première vue très précise, s'avère bien vite problématique, car le personnage représenté par Bosch n'est pas un évêque, et l'objet qu'il regarde ne correspond pas à celui décrit par Perec. La description de l'auteur relève donc, à plus d'un égard, de l'escamotage. D'abord, dans la perspective de la sémiotique textuelle, la mimésis n'est pas « directe », mais s'effectue au moins à trois niveaux : le texte décrit (1) une gravure, qui est l'imitation (2) d'une imitation (le tableau), représentant (3) à son tour une « réalité ». Cette description à plusieurs couches sémiotiques rappelle la description du tarande. En effet, celle-ci se fait, elle aussi, à plusieurs niveaux : le texte de Perec décrit un tableau qui « imite » une description rabelaisienne qui, à son tour, imite un texte de Plinie, qui, lui, vise à rendre compte d'une réalité zoologique, qui, au final, n'est autre qu'un animal « escamoteur », puisque, par son mimétisme, le tarande symbolise également, on l'a vu, la mimésis littéraire.

La description perecquienne est encore d'autant plus « escamotante » que, dès l'époque de l'écriture du roman, l'authenticité du tableau avait été mise en doute, la peinture ayant été attribuée à l'un des élèves de Bosch, qui se serait lui-même inspiré d'une esquisse de son maître, actuellement au Louvre. Et finalement, remarquons, à titre de curiosité, qu'en décembre 1978, quelques mois après la publication de *La Vie mode d'emploi* (août 1978), le tableau, victime cette fois de vrais escamoteurs, a été dérobé par Action directe¹⁵. Retrouvé le 2 février 1979, le tableau est, depuis ce temps, conservé en lieu sûr, et rarement exposé.

Dans ce contexte descriptif, la citation de Rabelais ne fait qu'ajouter à la confusion. Au premier abord, elle fonctionne comme un titre, « plaisant – bien qu'apparemment peu explicatif ». Mais si cet intitulé semble lancer un défi au lecteur en l'invitant à se confronter à la source rabelaisienne pour interpréter le texte, cette tentative interprétative s'avère très vite perdue d'avance, car la citation est tirée de l'un des épisodes les plus incompréhensibles du roman rabelaisien, à savoir la dispute absurde entre les deux docteurs sorbonnicoles Baisecul et Humevesne, dont le récit comporte plusieurs pages pleines de non-sens.

¹⁵ Est-ce pure coïncidence ? Les voleurs ont-ils voulu faire un acte symbolique en choisissant justement un tableau qui non seulement thématise le vol, mais qui se laisse facilement interpréter, dans une perspective marxiste, comme une satire du capitalisme naissant ? Ces voleurs ont-ils lu *La Vie mode d'emploi* ?

La description perecquienne est donc ambivalente : d'un côté, sa précision sollicite une interprétation. De l'autre, dès que le lecteur se met à interpréter le texte en le confrontant aux textes-sources suggérés, la quête interprétative s'avère impossible. Toute piste de lecture se révèle être une fausse piste. Aussi n'avons-nous pas la prétention, dans notre analyse, de donner une interprétation au sens traditionnel du mot ; nous nous contentons de révéler les pistes interprétatives présentes dans le texte de Perec, de les suivre autant que possible, et de déterminer les moments aporétiques où elles s'avèrent fausses.

3. Le portrait de Panurge

Tout cela vaut aussi pour le portrait de Dinteville, copié sur celui de Panurge. Reprenons donc l'analyse de ce portrait au point où nous l'avons laissée. La première question qui se pose est celle de savoir pourquoi le nom de Rabelais a été remplacé par un personnage fictif : Marc-Antoine Cadenet, seigneur de Cadignan. En fait, il s'avère que Perec a composé le nom de ce personnage à partir de deux noms pris dans l'œuvre de Balzac : Cadenet (*Les Petits Bourgeois*) et Cadignan (*Les Secrets de la Princesse de Cadignan* et *Modeste Mignon*). Le choix de ces noms est hautement arbitraire, puisque Perec les a sans doute trouvés dans un des lexiques des personnages balzaciens, dont les premiers datent du XIX^e siècle¹⁶. Dans ces lexiques alphabétiques, les noms de Cadenet et Cadignan se suivent immédiatement.

Les dates données par Perec nous mettent sur une autre piste : une rapide consultation du moteur de recherche Google nous apprend que les années 1595-1637 correspondent aux dates de Robert Fludd, le fameux alchimiste anglais. Fludd est l'auteur d'un *Ars memoriae* (1617-1619), un livre sur la mémoire dite « artificielle » : celle-ci était comparée, depuis l'Antiquité (Cicéron et Quintilien, parmi d'autres), à un théâtre ou à un bâtiment parcouru par celui qui mémorise. Le livre de Fludd offre des illustrations de ces « théâtres de mémoire », qui représentent des bâtiments, vus de face, à plusieurs étages et compartiments. Ces illustrations, que Perec a pu connaître grâce à une étude célèbre à l'époque, *The Art of Memory* (1966) de Frances Yates, ne sont pas sans faire penser au roman

¹⁶ Voir, par exemple, Anatole Cerfberr et Jules Christophe, *Répertoire de la Comédie humaine de H. de Balzac*, Paris, 1887, p. 74, s. v. « Cadenet » ; « Cadignan (Prince de) ».

même de Perec, et plus particulièrement à la couverture de son édition dans *Le Livre de Poche*, qui représente l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* comme une maison de poupée, dépourvue de sa façade¹⁷. On voit donc que la présence escamotée de Balzac et de Fludd suggère un intertexte fort prometteur, mais qui n'est pas davantage exploité par Perec : ni Balzac ni Fludd ne sont mentionnés dans l'index ou dans le *Cahier des charges*. Ainsi, le lecteur ne trouve-t-il aucune confirmation à ses interprétations...

Les moteurs de recherche comme Google présentent des possibilités intéressantes pour mener plus avant les pistes de lecture déjà amorcées. Intéressons-nous, dans cette perspective, aux descendants de D'Intenville, dont *La Vie mode d'emploi* donne l'essentiel de la biographie, y compris les dates. Le premier, mentionné par Perec, est Gilbert de Dinteville. Le texte précise que ce Gilbert est un « fervent Républicain », mais ses dates, 1774-1796, sont, comble d'ironie, identiques à celles du roi Louis XVI, son plus grand adversaire. Le personnage Emmanuel de Dinteville semble, quant à lui, être forgé de toutes pièces : le texte nous informe qu'il est « ami de Liszt et de Chopin », et « l'auteur d'une valse étourdissante justement surnommée *La Toupie* ». Or, les dates de cet Emmanuel, 1810-1849, sont celles de Chopin, et *La Toupie* est un ouvrage de Bizet. Encouragé par ces trouvailles, le lecteur sera tenté de consulter Google pour les dates des autres descendants de Dinteville, mais il se rendra vite compte qu'il n'y trouve rien qui vaille. On constate donc que si les actuels moteurs de recherche aident à trouver et à explorer des pistes de lecture, ils ne permettent pas toutefois d'éclaircir de façon satisfaisante les questions sur lesquelles celles-ci débouchent, et le lecteur se retrouve une nouvelle fois dans une impasse...

4. La *Briefve Declaration*

La *Briefve Declaration d'aulcunes dictions plus obscures contenües on quatriesme livre des faicts et dictis heroïcques de Pantagrue* est un lexique anonyme ajouté à quelques exemplaires du *Quart Livre* de 1552. Sa présence dans *La Vie mode d'emploi* pourrait s'expliquer par le goût prononcé de Perec pour la lexicographie. Cependant, ce

¹⁷ Pour la création de son immeuble, Perec s'est surtout inspiré d'un dessin de Saül Steinberg de 1952, représentant une maison sans façade. Voir *Espèces d'espaces*, p. 57.

sont surtout la source et l'origine de la citation qu'il utilise que Perec semble mettre en question. D'abord par le titre de l'ouvrage dont la citation est prétendument extraite : *Libvre mangifique des Merveyes que peuvent estre vuyes es La Égypte*. Ce titre n'est pas seulement inexistant, il est aussi hautement impossible par le grand nombre de fautes d'orthographe et de syntaxe qu'il contient. Bien que chaque coquille, considérée à part, soit possible dans les titres du XVI^e siècle, celui donné par Perec, qui présente une anomalie dans chaque terme employé, serait difficilement concevable, même à cette époque.

La question de l'origine se pose aussi par la façon curieuse dont le texte de la *Briefve Declaration* est présenté dans l'édition consultée par Perec (celle de 1872). Comme le montre la figure 6, cette édition donne le texte de la *Briefve Declaration* d'après celle de 1563, avec les références indiquées par les numéros des feuillets recto et verso (fig. 6). Cependant, on se demande non seulement pourquoi l'éditeur du XIX^e siècle n'a pas pris la toute première édition de 1552, mais encore quelle est, dans cette édition de 1872, l'utilité de ces références précises aux pages de l'édition de 1563.

Troisièmement, tout comme le tableau de Bosch, l'authenticité de la *Briefve Declaration* a été controversée. Si ce texte est un instrument utile et même nécessaire pour comprendre le vocabulaire souvent difficile du *Quart Livre*, il s'avère contenir un grand nombre d'incongruités : ainsi ce lexique contient-il des redondances (le terme *lasanon*, par exemple, a deux entrées, qui, par ailleurs, réfèrent toutes les deux à l'explication donnée dans le texte du roman : « *Lasanon* : Ceste Diction est là exposée » [QL, p. 712]). En outre la signification de certains mots donnée par le lexique est en contradiction avec la signification que le même mot possède dans le texte du *Quart Livre* (les cas les plus problématiques sont : *parallèle*, *cannibales*, *période*, *Vénus*). Et il y a aussi de nombreux termes dans le *Quart Livre* qui, bien que méritant une explication, ne sont pas inclus dans la *Briefve Declaration*. À la question posée en 1964 par R. Arveiller, « La "Briefve declaration" est-elle de Rabelais ? », André Tournon, en 1976, répond catégoriquement par la négative¹⁸. À cette époque, Perec a pu avoir connaissance de ce débat qui, du reste, se poursuit encore aujourd'hui : selon Mireille Huchon, la *Briefve*

¹⁸ Raymond Arveiller, « La *Briefve Declaration* est-elle de Rabelais ? », *Études Rabelaisiennes* 5 (1964), pp. 9-10 ; André Tournon, « La *Briefve Declaration* n'est pas de Rabelais », *Études rabelaisiennes* 13 (1976), pp. 133-138.

- D'AUCUNES DICTIONS. 257
- Fol. 78 *b.* *Escrevisses decumanes*, grandes. Cy dessus a esté exposé.
- Fol. 82 *a.* *Atropos*, la Mort.
— *Symbole*, conference, collation.
- Fol. 82 *b.* *Catadupes du Nil*. Lieu en Ætiopie onquel le Nil tombe de haultes montaignes, en si horrible bruyt que les voisins du lieu sont presque tous sourd, comme escript Claud. Galen. L'Evesque de Caramith, celuy qui en Rome feut mon precepteur en langue arabicque, m'a dict que l'on oyt ce bruyt à plus de troys journées loing, qui est autant que de Paris à Tours. Voyez Ptol., Ciceron, *in Som. Scipionis*; Pline, *lib. 6, cap. 9*, et Strabo.
- Fol. 86 *b.* *Line perpendiculaire*. Les architectes disent tombante à plomb, droictelement pendente.
- Fol. 88 *a.* *Montigenes*, engendrez ès montaignes.
- Fol. 90 *b.* *Hypocritique*, faincte, desguisée.
- Fol. 93 *a.* *Venus* en grec a quatre syllabes, Ἀφροδίτη. Vulcan en a trois, Hyphaistos.
— *Ischies*. Vous les appelez sciaticques, hernies, ruptures du boyau devallant en la bourse, ou par aiguosité, ou carnosité, ou varices, etc.
— *Hemicraines*. Vous les appelez migraines; c'est une douleur comprenente la moytié de la teste.
- Fol. 102 *a.* *Niphleseth*, membre viril. Hebr.
- Fol. 104 *a.* *Ruach*, vent ou esprit. Hebr.
— *Herbes carminatives*, lesquelles ou consomment ou vident les ventositez du corps humain.
- Fol. 105 *a.* *Jambe œdipodique*, enflée, grosse, comme les avoit OEdipus le divinateur, qui en grec signifie Piedenflé.
- Fol. 106 *a.* *Æolus*, dieu des vents, selon les poëtes.
— *Sanctimoniales*. A present sont dictes nonnains.
— *Hyphenemien*, venteux. Ainsi sont dictz les
- II. 47

Fig. 6 : Œuvres de Rabelais. [Seule] édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur..., Paris, Daffis, 1872, t. II, p. 257.

Declaration est de la main de Rabelais, tandis que, plus récemment, Marie-Luce Demonet estime que la *Briefve Declaration* est une forgerie de Rabelais, destinée à leurrer ses lecteurs – interprétation avec laquelle Perec serait pleinement d'accord¹⁹. On peut même avancer qu'en brouillant ainsi savamment les pistes de lecture, l'index de *La Vie mode d'emploi* a la même fonction ludique que celle de la *Briefve Declaration*, telle que Marie-Luce Demonet l'a interprétée.

5. La langue des Antipodes

La langue des Antipodes est l'une des trois langues imaginaires parmi les quatorze qu'utilise Panurge lorsqu'il fait son entrée dans le roman rabelaisien. Le contexte dans lequel Perec transpose cette citation se place sous le signe de l'escroquerie. Le « jargon » de Panurge est en effet utilisé ici comme une incantation lors d'une soi-disant invocation du diable – séance à grand succès, car répétée quatre-vingt-deux fois, et qui rapporte beaucoup aux deux escrocs Ingeborg et Blunt. Il se peut que ce soit Rabelais lui-même qui ait donné à Perec l'idée de cette séance diabolique, lorsqu'il fait dire à l'un de ses personnages : « Je croy que c'est langaige des Antipodes, le diable n'y mordroit mie » (P, p. 247). Notons, par ailleurs, que le *Schelm* Panurge, du moins dans le *Pantagruel*, est lui-même un grand escroc, qui, de plus, dit avoir fait ses études dans la « faculté diabolologicque » de Tolède (*Tiers Livre*, p. 423).

Le fait d'avoir justement choisi cette langue imaginaire témoigne non seulement de l'intérêt de Perec pour la linguistique, mais surtout de son goût pour la fabrication du (non-)sens. Regardons de plus près comment Rabelais a procédé : la présence de la langue des Antipodes dans l'environnement immédiat de langues réellement existantes suggère qu'il est en effet possible de déchiffrer la réplique de Panurge. De plus, cette langue contient certains mots reconnaissables comme *galeth dal chinon* (que l'on pourrait traduire par « galette de Chinon »), ce qui invite d'autant plus le lecteur à reconstruire le sens du passage entier – surtout en recourant aux autres jargons, qui répètent à peu près le même message de Panurge : « J'ai faim ; donne-moi à manger. » Ces indices ont amené Émile Pons, dans un article de 1931, à en faire une « traduction »

¹⁹ Mireille Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, 1981, pp. 406-411 ; Marie-Luce Demonet, « Rabelais métalinguiste », *Études Rabelaisiennes* 37 (1999), pp. 115-128.

libre et sensiblement abrégée, car dans un langage plus châtié. Voici le texte de Rabelais et la « traduction » de Pons :

Rabelais (P, p. 247)	Pons ²⁰
<p>Al barildim gotfano dech min brin alabo dordin falbroth ringuam albaras. Nin porth zadikim almucathin milko prin al elmim enthoth dal hebeb ensouim : kuth im al dum alkatim nim broth decboth porth min michais im endoth, pruch dal mai foulum hol moth dansrilrim lupaldas im voldemoth. Nin hur diavosth mnarbotim dal gousch palfrapin duch im scoth pruch galeth dal chinon, min foulchrich al conin butathen doth dal prim.</p>	<p>Si, par le diable, je ne puis m'empiffrer de mangeaille jusqu'aux quatre coins de la gueule, je te pourfendrai de ma mentulienne [claymore] à la façon des Écossais ; je veux [aussi] de la galette de Chinon (pour m'évertuer emmi les filles) jusqu'au matin.</p>

Cependant, à y regarder de plus près, la « traduction » de Pons s'avère une surinterprétation, qui va à l'encontre de l'effet recherché. En effet, si, dans un premier temps, le jargon de Panurge invite le lecteur à décoder son langage, au bout du compte, ce dernier sombre dans un état de profonde perplexité, semblable à celui de Pantagruel quand il déclare : « Compere, je ne sçay si les murailles vous entendront, mais de nous nul n'y entend note » (p. 247). Et même si les compagnons croient comprendre, ils ne sont pas sûrs d'avoir trouvé une interprétation totalement satisfaisante. Autrement dit, tout le monde est amené à partager la réflexion du personnage rabelaisien de Thaumaste, qui, lors de la dispute par signes, résume ainsi la situation : « J'entends, mais quoi ? »²¹

²⁰ Émile Pons, « Les "jargons" de Panurge dans Rabelais », *Revue de Littérature Comparée* 21 (1931), pp. 185-218 (p. 185).

²¹ Dans son chapitre « De modis significandi » (*Le Jeu de Rabelais, op. cit.*), Michel Beaujour observe : « Le lecteur, comme les personnages du *Pantagruel* et des autres livres, se voit souvent placé dans cette inconfortable position. Les signes se défont. Le signifiant est bien là, et parfois surabondant, mais le signifié ? » (p. 143). Et Beaujour d'analyser brièvement l'épisode de Baisecul et d'Humevesne (citation 2 de Perec) et celui des jargons de Panurge (citation 5 de Perec).

6. La mosaïque de Bacchus

La longue description de la mosaïque du temple de la Bouteille, représentant la victoire de Bacchus sur les Indiens, fournit la sixième citation rabelaisienne. Celle-ci témoigne non seulement du goût perecquien pour l'énumération, les termes exotiques et l'ecphrasis, mais elle pose de nouveau le problème de la source. D'abord, parce que, dans les années 1970, l'authenticité du *Cinquième Livre* est un sujet vivement controversé²². Puis, parce que le texte de l'épisode dont la citation est extraite n'est pas de l'invention de Rabelais, mais une traduction élaborée d'un texte de Lucien de Samosate (II^e siècle apr. J.-C.), intitulé *Bacchus*. Ce qui différencie surtout le texte français du texte grec est le recours à l'ecphrasis, qui est totalement absente du texte original de Lucien. Nous avons essayé de répondre, ailleurs, à cette question bien légitime, à savoir : pourquoi Rabelais a-t-il opté ici pour la description d'une peinture au lieu de choisir le récit²³ ? Et, plus précisément, pourquoi a-t-il choisi de décrire une mosaïque et non pas une peinture « normale » ? Contentons-nous de proposer ici deux réponses, pour autant que celles-ci éclaircissent les emprunts de Perec à Rabelais. D'abord la mosaïque est un moyen conventionnel pour signifier le pouvoir trompeur de l'illusion picturale. On pense plus particulièrement à la mosaïque dite *asaroton æcon*²⁴, « non balayée » (c'est-à-dire une mosaïque qui représente sur le sol les miettes non balayées d'un repas). Rabelais, au début de l'épisode, parle explicitement de cette mosaïque de la salle non balayée, qui thématise donc l'élément illusionniste que nous avons déjà rencontré dans les deux premières citations de Perec, et que nous allons retrouver dans la septième. D'autre part, la mosaïque semble être utilisée comme métaphore métadiscursive pour illustrer la fabrication du texte, qui se fait par assemblage, addition et incrustation d'éléments étrangers : bref, autant de procédés que Perec suit à la lettre dans l'écriture de *La Vie mode d'emploi*...

²² Je pense à Alfred Glauser, *Le Faux Rabelais. De l'inauthenticité du Cinquième Livre*, Paris, 1975. Actuellement, la plupart des critiques rabelaisiens acceptent la « théorie des brouillons » selon laquelle le *Cinquième Livre* est le produit d'un assemblage de brouillons authentiques de Rabelais, réuni par un imprimeur habile.

²³ P. J. Smith, « Aspects du discours zoologique », art. cit., pp. 104-105.

²⁴ Cette mosaïque est mentionnée par Pline dans son *Histoire Naturelle* (XXXVI, 184).

7. Le Pays de Satin

La septième citation de Rabelais, également puisée dans le *Cinquième Livre*, remet en scène la double problématique de l'ecphrasis et de l'origine. Dans le cas du texte de Rabelais, il s'agit de mettre en ecphrasis, sous la forme d'une tapisserie faite de satin, un sujet – la zoologie – dont les modes de mise en illustration étaient justement très controversés à l'époque²⁵. Si, sous la plume de Perec, le texte perd tout aspect ecphrastique, il renchérit cependant sur la problématique de la source et de l'authenticité, en mettant en perspective, sur un mode ludique, un intertexte particulièrement trompeur. Pour être plus précis : la citation est censée avoir été trouvée dans un livre intitulé *Exercices de diplomatique et de Paléographie médiévales*, livre non existant sous ce titre, mais écrit par deux auteurs bien réels, Toust[a]in et Tassin, mentionnés avec des dates correctes dans l'index. On nous informe que ce livre présente en fac-similé un texte médiéval, la *Veridique Histoyre de Philemo et Bauçi*, écrit par un certain Garin de Garlande. Cet auteur, dont l'index précise qu'il s'agit d'un « écrivain français du XII^e siècle », est probablement le Garin (ou Guarin) de Garland(e), évêque de Bourges, dont les supposées activités d'écrivain sont en fait inconnues, voire même probablement inexistantes. En continuant de la sorte, on constate que cette *Veridique Histoyre*, donnée en fac-similé, n'a rien de « véridique », pour la bonne et simple raison qu'elle n'existe pas. Ce texte non existant est finalement présenté comme étant « une très libre adaptation » médiévale d'un récit des *Métamorphoses* d'Ovide. Signalons à ce propos que la version la plus célèbre de cette œuvre d'Ovide dans la littérature française est de la main de La Fontaine, qui en a fait une fable²⁶. Fable qui a peut-être servi d'intertexte, car l'expression « cabane devenue temple » correspond aux deux tournures du fabuliste : « Tous deux virent changer leur cabane en un temple » (l. 16) et « l'humble toit devient temple » (l. 113). De même, la version lafontainienne ne manque pas de mettre en avant la véracité du récit, par des remarques telles que : « Encore assure-t-on, si l'histoire en est crue... », ou « De fidèles témoins m'ayant conté la chose... » – et qui ont peut-être inspiré à Perec les

²⁵ Voir, par exemple, Karl A. E. Enenkel et Paul J. Smith (dir), *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leyde, 2007.

²⁶ *Fables* XII, 25.

autres preuves d'(in)authenticité mentionnées plus haut²⁷.

Dans ce labyrinthe intertextuel, la citation rabelaisienne figure comme *Fremdkörper*. Non seulement le français de Rabelais est visiblement trop moderne pour être qualifié de médiéval, mais encore le contenu du texte rabelaisien est en contradiction avec les versions ovidiennes connues. Aussi la longue énumération rabelaisienne semble-t-elle être citée pour le pur plaisir d'aligner une liste de noms d'animaux tous aussi bizarres les uns que les autres. Il est intéressant de constater que cette énumération, comme celles des citations 5 et 6, produit un effet contraire à celui des autres passages descriptifs que Perec a empruntés au Rabelais. Alors que ceux-ci s'appuyaient sur une grande précision descriptive (en créant un contraste ironique face à la non-existence des objets décrits), ici, en revanche, c'est l'imprécision qui domine, car toute visualisation est oblitérée par l'étrangeté lexicale.

8. Quand Israël hors d'Égypte sortit

La huitième citation nous présente le premier vers du psaume 114, lui-même inspiré du livre d'Exode, dans la traduction de Clément Marot, telle qu'elle est citée par Rabelais à un endroit stratégique de son œuvre, à savoir au début du *Quart Livre*. Comme nous l'avons déjà remarqué, cette citation pose surtout le problème de l'origine. Précisons d'abord que son insertion dans *La Vie mode d'emploi* est burlesque : la sacrosainte référence à la sortie du Peuple Élu de l'Égypte de Pharaon chantée par Marot fait un contraste héroïcomique avec la brusque entrée de la cuisinière Gertrude, qui démissionne en criant « que les produits qu'on lui fournissait étaient dégueulasses et qu'il n'était pas question qu'elle aille manger avec ». L'impression burlesque de la scène est rehaussée par le fait que le psaume est chanté dans un opéra, intitulé *Assuerus*, par « Esther et les quinze choristes [...] inexplicablement habillés en alpinistes ».

Le choix de cette citation témoigne une nouvelle fois de la bonne connaissance que Perec a de l'œuvre rabelaisienne. Chez Rabelais, il s'agit en effet d'une citation clé : en citant le psaume dans la version marotique (version très appréciée de Calvin à Genève), Rabelais proclame en effet son adhésion à l'idéal humaniste, qui prône un retour aux sources, à l'idéal paléochrétien des premiers siècles. L'autre raison qui a pu

²⁷ À remarquer que le texte latin d'Ovide affirme aussi la véracité du récit.

inciter Rabelais à placer ce psaume au début du *Quart Livre*, c'est qu'il constitue, depuis Augustin, l'exemple par excellence de la quadruple exégèse des textes bibliques et profanes²⁸. Le cas le plus connu d'interprétation « profane » est donné par Dante, qui, dans sa lettre à Can Grande, n'hésite pas à appliquer cette interprétation du psaume à ses propres œuvres. Perec a sans doute pensé lui aussi à cet aspect méta-discursif, car la citation du psaume fonctionne comme une invitation à une lecture plurielle de son propre texte²⁹.

Concluons. Si le nombre et la place des citations de Rabelais ont été fixés par des règles formelles que Perec s'est imposées, le choix de ces citations, en revanche, n'a été soumis à aucune contrainte préétablie et, de ce fait, il nous apprend des choses intéressantes sur l'écriture perrecquienne. Comme ces citations n'ajoutent rien d'essentiel à la diégèse du roman, leur fonction nous semble surtout métadiscursive : elles invitent à réfléchir sur certains aspects importants du roman, comme l'intertextualité, « la vraisemblabilisation », le fonctionnement du descriptif et de l'ecphrasis. En outre, Perec fait preuve d'une bonne connaissance des romans de Rabelais : en choisissant des citations textuellement stratégiques dans l'œuvre rabelaisienne, il donne, entre les lignes, une interprétation tout à fait actuelle de Rabelais, qui prolonge peut-être celle de Michel Beaujour. À l'époque, une telle interprétation visant les aspects (méta)discursifs de l'œuvre rabelaisienne et qui, de cette façon, rompait avec une interprétation plus traditionnelle, dite « historique », était dans l'air du temps – qu'on pense à l'approche « stylistique » (ou plutôt « ergocentrique », c'est-à-dire centrée sur le texte même), inaugurée par Leo Spitzer et Manuel de Diéguez, et poursuivie par Alfred Glauser, Michel Beaujour, Jean Paris, Michel Butor, Denis Hollier, François Rigolot et Floyd Gray³⁰. Et au risque de trop « rabelaisianiser » Perec, il

²⁸ Cf. Paul J. Smith, *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, 1987, pp. 78-81.

²⁹ Notre interprétation est basée sur la typologie biblique du psaume, qui est essentiellement chrétienne. Il est possible que Perec fasse aussi allusion à certaines connotations hébraïques du psaume et du livre d'Exode.

³⁰ Leo Spitzer, « Rabelais et les "rabelaisants" », *Studi Francesi* 4 (1960), pp. 401-423 (repris dans *Études de style*, Paris, 1970, pp. 134-165) ; Manuel de Diéguez, *Rabelais par lui-même*, Paris, 1960 ; Alfred Glauser, *Rabelais créateur*, Paris,

nous semble aujourd'hui que les réflexions que nous avons faites alors au sujet de l'œuvre de Rabelais s'appliquent aussi à *La Vie mode d'emploi* : « Prometteuse de significations profondes, l'écriture rabelaisienne détient-elle un sens abscons, ou n'en est-elle que le simulacre ? Est-elle mystère ou mystification ?³¹ »

1966 ; Jean Paris, *Rabelais au futur*, Paris, 1970 ; Michel Butor et Denis Hollier, *Rabelais ou C'était pour rire*, Paris, 1972 ; François Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, Genève, 1972 ; Floyd Gray, *Rabelais et l'écriture*, Paris, 1974. Cette querelle, déclenchée par Spitzer, a eu les mêmes enjeux que celle lancée par Roland Barthes autour de Racine.

³¹ P. J. Smith, *Voyage et écriture*, *op. cit.*, p. 213, phrases inspirées de Michel Jeanne-ret, « Du mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais », *Versants* 1 (1981), n° 2, pp. 31-52.

Chapitre 8

François Bon rabelaisien

Depuis 1983, année où il « reprend tout Rabelais », François Bon n'a pas caché son admiration pour cet auteur¹. Aussi la publication de *La Folie Rabelais* en 1990 chez Minuit, puis son édition du *Pantagruel* en 1992 chez POL, n'ont-elles pas été pour nous surprendre. Ce qui, par contre, étonne et intrigue, c'est la méthode critique, aussi nouvelle que provocante, qu'il a adoptée. Intrigant aussi est le lien que l'on suppose, mais qui n'est jamais explicite, entre ses préoccupations de critique rabelaisien et la partie romanesque de son œuvre. Voici donc la double problématique que nous nous proposons d'aborder ici : après une brève analyse de *La Folie Rabelais* et de ses implications théoriques, nous examinerons de plus près la présence de Rabelais dans les romans de Bon.

1. Un livre qui déconcerte

La couverture et la page de titre réservent déjà au lecteur non-averti une première surprise : abstraction faite du sous-titre « L'invention du Pantagruel », le livre ne se distingue en rien de l'œuvre romanesque de François Bon parue jusque-là. En cela, *La Folie Rabelais* paraît imiter son objet d'étude, à savoir la première édition du *Pantagruel*, à propos duquel Bon déclare qu'il « déconcertera peut-être » (FR 55)². Cette édition, par son aspect extérieur de livre juridique, se

¹ Cf. Jean-Louis Perrier, « Rabelais, le vendangeur de mots », *Le Monde* (22 août 1992), p. 9.

² Abréviations :

CB : François Bon, *Le Crime de Buzon*, Paris, 1986.

DC : *id.*, *Décor ciment*, Paris, 1988.

FR : *id.*, *La Folie Rabelais*, Paris, 1990.

fait, elle aussi, passer pour autre qu'elle n'est, comme le rappelle Bon en s'appuyant sur l'autorité de Michael Screech, le grand spécialiste anglais de Rabelais (FR 96). Ce mimétisme avec le texte rabelaisien se présente sous des aspects variés dans *La Folie Rabelais* : il est même l'un des traits les plus caractéristiques de cet essai, comme on va le voir.

Les phrases d'ouverture de *La Folie Rabelais* cultivent l'effet de surprise initiale ressenti par le lecteur. Le texte introducteur, sans véritable titre, commence en effet par une citation dont le rapport avec le passage qui suit n'est pas immédiatement explicité. Le lecteur, désorienté, à la recherche d'un point d'appui, suppose alors qu'elle est tirée du *Pantagruel*, et ce n'est qu'à la page 20 du livre qu'il découvre son erreur : cette citation ainsi que les suivantes proviennent en fait d'un autre livre de Rabelais, la *Pantagrueline Prognostication*.

L'amateur des romans de Bon ne sera pas sans reconnaître ici un des principes structurants de sa production romanesque : la plupart de ses œuvres débute par un préambule non numéroté ni titré, suffisamment énigmatique pour piquer la curiosité du lecteur, et l'inciter à poursuivre sa lecture. Le suspense de ses romans et de *La Folie Rabelais* est donc d'ordre herméneutique, en ce qu'il fait fortement appel à la faculté combinatoire et interprétative du lecteur : celui-ci est censé décrypter les rapports entre les différentes parties ou couches textuelles, et doit, en outre, être à même de situer les nombreuses citations et allusions littéraires dont l'œuvre de François Bon est truffée. Or, dans *La Folie Rabelais*, cette intertextualité génératrice de suspense se présente de façon à la fois centrifuge et chronologique. Ainsi trouve-t-on dans le seul préambule, en l'espace d'une cinquantaine de pages, un dialogue non commenté entre le *Pantagruel* et la *Pantagrueline Prognostication*, un rapprochement inattendu entre Rabelais et Dürer, une brillante analyse de Flaubert lecteur de Rabelais, et une rencontre entre Rabelais et Proust, à propos de qui François Bon dit, à juste titre, qu'il « a méconnu le seizième siècle » (FR 23).

Ces rapprochements, souvent inattendus et inédits, sont très fréquents dans *La Folie Rabelais* : la liste des auteurs cités est énorme.

CC : *id.*, *Calvaire des chiens*, Paris, 1990.

RA : *id.*, « Rabelais d'aplomb », dans Rabelais, *Pantagruel*, Paris, 1992, p. I-XX.

P : Rabelais, *Pantagruel*, Paris, 1992.

LS : Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, 1963.

Tout se passe comme si l'objet d'étude, le *Pantagruel*, ressortait mieux par comparaison et opposition que par simple description. C'est d'ailleurs un tel rapprochement qui a engendré le titre du livre. Il paraît être inspiré de *La Folie Tristan*, texte anonyme du XII^e siècle, non seulement à cause du génitif archaïque du titre, mais aussi en raison du thème de la folie (feinte) de Tristan et de ses rapports avec la nuit, l'eau³ et la découverte de la parole :

Le nocturne à partie liée à la folie. Le fou est la figure la plus emblématique de l'œuvre entière de Rabelais. [...] Notre littérature à partie liée à la nuit. (FR 238)

Seulement, ce rapprochement essentiel à la compréhension du titre n'est fait qu'aux dernières pages : tout comme les romans de Bon, *La Folie Rabelais* ne livre son secret qu'à la fin.

On aura compris que la méthode suivie par l'auteur est peu conventionnelle, voire anti-académique et souvent franchement contestataire. Qui est donc Rabelais selon François Bon ? La réponse se formule sous forme d'une série de litotes, derrière lesquelles il n'est pas difficile de reconnaître certaines directions prises par la critique rabelaisienne :

Non pas le médecin paillard, du gras dans la moustache, absorbé par le vulgaire oïseux pour en faire le marteau agissant de temps neufs, ni l'éru-dit même magnifique construisant phrase à phrase un monde d'allusions savantes que la Bible et Platon organisent ; non pas un mystique ou un alchimiste, ni folkloriste précautionneux ni fou de dieu..., n'importe lequel qu'on veuille lui fabriquer : mais penser quand même tout cela à la fois. (FR 50)

Cette citation illustre la position ambiguë que Bon prend vis-à-vis de cette critique, à qui il reproche surtout sa tendance à la lecture monomaniaque. Son goût de la polémique et de la diatribe, dont nous allons citer quelques exemples dans le paragraphe suivant, est contrebalancé par son esprit syncrétique (cf. le « tout cela à la fois » de la citation), qui, dans le vaste domaine de la critique rabelaisienne, prend son bien où il le trouve... De ce point de vue, la notice bibliographique, « artificieusement restreint[e] », est intéressante : Bon n'hésite pas à y mentionner, côte à côte, groupés par paires ou par ensembles de trois,

³ Même thématique dans *Calvaire des chiens* : « Le fou et l'eau, liés » (CC 75).

des critiques aussi opposés que François Rigolot et Gérard Defaux (voir leur polémique dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 [1986]), l'oxfordien Michael Screech et le structuraliste marxiste Jean Paris, ou encore Leo Spitzer, Gérard Genette et Louis Marin, bien étonnés de se retrouver... D'autre part, on est surpris de ne pas y voir cités certains essais qui font autorité : l'étude de Raymond La Charité, dont Bon se contente de dire, de façon peu académique, qu'elle est « anglaise » (elle est américaine), « récente » et « introuvable » sans donner plus de renseignements (FR 87)⁴, ainsi que *Les Mots et les choses* de Michel Foucault, souvent allégué, mais à propos de qui Jean Paris, l'une des références de Bon, a raison de remarquer que ses « conclusions ne demeurent valables qu'à condition d'en exempter premièrement Rabelais⁵ ».

Heureusement, dans ce bric-à-brac, le dernier titre mentionné par la notice bibliographique nous fournit un point d'appui : « Enfin le *Lautréamont et Sade*, de Maurice Blanchot, Minuit, 1963, a été l'origine et le guide de cette étude » (FR 254). Ailleurs, dans son « Rabelais d'aplomb », Bon présente même son entreprise comme un moyen de poursuivre l'œuvre de Blanchot en comblant sa seule lacune :

Bousculée par Joyce, Proust et Kafka, la perception du fait littéraire a su élaborer un discours qui respecte ses modèles, et s'en fasse transporter plutôt que se les soumettre : dans sa fragilité même, si haut tenue, Maurice Blanchot en aurait représenté le meilleur symbole. Elle n'est jamais remontée à Rabelais. (RA X)

Aussi Blanchot nous servira-t-il de guide dans notre lecture de *La Folie Rabelais*.

2. Le *Pantagruel* à la Blanchot

Lautréamont et Sade se compose de trois parties : une préface, intitulée « Qu'en est-il de la critique ? », un bref essai, consacré à « La

⁴ Il s'agit sans doute de Raymond C. La Charité, *Recreation, Reflection and Re-Creation : Perspectives on Rabelais's « Pantagruel »*, Lexington, 1980. Autre lacunisme bibliographique, qui se lit comme une auto-accusation chauvine : « Le travail de Michael Screech ou Robert Marichal chez Droz, qui n'est pas un éditeur français et dont la diffusion est confidentielle, échappant heureusement à ce mépris de leur objet, où Pléiade, qui fait autorité dans les bibliothèques, se distingue [Bon se réfère ici à l'édition de Jacques Boulenger et Lucien Scheler (1955)]. » (FR 66)

⁵ Jean Paris, *Rabelais au futur*, Paris, 1970, p. 112.

raison de Sade », et une étude plus longue : « L'expérience de Lautréamont ». Bien que ce soit surtout la dernière partie de l'ouvrage qui s'avère importante pour une bonne compréhension de *La Folie Rabelais*, la préface de Blanchot nous donne également quelques précieuses indications. L'auteur y souligne notamment le statut paradoxal de la critique littéraire. Se référant à Heidegger dans son commentaire d'Hölderlin, il remarque :

Quoi que puisse le commentaire, en regard du poème, il doit toujours se tenir pour superflu, et le dernier pas de l'interprétation, le plus difficile, est celui qui l'amène à disparaître devant la pure affirmation du poème. (10)

La critique ne doit donc pas s'imposer, ni « remplacer ce dont elle parle », mais « s'éclipser » devant la parole « créatrice ».

Outre cet effacement devant son référent, la « parole critique » assiste à une autre forme de disparition : celle du référent lui-même. Comme il ressort d'autres écrits de Blanchot, nous avons affaire ici à un phénomène inhérent à tout « discours », au langage dans sa fonction purement référentielle. Selon Blanchot, la parole discursive, une fois énoncée, fait disparaître, fait « mourir », l'objet dont elle parle. Comme le résume Annelies Schulte Nordholt dans son étude sur Blanchot :

[...] cette disparition est la condition même du langage : ce n'est qu'en supprimant la chose dans sa singularité que le mot peut la réaffirmer, au niveau universel du concept, et cette « *Aufhebung* » est le mouvement même de la signification [...]. L'acte de nommer est acte d'anéantir la chose nommée dans son existence⁶.

De ce point de vue, la parole critique entraîne donc nécessairement un double anéantissement : celui du signe, parce qu'elle est critique littéraire ; celui de son référent, parce qu'elle est discours.

Comment la critique peut-elle sortir de cette aporie ? Une solution partielle serait peut-être (Blanchot ne la propose pas explicitement) de changer sa « parole critique » en « parole créatrice », son « discours » en « écriture ». La notion blanchotienne d'« écriture » implique cet état de langage (écrit) qui, par la matérialité de son signifiant, se substitue, en quelque sorte, à son référent « disparu ». Or, François Bon,

⁶ Annelies Schulte Nordholt, *L'Expérience de l'écriture dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, Genève, 1993, p. 37.

dans *La Folie Rabelais*, partage cette tendance à la littérisation du discours : le style de l'ouvrage ressemble parfois au style imagé, rythmé, paronomastique (les allitérations et les rimes y abondent), gouverné par l'antéposition syntaxique, qui caractérise aussi ses romans⁷. Ici, d'ailleurs, se manifeste de nouveau ce mimétisme avec le texte rabelaisien. Tout comme le *Pantagruel*, *La Folie Rabelais* a

[...] une manière de laisser tomber les phrases, un déroulement rythmé des syllabes, et cette simplicité dès l'abord affichée, où la gourmandise du texte ne fait que mimer son contenu. (FR 39)

François Bon, cependant, ne poétise pas son discours au détriment de celui de Rabelais. Pour reprendre ses propres paroles, il « ne soumet pas son modèle », il le « respecte », non seulement en l'imitant stylistiquement, mais surtout en le faisant parler, de façon indirecte, à travers la citation. En cela, il suit la pratique de Blanchot, qui, dans son essai sur Lautréamont, a abondamment recours à la citation afin de rendre à l'œuvre sa voix disparue. Cette voix devrait idéalement être rendue sous sa forme la plus authentique, laquelle est, dans le cas de Blanchot, celle de la première édition non corrigée des *Chants de Maldoror*. C'est cette édition qui rend le plus directement cette « expérience de l'écriture » que Blanchot cherche à distiller de l'œuvre de Ducasse. C'est pour la même raison que Bon opte pour la première édition du *Pantagruel*, celle de Claude Nourry, imprimée en 1532 à Paris, rejetant ainsi les éditions modernes qui se basent sur l'édition dite définitive de 1542. Bon ne se contente même pas de l'édition de V.-L. Saulnier, qui donne le texte original de 1532 (série Textes Littéraires Français, Genève, Droz, 1965), celle-ci étant trop modernisée à son goût. Il se montre ici d'un purisme intransigeant : « [...] la ponctuation originale [...] vaut mieux que tous les bricolages de messieurs les érudits (voyez n'importe quelle édition) », qui rajoutent au texte de Rabelais « tout un fardage d'exclamations, tirets, guillemets, virgules en pluie » (FR, 97-98). C'est donc jusque dans la ponctuation que la matérialité signifiante de l'écriture rabelaisienne doit être conservée.

C'est ainsi qu'il faut comprendre les attaques acerbes à l'adresse de tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, dénaturent le texte

⁷ Pour une analyse succincte du style de François Bon, voir Yvan Leclerc, « Voir le vrai tomber juste », *Critique* 45 (1989), pp. 247-258 (pp. 255-257).

rabelaisien et veulent lui substituer leur propre écriture. En voici un petit florilège : « ces affreuses tentatives qui se disent bilingues » (41) ; « ces éditions lourdes de notes » (77), « les appareils lourds de notes » des « Bouvard et Pécuchet sorbonicoles » (66) à qui Bon reproche leur vanité ; « cette habitude de se citer eux-mêmes jusqu'à remplacer leur objet par le prisme des appréciations cumulées de collègues comme eux professeurs » (103) ; « la conception Anatole France de la littérature » (56) ; « l'écran de préjugés où se complaisait un Anatole France (et sa belle contribution au musée de la bêtise avec son Rabelais expliqué aux jeunes filles) » (23).

Cette position polémique, qui implique en quelque sorte une appropriation littéraire, a pour ultime conséquence que Bon se décide à publier sa propre édition du *Pantagruel*. Cette édition, parue en 1992, est soigneusement purgée de tout ce qui est jugé superflu : une brève introduction, intitulée « Rabelais d'aplomb », et un glossaire de quatre pages doivent suffire aux difficultés que présente le texte rabelaisien. Par ailleurs, ces difficultés, selon Bon, ne sont pas en premier lieu d'ordre lexical, le texte n'exigeant pas de « connaissances précises de vocabulaire obsolète et d'anciennes syntaxes ». La difficulté du *Pantagruel* « n'est pas due au décalage des temps, mais à ce qu'affronte en elle son écriture » (RA III). On n'a pas besoin d'expliquer ce que l'auteur a clairement voulu rendre incompréhensible : chercher à expliquer tel passage absurde serait ôter au texte son étrangeté comique et fascinante. Ainsi, à propos de l'épisode de l'entrée en scène de Panurge, qui se présente en plusieurs langues pour la plupart incompréhensibles, Bon dit : « le seul apport de la précision, en tête des quatorze jargons, est donc bien d'affirmer, d'entrée, qu'il n'est pas besoin de comprendre pour rire » (FR 134). Cela, d'ailleurs, ne l'empêche pas de procéder à un commentaire détaillé de l'épisode, où il se montre surtout sensible aux aspects matériels (phoniques et orthographiques) des jargons proférés par Panurge⁸.

Ce désir de décaper le texte pour en tirer la version originale n'est pas, bien sûr, uniquement d'origine blanchotienne. Il semble prendre tout autant ses racines dans la pratique éditoriale des humanistes eux-mêmes. On pense à Érasme et à Rabelais éditant tel texte

⁸ Les « jargons » de Panurge ont suscité des discussions intéressantes. Pour une mise au point critique, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Mehrsprachigkeit und Sprachbetrachtung bei Rabelais », *Frühneuzeit-Info* 3 (1992), pp. 40-47.

biblique ou classique, mais aussi à Pantagruel, qui, exaspéré devant les énormes piles de dossiers juridiques concernant la « controverse merveilleusement obscure et difficile » entre Baisecul et Humevesne, s'écrie :

De quoy diable donc [...] servent tant de fatrasseries de papiers & copies que me baillez ? Ne vault il pas beaucoup mieulx les ouyr de leur vive voix narrer leur debat, que lire ces babouneries icy. (P 51)

Dans « Rabelais d'aplomb », Bon raconte comment son entreprise éditoriale l'a directement ramené à la « vive voix » de Rabelais :

À transcrire page après page sur ordinateur les microfilms des éditions originales, le résultat nous a surpris les premiers : c'est un nouveau Rabelais qui émerge, d'une densité que nous ne lui savons pas, rehaussé de couleurs et pleins d'angles, un Rabelais qui va plus vite. Mais de grandes lancées aussi, et des fonds calmes, soudain limpides et tranquilles. (RA I-II)

Et un peu plus loin, il ajoute : « La première surprise est qu'on se retrouve chez nous » (RA II), remarque que Bon illustre dans un entretien par ces propos :

Cette phrase qui paraît si loin de nous n'était autre que le parler familial, le patois que j'entendais quotidiennement. [...] Ces livres ne travaillent pas tant par le sens que par cette qualité d'hypnose qui a à voir avec notre parler local⁹.

On mesure la portée de l'entreprise de Bon : sa redécouverte de Rabelais signifie un retour à la langue de son terroir, à son pays d'origine, bref, à son enfance.

Pour revenir à la perspective de Blanchot, outre le recours à la citation de l'original, celui-ci propose une autre solution pour sauver l'objet littéraire de sa disparition. Il importe de le suivre de très près, dans l'ordre de sa chronologie : « se confier à son déroulement, à son sens temporel » (LS 84). Une telle approche chronologique doit, selon Blanchot, rendre compte de la « progression créatrice, [du] moment irrésistible d'un ordre en devenir » (LS 83). Les *Chants de Maldoror* constituent, selon lui, « une création progressive se faisant dans le temps et avec du temps, un "work in progress", une œuvre en cours, que Lautréamont conduit sans doute là où il veut, mais qui le conduit

⁹ J.-L. Perrier, art. cit., p. 9.

aussi là où il ne sait pas » (LS 91). Une « expérience » littéraire, qui, à la fois, « peut être dite absolument lucide » (LS 116).

C'est ce cadre de lecture que François Bon choisit. Loin de voir dans Rabelais « la verve improvisée » (FR 103), il constate « une invention [qui] s'y fabrique en se décrivant elle-même » (FR 28), la notion d'« invention » remplaçant celle, moins restreinte, d'« expérience » proposée par Blanchot. Partout dans son étude, Bon apparaît sensible aux aspects autoréflexifs de cette invention : le *Pantagruel* « est récit constant de sa propre genèse » (FR 88) ; « Et c'est peut-être son côté le plus fascinant¹⁰, de remettre à chaque pas son propre livre sur la table de dissection et de faire de son invention même l'objet avoué du livre » (FR 59). L'expression « à chaque pas » montre que Bon voit cette invention se dérouler de façon discontinue, par sauts successifs :

Toute l'invention rabelaisienne peut se décrire par l'ambiguïté d'un livre qui à chaque pas ouvre pragmatiquement un gouffre, mais s'y rehisse au jour en assumant formellement ce à quoi a déjà conduit son récit, ainsi jeté par bonds jusqu'à la ligne qui s'écrit. (FR 71)

Dans ces images, qui se répètent comme un *leitmotiv* dans *La Folie Rabelais*, on retrouve certaines réminiscences de la façon dont Blanchot conçoit la progression scripturale des *Chants de Maldoror*, qui se fait « par intervalles infranchissables », avec « cette rupture régulière, ce point de départ toujours nouveau » (LS 106). Pour Bon, ces sauts se font sentir d'abord au niveau des épisodes, qui résument et condensent l'acquis avant de se préparer au « prochain saut dans l'inconnu ». Ici Bon va, de nouveau, plus loin que Blanchot. Si, pour ce dernier, la rupture se fait « régulièrement » au macroniveau des strophes, selon Bon, c'est à chaque phrase, à chaque mot que « le *Pantagruel* s'avance sur un vide » (FR 72). Selon lui, ce n'est pas seulement le *Pantagruel* qui s'invente, mais, avec lui, la langue française. Chaque mot, chaque virgule est une enquête sur l'inconnu : « une œuvre s'invente boulée dans l'invention de la langue » (FR 58).

Concluons provisoirement. Nous avons vu que *La Folie Rabelais* est le résultat de deux « influences » convergentes : l'imitation de

¹⁰ Les notions de « fascination » et d'« hypnose » sont très fréquentes dans *La Folie Rabelais*. Elles ont peut-être pour origine la « fascination » de Blanchot (*L'Espace littéraire*, Paris, 1955, pp. 20 sq.).

son objet d'étude (qui, parfois, efface toute distance critique) et la pratique blanchotienne de la lecture. S'y ajoute le goût de la polémique : *La Folie Rabelais* est un livre qui questionne, intrigue, provoque. Ainsi, cet essai, qui modestement se dit « guide » de lecture (FR 11), entre dans la lignée des études rabelaisiennes contestataires, comme celles de Michel Beaujour, Jean Paris et Marc Berlioz, qui, toutes, sans réussir à nous convaincre entièrement¹¹, nous font relire Rabelais avec une attention renouvelée. D'autre part, et sans vouloir sous-estimer ses apports à la critique rabelaisienne, le livre nous intéresse aussi parce qu'il nous offre une voie d'accès importante à l'œuvre romanesque de François Bon.

3. Rabelais dans les romans de Bon

Le chapitre de conclusion de *La Folie Rabelais* s'ouvre sur l'observation suivante : « Ce que Proust met au jour du style de Flaubert est une image du sien propre » (FR 219). Une « telle approche d'un écrivain par un autre » invite évidemment à essayer de découvrir un semblable effet de miroir dans l'œuvre romanesque de François Bon : qu'est-ce que *La Folie Rabelais* nous apprend sur les romans de Bon ? Notons tout d'abord que l'auto-réflexivité, qu'il voit partout à l'œuvre dans le *Pantagruel*, caractérise aussi ses propres romans. Deux d'entre eux sont même entièrement organisés autour d'une mise en abîme de la lecture. Dans *Le Crime de Buzon* (1986), il est question d'un ancien exemplaire du *Don Quichotte*, lu par plusieurs lecteurs successifs ayant tous une relation quelconque avec la prison : depuis Sade, qui pendant ses longues années d'emprisonnement l'a criblé d'annotations manuscrites, jusqu'au personnage principal du roman, Buzon, ancien détenu et futur géolier, à qui on en a fait

¹¹ C'est surtout le regard myope, collé au texte et teinté de hantises personnelles auquel Bon soumet le *Pantagruel*, qui pousse parfois l'interprétation trop loin à notre goût. Un exemple parmi d'autres, à propos de la phrase qui ouvre l'épisode capital de la rencontre de Panurge (« Ung iour Pantagruel se pourmenant hors de la ville »), François Bon écrit : « Aucune édition n'a résisté à rajouter une virgule avant "se pourmenant" ou après "ung iour" : la voix pour eux ne compte pas. Quelle majesté pourtant dans ce déroulé de la narration qui les lie, le double jeu sur le son de "ung iour", répété par le "se pourmenant". [...] Pareillement, la merveille de hisser à l'incipit le mot lourd et magique de "ville", séparé encore mieux du texte qu'il couronne par son propre retrait : "hors de la ville", comme semblent toujours inatteignables les villes fantastiques de Dürer » (FR 126).

la lecture au cours de son enfance. Dans *Calvaire des chiens* (1990), la structure en abîme atteint une complexité fascinante, impliquant, entre autres, interviews, scénarios de film, récits enchâssés et rapportés en discours tantôt directs tantôt indirects, ouvrages littéraires cités, parmi lesquels *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (dans la version originale) et une ancienne traduction française des *Contes* d'Hoffmann. La situation narrative même est enchâssée de façon peu conventionnelle : le narrateur principal, Barbin, est présenté par « il », racontant son récit à un narrataire anonyme, qui dit « je » (« Je voulais savoir la fin de l'histoire » [CC 210]). Ce narrataire, dont on apprend qu'il prépare une thèse (autre mise en abîme), est en fait le narrateur au premier degré (le « je-narrant »), qui rapporte ce que Barbin lui (c'est-à-dire : au « je-narré ») a dit. Ainsi, la situation narrative se laisse résumer par une proposition comme : « Barbin (me) disait que... », ou « ..., (me) dit Barbin », phrases qui se répètent à chaque page et qui ne font jamais oublier la situation conversationnelle de base. Curieusement, dans ces phrases répétées *ad nauseam*, le pronom « me » reste toujours implicite, ce qui souligne à la fois l'anonymat du « je » narré (et narrant) et le caractère principalement monologique du récit de Barbin. Cette étrange situation conversationnelle se complique considérablement par le double, parfois triple emboîtement narratif, qui engendre des énoncés tels que :

Comme d'avoir du mal parfois à distinguer sa vie intérieure de celle qu'on mène pour les autres, avait dit Raymond à l'actrice, me répétait-elle, disait Barbin [...]. (CC 139)

Il n'est pas question de procéder ici à l'analyse approfondie de ce roman complexe. Contentons-nous de citer un passage autoréférentiel, portant sur la « traduction ancienne des *Fantaisies* » d'Hoffmann :

C'était [...] le texte même, la traduction dont les phrases, à peine désorganisées ou recentrées, coiffaient ou prétextaient un roman entier de Balzac comme certains cristaux des plus fluants de Baudelaire à tel point qu'on pouvait [...] s'immergeant dans ces mots passés, se rêver eux-mêmes les écrivant et visionner un instant, ou le croire, tout ce cosmos au-dessus qu'ils avaient éprouvé Hoffmann nouvellement traduit. (CC 64)

C'est une telle expérience, menant à « l'invention en littérature » (CC 64), qui est à la base de l'écriture de *La Folie Rabelais*.

En quoi l'invention romanesque de Bon est-elle nourrie par la

lecture de Rabelais ? Dans un entretien, Bon déclare avoir « repris » tout Rabelais « après l'expérience de son premier roman *Sortie d'usine* »¹². Dès son deuxième roman, *Limite* (1985), on constate en effet une présence croissante de Rabelais, mais elle se limite encore à des ressemblances superficielles avec l'écriture rabelaisienne, telle qu'elle est décrite (et mise en pratique) dans *La Folie Rabelais* : antéposition syntaxique, rythme ternaire, paronomase, dialectalisme, onomatopée, ponctuation motivée, etc. Cela vaut aussi pour *Le Crime de Buzon*, qui ajoute, en outre, cette structure spéculaire propre au *Pantagruel* (le livre dans le livre est un véritable *leitmotiv* dans l'œuvre rabelaisienne). On y retrouve également le nom de « Frapin » (CB 88) qui figure aussi dans Rabelais (*Quart Livre*, Ancien Prologue), et la mention de « Îles sonnantes » (CB 80), qui a peut-être son origine dans « L'Isle sonante » du *Cinquième Livre*.

Décor ciment (1988) contient une résonance plus profondément rabelaisienne : le nom de Jean Jeudy, l'un des personnages principaux, ce vieux marin retiré qui ne s'exprime qu'en soliloque et qui sera retrouvé mort et momifié dans son appartement, est celui que l'on rencontre dans le chapitre 14 du *Pantagruel*. Il y désigne le membre viril de Panurge : « car (monstrant sa longue braguette) voicy maistre Iehan ieudy » (P 96). Le fait que, chez Bon, la mère de Jean Jeudy s'appelle Chouart (« Ma mère était Jeudy avant d'être Chouart » [DC 167]) prouve que cette homonymie n'est pas pure coïncidence, car, à la fin du même chapitre 14 du *Pantagruel*, la phrase de Rabelais « monstrant sa longue braguette, voicy qui demande logis » devient dans l'édition de 1533 : « voicy maistre Iehan chouart qui demande logis » (P 99). Est-ce une simple plaisanterie, destinée aux seuls spécialistes de l'histoire éditoriale du *Pantagruel*, ou Bon veut-il, en outre, souligner le caractère grotesquement absurde du sort tragique du marin, assimilant son corps momifié au pénis en érection de Panurge ?

Dans *Calvaire des chiens*, les références à l'œuvre rabelaisienne sont encore plus problématiques. Il ne s'agit pas seulement ici, comme dans les autres romans de Bon, de quelques noms ou expressions extraits de Rabelais (comme par exemple l'expression « nargues et zargues » [CC 90], mots que Rabelais utilise dans son *Quart Livre*, puis commente dans sa *Briefve Declaration* : « Nargues, zargues :

¹² J.-L. Perrier, art. cit., p. 9.

noms faits à plaisir », et que Bon commente à son tour dans *La Folie Rabelais* [FR 72]), mais de la conclusion même du roman. Celle-ci reprend presque littéralement, et sans le dire, les phrases finales du *Pantagruel* dans sa première édition (l'édition « définitive » de 1542 se termine autrement). Voici les deux derniers paragraphes du roman, où nous avons mis en italique les passages empruntés à Rabelais :

Et pour fin de l'histoire, tu vois, si je fais ce livre¹³, dit Barbin, l'image enfin d'Étienne Hozier sur la marche du car qui le ramenait à la ville et l'hospice, la ville où Louis-Marie Raymond attendait en prison, nous près de la voiture déjà chargée, repartant pour Roissy puis B. :

— *Mille autres petites joyeusetés*, mademoiselle, et santé, bonheur et prospérité, le paradis à la fin de vos jours.

Comment une dernière fois avait sonné sa voix, dit Barbin :

— *Bonsoir messieurs, ne pensez pas tant à mes fautes que vous ne pensez bien aux vôtres*, bigre, « *pardonnate my...* ». (CC 221)

Cette citation de Rabelais invite à réinterpréter le roman à la lumière du *Pantagruel*.

À cette fin, il est nécessaire de résumer brièvement le contenu du livre. Celui-ci relate le projet, destiné à échouer, d'un docu-fiction allemand sur un village français désert dans les Chevennes. Ce village est peuplé d'une meute de chiens sauvages, originaires d'un chenil abandonné.

Nous sommes ici en présence d'une accumulation de thèmes chers à François Bon. La ville et les murs jouent un rôle prépondérant dans tous ses livres. Comme l'observe Yvan Leclerc pour les quatre premiers romans (*Sortie d'usine*, *Limite*, *Le Crime de Buzon*, *Décor ciment*), « chacun de ses livres, en effet, explore un espace fermé, dans son rapport violent à un dehors¹⁴ ». Cette constatation vaut aussi pour le cinquième roman, *Calvaire des chiens*, ainsi qu'en témoigne sa phrase d'ouverture : « Ce mur était indestructible. » Cette référence au mur de Berlin déclenche toute une suite thématique, depuis l'exclamation répétée du fou Hozier, « À moi, Murailles », jusqu'à la dernière phrase du roman, citée ci-dessus, qui associe ville, hospice et prison. L'importance que cette thématique revêt aux yeux de Bon ressort plus particulièrement de l'attention soutenue qu'il lui prête dans son étude du *Pantagruel*. En voici quelques exemples présentés dans leur ordre

¹³ Chez Rabelais, on lit : « Icy le feray fin à ce premier livre. » (P 147)

¹⁴ Y. Leclerc, art. cit., p. 247.

chronologique : « le mot lourd et magique de "ville" » (FR 126) ; « ce mot "murailles" de si étrange venue dans un décor si construit, hors de la ville, sur la route [...] » (FR 140) ; « Amplifié par le déploiement en incipit de ce "par tous les carrefours de la ville" [...] » (FR 168) ; « il suffit d'une expression qui passe presque inaperçue, et bien grande pourtant dans son économie : "par tous les carrefours de la ville" » (FR 172) ; « Soigneusement protégé par son abord des murailles décrites (le mot revient dix fois en deux pages) [...] » (FR, 189) ; « la ville dont Panurge bat le pavé est bien le dessous de la langue et sa métaphore maintenant dans le monde, comme les chiens quittant la ville en flammes sont le récit sortant de sa coque » (FR 193).

La dernière citation relie le thème de la ville à celui du chien. Le chien, à la fois esclave et ennemi de l'homme, hante les romans de Bon. Si *Calvaire des chiens* est situé dans un chenil délabré rempli de chiens ensauvagés, *Le Crime de Buzon* a pour lieu la ferme d'un élevage de chiens de garde, et dans *Décor ciment*, il est question d'un homme mangé par son propre chien (DC, 154). Cette hantise explique l'attention particulière que Bon prête encore à ce thème dans *La Folie Rabelais*, où il prend soin de relever les deux scènes à thématique canine du *Pantagruel* : la fuite de Panurge chassé par les chiens, et « la grande scène de la femme poursuivie par les chiens » (FR, 193), épisode qui se révèle important pour l'interprétation de *Calvaire des chiens*, comme nous allons le voir.

Cela dit, revenons au contenu de ce roman. Le docu-fiction dont il est question ne sera pas réalisé, car Monika, l'actrice qui doit jouer le rôle de l'amie de Raymond, le fondateur et propriétaire du chenil, décide inopinément de se retirer après avoir eu une longue conversation avec celui-ci. Le narrataire (ce « je » énigmatique qui veut « savoir la fin de l'histoire ») ainsi que le lecteur restent sur leur faim : qu'a pu dire Raymond à Monika pour qu'elle décide de renoncer au projet ? Il est suggéré que cette décision est liée, d'une façon ou d'une autre, à la rupture survenue entre Raymond et la jeune fille que Monika doit interpréter et dont le nom reste inconnu. Celle-ci a eu une liaison avec Jaille, l'instituteur du village limitrophe, et a quitté précipitamment Raymond après avoir reçu de lui un cadeau lugubre envoyé par la poste pour lui reprocher son infidélité : « un cœur de chien, dans un pochon de plastique » (CC 207).

Cette scène est *mutatis mutandis* à rapprocher du chapitre 15 du

Pantagruel, où le jeune géant reçoit par courrier la bague d'une dame qui choisit de rester anonyme. Cette bague, incrustée d'un diamant qui s'avère être faux, porte l'inscription biblique : « Lamah hazabtani », mots prononcés par le Christ crucifié sur la colline (« pourquoi m'as-tu abandonné ? »), et qui ont inspiré à Bon le titre de son roman, le « Calvaire ». Épistémon réussit à déchiffrer le message en le conjuguant au féminin : « Dy amant faux pourquoy m'as tu laissée ? » (P 106), message qui, chez Bon, devient celui du cœur d'un chien emballé.

Raymond avait cru alors que la jeune fille s'était enfuie chez l'instituteur, mais lorsque, une semaine plus tard, il a vu s'approcher, de l'autre côté du village, Jaille, son rival, il a réalisé qu'il s'était trompé. À ce moment-là, l'instituteur est attaqué par « cinquante chiens ensemble », tout comme Panurge est attaqué par « plus de six cents chiens gros et menutz tous ensemble de la ville » : ceux-ci, raconte Panurge, « me eussent dévoré à l'heure, si mon bon ange ne m'eust point inspiré » (P 67). Le « bon ange » de Jaille a été Raymond, surnommé « le Roi des chiens », qui l'a libéré de la meute. Le roman n'apporte pas de réponse claire à la question « Qu'est-ce que [...] Raymond avait pu raconter à l'actrice, [...] qui lui avait fait abandonner son rôle ? » (CC 219), mais une explication est suggérée. Raymond lui a sans doute raconté que les chiens en assaillant l'instituteur lui ont fait comprendre ce que son amie est devenue : partie à pied, elle a été attaquée et dévorée par ces mêmes chiens dont, le texte le souligne, elle avait toujours eu peur (CC 144). Le sort cruel de la jeune fille a suffi pour que Monika renonce à s'identifier à elle en jouant son rôle dans le film. Cette interprétation est étayée par la ressemblance avec un autre épisode du *Pantagruel*, celui de la haute dame de Paris, assaillie par « tous les chiens de la ville ». Comme le note Bon, ce sont « les mêmes "six cents chiens" [qui ont persécuté Panurge], mais c'est Panurge maintenant qui commande » (FR, 194), un Panurge devenu donc, comme Raymond, le roi des chiens. Dans *Calvaire des chiens* comme dans le *Pantagruel*, les chiens accomplissent cruellement la vengeance de l'homme sur la femme, qui reste anonyme dans les deux livres.

On constate donc qu'une comparaison thématique avec le *Pantagruel* permet de mettre en relief certains passages de *Calvaire des chiens*, et que ce sont justement ces scènes qui aident à trouver la clef du roman.

En guise de conclusion, revenons aux derniers mots du roman de Bon, qui, rétrospectivement, ont déclenché notre rapprochement avec le *Pantagruel*. On se rappelle que ces mots, prononcés par le fou Hozier mais rapportés par Barbin de telle façon qu'ils pourraient tout aussi bien être de lui, imitent l'adieu du narrateur rabelaisien, Alcofrybas Nasier, anagramme de François Rabelais. À propos des dernières lignes du *Pantagruel*, il importe de lire le commentaire de Bon, qui, on ne s'en étonnera pas, occupe les dernières pages de *La Folie Rabelais*. Il y souligne l'arbitraire « génial » de ce final :

Arbitraire sans aucun doute comme une fin de Molière, parce que le livre est joué, et vaut par ce qu'il laisse voir en son parcours, l'étrange passage qui termine le *Pantagruel* n'est pas seulement une promesse jamais tenue. (FR 247-248)

Un commentaire qui vaut aussi pour les dernières lignes de *Calvaire des chiens*. À remarquer à ce sujet l'attention spéciale que Bon porte au mot « texte », mot-clé de la phrase finale du *Pantagruel* (« advient ici la première occurrence d'un très ancien terme, "texte", qu'il ne s'est pas permis d'employer plus tôt : "ce sont beaux textes deuangille en françoys". » [FR 251]), et à la théâtralité : « Instinct jusqu'au bout génial de la forme et du théâtre renfermés dans une phrase » (FR 248) ; et surtout « mise en théâtre de la "teste" » (FR 249). Or, texte et théâtre se rejoignent dans le projet que Barbin forme après l'échec du scénario de son film :

Une troupe de théâtre [...], des jeunes, ils me demandent un texte, tu te rends compte, c'est chouette.
Il me suffirait de trois semaines, dit Barbin, pour mettre tout ça sur papier : un récit sans rien changer, juste mes notes [...] (CC 220)

À cette pièce virtuelle de Barbin, sur laquelle débouche *Calvaire des chiens*, s'applique ce que Bon dit à propos de la fin du *Pantagruel* : « on ne dit pas que cesse le livre, mais on désigne sa suite en la renvoyant au futur. » (FR, 249). Ainsi, à l'exemple du *Pantagruel*, le final de *Calvaire des chiens* contient à la fois un adieu et la promesse d'une continuation. En même temps, il semble marquer un moment décisif dans la carrière littéraire de Bon : l'adieu d'Alcofrybas, commenté dans les dernières lignes de *La Folie Rabelais*, ainsi que l'adieu de Barbin/Hozier coïncident en fait avec l'adieu de François Bon aux Éditions de Minuit, et peut-être à une certaine écriture. *La*

Folie Rabelais et *Calvaire des chiens* sont en effet ses derniers livres parus chez Minuit. *L'Enterrement* (1992), d'une tout autre facture, sera son premier roman édité chez Verdier, contenant ainsi la promesse de « mille autres petites joyeusetés ».

Chapitre 9

Tournier bricoleur : écrire *Gilles & Jeanne*¹

Dans *Suaires de Véronique* (1978) de Michel Tournier, la Renaissance prend « un aspect [...] un peu inattendu. [...]. Par opposition à la belle santé du Moyen Âge, la Renaissance apparaît comme l'ère du morbide et de l'angoissé. C'est l'âge d'or de l'Inquisition et de ses procès de sorcellerie avec ses chambres de torture et ses bûchers² ». Le grand anatomiste Andreas Vesalius, traditionnellement considéré comme l'une des figures phares de la Renaissance, y est présenté comme un marginal sombre et morbide, toujours à la recherche de corps à disséquer. C'est de la même façon, en s'employant à retourner les opinions traditionnellement admises, que Tournier, dans son roman *Gilles & Jeanne* (1983), cherche à expliquer les crimes de Gilles de Rais. Ce faisant, il semble se distancier de l'imposante étude de Georges Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais* (1965)³. Il est certes d'accord avec lui pour considérer la figure de Gilles de Rais comme un représentant de la féodalité déclinante : la disparition des structures féodales a créé un vacuum de pouvoir, où les tendances violentes des seigneurs féodaux, et celles de Gilles de Rais en particulier, ne sont plus régulées. Mais l'interprétation de Tournier va plus loin que celle de Bataille. Alors que celui-ci explique les crimes de Gilles de Rais par la disparition de l'ordre ancien, Tournier les explique par l'avènement d'un ordre nouveau : le sombre environnement féodal breton où vit Gilles de Rais est explicitement mis en contraste avec les splen-

¹ Ce chapitre a été écrit en collaboration avec Nic. van der Toorn.

² Tournier, *Le Coq de bruyère*, Paris (Folio), 1978, p. 162. Pour les rapports entre Prelati et le célèbre anatomiste flamand Vésale, voir Eva Winisch, *Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Bonn, 1997, pp. 78-79.

³ Georges Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais...*, Paris, 1965.

deurs de la jeune Renaissance de l'Italie du Nord, personnifiées par la figure de François Prelati. Et on s'étonne alors de constater que ces lumières renaissantes ne le détournent pas du crime. Au contraire, ce sont justement le Florentin et ses idées modernes sur la dissection et l'alchimie qui vont l'y pousser.

Gilles & Jeanne constitue le sujet principal du présent chapitre. Mais avant de procéder à l'analyse de ce roman, de ses effets de réécriture et de détournement thématique, il convient de nous pencher préalablement sur quelques spécificités tourniéennes.

1. Mythographies

À la différence de la plupart des œuvres contemporaines, celle de Michel Tournier est essentiellement et consciemment « parasitaire » : elle se crée à partir d'autres textes à caractère mythique, qui subissent des procédés typiquement tourniéens de réécriture, d'assemblage et de « recyclage ». Son premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), offre ainsi un bel exemple de ces procédés mythographiques qualifiés de « bricolage⁴ » et d'« auto-bricolage⁵ ». Réécriture du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, *Vendredi* connaîtra une adaptation destinée, mais pas uniquement, aux enfants⁶ sous le titre de *Vendredi ou la vie sauvage* (1971) – adaptation qui sera à son tour réadaptée en 1977. Robinson est la personnification de cette pratique scripturale du « bricolage » : il survit précisément grâce à son ta-

⁴ Sur la notion de « bricolage », métaphore introduite par Claude Lévi-Strauss (l'un des maîtres à penser de Tournier) et souvent appliquée, depuis, à l'écriture post-moderne, voir Martin Roberts, *Michel Tournier. Bricolage and Cultural Mythology*, Saratoga, 1994, « Introduction », et Cornelia Klettke, *Der Postmoderne Mythenroman Michel Tournier am Beispiel des Roi des Aulnes*, Bonn, 1991, pp. 55-57.

⁵ Terme inventé par M. Roberts, *op. cit.* : « his [Tournier's] manipulation [...] of images, themes and episodes drawn from the personal mythology accumulated by his own previous projects. » (p. 17)

⁶ Tournier commente : « Je n'écris pas pour les enfants. J'écris de mon mieux. Et quand j'approche mon idéal, j'écris assez bien pour que les enfants aussi puissent me lire » (Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage*, nouvelle édition complétée, Paris, « Folio », 1977, p. xvi). Michael Worton, dans « Écrire et ré-écrire : le projet de Tournier », *Sud* 16 (1986), n° 61, pp. 52-69 (p. 67), parle d'écriture « parabolique » : « elle peut révéler aux enfants (fonction pédagogique [...]) et pourtant elle éloigne la possibilité d'une solution définitive aux problèmes posés par le récit lui-même (fonction narratologique). »

lent de bricoleur, utilisant tous les « moyens du bord⁷ ». Dans la terminologie de sa poétique mythographique, Tournier définit le mythe comme « une histoire fondamentale⁸ », essentiellement plurivalente, toujours ouverte à des interprétations nouvelles et simultanées, mais sans jamais perdre sa signification première. Cette polyvalence du mythe permet, entre autres, le renversement de la perspective traditionnelle. Ainsi, dans *Vendredi*, le « point de vue » narratif est tantôt celui de Robinson (comme dans le récit de Defoe), tantôt celui de Vendredi. La mythographie tourniérienne implique aussi une évolution, à la fois spirituelle et physique, des protagonistes, qui passent par des stades successifs et souvent opposés. À chaque étape, la vie du héros prend un nouveau tournant, ou, pour utiliser une image entomologique fréquente dans l'œuvre⁹, le héros se métamorphose en sortant de sa chrysalide – transformation « bénigne » ou « maligne », selon les termes de Tournier.

Le Roi des Aulnes (1970) offre l'exemple le plus déconcertant de cette mythographie. Le protagoniste du roman, Tiffauges, homme relativement innocent au départ (pour qui le lecteur conçoit aisément, au début, une certaine sympathie), devient au fil de son évolution une sorte d'ogre, qui, au service de Göring, écume la campagne allemande à la recherche de jeunes garçons destinés à l'Internat SS de Kaltenborn. Ce personnage réunit en lui, de façon inquiétante, des mythes qui s'opposent : tantôt *euphoriques* (Christophorus, le saint légendaire, qui aurait porté l'Enfant Jésus sur ses épaules¹⁰), tantôt *dysphoriques* (les monstres « phoriques » qui portent les enfants pour les tuer : l'ogre des contes de fées ; Gilles de Rais, dont le château a aussi pour nom « Tiffauges » ; Barbe-Bleue, qui est également le nom du gigantesque cheval qui porte Tiffauges dans le *Roi des Aulnes* ; et l'*Erlkönig*, célèbre par le poème de Goethe).

C'est dans la perspective de cette mythographie troublante qu'il convient de lire *Gilles & Jeanne* (1983), ouvrage qui a retenu avant

⁷ Métaphore de Lévi-Strauss, appliquée à l'écriture de *Vendredi* par M. Roberts, *op. cit.*, p. 18.

⁸ *Le Vent Paralet*, Paris (« Folio »), 1977, p. 188.

⁹ Voir Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, 1997, pp. 323-325.

¹⁰ Est-ce pure coïncidence si l'an 1970 voit la publication du roman ainsi que la disparition de Christophore du calendrier romain ?

tout autre l'attention de la critique tournierienne¹¹. Dans *Gilles & Jeanne*, le bricolage des textes-sources destiné à la création mythographique se révèle en effet particulièrement intéressant et mérite une analyse plus approfondie.

2. *Gilles & Jeanne*

Dans *Gilles & Jeanne*, Tournier réunit deux figures historiques à dimension mythologique : Jeanne d'Arc, symbole national français dont la popularité a perduré jusqu'à l'époque moderne, et Gilles de Rais, qui est sans doute le personnage le plus détesté de l'Histoire de France. Tout comme dans les romans antérieurs de Tournier, le choix du « point de vue » narratif désarçonne : la perspective est celle de Gilles de Rais, dont l'évolution passe par trois stades, qui constituent les trois épisodes du roman. Le premier épisode commence le 25 février 1429, au moment où Gilles de Rais voit Jeanne pour la première fois, lors de l'entrée de la Pucelle dans la cour du dauphin, le futur Charles VII. Cet épisode, qui relate les grands événements historiques de la prise d'Orléans et du couronnement du roi, coïncide avec une période d'épanouissement tant matériel que physique et psychique pour le jeune Gilles – période qui s'achève brutalement avec le procès de Jeanne et son exécution au bûcher, le 30 mai 1431, entraînant la métamorphose de Gilles : « Il va devenir chenille dans son cocon. Puis la métamorphose maligne accomplie, il en sortira, et c'est un ange infernal qui déploiera ses ailes » (G&J 45)¹². Le deuxième épisode, historiquement situé entre 1431 et 1440, raconte comment, dans l'espoir de ressusciter Jeanne, Gilles a recours aux prati-

¹¹ Selon Karen D. Levy (« Tournier's Ultimate Perversion : The Historical Manipulation of *Gilles et Jeanne* », *Papers on Language & Literature* 28 [1992], pp. 72-88 [p. 73]), ce récit « has polarized critical reaction perhaps more intensely than any of his other writings and become the subject of heated debate ». Parmi les vives réactions suscitées, K. D. Levy mentionne cinq exemples, dont trois comptes rendus. Dans « La rhétorique de la représentation du mal : *Là-Bas* de Joris-Karl Huysmans et *Gilles et Jeanne* de Michel Tournier », dans Jean-Michel Wittmann (dir.), *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain [...]*, Paris, 2000, pp. 61-75 (pp. 74-75), Liesbeth Korthals Altes, quant à elle, parle d'une « radicalisation de l'interrogation des valeurs » : « De ce point de vue, ce petit texte peut certes être considéré comme le plus dérangeant que Tournier ait écrit, et les textes ultérieurs semblent revenir en arrière, à des frontières morales plus nettes. »

¹² Notre édition de référence est Tournier, *Gilles & Jeanne. Récit*, Paris (« Folio »), 1986 [1983]. Nous abrégeons en G&J, suivi de l'indication de la page.

ques d'alchimie et de magie noire. Aidé par quelques complices, dont François Prelati, imposteur criminel originaire de la Florence renaissante, Gilles écume les régions de son château de Tiffauges à la recherche d'enfants qui sont cruellement torturés et massacrés pour plaire à Satan. Ces pratiques horribles se poursuivent jusqu'à son arrestation le 14 septembre 1440 (G&J 118). Le dernier épisode traite, de façon très détaillée, du procès de Gilles, et se termine par sa conversion finale et son exécution au bûcher le 25 octobre 1440 (G&J 150).

Tous ces événements et ces personnages, Prelati inclus, sont historiques. Jeanne et Gilles se sont en effet connus : sur ordre du dauphin, Jeanne a été officiellement mise sous la tutelle de Gilles, et celui-ci a été l'un des officiers qui, sous le commandement de la Pucelle, a libéré la ville d'Orléans. En revanche, il n'existe aucune preuve historique d'une relation personnelle entre Gilles et Jeanne, et moins encore concernant les sentiments amoureux de ce dernier envers Jeanne. Ici Tournier interprète l'Histoire en écrivant « dans les blancs laissés par les textes [...] historiques [qu'il ne] contredit jamais, mais nous transporte au cœur des personnages réels et fabuleux qu'ils évoquent¹³ ». Or, cette réécriture historique a été diversement interprétée. Selon Susan Petit, *Gilles & Jeanne* est la version « conte de fées » du *Roi des Aulnes*, non seulement parce que le roman offre un « happy ending » (« Could one doubt that Gilles is saved ? »), mais aussi parce que « the simplicity of style, clarity of characterization, and polarization of good and evil seem designed to put this *récit* in the category of a *conte de fées* »¹⁴. À cette lecture « naïve » et rassurante s'oppose celle de Karen D. Levy, qui souligne « the unacknowledged gap between historical referentiality and Tournier's invention¹⁵ », qui a pour effet une série de contradictions non seulement entre fiction romanes-

¹³ « Prière d'insérer » de l'éditeur Gallimard.

¹⁴ Susan Petit, « *Gilles et Jeanne* : Tournier's *Le Roi des Aulnes* revisited », *The Romanic Review* 76 (1985), pp. 307-315 (p. 315). Le livre de référence de S. Petit est l'étude de Bruno Bettelheim, que Tournier semble connaître aussi : *The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976). Selon S. Petit et d'autres critiques, le texte-source le plus important de *Gilles & Jeanne* est *Le Roi des Aulnes*. Tout en étant d'accord avec cette interprétation, nous n'étudierons pas en détail ce cas d'auto-réécriture ; nous nous contenterons de signaler au passage quelques analogies intéressantes entre ces deux ouvrages.

¹⁵ K. D. Levy, art. cit., p. 75.

que et vérité historique, mais aussi entre les divers épisodes à l'intérieur même de la fiction tournierienne. Selon elle, ces contradictions internes et externes minent l'apparente simplicité du récit : elles empêchent le lecteur d'être « définitivement compromis » (G&J 83) sur un sujet aussi universel que la cruauté humaine.

La présente étude n'a pas la prétention de trancher entre les analyses précitées. Nous considérons le texte de Tournier moins dans ses rapports avec l'histoire que dans son intertextualité : selon nous, *Gilles & Jeanne* est le résultat d'un jeu savant avec des textes-sources, tant historiques que littéraires. Cette intertextualité ludique, à peine étudiée encore dans ses détails par la critique tournierienne, mérite une microlecture, qui permettra de révéler des aspects encore mal connus de la pratique scripturale de Tournier.

Le premier critique (et l'un des rares) qui se soit penché sur les textes-sources de *Gilles & Jeanne* est Colin Nettelbeck. Dans un article injustement ignoré de plusieurs spécialistes¹⁶, Nettelbeck présente trois textes que Tournier a utilisés. Le premier est le *Gilles de Rais* (1965) de Georges Bataille, qui interprète Gilles comme « a paradigmatic figure of the agony of mediaeval archaism in the face of the emerging new age » (p. 48). Voici *in extenso* le passage où Nettelbeck présente les deux autres « sources » de Tournier :

Firstly, the novel *Là-bas* (1891), by J.K. Huysmans, from which Tournier borrows the idea of Gilles as a natural mystic who turns to sorcery, satanism and child-murder because of the unjust punishment meted out to Jeanne d'Arc [...] ¹⁷. Secondly, the play *Gilles und Jeanne* (1923), by the German expressionist Georg Kaiser, which gives Tournier his title and the notion of unfulfilled but specifically sexual relationship between Gilles and Jeanne, and also the idea of Gilles as a kind of scapegoat or Christ-figure whose punishment is salutary for all. It is from Kaiser, too, that he gets his final image of Gilles crying out Jeanne's name like a tolling bell. (p. 47)

Nettelbeck se contente de cette brève identification des « sources » de

¹⁶ Colin Nettelbeck, « The Return of the Ogre : Michel Tournier's *Gilles Et Jeanne* », *Scipsi* 2 (1983), n° 4, pp. 43-50.

¹⁷ Admirateur de Huysmans, nous prenons nos distances avec le jugement défavorable de C. Nettelbeck : « Huysmans' heavy and verbose prose is virtually unreadable today, but his imagination and personal inner adventure remain remarkable. » (*ibidem*, p. 47)

Tournier¹⁸, sans entrer dans le détail du texte. Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons, moyennant une microlecture comparative des textes, de réévaluer les conclusions de Nettelbeck et de les corriger sur des points importants.

3. Tournier et Bataille

Le Procès de Gilles de Rais de Bataille se compose de deux parties : une introduction de 200 pages, qui donne un aperçu chronologique très détaillé suivi d'une analyse des événements historiques, et une traduction en français moderne, également de 200 pages, de la transcription en latin et en moyen français des actes du procès de Gilles. Dans cette deuxième partie, le lecteur trouve, dans leur intégralité, l'ensemble des documents que l'on possède et qui en font le procès le mieux documenté de tout le Moyen Âge, y compris les dépositions détaillées des témoins.

L'étude de Bataille a été d'abord d'une utilité documentaire pour Tournier. Celui-ci y a puisé les informations historiques et s'est servi des dépositions des témoins, afin de relater ce procès de façon vivante et historiquement fiable. Dans ce but, Tournier a copié le texte de Bataille, en mettant à la première personne grammaticale les dépositions originellement écrites à la troisième personne. L'exemple suivant montre que pour le vocabulaire et la syntaxe, Tournier est resté très proche de la traduction de Bataille (nous avons mis en italique les correspondances lexicales et souligné les concordances d'ordre sémantique) :

¹⁸ Parmi les quelques critiques qui ont étudié *Gilles & Jeanne* dans son intertextualité, mentionnons L. Korthals Altes, art. cit., K. C. Levy, art. cit., Colin Davis, *Michel Tournier. Philosophy and Fiction* (Oxford, 1988), pp. 129-39 (sur Tournier et Bataille), et M. Worton, art. cit, p. 53 (sur la description du *David* de Donatello que Tournier a empruntée au *Journal* de Gide). Parmi le grand nombre de textes historiques et littéraires sur le personnage de Jeanne d'Arc, nous n'avons pu trouver de sources précises. Nous pensons néanmoins que Tournier n'est pas sans connaître les œuvres de Régine Pernoud consacrées à Jeanne d'Arc.

Bataille, p. 352	G&J 136
<p>André Barbe, cordonnier, demeurant à Machecoul dépose sous la foi du serment, disant que, depuis Pâques, <u>il a</u> entendu dire que le fils de Georges Le Barbier, de Machecoul <u>avait été perdu</u>, qu'un certain jour, on l'<u>avait</u> vu cueillir des pommes derrière <u>la Maison Rondeau</u> et que, depuis lors, on ne l'avait pas revu ; <u>certain</u> de ses voisins <u>avaient dit</u> à <u>celui qui parle</u> et à sa femme <u>qu'ils fassent attention</u> à <u>leur enfant</u>, <u>qui risquait d'être pris</u>, et ils en avaient grand peur ; en effet le témoin avait même été à Saint-Jean-d'Angély, et on lui avait demandé d'où il était, et il avait répondu qu'il était de Machecoul, et là-dessus on lui avait dit en s'étonnant fort <u>qu'on y mangeait les petits enfants</u>.</p>	<p>André Barre¹⁹, cordonnier, demeurant à Machecoul : <i>Depuis Pâques, j'ai entendu dire que le fils de mon ami Georges Le Barbier a été perdu. On l'a vu pour la dernière fois cueillir des pommes derrière le château de Machecoul. Certains voisins avaient dit à Georges Le Barbier qu'il prenne garde à son enfant lequel risquait d'être pris, car le bruit courait qu'à Machecoul on mangeait les petits enfants.</i></p>

Outre ces documents historiques présentés dans la seconde partie de l'étude de Bataille, ce sont aussi les chapitres analytiques et interprétatifs de la première partie qui ont servi à Tournier. En cela encore, il est resté parfois très proche des textes d'analyse de Bataille, lui empruntant des mots et des phrases jusqu'à frôler le plagiat²⁰. Un exemple :

Bataille, p. 33	G&J 47
<p>Ce [...] seigneur est en effet <u>dépourvu de scrupules</u>, il est <u>brutal</u>, il est <u>cupide</u>, ses procédés tiennent du <u>banditisme</u>. [...] <u>Sa fortune</u> est considérable. [...] une <u>préoccupation le domine</u> ; accroître sa richesse. Il y <u>travaille par des intrigues</u> [...]</p>	<p>J'ai travaillé <u>avec acharnement</u> à ma propre fortune [...] [...] <u>avec acharnement, violence, perfidie</u> et <u>sans le moindre scrupule</u> [...]</p>

¹⁹ On note le changement apporté par Tournier au nom propre de Barbe – changement resté inexplicé.

²⁰ Dans notre conclusion, nous revenons sur le problème du plagiat dans l'œuvre de Tournier.

À d'autres endroits, cependant, Tournier semble prendre ses distances avec Bataille. Ainsi, il s'irrite des interprétations de certains historiens qui veulent expliquer les crimes de Gilles en se référant à sa jeunesse :

On a beaucoup déparlé sur les premières années de Gilles, commettant l'erreur commune de projeter l'avenir dans le passé. Sachant comment il a fini, on a voulu qu'il ait été un enfant vicieux, un adolescent pervers, un jeune homme cruel. (G&J 17)

Quoique Tournier ne le mentionne pas explicitement, il est probable que ces remarques visent Bataille, qui offre, outre l'explication socio-historique que nous avons évoquée, une interprétation psychologique de la jeunesse du grand criminel. Comme l'a noté Colin Davis, Bataille « confronts his reader with Gilles de Rais pre-reflexive *déraison*, which frustrates all rational explanation²¹ ». Selon Davis, Tournier, par contre, présente la psychologie de Gilles en insistant sur la parfaite banalité de celui-ci : il est « un brave garçon de son temps, ni pire ni meilleur qu'un autre, d'une intelligence médiocre, mais profondément croyant » (G&J 17). Ainsi, Tournier semble vouloir donner une cohérence rationnelle et rassurante à son récit. Cependant, toujours selon Davis, cette assurance n'est qu'apparente, destinée à désorienter le lecteur : celui-ci, en effet, après avoir terminé la lecture du roman, reste aussi indécis sur le caractère de Gilles qu'auparavant²².

Autre point essentiel : la controverse au sujet du rôle que Jeanne d'Arc aurait joué dans la vie de Gilles de Rais. À ce sujet, Bataille observe :

On a parlé de l'amitié de Gilles pour Jeanne ou de Jeanne pour Gilles. Il n'y a là que suppositions sans autre fondement que la naïveté de certains auteurs, assez récents, qui, parlant de Gilles de Rais, voulurent opposer à l'aspect odieux un aspect séduisant. (Bataille, p. 117)

Il est très probable que Tournier ait considéré ces remarques méprisantes comme un défi, défi qu'il a en effet relevé en écrivant son roman : en inventant une relation sentimentale entre Gilles et Jeanne, Tournier pêche par cette même « naïveté » dont Bataille se moque.

²¹ C. Davis, *op. cit.*, p. 134.

²² C'est ici que les interprétations de C. Davis, K. C. Levy et L. Korthals Altes convergent.

4. Tournier et *Là-Bas* de Huysmans

Bien qu'il ne le nomme pas, Bataille relègue sans aucun doute Huysmans dans cette catégorie d'auteurs « naïfs ». Dans *Là-Bas* (1891), l'auteur met en scène le protagoniste Durtal qui prépare une étude historique sur Gilles de Rais. Selon Durtal (*l'alter ego* de Huysmans), Charles VII a confié à Gilles « la garde et la défense de la Pucelle. Il la suit partout, l'assiste dans les batailles » (p. 67)²³. En dehors de cette donnée historique connue, rien n'est certain. Durtal suppose que l'inclination innée de Gilles de Rais pour le mysticisme a trouvé son accomplissement dans la personne de Jeanne d'Arc. Vivant en contact direct avec la Pucelle, Gilles aurait en effet été comme obsédé par cette jeune fille envoyée par Dieu lui-même, qui, en plus, lui a tenu ses promesses, et ce à une époque où les événements historiques semblent émaner de la volonté divine. Il l'aurait considérée comme une sainte, du moins tant qu'elle fut inspirée par Dieu : quand Jeanne déclare qu'elle a accompli sa tâche divine et qu'elle désire retourner dans son village natal, Gilles se retire alors dans son château de Tiffauges. Ce retrait confirme l'absence dans *Là-Bas* de toute allusion à une relation amoureuse entre Gilles et Jeanne : le roman se concentre sur Gilles de Rais, le rôle de Jeanne se limitant à expliquer ou accentuer le caractère et les actes de celui-ci.

La lutte intérieure de Gilles entre le Bien et le Mal décrite *in extenso* par Huysmans est extériorisée par Tournier, qui situe le Mal exclusivement chez Gilles et le Bien chez Jeanne. L'analyse du caractère de Gilles faite par Huysmans se retrouve chez Tournier sous la forme d'une opposition complémentaire entre Gilles et Jeanne – opposition qui explique chez Tournier la déchéance de Gilles après la disparition de celle-ci.

Outre ces concordances d'ordre général entre les œuvres de Tournier et de Huysmans, il y a, au niveau microtextuel, plusieurs passages qui montrent que Tournier a utilisé le roman de Huysmans de façon méticuleuse et sélective. Ainsi, Tournier imite Huysmans en choisissant de ne donner que sept témoignages parmi les dizaines d'attestations disponibles²⁴. Des sept témoignages sélectionnés par Tournier, un est directement pris dans *Là-Bas*, les six autres viennent de

²³ Notre édition de référence est Huysmans, *Là-Bas*, éd. Pierre Cogny (Paris, 1978).

²⁴ Nous revenons, plus loin, sur le symbolisme du chiffre sept.

l'étude de Bataille. Dans celui tiré de Huysmans, Tournier ne change que quelques mots (« derrière l'hôtel Rondeau » devient « derrière le château de Machecoul »).

Le tableau suivant présente quelques emprunts lexicaux de Tournier à *Là-Bas* :

Huysmans, p. 210	G&J 125
<p>[...] Gilles de Rais se <u>divise</u> [...] en <u>trois êtres</u> qui diffèrent. <i>D'abord</i> le soudard brave et pieux. <i>Puis</i> l'artiste raffiné et criminel. <i>Enfin</i>, le pécheur qui se repent, le mystique.</p>	<p>[...] Gilles de Rais se montra sous <u>trois aspects</u> – mais faut-il dire sous <u>trois masques</u>, ou s'agissait-il de <u>trois âmes diverses</u> habitant le même homme ? On vit <i>d'abord</i> paraître le grand seigneur hautain, violent et désinvolte. <i>Puis</i> en l'espace d'une nuit, il se métamorphosa en un désespéré à la fois bestial et puérole, s'accrochant à tous ceux qu'il croyait pouvoir le secourir et le sauver. <i>Enfin</i> il sembla définitivement habité par le souvenir de Jeanne, et il alla au supplice en <u>chrétien apaisé</u> et <u>rayonnant</u>.</p>
Huysmans, p. 212	G&J 116-117
<p>[...] <i>le jour de la Pentecôte</i> [...] il se <u>précipite</u> [...] <u>dans l'église</u> [...] <u>menace d'égorger</u> Jean le Ferron [...].</p>	<p>[Le] <i>jour de la Pentecôte</i>, Gilles et ses hommes se ruent [...]. Gilles <u>se précipite dans la nef</u> [...], <u>menace de l'étrangler</u>.</p>
Huysmans, p. 281	G&J 150
<p>[...] la prairie de la Biesse où se <u>dressaient, surmontés de potences, de hauts bûchers</u>.</p>	<p>Sur l'île de Biesse [...] pour <u>dresser</u> [...] trois <u>bûchers</u> que <u>surmontent</u> trois <u>potences</u> [...].</p>

Ce dernier exemple montre d'ailleurs que les deux auteurs se sont servis d'un autre texte-source, *Gilles de Rais* de l'Abbé Bossard (1885), qui écrit : « Trois gibets avaient été dressés sur trois bûchers.²⁵ » Il est donc fort possible que la vaste littérature consacrée à

²⁵ L'Abbé Eugène Bossard, *Gilles de Rais, maréchal de France...*, Paris, 1885, p. 324.

Gilles de Rais contient d'autres textes-sources encore inconnus aux tourniéologues. En outre, cet exemple nous renseigne sur la manière dont s'effectue le bricolage tourniérien : l'auteur emprunte à Huysmans ce dont il a besoin, laissant de côté ce qu'il a trouvé ailleurs, le cas échéant chez Bataille ou Bossard.

5. *Gilles und Jeanne de Georg Kaiser*

Le troisième texte-source, repéré par Nettelbeck, est *Gilles und Jeanne* (1923), pièce de théâtre de Georg Kaiser. Représentant de l'expressionnisme allemand, Kaiser thématise la part d'irrationnel et les mondes irréels qui hantent l'homme en ayant recours à un symbolisme séculaire, exprimé par des images souvent obscures écrites dans un style dense. Ses pièces, difficilement accessibles, appelées *Denkspielen*, donnent une part importante au pathétique, ce qui se manifeste notamment par l'emploi abondant de tirets et de points d'exclamation. Afin d'illustrer cette typographie aberrante, les images obscures et le style pathétique de Kaiser, nous avons choisi de reproduire les deux dernières pages de sa pièce dans l'édition originale (fig. 7 et 8)²⁶ – extraits qui sont, on va le voir, d'une importance primordiale pour notre interprétation du texte de Tournier.

Avant de revenir à Tournier, il convient cependant de faire préalablement une brève analyse de la pièce de Kaiser et de la situer dans son contexte. En écrivant *Gilles und Jeanne*, Kaiser a repris une thématique traditionnelle, il est vrai, dans la littérature allemande – depuis *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Schiller –, mais qui, au début du XX^e siècle, est d'une grande actualité. En effet, la béatification de Jeanne en 1909 et sa canonisation consécutive en 1920 n'ont pas été sans avoir un fort impact sur les débats religieux (entre catholiques et protestants) et politiques (entre la France et l'Allemagne)²⁷.

²⁶ Georg Kaiser, *Gilles und Jeanne. Bühnenspiel in drei Teilen*, Potsdam, 1923. Ces pages finales présentent, outre l'emploi varié et abondant de certains signes typographiques et le choix de mots peu communs (« Was tilgt noch ätzender den Makel »), le recours aux images du bouc émissaire (avec des allusions à la figure du Christ), de la cloche et du poseur de pavés (« Strassenkehrer »).

²⁷ Gerd Krumeich, « Jeanne d'Arc vue d'Allemagne », dans Ton Hoenselaars et Jelle Koopmans (dir.), *Jeanne d'Arc entre les nations*, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 103-113.

DIE KARDINÄLE

zum Nuntius.

Brich den Stab!!!!

DER NUNTIUS

sieht nach Gilles.

GILLES

in Knie sinkend.

Brich den Stab über mich!!!! Ich bin geständig!! Mit dem Mund eines Menschen — der überfließt!! Ich kann berichten!! Der Weg zum Menschen ist weit — — und bis nicht Einer bis an den Hals im Blutumpf verglitt und aufstieg — — — —: ist keiner gewonnen!! — — Die Blutschuld ist mein — — mein ist das Geständnis!! — — Was tilgt noch ätzender den Makel??!!!!

DER NUNTIUS

*hält den Stab hoch über sich — — knickt ihn in zwei Stücke.**Henker und Gehilfen stürzen aus Seitentür vornunten nach Gilles.*

DER NUNTIUS

laut.

Kein Henker!! — keine Fessel!! — — — — Es ist mehr geschehen, als unsere Verdammnis süht!! Ein Mensch bekannte sich!! Wer ist nicht seinesgleichen?! — — — — — Wir wollen die Scheiter sammeln und den Holzstoß richten: — — jeder brennt mit Gilles, der für alle verbrennt!!!! — — — — Zu Mönchen. Rührt wieder Glocken!!

*Mönche durch Seitentür ab.**Stille.**Glocken beginnen.*

DER NUNTIUS

*hebt beide Arme befehlend.*Fig. 7 : Georg Kaiser, *Gilles und Jeanne*, Potsdam, 1923, p. 135.

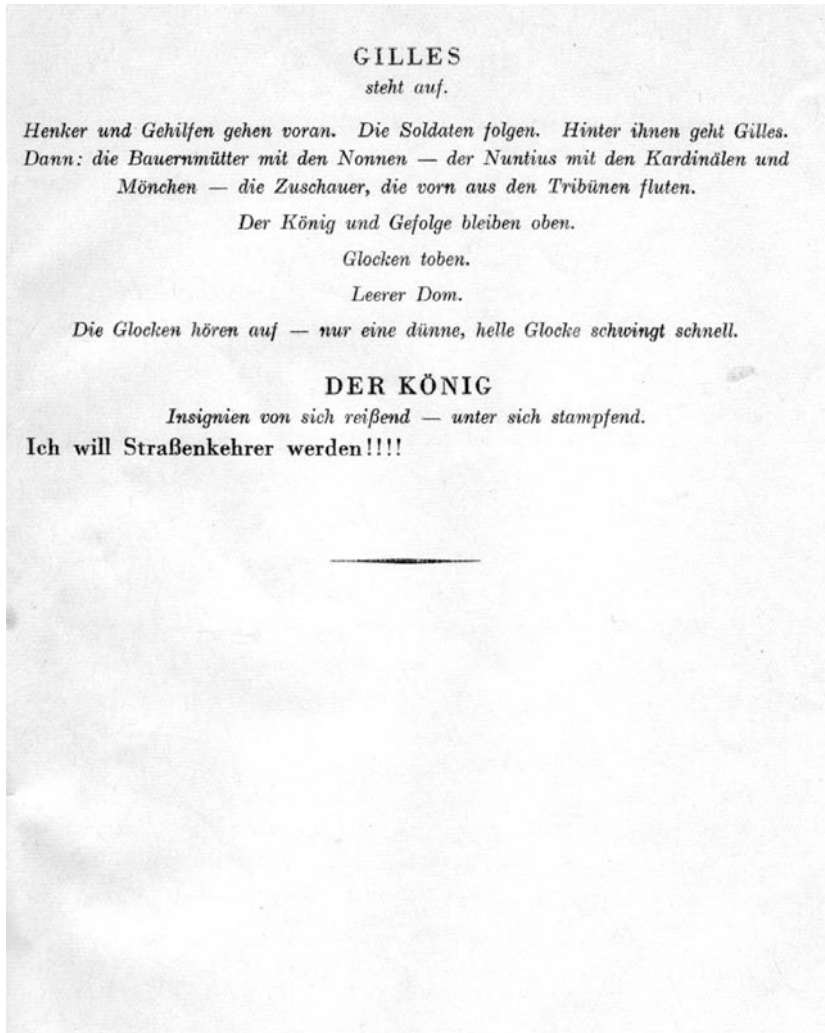


Fig. 8 : Georg Kaiser, *Gilles und Jeanne*, Potsdam, 1923, p. 136.

À cela se sont ajoutés des facteurs littéraires d'ordre esthétique (plus précisément d'ordre expressionniste, l'auteur cherchant à dépasser le niveau événementiel et individuel de l'histoire) et éthique (l'auteur se voit dans l'impossibilité de traiter le sujet de la pédophilie sur la scène allemande), qui font que la pièce prend beaucoup de libertés avec la vérité historique. En témoigne le bref résumé qui suit, et qui est indispensable pour évaluer les emprunts faits par Tournier à cette pièce.

Gilles und Jeanne se compose de trois parties :

1. Jeanne gagne sa première bataille contre les Anglais. Gilles lui déclare son amour. Jeanne le repousse. Gilles se venge de ce refus en refusant à son tour de venir en aide à Jeanne lors de sa deuxième bataille contre les Anglais. Jeanne est capturée par les Anglais. Pendant son procès, elle est d'abord acquittée. Puis Gilles entre pour témoigner contre elle : Jeanne aurait fait un pacte avec le diable, qui lui aurait fait gagner la première bataille, et perdre la deuxième. Jeanne est condamnée à mort, la première partie de la pièce se terminant sur le cri désespéré de Gilles : « Jeanne ! »
2. La deuxième partie se compose de dialogues entre Gilles et deux hommes qui sont à son service, un alchimiste et un Italien. Gilles tombe sous leurs charmes et a l'esprit littéralement obnubilé par des gaz chimiques. Les deux serviteurs profitent de son état pour lui offrir une vierge déguisée en Jeanne d'Arc, qu'il tue en transe. La cérémonie se répète à cinq reprises : au total, Gilles tue six jeunes filles de cette manière. À la fin de cette seconde partie, on découvre les meurtres ; Gilles tue ses deux serviteurs et est emprisonné.
3. La troisième partie relate le procès de Gilles. Personne ne peut rien prouver contre lui, jusqu'à ce qu'apparaisse une jeune fille prénommée Jeanne. Gilles la regarde : elle disparaît de façon miraculeuse. Dès cet instant, Gilles avoue les six meurtres, plus un septième : son faux témoignage, qui a eu pour conséquence la condamnation de Jeanne. Gilles est condamné à mort.

Parmi les innombrables libertés prises avec la vérité historique, nous nous contenterons de mentionner ici les déformations historiques les plus flagrantes. Le plus frappant dans le traitement des personnages, c'est que la figure historique de Prelati est scindée en deux : un « alchimiste » et un « Italien » (tous les deux anonymes dans le texte

de Kaiser). Gilles lui-même n'est pas présenté comme un meurtrier pédophile, mais comme un assassin de femmes – déformation historique qui s'explique non seulement par les raisons éthiques évoquées plus haut, mais peut-être aussi par le désir inavoué de renouer avec la figure mythique de Barbe-Bleue. La préoccupation symbolique de Kaiser est visible dans le jeu qu'il joue avec le chiffre sept, symbole d'achèvement et de perfection (Gilles est appelé « Siebenmörder »). Ce symbolisme numérique n'a aucun fondement historique : le nombre des victimes de Gilles de Rais est estimé à 140. Pas plus historiques ne sont, bien sûr, le faux témoignage de Gilles contre Jeanne et l'apparition miraculeuse de celle-ci lors de son procès.

Qu'est-ce que Tournier, fils de parents germanistes et germanophile lui-même, a choisi de prendre dans cette pièce allemande, qui est à première vue fort éloignée de son roman ? Commençons par les emprunts thématiques généraux. Outre le titre (nous y reviendrons) et l'explication générale des actions de Gilles par son amour pour l'inaccessible Jeanne – explication qui est d'ailleurs, dans le détail, très différente entre les deux auteurs –, on constate que les trois épisodes du roman de Tournier coïncident grosso modo avec les trois parties de la pièce de Kaiser. Le chiffre magique sept est également utilisé par Tournier²⁸ : ce n'est pas un hasard si celui-ci, tout comme Kaiser (et Huysmans), se contente de sept dépositions de témoignage. Si le conte de Barbe-Bleue et ses sept femmes²⁹ reste implicite dans le roman, on y trouve en revanche une référence beaucoup plus claire à un autre conte où le chiffre sept joue un rôle primordial : celui du Petit Poucet (âgé de sept ans, il fait partie d'une famille de sept enfants et porte les bottes de sept lieues)³⁰. Entre Kaiser et Tournier, il existe aussi des analogies lexicales, comme par exemple « bâton de maré-

²⁸ Dans le journal tenu par Tiffauges il est question du procès de Weidmann, « l'assassin aux sept cadavres », « le géant aux sept crimes », qui est en tout son double (*Le Roi des Aulnes*, p. 131).

²⁹ Si la version de Perrault ne précise pas le nombre des femmes tuées, d'autres versions du conte mentionnent souvent le chiffre sept, comme, par exemple, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue* d'Anatole France (1909). Voir aussi E. Bossard, *op. cit.*, pp. 409-412.

³⁰ Nous avons vu que, dans *Le Roi des Aulnes*, Gilles de Rais et Barbe-Bleue se rencontrent à travers le personnage de Tiffauges. C'est peut-être une autre réaction à l'adresse de Bataille, qui, lui, s'efforce de prouver que, historiquement, Barbe-Bleue n'a aucun rapport avec Gilles de Rais. Il est à noter que le conte du Petit Poucet est réécrit dans *La Fugue du petit Poucet* (1979).

chal³¹ » vs « Marschalstab », et « somnambule » (deux fois) vs « traumwandlerisch » (Kaiser, p. 75). Les informations sur Jeanne données par Tournier ressemblent parfois à celles qu'on trouve chez Kaiser : « Nacktsohlig auf Tauwiesen geschritten » (Kaiser, p. 58) vs « l'habitude de marcher pieds nus » (G&J 11), et « Kennst du den Teufel ? ! JEANNE : — Ich kenne ihn nicht » (Kaiser, p. 34) vs « je n'ai jamais vu ni entendu de nains ni autre créature du Diable » (G&J 23) – informations que Tournier a pu trouver aussi ailleurs dans l'abondante littérature sur Jeanne d'Arc. La ressemblance la plus frappante entre la pièce et le roman concerne surtout les dernières lignes des deux ouvrages, qui racontent comment Gilles est brûlé vivant sur le bûcher. Comme l'a déjà noté Nettelbeck, les deux auteurs s'écartent de la vérité historique selon laquelle Gilles a déjà été tué par le bourreau avant d'être brûlé. Tournier reprend de Kaiser le thème de la cloche (voir le texte de Kaiser reproduit dans les figures 7 et 8), mais ce qui chez Kaiser est timentement *réel* de cloches devient *image* dans la phrase finale de Tournier : « un appel céleste qui résonne *comme une cloche lointaine* et qui crie : Jeanne ! Jeanne ! Jeanne ! » (G&J 152). Pour être plus précis : l'image de Tournier est inspirée par la « dünne, helle Glocke », la seule cloche qui, à la fin de la pièce, se fait entendre. Les trois derniers mots de Gilles dans la version de Tournier sont l'écho du triple cri de Jeanne sur le bûcher, que l'auteur a indiqué en italique : « *Jésus ! Jésus ! Jésus...* » Intertextuellement, les cris de Gilles et de Jeanne chez Tournier répondent en fait à celui de Gilles de Kaiser, qui clôt la première partie de sa pièce : « Jeanne ! ! ! ! ! ! ! ! », typographiquement marqué par huit points d'exclamation.

6. Questions de titre

Les cas de Bataille, de Huysmans et de Kaiser montrent bien comment *Gilles & Jeanne* de Tournier est le produit de toutes sortes de réécritures, collages et bricolages – et, si l'on pense au *Roi des Aulnes*, d'auto-bricolages. La question, souvent posée par la critique tourniérienne, est de savoir dans quelle mesure nous avons affaire à du plagiat. Afin de répondre à une telle question, il importe de savoir ce qu'il faut entendre par plagiat. Comprenons le mot au sens générale-

³¹ Au sujet du bâton de maréchal de Göring, Tournier note dans *Le Roi des Aulnes* : « le bâton d'un maréchal qui serait une bien médiocre arme de combat, mais qui le rend physiquement intouchable. » (p. 288)

ment accepté de « vol littéraire dissimulé ». Or, dans cette acception, Tournier n'est pas plagiaire, car il ne fait rien pour camoufler son emprunt : dans son bricolage, les « moyens du bord » restent visibles. Dans les cas de Bataille et de Huysmans, la dissimulation du vol serait d'ailleurs impossible, car leurs œuvres sont trop connues pour être plagiées. Pour la pièce de Kaiser, les choses sont différentes, la pièce étant inconnue en France, mais ici non plus Tournier ne semble pas vouloir cacher l'emprunt, puisqu'il choisit le même titre. Dans cette perspective, l'emploi du signe typographique « & » est révélateur³² : ce signe peut se lire comme « et » et comme « und » – raison de plus pour supposer que Tournier n'a pas voulu cacher sa redevance à Kaiser. Au contraire même, le titre se lit comme une invitation au lecteur à comparer la version de Tournier et celle de Kaiser.

Il y a encore d'autres raisons qui ont amené Tournier à choisir ce titre. Raison sémantique d'abord : nous avons vu que le point de vue choisi est celui de Gilles, et non de Jeanne, ce qui explique pourquoi le titre mentionne celui-ci en premier. Raison esthétique ensuite : outre l'allitération des deux noms propres, la combinaison des trois mots du titre présente une série intéressante de voyelles *i-é-a*, série qui établit le passage de la voyelle la plus fermée à la plus ouverte et qui, par conséquent, permet une prononciation phonétiquement naturelle et aisée. Enfin, citons une troisième raison que l'on pourrait appeler « homonymique » : la conjonction « et » est homonymique de la forme verbale « est », ce qui a pour conséquence que, du moins dans sa réalisation phonique, *Gilles & Jeanne* peut se lire comme *Gilles est Jeanne*. Si ce dernier argument semble quelque peu forcé, rappelons cependant que ce même procédé homonymique est à la base du titre d'un livre contemporain : en 1986, la philosophe féministe Élisabeth Badinter publie *L'Un et l'autre*, avec l'intention avouée de suggérer également la lecture *L'Un est l'autre*. Le contenu du roman de Tournier vient d'ailleurs parfaitement justifier une telle interprétation : Gilles est, ou sera, (comme) Jeanne. Prelati fait une allusion qui va dans ce sens, lorsqu'il pronostique la béatification de Jeanne. Dans le but de choquer son auditoire, il enchaîne alors sur celle de Gilles en déclarant : « Sainte Jeanne ! [...] Et qui peut dire si, dans ce même mouvement, on ne vénérera pas son fidèle compagnon : saint Gilles de

³² On constate que ce signe typographique est à peine respecté dans le titre du roman tel qu'il est cité par les tourniérologues.

Rais ? » (G&J 149). Annoncée par l'homonymie du titre, la fusion des deux personnages – Gilles est Jeanne – ne se réalise que dans les dernières lignes du livre. Union, sinon ultime unisson, réalisée par le feu et emblématisée par le triple cri de Gilles mourant : « Jeanne ! »

Le recours à l'homonymie et à la construction onomastique en tant qu'éléments signifiants est une constante de la (ré)écriture tournoiériste : on n'a qu'à penser à la pratique onomastique dans le *Roi des Aulnes*, évoquée plus haut. Sans qu'on puisse parler ici d'une influence directe, on songe aux usages poétiques de la Renaissance, qui, plus qu'aucune autre époque, a incorporé la pratique onomastique dans sa poétique³³. C'est de cette façon – et aussi à travers la figure de Prelati, représentant des côtés obscurs de la Renaissance – que cette époque trouve sa place dans *Gilles & Jeanne*.

³³ Voir François Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, 1977.

Épilogue : réécritures étrangères

En 1946 parut chez l'imprimeur Ad. Donker (Rotterdam et Anvers) un curieux petit livre intitulé *Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieulx Sainct Nicolas* (fig. 9)¹. Selon l'éditeur C. Reedijk, bibliothécaire à la Bibliothèque Royale de La Haye, il s'agissait d'un manuscrit inédit de Rabelais, contenant un chapitre inconnu du *Pantagruel*, trouvé entre le carton et la toile d'un livre du XIX^e siècle. Le manuscrit fut édité par Reedijk, qui lui ajouta une traduction néerlandaise sur les pages de droite, ainsi qu'une brève introduction. D'après Reedijk, ce chapitre manuscrit aurait dû être inséré « dans (ou à la fin de) *Pantagruel*, Chap IV », ou traité « en chapitre indépendant, par exemple à citer comme IV* ». Voici, pour avoir une idée de « l'esprit véritablement rabelaisien » de ce texte, preuve irréfutable de sa prétendue authenticité, les phrases d'ouverture :

Vint à Pantagruel par un jour d'hyver le bon Sainct Nicolas à la barbe longuelante, pileuse, grise, grisette, & griselette. Et luy dist :
Bon jour, mon prince, mon mignot, mon michot, mon tendre meulot. Sçavez ben que huy jor d'huy et mon anniversaylle et m'est coutume de faire menuz cadeauz aux enfans bons, jolyz, jolyfs et joyeux. Dictes ce que voulez et vous le donneray.

Et le jeune Pantagruel de demander, parmi beaucoup d'autres choses :

Puys veulx avoir dix-sept mille trente-neuf fillettes, fillasse & fillaudes trèsbelles & encor très cent quarante-huict qui soyent célestiquement belles, amicalissimes & bénévolentissimes, pour en faire mez larguepées, mez meretricules, mez fiolettes d'amour, mez fillettes de joye, mez flam-

¹ *Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieulx Sainct Nicolas. Hoe de hoogedele Pantagruel de jaardag van den ouden en waardigen St. Nicolaas vierde*, Rotterdam-Anvers, février 1946. Nous remercions Hans Trapman d'avoir attiré notre attention sur cet ouvrage.

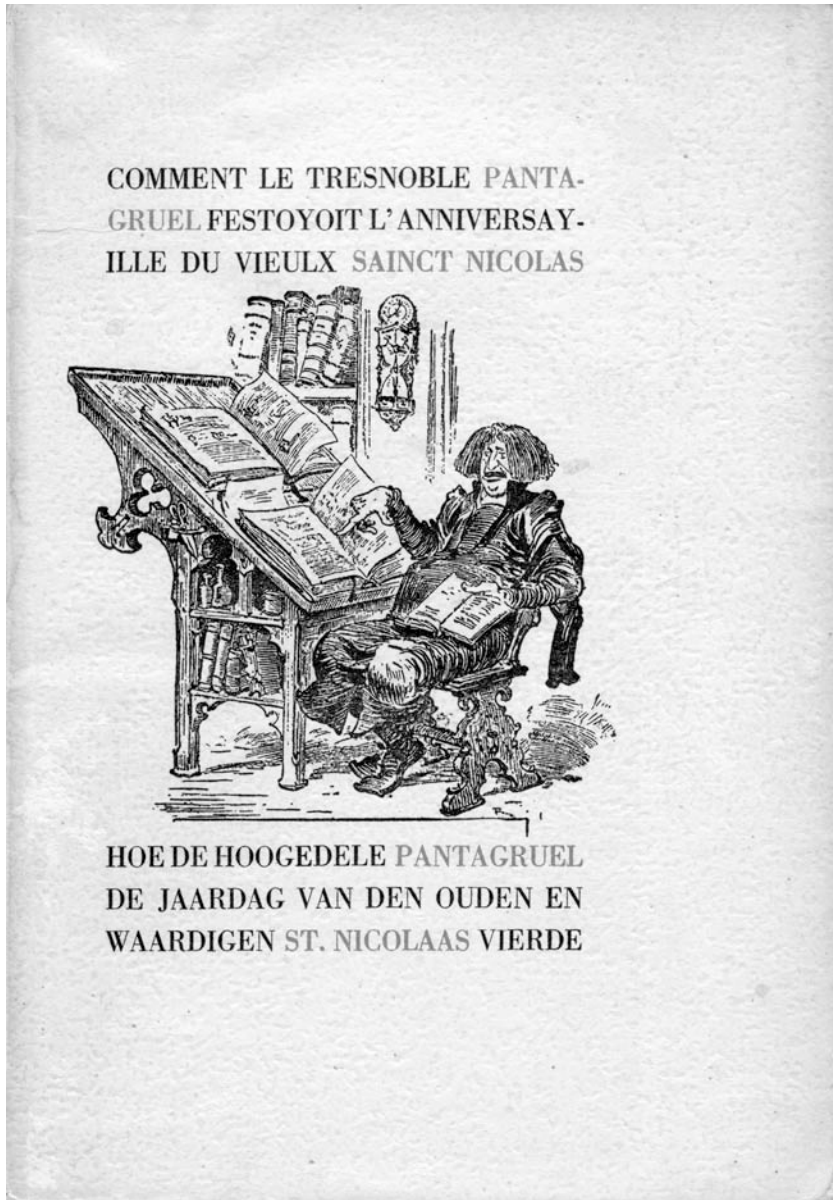


Fig. 9 : *Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieux Saint Nicolas...*, Rotterdam-Anvers, 1946, couverture.

mes de délicion, mes flaüteles de délices, les flagellantes de mes vices ;
 pour barrioler leur tétinetz de mes baisers et repioler leurs cuysse de mez
 pincemens, pincelures & pincetages.
 Les aurez, mon filz, dist le bon Saint Nicolas.

Il est peu probable que le lecteur néerlandais de 1946 ait été trompé par cette supercherie : la fête de Saint-Nicolas avec ses cadeaux-surprises est une coutume bien trop connue en Hollande.

En fait, en pastichant Rabelais, Reedijk n'a fait qu'imiter son exemple. L'œuvre rabelaisienne fourmille en effet de pastiches de toutes sortes : du patois paysan jusqu'aux langages estudiantin (l'Écolier limousin), juridique (les plaidoyers de Baisecul et d'Humevesne, et les propos du juge Bridoye), médical (la dissection de Quaresmeprenant), ou de tout autre nature scientifique (la description rabelaisienne de la licorne a d'ailleurs été reprise intégralement dans le très sérieux *Discours de la licorne* [1579] d'Ambroise Paré, chirurgien du roi)². Le cas de Reedijk est intéressant pour le sujet de notre étude, car il montre comment certaines caractéristiques d'une œuvre – le pastiche littéraire, par exemple, dans le cas de Rabelais – suscite un travail similaire de la part du lecteur-imitateur. Le pastiche de Reedijk prouve également que l'étude de la réécriture de la Renaissance française ne saurait se limiter aux domaines français ni même francophones. Qui plus est, la littérature étrangère offre des exemples remarquables de processus de réécriture ébauchés à partir de l'œuvre même des auteurs renaissants ou de leurs imitateurs français.

Le premier exemple concerne le succès extraordinaire qu'a connu l'œuvre de Rabelais sur la scène. Jean-Louis Barrault, dont le spectacle *Rabelais* a coïncidé avec les événements de mai 1968, s'explique ainsi sur le caractère théâtral de l'œuvre rabelaisienne : « Ce qui me tentait surtout, c'était de servir la *théâtralité* de ce grand auteur qui composa ses situations et ses dialogues pour ainsi dire à l'"état brut".³ » Cette théâtralisation de la réalité – mais aussi théâtralisation de ses avant-textes (on pense au personnage de François Villon, mis en scène par Rabelais) – est une invitation pour tout lecteur-dramaturge, et ils ont été nombreux à y répondre. Si la totalité des re-

² Voir notre article « Ambroise Paré lecteur de Rabelais », *Études Rabelaisiennes* 18 (1985), pp. 163-171.

³ Jean-Louis Barrault, *Rabelais. « Jeu dramatique » en deux parties tiré des cinq livres de François Rabelais*, Paris, 1968, p. 11.

présentations théâtrales inspirées de Rabelais en France avant 1940 a pu être estimée à plus de 45 (y compris les spectacles-ballets du XVII^e siècle, et les opérettes et opéras des XVIII^e et XIX^e siècles)⁴, Guy Demerson constate quant à lui, en 1991, qu'« il est impossible d'énumérer toutes les œuvres dramatiques qui ont mis à profit le roman de Rabelais, du *Thélème* de M. Chevais (1920) jusqu'aux *Drolatiques, horribles et épouvantables aventures de Panurge* d'Antonine Maillet (Montréal, 1983)⁵ ». Et encore aujourd'hui, se produit en Lituanie l'un des cas les plus spectaculaires (aux sens littéral et figuré du terme) d'adaptation rabelaisienne sur la scène : depuis 1993, le Théâtre de Chambre de Kaunas monte *Gargantua et Pantagruel*, sous la direction de Stanislovas Rubinovas⁶. Ce spectacle a été joué plus de 610 fois et a attiré plus de 10 400 spectateurs. La nouveauté de ce spectacle réside dans l'interaction entre acteurs et public. Alors que les acteurs, au début du spectacle, récitent des textes de Rabelais, à la fin les rôles sont inversés : ce sont les spectateurs qui les lisent à haute voix – lecture qui est enregistrée et intégrée dans un final festif et convivial. Le succès de ce spectacle ne s'est pas limité à la Lituanie : au Festival International de Théâtre à Saint-Pétersbourg, il a reçu un prix pour son interprétation originale de l'œuvre de Rabelais. Il a également participé au Festival des Théâtres de Lituanie (LIFE) en 1997, au Festival International de Théâtre « Baltic Circle » à Helsinki en 2000, et au Festival International de Théâtre « Midwinter Night's Dream » à Tallinn (Estonie) en 2000.

Notre second exemple concerne les *Essais* de Montaigne, qui, comme l'observe Philippe Desan, « possèdent la qualité endogène de se reproduire par eux-mêmes » : c'est en effet au lecteur « diligent », à partir de ses propres lectures, de « produire[e] infinis Essais », selon le mot de Montaigne⁷. Ce défi a été récemment relevé aux Pays-Bas.

L'engouement récent des Néerlandais pour les *Essais* de Montaigne – engouement dont témoigne la parution, depuis 1994, de deux

⁴ Richard Kohn, « Rabelais et le théâtre », dans *Rabelais écrivain-médecin, par 22 médecins français et italiens*, Paris, 1959, pp. 167-187.

⁵ Guy Demerson, *François Rabelais*, Paris, 1991, p. 164.

⁶ Nous tenons à remercier Ingrida Bakutyte d'avoir attiré notre attention sur ce spectacle, et de nous avoir fourni les informations suivantes à ce sujet.

⁷ Philippe Desan, « Essai (genre) », dans Ph. Desan (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, 2004, p. 343.

traductions intégrales des *Essais*, et une du *Voyage en Italie* – a permis à la vénérable revue culturelle *De Gids* (éditée depuis 1837) de constituer un numéro spécial intitulé *De Titels van Montaigne* [*Les Titres de Montaigne*] (fig. 10). La rédaction a donné les 107 titres des chapitres des *Essais* à autant d'écrivains néerlandais plus ou moins connus pour qu'ils fassent à leur tour de brefs essais, avec comme seule condition de ne pas mentionner le nom de Montaigne. Le résultat a produit un numéro triple (juillet-août-septembre 2007, année 170, n° 7/8/9), comptant plus de 960 pages.

Il serait hors de notre propos d'étudier ici les façons souvent ingénieuses dont les essayistes néerlandais ont assumé leur tâche, afin d'élaborer des textes inspirés de chapitres aux titres incongrus ou très spécifiques, comme « Des pouces », « L'histoire de Spurina », « Apologie de Raymond Sebond » et « Vingt-neuf sonnets d'Étienne de La Boétie ». Signalons le chapitre « De l'incertitude de notre jugement » dont le critique littéraire Arjen Peters s'est servi pour s'attaquer à la chroniqueuse Elsbeth Etty, à qui la rédaction de *De Gids* a offert un droit de réponse en lui confiant le même chapitre. L'un des essais les plus amusants, et qui touche de très près au sujet du présent livre, est celui du chroniqueur Frits Abrahams. Ce texte s'ouvre sur un dialogue entre l'auteur et sa femme à propos de l'essai « De la modération » qu'il est fier et très honoré d'écrire pour *De Gids*. Mais il s'en revient l'oreille basse. Sa femme, qui est en train de repasser, éclate en vitupérant : « Dans ton soi-disant essai tu dois bien expliquer que ce Souterrain [nom inventé pour éviter celui de Montaigne] est en réalité un emmerdeur snob. Selon Céline, c'est une bibliothèque renversée, quelqu'un qui citait un philosophe antique, lorsque lui-même il ne savait pas quoi faire ». Et elle lui lit alors, « d'un ton neutre, mais tout de même assez cinglant », un passage pris dans le chapitre de Montaigne :

Je veux donc de leur part apprendre cecy aux maris, s'il s'en trouve encore qui y soient trop acharnez : c'est que les plaisirs mesmes qu'ils ont à l'accointance de leurs femmes, sont reprovez, si la moderation n'y est observée : et qu'il y a dequoy faillir en licence et desbordement en ce subject là, comme en un subject illegitime. Ces encheriments deshontez, que premiere nous suggere en ce jeu, sont non indecemment seulement, mais dommageablement employez envers noz femmes. Qu'elles apprennent l'impudence au moins d'une autre main. Elles sont tousjours assés esveilées pour nostre besoing. Je ne m'y suis servy que de l'instruction naturelle et simple.

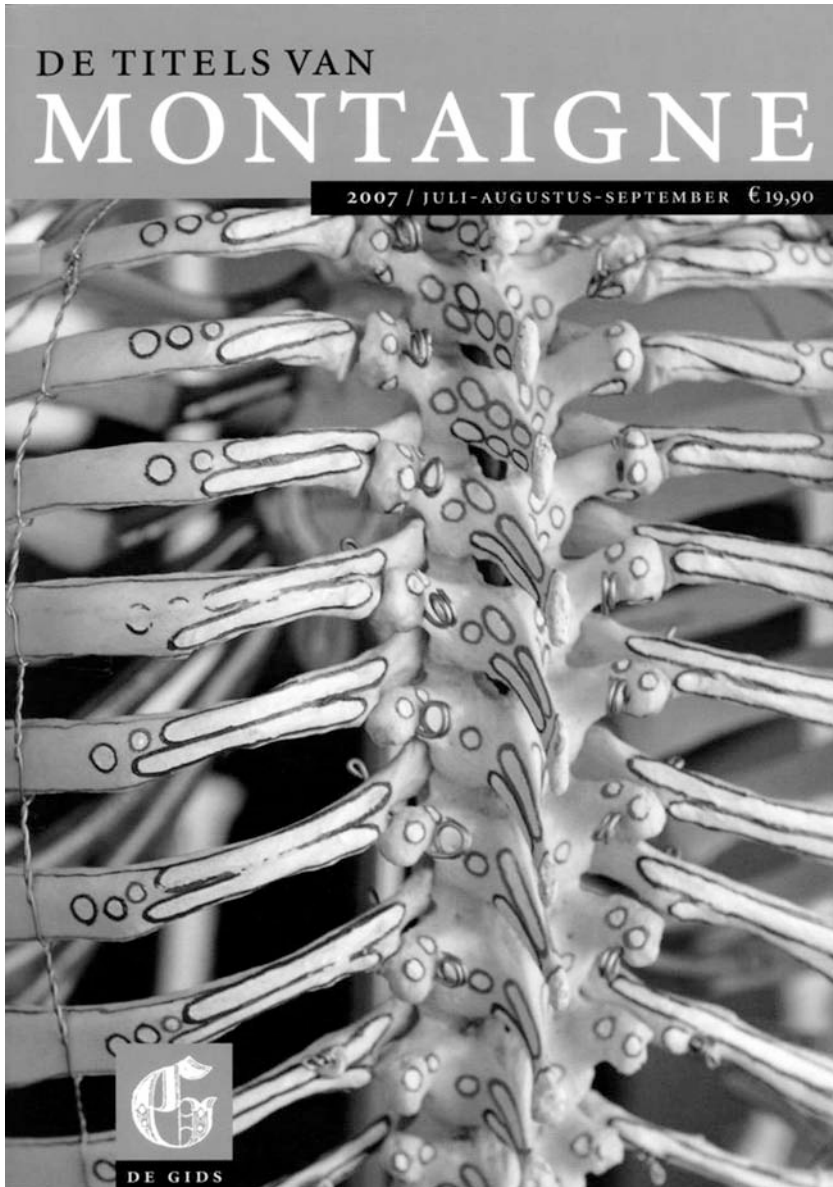


Fig. 10 : *De Titels van Montaigne*,
numéro spécial de *De Gids* 170 (2007), couverture.

Après « un bref moment de silence funèbre », elle cite un autre passage : « Ælius Verus l'Empereur répondit à sa femme comme elle se plaignoit, dequoy il se laissoit aller à l'amour d'autres femmes ; qu'il le faisoit par occasion consciencieuse, d'autant que le mariage estoit un nom d'honneur et dignité, non de folastre et lascive concupiscence » ; pour enfin conclure : « Ce M. cherchait seulement un alibi aux hommes pour faire bamboche hors du mariage. C'est comme ça qu'on peut lire tout cet essai sur la modération. Il aime la modération, pourvu qu'il n'ait pas à l'observer lui-même. »

Non seulement ce dialogue enchaîne directement sur l'interprétation faite par Céline/Bardamu (voir notre chapitre 4), mais il semble encore faire écho à un autre dialogue qui a eu du retentissement dans le milieu de la critique littéraire il y a quelques années. Il s'agit d'un article de Wayne Booth, qui propose la même mise en scène (deux époux, le mari lisant, la femme repassant) et un sujet comparable : l'antiféminisme de cet autre grand auteur de la Renaissance qu'est Rabelais. En voici le début :

When I read, as a young man, the account of how Panurge got his revenge on the Lady of Paris, I was transported with delight ; and when I later read Rabelais aloud to my young wife, as she did the ironing (!), she could easily tell that I expected her to be as fully transported as I was. Of course she did find a lot of it funny ; a great deal of it *is* very funny. But now, reading passages like that, when everything I know about the work as a whole suggests that my earlier response was closer to the spirit of the work itself, I draw back and start thinking rather than laughing, taking a different kind of pleasure with a somewhat diminished text⁸.

Si Booth n'accorde pas à sa femme le droit de répliquer – elle reste silencieuse, à la différence de l'épouse de Frits Abrahams –, plusieurs critiques féministes américaines en revanche lui ont donné la parole après coup, tantôt pour, tantôt contre son mari. C'est surtout le point d'exclamation après le mot « ironing » qui a suscité des commentaires. Ainsi, pour Carla Freccero, Booth est aussi antiféministe que Panurge, « the figure of phallogocentrism *par excellence* », qui « by writing "on" her [la Dame de Paris], attempts to write her out of the story. Booth, like Panurge, fails in his attempt and experiences that failure as a lack of virility : "I *draw back* and start thinking rather than

⁸ Wayne Booth, « Freedom of Interpretation : Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism », *Critical Inquiry* 9 (1982), pp. 45-76 (p. 56, n. 15).

laughing, taking a different kind of pleasure with a somewhat diminished text" [c'est Freccero qui souligne]⁹ ».

Notre dernier exemple de réécriture étrangère est fourni par Douglas R. Hofstadter dans son livre *Le Ton beau de Marot* (1997) (fig. 11)¹⁰. Ce scientifique américain, spécialiste de l'intelligence artificielle et auteur de *Gödel, Escher, Bach* (1979), est parti d'un charmant petit poème de circonstance de Clément Marot, intitulé « À une Damoiselle malade », écrit en octobre 1537 à l'occasion de la maladie de la petite Jeanne d'Albret, fille de Marguerite de Navarre. Hofstadter en a déterminé les contraintes formelles de versification, de lexique et de syntaxique¹¹, pour ensuite les appliquer dans 88 traductions, dont la plupart ont été faites en anglais et par lui-même. Ces traductions se répartissent en seize groupes à travers le livre. Le poème fait ainsi boule de neige ou plutôt œuvre de marqueterie¹², donnant naissance à 17 chapitres, comprenant plus de 600 pages de réflexions personnelles et autobiographiques, dont des observations sur l'acte de traduire (contre Nabokov), sur l'écriture sous contrainte (belles pages sur Queneau et Perec), et tout cela « In Praise of the Music of Language », comme l'annoncent le sous-titre du livre et son dernier chapitre. L'ouvrage se présente comme le tombeau poétique de Marot : il est si-

⁹ Carla Freccero, « The "Instance" of the Letter : Woman in the text of Rabelais », dans Raymond C. La Charité (dir.), *Rabelais's Incomparable Book : Essays on His Art*, Lexington, 1986, pp. 45-55 (p. 46).

¹⁰ Douglas R. Hofstadter, *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York, 1997.

¹¹ Il en distingue au moins sept : le poème compte 28 vers (1) trisyllabiques (2) à rime plate (3), dont le premier et le dernier vers sont identiques (« Ma mignonne ») (4). Au milieu du poème, le poète « Clément » inscrit son nom (5), et le vouvoiement se change en tutoiement (6). La septième contrainte (« Each line's main stress falls on its final syllable ») ne vaut pas, croyons-nous, pour la ligne 14 (« Va, friande » : « va » porte l'accent, et « friande » le perd à cause de l'enjambement). Après avoir dressé cette liste, Hofstadter a trouvé encore d'autres contraintes formelles, « one of them extremely beautiful and yet quite subtle to spot, although after the fact it seems obvious. Can you spot it ? » – question à laquelle nous ne saurons répondre, hélas.

¹² La marqueterie (« multi-leveled mosaic ») est une métaphore métadiscursive que D. R. Hofstadter utilise pour indiquer « the unpredictable evolution of this book ». Elle fait fortement penser à la même métaphore utilisée par Montaigne, qui caractérise son livre comme « une marquetterie mal jointe » et « quelque emblème supernuméraire » (*Essais* III, 9). Cette métaphore est récurrente dans les poétiques de la Renaissance (voir aussi notre chapitre 7, § 6).

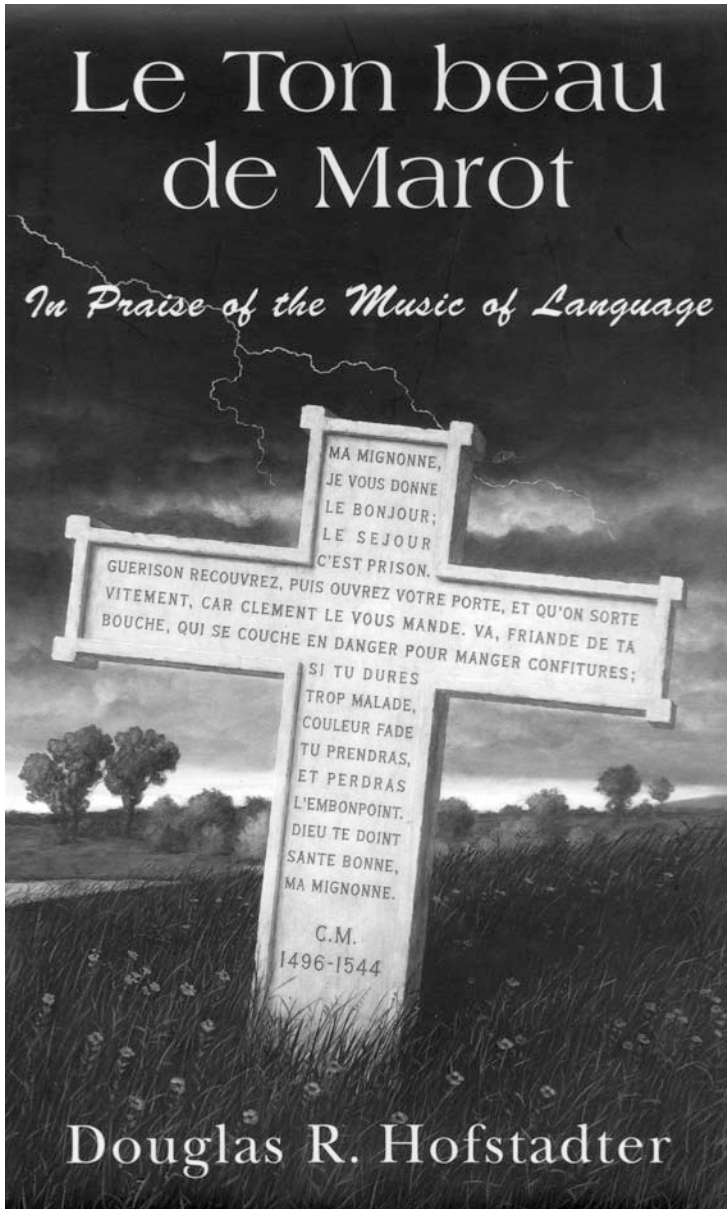


Fig. 11 : Hofstadter, Douglas R.,
Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language,
New York, 1997, couverture.

gné « Hôtel Terminus, Cahors en Quercy, le 23 novembre 1996 » : lieu et date coïncident donc avec le cinquième centenaire de la naissance de Marot, né le 23 novembre 1496 à Cahors. À la fin du livre, le tombeau de Marot s'avère être aussi un émouvant « tombeau de ma rose », érigé à la mémoire de sa femme Carol, morte d'un cancer en 1993.

Le genre du tombeau mérite qu'on s'y arrête. Inventé au XVI^e siècle, le tombeau poétique est un recueil de poèmes d'auteurs différents, faits en l'honneur d'un poète mort (Du Bellay, Ronsard, Belleau et Desportes ont tous eu leur tombeau). Le genre est redécouvert au XX^e siècle¹³, où il subit un changement majeur : le tombeau moderne est de la main d'un seul auteur, et son objet n'est pas nécessairement un poète contemporain. On pense notamment à certains exemples bien connus : Ponge (*Pour un Malherbe*, 1965), Michel Deguy (*Tombeau de Du Bellay*, 1973) et Pascal Quignard (*La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, 1974). Ces tombeaux modernes ont encore un autre trait en commun avec le livre de Hofstadter : les éloges des poètes renaissants mènent à une réflexion sur leur poétique et, dans le même temps, à une mise en pratique de cette poétique.

Le Ton beau de Marot a eu par ailleurs une suite inattendue aux Pays-Bas. En 1997, le journal néerlandais *NRC-Handelsblad* a organisé un concours de traduction : on a demandé aux lecteurs de faire une traduction du poème de Marot selon les contraintes formulées par Hofstadter. Ce concours a connu un succès éclatant : la rédaction du journal a reçu 300 (!) traductions, dont elle a publié les meilleures.

Tout spectaculaires qu'il sont, les exemples cités dans le présent chapitre ont cependant été trouvés aux hasards de nos lectures. Mais ils confirment ce qui a été observé à plusieurs reprises dans notre étude : si, incidemment, la littérature du XX^e siècle s'intéresse à celle du XVI^e siècle, elle ne cherche pas seulement à s'inspirer des thèmes et des sujets de cette période, elle y puise aussi ses modes de réécriture.

¹³ Sur l'évolution du genre, voir Dominique Moncond'huy (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, Rennes, 1994 (numéro spécial de *La Licorne* 29).

Bibliographie

- Abrahams, Frits, « Over matigheid », dans *De Titels van Montaigne*, numéro spécial de *De Gids* 170 (2007), pp. 627-629.
- Alméras, Philippe, *Dictionnaire Céline*, Paris, 2004.
- Anderson, George K., *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, 1965.
- Arveiller, Raymond, « La Briefve Declaration est-elle de Rabelais ? », *Études Rabelaisiennes* 5 (1964), pp. 9-10.
- Aulotte, Robert, *Amyot et Plutarque. La tradition des Moralia au XVI^e siècle*, Genève, 1965.
- Bacchier, Jean-Jacques et Gérard Valbert « Propos recueillis », *Magazine littéraire* 147 (août 1979), pp. 7-11.
- Baltrušaitis, Jurgis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957.
- Barrault, Jean-Louis, *Rabelais. « Jeu dramatique » en deux parties tiré des cinq livres de François Rabelais*, Paris, 1968, p. 11.
- Bataille, Georges, *Le Procès de Gilles de Rais...*, Paris, 1965.
- , *Œuvres complètes*, Paris, 1970, t. I.
- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, 1958.
- Beaujour, Michel, *Le Jeu de Rabelais*, Paris, 1969, p. 132.
- Beck, William John, « Montaigne face à l'homosexualité », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 6^e série, n^o 9-10 (janvier-juin 1982), pp. 41-50.
- Belleau, Remy, *Œuvres poétiques*, éd. sous la dir. de Guy Demerson, Paris, 1995-2003, 6 tomes.
- Benoit, Pierre André, *Bibliographie des œuvres de René Char de 1928 à 1963*, Ribaute-les-Tavernes, 1964.

- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, 1955.
- , *Lautréamont et Sade*, Paris, 1963.
- Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, 1971.
- , *Albert Cohen*, Paris, 1986.
- Boillot, Joseph, *Nouveaux Pourtraits et figures de termes pour user en l'architecture. Langres 1592*, éd. Paulette Choné et Georges Viard, Paris, 1995.
- Bon, François, *Le Crime de Buzon*, Paris, 1986.
- , *Décor ciment*, Paris, 1988.
- , *Calvaire des chiens*, Paris, 1990.
- , *La Folie Rabelais*, Paris, 1990.
- , « Rabelais d'aplomb », dans Rabelais, *Pantagruel*, Paris, 1992, pp. I-XX.
- Booth, Wayne, « Freedom of Interpretation : Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism », *Critical Inquiry* 9 (1982), pp. 45-76.
- Bossard, Eugène, *Gilles de Rais, maréchal de France...*, Paris, 1885.
- Brehm, Alfred Edmund, et al., *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 2^e éd., Leipzig, 1882-1884, 10 volumes.
- Broome, Peter, « Two Poems by René Char : *Le Martinet* and *Le Thor* », *Essays in French Literature* 12 (1975), pp. 85-102.
- Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, 1779, t. 6.
- Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, New York, 1977.
- Butor, Michel, *Essais sur les Essais*, Paris, 1968.
- et Denis Hollier, *Rabelais ou C'était pour rire*, Paris, 1972.
- Camus, Albert, *Essais*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1965.
- , *La Postérité du soleil*, Genève, 1965.
- Céline, « "Rabelais, il a raté son coup". Une interview sur *Gargantua et Pantagruel* pour Le Meilleur Livre du Mois », *Les Cahiers de L'Herne*, 1965, pp. 19-21.
- , *Romans*, éd. Henri Godard, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1981, t. I.
- Cerfberr, Anatole et Jules Christophe, *Répertoire de la Comédie humaine de H. de Balzac*, Paris, 1887.
- Char, René, *La Nuit talismanique*, Genève-Paris, 1972.

- , *Œuvres complètes*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1983.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982.
- Chevrier, Alain, « Lettre à Bernard Magné », *Formules* 6 (2002), pp. 99-103.
- Clément, Bruno, *Le Lecteur et son modèle*, Paris, 1999.
- Cohen, Albert, *Paroles juives*, Paris-Genève, 1921.
- , « Projections ou Après-minuit à Genève », *Nouvelle Revue Française* 10 (1922), pp. 414-446.
- , « Le Juif et les romanciers français », *La Revue de Genève* 33 (1923), pp. 340-351.
- , *Le Livre de ma mère*, Paris (« Folio »), 1974 [1954].
- , *Ézéchiël*, Paris, 1956.
- , *Solal*, Paris (« Folio »), 1981 [1930 ; éd. renouvelée 1958].
- , Albert, *Mangeclous*, Paris (« Folio »), 1980 [1938 ; éd. renouvelée 1965].
- , *Belle du Seigneur*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1986 [1968].
- , *Les Valeureux*, Paris (« Folio »), 1986 [1969].
- , *Ô vous, frères humains*, Paris (« Folio »), 1988 [1972].
- , *Carnets 1978*, Paris, 1979.
- , *Œuvres*, éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1993.
- Combe, Dominique, « La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge », *Mesure* 3 (1990), pp. 147-167.
- Cranston, Mechthild, *Enfance, mon amour. La Rêverie vers l'enfance dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, Saint-John Perse et René Char*, s. l., 1970.
- Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, 1956, 2 tomes.
- Dandrey, Patrick, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, 1997.
- Davis, Colin, *Michel Tournier. Philosophy and Fiction*, Oxford, 1988.

- Defaux, Gérard, « Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 (1986), pp. 716-722.
- Delacourcelle, Doris, *Le Sentiment de l'art dans la Bergerie de Rémy Belleau*, Oxford, 1945.
- Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, 1973.
- Demerson, Guy, *François Rabelais*, Paris, 1991.
- Demonet, Marie-Luce, « Rabelais métalinguiste », *Études Rabelaisiennes* 37 (1999), pp. 115-128.
- Desan, Philippe (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, 2004.
- Diéguez, Manuel de, *Rabelais par lui-même*, Paris, 1960.
- Dresden, Sem, *Bezonen avonturen*, Amsterdam, 1949.
- , *De literaire getuige*, La Haye, 1959.
- , « Montaigne maniériste ? », dans *Mélanges L. Geschiere*, Amsterdam, 1975, pp. 131-144.
- Dubois, Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* 16 (1973), pp. 491-498.
- Dubois, Claude-Gilbert, « Imitation différentielle et poétique maniériste », *Revue de littérature comparée* 51 (1977), pp. 142-151.
- Dupouy, Christine, *René Char*, Paris, 1987.
- Duprey, Véronique, *Albert Cohen au nom du père et de la mère*, Paris, 1999.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969.
- Enenkel, Karl A. E. et Paul J. Smith (dir), *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leyde, 2007.
- Feldmann, Carsten, *Rerum natura : Lukrez, Belleau, Ponge*, Francfort s. M., 1997.
- Feytaud, Jacques de, « Céline et le petit Montaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* 12 (1974), pp. 5-28.

- Fontaine, Marie Madeleine, « Une narration biscornue : le tarande du *Quart Livre* », dans François Marotin et Jacques-Philippe Saint-Gérand (dir.), *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris, 1993, pp. 407-427.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
- Fowlie, Wallace, *A Reading of Proust*, Londres, 1967.
- Freccero, Carla, « The "Instance" of the Letter : Woman in the text of Rabelais », dans Raymond C. La Charité (dir.), *Rabelais's Incomparable Book : Essays on His Art*, Lexington, 1986, pp. 45-55.
- Friedrich, Hugo, *Montaigne*, trad. Robert Rovini, Paris, 1968.
- Garavini, Fausta, *Monstres et chimères. Montaigne, le texte et le fantasme*, Paris, 1993.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.
- Glaser, Alfred, *Rabelais créateur*, Paris, 1966.
- , *Le Poème-symbole : de Scève à Valéry*, Paris, 1967.
- , *Le Faux Rabelais. De l'inauthenticité du Cinquième Livre*, Paris, 1975.
- Goitein-Galperin, Denise Rachel, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, 1981.
- Gray, Floyd, *Rabelais et l'écriture*, Paris, 1974.
- Gusdorf, Georges, « Conditions et limites de l'autobiographie », dans *Formen der Selbstdarstellung [...] Festgabe für Fritz Neubert...*, Berlin, 1956, pp. 105-123.
- Haechtanus, Laurentius, *Parvus mundus...*, Amsterdam 1618 [1^{ère} éd. Anvers, 1579].
- Hamon, Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* 31 (1977), pp. 261-284.
- Héraclite, *Fragments*, éd. et trad. Marcel Conche, Paris, 1986.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt, 1994, t. 2.
- Hobson, Leighton, *Marcel Proust : The Critical Heritage*, Londres-New York, 1989.
- Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manier in der Europäische Kunst*, Hambourg, 1957.

- Hoek, Leo H., « De verhaalopening als spiegelbeeld », *Forum der Letteren* 23 (1982), pp. 218-228.
- Hofstadter, Douglas R., *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York, 1997.
- Homère, *L'Odyssée*, éd. et trad. Victor Bernard, Paris (« Budé »), 1924.
- Huchon, Mireille, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, 1981.
- Huysmans, Joris-Karl, *Là-Bas*, éd. Pierre Cogny, Paris, 1978.
- Jeanneret, Michel, « Du mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais », *Versants* 1 (1981), n° 2, pp. 31-52.
- Kaiser, Georg, *Gilles und Jeanne. Bühnenspiel in drei Teilen*, Potsdam, 1923.
- Kisling, Corine et Paul Verhuyck, *Kwelgeest*, Amsterdam-Anvers, 2008.
- Klettke, Cornelia, *Der postmoderne Mythenroman Michel Tournier am Beispiel des Roi des Aulnes*, Bonn, 1991.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Cambridge, 1964
- Knecht, Edgar, *Le Mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble, 1977.
- Kohn, Richard, « Rabelais et le théâtre », dans *Rabelais écrivain-médecin, par 22 médecins français et italiens*, Paris, 1959, pp. 167-187.
- Koopmans, Jelle et Paul Verhuyck, *Ulen Spiegel, de sa vie de ses œuvres...*, Anvers-Rotterdam, 1988.
- Korthals Altes, Liesbeth, « La rhétorique de la représentation du mal : *Là-Bas* de Joris-Karl Huysmans et *Gilles et Jeanne* de Michel Tournier », dans Jean-Michel Wittmann (dir.), *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain...*, Paris, 2000, pp. 61-75.
- Krailsheimer, A. J., et al. (dir.), *The Continental Renaissance 1500-1600*, Harmondsworth, 1971.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, 1987.

- Krumeich, Gerd, « Jeanne d'Arc vue d'Allemagne », dans Ton Hoenselaars et Jelle Koopmans (dir.), *Jeanne d'Arc entre les nations*, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 103-113.
- La Boétie, Étienne de (trad.), *La Mesnagerie de Xenophon ; les regles de mariage de Plutarque ; lettre de consolation de Plutarque à sa femme...*, Paris, 1572 [1^o éd. 1571].
- La Charité, Raymond C., *Recreation, Reflection and Re-Creation : Perspectives on Rabelais's « Pantagruel »*, Lexington, 1980.
- Lacretelle, Jacques de, *Silbermann*, Paris, 1922.
- Lafont, Auguste, *Encyclopédie de la corrida*, Paris, 1949.
- Larivière, Michel, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Paris, 1984.
- Lawler, James, « René Char's *Quatre fascinants* », dans Mary Ann Caws (dir.), *About French Poetry from Dada to « Tel quel »*, Détroit, 1974, pp. 205-219.
- , « René Char : *Le Taureau* et *La Truite* » dans Mary Ann Caws (dir.), *Le Manifeste et le caché*, Paris, 1974, pp. 193-199.
- , *René Char. The Myth and the Poem*, Princeton, 1978.
- Leclerc, Yvan, « Voir le vrai tomber juste », *Critique* 45 (1989), pp. 247-258.
- Lehrmann, Cuno Charles, *L'Élément juif dans la littérature française*, t. II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, 1961.
- Levy, Karen D., « Tournier's Ultimate Perversion : The Historical Manipulation of *Gilles et Jeanne* », *Papers on Language & Literature* 28 [1992], pp. 72-88.
- Littérature et mélancolie*, numéro spécial du *Magazine littéraire*, n° 244 (1987).
- Magné, Bernard, « Réponse à la lettre d'Alain Chevrier », *Formules* 6 (2002), pp. 104-107.
- Marot, Clément, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, Paris, 1993, 2 tomes.
- Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, éd. Bernard Pingaud, Paris (« Folio »), 1982.
- Met, Philippe, « Francis Ponge ou la fabrique du (lieu) commun », *Poétique* 103 (1995), pp. 303-318.

- Moncond'huy, Dominique (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, Rennes, 1994 (numéro spécial de *La Licorne* 29).
- Montaigne, Michel de, *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1962.
- Montfrans, Manet van, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, 1999.
- Mounin, Georges, « Pourquoi il faut expliquer certains poèmes », *Sud* 16, n° 66 (1968), pp. 154-157.
- , *La Communication poétique. Précédé de Avez-vous lu Char ?*, Paris, 1969.
- Munsterberg, Peggy (éd.), *The Penguin Book of Bird Poetry*, Harmondsworth, 1984.
- Nakam, Géralde, *Montaigne. La manière et la matière*, Paris, 1992.
- Nettelbeck, Colin, « The Return of the Ogre : Michel Tournier's *Gilles et Jeanne* », *Scripta* 2 (1983), n°4, pp. 43-50.
- Nyssen, Hubert, *Lecture d'Albert Cohen*, Avignon, 1981
- Panofsky, Erwin, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig, 1930.
- Paris, Jean, *Rabelais au futur*, Paris, 1970.
- Pawlikowska, Ewa, « Post-scriptum : Figures de citations dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte en main* 6 (hiver 1986), pp. 75-87.
- Payet-Burin, Roger, *René Char, poète de la poésie*, Paris, 1985.
- Pease, Arthur Stanley, « Things without Honor », *Classical Philology* 21 (1926), pp. 27-42.
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, 1974.
- , *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, 1975.
- , *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, P. O. L., 1978.
- , *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, 1993.
- , *Entretiens et conférences*, vol. I, 1965-1978, éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Paris, 2003.
- Pernot, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, 1993.

- Perrier, Jean-Louis, « Rabelais, le vendangeur de mots », *Le Monde* (22 août 1992), p. 9.
- Peterson, Roger T., Guy Mountfort et Philip A. D. Hollom, *Guide des oiseaux d'Europe*, Neuchâtel-Paris, 1976.
- Petit, Susan, « Gilles et Jeanne : Tournier's *Le Roi des Aulnes* revisited », *The Romanic Review* 76 (1985), pp. 307-315.
- Plutarque, *Les Œuvres morales et meslées de Plutarque*, trad. Jacques Amyot, Paris, 1572 ; éd. fac-similé Paris-La Haye, 1971.
- , *Œuvres morales*, éd. et trad. Jean Hani, Paris, 1980, t. VIII.
- Pollard, Patrick, *André Gide. Homosexual Moralism*, New Haven-Londres, 1991.
- Ponge, Francis, *Treize lettres à Castor Seibel*, Paris, 1995.
- , *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot *et al.*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), t. I, 1999 ; t. II, 2002.
- Pons, Émile, « Les "jargons" de Panurge dans Rabelais », *Revue de Littérature Comparée* 21 (1931), pp. 185-218.
- Pot, Olivier, « La Mélancolie de Panurge », *Études de lettres* 2 (1984), pp. 89-114.
- Prévert, Jacques, *Paroles*, Paris (« Le Livre de Poche »), 1949.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve...*, éd. Pierre Clarac, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1971.
- , *Jean Santeuil...*, éd. Pierre Clarac, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1971.
- , *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1987-1989, 4 tomes.
- , *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, 1970-1993, 21 tomes.
- Rabelais, François, *Œuvres de Rabelais. [Seule] édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur...*, t. I, Paris, Jannet, 1858 ; t. II, Paris, Daffis, 1872.
- , François, *Pantagruel*, éd. François Bon, Paris, 1992.
- , *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1994.
- Raimond, Michel et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, Paris, 1989.
- Reedijk, C., *Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieux Saint Nicolas. Hoe de hoogedele Pantagruel de jaardag*

- van den ouden en waardigen St. Nicolaas vierde*, Rotterdam-Anvers, 1946.
- Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, 1964.
- Riffaterre, Michael, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », dans *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*, Paris, 1977, pp. 66-84 et 85-90 (discussion).
- , Michael, « Surdétermination dans le poème en prose (II) : Francis Ponge », dans *La Production du texte*, Paris, 1979, pp. 267-285.
- Rigolot, François, *Les Langages de Rabelais*, Genève, 1972.
- , *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, 1977.
- , Terence Cave et Michel Jeanneret, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 (1986), pp. 709-716.
- , « Poétiques de l'huître : Francis Ponge correcteur de Rémy Belleau ? », dans François Rouget et John Stout (dir.), *Poétiques de l'objet*, Paris, 2001, pp. 231-245.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris (« Classiques Garnier »), 1960.
- Roberts, Martin, *Michel Tournier. Bricolage and Cultural Mythology*, Saratoga, 1994.
- Rosbo, Patrick de, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, 1972.
- Rowland, Beryl, *Birds with Human Souls. A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville, 1978.
- Sartre, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, 1946.
- Schulte Nordholt, Annelies, *L'Expérience de l'écriture dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, Genève, 1993.
- Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Londres, 1940.
- Smith, Paul J., « Ambroise Paré lecteur de Rabelais », *Études Rabelaisiennes* 18 (1985), pp. 163-171.
- , *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, 1987.

- , « Description et zoologie chez Rabelais », dans Yvette Went-Daoust (dir.), *Description – Écriture – Peinture*, Groningue, 1987, pp. 1-20.
- , « Remy Belleau et la peinture : aspects du métadiscours poétique de la Pléiade », *Word & Image* 4 (1988), pp. 331-337.
- et Nic. van der Toorn, « "Science de gueule" et Rhétorique, ou *De la vanité des paroles* (Montaigne, *Essais*, I, 51) », *Studi Francesi* 32 (1988), pp. 82-90.
- , « L'Étranger juif dans l'œuvre d'Albert Cohen », dans Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *L'Étranger dans la littérature française*, Groningue, 1989, pp. 1-25.
- , « *Le Martinet* dans l'ornithologie charienne », dans Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith (dir.), *Lectures de René Char*, Amsterdam-Atlanta, 1990, pp. 67-80.
- , « Mehrsprachigkeit und Sprachbetrachtung bei Rabelais », *Frühneuzeit-Info* 3 (1992), pp. 40-47.
- , « Francis Ponge épictique et paradoxal », dans Franc Schuerewegen (dir.), *Francis Ponge*, Amsterdam-Atlanta, 1996, pp. 35-46 (repris dans Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith, *Francis Ponge. Lectures et Méthodes*, Amsterdam-Atlanta, 2004, pp. 13-25).
- , « L'intertextualité aujourd'hui », *Rapports / Het Franse Boek* 67 (1997), pp. 98-101.
- , « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquième Livre* », dans Franco Giacone (dir.), *Le Cinquième Livre*, Genève, 2001, pp. 103-113.
- Spencer-Noël, Geneviève, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, 1981.
- Spitzer, Leo, « Rabelais et les "rabelaisants" », *Studi Francesi* 4 (1960), pp. 401-423 (repris dans *Études de style*, Paris, 1970, pp. 134-165).
- Stanford, William Bedell, *The Ulysses Theme : A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, 2^e éd., Ann Arbor, 1963.
- Starobinski, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, 1982.
- Stora-Sandor, Judith, *L'Humour juif dans la littérature, de Job à Woody Allen*, Paris, 1984.

- Swainson, Charles, *Provincial Names and Folklore of British Birds*, Londres, 1885.
- Thibaudet, Albert, « Marcel Proust et la tradition française », *La Nouvelle Revue française* 20 (1923), pp. 130-139.
- Thody, Philip, *Marcel Proust*, Londres, 1987.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-literature...*, Copenhague, 1955-1958.
- De Titels van Montaigne*, numéro spécial de *De Gids* 170 (2007).
- Tomarken, Annette H., *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and Its Antecedents*, Princeton, 1990.
- Tournier, Michel, *Le Vent Paraquet*, Paris (« Folio »), 1977.
- , *Vendredi ou la vie sauvage*, nouvelle éd. complétée, Paris (« Folio »), 1977.
- , *Le Coq de bruyère*, Paris (« Folio »), 1978.
- , *Gilles & Jeanne. Récit*, Paris (« Folio »), 1986 [1983].
- Tournon, André, « La Briefve Declaration n'est pas de Rabelais », *Études rabelaisiennes* 13 (1976), pp. 133-138.
- Tuzet, Hélène, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, 1965.
- Van der Poel, Ieme, « Albert Cohen », *De Gids* 158 (1988), pp. 470-473.
- Van der Starre, Evert, « Dichter in oorlogstijd. René Char : Fête des arbres et du chasseur. Een poging tot interpretatie », *Forum der Letteren* 10 (1969), pp. 154-173.
- Veck, Bernard, « Ponge lecteur (agendas 1964-1973). Relevés », dans Guy Lavoirel (dir.), *Francis Ponge : preuves et épreuves*, Lyon, 2002, pp. 37-57.
- Voellmy, Jean, « Comment lire René Char », *Les Lettres romanes* 34 (1980), pp. 104-192.
- Voogd, Peter de, *De invloed van Joyce op Sterne*, Amsterdam, 1991.
- Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, 1997.
- Wiesel, Élie, *Paroles d'étranger*, Paris, 1982.
- Wilson, Stephen, *Ideology and Experience. Antisemitism in France at the Time of the Dreyfus Affair*, Londres..., 1982.

- Winisch, Eva, *Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Bonn, 1997.
- Worton, Michael, « Écrire et ré-écrire : le projet de Tournier », *Sud* 16 (1986), n° 61, pp. 52-69.
- Yourcenar, Marguerite, *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, 1971 [1929].
- , *La Nouvelle Eurydice*, Paris, 1931.
- , *La Mort conduit l'attelage*, Paris, 1933.
- , *Denier du rêve*, Paris, 1971 [1934 ; réécrit en 1959].
- , *Nouvelles orientales*, Paris, 1963 [1938 ; corrigées en 1967].
- , *Mémoires d'Hadrien*, Paris, 1958 [1951].
- , *L'Œuvre au Noir*, Paris, 1968.
- , *Théâtre*, Paris, 1971, 2 tomes.
- , *Souvenirs pieux*, Paris, 1974.
- , *Archives du Nord*, Paris, 1977.
- , *Les Yeux ouverts*, Paris, 1980.
- , *Comme l'eau qui coule*, Paris, 1982.
- , *Œuvres romanesques*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1982.
- , *Essais et mémoires*, Paris (« Bibl. de la Pléiade »), 1991.
- Zegura, Elizabeth Chesney (dir.), *The Rabelais Encyclopaedia*, Westport-Londres, 2004.

Index nominum¹

- Abrahams, Frits : 195, 197
Ælius Verus (= Lucius Aurelius Verus) : 197
Aldrovandi, Ulisse : 112
Aléandre, Jérôme : 8
Alexandre le Grand : 43
Alméras, Philippe : 77
Amyot, Jacques : 78, 80, 84, 85
Anderson, George K. : 70
Apollinaire, Guillaume : 70, 117
Armstrong, Edward A. : 109, 110
Arveiller, R. : 143
Aubigné, Agrippa d' : 7, 8, 70, 90, 163
Auerbach, Erich : 11
Augustin : 150
Aulotte, Robert : 83
Bacchier, Jean-Jacques : 52
Bach, Johann Sebastian : 60
Badinter, Élisabeth : 188
Bakutyte, Ingrida : 194
Baltrušaitis, Jurgis : 112
Balzac, Honoré de : 141, 142, 163
Banville, Jacques : 71
Barrault, Jean-Louis : 11, 193
Barthes, Roland : 9, 151
Bataille, Georges : 69, 171, 176-182, 188
Baudelaire, Charles : 53, 61, 72, 86, 163
Beaujour, Michel : 137, 138, 146, 150, 162
Beaunier, André : 16, 17
Beck, William John : 21, 25
Beckett, Samuel : 12
Belleau, Remy : 8, 90-96, 102, 108, 200
Belon du Mans, Pierre : 107
Benbassa, Esther : 51
Benoit, Pierre André : 114, 125
Bergson, Henri : 14, 61
Berlioz, Marc : 162
Bernard de Ventadour : 126
Bernheim, Adrien : 19
Bersani, Jacques : 59
Bettelheim, Bruno : 175
Bizet, Georges : 142
Blanchot, Maurice : 154, 156-158, 160-162
Bloom, Harald : 9, 10
Blot, Jean : 36, 54, 56, 60, 64, 66
Boileau, Nicolas : 98
Boillot, Joseph : 112
Bon, François : 8, 9, 11, 153-169
Bonnerot, Jean : 17
Booth, Wayne : 197

¹ Cet *Index* renvoie uniquement aux auteurs et aux personnages historiques.

- Bosch, Jérôme : 136, 140, 143
 Bossard, Eugène : 181, 182, 186
 Boulenger, Jacques : 156
 Boussenard, Louis : 58
 Brehm, Alfred Edmund : 108
 Broome, Peter : 106
 Brunetière, Ferdinand : 98
 Brunot, Ferdinand : 98
 Buffon, George Louis Leclerc, comte de : 106, 107
 Burton, Robert : 123
 Butor, Michel : 11, 81, 86, 150, 151
 Calvin, Jean : 149
 Camus, Albert : 120, 128
 Céline, Louis-Ferdinand : 11, 12, 77-87, 195, 197
 Cerfberr, Anatole : 141
 Cervantès, Miguel de : 8
 César, Jules : 43
 Cézanne, Paul : 99
 Chaillou, Michel : 10
 Char, René : 8, 11, 105-129
 Charles VII : 174, 180
 Chevais, M. : 194
 Chevalier, Jean : 119, 122, 128
 Chevrier, Alain : 131
 Chopin, Frédéric : 142
 Christophe, Jules : 141
 Cicéron : 141
 Cixous, Hélène : 11
 Clément, Bruno : 10
 Cohen, Albert : 8, 11, 14, 15, 51-75, 77, 125
 Combe, Dominique : 97
 Conrad, Joseph : 32
 Corneille, Pierre : 57, 60, 61, 62, 99
 Cranston, Mechthild : 125
 Cruppi, Marcel : 17
 Curtius, Ernst Robert : 31, 89, 90, 92, 102
 Dairaux, Max : 19
 Dandrey, Patrick : 92
 Dante : 150
 Davis, Colin : 177, 179
 Defaux, Gérard : 156
 Defoe, Daniel : 172
 Deguy, Michel : 7, 12, 200
 Delacourcelle, Doris : 93, 94
 Delas, Daniel : 114
 Demerson, Guy : 145, 194
 Demonet, Marie-Luce : 145
 Desan, Philippe : 10, 82, 194
 Desbordes, Michèle : 8
 Descartes, René : 31
 Desportes, Philippe : 7, 200
 Diéguez, Manuel de : 150
 Dinteville, Jean de : 132, 135
 Donatello : 177
 Donker, Ad. : 191
 Dresden, Sem : 12, 14, 95
 Du Bartas, Guillaume de Salluste, seigneur : 90, 108
 Du Bellay, Joachim : 7, 200
 Du Guesclin, Bertrand : 58
 Dubois, Claude-Gilbert : 90, 93, 94, 95
 Dubois, Jacques : 47
 Duchesne, Joseph : 112
 Dupouy, Christine : 114, 127
 Duprey, Véronique : 53
 Durand, Gilbert : 118, 119
 Dürer, Albrecht : 8, 44, 119, 154, 162
 Dylan, Bob : 30
 Einstein, Albert : 14
 Éluard, Paul : 7

- Enenkel, Karl A. E. : 148
 Érasme, Didier : 8, 79, 96, 112, 159
 ETTY, Elsbeth : 195
 Evain, Aurore : 6, 126
 Evola, Julius : 49
 Faguet, Émile : 98
 Febvre, Lucien : 34
 Feldmann, Carsten : 90
 Feytaud, Jacques de : 87
 Filliolet, Jacques : 114
 Flaubert, Gustave : 32, 133, 154, 162
 Fludd, Robert : 141, 142
 Fontaine, Marie Madeleine : 138
 Foster, Edward Morgan : 29
 Foucault, Michel : 31, 112, 156
 Fowlie, Wallace : 13, 17
 Fraisse, Luc : 14
 France, Anatole : 77, 159, 186
 François I^{er} : 34
 Freccero, Carla : 197, 198
 Freud, Sigmund : 14, 60
 Friedrich, Hugo : 96
 Fromilhague, René : 98
 Galey, Mathieu : 49
 Garavini, Fausta : 21
 Garin de Garlande : 148
 Gautier, Théophile : 70
 Genette, Gérard : 48, 156
 Gesner, Conrad : 112
 Gheerbrant, Alain : 119, 122, 128
 Ghéon, Henri : 15, 16
 Gheyn, Jacob I de : 120
 Gide, André : 15, 16, 17, 25, 61, 77, 89, 177
 Gilles de Rais : 8, 171, 174-189
 Glauser, Alfred : 92, 147, 150
 Goethe, Johann Wolfgang von : 70, 173
 Goitein-Galperin, Denise Rachel : 53, 65
 Göring, Hermann : 173, 187
 Goulart, Simon : 112
 Gournay, Marie de : 10
 Gray, Floyd : 150, 151
 Gréco, Domenikos
 Theotokopoulos, dit le : 8
 Grindat, Henriette : 128
 Guillevic, Eugène : 117
 Gusdorf, Georges : 63
 Haechtanus, Laurentius : 116, 117
 Halévy, Daniel : 19, 20, 22, 24
 Hamon, Philippe : 47
 Hani, Jean : 84, 85
 Heidegger, Martin : 157
 Henri III : 34
 Héraclite d'Éphèse : 37, 127
 Hobson, Leighton : 15
 Hocke, Gustav René : 95
 Hoek, Leo H. : 47, 49
 Hoffmann, Ernst : 163
 Hofstadter, Douglas R. : 198-200
 Holbein, Hans : 132, 135
 Hölderlin, Friedrich : 157
 Hollier, Denis : 11, 150, 151
 Hollom, Philip A. D. : 123
 Homère : 65, 66, 139
 Horace : 23
 Huchon, Mireille : 143, 145
 Hugo, Victor : 119
 Huysmans, Joris-Karl : 174, 176, 180, 181, 186, 188
 Jeanne d'Albret : 198
 Jeanne d'Arc : 8, 58, 174-189
 Jeanneret, Michel : 151
 Johannes de Cuba : 138
 Joyce, James : 12, 58, 156

- Julien de Médicis : 34
 Kafka, Franz : 61, 156
 Kaiser, Georg : 176, 182-187
 Kierkegaard, Sören : 70
 Kingma-Eigendaal, Tineke : 6, 90, 97, 100, 103
 Kisling, Corine : 12
 Klettke, Cornelia : 172
 Klibansky, Raymond : 115, 120
 Knecht, Edgar : 68, 70, 71
 Kohn, Richard : 194
 Koopmans, Jelle : 12
 Korthals Altes, Liesbeth : 174, 177, 179
 Krailsheimer, A. J. : 38
 Kristeva, Julia : 9, 119
 Krumeich, Gerd : 182
 La Boétie, Étienne de : 18, 22, 23, 78-85
 La Charité, Raymond C. : 156
 La Chassaïne, Françoise de : 82
 La Fontaine, Jean de : 57, 86, 148
 Labé, Louise : 8
 Lacretelle, Jacques de : 59
 Lafront, Auguste : 125
 Larivière, Michel : 20
 Lautréamont : 158, 160
 Lawler, James : 114, 118
 Lebègue, Raymond : 98
 Leclerc, Yvan : 158, 160
 Lehrmann, Cuno Charles : 61
 Léonard de Vinci : 8
 Lévi-Strauss, Claude : 10, 172, 173
 Levy, Karen D. : 174, 175, 177, 179
 Liszt, Franz : 142
 Louis XIII : 131
 Louis XVI : 142
 Lucien de Samosate : 65, 147
 Magill, Michèle : 10
 Magné, Bernard : 131
 Maillot, Antonine : 194
 Mairal, Martine : 10
 Malherbe, François de : 7, 12, 98-103
 Marchi, Dudley : 10
 Marguerite de Navarre : 198
 Marichal, Robert : 156
 Marin, Louis : 156
 Marot, Clément : 107, 137, 149, 198-200
 Martinon, Philippe : 98
 Matisse, Henri : 127
 Maupassant, Guy de : 121
 Maurras, Charles : 61, 62, 63
 Met, Philippe : 89, 90
 Michaux, Henri : 117
 Miró, Juan : 114
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit : 24, 168
 Moncond'huy, Dominique : 200
 Montaigne, Michel de : 7-11, 13-25, 31, 38, 58, 59, 77-87, 90, 94, 95, 96, 102, 103, 194, 195, 196, 198
 Montesquieu, Charles de Secondat, baron de : 55
 Montesquiou, Robert de : 16
 Mounin, Georges : 105, 106, 113
 Mountfort, Guy : 123
 Muller, Herman Jansz. : 121
 Munsterberg, Peggy : 111
 Musset, Alfred de : 23
 Mützel, Gustave : 108
 Nabokov, Vladimir Vladimirovitch : 198
 Nakam, Géralde : 95
 Napoléon : 58

- Nerval, Gérard de : 24, 70, 119
 Nettelbeck, Colin : 176, 177, 182, 187
 Nietzsche, Friedrich : 23, 32
 Nightingale, Florence : 32
 Nourry, Claude : 158
 Nyssen, Hubert : 54, 57
 Ovide : 148, 149
 Panofsky, Erwin : 44, 115, 120
 Paracelse : 29, 30
 Paré, Ambroise : 193
 Paris, Jean : 150, 151, 156, 162
 Parménide : 31
 Pascal, Blaise : 10, 60
 Pasteur, Louis : 58
 Pauwels, Louis : 49
 Pawlikowska, Ewa : 133
 Payet-Burin, Roger : 127
 Pease, Arthur Stanley : 92
 Perec, Georges : 11, 12, 131-151, 198
 Pernot, Laurent : 97, 100
 Pernoud, Régine : 177
 Perrault, Charles : 186
 Perrier, Jean-Louis : 153, 164
 Peters, Arjen : 195
 Peterson, Roger : 123
 Petit, Susan : 175
 Pétrarque : 8
 Pic de la Mirandole : 33, 38, 42
 Platon : 24, 32
 Pline l'Ancien : 100, 109, 138, 140, 147
 Plutarque : 12, 16, 78, 81-87
 Pollard, Patrick : 19
 Ponge, Francis : 7, 8, 11, 12, 59, 89-104, 115, 200
 Pons, Émile : 145, 146
 Pot, Olivier : 123
 Prelati, François : 171, 172, 175, 185, 188, 189
 Prévert, Jacques : 118
 Proust, Marcel : 9, 11-25, 59, 61, 77, 86, 154, 156, 162
 Pythagore : 32
 Queneau, Raymond : 198
 Quignard, Pascal : 7, 12, 200
 Quinet, Edgar : 70, 71
 Quintilien : 141
 Rabelais, François : 7-12, 58, 61, 77, 115, 123, 126, 132-151, 153-169, 191-194, 197
 Racine, Jean : 57, 61, 62, 151
 Radon, Michel : 10
 Raimond, Michel : 14
 Raymond, Marcel : 90
 Reedijk, C. : 191
 Rembrandt van Rijn : 8
 Richard, Jean-Pierre : 11, 13
 Riffaterre, Michael : 9, 100
 Rigolot, François : 90, 150, 151, 156, 189
 Rimbaud, Arthur : 32, 119
 Roberts, Martin : 172, 173
 Rodolphe de Habsbourg : 32
 Ronsard, Pierre de : 7, 58, 92, 110, 200
 Rosbo, Patrick de : 27, 49
 Roubaud, François : 12
 Rowland, Beryl : 110
 Rubinovas, Stanilovas : 194
 Ruffin, Jean-Christophe : 10
 Ruskin, John : 16
 Sade, Donatien Alphonse François, marquis de : 162
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 98

- Saint-Simon, Claude Henri de
Rouvroy, comte de : 60
- Sand, George : 23
- Sannazar[o], Iacopo : 93, 102
- Sartre, Jean-Paul : 10, 60, 62
- Saulnier, Verdun-Louis : 158
- Saxl, Fritz : 115, 120
- Scève, Maurice : 7, 12
- Schachter, Marc : 21
- Scheler, Lucien : 156
- Schiller, Friedrich von : 182
- Schubart, Christian Friedrich Daniel :
70
- Schulte Nordholt, Annelies : 131, 157
- Screech, Michael : 154, 156
- Sebond, Raimond : 81
- Seibel, Castor : 89
- Sénèque : 38, 102
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal,
marquise de : 99
- Seznec, Jean : 115, 124
- Shakespeare, William : 8, 39, 43
- Shelley, Percy Bysshe : 70
- Sholum Aleikhem : 55
- Socrate : 18, 20
- Solin : 138
- Spencer-Noël, Geneviève : 33, 47
- Spitzer, Leo : 150, 151, 156
- Sponde, Jean de : 7
- Stanford, William Bedell : 66
- Starobinski, Jean : 21, 66
- Steinberg, Saül : 142
- Stendhal, Henri Beyle, dit : 24
- Sterne, Laurence : 12
- Stora-Sandor, Judith : 54, 55, 56
- Swainson, Charles : 109
- Tacite : 102
- Thibaudet, Albert : 13, 14, 15, 25, 77
- Thody, Philip : 13
- Thompson, Stith : 54
- Tolstoï, Léon : 32, 60
- Tomarken, Annette H. : 92
- Tournier, Michel : 8, 9, 10, 11,
171-189
- Tournon, André : 143
- Toussaint, Yvon : 8
- Trapman, Hans : 191
- Turquet-Milnes, Gladys Rosaleen :
15
- Tuzet, Hélène : 31
- Valbert, Gérard : 52
- Valéry, Paul : 8, 37, 59
- Van der Poel, Ieme : 59
- Van der Starre, Evert : 120
- Van der Toorn, Nic. : 6, 96, 171
- Van Heemskerck, Maarten : 120
- Van Montfrans, Manet : 131, 136,
139
- Vauvenargues : 99
- Veck, Bernard : 90
- Vercier, Bruno : 59
- Verhuyck, Paul : 12
- Verne, Jules : 58, 139
- Vesalius, Andreas : 171
- Viau, Théophile de : 7
- Vigenère, Blaise de : 96
- Villon, François : 7, 58, 61, 77
- Virgile : 23, 61, 72, 139
- Voellmy, Jean : 113
- Voltaire, François Marie
Arouet, dit : 10, 55, 61
- Voogd, Peter de : 12
- Vos, Maarten de : 120
- Vray, Jean-Bernard : 173

- Wagner, Richard : 32
Weizmann, Chaïm : 56
Wiesel, Élie : 58
Wilson, Stephen : 54, 70, 71
Winisch, Eva : 171
Worton, Michael : 172, 177
Xénophon : 80
Yates, Frances : 141
Yourcenar, Marguerite : 7, 8, 11,
27-50, 115, 121
Zegura, Elizabeth Chesney : 10
Zénon d'Élée : 37
Zénon de Cition : 37, 38

Liste des illustrations

Couverture : *Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieulx Sainct Nicolas...*, Rotterdam-Anvers, 1946, couverture [détail].

Fig. 1 : Albrecht Dürer, *Hercule à la croisée des chemins*, 1498, gravure.

Fig. 2 : Gustave Mützel, *Martinet à ventre blanc* ([Apus] melba) et *martinet noir* ([Apus] apus), illustration dans *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 2^e éd., Leipzig, 1882, 2^e partie, 1^{er} vol.

Fig. 3 : Haechtanus [Laurens van Haecht], *Microcosmos. Parvus Mundus*, Anvers, s.d., page de titre.

Fig. 4 : Herman Jansz. Muller d'après Maarten van Heemskerck, *Le Tempérament flegmatique*, 1566, gravure.

Fig. 5 : *Œuvres de Rabelais. [Seule] édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur...*, Paris, Jannet, 1858, t. I, p. 382.

Fig. 6 : *Œuvres de Rabelais. [Seule] édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur...*, Paris, Daffis, 1872, t. II, pp. 256-257.

Fig. 7 : Georg Kaiser, *Gilles und Jeanne*, Potsdam, 1923, p. 135.

Fig. 8 : Georg Kaiser, *Gilles und Jeanne*, Potsdam, 1923, p. 136.

Fig. 9 : *Comment le tresnoble Pantagruel festoyoit l'anniversaire du vieulx Sainct Nicolas...*, Rotterdam-Anvers, 1946, couverture.

Fig. 10 : *De Titels van Montaigne*, numéro spécial de *De Gids* 170 (2007), couverture.

Fig. 11 : Hofstadter, Douglas R., *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York, 1997, couverture.