

La Tortue Verte



Revue en ligne des Littératures Francophones

L'IMPOSTURE

Actes du Colloque International de Littérature

SOMMAIRE

Jean-Christophe DELMEULE, *Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, ALITHILA- RECIF*

Introduction

Le jeu des masques ou l'art de jongler avec les mots...

Marie-Madeleine CASTELLANI, *Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, ALITHILA*

De la félonie à la Renardie figures médiévales de l'imposture

Pour inventer des auteurs...

Claire BOTTINEAU-SICARD, *Université Paris-Diderot*

D'une noblesse l'autre : stratégies poétiques pour une imposture généalogique, le cas de Ronsard

Katia CIKALOVSKI, *Université Paris 7 - Diderot*

Romain Gary ou l'art de tromper le réel

Michel RENAUD, *Université Charles-de-Gaulle – Lille 3*

« Louise, is that you? »

Jean-François JEANDILLOU, *Université Paris Ouest-Nanterre & CNRS UMR 7114*

L'écrivain du siècle

Éric MÉCHOULAN, *Université de Montréal, Canada*

Un cas d'imposture en Nouvelle France

Ou des textes...

Martial MARTIN, *Université de Reims Champagne Ardenne (IUT de Troyes)*

Imposture du réel/fiction de l'imposture

Un faux contre le complot jésuite : les *Instructions secrètes*

Chrystelle CLAUDE, *Université de Bourgogne*

***Albucius* : la *satura* romaine ou l'invention (in)avouée**

Habiba BELARBI, *Université d'Oran, Algérie*

***L'imposture des mots*, de Yasmina Khadra, théâtralité des écrits, mystification du récit**

Valérie MAGDELAIN-ANDRIANJAFITRIMO, *Université de La Réunion & LCF-UMR 8143 du CNRS*

Les chansons madécasses traduites en François d'Évariste de Parny : les enjeux d'une supercherie (d'une rêverie ?) littéraire

SOMMAIRE SUITE

Émilie KLENE, *Université Paul Valéry de Montpellier*

Parole d'imposteurs et torsions de vérités dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki

Éléonore ANTZENBERGER, *Université Vauban de Nîmes*

***Thomas l'imposteur* de Jean Cocteau
ou de l'imposture considérée comme une révélation de soi**

Till R. KUHNLE, *Université de Münster, Allemagne*

Bovarysme, essayisme et rhétorique de l'imposture chez Italo Svevo et Robert Musil

Mais aussi lutter contre les impostures théoriques et idéologiques...

Hervé MOËLO, *Université de Nantes*

De l'expérience à la littérature : résister à la tentation de l'imposture

Mar GARCIA, *Université Autonome de Barcelone, Espagne*

Exotismes et postexotismes. Sortir des impostures postcoloniales

Louis Bertin AMOUGOU, *Université de Dschang, Cameroun*

De l'engagement dans la littérature africaine comme une imposture ?

Benoît TRUDEL, *Université de Western Ontario, Canada*

Le dévoilement de l'imposture comme stratégie d'engagement littéraire

Jean-Christophe DELMEULE, *Université Charles-de-Gaulle – Lille 3*

La déconstruction d'une imposture : le cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire

INTRODUCTION

Si l'imposture est marquée par la volonté de tromper quelqu'un, d'usurper une identité ou de faire croire en une chose qui n'existe pas, alors elle suppose une intervention du langage, une manipulation complexe et paradoxale qui fait que l'imposteur ne peut exister sans la complicité partielle ou totale de celui qui n'est plus une simple victime, mais devient un partenaire actif du dispositif engagé. Il y a toujours un procédé qui organise et rend possible la supercherie ou la falsification. Le menteur n'est pas forcément celui que l'on croit. Et le texte qui sert de trame s'en trouve inévitablement dénaturé, au sens où il montre une essence qui n'aurait pas dû être perceptible et qui n'a finalement rien de naturel, mais aussi où il dévoile qu'il ne peut se présenter comme « tel », parce qu'il n'est pas ce qu'il prétend être. L'illusion est constitutive de ce trajet qui offre au regard une architecture faussement visible, mais absolument déjouée. Tout à la fois fermé et ouvert, saturé par ces éléments qui perturbent l'adhésion et la croyance supposée tout autant qu'ils sont les conditions indispensables de la fiction, le langage révèle ses multiples strates. Qui mieux que la littérature (en elle, autour d'elle, la traversant) peut questionner ce montage-démontage qui interdit le tracé définitif d'une frontière, d'un genre ou d'un style et la partition entre le vrai et le faux ? L'imposture en littérature est donc une remise en cause des catégories et des lignes de partage, ainsi que des relations qui rendent crédibles des énoncés qui ne devraient pas l'être.

Le jeu des masques ou l'art de jongler avec les mots...

Comment passer de la volonté de tromper les autres pour obtenir le « pouvoir et les femmes » à la couleur du Diable ou à la félonie qui caractérise l'usage des tropes et des embellissements ? C'est la question posée par [Marie-Madeleine Castellani](#) qui étudie dans les textes du Moyen Âge les stratégies utilisées par les sénéchaux pour se faire passer pour les héros qu'ils ne sont pas. À la « fausse » parole répondra une parole de vérité qui permet de démasquer les usurpateurs. Mais la vérité, quand elle repose sur des mots, fussent-ils prononcés par une jeune femme de toute pureté, peut aussi, comme le masque des jongleurs, cacher d'autres mensonges. Ainsi se déroule le fil qui va de Tristan à Rutebeuf, pour mieux interroger ce qui du langage appartient à la tromperie et au mensonge, voire à la volonté diabolique de s'emparer de lui.

Pour inventer des auteurs...

Certains auteurs existent, ou plutôt semblent exister, réellement. On leur décerne parfois le titre de « Prince des poètes ». Mais ce prince en est-il véritablement un ? Quand il s'agit de Ronsard, le lecteur

peut en douter. Même si les prétentions de l'auteur du *Discours des Misères de ce Temps* ne vont pas jusqu'à revendiquer une telle ascendance. [Claire Bottineau-Sicard](#) retrace l'itinéraire de ce « gentilhomme vendômois » qui s'invente une lignée pour mieux profiter d'un ennoblissement taiseux. Mais surtout, dans son analyse des couvertures et des textes, elle met en évidence une imposture généalogique qui se comprend dans une perspective historique, mais aussi qui conduit l'auteur à construire une image de lui à partir d'un savant mélange d'humilité et de fierté, distillé au cœur même des poèmes et des stratagèmes éditoriaux.

Ainsi les auteurs cherchent-ils parfois à troubler leur image, ouvrant leurs textes à des enjeux réels et appuyant sur une réalité tronquée une notoriété esthétique. Mais il leur arrive aussi de se dérober en multipliant les apparences et les dénominations. Mieux être soi en refusant de n'être qu'un seul « je », c'est ce que Romain Gary, dont le nom n'est pas à fait celui-là, va pratiquer toute sa vie. Il va donc écrire sous des pseudonymes, dont le plus célèbre est bien entendu Émile Ajar. Combien faut-il de noms d'auteur pour en être un ? Et que se perd-il dans ces dédoublements successifs, qui poussent parfois Gary à demander à « un troisième personnage » d'assumer la paternité des ces écrivains qui n'existent pas ou qui existent sous une forme autre que celle, révélée au grand public. [Katia Cikalovski](#) revient sur le parcours de celui qui obtient deux prix Goncourt, mais qui par ce jeu de dissimulations va aussi révéler certaines « intimes blessures ».

Si Ronsard a souhaité profiter d'une ascendance plus digne de lui, si Romain Gary a organisé une existence démultipliée, ils ont, tout au moins en apparence, existé. Mais qu'en est-il de cette fameuse « belle cordière », de cette poétesse enflammée dont les textes sont traversés par des élans érotiques et passionnels ? Louise Labé a-t-elle existé ? [Michel Renaud](#) s'intéresse, non pas à l'existence même de Louise Labé, mais à l'inscription de celle-ci dans un débat qui secoue le landernau universitaire et qui, malgré tout, déborde quelque peu du cercle des spécialistes de la Renaissance. Comment se construit la réalité d'un auteur (d'une auteure) ? Quels sont les enjeux qui font d'elle une référence dont l'œuvre peut figurer au programme de l'agrégation ; comment enfin est projetée une autre vérité de la création ? Quelle est donc cette conception de la littérature qui exige la « fabrication » d'un écrivain ?

Mais, pour ce qui est (ou n'est pas) de Louise Labé, le doute peut subsister. Au même titre que l'affirmation péremptoire de sa vérité. Il n'en va pas de même pour Antoine Chuquet, que tous se doivent de connaître et de reconnaître, surtout si chacun n'a jamais rien lu de lui et n'en a jamais entendu parler. Enfin, jusqu'au moment opportun où Bernard Rapp décide de consacrer à cet auteur capital la dernière émission de la série « un siècle d'écrivains ». Tous les artifices nécessaires au montage sont réunis : iconographie, extraits, témoignages, etc. Tous les cadrages et éléments de reportage sont utilisés. L'humour même avec lequel on présente à la télévision ce grand auteur

injustement méconnu rend encore plus crédible son existence. [Jean-François Jeandillou](#) décortique cette imposture pourtant dénoncée par Rapp lui-même à la fin de son émission. Jusqu'où peut-on aller dans la construction d'une telle supercherie ? Mais surtout ce qui ressort de cette étude, ce sont les mécanismes qui conduisent à cet acquiescement généralisé. Croit celui qui veut croire ou celui qui se pense obligé de croire, car il en va de sa légitimité.

Mais qu'est-ce qu'une légitimité ? Est-elle fondée sur des faits avérés, des jeux institutionnels ou des écrits dont la véracité est reconnue ? Et par qui ? Si une preuve a la moindre chance d'exister, c'est parce qu'une autorité la valide. Dans le cas de la littérature, ce sont les experts qui tiennent ce rôle, ceux qui dénichent et rendent publics les secrets de l'oubli ou de l'invention. Voire du pastiche. Car il est en Nouvelle France un auteur masqué, doublement masqué. Il s'agit de Jean Scriber (le scribe ?) qui a tâté de la fausse monnaie et en revend à loisir sous la forme de lettres conçues sur le modèle des *Provinciales* de Pascal. Mais qui est le provincial de qui ? Ce pourrait être aussi le responsable d'une province religieuse. Et ce qui relie peut aussi délier. Alors [Éric Méchoulan](#) exhume un texte, rédigé contre les jésuites par « un laïc anonyme » dont le nom nous sera évidemment livré. Subtil tissage de vérités et de mensonges, qui pourrait recevoir l'appellation de tour de passe-passe et donner à réfléchir sur le fait que l'« on peut espérer qu'un faux, comme ce texte-ci, puisse apporter autant de vérité sur certains états du monde que la référence la plus réelle qui soit ».

Ou des textes...

En matière littéraire, il faut donc une conviction qui permet de classer les textes et les auteurs, de proposer des hiérarchies et des principes qui font intervenir des domaines qui n'ont rien à voir, a priori, avec l'esthétique. Mais la littérature peut-elle être pensée sans recourir à d'autres champs de la connaissance ? *Renart* nous avait appris que non. Jean Scriber et Antoine Chuquet avaient fait coexister la méfiance et la croyance. Il n'est donc pas surprenant que la morale intervienne dans l'élaboration des récits. Fut-elle une morale détournée. C'est le cas développé par [Martial Martin](#), qui revient sur ce faux destiné à dénoncer un complot tramé par les jésuites en leur attribuant des « *instructions secrètes* ». Ces *Monita secreta* ont pour mission de dévoiler les pratiques retorses utilisées par les jésuites pour s'accaparer les biens, entre autres des veuves, proies faciles pour ces religieux du mensonge et de l'obscurité. Quel a été le destin littéraire et politique de ce faux qui aurait comme fonction de répondre à d'autres faux ?

Entremêler le vrai et le faux, le texte original avec d'autres, apocryphes, fondant des textes écrits en langue française sur des sources latines, voilà le travail réalisé par Pascal Quignard dans son *Albucius*. Rappelant que « le vrai c'est le faux démenti » [Chrystelle Claude](#) revient sur *Les déclamations*

attribuées à Albucius, organisant sa démonstration en paragraphes clairement titrés, mais finalement déstabilisants, puisque supposés désigner, le vrai, le faux, les vraies fausses déclamations tout autant que les pseudépigraphes. Pascal Quignard immiscé chez Albucius, dans une démarche qui met en valeur la *satura*, c'est-à-dire un contenant au contenu hétéroclite, et orchestrant un jeu de voix en échos qui ferait de lui un « Pétrone » et d'Albucius, non plus seulement un homme, mais aussi un texte, le *Satiricon*.

Texte fait homme, hommes faits textes, tout un art de la dé-contextualisation considéré comme structure d'un autre texte, instable, « indécidable », dans lequel les personnages viennent de livres antérieurs, s'échappent de leur fonction et engagent une sarabande qui ne respecte ni la chronologie, ni la raison, ni les présupposés qui font qu'un lecteur peut, avec de la technique, ne pas s'en laisser conter tout en acceptant de prendre le leurre pour ce qu'il n'est pas, dans un paradoxe où la fiction romanesque devient invisible en ne cessant jamais de se rappeler à la conscience. [Habiba Belarbi](#) propose une lecture de « L'imposture des mots », de Yasmina Khadra ouvrage qui, non content d'être une galerie où se croisent les faits et les êtres, des plus anodins aux plus essentiels, fait surgir son propre auteur dans une tentative de désappropriation esthétique qui en devient une expérimentation de l'écriture et du statut d'un auteur. Ici le pseudonyme est devenu un dédoublement existentiel et sexuel, un terrain où ce sont les mots eux-mêmes qui deviennent des imposteurs.

Parfois ces mots sont pensés comme tels. Non pas dans le but de nuire, mais dans le désir de faire croire à une origine qui n'est pas la leur. Evariste-Désiré de Forges de Parny va ainsi présenter des textes qu'il a écrits, comme étant des traductions de chansons qui viendraient de Madagascar. Moins que le problème de leur véritable auteur, c'est la démarche et les motivations du poète qui sont analysés par [Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo](#). Elle relève les paradoxes d'un homme qui est créole, mais qui vient de La Réunion et non de Madagascar, qui se déclare antiesclavagiste, mais dont la fortune est due à l'esclavage, qui se veut insulaire, mais qui est prisonnier d'une culture française. L'approche structurelle des chansons madécasses permet de montrer comment De Parny, en attribuant certaines qualités esthétiques aux Malgaches, a voulu contourner les normes morales en détournant les normes esthétiques, laissant à cet écart existentiel qui le caractérise une possibilité d'expression qui le fera participer à l'invention du poème en prose.

Échanger les personnalités, jouer et déjouer les rôles...

S'il est parfois si difficile d'attribuer certains textes à des auteurs confirmés, c'est peut-être que les apparences sont trompeuses, surtout quand elles sont perçues comme telles. Les masques se succèdent, se gomment et se superposent, les identités se croisent, disparaissent et s'échangent. Ce mouvement de

troc, ces travestissements continuels qui font du visible et de l'invisible les deux acteurs d'un même écho, [Émilie Klene](#) les discerne dans le texte de Jean Potocki, *Le manuscrit trouvé à Saragosse*. Héros trompé par la supercherie, difficultés à éviter que le doute ne devienne un élément de l'illusion, déguisements multiples qui détournent la logique, sont autant de pièces indéfinies qui nourrissent les jeux de rôles et les glissements identitaires.

Changer de nom, changer d'identité, ce sera l'expérience plus ou moins volontaire, vécue par Thomas dans *Thomas l'imposteur*. Guillaume Thomas deviendra Thomas de Fontenoy. [Éléonore Antzenberger](#) décrypte le récit de Cocteau, insistant sur la théâtralité du livre, le jeu des acteurs et la mise en scène de la tragédie. Qui meurt véritablement et de quelle mort ? Ce recouvrement des vérités par le mensonge, et en toile de fond le mensonge généralisé d'une époque qui ne voit dans la guerre qu'une mascarade, conduit à s'interroger sur le *mentir-vrai* qui est au cœur de la littérature. Ce faire-semblant qui peut-être ne trompe plus personne, sinon ceux qui souhaitent l'être, prouve que vérité et mensonge ne s'opposent pas, mais que dans le mensonge se dit « une infinie vérité ».

Quelle serait alors la vérité d'Ulrich et de Zeno Cosini ? Celle qu'ils ne peuvent sans doute pas s'avouer. Dans un monde apocalyptique, où la relativité empêche toute affirmation définitive, les malades ne le sont pas, les hommes sont devenus incompetents même s'ils sont parfois efficaces. C'est à la fois par la démonstration de l'impuissance de ces personnages, bien dépossédés de réelles qualités, mais aussi par l'introduction de l'essai comme genre que Musil et Svevo vont décrire cette imposture ontologique qui frappe ces êtres en pleine décomposition de l'empire austro-hongrois. Leurs problèmes existentiels vont coexister avec des problèmes linguistiques et moraux. Mais d'une morale en crise. [Till R. Kunhle](#) met en miroir ces deux textes que sont *L'homme sans qualités* et *la conscience de Zeno*. Mêmes doutes, mêmes incertitudes, même inaptitude à dépasser le paradoxe de Zénon. Alors demeurent cette pathologie du bovarysme et la critique d'une rhétorique de l'imposture.

Mais aussi lutter contre les impostures théoriques et idéologiques...

Sans doute faut-il résister à cette rhétorique de l'imposture, questionner les textes et les théories qui se présenteraient comme sources de vérité et d'objectivité. [Hervé Moëlo](#) s'intéresse aux livres des écrivains ethnologues, en particulier à ceux de Michel Leiris, Henri Michaux et Claude Lévy-Strauss. Il montre comment les trois auteurs ont mis en perspective leurs propres récits, mais aussi leurs pratiques ethnographiques. Pour cette raison ils ont été amenés à doubler les travaux de terrain par un « second livre », qui vient interroger celui qui serait le premier en privilégiant plus particulièrement le « hors-texte ». Méfiance de l'expérience qui relève des sciences humaines, doute sur la distance nécessaire à l'analyse, critiques formulées à l'encontre de la discipline (l'ethnologie) elle-même sont

autant de points de réflexion et de points de tension qui conduiront à proposer une ethnologie de la littérature.

Les critiques liées à la représentation de l'« Autre », celui qui est différent et dont la différence permet de construire une vision exotique de ce qu'il est pour le sommer à n'être que ce que l'on voudrait voir de lui et en lui, ont servi de fondements aux théories postcoloniales. [Mar Garcia](#) revient sur ces approches postcoloniales et relativise leur pouvoir et leur efficacité politique et esthétique. Ne seraient-elles pas de nouveaux avatars (néocoloniaux) de l'exotisme qu'elles disqualifient et veulent renvoyer aux oubliettes d'une histoire révolue ? Sans attaquer violemment des approches qui se veulent elles-mêmes critiques, elle propose de mieux comprendre ce qui de l'exotisme pourrait aider à saisir la complexité des relations littéraires et économiques entre les anciennes colonies et les pays colonisateurs.

Le rôle de ces derniers a largement contribué à pousser les écrivains africains à se proclamer « engagés ». Les indépendances n'ont fait que renforcer cette injonction, alliant la dépendance économique à l'émergence des dictatures. [Louis Bertin Amougou](#) revient sur cette posture, défendue par des auteurs aussi connus que Mongo Beti et Amadou Kourouma. Mais cet engagement lui semble fallacieux, relevant plus d'un discours que d'une pratique. Trois raisons empêchent d'adhérer au mythe de l'engagement politique des écrivains : l'absence de vérité littéraire, le pouvoir exorbitant accordé aux mots, la coupure entre ceux qui prétendent parler au nom des autres et ceux au nom de qui on est justement censé parler, alors même qu'ils ne lisent pas et ne connaissent pas les écrivains de leur pays ou de leur continent.

Mais le Québec n'est pas l'Afrique et le combat mené par les écrivains francophones a peut-être plus de chance de se révéler efficace en terre canadienne. Entre la pensée de Jean-Paul Sartre et celle de Roland Barthes, [Benoit Trudel](#) explique que Jacques Ferron a réussi à développer un engagement particulier, inédit, fondamentalement littéraire. Cet engagement s'appuie sur le détour des personnages, la scénographie qui renforce la précarité de la lecture et expose « l'illusion référentielle ». Si les personnages mentent ou ne s'accordent pas à leur propre histoire, si les rues peuvent s'immobiliser et être déviées de leurs cours, si l'artifice de la fiction est dévoilé, c'est pour mieux questionner la « réalité derrière la réalité » qui, quand il s'agit du Québec n'est représentée que sous la forme d'une autre fiction. Interroger l'illusion du récit revient à interroger l'illusion de la réalité.

Une autre illusion est celle de la race, mystification créée par les colonisateurs et les esclavagistes. Invention cynique, la notion de race a permis de construire une imposture historique et politique, qui a

servi la logique de l'économie de la plantation. René Depestre l'a souvent dénoncée, mais c'est surtout Aimé Césaire qui l'a déconstruite le plus radicalement, dans un texte qui n'est pas un texte politique, le *Cahier d'un retour au pays natal*. C'est par la poésie, par la po-éthique, que l'auteur martiniquais répond aux mensonges de l'histoire imposée. [Jean-Christophe Delmeule](#) insiste sur le jeu des masques que Césaire va utiliser pour proclamer sa colère et renverser les stéréotypes qu'un langage détourné avait rendus possibles.

Jean-Christophe DELMEULE

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

DE LA FÉLONIE À LA RENARDIE
FIGURES MÉDIÉVALES DE L'IMPOSTURE

Marie-Madeleine CASTELLANI

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, ALITHILA

Des imposteurs, la littérature médiévale en présente d'autant plus qu'elle entretient avec les motifs de contes et plus généralement avec les sources orales des liens étroits ; ce sont ces personnages – ou ces fonctions narratives – que les contes appellent les « faux héros », ceux qui cherchent à s'emparer frauduleusement de l'exploit d'un autre, en se parant des plumes du vainqueur et des preuves de sa victoire. Ce motif de conte se trouve en particulier dans les anciennes histoires de Tristan. Il est lié à un autre motif, celui de la quête d'une femme et, à travers elle, du pouvoir. C'est ainsi que, parti chercher une épouse pour son oncle, le héros a vaincu le *grant serpent cresté* d'Irlande, qu'évoque un vers du *Tristan* mutilé de Béroul¹ lorsqu'il renvoie aux premiers exploits de Tristan. Cette victoire aurait dû permettre à celui-ci d'obtenir la main de la « fille du roi », Iseut. C'est ce que Tristan lui-même rappelle au roi Marc :

Rois, tu sez bien le mariage
De la fille le roi d'Irlande.
Par mer en fui jusqu'en Horlande
Par ma proece la conquis
Le grant serpent cresté ocis
Par qoi ele me fu donee.
Amenai la en ta contree
Rois, tu la preïs a mollier,
Si que virent ti chevalier.² (v. 2556-64)

Le reste de l'histoire nous est raconté par la saga norroise de Frère Robert³ : alors que blessé Tristan est évanoui près du dragon qu'il a tué, un sénéchal félon vient voler la tête du dragon et apporte à la cour cette prétendue preuve de sa victoire. Alors qu'on s'apprête à la donner en mariage au traître, Iseut, qui refuse absolument de l'épouser, se rend sur les lieux du combat où elle retrouve les armes véritables, celles seules dignes selon elle d'un véritable héros, et soigne le vainqueur. Il n'y

¹ *Le Roman de Tristan* de Béroul, dans *Tristan et Iseut, Les poèmes français. La saga norroise*, Textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Philippe Walter et Daniel Lacroix, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1989, v. 2560.

² « Roi, vous n'ignorez rien sur le mariage de la fille du roi d'Irlande. Je suis allé par la mer jusqu'en Irlande et j'ai conquis Yseut grâce à ma prouesse. J'ai tué le grand serpent à la crête d'écailles, c'est la raison pour laquelle elle me fut confiée. Je l'ai amenée dans votre royaume, sire, et vous l'avez prise pour femme, vos chevaliers en sont témoins. », Béroul, *Le Roman de Tristan, op. cit.*, [tr. Ph. Walter], p. 141.

³ On peut lire ce texte traduit par Daniel Lacroix, *La Saga de Tristan et Yseut* dans *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 495-664.

aura même pas de combat singulier entre le vrai et le faux héros, car Tristan ridiculise le sénéchal en montrant la langue du dragon, qu'il avait préalablement coupée, preuve évidente de sa victoire.

Dans ces récits proches des contes oraux, les héros sont ainsi souvent victimes, au moins pour un temps, de ceux qui cherchent à prendre leur place : ainsi en est-il dans un autre texte qui présente un schéma proche de celui de *Tristan*, même si les enjeux en sont très différents, le *Mystère de Robert le diable*, « miracle de Notre Dame par personnages »⁴. Après une vie de violence et de crimes, Robert, fils du duc de Normandie, se repent et se rend à Rome pour se confesser auprès du pape ; la pénitence qui lui est imposée exige qu'il passe pour un fou auquel Dieu interdit de prononcer la moindre parole. Alors que le pays est attaqué par les Sarrasins, Robert reçoit de Dieu des armes brillantes – comme celles de Tristan, mais celles-ci sont, de plus, d'origine divine – pour qu'il aille aider l'armée de l'empereur ; il vainc les Sarrasins puis retourne à son rôle de fou. On veut trouver le vainqueur à qui, là encore, est promise la fille de l'empereur et, là aussi, un sénéchal félon se présente à sa place, prétendant donner la preuve de la blessure reçue au combat et de sa victoire contre l'ennemi. Et, ici aussi, c'est la jeune fille qui a vu le don des armes à Robert et va révéler l'imposture. Mais elle diffère d'Iseut par une caractéristique essentielle : elle est muette – alors qu'Iseut se caractérise plutôt par sa grande maîtrise d'une parole souvent ambiguë – ; elle commence donc par désigner le héros avant que, pour dénoncer l'imposture, elle ne retrouve miraculeusement la parole.

Dans les deux cas, l'imposteur, celui qui tente frauduleusement de prendre la place du vainqueur, est un sénéchal, un homme de pouvoir, proche du roi et de l'empereur, mais qui veut davantage, devenir roi à son tour en épousant la princesse. Sa parole mensongère et la preuve qu'il apporte sont dénoncées comme œuvres de fausseté, mais il a profité pour agir d'un moment d'absence du héros, qu'il s'agisse d'une faiblesse passagère (dans le cas de Tristan) ou du désir de rester dans l'ombre (dans celui de Robert). Si la preuve matérielle de l'imposture l'emporte dans le cas de Tristan – mais, notons-le, il s'agit de la langue du dragon –, dans le cas de Robert de Normandie, elle est moins importante que cette parole qui réapparaît, parole de vérité face au mensonge du sénéchal, parole permise par Dieu, puisqu'elle est le résultat d'un miracle. Associer la parole d'un sénéchal au mal, c'est déjà ce que fait le roi Arthur dans *Le Conte du Graal* quand il reproche à Keu, son propre sénéchal, ses paroles *aniuieuses*, méchantes⁵, qui ont failli détruire l'innocence de Perceval en se moquant de lui, l'ont éloigné de la cour et qui ont méprisé deux figures d'innocence : une jeune fille qui n'avait jamais ri et qui, devant Perceval, se remet à rire, et un fou qui prophétise. L'une des premières actions de Perceval sera d'humilier Keu, de le jeter à terre, épaulé démise, vengeant ainsi par la même action la jeune fille et le fou : ces deux figures de naïveté et de vérité s'opposent là encore à celle du sénéchal, avatar de ces traîtres qu'annonçait le traître tristanien.

⁴ Ces textes ont été édités par Gaston Paris et Ulysse Robert, Paris, « S.A.T.F. », 1880.

⁵ « Ha ! Kex, com m'avez hui fet mal !/Par vostre lengue l'aniuiose/qui avra dite mainte oisose/m'avez hui le vaslet tolu/qui hui cest jor m'a mout valu. », *Le Conte du Graal*, édition Félix Lecoy, Paris, Champion, « C.F.M.A. » n°100, 1978, v. 1236-40.

Dans ces histoires, souvent d'origine orale, on voit bien qu'est dénoncée une parole mensongère qui s'appuie sur une fausse preuve : cependant, dans ces cas, l'imposteur est finalement vite démasqué et renvoyé à ses ténèbres, éliminé par l'apparition éclatante de la vérité, celle du héros victorieux aux armes brillantes. Mais on peut retenir dans l'exemple de Robert le diable l'importance que prend la parole : face à celle, fausse, du félon, ou à celle, méchante, de Keu, on voit le rôle du silence, celui de Robert lui-même, celui de la princesse muette, ou d'une parole rendue par miracle pour dire le vrai, et, dans le *Conte du graal*, le rire de celle qui n'a jamais ri ou les paroles du fou sont du même ordre puisqu'ils révèlent la vérité cachée sous l'apparence du *nice* Perceval. C'est par l'action divine que la jeune muette du *Miracle de Robert le diable*, qui a vu qui était le véritable vainqueur, peut le désigner, la parole retrouvée venant relayer le geste resté insuffisant, avant que le vainqueur, forcé jusque-là au mutisme et à un rôle de fou, n'ait à son tour droit à une parole véridique.

Or l'enjeu est bien là, dans la conception d'une parole qui peut tout autant « dire le vrai » que devenir mensonge et soutenir l'imposture. Car la parole fausse, celle du traître ou de l'imposteur, renvoie à celle du grand *engineor*, c'est-à-dire du diable, le trompeur par excellence, parce que, précisément, il est le maître du langage. En littérature, le diable s'incarne dans un personnage dont l'arme principale est cette parole habile dont il faut se méfier : c'est Renart⁶, *qui toz max cove* (Branche I, v. 9), *qui rit por ce qu'il [..] deçoit* (c'est-à-dire « qui se réjouit méchamment de sa tromperie », Br. I, v. 565), Renart, *cil rous puans* (v. 92), *le rous de pute aire* (v. 747, v. 1453). Or, ce qui caractérise cette ruse de Renart, c'est qu'elle est moins de l'ordre d'un piège mécanique monté de toutes pièces que dans l'usage de la parole. Cet art, c'est d'abord le déploiement d'une parole habile, maîtrisée, capable d'utiliser les faiblesses des autres, de créer un monde d'illusion pour éveiller le désir de ses victimes : c'est ainsi qu'il fait naître à l'esprit de l'ours des rayons de miel (.VI. *danrees/de novel miel en bonnes rees*, v. 555-56) et à celui du chat, pourtant méfiant, une foule de souris et de rats (*barat/de soriz grasses et de raz*, v. 821-22), qui n'existent que par ses mots. Le langage crée ici littéralement un monde d'imposture pour piéger et détruire l'adversaire qui se laisse prendre dans ses rets.

La nature rhétorique de ce *mal art* est bien définie par le roi Noble, le lion, qui doit juger Renart à la demande de tous ceux que le rusé goupil a trompés, battus et blessés :

Or me dites, traîtres lere,
Por quoi estes tant *baretere*.
Bien *savez parler et plaidier*. (v. 1283-85)⁷

⁶ *Le Roman de Renart* (Première branche), édité par Mario Roques, Paris, Champion, « C.F.M.A. » n° 78, 1992 [rééd.1997].

⁷ Cette citation est extraite de *Le Roman de Renard* (Branches I, II, III, IV, V, VIII, X, XV), édition Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, qui utilise le ms. A (BnF, fr. 20043), publié auparavant par Ernest Martin, Strasbourg et Paris, 1882-87.

Un autre manuscrit de la branche I⁸ fait de Renart un *menterre* (un menteur, v. 1314), un *losengier* (v. 1315), c'est-à-dire un maître du langage, mais qui l'utilise pour détruire, tout en se couvrant du voile de la rigueur morale : les *losangiers* sont ceux qui, dans le « grand chant », la grande poésie amoureuse des troubadours et des trouvères, dénoncent les amants au mari ; ce sont également, dans le *Roman de Tristan*, les trois barons que le texte traite systématiquement de *félons* et qui, eux aussi, veulent la perte du couple face au roi Marc. La trahison, la *felonie* de ce scélérat (*lerre*) ; repose en effet sur l'art du *barat*, celui qui met en mouvement la parole, qui l'agite – le mot est de la même famille que *barater* et bien sûr *baratin* – en détourne le sens, en fait une arme pour convaincre, au point qu'il pourrait réussir par son discours, dans le contexte juridique de son procès face à la cour des barons, à renverser le droit⁹ ; c'est ce que suggèrent les paroles du roi, soulignant la maîtrise de Renart dans le domaine du langage : *bien savez parler et plaidier*, mot déjà lié à cette époque au *plait*, c'est-à-dire au procès¹⁰. Un signe rend encore ici cette fausseté visible, la couleur fauve. Noble ajoute en effet pour décrire l'habileté du goupil : « Molt savez de la fauve anesse », mettant en relation son habileté langagière et sa couleur, ce roux qui, « participant de la double négativité du rouge et du jaune »¹¹ est devenu un signe de trahison si parlant qu'on en affuble tous les personnages douteux, tous les traîtres, tous ceux qui ont failli : Caïn, Dalila, Saül, Judas, mais aussi Ganelon, qui trahit Roland, et Mordret, fils incestueux, révolté et meurtrier d'Arthur, deviennent ainsi roux à l'instar du *goupil*. Et derrière la *fauve anesse* se profile le cheval fauve, *Fauvel*, cette autre figure littéraire qui, au XIII^e siècle, règne sur tous les ordres de la société, la figure même de l'imposture qui s'est imposée au sommet de l'État¹².

La branche Ib du *Roman de Renart*, qui suit la seconde condamnation du goupil, désormais l'objet d'un ban de la part du roi qui fait que toute personne qui le croise a le droit de le tuer sur le champ¹³, précise plus encore ce qu'il faut lire derrière l'art de Renart, sa *deablie* : le goupil va en effet y prendre l'aspect d'un jongleur. Or cette assimilation n'a rien d'innocent : le jongleur est en effet celui, qui, du moins selon ce qu'en dit Chrétien de Troyes dans le prologue d'*Erec et Enide*, met en pièces et *corrompt* les récits qu'il raconte, qui peut à sa guise, enlever ou ajouter des épisodes à l'histoire qu'il prétend narrer. Cet usage des mots, joint à son statut de *vagant*, a tôt fait de faire du jongleur un

⁸ Celui utilisé par M. Roques dans son édition des « C.F.M.A. », le manuscrit dit « De Cangé » (B), BnF, fr. 371.

⁹ Il prétend d'ailleurs être convoqué injustement et n'avoir « cure de plaidier », alors même qu'il développe un long discours à l'intention du roi (v. 1235-1308), se présentant comme le plus fidèle et le plus utile de ses barons.

¹⁰ Même si à l'origine, rappelons-le, le mot *plait* vient de *placitum*, premier mot de la convocation des juges et des barons dans les grands procès féodaux (*placitum est* : « il a plu à, il a été décidé que »).

¹¹ Voir Michel Pastoureau, « L'homme roux, iconographie médiévale de Judas », *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 197-209.

¹² Voir *Le Roman de Fauvel*, édité par Jean-Claude Mühlethaler. Le manuscrit contient de nombreuses illustrations montrant le règne de Fauvel sur les différents ordres de la société.

¹³ Branche Ia, v. 2261-66. On peut souligner que le goupil, qui est exactement dans la même situation que Tristan, sait lui aussi, comme Iseut, user du langage comme une arme, Tristan qui, mis au ban par le roi Marc doit se réfugier dans la forêt du Morois.

personnage dont on se méfie. Renart, en danger à cause du ban qui le menace, tombe dans la cuve d'un teinturier¹⁴ : il apparaît alors sous un masque qui cache sa couleur fauve et c'est ainsi qu'après s'être joué du teinturier, il va se présenter comme un jongleur étranger, en l'occurrence breton¹⁵ et il va ainsi tromper successivement son vieil ennemi Isengrin, puis sa femme et le nouveau mari de celle-ci¹⁶, dont il se venge cruellement, en le faisant tomber dans un piège mortel ; pour cela il apparaît sous le double masque de la couleur et du langage, un franglais plein d'équivoques sexuelles, à cause de la prononciation constante de [f] pour [v] et du [ü] en [u], ce qui donne par exemple :

Biau saingnor, je fout bon guglere
Et savré moi mout bon chançon
Que je fout pris a Besançon. [...]
Roman de Renart, Branche IIb, éd. M. Roques, v. 2858-60.

et, plus loin, en guise de remerciement : « foutre merci »¹⁷. Il aurait fallu se méfier de ce jongleur-là, qui ajoute à l'existence errante qui est celle de ce métier – il explique qu'il a parcouru « Toute France et tote Angleter (v. 2413) – et le marginalise, la maîtrise du langage et surtout de son double sens possible, de son ambiguïté, qui le rend à la fois particulièrement inquiétant et dangereux. Mais tous se laissent prendre au piège séducteur de son discours ; c'est donc bien le langage qui est ici l'instrument du mal, de la fausseté, dont la visée profonde est la destruction de l'autre.

Pour souligner ce rôle du langage et prendre un contre-exemple révélateur, il faut revenir un instant à Robert le diable et se souvenir que sa conversion, qui va en faire un modèle de rédemption, passe également par un masque, précisément celui du jongleur. Mais ce jongleur-ci doit rester muet, comme si la parole était entachée d'une faute originelle. C'est donc en acrobate, en faiseur de tours, ce que le Moyen Âge appelle un *tombeur*, qu'il va gagner son salut : il passera pour fou et fera des cabrioles devant l'empereur, mais en taisant son identité et en restant absolument muet. On peut aussi se souvenir d'un autre *tombeur*, le moine acrobate du fabliau *Le Tombeur de Notre Dame*, qui n'a pas d'autres prières à Marie que ses tours et ses acrobaties et décide de la servir en sautant comme les autres le font par leurs prières et leurs chants. Or le jongleur trouve grâce auprès de la Vierge qui vient elle-même le reconforter. Face à Robert, muet, et à la fille de l'empereur, également muette, mais spectatrice des exploits du chevalier inconnu, et donc détentrice de la vérité, celui qui a tort, c'est le

¹⁴ Il faut souligner que cette chute paraît répondre à une « prière du plus grand péril » que le goupil adresse à Dieu et dans laquelle il Lui demande de le transformer de telle sorte que ses ennemis ne le reconnaissent plus. C'est effectivement ce qui va arriver puisque ni Isengrin, ni même son épouse Hermeline ne verront le rusé Renart sous le déguisement du jongleur.

¹⁵ Ce sont les jongleurs qui ont transmis bien des récits de la littérature médiévale, à commencer par les *Tristan* et par les *Lais* de Marie de France ; outre ces récits bretons, le jongleur Renart se vante aussi de connaître des chansons de geste et il se plaît à modifier et inverser, souvent dans un sens grivois, les titres de ces différentes œuvres.

¹⁶ Comme elle l'a cru mort, Hermeline s'est remariée et Renart s'invite aux noces comme jongleur et joueur de vielle.

¹⁷ Et non, bien sûr, *vo(s)tre merci*.

sénéchal qui use du langage pour tromper et qui falsifie les preuves matérielles qu'il présente, prétendant avoir été vainqueur des Sarrasins et blessé au combat, avant que la parole véridique et miraculeuse de la princesse ne vienne dévoiler l'imposture.

La leçon du fabliau, comme celle du *Miracle de Notre Dame*, semble donc être que le jongleur doit, pour être sauvé, non pas renoncer à son art, ni même à son corps – ses qualités physiques, qu'il s'agisse d'acrobaties ou d'actions chevaleresques sont au contraire mises en avant –, mais renoncer à une parole frappée de méfiance, à cet art du langage qui use, comme le roi Noble le rappelle à Renart, des *couleurs de rhétorique* (v. 1316). Ainsi, les ornements du style, ceux que nous continuons à nommer *tropes*¹⁸ sont conçus, conformément à leur nom, non pas comme un embellissement, mais comme un masque, susceptible de couvrir la parole vraie, de la *bestourner*, c'est-à-dire de la renverser ou de la gauchir ; si les torsions du corps sont acceptables¹⁹, si elles peuvent même être reçues par la divinité, il n'en est pas de même de celles du langage : la rhétorique, le trope qui est par nature une façon détournée de dire, sont donc frappés de méfiance.

Le personnage de Renart et sa caractéristique, la ruse qui tire son nom de lui, la *renardie*, vont être relus au XIII^e siècle dans cette double perspective du masque et du langage, du langage comme masque par excellence, au point que le personnage du goupil va devenir progressivement, dans la littérature moralisante de ce temps, une figure allégorique, celle du mensonge et de l'imposture, de l'hypocrisie, que les textes appellent désormais *renardie*. Cette transformation est particulièrement caractéristique dans les textes satiriques et polémiques de Rutebeuf et dans la partie du *Roman de la Rose* écrite par Jean de Meung qui mettent en scène les personnages de Faux Semblant et de Male Bouche.

Rutebeuf, prenant dans ses poèmes la défense du maître en théologie Guillaume de Saint-Amour dans la querelle des Universités²⁰, dénonce les ordres mendiants, ces religieux qui vivent d'aumônes, ne sont plus cloîtrés, mais se mêlent des affaires du « siècle » et qui sont spécialisés précisément dans l'enseignement et la prédication, comme on le voit bien dans le nom de « prêcheurs » que l'on donne aux Dominicains²¹. Selon lui, ces ordres veulent prendre le pouvoir dans le monde des clercs. Pour les

¹⁸ Rappelons que le sens de ce mot est précisément « figure par laquelle un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre. » *Petit Robert*, p. 2029.

¹⁹ Du moins dans ce contexte où elles servent des intentions pures (le *tombeur* de Notre Dame) ou correspondent à un dessein divin (Robert le diable). En revanche, la danse de Salomé est présentée comme contorsion maléfique.

²⁰ Soit parce qu'il a été proche des étudiants, soit parce qu'il s'agit d'une commande venant des maîtres de l'Université. Voir sur ces questions la mise au point de Denis Hüe dans Denis Hüe et Hélène Gallé, *Rutebeuf*, Paris, Atlande, 2006, particulièrement p. 54-75. Cette affaire est complexe et il serait trop long de la développer ici. Nous renvoyons à l'ouvrage de Denis Hüe et aux travaux de M.-M. Dufeil, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne 1250-1259*, Paris, 1972.

²¹ Alors que les Franciscains sont appelés « Mineurs ». Rappelons que les Franciscains ont une bure brune et sont également appelés « cordeliers », à cause de la corde qui leur sert de ceinture ; les Dominicains sont en blanc et noir ; on retrouve ces noms et ces couleurs dans les poèmes de Rutebeuf.

stigmatiser, c'est bien à la figure de Renart qu'il recourt, car le *goupil* que l'on croyait mort (c'est ce que disaient les dernières branches du roman) est toujours vivant :

Renars est mors, Renart est vis !
Renars est ors, Renars est vilz :
Et Renars reigne !
Rutebeuf, *Renart le Bestourné*, v. 1-3²²

Renart est désormais auprès des grands de ce monde ; il est devenu le – mauvais, selon Rutebeuf – conseiller des puissants. La cour tout entière comme l'Université ne sont plus que tanières de Renart. Dans le poème intitulé *Renart le bestourné*, Noble le lion représente le roi saint Louis, accusé de se laisser convaincre par les Franciscains, les mineurs, et les Dominicains, les prêcheurs, qui l'entourent. Dans une vision apocalyptique, Rutebeuf décrit ce *siecle qui empire* – qui va de mal en pis – (« car je voi roiaume et empire/Trestout ensemble », *Renart le bestourné*, v. 53-54), décadence dont l'un des premiers signes est le règne de Dame Hypocrisie.

La question fondamentale qui se profile derrière la querelle des Universités est au sens propre celle de la maîtrise de la parole, puisque la dispute porte sur la possession des chaires de théologie à l'Université de Paris. L'enjeu de la querelle des Universités c'est de savoir qui, des maîtres traditionnels, comme Guillaume de Saint-Amour, ou des nouveaux maîtres franciscains et dominicains l'emportera. Rutebeuf présente cette lutte comme celle de la vérité et du mensonge. Pour dénoncer ce qu'il considère comme l'imposture des mendiants, il met en œuvre, par la voix même de la Sainte Église qui se plaint dans une violente prosopopée, les protagonistes de ce terrible combat allégorique, dont l'issue n'est que trop certaine, car ce monde est le règne de Faux-Semblant, allégorie des ordres mendiants, et de ses alliés dans cette psychomachie :

Veriteiz a fait son lais²³
[...] Morte est Pitiez
Et Chariteiz et Amitiez ;
Fors dou pais les ont getiez
Ypocrisie
Et Vainne Gloire et Tricherie
Et Faus Semblans et dame Envie
Qui tout enflame.
Complainte de maître Guillaume de Saint-Amour, v. 71-79

²² « Le retournement de Renart », dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Michel Zink (éd.), Le Livre de poche, « Lettres gothiques », éd. reprise de celle procurée par M. Zink dans les « Classiques Garnier », p. 282-91 : « Renart est mort, Renart est vivant, Renart est abject, Renart est ignoble, mais Renart règne. », [tr. M. Zink], *op. cit.*, p. 283.

²³ C'est-à-dire qu'elle va mourir, puisqu'elle fait son testament.

On voit bien que les allégories qui sont ici en action sont celles mêmes de l'imposture : hypocrisie, tricherie, faux-semblant, tous les vices que Rutebeuf reproche aux ordres mendiants tournent autour de la notion de masque, d'opposition entre l'être et le paraître ; et on va retrouver dans le même poème la couleur rousse, dans une dialectique du dedans et du dehors : « Fauz Semblans et Morte Colour/Emporte tout [...] », *Ibid.*, v. 86-87, qui conduit à la dénonciation des Franciscains et des Dominicains,

[...] cil qui ont fauve la face
Qui sont de la devine grace
Plain par defors [...] *Ibid.*, v. 86-87 et 92-94

L'imposture de ces ordres mendiants est de faire comme s'ils étaient parés des dons de la grâce divine – ils se montrent doux et humbles – et donc de se jouer en quelque sorte de Dieu lui-même dans un seul but, leur unique profit au sens le plus concret du terme : selon Rutebeuf en effet, ils cherchent d'abord à s'enrichir²⁴.

Cela va plus loin encore, car Rutebeuf dénonce aussi à travers eux le discours qui suggère que l'on peut gagner le paradis simplement en revêtant l'habit monastique, le brun habit des Franciscains ou celui, blanc et noir, des Dominicains :

Se l'en puet paradis avoir
Pour brun abit ou blanc ou noir
Qu'il a moult de fox en sa rote !
De Sainte Église, II, v. 22-24²⁵

Dans *Le Dit des Jacobins*, Rutebeuf, retournant le proverbe « l'habit ne fait pas le moine », souligne combien l'habit religieux couvre l'imposture des *papelarts*, des faux dévots ou des hérétiques, en en faisant des saints aux yeux du monde :

Il n'at en tout cest mont ne bougre ne herite
Ne fort popelikant, waudois ne sodomite,
Se il vestoit l'abit ou papelart habite,
C'om ne lou tenist jai a saint ou a hermite.
Dit des Jacobins, XIII, v. 29-52²⁶

²⁴ Les maîtres de l'Université entourés de leurs étudiants pouvaient mener une vie très aisée. Mais les mendiants étaient censés vivre des aumônes.

²⁵ « Si l'on peut gagner le paradis contre un froc brun ou blanc et noir, Dieu a beaucoup de fous en sa compagnie. », [tr. M. Zink], *op. cit.*, p. 183.

²⁶ « Il n'est dans le monde entier cathare ni hérétique, poplicain endurci, waudois ni sodomite qui, s'il vêtait l'habit qui couvre les papelards, ne fût alors tenu pour un saint ou un ermite. », *op. cit.*, p. 241.

Selon Rutebeuf, cet habit doit au contraire être lu comme le signe de leur hypocrisie et à cette imposture qui consiste à faire croire que l'habit seul suffit à faire le saint, aux figures dans lesquelles elle s'incarne, les moines mendiants, Rutebeuf oppose celle, glorieuse, des chevaliers croisés, ceux que ne pousse pas la recherche de la *Vaine Gloire*, mais que le monde désormais ne soutient plus dans leur action :

Jherusalem, ahi ! haï !
Com t'a blecié et esbahi
Vainne Gloire qui toz maux brace !

s'écrie-t-il dans la *Complainte de Constantinople* (VII, v. 73-75). Mais les complaintes qu'il leur consacre, de même qu'il avait consacré une *complainte* à Guillaume de Saint-Amour, disent dès le début et d'abord que ces héros ne sont plus, qu'ils n'appartiennent plus à ce temps (« Mort sont Ogier et Charlemaine », dit-il dans la même complainte, XI, v. 127). Seuls règnent *Fausseteiz qui partout vole* (*Complainte de Constantinople*, IX, v. 106), *Vainne Gloire et Ypocrisie* (*La lections d'ypocrisie et d'umilitei*, v. 202).

Que peut faire dès lors un poète comme Rutebeuf ? Doit-il parler ou se taire ? Et la tentation est grande de se taire, car dire la vérité est dangereux dans un monde où règnent *renardie* et imposture, comme le montre le destin de Guillaume que Rutebeuf décrit exilé et déchu de son statut.

Mais peut-être tout cela est-il plus sournois encore... Car, après tout, le poète lui-même a reçu une formation de clerc et il use lui aussi de cette rhétorique que l'on apprend dans les écoles. Et quand nous lisons aujourd'hui ces poèmes, peut-être devrions-nous ne pas les prendre comme parole vraie, comme *parole d'Évangile*, et en retourner les arguments. Denis Hüe, soulignant l'excès du langage de Rutebeuf lorsqu'il présente les mendiants et surtout lorsqu'il fait parler Guillaume de Saint-Amour, en vient à conclure que le poète lui-même s'est peut-être laissé prendre à la rhétorique du maître et qu'il se laisse entraîner à reprendre certains de ses excès : en particulier quand il présente une vision apocalyptique du monde et aussi quand il fait de Guillaume lui-même une figure « prophétique, voire christique, précédant la Révélation »²⁷. Denis Hüe souligne en particulier l'emploi de l'expression « Seigneur et maître, maître et seigneur » pour désigner Guillaume et que Jean utilise (Jean 12, 13) pour désigner le Christ : « la locution, dit-il, donne au théologien parisien une dimension très étonnante, presque blasphematoire »²⁸.

²⁷ Denis Hüe, *op. cit.*, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*.

Il faut donc en venir à l'idée que toute parole est en soi, dès qu'elle use des *ornements*, des *schèmes*, des *tropes*, des *couleurs*, – tous termes utilisés par Matthieu de Vendôme²⁹ – susceptible de basculer vers ce *bestournement*, ce renversement des valeurs, qui est la nature même du monde. Or, il faut se souvenir que l'art de la parole, c'est aussi celui que l'on apprend dans les écoles, c'est celui des clercs. La rhétorique, le sommet du *trivium*, ce sont ces ornements mêmes que l'on enseigne à l'Université, que l'on retrouve dans les *Artes versificatoriae* et qui sont à la source de l'art des écrivains. Si Renart sait persuader et convaincre, c'est, comme le souligne le roi Noble dès la branche I, parce qu'il use des *couleurs de rhétorique* (I, v. 1317), parce que sa parole est rompue aux arts du langage, ceux précisément qui constituent l'assise de tout enseignement médiéval, l'art des clercs. Derrière le Renart jongleur, récitant, apparaît Renart écrivain, figure de tous ces clercs qui manient la parole et la mettent en écrit.

Et c'est là que derrière la figure de l'écrivain se profile de nouveau celle du diable dans sa double nature de trompeur et d'orgueilleux. Toute écriture est en effet doublement diabolique : tout d'abord parce qu'elle use de la rhétorique et donc qu'elle orne le vrai, qu'elle peut le pervertir, le masquer, mais aussi parce que le but de tout écrivain, c'est de recréer : la *mimésis* n'est-elle pas en fait imitation de l'œuvre divine et toute création n'est-elle pas une imitation de la Création ? Tout écrivain est donc amené lorsqu'il crée à rivaliser avec Dieu, à s'égaliser à Lui, ce qui est bien la raison qui a poussé Lucifer à se soulever contre Dieu et aussi ce que le démon fait miroiter à Adam.

Derrière l'image du clerc-écrivain, on voit donc apparaître celle d'un imposteur qui veut être comme Dieu. Il y a, on peut le constater, derrière tout cela, une profonde méfiance envers l'écriture elle-même, dans ses capacités à masquer le vrai, à le pervertir. C'est toute la réflexion qui va aboutir au XIII^e siècle à cette transformation essentielle qui sera l'abandon des vers, jusque-là instrument de l'écriture romanesque, pour la prose, conçue comme plus proche de la vérité, car c'est l'écriture de l'Histoire, mais aussi et surtout de la Bible. À l'écriture des « contes vains et plaisants » de la matière arthurienne, les auteurs des romans en prose, s'ils conservent en apparence les mêmes sujets – il est toujours question de la chevalerie arthurienne –, vont vouloir redonner à l'écriture une autorité en la concevant comme sérieuse et surtout comme porteuse d'une vérité.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

²⁹ Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Slatkine, Champion, 1982, en particulier sur Matthieu de Vendôme, p. 107-08, chapitre « De la qualité de l'expression ».

**D'UNE NOBLESSE L'AUTRE : STRATÉGIES POÉTIQUES POUR UNE IMPOSTURE
GÉNÉALOGIQUE,
LE CAS DE RONSARD**

Claire BOTTINEAU-SICARD

Université Paris-Diderot

Au moment de l'avènement d'Henri II, au milieu du XVI^e siècle, une nouvelle génération de poètes fait son entrée à la cour. Ces nouveaux venus mettent en avant leur noblesse, ce qui les distingue radicalement, semble-t-il, de la précédente génération jugée basse sur le plan de la naissance comme sur celui du chant. Or si la noblesse de sang affichée par Du Bellay, par exemple, est bien réelle, elle paraît plus contestable pour certains de ses amis. Ainsi, l'étude du cas de Ronsard montre que l'identité de gentilhomme qu'il revendique n'est pas aussi évidente qu'il cherche à le faire croire. On peut alors se demander pourquoi et comment ce poète, tout au long de sa carrière, a réécrit, en l'embellissant, sa généalogie.

Pour le comprendre, il faut d'abord se replacer dans le contexte social et politique de l'époque. En effet, l'imposture qui consiste à effacer le souvenir de ses véritables origines et à lui substituer une mythologie familiale plus brillante et glorieuse s'inscrit dans une stratégie globale de ce qu'on peut appeler la *gentry*. Par référence au modèle anglais et à la distinction qui s'y opère entre grande et petite noblesse, l'historien américain George Huppert¹ nomme ainsi ce quatrième ordre de la société, à mi-chemin entre bourgeoisie et noblesse, dont les membres profitent de la politique nouvelle d'ouverture initiée par François I^{er}.

Les membres de la *gentry* mettent en œuvre diverses stratégies pour usurper non seulement un titre de noblesse et les privilèges – aussi bien matériels que symboliques – qui y sont attachés, mais surtout la réputation d'appartenir à une famille de noblesse ancienne. C'est finalement cette dernière forme de reconnaissance qui est la plus délicate à obtenir. Pour y parvenir, on ne peut se limiter à solliciter et à recueillir diverses pièces administratives ou judiciaires qui, pour être nécessaires, ne sauraient être suffisantes. Il faut aussi donner l'impression, toute subjective, de sa noblesse. Dans cette mesure, l'intervention habile de complices faisant office, génération après génération, de garants extérieurs peut être d'un grand secours.

La stratégie de brouillage des repères nobiliaires se fait alors collective. Les membres de la *gentry*, sans statut social clair, mais néanmoins unis par des situations analogues et surtout des buts identiques, élaborent de véritables réseaux de solidarité et de connivence. Les usurpateurs se viennent

¹ George HUPPERT, *Bourgeois et gentilshommes, La réussite sociale en France au XVI^e siècle*, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, 1983.

mutuellement en aide pour dissimuler au mieux les libertés que chacun prend avec la vérité. Peu à peu, on efface le souvenir d'un aïeul boutiquier ou on le pare d'une noblesse reconstruite *a posteriori* ; on s'attache par ailleurs à vivre soi-même noblement et on multiplie les occasions de faire valoir le caractère incontestable de son arbre généalogique – avec un acharnement d'autant plus grand que, précisément, rien n'est plus contestable. Dans un système fondé sur la naissance, mais où le mode de vie et la réputation acquise entrent en ligne de compte pour déterminer les droits d'une famille à se réclamer du premier ordre de la société, ces soutiens paraissent cruciaux.

Si, avec un peu de chance et d'habileté, on parvient peu à peu à vivre de ses rentes, sur ses terres, à contracter des mariages susceptibles d'élever le rang de la famille, à se faire exempter des impôts et taxes auxquels sont seuls soumis les roturiers, voire à obtenir licence de porter l'épée au côté, et que, de surcroît, l'on trouve dans son entourage des amis prêts à attester de la réalité de la noblesse de sa lignée, on devient, en quelques générations, ce que l'on prétendait indûment être.

La famille Ronsard s'inscrit dans cette dynamique. Mais le poète a une corde supplémentaire à son arc. Alors que les auteurs de la génération précédente avaient pour la plupart engagé le processus d'anoblissement sans forcément le revendiquer, en tout cas dans leurs œuvres, chez Ronsard, la pratique poétique et la publication sont parties prenantes dans la construction de l'image de gentilhomme qu'il cherche à toute force à donner de lui.

Une stratégie éditoriale : Ronsard, « gentilhomme vendômois ».

Dans cette perspective, le livre imprimé est un atout considérable. Les poèmes dans lesquels un auteur met en avant sa noblesse, avec une finesse suffisante pour ne pas prendre le risque humiliant d'être violemment contesté et moqué dans ses prétentions, sont des pièces supplémentaires apportées au dossier de cet anoblissement en sous-main que l'on nomme taisible. En effet, la postérité, oublieuse des réalités du temps, ne percevra plus le poète qu'au travers de l'image enjolivée et patiemment construite qu'il a préparée pour elle. Tout tient finalement à l'ingéniosité avec laquelle le poète prétendant à la noblesse joue du clair-obscur pour taire ce qu'il convient de cacher et pour exhiber une réalité remodelée de manière plus satisfaisante. En la matière, Pierre de Ronsard manifeste un incomparable talent, que ce soit dans la composition de poèmes à valeur autobiographique ou dans l'élaboration du paratexte de leurs différentes éditions, notamment lorsqu'il fait suivre son nom de la mention « gentilhomme vendômois », alors qu'au regard des critères de son époque il ne saurait en réalité prétendre à ce titre.

L'examen de ce type de documents révèle d'ailleurs une évolution intéressante. Dans les dix premières années de sa carrière, le poète est désigné dans les pages de titre comme « Pierre de Ronsard, Vandomois » et ce quel que soit l'éditeur. En 1560, tout change : Ronsard publie ses *Œuvres*. C'est une première forme de consécration qui fait par ailleurs écho à la publication des

Œuvres de Marot, près de trente ans plus tôt. Quand celui-ci se présentait en qualité de « Valet de Chambre du Roi », celui-là se déclare « Gentilhomme ». Pourtant la partie n'est pas complètement gagnée. Pendant toute une décennie, les pages de titre vont maintenir une forme d'indécision, appelant le poète tantôt « Ronsard vandemois », tantôt « Ronsard gentilhomme vandemois ». Un bon exemple en est donné par les éditions respectives du *Discours des Misères de ce Temps* et de sa *Continuation* qui datent toutes deux de 1563 et sont publiées par le même libraire, Gabriel Buon.

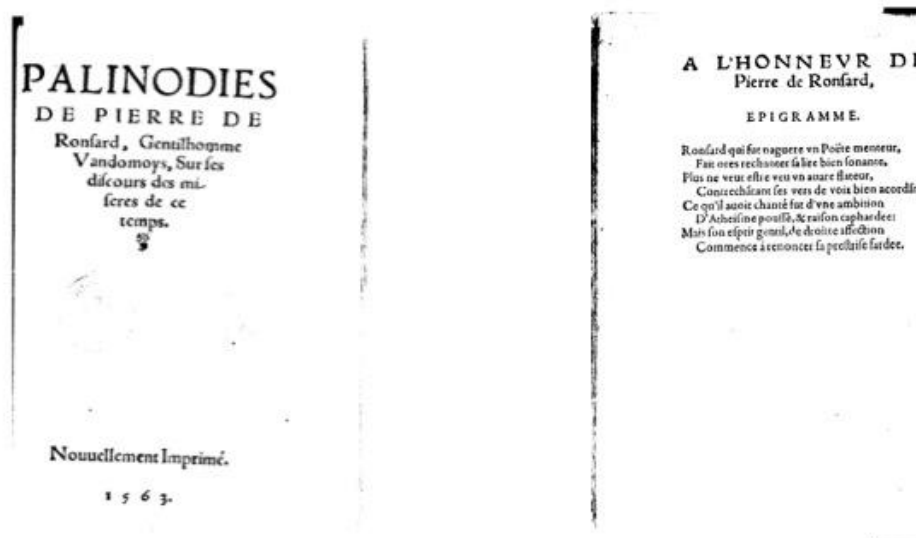
Le temps de la prudence identitaire : la décennie 1560



Source iconographique : Gallica.

Même si on constate cette alternance jusqu'à la fin des années 1560, on peut noter que, dès 1563, l'imposture généalogique du poète est en train de prendre, comme en témoigne la page de titre de la première réplique sérieuse des protestants au *Discours des Misères de ce temps*, en pleine guerre de religion. Les auteurs de ce pamphlet n'épargnent rien à leur adversaire. Et pourtant, ils lui donnent sans difficulté du « Gentilhomme Vandemois ».

Dès 1563, les adversaires de Ronsard reprennent l'appellation de « gentilhomme »



Source iconographique : Gallica.

Mieux encore, quand les protestants cherchent à attaquer Ronsard sur son nom, loin de pointer l'imposture à laquelle le poète se livre, ils s'attribuent l'initiative de ce que l'on pourrait appeler sa « roturisation », par le biais de l'humiliation. Un anonyme protestant fait par exemple paraître un pamphlet proposant, selon le programme de son titre, une *Soudaine métamorphose de Mons. Pierre de Ronsard en messire Pierre Rossard*². Si l'intention dégradante est manifeste, l'auteur fonde toutefois son entreprise d'avilissement sur les images offertes par les armoiries des familles paternelle et maternelle du poète portant rosses³ et chaudrons, selon une pratique traditionnelle de jeu onomastique, sans remettre un instant en question la légitimité sociale de celles-ci.

À partir des années 1570 l'identité de Ronsard comme gentilhomme vendômois sera la seule retenue sur les pages de titre des recueils comme des œuvres complètes – à une exception près, en

² Voir l'édition que Jacques Pineaux a donné des textes de la querelle : *La Polémique protestante contre Ronsard*, STFM, 1973, 2 vol.

Il convient de préciser que le terme « messire », ne doit bien évidemment être entendu ni comme la reconnaissance de la noblesse du poète, ni même comme la marque de sa contestation ironique : dans ce pamphlet, l'auteur attaque prioritairement Ronsard sur ses fonctions ecclésiastiques. Or les prêtres s'approprièrent parfois indûment le titre de messire.

³ Il s'agit ici de poissons de rivière.

1574, pour le tombeau de Charles IX, où Ronsard met en avant sa qualité d'aumônier ordinaire du roi. La pleine consécration vient avec le frontispice de l'édition posthume de 1609 qui pare Ronsard à la fois de lauriers, de son titre de gloire poétique – il est le « Prince des Poètes françois » – et de son identité nobiliaire. Le fait qu'il soit gentilhomme ne semble plus poser le moindre problème. Nombre de biographes modernes, et non des moindres, s'y sont également laissé prendre. Michel Simonin écrit ainsi dans son *Ronsard* : « Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay et les autres proviennent pour la plupart de familles d'ancienne noblesse »⁴.

Pourtant, les ascendants directs de Loys Ronsard « sont de simples sergents fieffés de la forêt de Gastine, au service des comtes de Vendômois ; ils remplissent [des] fonctions assez humbles de garde-chasse et de garde-forestier »⁵. En outre, la famille Ronsard a été « poursuivie en justice pour usage frauduleux du titre de chevalier »⁶. Les descendants du poète, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, eurent encore des difficultés à faire valoir leurs quartiers de noblesse : selon l'Abbé Froger, dans une étude du XIXe siècle, « lors du recensement de la noblesse authentique ordonné par Louis XIV, vers 1667, [ils] furent exclus des listes provisoires ; c'est seulement après la protestation de l'un d'eux, et un procès, qu'ils furent réinscrits au nombre des gentilshommes de la Généralité d'Orléans »⁷. C'est que les Ronsard ne descendaient d'aucune vieille famille féodale, même si leur mode de vie les faisait partout passer pour nobles. Leur pauvreté était dans cette mesure de bon aloi : c'était celle que l'on pouvait attendre d'un « gentilhomme des champs », d'un « simple gentilhomme ». La richesse, en l'occurrence, aurait pu sembler suspecte, car elle n'était l'apanage que de la marchandise ou de la très grande noblesse. En aucun cas les Ronsard ne souhaitaient être confondus avec la première, et ne pouvaient décentement prétendre à la seconde.

Constitution d'un *ethos* nobiliaire : portrait du poète en parfait gentilhomme.

La poésie va venir étayer cette patiente élaboration d'un *ethos* nobiliaire. Dès le premier livre des *Odes*, Ronsard marque par exemple sa différence par rapport à la *gentry* moins avancée dans le processus de l'anoblissement taisible. S'il partage avec elle le goût de l'étude, il s'en distingue cependant nettement en ce qu'il valorise dans ses vers les caractéristiques que ses contemporains⁸ associent à la noblesse de souche ancienne : Ronsard chante avec conviction et fougue les exploits guerriers, l'honneur, la vertu, la vaillance, la force. Il fait par exemple de nombreuses références à sa

⁴ Michel Simonin, *Pierre de Ronsard*, Fayard, 1990, p. 128.

⁵ Henri Weber, *La Création poétique au XVIe siècle*, Paris, Nizet, (1955), 1994, p. 71.

⁶ George Huppert, *Bourgeois et gentilshommes*, p. 48.

⁷ Abbé Froger, *Recherches sur la famille Ronsard*, dans *Revue Archéologique du Maine*, 1884.

⁸ C'est également le cas des générations suivantes. On trouve en effet cette opposition des valeurs de la « noblesse politique » et de la noblesse de race aussi bien chez Amyot que chez Montaigne, par exemple.

pratique de l'escrime, qui sont relayées par ses amis⁹. Il se plaît également à souligner sa propre libéralité et à stigmatiser le goût du lucre.

Cet *ethos* est si stable que le poète se permet subtilement de jouer avec les codes sociaux. Tout se passe comme si l'ancrage de Ronsard dans la noblesse était d'une telle évidence que rien ne pouvait le fragiliser. Ainsi, se présente-t-il plaisamment, dans la *Responce aux injures* de 1563, sous les traits d'un mythique guerrier :

Hardy je planteray mes pas dessus l'arene,
Je roydiray les bras soufflant à grosse halene,
Et pressant, & tournant, suant, & haletant,
Du matin jusque au soir je l'yrai combatant,
Sans deslier des mains ny cestes ny courayes
Que tous deux ne soyons enyvrez de nos playes.¹⁰

Cette image contraste vivement avec celle qu'il donne de lui dès 1560 dans l'« Élégie à Pierre L'Escot » :

[...] Dieu ne m'a fait pour supporter les armes,
Et pour mourir sanglant au milieu des alarmes
En imittant les faicts de mes premiers ayeux
[...]
Pour elles [les Muses] à trente ans j'avoys le chef grison,
Megre, palle, et deffaict, enclos en la prison
D'une melancolicque & reumatique estude,
Renfrongné, mal-courtois, sombre, pensif, & rude.¹¹

Les mêmes termes se retrouvent d'ailleurs dans la *Responce* : « j'ay le teint palle & le cheveil grison »¹².

L'autoportrait inattendu du poète en vigoureux combattant tracé dans les premiers vers de la *Responce aux injures*, s'il relève d'un registre épique apparemment conforme à l'*ethos* de la noblesse revendiquée par Ronsard, ne manque donc pas d'humour. Avec une ironie légère, le poète se présente plaisamment à son lecteur sous les traits d'un *miles gloriosus*, un fier-à-bras, qui échappe toutefois au ridicule par la mise à distance de l'autodérision¹³.

⁹ Cf. le commentaire que Rémi Belleau a fait des *Amours* – « il [Ronsard] sçait bien escrimer à toutes mains du baston qu'il manie ».

¹⁰ *Responce aux injures*, Laumonier, t. XI, STFM, (1946), 2009, p. 118, v. 31-36.

¹¹ *Les Œuvres*, Le Second Livre des poèmes, « A Pierre L'Escot, conseiller, & aumonier ordinaire du Roy », Laumonier, t. X, STFM, (1939), 1992, p. 300-301, v.1-3 et 11-14.

¹² *Responce aux injures*, éd. citée, p. 132, v. 285.

¹³ Ce procédé plaisant est récurrent dans l'œuvre. On peut notamment penser au passage suivant immédiatement l'extrait cité, où Ronsard se fait « Tan » agaçant un Théodore de Bèze métamorphosé en « Taureau » ou encore aux v. 577-584 où il se présente sous les traits d'un « limaçon » :

Par le trou de la chape aparoist élevé
Mon col brave & gaillard, comme le chef lavé
D'un limaçon d'Avril, qui traîne en mainte sorte

Par ailleurs, avec une désinvolture sans doute plus grande encore, le poète n'hésite pas à jouer des frontières séparant la bourgeoisie de la noblesse. Dans une des premières odes par exemple, il file une métaphore qui ne saurait être prise pour argent comptant par un lecteur déjà bien préparé à voir en Ronsard un gentilhomme :

La mercerie que je porte,
Bertran, est bien d'une autre sorte
Que celle que l'usurier vend
Dedans ses boutiques avares
[...]
Je suis le trafiqueur des Muses,
Et de leurs biens, maistres du temps.

Leur marchandise ne s'estalle
Au plus offrant dans une halle,
Leur bien en vente n'est point mis
Et pour l'or il ne s'abandonne :
Sans plus, liberal je le donne
A qui me plaist de mes amis.

Reçoy donque ceste largesse.¹⁴

L'image audacieuse de la « mercerie » et du trafic, le portrait esquissé en creux par le jeu des négations et le ton badin sont particulièrement efficaces ici. Sous couvert de légèreté et de connivence amicale, Ronsard réussit en effet le tour de force de se présenter en parfaite majesté : il donne de lui l'image stratégique d'un homme non seulement généreux – vivant donc noblement –, mais aussi, et surtout, décomplexé par rapport à la « vilité » bourgeoise dont il sait sourire. On ne saurait imaginer en effet qu'un homme craignant de se voir véritablement associé à la roture puisse ainsi plaisanter avec elle. On en déduit donc que seul un parfait gentilhomme, d'humeur joyeuse, a pu composer ces vers. En réalité, si Ronsard peut se permettre cette attitude, c'est d'abord parce que le processus d'anoblissement taisible est tout de même engagé dans sa famille depuis plusieurs générations déjà, mais aussi parce que, dès la première pièce du recueil, il a associé Henri II lui-même à une image analogue, incitant le monarque à ne point se montrer « chiche ». Aussi ne fait-il désormais nul doute pour le lecteur que si Ronsard plaisante si librement avec ce type d'images c'est qu'il n'envisage même pas que l'on puisse lui jeter à la face une ascendance roturière.

Par un trac limonneux le beau palais qu'il porte
Et desur l'herbe tendre errant deça dela
Dresse parmi les fleurs les deux cornes qu'il ha
Un guerrier de jardins, qui se paist de rousée
Dont sa ronde maison est par tout arrousée.

Conscient de sa valeur, le poète ne se surestime pour autant pas et ne peut ainsi être taxé d'*hybris*.

¹⁴ *Œuvres complètes*, Céard, Ménager, Simonin, *Odes*, I, 16, t. I, p. 664-665, v. 1 à 4 et 11 à 19.

Ronsard et son illustre « parentage ».

De fait, le poète, tout au long de sa vie, s'est employé à parfaire l'image de sa race. Pour cela, il va jusqu'à s'inventer une lignée roumaine ou bulgare – avantageuse, car difficile à vérifier¹⁵. Il donne également à sa famille une solide assise nobiliaire française. Ainsi, dans l'« Épître à Belleau », après avoir évoqué les titres de noblesse dont il dit pouvoir se prévaloir du côté paternel, il précise :

Du costé maternel j'ai tiré mon lignage
De ceus de la Trimouille, & de ceus du Bouchage,
De ceus là des Rouaux et de ceus des Chaudriers,
Qui furent en leurs tans si vertueux guerriers
Que leur noble proïesse au fait des armes belle
Reprint sur les Anglois les murs de la Rochelle,
Où l'un fut si vaillant qu'encores aujourd'hui
Une rue à son los porte le nom de lui.¹⁶

La fierté qu'éprouve Ronsard à faire valoir ses illustres origines s'exprime de multiples manières. Tout d'abord, en plaçant à la rime le terme capital de « lignage » le poète se présente avec force comme un homme à l'arbre généalogique imposant. L'énumération des deux vers suivants, renforcée par l'anaphore, vient confirmer ce premier sentiment : l'insistance onomastique donne au lecteur l'impression que le nom de Ronsard peut être rattaché à ceux de familles illustres. Cette galerie des ancêtres prend alors valeur d'argument d'autorité.

En réalité, si l'on y regarde de plus près, l'ordre que choisit Ronsard pour énumérer ses nobles parents est extrêmement habile : il commence par les deux familles les plus célèbres et incontestablement nobles, celles qui sont le plus susceptibles d'imposer l'idée du lustre de sa propre race, les La Trémoille et les Du Bouchage. Toutefois, c'est également celles qu'il est le moins légitime à faire valoir dans son ascendance. Paul Laumonier, dans ses notes, nous livre en effet les précisions suivantes : « Du côté paternel [la mère de Ronsard] descendait de Jean II d'Amboise par son arrière-grand-mère Jeanne Larchevêque (...). Or ce Jean II d'Amboise était aussi, par son fils aîné, l'ancêtre de Louis III de la Trémoille et de René de Bastarnay, baron du Bouchage, qui vivaient à la cour de Henri II ; c'est à ces deux cousins éloignés que Ronsard pensait en écrivant ces vers »¹⁷. Laumonier, cherchant à dédouaner Ronsard d'une éventuelle tentative d'imposture, va jusqu'à supposer ce que le poète « a voulu dire », à savoir « Je descends de la même souche que La Trémoille et Du Bouchage ». Quelque peu perplexe, il ajoute toutefois « C'est la seule manière d'expliquer ce vers, car on

¹⁵ Cf. Nicolas I. Popa, « La légende des origines roumaines de Ronsard », dans *Lumières de la Pléiade*, p. 123-131.

¹⁶ Ce texte, d'abord adressé à Pierre de Pascal dans *Le Bocage* de 1554, l'est ensuite, au prix de quelques modifications, à Rémy Belleau dans les *Œuvres* de 1560 (*Poèmes*, livre I) puis dans les *Élégies* à partir de 1567. On peut trouver l'extrait cité dans l'édition Laumonier, t. VI, STFM, 1930, p. 64, v. 31-38.

¹⁷ *Idem*, note 1.

chercherait vainement des ancêtres à Ronsard parmi les La Trémoille et les Du Bouchage ». Une autre, toutefois, semble pertinente : voir dans ces libertés prises avec la généalogie une véritable stratégie de la part du poète, Ronsard se plaçant ici dans la parfaite continuité des pratiques de l'anoblissement taisible.

En citant ensuite les Rouault, Ronsard se montre fin stratège. Le poète est en effet apparenté à cette famille de Loiré par son arrière-grand-mère. Le frère de celle-ci avait été nommé maréchal de France par Louis XI en 1461. Toutefois la famille ne possédait qu'une petite seigneurie et seulement, semble-t-il, depuis le siècle précédent. Il paraît néanmoins adroit de ne pas la laisser de côté. D'une part Ronsard est plus légitime à se réclamer de leur parenté que de celle des précédentes familles citées. D'autre part ce nom se fonde d'autant mieux dans l'illustre liste qu'en troisième position il est quelque peu relégué à l'arrière-plan. En outre, les meilleurs mensonges sont ceux qui intègrent une part de vérité. Les membres de la *gentry* voulant imposer l'idée de leur noblesse doivent donner des fondements réels et vérifiables à leur fable généalogique. Se construire une ascendance parfaite et pure pourrait paraître peu vraisemblable et se retourner contre l'usurpateur, qui doit savoir se montrer modeste. Il semble bien que les Rouault jouent ici ce rôle pour Ronsard.

Néanmoins, habilement, le poète ne laisse pas son lecteur sur cette impression mitigée. Pour achever de manière éclatante l'énumération, il évoque les Chaudrier, dont sa mère porte le nom. Même si cette famille est issue de la *gentry*, elle présente toutefois l'incontestable avantage d'avoir laissé dans la mémoire collective le souvenir, nous dit Ronsard, d'un illustre fait d'armes. Or l'activité guerrière, surtout héroïque, est associée dans les mentalités à la noblesse. Déjà quelques vers plus haut, lorsqu'il évoquait son ascendance paternelle, le poète avait chanté le ralliement du mythique marquis de Ronsard à Philippe de Valois en tant que « soudart ». Cette insistance sur la « noble prouesse au fait des armes » des aïeux du côté maternel et la qualification de « vertueux guerriers » en position forte à la rime semblent bel et bien imposer l'image de la noblesse la plus pure.

Pourtant Jean Chaudrier, dont il est ici uniquement question, malgré l'emploi du pluriel, n'a rien d'un *bellator* au sens strict. Certes, en évoquant la manière dont son ancêtre « reprint sur les Anglois les murs de la Rochelle » Ronsard nous laisse imaginer la geste d'un farouche combattant. Or ses faits d'armes ne sont en réalité que des faits de plume et sa vaillance de la ruse. En effet, ce maire de la Rochelle libère sa ville de l'occupation anglaise en 1372 au moyen d'une astuce parfaitement pacifique. Conviant à dîner un capitaine de la garde anglaise analphabète, il imagine de lui présenter un document officiel cacheté du sceau d'Édouard III. Comme il est sûr que l'officier ennemi ne peut déchiffrer cette lettre, Chaudrier en invente le texte : le roi anglais, dit-il, intime l'ordre de passer les troupes en revue. Le capitaine s'exécute et fait sortir sur la place tous ses hommes. Les Rochelais, qui attendaient en armes, prennent alors leurs occupants au piège. C'est à ce titre que Chaudrier obtient du roi un droit de noblesse héréditaire dont il ne disposait pas jusqu'alors. Ce dernier point, embarrassant, est prudemment passé sous silence par Ronsard. Quant à la rue portant le nom de Chaudrier, elle

existait bien – et existe d’ailleurs toujours. Mais loin de célébrer les exploits guerriers de Jean, elle marquait simplement, depuis le XIII^e siècle au moins, le lieu de la maison de cette riche et ancienne famille rochelaise¹⁸.

Ronsard présente donc sa généalogie de façon avantageuse pour appuyer sa revendication nobiliaire. Dans la même perspective, il met en avant sa parenté avec Du Bellay. Après la mort de son ami, il écrit par exemple : « Je pleurais Du Bellay, qui était de mon âge, / De mon art, de mes mœurs et de mon parentage ». Dès le premier livre des *Odes*, le jeune homme ne ménage pas ses efforts pour imposer cette identité et s’inscrire dans le sillage et le lignage bellayen. Dans l’Ode 11, par exemple, après avoir célébré le « nom estincelant » de son ami, il précise que la « riche peinture » de celui-ci est « sœur » de la sienne. Mais, au-delà de cette « mesme fureur » qui anime les deux jeunes poètes, leur prétendue commune appartenance à la noblesse est mise orgueilleusement en avant. Si le Vendômois reconnaît tout de même n’avoir : [...] fait nommer / Du nom de Ronsard la mer / bien que Pindare [il] imite, il affirme partager, avec Du Bellay comme avec son modèle thébain, et contre le fils d’affranchi qu’est Horace¹⁹, une ascendance aristocratique :

Horace harpeur Latin,
Estant fils d’un libertin,
Basse et lente avoit l’audace :
Non pas moy de franche race,
Dont la Muse enfle les sons
D’une plus courageuse haleine
Afin que Phœbus rameine
Par moy ses vieilles chansons.²⁰

Plus largement, Ronsard associe dans de nombreuses pièces noblesse du sang et noblesse de ton poétique comme si l’élévation esthétique corroborait implicitement l’élévation du rang, voire était la conséquence naturelle de cette hauteur. Par cette trompeuse analogie, il introduit à dessein une forme de confusion : noblesse poétique et noblesse du sang sont rares, et données par les dieux. Du Bellay les a toutes deux en partage. Ronsard fait assurément la preuve de la première puisqu’il a ostensiblement adopté au début de sa carrière une muse haute. En se fondant sur le parallèle constamment établi entre les deux hommes, il n’y a donc plus qu’un pas à franchir pour attribuer les yeux fermés le statut de gentilhomme à l’auteur des *Odes*.

Ainsi, la démonstration de la noblesse « ronsardine » est-elle fondée sur un faisceau d’analogies – approximatives, mais présentées comme complètes et vraies. Par ce biais s’impose l’idée de l’identité des trajectoires des deux jeunes poètes, et de l’association intime de la valeur du sang et de celle de la poésie.

¹⁸ Cf. sur ce point Laumonier, t. VI, p. 64, note 3.

¹⁹ Cet exemple est particulièrement significatif lorsque l’on sait l’admiration que Ronsard et Du Bellay nourrissaient pour Horace. Ici, le sang prime donc sur la valeur poétique.

²⁰ *Œuvres complètes*, Céard, Ménager, Simonin, *Odes*, I, 11, p. 655-656, v.169-176.

L'imposture généalogique de Ronsard, dont nous avons tenté de dévoiler rapidement ici quelques stratagèmes, éditoriaux ou autobiographiques, a donc, semble-t-il, trois fins. Elle permet, bien sûr, de mettre en avant individuellement ce prince des poètes qu'est Ronsard. Elle s'inscrit aussi, verticalement, dans les pratiques traditionnelles du groupe intermédiaire des familles de la *gentry* engagées dans un processus d'anoblissement taisible – avec toutefois les moyens spécifiques dont peut disposer un auteur. Mais elle a également ce que l'on pourrait appeler une « fin collective horizontale » dans la mesure où elle place le poète, noble à tous égards, auprès d'autres poètes nobles, qu'ils le soient véritablement comme Du Bellay, ou de façon plus contestable comme Baïf ou Denisot, sous le pseudonyme de Comte d'Alsinois, par exemple. Elle dessine alors une autre famille, liée aussi bien par le sang que par l'esthétique.

En réalité, l'image – essentiellement construite par les nouveaux venus – de jeunes poètes nobles prenant la relève d'une génération majoritairement bourgeoise à l'avènement d'Henri II, est très simplificatrice. L'exemple de Ronsard montre combien les repères liés à la naissance sont brouillés à l'époque. Cependant cette confusion même est dissimulée par le voile idéologique de la représentation d'un monde encore strictement divisé entre nobles et roturiers. La jeune génération, et Ronsard au premier chef, profite de cette brèche entre réel et discours sur le réel pour imposer stratégiquement l'idée d'une rupture, non seulement sur le plan poétique, mais aussi sur le plan social, rupture qui correspondrait au changement de règne.

Aux stratégies généalogiques traditionnelles qui ne visaient qu'un effacement de la position réelle des ancêtres et la réécriture de ce qu'ils auraient dû être en vue d'une amélioration de la condition sociale de la famille, s'ajoutent donc pour les poètes de cour tels que Ronsard d'autres enjeux. Des enjeux auliques tout d'abord, dans la mesure où faire valoir sa supériorité sociale est un bon moyen de s'imposer à la cour. Ne doivent pas non plus être négligés les enjeux publicitaires d'une telle stratégie : affirmer cette particularité sociale revient finalement à imposer l'idée d'une marque distinctive de la génération des poètes de cour d'Henri II par rapport à celle du règne de François I^{er}. Enfin les enjeux esthétiques sont capitaux puisque Ronsard gage de fait sa prétendue noblesse de sang sur sa valeur poétique en prétendant toutefois démontrer sa supériorité esthétique par celle de son lignage. Causes et effets s'inversent, mais aussi se superposent, créant à la faveur de la confusion un espace pour que le masque de la noblesse devienne une caractéristique essentielle de l'homme comme de l'œuvre.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

ROMAIN GARY OU L'ART DE TROMPER LE RÉEL

Katia CIKALOVSKI

Université Paris 7 - Diderot

À l'automne 1974 paraît *Gros-Câlin*, le premier des quatre romans signés du pseudonyme Émile Ajar derrière lequel Romain Gary, on ne le sait que trop bien, se dissimula et monta son ultime mystification. Mais en matière de falsifications littéraires et de détours identitaires, Gary n'en est pas à ses débuts. Faut-il rappeler en effet, que son véritable patronyme est Kacew que son grand-père paternel préféra d'ailleurs à Katz pour échapper aux persécutions antisémites, que son véritable prénom est Roman, qu'il se fait appeler Gary de Kacew dans l'escadrille Lorraine où il est aviateur pendant la Seconde Guerre mondiale, et qu'en 1944, il choisit comme nom de plume pour son premier roman, Romain Gary, avant que celui-ci ne soit officialisé en 1951. Puis, la tentation de l'imposture littéraire ne se fait pas attendre, puisqu'il opte pour trois pseudonymes qui ne connaîtront toutefois pas le même destin : d'abord Fosco Sinibaldi, puis Shatan Bogat et enfin Émile Ajar.

Mais au-delà du pur canular littéraire, il se noue très vite pour Gary l'idée qu'une identité civile puisse se changer, s'inventer, se fabriquer (ce sont tous les leurres qu'il a lui-même semés au sujet de sa naissance, de son enfance, de son appartenance religieuse, etc.), au même titre qu'une identité littéraire, et sociale, Gary ayant joué tout au long de sa vie sur plusieurs scènes et endossé tour à tour différents costumes : d'abord celui de la résistance, puis de la diplomatie, de l'écriture, du cinéma, du journalisme. Aussi, ces trois terrains que sont le civil, le social et le littéraire sont-ils profondément imbriqués, et semblent se heurter chez Gary à ce problème essentiel, mais définitivement inextricable : combien être ? C'est ce que Nancy Houston suggère dans *Tombeau pour Romain Gary* :

Très vite j'ai vu que la question que tu incarnais dans ta vie – dans ton œuvre, mais aussi et surtout dans la relation entre les deux – était celle de l'identité au sens le plus mathématique du terme, à savoir, être un, coïncider avec soi-même.¹

Ce qui m'intéresse alors, c'est que cette problématique identitaire qui touche très sensiblement à la question du patronyme, du père et de la filiation à laquelle Gary est très tôt confronté et avec laquelle il a su également jongler trouve une résonance particulière, un point d'ancrage, dans l'écriture et l'œuvre qui à bien des égards, comme l'écrit Guy Amsellem, est un « manifeste contre l'identité

¹ Nancy Houston, *Tombeau pour Romain Gary*, Actes Sud, 1995, p. 14.

immuable »². Mon propos sera de montrer comment cette tentation protéenne qui a dès l'aube séduit l'écrivain, en même temps qu'elle a certainement porté et façonné l'homme, trouve un écho dans les romans de Gary, avec la récurrence des personnages d'imposteurs, du thème du faux, des thèmes conjoints de l'anonymat, de la clandestinité et de la cachette, ainsi que la correspondance si souvent établie entre la problématique du vide intérieur et ce que j'appellerai un certain fantasme polymorphique. Gary qui est bien cet homme aux visages, mais aussi aux langues et aux cultures multiples, a ainsi construit une œuvre qui elle-même regorge pour ses personnages de leurres divers pour tromper et duper le réel.

Le vertige du pseudonyme : l'imposture à l'œuvre.

Il est un passage dans *La Promesse de l'aube* tout à fait révélateur de cette nécessité que l'écrivain dit avoir éprouvée dès l'adolescence de s'inventer, comme il l'appelle, « un nom d'auteur ». Dans le roman, le jeune Romain alors adolescent vient de se choisir la carrière d'écrivain, mais avant même de se lancer dans l'écriture, il se met au défi de trouver le pseudonyme parfait qui serait à la hauteur des vœux de gloire déjà formés par sa mère :

Il ne nous restait plus maintenant, pour donner à nos rêves un début de réalisation, qu'à nous trouver un pseudonyme digne des chefs-d'œuvre que le monde attendait de nous. Je restais des journées entières dans ma chambre à noircir du papier de noms mirobolants [...]. Alexandre Natal. Armand de La Torre. Terral. Vasco de La Fernaye. Cela continuait ainsi pendant des pages et des pages. Après chaque chapelet de noms, nous nous regardions, et nous hochions tous les deux la tête. Ce n'était pas ça – ce n'était pas ça du tout. Au fond, nous savions fort bien, l'un et l'autre, les noms qu'il nous fallait – malheureusement ils étaient déjà tous pris.³

Il s'agit donc pour le jeune Romain de se mettre en quête d'un nom à « offrir »⁴ à sa mère, et qui viendrait satisfaire un Idéal du Moi partagé. Ce qui est d'autant plus étonnant alors que nous lisons ici les premières traces d'un conflit entre patronyme réel (placé sous rature) et patronyme rêvé, c'est déjà la mise en œuvre d'une véritable problématique de l'engendrement : engendrer, comme le souligne Pierre Bayard, un nom propre « commun à la mère et à l'enfant, et sans le passage obligé par le père, nom d'un enfant-mère en place du nom du père »⁵. Mais ce que la mère de Gary qui décède pendant la guerre ne saura jamais, c'est que son fils parviendra *in fine* à se choisir un nom d'auteur unique, avant que celui-ci, à plusieurs reprises, ne se dédouble.

² Guy Amsellem, *Romain Gary, Les Métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 190.

³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990, p. 31-34.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 29.

Le premier dédoublement date de 1958, avec un roman satirique sur l'O.N.U. intitulé *L'Homme à la colombe* que Gary publie sous le nom de Fosco Sinibaldi au sujet duquel la biographe Myriam Anissimov⁶ note qu'il s'agit du nom d'un des camarades de combat de Gary, et dont le prénom d'ailleurs *Fosco* est celui que Gary donnera au narrateur de son roman au titre symbolique, *Les Enchanteurs*, publié en 1973. Alors vice-consul général de France à Los Angeles, Gary justifia sa décision de publier son livre sous un pseudonyme par le souhait d'échapper à la censure et aux reproches du Quai d'Orsay. Mais l'on peut se demander si telle était la seule motivation de Gary dans le choix du pseudonyme puisque si l'on regarde de près son deuxième roman, *Tulipe*, qu'il publie en 1946 sous son véritable nom, et alors qu'il occupe déjà des fonctions diplomatiques, on ne peut que remarquer les similitudes, dont un schéma narratif très proche, avec *L'Homme à la colombe*. Mais l'anecdote précise que dans la mise en scène de cette première imposture, Gary fit signer un contrat à son ami Pierre Rouve qui accepta d'être juridiquement Fosco Sinibaldi, mais refusa d'incarner le faux écrivain. Dès 1958, transparaissent donc le désir naissant et la tentation vive de Gary de voir personifier l'auteur fictif qu'il a engendré, désir qui atteindra sa pleine réalisation et consécration avec Ajar.

Le deuxième dédoublement a lieu en 1974, année où en matière de faux et d'impostures littéraires tout va se précipiter pour Gary. Le roman intitulé *Les Têtes de Stéphanie* est alors publié sous le pseudonyme Shatan Bogat, avec la mention d'une traductrice fictive nommée Françoise Lovat, et d'une biographie présentant l'auteur comme un picaro moderne (« fils d'un émigré turc » s'étant adonné au « trafic des armes » et dirigeant « une compagnie de pêche et de transport maritime dans l'océan Indien et le golfe Persique »). Mais la supercherie est assez vite révélée par Gary qui justifie l'usage du pseudonyme en ces termes :

On aurait tort de croire que j'ai choisi un pseudonyme pour *Les Têtes de Stéphanie* parce qu'il s'agit de ce que l'on appelle parfois du bout des lèvres "un roman d'espionnage". Je l'ai fait parce que j'éprouve parfois le besoin de changer d'identité, de me séparer de moi-même l'espace d'un livre.⁷

En mai 1974, Gary dévoile ainsi la supercherie Bogat, et c'est à peine quelque mois plus tard, à l'automne, qu'il publie son premier roman sous le nom d'Ajar. Mais c'est sans oublier qu'en même temps qu'il publie *Les Têtes de Stéphanie*, paraît *La Nuit sera calme* qui se présente comme un livre d'entretiens entre Gary et son ami d'enfance, François Bondy, à qui il répond et se livre au gré de thèmes aussi divers que la littérature, la politique, l'amour ou l'Europe. Toutefois, François Bondy révélera en 1981 que Gary écrivit ce livre seul, et qu'il n'y eut jamais aucune collaboration, ni aucun véritable entretien, même s'il avait accepté et signé un contrat de confidentialité, et même lu le

⁶ Myriam Anissimov, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p. 703 note 34.

⁷ Romain Gary (Shatan Bogat), *La Nuit sera calme, Les Têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 6.

manuscrit définitif. Comme avec Pierre Rouve et la supercherie Sinibaldi, Gary use à nouveau d'un détour, d'un leurre, et en passe par un tiers pour faire entendre ici une voix propre – une intimité qui paradoxalement ne peut se donner à lire que sous le signe d'un faux littéraire. Comme si pour Gary, déjà dans *La Nuit sera calme*, l'idée d'un certain dévoilement était incompatible avec son seul nom propre, et que celui-ci devait être soutenu par un autre qui prendrait ainsi la fonction symbolique de *couverture*. On imagine donc bien, comme avec Émile Ajar, le nombre des critiques et des lecteurs qui tombèrent dans le piège. Toutefois, cette étonnante mise en scène du moi permet à Gary de rendre compte, de façon inédite, de cette douloureuse épreuve intime qu'il appelle l'« insuffisance du je » :

C'est tellement vrai que mon *je* ne me suffit pas comme vie, et c'est ce qui fait de moi un romancier, j'écris des romans pour aller chez les autres. Si mon *je* m'est souvent insupportable, ce n'est pas à cause de mes limitations et infirmités personnelles, mais à cause de celles du *je* humain en général. On est toujours piégé dans un *je*. [...] Mon « je » ne me suffit pas et quand je passe quelques semaines, mettons à Kuala Lumpur, à vivre dans une petite ruelle parmi des Malais et des Chinois, mon « je » se diversifie, et quand tu as fait ça cinq, six fois dans l'année, il y a diversification créatrice du « je » [...]. Il y a surtout créativité, parce que écrire un livre ou varier sa vie, c'est toujours de la créativité, cela veut dire se réincarner, se multiplier, se diversifier [...], lorsque je reste dans ma peau trop longtemps, je me sens à l'étroit, frappé de moi-même et claustrophobique.⁸

Il y a ainsi une étroite correspondance, que l'on retrouve dans l'œuvre romanesque de Gary, entre ce qui est explicitement référé à une insuffisance existentielle et ce que Gary nomme multiplication ou diversification du moi. L'identité se conçoit alors au croisement de l'histoire et de la fiction, comme ce que Ricoeur entend par la notion d'« identité narrative » (« je suis ce que je me raconte »⁹). Toujours dans *La Nuit sera calme*, Gary a d'ailleurs cette phrase : « Je ne cesse de faire mon plein de *je* innombrables »¹⁰.

C'est donc à l'automne de cette féconde et titanesque année 1974, que Gary publie son premier roman signé Ajar et qu'une extraordinaire mystification, à la fois littéraire et personnelle, se met en place jusqu'à la mort de l'écrivain en 1980. Au départ Émile Ajar n'est qu'un simple hétéronyme, le nom d'un auteur inconnu censé vivre en exil au Brésil et à qui Gary prête à nouveau une biographie tout à fait fantaisiste. C'est à son ami Pierre Michaut qu'il confie secrètement son manuscrit lequel le présente à la maison Gallimard, et le succès de *Gros-Câlin* ne se fait pas attendre. Raymond Queneau

⁸ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1974, p. 156 et p. 279.

⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 167.

¹⁰ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 289. Nous ne pouvons qu'être interpellés en lisant chez le poète Fernando Pessoa qui partage avec Gary l'expérience du dédoublement et de l'hétéronymie, cette même relation entre le sentiment intime d'une inconsistance, d'une inexistence fondamentale, et une mise au pluriel du moi, comme si le sujet était, comme l'écrit Colette Soler, « condamné à osciller entre le rien et le tout, à sentir le néant de son être et à rêver d'être tout » : « Je ne sais plus qui je suis, ni quelle âme j'ai [...] Je suis diversement autre qu'un seul moi : dont je ne suis pas sûr de l'existence (et s'il n'était pas ces autres-là). Je me sens multiple. Je sens que je vis d'autrui, en moi, incomplètement, comme si mon être faisait partie de tous les hommes, incomplètement de chacun, à travers une somme de non-moi synthétisés en un moi postiche », *Le Chemin du serpent*, Christian Bourgois, p. 170.

alors membre du comité de lecture chez Gallimard situe le roman « au point de rencontre de Ionesco, Céline, Nimier et Vian » et les critiques s'enflamment également : « Émile Ajar joue avec les mots, comme seuls Raymond Queneau ou Aragon, parmi les vivants en sont capables ». Le Goncourt est attribué en 1975 à *La Vie devant soi*, et face à cette popularité croissante, Gary fait alors entrer en scène son petit cousin Paul Pavlowitch pour incarner et personnifier publiquement Émile Ajar. C'est ainsi que « l'affaire Ajar » telle qu'on l'a appelée, comme s'il s'agissait d'une sombre affaire policière, se met en place. Seul Gary qui aspire alors « par-dessus tout » à l'anonymat reste dans l'ombre de cette affaire dont il va tant bien que mal tirer les ficelles. S'ensuivent deux romans *Pseudo* en 1976 et *L'Angoisse du roi Salomon* en 1979, le dernier roman d'AJAR publié à une époque où Gary lui-même vit dans une angoisse de plus en plus tenace face à cette œuvre Ajar dont il s'est en quelque sorte dépossédé. Il est également à noter que durant toute cette décennie, le dédoublement littéraire est parfait puisque Gary signe en même temps sous son propre nom deux romans (*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, 1975 et *Clair de femme*, 1977), la traduction française (*Charge d'âme*, 1978) de l'un de ses romans écrits en anglais (*The Gasp*, 1973), l'adaptation théâtrale du *Grand vestiaire* et la reprise des *Couleurs du jour*.

C'est dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, le texte posthume publié à la demande de Gary quelques mois après sa mort, et où il lève le voile sur son incroyable imposture, qu'il explique très clairement combien le dédoublement Ajar lui permet de se libérer d'une image publique où il se sentait à l'étroit, piégé, rêvant alors d'un double de papier salvateur (même si Gary emporte avec lui le secret de ce dont il aura/ou non été sauvé) :

J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans, depuis la soudaine célébrité qui était venue à un jeune aviateur avec *Éducation européenne* [...]. Trente ans ! « On m'avait fait une gueule ». Peut-être m'y prêtai-je inconsciemment. C'était plus facile : l'image était toute faite, il n'y avait qu'à prendre place. Cela m'évitait de me livrer. Il y avait surtout la nostalgie de la jeunesse, du début, du premier livre, du recommencement. Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence [...]. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d'autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventures que je suis n'a trouvé d'assouvissement dans aucune. La vérité est que j'ai été profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité.¹¹

Plus qu'une mystification littéraire, le dispositif Ajar relève donc d'une « véritable stratégie existentielle » censée permettre à son inventeur un auto-engendrement salutaire, tout du moins sur le plan littéraire, puisqu'elle se mue en un « piège terrible, creusant encore davantage les lignes de faille d'un moi déjà fissuré »¹². Andrée Bauduin qui s'interroge sur le rapport de Gary au *sentiment*

¹¹ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 29.

¹² Guy Amsellem, *op. cit.*, p. 191.

d'imposture qui est certainement le sien depuis toujours, suggère que cette mystification fut une solution « pour tenter de sortir le “je” d'une imposture plus intime et fondamentale »¹³.

Mais en dehors de la manière dont Gary tente d'apporter un éclairage à ces questions, dans ses textes autobiographiques ou dans son texte posthume, son œuvre romanesque offre un point d'ancrage essentiel à la problématique de l'imposture. Voilà par exemple comment dans *Gros-Câlin*, le fantasme de l'auto-engendrement est métaphorisé, à travers la fascination du narrateur pour la mue du python qu'il a adopté – fascination pour cet art de se refaire au sens propre, cette fois, une peau neuve, et littéralement « sortir de soi » :

Quand ça commence, il devient inerte, il a l'air complètement écoeuré de tout, il n'y croit plus. Ses paupières deviennent blanches, laiteuses. Et puis sa vieille peau commence à craquer et à tomber. C'est un moment merveilleux, le renouveau, la confiance règne. Bien sûr c'est toujours la même peau qui revient.¹⁴

Une sortie de soi problématique : l'imposture dans l'œuvre.

Depuis *Tulipe* écrit en 1946, l'œuvre de Gary est traversée par la problématique du travestissement, de la doublure et du dédoublement, avec toute une série de personnages ayant fait de la dissimulation un art suprême, en incarnant par excellence l'archétype du « faux self ».

Le Grand Vestiaire brosse ainsi la triste peinture d'une société française d'après-guerre vidée d'humanité et de sens, chacun cherchant à avoir l'air d'un autre, soit qu'il y ait urgence à *retourner sa veste*, soit qu'aucun costume n'ait réussi à dissimuler le vide intrinsèque de chacun. C'est ainsi l'exemple du personnage de Monsieur Sacha qui, derrière ses masques et ses fards, espère « en finir avec lui-même », c'est le jeune Luc qui réalise quant à lui, que l'homme n'est plus qu'une dépouille de lui-même et que tous les costumes qu'il est amené à voler rituellement tout au long du roman, il n'aura plus qu'à les revêtir pour leur donner, en quelque sorte, une nouvelle chance, une seconde peau. Dans *Les Clowns lyriques* publié en 1979, le personnage de Willie Bauché, joue, à son tour, à la grande comédie de l'être ; comédie de la sur-personnalisation : « Il se promenait dans son salon doré du Negresco, vêtu de sa robe pourpre, un verre de champagne à la main, collant le plus possible à son personnage, réfugié dans la peau du personnage qu'il avait choisi, comme jadis on émigrerait très loin »¹⁵. Mais le père de l'imposture est le bien nommé Vanderputte, l'ancien collabo cynique et repent à qui Léonce, l'un de ses fils adoptifs, dit :

¹³ Andrée Bauduin, *Psychanalyse de l'imposture*, Paris, PUF, 2007, p. 72.

¹⁴ Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard, 1974, p. 62.

¹⁵ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1979, p. 97.

Avec vous, on ne sait jamais où l'on est. Tout est tellement embrouillé chez vous, emberlificoté, camouflé, à l'envers, souterrain [...]. Vous êtes une piste brouillée [...]. Il n'y a jamais moyen de vous mettre la main dessus. Vous n'êtes nulle part.¹⁶

Aussi, cette inclination de certains personnages garyens pour le mensonge et l'imposture, exprime-t-elle la nécessité d'en passer avant tout par l'anonymat : de tous les noms et de tous les visages possibles, se glisser derrière un masque et disparaître, se cacher, dissimuler son nom parce qu'il est comme impossible à dire, à entendre. Tenir à l'anonymat par-dessus tout (comme Gary derrière Ajar) et créer pour ses personnages un art véritable de la clandestinité. À Vanderputte, cette fois, de prêcher *la bonne parole* : « Dans la vie, il s'agit de passer inaperçu [...]. On peut vivre très vieux et jouir de tout, naturellement, en cachette. La vie, jeune homme, apprenez-le dès maintenant, c'est uniquement une question de camouflage »¹⁷. Tout est donc une question de camouflage et de cachette ; une cachette comme en sera une l'oeuvre d'Ajar, sans compter les cachettes et les cryptes multiples qui figurent dans l'oeuvre de Gary, et qui prennent la forme de cachettes dans les forêts, de caves et de cavités secrètes, sans oublier cette belle formule du personnage de Dobranski dans *Éducation Européenne* qui associe le roman qu'il vient d'écrire à un refuge : « ...tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre, a besoin d'une cachette, d'un refuge. Je voudrais que mon livre soit un de ces refuges »¹⁸.

D'autre part, la problématique garyenne de l'imposture touche très précisément à la question de la naissance et des origines, les origines juives en particulier qui pour certains personnages sont à dissimuler minutieusement afin ne pas/ne plus « se faire prendre ». C'est le personnage de Tulipe, le tout premier imposteur de cette longue série, qui se fait passer pour un noir en se grimant le visage (et l'on a à l'esprit le personnage principal du roman *La Tâche* de Philip Roth, qui à l'inverse est un noir qui se fait passer pour juif). *Les Cerfs-volants*, le dernier roman de Gary, nous offre un ultime exemple d'imposture – l'identité étant cette fois menacée de l'extérieur –, à travers le personnage de Julie Espinoza qui, pour sauver sa peau, doit précisément changer de nom et d'identité : « sauver sa peau dans la peau d'une autre », selon l'expression de Jean-François Pépin¹⁹. Ainsi, à Julie Espinoza, vieille maquereille juive aux allures d'homme, de se métamorphoser en une comtesse hongroise, rebaptisée Mme Esterhazy (et l'on entend bien sûr derrière ce nom toute l'ironie de Gary, d'autant plus qu'un des personnages de *Gros-Câlin* s'appelait déjà Mme Dreyfus), désormais familière des officiers allemands qu'elle peut aisément tromper au moyen de faux papiers de toutes sortes.

Enfin, n'oublions pas la fameuse Madame Rosa, qui s'illustre comme une véritable professionnelle des faux et, par là même, il est à noter que dans l'oeuvre garyenne de faux papiers en tous genres (faux

¹⁶ Romain Gary, *Le Grand Vestiaire*, Paris, Gallimard, 1948, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁸ Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, 1945, p. 75.

¹⁹ Jean-François Pépin, « La judéité, marge ou frontière chez Gary, à la lumière des *Cerfs-volants* » dans Colloque « Romain Gary : un écrivain de frontière ».

certificats d'origine, faux passeports, faux registres) circulent massivement, et souvent par l'intermédiaire de personnages féminins. Quant à Madame Rosa, c'est par « précaution », dit-elle, qu'elle s'est organisé tout un réseau de faux papiers lui attribuant des identités multiples, et lui permettant surtout de ne figurer nulle part :

Madame Rosa ne voulait pas courir le risque d'être couchée en bonne et due forme sur papiers qui le prouvent, car dès qu'on sait qui vous êtes on est sûr de vous le reprocher [...]. Madame Rosa ne figurait donc nulle part et avait de faux papiers pour prouver qu'elle n'avait aucun rapport avec elle-même.²⁰

Mais si Mme Rosa se choisit des cachettes identitaires multiples pour dissimuler sa judéité, elle va aussi jusqu'à tricher de quatre ans sur l'âge réel de Momo, et mentir sur l'identité religieuse de ce dernier, au moment fatidique où Monsieur Kadir, son père, vient le rechercher. Madame Rosa n'hésite donc pas devant un faux et usage de faux pour garder son protégé, allant jusqu'à travestir la réalité et écrire ainsi, à sa façon, une autre histoire, un autre destin. De plus, nous pouvons relever que Madame Rosa garde les traces des origines de tous les enfants qui lui sont confiés sur des « certificats d'origine » que Momo retrouve pêle-mêle dans une grande « valise » qui n'est peut-être pas sans faire écho à celle que possédait aussi la mère de Gary, comme l'indique *La Promesse de l'aube*, dans laquelle étaient conservés les « faux bijoux de famille ». De Nina à Mme Rosa, circule donc la trace d'une valise pleine de faux, dans laquelle l'on pourrait également imaginer de trouver les noms de Sinibaldi, Gary, Bogat ou Ajar.

Enfin, il est tout à fait intéressant de lire ce que Gary, dans l'œuvre d'Ajar et en dehors de l'exemple de Mme Rosa, fait de ces questions du faux et de l'imposture. On remarque alors que ces questions se déplacent, et que les narrateurs s'ils ne sont plus amenés à fabriquer des faux ou à en faire un quelconque usage, en viennent à se considérer eux-mêmes comme un faux, une erreur, un « canular ». Au narrateur de *Gros-Câlin* de dire ainsi : « Je commence souvent à me sentir comme ça, je veux dire, comme une erreur »²¹. C'est-à-dire que de Gary à Ajar, l'on passe bien de l'idée que l'identité peut se camoufler, se dissimuler, se travestir, s'extraire de soi, à une expérience de l'inappartenance à soi qui, chez Ajar, touche précisément à la peau, au visage et au corps. En d'autres termes, si Gary annonce dans son œuvre que rien n'est jamais moins sûr et plus instable qu'une assignation identitaire, et par conséquent que l'identité peut se truquer et se falsifier, Ajar montre aussi que l'identité est par essence *déjà* flouée, tronquée. Gary a d'ailleurs cette phrase dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, pour parler de lui : « Je me suis toujours été un autre »²². Si par le biais d'Ajar, Gary rend transparent quelque chose d'une crise identitaire, un questionnement se met aussi en place autour de cet espoir infini (que le narrateur de *Gros-Câlin* devant la mue de son python nomme « la fin de

²⁰ Romain Gary (Émile Ajar), *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, 1975, p. 170-171.

²¹ Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, *op. cit.*, p. 160.

²² Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1980, p. 30.

l'impossible ») à sortir de sa peau, à en changer. « Sortir de sa peau d'homme » est une expression que l'on trouve dans *Les Mangeurs d'étoiles* et qui renvoie à ce thème cher à Gary de *la difficile sortie de l'humain*, c'est-à-dire la façon dont ses personnages sont souvent tentés par une fuite en dehors d'eux-mêmes, et rattrapés même temps par « l'incapacité à se fuir ontologiquement »²³. C'est dans ce sens que la problématique garyenne de la labilité identitaire rencontre à plusieurs reprises dans l'œuvre celle du vide intérieur, comme si cette « multiplication de soi, cette permanente autocréation entraînait paradoxalement une extrême fragilisation de soi »²⁴ dont les narrateurs ajariens se font les porte-voix.

On comprend donc la façon dont le pseudonyme Ajar a pu tenir lieu à la fois de sortie de soi (devenir dans le plein sens du terme un être d'encre et de papier) et de disparition, d'une sortie de scène rêvée, celle qui permet alors à l'écrivain de faire entendre dans l'anonymat des coulisses quelques intimes blessures et vérités, l'imposture Ajar relevant ainsi d'un chemin de traverse, d'une échappatoire autorisée.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

²³ Jean-François Pépin, *L'Humour de l'exil dans l'œuvre de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 34.

²⁴ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, XYZ Éditeur, 1997, p. 89.

« LOUISE, IS THAT YOU? »¹

Michel RENAUD

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

*Incapables de sentir le prix des talents, elles ne
purent voir ceux de Louise sans jalousie.*

(Fortunée Briquet)²

En 2005, les œuvres de Louise Labé — c'est-à-dire le *Débat de Folie et d'Amour*, les *Élégies* et les *Sonnets* : moins d'une centaine de pages d'une édition de poche moderne³ — sont inscrites au programme des agrégations des Lettres et de Grammaire. Ce douteux honneur rendu par l'institution à une poétesse ayant suscité, au fil du temps, autant d'enthousiasme que de réprobation, s'il était de nature à combler les louangeurs de Louise aussi bien que ses exégètes les plus passionnés, ses « milliers d'amoureux secrets et cachés »⁴, prenait en outre valeur de symbole pour les modernes championnes de l'écriture féminine et de la cause des femmes de lettres. Tardive revanche sur les esprits frileux qui, il n'y a guère qu'un demi-siècle, s'opposaient encore à ce que l'on baptisât — à Lyon — « un lycée de jeunes filles » du nom du « plus grand écrivain » de la ville, dans laquelle, maigre compensation ononymique, « seule une mince rue [rappelait] uniquement par son surnom familial et galant l'illustre Lyonnaise dans le quartier où elle [avait vécu] »⁵, — mais revanche malgré tout, dont la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime (SIEFAR) pouvait alors tirer une sorte de fierté sororale :

Louise Labé est depuis fort longtemps l'une des autrices françaises les plus connues dans le monde. Il aura pourtant fallu bien du temps pour que l'institution reconnaisse la valeur de ses écrits. C'est aujourd'hui chose faite : quatre siècles et demi exactement après leur parution, Louise Labé est au programme de l'Agrégation de Lettres, pour la première fois dans l'histoire de ce concours.⁶

¹ Réplique du film *Thelma et Louise* de Ridley Scott (1991). La même question, à propos d'autres personnages homonymes, se retrouve textuellement dans divers textes de fiction, romans ou nouvelles américains. On semble s'interroger beaucoup sur l'identité des *Louise*...

² *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des étrangères naturalisées en France*, Paris/Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1804, p. 261.

³ Voir *B.O.* spécial n° 5, du 20 mai 2004. L'édition de référence est celle de François Rigolot : Louise Labé, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986 ; éd. revue et corrigée en 2004.

⁴ Gérard Guillot, *Louise Labé*, Paris, Pierre Seghers éditeur, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1962, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ Compte rendu de *Louise Labé 2005* (Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2004) sur le site de la SIEFAR : <http://www.siefar.org>.

On pouvait donc croire Louise désormais réhabilitée, élevée au rang d'auteur — mieux : d'*autrice* — respectable, digne enfin d'inspirer de redoutables pensums dissertatifs à des jurys redoutés et non plus seulement de moites émois à des « ménagères de quarante ans » ayant gardé un cœur de lycéenne. Mais l'embellie allait être de courte durée, puisque dès l'année suivante quelqu'un troubla la fête en laissant tomber dans la mare seiziémiste un pavé de près de cinq cents pages, volumineux aérolithe dont la chute fit quelque bruit et engendra des ondes de choc qui allaient se propager au-delà des limites étroites du Landerneau universitaire. Un gros livre, donc, du genre de ceux qu'Audiberti jugeait « trop savants, imprimés en caractères trop petits »⁷, encombré de cette prolifération de notes et de références infrapaginales qui authentifie la publication savante et se donne à lire comme une garantie de sérieux. L'auteur ? Mireille Huchon, *professeure* à la Sorbonne. Le titre ? *Louise Labé, une créature de papier*⁸ — titre dont les connotations péjoratives, pour ne pas dire infamantes, n'échappent à personne. Le propos ? Démontrer, tout simplement, que Louise Labé n'a guère plus de réalité que la *même néant* de Jean Tardieu : « A'xiste pas. »⁹ Le coup est dur, mais surtout l'angle d'attaque déconcertant : jusqu'alors les accusations — ou du moins les réserves émises à l'endroit de la « Belle Cordière » —, visaient essentiellement le « moi social » de la poétesse, se fondaient sur les ragots et les allusions de ses contemporains, repris par des polémistes ou des chroniqueurs peu scrupuleux, faisant état de ses complaisances, voire de sa vie dissolue. On pouvait traiter cela par le mépris — simples calomnies de *chiefroidures* à la Calvin — ou réfuter telle imputation dépréciative au prix d'une ingénieuse explication philologique¹⁰. Tout cela relève de l'histoire ancienne et, d'ailleurs, nous ne sommes plus à l'époque où les mœurs supposées de l'*auteure* pouvaient entacher l'œuvre et où « la question : “fut-elle ou non une courtisane” semblait fonder toute exégèse de l'œuvre »¹¹. Pour Mireille Huchon, la seule question qui importe c'est celle-ci : « Louise Labé a-t-elle écrit les *Euvres de Louïze Labé Lionnoize* ? » Et la réponse est, à n'en pouvoir douter, « non ». Louise Labé n'existe pas en tant qu'*auteure*, nous sommes en face d'une imposture — ou plus exactement d'une supercherie littéraire, si l'on veut, comme le fait le dictionnaire de l'Académie, établir un distinguo entre les deux expressions :

Imposture. n. f. Ce que l'on impute faussement à quelqu'un dans le dessein de lui nuire [...] On l'emploie dans le même sens, en parlant de certains ouvrages fabriqués dans une intention de fraude et donnés comme l'œuvre de quelque auteur connu. *Les impostures littéraires*.

⁷ Audiberti, à propos des exégèses du “cas” Rimbaud, dans *Dimanche m'attend*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 140.

⁸ Mireille Huchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

⁹ Jean Tardieu, *Le Fleuve caché. Poésies : 1938-1961*, Paris, Poésie/Gallimard, 1968, p. 124.

¹⁰ Voir comment Françoise Charpentier établit une distinction entre la *courtisane*, dans l'acception courante du terme, et la « courtisane honorable » calquée sur les « cortegiane honeste » italiennes (Préface à son édition des *Œuvres* de Louise Labé et des *Rymes* de Pernette du Guillet, Paris, Poésie/Gallimard, 1983).

¹¹ Cf. Gérard Guillot, *op. cit.*, p. 51.

Supercherie. n. f. [...] *Supercherie littéraire*, ouvrage que l'on publie sous un nom imaginaire, ou que l'on donne comme venant d'une personne qui ne l'a pas fait.¹²

Pour Mireille Huchon, la « Laïs lyonnaise », paillard et femme de paille, « créature de papier », n'est qu'un prête-nom, qui n'a aucune part dans la rédaction des textes qu'on lui attribuera, ceux-ci étant l'œuvre d'un groupe de mystificateurs distingués, au premier rang desquels Maurice Scève, Claude de Taillemont et Olivier de Magny. Rien de moins. Nous n'entrerons pas dans le détail de l'interminable argumentation développée par Mireille Huchon, à grand renfort de références érudites, dont l'accumulation impressionne plus qu'elle ne convainc, pas plus que nous ne prendrons position dans un débat qui reste ouvert — et pour longtemps sans doute. Nous nous bornerons à examiner les prises de position et les réactions suscitées par la thèse iconoclaste de l'éminente sorbonnoise, sans doute plus intéressantes que les prétendues révélations — en fait des hypothèses, au mieux troublantes — censées dénoncer une mystification révélatrice du « machisme » littéraire de l'époque (car, et ce n'est pas le moins paradoxal de l'affaire, c'est bien une posture féministe exacerbée qui conduit à dénier à une femme la paternité — peut-être faudrait-il dire la « maternité » ? — d'une œuvre capable d'égaliser celle des poètes mâles du moment).

Comme il fallait s'y attendre, c'est d'abord le petit monde des seiziémistes (« quatre cents personnes en comptant large », écrira un journaliste¹³) qui s'émeut et dissimule à grand-peine son agacement, soulignant avec onction l'intérêt des recherches d'une collègue dont les travaux font autorité, mais à l'évidence brûlant d'envie de lui casser l'encensoir sur le nez. En substance, les objections sont toujours à peu près les mêmes : il y a bien des zones d'ombre autour de la personne de Louise Labé, personne ne le conteste et le constat n'est pas neuf, mais on n'a aucune preuve sérieuse du caractère apocryphe des textes publiés sous son nom. Il y a un peu trop de tournures suppositives et de conditionnels dans le livre de Mireille Huchon pour considérer sa thèse autrement que comme une somme de présomptions. Bon connaisseur de l'œuvre de Louise Labé, Daniel Martin reprendra méthodiquement, dans un article exemplaire d'une trentaine de pages¹⁴, les différents points litigieux, dénonçant des « lectures forcées des textes allégués », des « hypothèses trop ingénieuses [...] voire d'une discutable cohérence », avant de conclure que « la formule “une créature de papier”, employée dans le titre de l'ouvrage, n'eût été justifiée que si elle eût été suivie d'un point d'interrogation » — ce qui résume assez bien l'opinion générale. Estimant en somme que ce genre de spéculations hasardeuses pourraient bien nous conduire à laisser la proie pour l'ombre, Daniel Martin nous invite finalement, avec un louable bon sens, à ne pas perdre de vue « ce que [les] textes disent vraiment »¹⁵.

¹² Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition, 1932-1935, articles « Imposture » et « Supercherie ».

¹³ Édouard Launet, « Louise Labé, femme trompeuse », dans *Libération*, 16 juin 2006.

¹⁴ Daniel Martin, « Louise Labé est-elle “une créature de papier” ? », *R.H.R.*, n° 63, décembre 2006, p. 7-37.

¹⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

Ce qui est plus inattendu que ces disputations universitaires, ces escarmouches à fleurets plus ou moins mouchetés, d'où chacun ressort finalement conforté dans ses positions, c'est le retentissement tout à fait inhabituel de l'affaire hors des cénacles de spécialistes. Les pages culturelles de nos grands quotidiens et de nos magazines s'intéressent plus volontiers aux évacuations scripturaires de Christine Angot ou de Mazarine Pingeot, aux chapeaux d'Amélie Nothomb qu'aux prétendues impostures littéraires de la Renaissance. Or la publication dans *Le Figaro* du 9 mars 2006 d'un billet salutairement irrévérencieux de Claude Duneton intitulé « Je vous salue, Louise », puis, dans *Le Monde des livres* du 11 mai 2006 d'un copieux compte rendu de l'ouvrage de Mireille Huchon signé Marc Fumaroli allaient donner à la polémique un certain retentissement dans ce qu'il est convenu d'appeler le large public cultivé — ce qui est déjà, notons-le au passage, révélateur de la toujours vivace popularité de la poétesse lyonnaise, icône — ou parangon de la femme libérée, libre de son corps et de ses propos : un billet consacré à Mathilde Pomès, Catherine Pozzi ou Danièle Sarrera n'aurait probablement retenu l'attention de personne, sinon de quelques spécialistes... Ces deux articles, qui inaugurent une longue série de commentaires, ne s'embarrassent guère de nuances ; ils représentent deux attitudes radicales, diamétralement opposées, et se fondent à l'évidence sur des lectures pour le moins hâtives et diagonales de l'essai de Mireille Huchon. Pour Claude Duneton, la thèse de la supercherie est une « élucubration », qui ne se fonde sur « rien de concret, aucune découverte précise ; seulement des impressions érudites, des coïncidences, des soupçons qui honorent peut-être sa science, mais n'apportent qu'une eau bien rare à son moulin ». Et de conclure, après nous avoir donné, à grand renfort de calembours, un aperçu de ses talents de bonnisseur : « Les rosseries de Mme Huchon se balaient d'une chiquenaude. » Pour Marc Fumaroli, dont le papier s'intitule « Louise Labé, une géniale imposture » :

La démonstration de Mireille Huchon est irréfutable et réjouissante, même si elle doit faire rentrer sous terre les exégètes et les biographes qui, depuis le XIX^e siècle, ont pris au pied de la lettre un double jeu poétique “de haulte gresse” dont le sel attique leur a échappé.

Notre brillant académicien, particulièrement en verve, accable de ses sarcasmes (dans un style toutefois un peu plus relevé que celui de Duneton !) aussi bien les vieilles barbes et barbaques qui en sont restés à Sainte-Beuve, que les « derniers croyants » — genre Club des Poètes — qui vouent à leur idole — plutôt qu'au dieu Texte — un culte naïf, relevant de ces « superstitions littéraires » que dénonçait Valéry, avant de refermer sa péroraison sur une formule expédiente et définitive : « Exit Louise Labé. »

Le propos de Marc Fumaroli peut, certes, du point de vue des « amoureux secrets », paraître désinvolte et scandaleux ; il n'en pose pas moins — au-delà du problème de l'attribution — des questions fondamentales sur le statut de l'auteur, bien sûr, mais aussi sur la nature de l'émotion

poétique. Les réactions indignées¹⁶ montrent que lecteurs et même chercheurs contemporains ont du mal à renoncer à une certaine idée de l'auteur qu'on pourrait qualifier, faute de mieux et pour faire vite, de « romantique » : une créature non de papier, mais bien de chair et de sang, que chaque lecture ressuscite telle qu'en elle-même — « Aloysa veni foras ». Le moi littéraire qui dit « je », qui brûle et se pâme d'amoureuse souffrance dans ces inimitables sonnets ne se distingue pas d'un moi social factice, posthume, qui s'est construit au fil du temps et dont la nature idéale, chimérique, aurait fini par s'incarner dans l'imagination du lecteur. La silhouette mièvre, gravure de keepsake d'un kitsch proto-bovaryste esquissée par Marceline Desbordes-Valmore¹⁷ devient plus suggestive avec Sainte-Beuve¹⁸. La « fauvette à tête blonde, au chant libre et joyeux [...] inclinant sur [son] fleuve un front tendre et rêveur », passant des larmes au rire, pinçant son luth au bord de l'eau, l'« être charmant », le « bibelot précieux », qu'évoque encore dans les premières décennies du XX^e siècle un certain Mathieu Varille¹⁹, se mue au prix d'une erreur de lecture révélatrice en « nymphe ardente »²⁰. C'est cette figure fantasmée, « telle qu'on la rêve de loin » et telle qu'on la *devine*²¹, que l'on aperçoit entre les lignes de la brève notice que lui consacre Kléber Haedens dans son *Histoire de la littérature française*, plus sensuelle encore, en proie à « l'amour et à ses douleurs » :

L'œuvre de Louise Labé est mince : un texte en prose, des élégies, quelques sonnets. Les sonnets, presque tous également beaux, forment l'un des recueils les plus précieux de notre poésie. Ils sont tous dédiés à l'amour, et non à l'amour parfait, ni aux anges, mais à l'amour délirant et charnel. Les sonnets de la Belle Cordière sont encore chauds de désir. Une femme dont le corps lance des étincelles attend les noires nuits propices aux rondes des amants et, quand elle ne pourra plus aimer, chanter, comprendre, elle invitera la mort à son chevet [paraphrase du sonnet XIV : « Tant que mes yeux pourront larmes espandre »]. Son rêve est de mourir heureuse, dans les bras de l'homme qui la fait pleurer. La solitude lui est intolérable. Louise fait appel à tous pour calmer son ardeur, aux illusions, au mensonge. Mais elle charme sa peine et son attente avec des mots tremblants, gonflés de gémissements et de soupirs. Ses vers, traversés de courants chaleureux, de déceptions et d'espoirs, appellent le ravisseur aux cheveux blonds qui enlève les adolescentes. Ils s'élancent à la suite de l'âme envolée, passent à belle allure dans une ombre rouge où le poison se dissimule. Ils sont écrits le cœur battant.²²

Ainsi, la figure féminine de l'auteur se construit-elle à partir du texte, entité nourrie de l'imaginaire de multiples lecteurs, floue et paradoxalement cohérente : les poèmes sont lus et interprétés comme autant de confidences intimes, autant d'aveux, autant d'indices de caractère autobiographique. Dès lors

¹⁶ « Louise attaquée ! » peut-on lire sur le site de la SIEFAR. Même s'il s'agit vraisemblablement d'un clin d'œil, celui-ci ne laisse pas d'être révélateur.

¹⁷ Marceline Desbordes-Valmore, « Louise Labé » dans *Les Pleurs*, Paris, Mme Goulet, 1834 ; Bruxelles, E. Laurent, 1837, p.232-239.

¹⁸ Sainte-Beuve, « Louise Labé » dans *Portraits contemporains et divers*, vol. III, Paris, Didier, 1855, p. 156-184.

¹⁹ Mathieu Varille, *Les Amours de Louise Labé, la Belle Cordière*, Lyon, P. Masson, 1929. Cité par G. Guillot, *op. cit.*, p. 119.

²⁰ Citant Marceline Desbordes-Valmore, Sainte-Beuve lit « ardente » là où le texte porte — du moins dans les différentes éditions que nous avons consultées — « nymphe triste ».

²¹ Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 182.

²² Kléber Haedens, *Une histoire de la littérature française*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1988, p. 51-52.

cet auteur, qui ne se confond pas avec l'auteur empirique, avec le « moi social » de l'écrivain — et pas davantage avec une pure instance textuelle (l'auteur « abstrait » selon la terminologie de Jaap Lintvelt²³) — acquiert un statut ontologique particulier, analogue à celui du narrateur intradiégétique dans la fiction en prose : s'il s'informe dans le texte, il n'en est pas prisonnier et peut « migrer » dans un « monde possible » qui interfère avec le nôtre. Relisons, à ce propos, ce qu'en écrit Umberto Eco :

À certains personnages littéraires — pas à tous — il arrive de sortir du texte où ils sont nés pour migrer dans une zone de l'univers que l'on réussit très difficilement à délimiter [...] Où sont ces individus fluctuants ? Cela dépend du format de notre ontologie, si elle héberge aussi les racines carrées, la langue étrusque et deux idées de la Très Sainte Trinité, la romaine pour qui (du moins jusqu'à avant-hier) le Saint-Esprit procède du Père et du Fils (*ex Patre Filioque procedit*), et la byzantine pour qui le Saint-Esprit procède uniquement du Père. Mais cette région a un statut très vague et héberge des entités d'épaisseur différente [...]

Ces entités de la littérature sont parmi nous. Elles n'étaient pas là depuis l'éternité comme (peut-être) les racines carrées et le théorème de Pythagore, mais désormais, après qu'elles ont été créées par la littérature et nourries par nos investissements passionnels, elles sont là et nous devons les prendre en compte. Disons, pour éviter des discussions ontologiques et métaphysiques, qu'elles existent comme des habitudes culturelles, des dispositions sociales.²⁴

« Entre un personnage réel réécrit et repensé et un autre purement fictif, la différence peut s'avérer bien mince » notent pour leur part Pascal Riendeau et Marie-Christine Lesage²⁵. Il est clair que la *Louise Labé* de Marceline Desbordes-Valmore, de Kléber Haedens ou de Claude Duneton est bien du nombre de ces *créatures* (et nous n'y mettons cette fois aucune connotation péjorative). Elle est, dans son « univers intercalaire », hors de portée des « élucubrations » de Mireille Huchon aussi bien que des proscriptions jubilatoires de Marc Fumaroli — et quand bien même démontrerait-on que Louise Charly, alias Dame Perrin, dite Labé ou « la Belle Cordière », née dans les années 1520 et morte en 1566, n'aurait pas écrit une seule ligne, cela n'empêcherait pas la *vraie* Louise (puisque *vrai* signifie selon le dictionnaire de Féraud « qui est tel qu'il doit être ») de continuer à exhaler « tant que sa voix pourra un peu faire entendre » « les rauques plaintes d'une sensualité qui, tour à tour atteinte, pénétrée, moquée, meurtrie, ne croit pas sans hésitation à sa propre réalité »²⁶. La foi des « amoureux secrets » supplée à ce peu de réalité. Chaque lecteur pourrait faire sienne cette phrase de Milosz :

Tandis que ma raison flairait la supercherie ou découvrait le mensonge, mon âme s'abandonnait sans réserve aux vérités miraculeuses, indiscutables de l'amour; le sentiment acceptait pour vrai ce que la raison rejetait comme faux; le Mensonge humain parlait, mais celui qui l'écoutait était Amour, le joyeux, le profond, le triomphant Amour !²⁷

²³ Cf. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Corti, 1981.

²⁴ Umberto Eco, « Sur quelques fonctions de la littérature », *Magazine littéraire*, n° 392, nov. 2000, p. 58-62.

²⁵ « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3, (75), Montréal, Presses de l'UQAM, 2000, p. 424.

²⁶ Albert-Marie Schmidt, *Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. x.

²⁷ O.-V. de L. Milosz, *L'Amoureuse Initiation*, 1910, p. 154.

La relation du lecteur au texte est d'ordre passionnel et l'on peut présumer sans grand risque que, selon les termes du poète François Solesmes, « longtemps encore, après que le réquisitoire de Mme Huchon aura rejoint, dans l'« histoire littéraire », l'assez pitoyable « Ode à Sire Aymon » d'Olivier de Magny [...] notre poétesse continuera de faire prévaloir les droits imprescriptibles de l'amour incarné et du chant qui l'honore »²⁸.

Séduisante imposture, imputable à la complaisance du lecteur tout autant qu'à l'industrie d'un quarteron de littérateurs malicieux :

Imposture. s. f. [...] Il se dit encore de l'illusion des sens. Il est difficile de se défendre de l'imposture des sens. L'imposture des sens séduit souvent la raison.²⁹

Imposture. s. f. [...] Il se dit figurément, en parlant des choses qui font illusion, qui causent des illusions. Il est difficile de se défendre de l'imposture des sens. Les arts séduisent par une imposture agréable.³⁰

Dénoncer l'imposture n'enlève rien au pouvoir du texte, ce qu'a parfaitement compris Marc Fumaroli — et sans aller jusqu'à affirmer, comme Umberto Eco que « la condition du plaisir réside dans le fait que quelque chose a été falsifié »³¹ on peut considérer que la falsification n'est pas de nature à frapper de nullité l'œuvre apocryphe. Ce qui touche le lecteur, ce n'est pas la grâce supposée de la Louise « historique » (dont on ne sait, quant au physique à peu près rien, sinon qu'elle était « belle ») ou les charmes vénéneux que prête Mireille Huchon à cette Méduse dont le portrait par Pierre Woeirirot « n'offre — selon ses propres termes — rien d'aimable »³², ou encore la sincérité de cette voix qui nous parle à travers le temps, à travers le texte, mais bien le texte ventriloque qui se constitue au gré de la lecture en discours amoureux, fût-il, au départ, singerie de ce discours. RAPPELONS-NOUS ce que dit Maurice Blanchot :

L'œuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même.³³

²⁸ François Solesmes, « Louise Labé, “créature de papier” ? » — Compte rendu critique de l'ouvrage de Mireille Huchon, SIEFAR, déc. 2007.

²⁹ Dictionnaire de l'Académie française, 1^e édition, 1694, article « Imposture ».

³⁰ Dictionnaire de l'Académie française, 6^e édition, 1835, *idem*.

³¹ « La condition du plaisir réside dans le fait que quelque chose a été falsifié » (« Écologie 1984. Et le Coca-Cola s'est fait chair », dans *La Guerre du faux*, LGF, « Le Livre de Poche/Biblio essais », 1987, p. 78.

³² Mireille Huchon, *op. cit.*, p. 113.

³³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, [1955], coll. « Folio Essais », 2009, p. 293.

Ou encore : « La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne. »³⁴

Alors, le texte et rien que le texte ? Il semble bien que la poésie amoureuse, la confidence lyrique — celle-ci serait-elle pur artifice — s'accommode mal d'une approche formaliste aussi radicale. « L'affirmation qu'il n'y a pas de hors-texte est un graffiti puéril sur les murs du bon sens », dirait Steiner³⁵ ; mais sinon « rien que le texte », du moins « le texte d'abord ». « Au commencement, la parole », cette parole écrite, à partir de laquelle nous accédons à une émotion d'ordre esthétique, qui conduit à la *jouissance* — au sens que Barthes donne à ce mot, ou dans tous les sens que l'on voudra. L'ardeur amoureuse qui s'exprime dans les sonnets brûlants de Louise procède peut-être tout simplement du « petit feu de la technique ». Le caractère jaculatoire de la dépréciation érotique, rien moins que spontané, serait encore imposture, illusion tissée de rhétorique...

Superstition littéraire toujours, cette idée que la profondeur, ce qui fait le prix de la création artistique quelle qu'elle soit — et notamment de la création poétique —, ce qui lui donne du poids et l'assoit dans la durée du temps humain, procède nécessairement du *sentiment* et de son expression sincère : « La ferveur pénétrante dans l'expression des sentiments »³⁶. C'est oublier comme toujours l'étymologie, qui devrait nous mettre en garde, nous rappeler que tout est *fabriqué* :

Ποιέω : [...] fabriquer.³⁷

Fabriquer. v. a. [...] On dit fig. *Fabriquer un mensonge, une calomnie*, pour dire controuver, inventer un mensonge, une calomnie. Et dans le même sens à peu près : *Fabriquer une pièce, fabriquer un testament, une donation, etc.* pour dire : faire une fausse pièce, un faux acte, un faux testament, etc.³⁸

« La solitude, c'est topique » déclare un personnage d'Enrique Vila-Matas³⁹ à un poète adolescent un peu trop naïf ; les tourments de l'amour, les feux du désir sont dans la poésie pétrarquaisante tout aussi topiques : « couleur de rhétorique » que tout cela. Les romantiques même ne seront pas dupes : faut-il citer la fameuse lettre de Keats à Richard Woodhouse, en date du 27 octobre 1818 ?

[Le poète] est tout et n'est rien : il n'a pas de caractère, il jouit de l'ombre et de la lumière [...] Ce qui choque le philosophe vertueux fait le délice du poète caméléonique [...] [Le poète] est l'être le moins poétique qui soit car, dépourvu d'identité, il est continuellement en train de substituer ou de garnir des corps [...] Le soleil, la lune, la mer, les hommes et les femmes, créatures impulsives, sont poétiques et

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ George Steiner, « Une lecture bien faite » dans *Passions impunies*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001, p. 153.

³⁶ Milan Kundera, « Improvisation en hommage à Stravinski », *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, coll. « Folio », 1995 p. 85.

³⁷ Première acception donnée par le dictionnaire de Bailly.

³⁸ Dictionnaire de l'Académie française, 1^e édition, 1694, article « Fabriquer ».

³⁹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois éditeur, « Titres », 2009, p. 154.

présentent en eux-mêmes des attributs immuables. Le poète n'en possède aucun, il n'est pas identifiable, sans doute est-il le moins poétique des êtres créés par Dieu.⁴⁰

L'imposture n'est pas chez Scève, Taillemont et consorts — à supposer qu'il y ait bien eu supercherie de leur part ; elle n'est pas davantage, comme seraient tenter de l'insinuer les esprits malveillants chez Mireille Huchon, qui installe le soupçon et « répand sur autrui des accusations mensongères », mais bien dans l'œuvre littéraire même, consubstantiellement artificieuse, à laquelle seules nos lectures désirantes donnent un souffle, suscitant une âme, là où ne sont que des mots...

« Ixion [...] prit très sérieusement le fantôme pour la réalité et rendit la Nuée mère des Centaures. »⁴¹

Ainsi des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*. Fertile imposture, qui aura au fil du temps engendré sinon des centaures, du moins des chimères : d'innombrables gloses — la bibliographie d'agrégation compilée en 2004 par Daniel Martin comporte plus de deux cents références — et d'encore plus nombreuses rêveries, d'aimables phantasmes, « visions illusoires », douces impostures... L'esprit de Louise n'a pas fini de « donner signe d'amante » à « ses milliers d'amoureux secrets ».

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

⁴⁰ Cf. John Keats, *Selected letters*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 147-148. Nous citons d'après Enrique Vila-Matas, *op. cit.*, p. 120-121.

⁴¹ *Biographie universelle*, vol. LIV, Paris, Michaud, 1832, article « Ixion ».

L'ÉCRIVAIN DU SIÈCLE

Jean-François JEANDILLOU

Université Paris Ouest-Nanterre & CNRS UMR 7114

Lors du colloque de Cerisy jadis consacré à Roland Barthes, l'un des participants s'était proposé, non sans audace, de prendre « à contresens aussi bien le terme d'énonciation que celui d'imposture ». De ce dernier, Antoine Compagnon eût en effet souhaité faire un équivalent « de l'*atopie* grecque, celle de Socrate », pour autant que le préfixe *in-* du nom *imposture* pût être assimilé à « l'élément négatif du préfixe latin »¹. Or, déplorait-il derechef, « ce n'est pas le cas : imposture n'est pas antonyme de posture, absence de toute posture stable assurée ». Ce qui ne l'empêcha pas de faire « comme si, jouant donc sur une ambiguïté fallacieuse ».

Qu'on se rassure ! Ce n'est point à d'aussi acrobatiques exercices de linguistique-fiction que je m'adonnerai céans. Toute prétendue non-posture restant bel et bien une posture énonciative (fût-elle ou non assumée comme telle), je ne ferai pas mine de croire que parler, raconter ou décrire se puisse faire sans adopter quelque position discursive qui, nécessairement, témoigne d'une assomption du dire tout autre qu'inversive ou dénégative. Le Père Ubu l'avait déjà compris, qui rétorquait au savant Achras le suspectant d'« imposture manifeste » que tout, chez lui, témoignait au contraire d'« une posture magnifique »².

L'imposture, donc, je ne l'entendrai pas comme absence de repères, mais bien plutôt, de façon restrictive ainsi que le voulait le vieux et sage Adrien Baillet, comme un acte de langage imputant résolument à autrui des propos qui ne lui doivent rien. Dans sa typologie des *Auteurs déguisez*, ce valeureux biographe de Descartes distinguait les Imposteurs des auteurs pseudonymes, qui « n'imposent à personne » en travestissant leur seule identité³ : loin de *piller* ou de spolier autrui (comme font les Plagiaires), ceux-ci trompent, assurément, mais par le seul truchement d'un nom « forgé à plaisir ». Or Imposteur est celui qui berne le lecteur parce qu'il attribue à un tiers des écrits apocryphes. Que ce tiers soit, à défaut d'un écrivain réel et (re)connu, une entité imaginaire ne change rien à l'affaire : toute fabrication d'un *auteur supposé* constitue par excellence une imposture au carré, eu égard au double sens du mot compris comme *imposition* et comme *duperie*.

¹ Antoine COMPAGNON, « L'imposture », dans *Prétexte, Roland Barthes*, Paris, UGE coll. « 10/18 », 1978, p. 41.

² Alfred JARRY, *Guignol*, « L'Autoclète », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », t. I, [1893], 1972, p.182.

³ Adrien BAILLET, *Auteurs deguisez*, Paris, Dezallier, 1685, p. 35. Conférant ici au verbe *imposer* le sens (qu'il peut avoir par ailleurs) de *tromper*, M. Laugaa postulait que le pseudonyme, puisqu'il *n'impose à personne*, reste toujours identifiable en tant que tel. Or la tripartition de Baillet concerne moins, au juste, le statut de la signature elle-même que celui du texte faussement signé.

Dans la soirée du 6 février 2001, les téléspectateurs de la chaîne France 3 ont pu assister comme en temps réel à une prouesse de cet ordre, lorsque fut diffusée la 257^e et dernière émission de la série *Un siècle d'écrivains* consacrée au romancier, reporter et photographe Antoine Chuquet. Placée sous la responsabilité éditoriale du journaliste et cinéaste Bernard Rapp, mais confiée à des réalisateurs et à des producteurs différents, cette collection audiovisuelle proposait de découvrir, dans chaque volet hebdomadaire d'une durée de 45 min, un auteur du XX^e siècle à travers « sa vie et son œuvre ». Après avoir brossé depuis janvier 1995, donc au long de six années, des portraits contrastés de Jarry, Roussel, Proust, Gide, Larbaud, Robbe-Grillet ou Duras, mais aussi de Faulkner, Hemingway, Moravia, Kafka, Joyce, Neruda, Boulgakov, Lu Xun, etc., ce programme de vaste ampleur réservait encore une place ultime à « un écrivain peu connu qui méritait de sortir de l'anonymat ».

C'est Bernard Rapp lui-même, assisté d'Alain Wieder, qui assura l'élaboration de ce documentaire globalement construit sur le modèle des précédents. Les *topoi* du genre – images d'archives et iconographie privée, lecture d'extraits, commentaire en *voix off* et entretiens critiques, affichage écran du texte manuscrit ou imprimé... – fournissent de fait une grille attendue, et propre à lester la figure des auteurs en question d'une historicité à la fois moderne et particularisée. Via le canal du petit écran se mettait donc en place l'image d'un Antoine Chuquet profondément enraciné dans le monde moderne ; c'est en outre sous un éclairage nouveau qu'elle semblait se révéler puisque le présentateur, dans la brève introduction dont il avait coutume de faire précéder chaque portrait, usait pour l'occasion d'une *capatio benevolentiae* exceptionnelle. Pour cette « toute dernière émission », annonçait-il juste avant la diffusion, « on vous a gardé une surprise », car « on a découvert des documents tout à fait récents, tout à fait passionnants », qui tendent à montrer que ledit Chuquet fut pleinement « emblématique de ce siècle ».

Si donc on se replace dans les conditions exactes de la réception originelle, force est d'admettre qu'elles conféraient une valeur de quasi-*scoop* à ce chapitre final, censé tout à la fois faire le point sur un parcours déjà balisé, mais aussi livrer de l'inédit, de l'inouï. Afin d'en analyser les caractéristiques principales, il convient cependant de considérer ce produit vidéo comme ce qu'il est : une habile imposture, à visée temporairement mystifiante, car fondée sur une paralipse généralisée. On sait que Genette définit ce tour de passe-passe comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté »⁴. À l'issue de la diffusion, Bernard Rapp devait en effet réapparaître dans l'étrange lucarne pour dénoncer la supercherie, en précisant sans barguigner :

⁴ « Le type classique de la paralipse est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle ou telle pensée importante du héros focal que ni le héros, ni le lecteur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler. Exemple massif : la dissimulation dans *Armance*, à travers tant de pseudo-monologues du héros, de sa pensée centrale qui ne peut pas le quitter un instant : son impuissance sexuelle ». Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 44.

Il va bien falloir que je m'explique, ou plutôt il va falloir que je vous dise la vérité, car le portrait que vous venez de voir est une pure fiction. Eh oui ! Antoine Chuquet n'a jamais existé ailleurs que dans notre imagination ; nous voulions nous amuser un peu et, j'espère, vous amuser [...]. Après tout, la supercherie est une habitude, pour ne pas dire une tradition, en France. Vous l'aviez peut-être deviné d'ailleurs, parce qu'on a semé des détails un peu étranges tout au long de ces 45 min.

Cette manière de dévoiler a posteriori le coup monté est, on le sait, constitutive des mystifications littéraires et, plus restrictivement, de cette sous-classe que les critiques et bibliographes nomment, depuis le XIX^e siècle, la *supposition d'auteur*⁵. Il s'agit moins, en pareil cas, de fabriquer un faux auteur et une fausse œuvre pour duper durablement un public choisi, que de livrer à la sagacité de ce dernier une contrefaçon dont la facticité même reste décelable à quelque titre. Ainsi en allait-il de la Clara Gazul conçue par Mérimée, de Sally Mara, Vernon Sullivan ou encore Émile Ajar respectivement *supposés* par Raymond Queneau, Boris Vian et Romain Gary⁶. La falsification ou le détournement de documents « authentiques », l'accumulation de témoignages *ad hoc*, la reconstruction biographique et jusqu'à la rédaction plus ou moins fragmentaire de textes voire d'ouvrages contribuent à rendre vraisemblable une simple chimère ; mais nombre de signaux, de « détails », viennent à l'inverse désamorcer le processus d'adhésion en annulant toute plausibilité. Font notamment partie de ces indices ludiques l'anachronisme, la mise au jour de pièces anciennes miraculeusement exhumées, la célébration posthume ou inopinée d'une *gloire* jusqu'alors insoupçonnée, mais aussi les protocoles énonciatifs et la mise en scène d'un dispositif éditorial qui, sous des dehors sérieux, se donne à entendre comme une plaisante facétie.

Sans revenir sur les fondements typologiques de la forgerie auctoriale⁷, je m'appuierai sur une rapide synthèse des critères définitoires pour examiner la facture du « portrait littéraire » dans le cadre de la vulgarisation télévisuelle. Restrictivement définie, la supposition d'auteur implique tout d'abord l'adoption, par le mystificateur, d'un hétérostyle qui lui permette de produire un texte à *la manière de* son double fictif ; conçus selon le principe mimétique du pastiche, les écrits en question se conforment néanmoins à un prototype imaginaire⁸, puisqu'ils n'ont pas pour objectif de contrefaire le style de tel auteur célèbre, mais celui d'un signataire dont la *vie* même n'est issue que de mots. Voilà pourquoi le parcours de création s'accompagne systématiquement d'une reconstitution biographique propre à donner corps à l'auteur supposé, en l'inscrivant dans une époque, une culture nettement caractérisées. Ce discours pseudo-biographique peut alors être le fait du mystificateur lui-même ou d'un comparse, usant le cas échéant d'un autre nom d'emprunt. Facultatifs, mais fort utiles pour créer un effet de

⁵ Lire en particulier Charles NODIER, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport au livre*, Genève, Droz Nodier, 1812, ch. 8.

⁶ Voir Jean-François JEANDILLOU, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, [1989] 2001.

⁷ Voir Jean-François JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, et Jean WIRTZ, *Métadiscours et déceptivité*, Berne, Peter Lang, 1996.

⁸ Comme l'a montré Genette qui l'assimile cependant à une déformation/transformation de modèles existants. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 143.

réel, la fabrication d'autographes et la production d'une iconographie congruente (gravures, peintures, clichés...) acquièrent à l'évidence une efficacité supplémentaire dans un contexte qui tend par nature à les légitimer.

Sans doute la mieux *illustrée* – sinon la plus illustre – des supercheries littéraires publiées en France est-elle due au critique Claude Bonnefoy, sous le nom duquel a paru en 1978 un ouvrage simplement intitulé *Ronceraïlle*. Édité dans une collection alors réputée (« Écrivains de toujours ») des Éditions du Seuil, dont il constituait symboliquement le n° 100, ce volume faisait entrer au panthéon de grands auteurs de tous les temps et de tous les pays, un inconnu trop tôt disparu (à l'âge de 32 ans), mais célébré comme poète majeur de la nouvelle génération : Marc Ronceraïlle. Sur les cent quatre-vingt-dix pages du volume, près de la moitié étaient occupées par des photographies, souvent en pleine page, représentant soit l'auteur soit des proches ou des intellectuels en vue (Philippe Sollers, Gilles Lapouge, Bernard Pivot, Robert Sabatier, entre autres), soit encore divers lieux par lui habités ou évoqués. Seul le cadre institutionnel permettait à Claude Bonnefoy – par ailleurs responsable d'un très sérieux *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*⁹ – d'exploiter toutes les ressources du schéma imposé par la collection ; en tant que forme vide, ce moule était susceptible de s'appliquer indifféremment à n'importe quel auteur, réel comme imaginaire. Il suffisait pour cela d'affirmer – sinon de prouver – l'importance de son œuvre :

À trente-deux ans, Marc Ronceraïlle était un des écrivains les plus en vue de sa génération, sans doute aussi l'un des plus novateurs et des plus discutés [...] son œuvre, une des plus personnelles et, malgré certaines apparences sophistiquées, une des plus authentiques d'aujourd'hui.¹⁰

Pour qu'un tel discours ne sombre pas dans la pure fiction (à la Nabokov ou à la Borges), un fragile équilibre doit être ménagé entre le vraisemblable et l'incongru. Comme il ne s'agit pas en l'occurrence d'y ajouter foi, mais bien d'en apprécier le statut d'artefact, la simulation n'est virtuellement plausible que dans la mesure où une prestigieuse maison d'édition apporte sa caution, la présentation matérielle venant compenser l'absence de fondement historique. D'autant que l'auteur supposé n'est plus qu'un prétexte puisque son œuvre, sporadiquement citée, s'efface derrière les interprétations qu'on en donne à grand renfort d'arguties : ainsi la contrefaçon de Bonnefoy n'est-elle « pas une imposture, mais une parodie d'imposture, qui suggère que l'imposture est partout ailleurs. [...] Un auteur, donc, c'est quelqu'un (ou plutôt ce) dont on dit ça ».¹¹

On ne s'étonnera pas que Bernard Rapp ait pris soin de glisser, dans le documentaire relatif à Chuquet, un exemplaire de ce volume sur *Ronceraïlle* comme aussi quelques publications signées par Sally

⁹ Paris, Delarge, 1977. On lui doit aussi une anthologie de *la Poésie française des origines à nos jours* (Paris, Éditions du Seuil, 1975).

¹⁰ Claude BONNEFOY, *Ronceraïlle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », n° 100, 1978, p. 6 et p. 69.

¹¹ Albert NOZAL, « Je suis inquiet », *Poétique* n° 63 (septembre), 1985, p. 342.

Mara ou Vernon Sullivan. L'ancrage intertextuel ressortit par ce biais à la mise en abyme, car le portrait en trompe-l'œil laisse apparaître comme en surimpression une galerie d'autres portraits qui sont autant de clés donnant accès au fin mot d'une énigme à peine cryptée. À la polyphonie exégétique, conçue par Bonnefoy, font ici écho les entretiens avec des personnalités qui viennent apporter des garanties de pure convention, en rapport avec leurs compétences respectives : Jean Rouaud, représentant du roman psycho-historique, se plaît à décrire un Chuquet toujours « en attente de sa vie » ; Gérard Miller, adepte de l'herméneutique psychanalytique, cite Lacan pour faire de l'auteur un « spectateur de sa propre mort » souffrant de procrastination et de névrose obsessionnelle, dont « toute la vie a été rêvée » ; auréolé de son autorité d'historien du XX^e siècle, Michel Winock analyse la montée des périls en Europe et précise que le nom de Chuquet se trouve « dans la liste des 7000 intellectuels qui ont adhéré au comité de vigilance antifasciste, créé en mars 1934 » ; Philippe Sollers, incarnation du prosateur sulfureux et postmoderne, plaisante sur la « sexualité un peu pubertaire » qu'expose le roman *la Fessée de Vénus* ; Bernard Pivot regrette de n'avoir pas enregistré de « grand entretien » télévisuel avec un si grand homme dont il ne connaît « même pas la voix » ; Michaël Sadler, « enseignant-chercheur à la London University », résume son essai *Antoine Chuquet The Unknown* (dont la jaquette apparaît opportunément en insert) pour sonder, du point de vue de la critique anglo-saxonne, l'« auto-anéantissement de Chuquet » et sa tendance morbide au *localism* (« Il va sur place, mais ne participe pas »), etc. Jouant le rôle tantôt du spécialiste tantôt de l'ami ou du témoin, tous défilent pour éclairer par l'anecdote ou l'analyse érudite tel pan de l'œuvre ou de la vie secrète à quoi elle se rattache. La Première Guerre mondiale, le spectre du frère aîné mort prématurément au champ d'honneur, l'exil de Chuquet aux États-Unis ou encore tel déjeuner avec le Président Mitterrand sont tour à tour mentionnés en contrepoint aux archives cinématographiques (guerres successives, Front populaire, interview de Fidel Castro, mai 68, etc.), aux reportages et enquêtes sur les lieux de vie de Chuquet (le Saumur de sa naissance, l'appartement new-yorkais, « la célèbre propriété des Busards » en Bourgogne) qui dessinent un puzzle composite et fallacieusement homogénéisé.

Quant à Chuquet lui-même, aucune interview, aucun extrait de film ne permet de l'apercevoir en mouvement. Seuls quelques gros plans fixes font connaître son visage, mais le montage vidéo et le recours corollaire à l'image animée rendent assurément plus *vivant* que le banal papier réservé à Ronceraille ce portrait d'un homme de lettres replongé dans l'historicité médiatique du siècle. Appelé par les impératifs d'adaptation télévisuelle, le travail de marqueterie ou d'incrustation est à cet égard comparable à celui que Woody Allen avait accompli (en 1983) pour relater les mésaventures du personnage de Zellig ; mais le film américain se donnait à voir comme une fiction documentaire, cependant que la monographie sur Chuquet équivaut à un documentaire fictif. Sa puissance pragmatique, le faire-croire à quoi il vise est rigoureusement inverse. Afin de se dédouaner vis-à-vis du public, Rapp – dont la responsabilité professionnelle se trouve engagée – conjugue subtilement

deux sortes de précautions oratoires, qui signifient puis justifient la falsification sur deux plans nettement distincts, et complémentaires.

D'une part, la logique interne du portrait peut être dite médiatisée, voire *débrayée*, eu égard à sa mise en scène macro-structurelle. Tout ne repose au juste que sur une rudimentaire trame existentielle, exposée en particulier dans les avant-programmes de l'émission :

Antoine Chuquet est né en 1908 à Saumur où les romans de Jules Verne l'initient à la littérature. Il se sent le survivant d'un frère aîné disparu en 1918 et vivra ce moment avec culpabilité. Puis le collège à Paris. C'est un élève studieux, mais son vrai plaisir consiste à arpenter les rues. Il rencontre alors Pierre de Vinteuil qui sera la grande amitié de sa vie. Puis Antoine Chuquet se lance dans le journalisme. Il collabore à plusieurs feuilles et voyage en Europe où la crise fait rage. Il rapporte de longs articles qui font sensation. Quelques années plus tard, à la suite d'une rupture, il confiera son chagrin et évoquera son désir de suicide. Arrive un gros succès et c'est l'entrée dans le cénacle des écrivains à la mode. Antoine hésitait entre l'écriture et la photo, c'est l'écriture qu'il a choisie : la photo restera néanmoins son autre passion. Antoine Chuquet va parcourir le monde et son époque. Il écrira une cinquantaine d'ouvrages. Il meurt en 1986 à l'âge de 78 ans.

À partir de ces jalons sommaires, le portrait va se construire sur le mode de l'enquête journalistique, sinon de l'investigation historico-policrière. Ainsi verra-t-on, dès les premières minutes, Bernard Rapp franchir le seuil de l'agence de presse Roger-Viollet, afin d'y consulter le journal intime laissé inédit par Chuquet, et les innombrables *vues* du vaste monde qu'il aurait saisies à travers l'objectif de son appareil reflex. Sur la porte de ce lieu de mémoire, hautement symbolique d'une culture *rive-gauche*, est apposée une affiche de la récente exposition « Antoine Chuquet : l'écrit et l'image (26 novembre 2000 / 4 janvier 2001) », laquelle sert évidemment de gage, attestant la réalité de l'auteur et son actualité toujours brûlante dans la capitale française. Mais au-delà de cet effet de leurre, il est remarquable que le reportage télé se plie à une espèce de règle dramaturgique qui n'est autre que l'unité de temps et de lieu. Indépendamment des images d'enquête qui l'émaillent et des « actualités » provenant de la firme Pathé, l'essentiel du fonds iconographique (en noir et blanc) semble puisé dans les arcanes de l'agence parisienne, où l'on retrouve à plusieurs reprises un Rapp cadré de trois quarts arrière, en train de feuilleter les carnets et autres albums conservés dans ce Saint des Saints. Au temps rétrospectif de la chronique, parallèle à la progression biographique, se superpose un autre temps linéaire qui est celui de la lecture ou, plus largement, de la consultation *live* des dossiers mis à disposition. Faisant office de pièces à conviction, ces derniers laissent deviner que la vie comme l'œuvre de l'écrivain-photographe résulte d'un habile montage, d'une collation de documents qui, pour lui être a priori étrangers, n'en tiennent pas moins lieu de preuves ontologiques. Faute de traces objectives, sa présence dans le siècle ne peut qu'être induite, par abstraction négative, d'une mémoire du monde qui l'enveloppe et l'ignore conjointement.

Passent désormais par le filtre de l'image non seulement la *figure* de l'auteur, mais les lieux ou événements qu'il est censé avoir fixés sur pellicule. Ses clichés apocryphes donnent moins à voir des

segments de réel (Front populaire, guerre d'Espagne, les amis...) qu'ils ne portent témoignage d'un regard personnel posé sur les sociétés occidentales. Tout est en somme médiatisé, par icône interposée, afin de retraverser et revisiter le siècle entier en suivant le point de vue détaché d'un observateur qui s'en serait tenu à l'écart. Redoutable est à cet égard la dialectique du verbal et du visible, car plus Chuquet brille par son absence plus le commentaire rend hommage à son éthos et sa clairvoyance hors pair : encouragé par Malraux, il fait avec lui le voyage de l'espoir dans l'Espagne franquiste (dont traite son livre *Bertrand ou les incertitudes du temps*), et c'est en politique avisé qu'il critique le « spectacle de l'Allemagne nazie triomphante » (dans son essai de 1937 sur *l'Enlèvement d'Europe*), etc. D'où l'entreprise de réhabilitation d'un intellectuel qui « longtemps cru indifférent à la marche de son siècle », s'en révèle a posteriori l'un des témoins les plus sûrs. Ce qui fait de ce documentaire une imposture *stricto sensu* plutôt qu'un simple exercice de style, c'est précisément cette stratégie de persuasion qui abolit la contradiction manifeste entre le déjà-connu et la fiction, par la mythification d'un martyr sacrifié sur l'autel de la civilisation contemporaine. Partout où Chuquet a passé, « l'histoire est en train de se faire, et il y assiste comme toujours, mais de loin »¹² ; la supercherie tire parti de cette distance radicale (et constitutive) de l'auteur supposé pour l'inscrire dans un hors-temps où la péripétie contingente, l'expérience phénoménale voire le réel deviennent caducs face à la mythologie. Rien de tel qu'un portrait en creux pour meubler une place inéluctablement vacante, et conférer à un témoin discret « l'éternité à laquelle il a droit » (comme le requiert Sollers) ; rien de tel qu'une accumulation de poncifs pour feindre la véridiction.

Par ailleurs, on a dit que le réalisateur, de manière explicite et rétrospective, avait tenu à lever toute ambiguïté sur la nature de ce *dangereux supplément*, en stipulant le mode d'emploi adéquat. Le pseudo-Chuquet y apparaît expressément comme une figure modelée à partir d'éléments artificieusement dévoyés : « Même s'il n'a jamais existé, il aurait pu exister, ce qui lui est arrivé aurait pu lui arriver, toutes les rencontres qu'il a faites il aurait pu les faire, d'autres les ont faites dans l'histoire de la littérature. » Momentanément installé dans un monde à la fois possible et révolu (ici cerné par le biais du passé composé), l'auteur imaginaire s'en trouve donc exclu par cet aveu tardif (qui convertit paradoxalement l'accompli en irréel du passé). Mais la leçon à en tirer s'avère moins euphorique, car Rapp profite aussi de cette démystification *in extremis* pour présenter l'équipe complète des collaborateurs qui ont contribué à l'ensemble des 256 émissions : attachée de presse, preneur de son, cadreur, monteuse et autres techniciens. Tout en renvoyant Chuquet aux oubliettes des Belles Lettres, c'est sur sa crédibilité personnelle et sur la totalité d'*Un siècle d'écrivains* que le responsable fait au juste peser un doute des plus troublants : « Avec cette bande de faussaires qui m'a accompagné dans cette aventure, mes complices, nous voulions vous dire que l'humour n'est jamais très étranger à la littérature. Sans rancune j'espère. »

¹² À cette information donnée en *voix off* correspond encore celle-ci : « Mai 68 sera la dernière occasion pour Chuquet de se réconcilier avec la réalité, mais il est déjà trop tard. »

Inévitablement subjectifs et partiels, les portraits autorisés d'écrivains bien réels se trouvent du coup, sinon frappés de nullité, du moins entachés de suspicion puisque chacun d'eux n'est jamais que le fruit d'un montage analogue à celui qui fit sortir Chuquet des limbes de l'histoire potentielle. Par le biais d'une parodie ponctuelle, c'est à une saine entreprise autocritique et satirique que se livre le coordinateur de cette série voulue par excellence culturelle : menacé dans ses confortables habitudes de téléphage, le grand public à qui elle s'adresse est incité à revoir ses classiques, mais surtout à se départir de toute candeur. Pour éduquer le spectateur naïf et dessiller le lecteur qui sommeille en lui, l'imposture télévisuelle a des vertus que la vertu ne connaît pas.

Compris comme nécessaire et suffisant, le diptyque canonique de « l'homme et l'œuvre » respecte en effet une chronologie obligée en n'instaurant qu'un rapport annexe, accessoire aux textes eux-mêmes : y suffit la simple énumération de quelques titres assortis d'un bref résumé ou de quelques dates¹³, et la projection *ante oculos* des objets livres qui en sont le support familial. Dans ce qui demeure un divertissement populaire, donner à voir la littérature, c'est montrer le *personnage* de l'écrivain et le décor qui l'entoure, sans guère de prétention didactique ni surtout scientifique. Là comme ailleurs règne un miroitement cathodique où le faire-semblant suscite adhésion irréfléchie, croyance passive, consommation assoupie. En s'achevant sur une supercherie de bon aloi¹⁴, en rompant le pacte fiduciaire sur quoi repose la société du spectacle à l'aube du III^e millénaire, la collection *Un siècle d'écrivains* écornait l'image symbolique et de l'homme de lettres, idole naguère adulée, et de toutes les émissions dites « littéraires » : trois brefs quarts d'heure auront suffi à remettre narquoisement en cause la validation ordinaire des paradigmes régissant, sur le petit écran, la représentation commerciale du champ socioculturel. La simulation référentielle passait en l'occurrence par un minutieux détournement des sources iconiques et surtout par la complicité des intervenants sollicités. Imposture collective s'il en fut, cette recomposition artificielle faisait de la parole re-présentée un leurre servant à énoncer ce qu'il plaisait à chacun de faire derrière le masque (comme désigné du doigt) de sa propre identité¹⁵. Chaque séquence dévolue au discours testimonial fait ainsi partie, tout comme les archives plus ou moins manipulées, du réseau des indices qui entraînent un aller-retour permanent entre le

¹³ *La Fessée de Vénus, le Funiculaire* (1927 : « roman le plus populaire d'Antoine Chuquet »), *Bertrand ou les incertitudes du temps* (1939), *les Illusions de la liberté* (1942), *les Nuits pathétiques* (1943), *Sept grammes de plomb, Ubu à Moscou* (1953), *Côlon* (« roman cénesthésique [dont] il fera aussi un film : *le Bloc* »), *le Miroir au parfum, Mandragore* (1976, « dans lequel il renoue avec les récits du terroir de sa région natale »), etc. La figure de l'auteur est par là fort proche de celle de Federico Juan Carlos Loomis, qui, de 1911 à 1931, composa six livres ne comportant que des titres – *Ours, Paillasse, Béret basque, Crème, Lune et Peut-être* – donc « huit mots » (cf. Jorge Luis BORGES et Adolfo BIOY CASARES (1967), *Chroniques de Bustos Domecq*, [tr. fr. Paris, Denoël, 1970 [1967], p. 51-58.)

¹⁴ Elle fut d'ailleurs commercialisée sous forme de vidéocassette (Fipatel / France ; *Production* : La Compagnie des Taxis-Brousse ; *Coproduction* : France 3), privilège dont ne bénéficièrent qu'une vingtaine d'autres « vedettes » de la série.

¹⁵ Voir l'insistance des intervenants à violer la si fameuse (et captieuse) « maxime de sincérité », en construisant un parcours biographique par défaut : Chuquet fut toujours « en attente de sa vie », « en retrait de l'histoire », il n'a pas vécu ce qu'il aurait pu vivre, remettant tout à plus tard jusqu'à ce que ce que soit trop tard...

plausible et le douteux, le probant et l'irrecevable, le sérieux et le comique, jusqu'à la parousie ultime de la démystification.

À la suspension provisoire de l'incrédulité, typique de la fiction selon Coleridge, s'opposent ici un jeu de masques virtuellement trompeur et, partant, un scénario initiatique : « emblématique du siècle », le fantoche Chuquet l'est en vertu de son inexistence même, laquelle permet d'interroger le statut de l'*auctor* comme valeur marchande à l'ère du multimédia, devenue celle de l'imposture généralisée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BAILLET Adrien, *Auteurs deguisez*, Paris, Dezallier, 1685.

BONNEFOY, Claude, *Roncerville*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », n° 100, 1978.

BORGES Jorge Luis et Adolfo BIOY CASARES, *Chroniques de Bustos Domecq*, [tr. fr. Paris, Denoël], [1967], 1970,

COMPAGNON Antoine, « L'imposture », dans *Prétexte Roland Barthes*, Paris, UGE coll. « 10/18 », 1978, p. 41-63.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

_____, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

JARRY Alfred, *Guignol* : « L'Autoclète », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », t. I [1893], 1972,

JEANDILLOU Jean-François, *Supercherries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, [1989], 2001.

_____, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

_____, « Inesthétique de la réception », dans Alain PESSIN (dir.), *Sociologie du faux dans l'art et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 255-272.

_____, « L'inflexion des voix chères », *Poétique* n° 125 (février), 2001, p. 63-74.

_____, « Genèse et génétique d'un inédit : l'Affaire Lemoine dans un roman de Proust », dans J. Anis et al. (eds.), *le Signe et la lettre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2002, p. 63-74.

_____, « *Non bis in idem* : approches linguistiques du plagiat », *Poétique* n° 134 (avril), 2003, p. 183-192.

- _____, « Exercices d'égomimétisme : l'alibi énonciatif dans les formes d'autopastiche, d'autoplagiat et d'autoparodie », dans P. Aron (ed.), *Du pastiche, du plagiat et de quelques notions connexes*, Québec, Nota bene, 2004, p. 189-212.
- _____, « Parodies de presse, pastiches de genre », dans C. Dousteysier-Khoze & F. Place-Verghnes (eds.), *(Ré)écritures : Parodie/Pastiche*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 275-288.
- _____, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- NODIER Charles, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport au livre*, Genève, Droz, [1812-1828], 2003.
- NOZAL Albert, « Je suis inquiet », *Poétique* n° 63 (septembre), 1985, p. 341-343.
- WIRTZ Jean, *Métadiscours et déceptivité*, Berne, Peter Lang, 1996.
- _____, *et al.* (2003), « Chuquet story », *la Voix du regard* n° 16, « Croire et faire croire », 2003, p. 165-173.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)
[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

UN CAS D'IMPOSTURE EN NOUVELLE FRANCE

Éric MÉCHOULAN

Université de Montréal, Canada

Travailler sur l'imposture suscite parfois le désir de se glisser soi-même sous des noms empruntés et des événements imaginaires, peut-être pour mieux éviter d'être taxé d'imposture dans son travail le plus savant — et j'avoue avoir d'abord proposé à Jean-Christophe Delmeule, l'organisateur de ce colloque, d'inventer un joli cas d'imposture. Mais, l'ironie étant une des figures privilégiées de l'histoire, lorsqu'on a cru pouvoir envoyer ludiquement celle-ci promener par la porte, avec un air très sérieux l'histoire rentre par la fenêtre. Ainsi, en faisant les recherches nécessaires pour donner une tournure plausible à quelques personnages aux vies fictives, je suis en fait tombé, dans les archives criminelles de Québec, sur un cas de figure qui apparaissait beaucoup plus stimulant que mes anodines inventions. À la fin de l'été 1665, un nommé Jean Scriber, originaire d'Allemagne, arrive en Nouvelle France comme pilote sur les vaisseaux du roi ; accusé de faux-monnayage en 1687¹, les minutes de l'instruction et du procès nous permettent de reconstituer divers cas d'impostures, en particulier religieuses, auxquels il aurait prêté sa main.

Il joue ainsi un rôle étrange dans un conflit entre, d'un côté, l'évêque de Québec et les jésuites, de l'autre, le gouverneur et les récollets. Face à l'hostilité répétée de Mgr de Laval, un des récollets, le père Adrien Ladan, avait fait un sermon pour l'Avent, le 19 novembre 1681, où il dénonçait les cabales, les divisions et les partialités de l'évêque. Il fut aussitôt convoqué à l'évêché puis interdit de prédication en vertu de l'article XIII du règlement dressé en 1625 par l'Assemblée générale du Clergé de France et accepté par les récollets². Dans l'impossibilité de dénoncer directement les pratiques de l'évêque, il fut décidé, non seulement, de changer de terrain d'action et d'opérer en sol français, mais encore de choisir dans l'entourage des récollets une personne qui puisse rédiger ce genre d'intervention publique. Jean Scriber met alors à profit sa petite culture polémique (issue sans doute de ses lectures de controverse théologique dont les protestants étaient friands) et sa connaissance personnelle des jésuites pour se glisser dans ce rôle inattendu. Notre imposteur invente des lettres, soi-

¹ Il faut avouer que la fausse monnaie était devenue très tentante à produire dans la mesure où, depuis 1685, la colonie fonctionnait avec ce qu'on appelait la « monnaie de cartes » qui consistait à mettre un cachet et les signatures de l'intendant et du gouverneur sur des cartes à jouer tout à fait ordinaires, ce qui, en l'absence de numéraire, permettait une circulation de liquidités, mais laissait libre cours à l'imagination des individus pour falsifier les signatures des autorités sur ces cartes que l'on pouvait se procurer facilement. Voir Adam Shortt, *Documents relatifs à la monnaie, au change et aux finances du Canada sous le régime français*, Ottawa, Acland, 1925, vol. 1, p. 90-92, ainsi que Thierry Berthet, *Seigneurs et colons de Nouvelle France. L'émergence d'une société distincte au XVIIIe siècle*, Cachan, Éditions de l'ENS, 1993, p. 164-166.

² Voir le *Recueil des actes, titres et mémoires concernant les affaires du Clergé de France*, Paris, Vve François Muguet, 1716, t. VI.

disant rédigées par un observateur laïc anonyme, qui sont publiées en France en 1681 pour faire pression sur le roi autant que sur les autorités ecclésiastiques. Ces lettres reprennent certains traits des *Provinciales*, non seulement par leur caractère anti-jésuite, mais surtout par une certaine posture d'énonciation et sa très lucide description.

Avant d'en arriver à ces lettres, qui est Jean Scribe ? Quels sont ces jeux de pouvoir dans lesquels il s'est trouvé pris ? Jean Scribe se convertit, en effet, rapidement et du bout des lèvres, comme le font beaucoup de protestants en Nouvelle-France, qu'ils viennent du Languedoc, des Pays-Bas ou d'Allemagne, dans la mesure où, à l'intérieur de la petite colonie, prêtres, missionnaires, gouverneur et seigneurs entendent maintenir le principe d'une communauté exclusivement catholique³. Il fait ainsi partie des vingt « hérétiques » convertis (principalement des soldats du régiment de Carignan débarqués avec lui) dont les Jésuites se vantent en date du 14 septembre 1665⁴. Nous savons aussi peu ses raisons d'émigrer en Nouvelle France que l'eau du puits connaît le visage qui la contemple. Il est assez savant pour lire et écrire, assez retors pour ne rien avouer de ses lectures sinon la Bible. La fausse monnaie pour laquelle il sera finalement condamné semble bien avoir constitué son premier « fonds de commerce », car il reconnaît avoir fréquenté un certain Pierre de Gencenay qui servait chez les jésuites. Or, le service de cet individu chez les pères constituait une commutation de sa peine de trois ans de galère pour fausse monnaie (son complice, Paul Beaugendre, fut, lui, pendu sans que l'on sache ce qui avait motivé cette dissymétrie des peines⁵). D'une manière évidemment facile, Jean Scribe rejette une bonne partie de ses fautes sur ce premier contact néfaste qui l'aurait entraîné sur les pentes de l'imposture.

Premier contact avec un faux-monnayeur, certes, mais aussi avec les jésuites, dont il ne cesse de critiquer les fausses monnaies rhétoriques, voire théologiques. Car Jean Scribe après avoir servi de pilote sur les embarcations descendant le Saint-Laurent, la « Grande-Rivière » comme on l'appelait souvent, s'installe à Montréal au service des sulpiciens, qui avait acheté l'île pour en faire un lieu de mission, avant qu'elle ne soit exploitée pour la traite des fourrures. Jean Scribe devient alors un « coureur des bois », participant à cette inversion des formes de la traite après la pacification des Iroquois en 1667 : comme une rivière qu'on remonte, au lieu d'attendre les flottilles d'Indiens venus échanger les fourrures contre des marchandises dans des sortes de foires rituelles à date fixe, les Européens vont les chercher sur leurs propres territoires, suivant les traces des explorateurs Pierre-Esprit Radisson et Médard Chouart des Groseillers. L'expérience acquise et l'assurance de continuer ainsi sa traite l'amènent à accompagner certains missionnaires jésuites dans leurs voyages

³ C'est sans doute ce qui a fait de la Nouvelle France une colonie de peuplement très limitée en nombre, et qui finira par tomber face aux régiments anglais et aux colonies protestantes beaucoup plus actives.

⁴ Aux côtés, par exemple, de Moïse Faure, de Montrouel en Périgord ou Pierre Curtart Montbaron, de Paisenodouiz en Angoumois (voir Benjamin Sulte, *Le Régiment de Carignan*, Ottawa, J. Hope, 1902). On voit ainsi la variété des origines géographiques des protestants.

⁵ Le faux-monnayage est considéré comme un crime de lèse-majesté et se trouve donc puni de pendaison.

d'évangélisation. Il aide ainsi le Père Millet et il assiste avec attention aux manipulations du jésuite, chez les Onneiwots. Avec un sourire narquois, il voit le missionnaire l'emporter facilement contre les chamans indiens en exploitant la prévision d'une éclipse de Lune le 21 janvier 1674 : provenant d'un savoir astronomique dont il tirait ainsi profit pour une mission proprement religieuse, le père Jésuite trouvait dans ces calculs laïcs une puissance théologique dont l'imposture ne semblait pas lui faire problème⁶. Peut-être, de la part de Jean Scribe, sera-ce une manière de rendre la monnaie de sa pièce au père Jésuite et de venger les sauvages que de réaliser des faux dans la querelle théologique et politique du début des années 1680.

Cette querelle s'inscrit dans les luttes de pouvoir entre, d'un côté, le pouvoir royal et, de l'autre, l'Église catholique avec l'évêque de Québec, Mgr De Laval, lié aux jésuites. Peut-être encore plus qu'en France, les limites des préséances et des juridictions sont aussi soigneusement établies que les terres octroyées aux colons sont mesurées par les arpenteurs royaux (3 arpents de large donnant sur le fleuve sur 30 arpents de long taillés dans la forêt). Pour contrer la puissance trop vivement ressentie des jésuites, le roi fait envoyer des récollets à partir de 1670. Ces Franciscains avaient fait partie des premiers missionnaires au Québec dans les années 1620 et avaient dû en partir avec la prise de Québec par les Anglais en 1629. Ensuite, les jésuites avaient obtenu une sorte de monopole des missions, ne laissant s'installer dans l'île de Montréal que des sulpiciens à compter de 1657 ou des hospitalières et des ursulines pour l'éducation des jeunes filles et les secours à l'hôtel-Dieu. Les récollets se réinstallent à Québec, puis à Trois-Rivières et au Fort Frontenac dans les années 1670-1680. Appartenant à un ordre mendiant, les récollets acceptent d'aller même dans les cures dont la dîme est trop faible pour intéresser les curés déjà présents. Cependant, l'évêque accumule les obstacles et rejette leurs demandes de mission ou leurs tentatives de développement, alors même que Marie de l'Incarnation, supérieure du couvent des ursulines à Québec, note combien ils sont « fort zelez »⁷. Même si Mgr De Laval a été nommé par Louis XIV, le pape est parvenu à garder l'évêché de Québec indépendant de tout diocèse français. L'envoi de récollets répond alors à une tentative de division politique des forces catholiques⁸.

Que craignait l'évêque ? D'abord, la concurrence pour son propre séminaire où il formait les prêtres ; ensuite, le désaccord avec sa politique d'interdiction de la vente d'alcool aux Indiens pour la traite de fourrures⁹. L'opposition connaît son apogée en 1682 lors de l'érection d'un clocher sur

⁶ Voir Daniel St-Arnaud, *Pierre Millet en Iroquoisie au XVIIe siècle. Le sachem portait la soutane*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 114-116.

⁷ Marie Guyart, *Marie de l'Incarnation, ursuline 1599-1672 : correspondance*, éd. G. Oury, Solesmes, Abbaye de Saint-Pierre, 1971, p. 871, lettre CCLVIII, 27 août 1670.

⁸ Sur ces conflits, voir Pauline Dubé, *Les frères insoumis ou « l'ombre d'un clocher »*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1995.

⁹ Mgr de Laval craint que Jean Talon, l'intendant, amène avec lui ces récollets « pour donner à la Colonie des Ministres plus indulgens & à sa dévotion, & [à la Cour] des correspondans dangereux par la facilité qu'ont les Recollets établis à Versailles d'agir auprès des Ministres » voir Bertrand de la Tour, *Mémoires sur la vie de M de Laval, premier évêque de Québec*, Cologne, 1761, p. 199.

l'hospice des récollets de Québec construit par autorisation du roi. Mais la première bataille se joue, l'année d'avant, autour de l'interdiction de sermon pour le père Ladan. C'est à cette occasion que circulent des lettres ouvertes qui ont pour titre « Lettre d'un provincial de la Nouvelle France à un de ses amis parisiens ». Le titre inverse évidemment les *Lettres provinciales* de Pascal, tout en jouant sur le titre de « provincial » accordé au chef d'une congrégation religieuse (comme le père Germain Alart, provincial de Saint-Denis dont dépendent les missionnaires récollets du Canada).

Cette référence est d'autant plus évidente que les lettres sont reprises à la fin d'un recueil qui comprend quatre autres textes : une lettre d'un évêque de Lyon au XIV^e siècle dénonçant les usages des fausses reliques ; les *Lettres provinciales* jusqu'à la seizième seulement avec, intercalée, la réponse à la réfutation de la douzième (qui fait partie de l'édition latine que donne Nicole sous le nom de Wendrock) ; les factums des curés de Rouen puis des curés de Paris contre l'*Apologie des casuistes* ; une *Question theologique et morale savoir si les Recollets de la province de Guienne doivent en bonne conscience obeyr aux Superieurs esleus au Chapitre provincial celebré à Bourdeaux le 31 janvier 1632*¹⁰.

Le principal objet des deux lettres de notre imposteur est de dénoncer l'hostilité de Mgr de Laval :

Monsieur l'evesque de Kebecq avoit tousjours fait son possible pour cacher à la cour le desir et l'empressement avec lequel les sujets du Roy en ce pays demandoient le retablissement des Recollets et les raisons pressantes qu'ils en avoient : car il craignoit que la difference des interets & la diversité des principes dans la conduite des ames, si ordinaire entre le Clergé & les Religieux, ne troublât la paix d'une Église naissante ; & surtout que les idées d'exemption & d'indépendance dans lesquelles les Religieux mendians œuvraient ne missent à mal son autorité. Ce pendant, ne pouvant plus s'opposer aux volontés et aux ordres de sa Majesté, il declara aux Recollets comme il a tousjours fait depuis qu'ils n'estoient destinés du Roy en Canadas que pour vivre en solitude, chanter au [chœur], mener la vie reguliere au dedans du cloistre et nullement pour exercer au dehors les ministeres à l'esgard des peuples.¹¹

En mettant en scène un jeune arpenteur chargé de mesurer les terres concédées et qui, montant au château du gouverneur et au siège de l'évêque, découvre peu à peu les conflits politiques et religieux par les questions (faussement) naïves qu'il pose aux membres du clergé, cette lettre accuse en fait l'évêque de complicité avec les jésuites pour garder le monopole des missions en Nouvelle France et d'interdiction des ventes d'alcool afin de mieux les contrôler pour eux-mêmes¹². En effet, les arpenteurs devaient se soumettre à un examen théorique et pratique auprès du jésuite enseignant les mathématiques et la physique au collège de Québec : premier contact avec une autorité minutieuse qui

¹⁰ Voir ce recueil à la British Library C 156 G 14.

¹¹ Le texte de ces lettres recoupe celui du *Memoire instructif contenant la conduite des Peres Recolets de Paris en leur Mission de Canada depuis l'année, 1615 jusques en la presente année 1684* (voir *La Nouvelle France sous Joseph-Antoine Le Febvre de la Barre, 1682-1685, lettres, mémoires, instructions et ordonnances*, éd. Pauline Dubé, Sillery, Septentrion, 1993).

¹² Sur cette question, voir par exemple Patricia Simpson, *Marguerite Bourgeois et la congrégation de Notre-Dame, 1665-1700*, McGill U.P., 2007, p. 83-85.

devient rapidement caricaturale, jusqu'aux effets de pouvoir plus importants sur toute la vie de la communauté, que leur sens de la mesure les appelait à critiquer.

Il ne faut pas penser que la référence implicite aux jansénistes vaille comme une critique d'une morale relâchée des jésuites et de l'évêque. Bien au contraire : la vie des missionnaires était très rude et ils étaient aussi exigeants pour leurs paroissiens que pour eux-mêmes. Avant de venir en Nouvelle France, Mgr de Laval avait été membre de l'Ermitage de Caen créé par Jean de Bernières de Louvigny, sorte de filiale de la compagnie du Saint-Sacrement de l'Autel, d'obédience morale très stricte, allant jusqu'à une inquisition et un sévère contrôle des mœurs. Ces censeurs publics étaient néanmoins sur les questions de la grâce farouchement anti-jansénistes (leurs écrits polémiques sont si virulents qu'ils sont condamnés par les autorités ecclésiastiques, en particulier les textes de Jean Dudouyt le 14 février 1660, or ce Jean Dudouyt fait partie des aides de Mgr de Laval à Québec dans les années 1670-1680...). L'évêque de Québec entend bien que les mêmes principes président à la création de son propre Séminaire. L'opposition des récollets aux jésuites et à l'évêque se joue donc à l'envers de celle des jansénistes : avec l'appui des autorités laïques du gouverneur et de l'intendant, il s'agit de limiter cette inquisition des mœurs dont chacun semble pâtir et de reprendre un contrôle différent sur les âmes, mais aussi sur les corps.

Cette critique de Mgr de Laval passe aussi par une suspicion jetée sur l'usage des reliques. Avant d'apporter un orgue en 1663 pour réjouir les cœurs, il avait convoyé, pour élever les âmes, 59 reliques des saints martyrs Flavien et Félicité, qu'il avait fait authentifier solennellement par des médecins le 26 juin 1660 et transporter lors d'une grande procession dans l'église de Québec le 29 août. Or, sous le poids des assistants, le plancher rompit et plusieurs personnes tombèrent dans la cave. La première lettre pose des questions sur la possible superstition touchant les reliques, doute de leur authenticité et insinue que l'accident est justement dû à un mésusage de la tradition. Lorsque les lettres sont mises dans ce recueil, c'est d'autant plus frappant que la première pièce porte justement sur les problèmes posés par les reliques : en présence de nouvelles reliques, des personnes :

incitez par l'esperance du gain, se sont servis de la feste [de Pâques] pour abuser le peuple par ces faux miracles, feignant de tomber dans ces convulsions, ces batemens, & ces alienations d'esprit, & de revenir à eux un peu apres, comme estans miraculeusement gueris. D'où il est arrivé que le peuple trompé par cette vaine apparence, & saisi ou d'admiration ou de crainte, s'est porté par un esprit de compassion envers ces miserables, à leur faire de si grandes aumosnes, que ceux qui avoient paru tourmentez, non seulement estoient bien aises de ne point sortir d'un lieu qui leur estoit si profitable, mais feignoient mesme tout de nouveau de retomber dans leurs premiers maux.¹³

L'auteur anonyme prétendait qu'à l'instar de l'éclipse permettant au jésuite de manipuler les sauvages, l'évêque et les jésuites s'appuyaient sur les reliques pour une plus efficace manutention des

¹³ *Lettre d'Amolon Archevesque de Lyon, qui vivoit du temps de Charles le Chauve, à Thibaud Evesque de Langres. Dans laquelle il est parlé des Paroisses, des Curez, & des Peuples qui leur sont soûmis*, A Paris, M. DC. LIV, p. 11.

esprits. Autrement dit, *l'imposteur affirme d'autant plus son autorité qu'il dénonce une imposture*. C'est ici un effet produit par la mise en recueil qui ajoute encore, par ces références aux reliques et par la présence des *Provinciales*, à l'effet de vérité grâce au croisement des autres textes au cœur desquels il se blottit. La relique est d'autant plus facilement inventable qu'elle témoigne moins d'un passé miraculeux que de son retour dans le présent. Les restes de l'autrefois montrent à la fois la perte du passé (le temps n'en offre que des résidus, des miettes, des bribes) et la puissance de leur apparition dans l'aujourd'hui. Dénoncer les abus des reliques, c'est à la fois une critique d'usages catholiques vainement spectaculaires et une tentative de s'inscrire dans la coulée de la tradition.

La seconde lettre est la plus intéressante pour ce qui est de la posture d'énonciation. Elle répond manifestement à une dénonciation de l'imposture et surtout à une accusation de complot des récollets. C'est là où l'auteur anonyme s'autorise d'un énoncé dont la logique se trouve aussi dans les *Provinciales* :

Jamais je n'aurois osé affronter un corps si redoutable comme celui de la Compagnie [des jésuites] ny aller contre le respect dû à Monseigneur l'Evêque de Kebecq si la vérité ne soutenoit mes paroles & n'exigeoit qu'elles fussent publiquement livrées : comme un guetteur solitaire surveille la possible venue des sauvages au petit matin, lors que les brumes peinent à se dissiper, et peut estre surpris & capturé, puis torturé & martyrisé au nom du vray Dieu, je dois tesmoigner de ce que j'ay vû & entendu, car c'est ma solitude mesme qui rend ma parole juste.¹⁴

Autrement dit, j'ai raison *parce que* je suis tout seul !

C'est à peu près ce que prétendait l'auteur des *Provinciales* :

J'espère en me défendant vous convaincre de plus d'impostures véritables que vous ne m'en avez imputé de fausses. En vérité, mes Pères, vous en êtes plus suspects que moi. Car il n'est pas vraisemblable qu'étant seul, comme je suis, sans force et sans aucun appui humain, contre un si grand corps, et n'étant soutenu que par la vérité et la sincérité, je me sois exposé à tout perdre, en m'exposant à être convaincu d'impostures.¹⁵

L'image du martyr est ainsi retournée des pères jésuites qui en recherchaient obstinément les valeurs en Nouvelle France à leur dénonciateur qui en fait son autorité propre.

Or, comme pour Pascal, il faut bien se rendre compte que cet énoncé que nous avons appris à admettre d'office à l'âge moderne qui valorise justement l'originalité d'une voix solitaire par rapport aux formes d'autorisation de la parole publique, était rien moins qu'évident au XVIIe siècle. L'imposture ici ne consiste pas simplement à jouer de l'anonymat ou de la dénonciation calomnieuse, plus fondamentalement elle porte sur ce que c'est qu'une énonciation publique. Lointainement, on peut dire que la figure sociale de l'intellectuel qui se dresse solitaire pour signaler les injustices au

¹⁴ [Jean Scliber], *Lettre d'un provincial de la Nouvelle France à un de ses amis parisiens*, s. l., s. e., 1681, p. 10.

¹⁵ Blaise Pascal, *Les Provinciales*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1987 [1657], p. 187.

public contre les pouvoirs en place trouve une de ses premières formes dans ces controverses religieuses et politiques. Pourtant, c'est par un retournement de l'histoire que cela a été rendu possible. Même si la revendication de la solitude apparaît ici comme chez Pascal, on doit bien saisir que l'énonciation se fait au nom de la vérité et de son inscription dans un corps : non-corps individuel, mais corps collectif.

Comme le note aussitôt le père Nouet à propos du « Secrétaire de Port-Royal », ainsi qu'il le nomme :

pour moi j'ay de la compassion de voir trente ou quarante solitaires fort empêchez, l'un à chercher des passages, l'autre à les couper ou les allonger, l'autre à revoir vos Lettres, l'autre à corriger des épreuves, l'autre à débiter des feuilles [*sic*], l'autre à les lire à la ruelle des lits, & les faire valoir, pendant que vous criez en vous cachant, JE SUIS SEUL, *sans force, & sans aucun appui humain, donc je ne suis pas un imposteur*. Ce raisonnement est persuasif & fort puissant.¹⁶

Les jansénistes logent derrière les *Provinciales* comme les récollets sont postés derrière notre faux-monnaieur — tous pensant bien n'être que les voix et les relais de la tradition de l'Église tout entière.

C'est cette même tradition de l'Église qu'invoquait déjà le Père Ladan contre Mgr de Laval et c'est elle dont se sert notre auteur, quand il souligne que :

Nostre Seigneur avoit dit à ses Apostres *Nolite cogitare quid loquamini, non enim vos estis qui loquimini sed Spiritus Patris vestri qui loquitur in vobis* [« Ne cherchez pas comment parler ou que dire. Ce n'est pas vous, en effet, qui parlerez, mais l'Esprit de votre Père parlera en vous », Matthieu 10, 20-21] ; ainsi, preschant ou declamant contre les ennemis du Seigneur, il estoit la voix de Jesus Christ pour prescher l'Évangile & montrer son amour de la vérité.

Cette référence permet de comprendre comment il est possible de fabriquer rhétoriquement ce que nous concevons comme des faux ou des fictions, sans résider pourtant en un autre lieu qu'au sein de la vérité.

Dans le même esprit, notre imposteur utilise donc sans peine les paroles d'Exode 4, 12 : « Va donc, je serai avec ta bouche, et je t'enseignerai ce que tu auras à dire. » L'histoire de la vérité ressemble à un ruban de Moebius, retournant ses aspects de moment en moment sans perdre jamais ce qu'elle est. Dans cette conception, le faux n'apparaît pas comme l'envers du vrai, mais comme une de ses possibles formes de présence jusque dans les doublures du temps. C'est qu'il faut mettre la vérité dans des régimes de temporalité avant de lui faire traverser impunément l'histoire. Dans le régime de la tradition, le présent est un porte-voix du passé. L'imposteur est parfois à même de fabriquer le porte-voix adéquat pour faire mieux entendre les paroles du vrai, qui sans cela se perdent dans les forêts indéchiffrables du passé.

¹⁶ [Père Nouet], *Response à la XIIe lettre reprise dans Responses aux Lettres provinciales publiées par le Secrétaire de Port Royal contre les PP. de la Compagnie de Jesus, Sur le sujet de la Morale desdits Peres*, Liège, Jean Mathias Hovius, 1658, p. 294-295.

L'imposteur permet aussi de saisir que la vérité naît du conflit plutôt qu'elle ne le résorbe ou n'y échappe. Là encore, le propos du faux récollet est proche de la tradition augustinienne qu'incarne Arnauld : les fidèles enfants de l'Église :

sçavent qu'en cette vie [...] nous sommes tres-souvent dans le besoin de nous diviser de nostre prochain & de le combattre de la mesme sorte que nous devons nous diviser d'avec nous-mesmes, & que nous devons nous combattre nous-mesmes. Ils sçavent que jusqu'à ce que le mal soit entierement détruit, ces divisions seront necessaires, & que ces hostilités sont charitables & Chrestiennes.¹⁷

C'est dire qu'une imposture dénoncée tient avant tout à une autorité revendiquée. Le point de fuite à l'infini du vrai donne à l'étagement des plans leur valeur respective, mais en ordonnant ainsi la perspective, il suppose aussi un point de vue, par conséquent une autorité. La représentation classique fonctionne ainsi entre l'infini de la vérité et l'inscription finie de qui parle ou qui peint. Le problème de l'imposture y trouve à la fois ses ressources et ses limites.

Le statut de l'imposture est donc très ambivalent en cette fin de XVIII^e siècle. Il peut, certes, exister des imposteurs qui manipulent des textes, composent des faux, organisent des mises en recueil propices à leurs desseins, tout en s'inscrivant dans une vérité de la tradition. C'est que la « responsabilité » de l'auteur n'est pas identique dans un régime traditionnel des rôles sociaux et dans un système public de positions légales. De la même façon que cette monnaie de cartes dont il fera des faux à la fin de son séjour en Nouvelle France suppose à la fois de fausses signatures et un vrai jeu de cartes, Jean Scribe joue, avec cette imposture, de la véracité d'une position théologique soutenue par l'autorité de la tradition de l'Église et de la construction rhétorique d'une voix au creuset imaginaire d'enjeux politiques.

Laissons-lui le dernier mot, dans une réflexion significative par laquelle il tente de justifier sa venue en Nouvelle France et peut-être du même coup ses impostures intellectuelles : « Q[uan]d on fait passer sur les hommes un vent d'idées qui sent la mer, il ne faut pas s'estonner s'ils partent pour les contrees les plus hostiles. C'est ce qui m'est arrivé. » On peut alors espérer qu'un faux, comme ce texte-ci, puisse apporter autant de vérité sur certains états du monde que la référence la plus réelle qui soit.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

¹⁷ [Antoine Arnauld], *Lettre écrite à une personne de condition, Sur le sujet des secondes enluminures du celebre & fameux Almanach*, Paris, s. e., 1654, p. 12.

IMPOSTURE DU RÉEL/FICTION DE L'IMPOSTURE
UN FAUX CONTRE LE COMLOT JÉSUIE : LES *INSTRUCTIONS SECRÈTES*

Martial MARTIN

Université de Reims Champagne Ardenne (IUT de Troyes)

Parmi les nombreux imposteurs que nous découvrons ou que nous connaissons mieux grâce à ce volume, rares sont ceux qui ont fini par *imposer* leurs noms comme synonymes de trompeur, de dissimulateur, d'escroc ou de comploteur. Comme Tartuffe, les jésuites ont ce privilège. Leur légende noire se met en place très précocement, en réaction aux innovations de la compagnie en matière religieuse, nouveautés mal comprises et dès lors rejetées avec véhémence. Dans ce contexte, l'œuvre qui nous intéressera, vraisemblablement publiée en latin à Prague en 1614, puis rééditée vingt-sept fois au XVII^e siècle dans les langues les plus diverses, les *Monita priuata*, renommées ensuite avec plus de succès *Monita secreta Societatis Iesu*¹, constitue à la fois la matrice des très nombreuses et fort sinistres figures de jésuites du Thunder-Thin-Tronch de *Candide* au Naphta de *La Montagne magique* en passant par le Grand Inquisiteur des *Frères Karamazov*, mais aussi le moule de toute une « littérature » complotiste, si vivante aujourd'hui, des feuilles nauséabondes des *Protocoles des sages de Sion* aux romans « industriels » de Dan Brown. Il y a, en effet, avec les jésuites, fixation de l'imaginaire moderne puis contemporain du complot. Pour Marcel Gauchet, les jésuites signent :

L'irruption du politique au sens moderne du terme.

[...] ce dont il est question [avec eux], c'est de l'émergence d'une figure inédite de la puissance humaine, de la carrière ouverte à une entreprise conduite de l'intérieur de la société des hommes, de la possibilité de jouer des leviers et des rouages de la machine collective jusqu'à s'emparer de leur contrôle.²

C'est justement ce programme que présentent les *Instructions secrètes*.

¹ On trouve peu de travaux universitaires sur le sujet. Voir surtout Sabina Pavone, *Le Astuzie dei gesuiti : le false Istruzioni segrete della Compagnia di Gesù e la polemica antigesuita nei secoli XVII e XVIII*, Piccoli Saggi, vol. 9, Roma, Salerno, 2000 ; id., *The wily Jesuits and the Monita secreta : the forged secret instructions of the Jesuits : myth and reality*, Saint Louis, Institute of Jesuit sources, « Study aids on Jesuit topics », série IV, n° 28, 2005 ; id., « Between history and myth : the *Monita secreta Societatis Iesu* » in John O'Malley, *The Jesuits (II)*, Culture, Sciences and the Arts (1540-1773), Toronto, University of Toronto Press, 2006.

² « Le Mythe du complot mondial », *Les Cahiers de l'Histoire*, n° 33, octobre-décembre 2006, p. 63.

Une imposture révélée : les fausses apparences jésuites.

Dans la version la plus répandue³, celle qu'on retrouvera encore aujourd'hui sur des sites Internet qui versent dans les théories du complot, les *Monita secreta* se donnent à lire, dès leur préambule, comme un document inconcevable, énorme, incroyable. Sa publication sous forme manuscrite, puis à travers de multiples impressions, présente un caractère transgressif rare. La « préface » se donne comme la transcription d'une mise en garde orale qui vise à conserver coûte que coûte le secret des dix-sept instructions qui suivent ; c'est un texte qui, en présentant au lecteur le livre qu'il a entre les mains, prétend que ce qui suit ne peut en aucun cas être écrit : « Nullus etiam haec pro se, aut pro alio transcribet aut transcribi permittet [car personne ne les transcrira ni pour soi ni pour un autre et ne permettra qu'on les transcrive] ». Ces instructions orales transmises avec parcimonie aux profès eux-mêmes s'opposent, dans leur secret, aux règlements publics de la compagnie qui servent de couverture et doivent être, à l'exclusion de toute autre règle, invoqués dès qu'une partie du secret est découverte :

Quod si hoc accidat (quod absit !) negentur haec esse sensa Societatis, idque per illos confirmando e nostris, de quibus certo constat quod ea ignorent ; opponanturque his monita nostra generalia, et ordinationes seu regulae impressae uel scriptae [Si cela arrive (ce qu'à Dieu ne plaise !), que l'on nie que ce soient là les sentiments de la Société, en le faisant assurer par ceux que l'on sait, de certitude, l'ignorer, et en leur opposant nos instructions générales et nos règles ou imprimées ou écrites].

L'ordre des instructions, passant d'abord en revue les comportements à adopter vis-à-vis des différents publics extérieurs, « cibles » potentielles de la société (Ch. II à IX), puis les règles internes qui régissent les rapports hiérarchiques entre jésuites (Ch. X à XV), oppose clairement l'extérieur à l'intérieur et respecte scrupuleusement une gradation dans le secret : la compagnie est, comme on le sait, spécifiquement structurée par les quatre vœux ou mieux en quatre classes de membres ; les initiés d'un faible niveau n'auraient, donc accès qu'à la première partie du texte, alors que les mystagogues connaissent la dernière, qui concerne justement leur rapport avec ceux qui ne sont que partiellement instruits. En un sens, les *Instructions* racontent l'histoire de chacune des initiations passées en même temps qu'elles programment les révélations à donner aux futurs profès. Elles proposent aussi une autre chronologie qui ne concerne plus seulement les individus, mais la compagnie dans son ensemble, du commencement d'une fondation (Qualem Societatis praestare sese debeat, cum de nouo alicuius loci foundationem incipit) à l'avancement de la société (De modis promouendi societatem) jusqu'à l'accession à la monarchie universelle (Ch. XVII, § 7) ou, à défaut, la guerre perpétuelle (Ch. XVII, § 8) seule capable de sauvegarder les acquis des jésuites. Car, il s'agit bien là d'un dessein de domination mondiale (vraisemblablement le premier dans le genre).

³ Sur cette version, voir *Les Instructions secrètes des jésuites : étude critique* par le P. Paul Bernard, Paris, Bloud, 1903, p. 18-20. On n'y reconnaîtra pas forcément la version la plus authentique, mais qu'est-ce que cela peut vouloir dire pour un faux ?

L'imposture est essentielle à la réalisation de ce plan ; elle est à comprendre de deux façons : il s'agit, d'abord, très simplement, « d'en imposer par de fausses apparences, par les dehors de la vertu » (pour reprendre l'une des entrées du *Robert*), pour seulement ensuite « abuser de la confiance, de la crédulité d'autrui [...] dans le dessein d'en tirer profit » (c'est une autre acception dans le dictionnaire). Cela est clairement lisible dans le titre des deux derniers chapitres des *Monita*, d'une part le seizième, « De contemptu diuitiorum palam prae se ferendo [De la manière de faire profession de mépriser les richesses] », faisant clairement référence à la proverbiale hypocrisie des jésuites, et d'autre part le dix-septième, « De modis promouendi Societatem [Des moyens d'avancer la Société] », renvoyant davantage au profit tiré du mensonge. Les *Instructions* présentent, donc, deux faces : d'une part, comment en imposer, comment impressionner, comment en faire accroire, éventuellement comment tromper ; et d'autre part comment faire payer, commander, dicter les comportements.

La structure pyramidale de la société explique, tout d'abord, comment l'illusion, le leurre et la tromperie habitent la communauté même des jésuites ; en imposer apparaît comme le principe directeur de ce corps religieux. Mais, c'est, plus encore, dans les rapports avec l'extérieur qu'est pensée la façade de vertu. Pour gagner la bienveillance des grands, l'apparence s'impose. Les jésuites sont donc invités à *paraître* travailler à la gloire de Dieu (Ch. II, § 2), sachant qu'il s'agit moins pour eux de couvrir d'un mensonge un réel qui serait leur athéisme que d'être ostentatoires dans un comportement qui n'implique ni faux ni vrai, mais qui doit atteindre à une efficacité. Les jésuites parviendront plus facilement à se faire valoir en dénonçant les défauts, vrais ou imaginaires, encore une fois peu importe, des autres religieux (Ch. V, § 2). Bien évidemment, ils devront se draper des apparences du spectacle de vertu et d'érudition que les collèges permettent d'orchestrer (Ch. V, § 3 et 4). Mais il leur faudra surtout veiller à « dissimuler autant que possible l'envie d'être riche » (Ch. IX, § 1).

Et c'est spécifiquement grâce à l'opacité de certaines opérations financières que les jésuites parviendront à établir un masque de probité. De manière particulièrement étonnante pour le XVII^e siècle, c'est dans le domaine économique que les manipulations jésuitiques sont le plus précisément décrites avec le plus long chapitre, « De l'augmentation des revenus des collèges » ; elles ressortissent parfois à la pure et simple escroquerie, lorsqu'il s'agit d'emprunter à des riches attachés à la compagnie pour les persuader de la pauvreté de la société, puis de différer le remboursement jusqu'à ce que le prêteur, vieux ou malade, soit invité à rendre le billet aux pères à son chevet et à leur laisser l'argent sans les avoir couchés sur son testament, ce qui aurait ruiné leur image (Ch. IX, § 11) ; mais elles renvoient surtout au principe même d'action financière lucrative, lorsqu'il s'agit d'emprunter pour prêter en jouant sur les différents taux d'intérêt et les périodes (Ch. IX, § 13). C'est donc sous les traits modernes ou contemporains de l'imposture capitaliste la plus rustre qu'est dénoncée l'illusion jésuite. Dévoiler, ici, leur logique d'enrichissement, c'est rompre la confiance qui leur permettait

d'emprunter, c'est les vouer à la banqueroute (comme ce sera le cas pour le supérieur de la mission de Martinique Lavalette en 1755).

Or, dans les mentalités classiques, cette critique économique vaut, plus globalement, comme une dénonciation du rejet jésuite des traditionnelles solidarités sociales (qui correspondent partiellement à des échanges monétaires) et de leur remise en question de l'ordre politique. Pour arriver à ses fins ultimes, l'imposture jésuite se nourrit de l'hypocrisie sociale et des secrets de chacun, dont la connaissance permet de s'attacher, par exemple, certains grands de cour (ch. II, § 12) : « enim in notitiam familiarum et secretorum paulatim poterimus deuenire, et alterutram partem nobis deuincere ». En respectant à nouveau une stricte hiérarchie (premièrement les princes, puis les hommes d'autorité et enfin les veuves), les *Instructions* proposent des recettes pratiques pour se gagner certains membres de la société et, en s'assurant d'eux, travailler à l'intérêt de la compagnie. Les jésuites inspireront, donc, la confiance aux proches des princes (Ch. II, § 4 et 7), organiseront leurs mariages (Ch. II, § 6), veilleront à être nommés leurs confesseurs (Ch. II, § 8) pour devenir incontournables dans la faveur des puissants et se faire craindre. En second lieu, ils s'attacheront aux hommes d'autorité pour les tourner contre les ennemis de la société (Ch. III, § 1), pour amener les personnes hostiles à plus de douceur (Ch. III, § 3), pour obtenir des charges (Ch. III, § 5) et pour s'avancer à la cour de Rome (Ch. III, § 6). Les veuves, enfin, jouent un rôle essentiel dans le réseau jésuite ; les méthodes d'endoctrinement, encore une fois très modernes, pensées pour elles, valent, en fait, pour l'ensemble des cibles potentielles de la compagnie :

Idem faciendum cum principibus, et benefactoribus aliis (Ch. VII, § 16).

Quae de uiduis dicta sunt, eadem agenda circa mercatores, ciues opulentos, et coniugatos prole carentes, intelligentur ; a quibus raro Societas ex asse haereditatem acquirit... (Ch. IX, § 4).

Ce dernier extrait souligne bien, en particulier dans l'utilisation de *carere* (être privé, sentir le manque), ce qui fait de la veuve l'archétype de toutes les victimes de la compagnie : elle est déliée des engagements sociaux. C'est ce qui facilite la tâche des agents de la compagnie. Suit, donc, une liste de comportements à adopter face à une veuve : l'entretenir dans son veuvage en lui en montrant les avantages (Ch. VI, § 1 et 7), en particulier, lui présenter des partis qui lui sont répugnants (Ch. VI, § 6), l'éloigner de ses familiers par des exercices spirituels (Ch. VI, § 2 et 10), congédier peu à peu les domestiques, instituer une distance vis-à-vis des autres religieux (Ch. VII, § 11), lui présenter l'obéissance à son confesseur jésuite comme « unique fondement de son avancement spirituel » (Ch. VI, § 5), la porter progressivement vers de bonnes œuvres (Ch. VI, § 11), l'entretenir dans ce mouvement (Ch. VII, § 1), l'inciter à faire des dépenses dès qu'elle sera malade (Ch. VII, § 15), l'amener à repousser ses filles ou ses fils pour gagner ceux-ci à la société par quelques douceurs (Ch. VII, § 4 et IX, § 9). On perçoit, ici, l'importance d'éloigner ceux qui pourraient dénoncer les

apparences des jésuites comme fausses et révéler leurs véritables motivations. C'est ce qui force les *Instructions* à de longs développements sur les anciens jésuites, seuls à même de dévoiler les ultimes secrets, comme Jérôme Jawrowski (ou Hieronim Zahorowski), à l'origine de la publication d'une première version de ces *Monita priuata*, ou plutôt de son invention puisqu'elles furent reconnues comme fausses dès leur sortie. Avec lui, nous sommes confrontés à une autre forme d'imposture : l'usurpation du nom ou de la qualité d'un autre (éventuellement pour nuire).

Multiplés imposteurs : de l'auteur aux éditeurs successifs.

Nous ne connaissons presque rien de ce prêtre polonais ; c'est comme si derrière chaque imposteur ne se cachait pas une autre identité, mais une vie blanche qui rend, seule, possible l'imposture : en somme, derrière l'imposture, point de posture. Il est né vers 1582-1583 en Volynia dans une famille orthodoxe, mais est placé, plus tard, dans un collège jésuite ; devenu à son tour professeur, il est impliqué dans une première affaire de fausses lettres de dénonciation, déjà à l'encontre de la compagnie ; c'est après son renvoi que paraissent les *Instructions secrètes*. Il aurait, dit-on, sur la fin de sa vie, demandé pardon à la société⁴. Très étonnamment, pour les lecteurs de pamphlets complotistes, ce destin résonne, à presque trois siècles de distance, avec le parcours de Léo Taxil, de son vrai nom Marie Joseph Gabriel Antoine Jogand-Pagès, ancien franc-maçon devenu auteur prolifique d'articles et de livres antimaçonniques plus haineux et plus farfelus les uns que les autres, mais avouant finalement son imposture le 19 avril 1897 et finissant sa vie, loin des milieux catholiques ultras, en libre penseur⁵... Ils sont, l'un comme l'autre, doublement imposteurs : d'abord dans l'insincérité de leurs engagements, le premier chez les jésuites, le second chez les francs-maçons et ensuite dans l'invention de faux documents pour alerter le « public »⁶ des dangers de ces sociétés. D'une certaine manière, ils trompent, coup sur coup, et les jésuites et leurs opposants ou bien et les francs-maçons et les milieux catholiques. Cette in(tenable) *posture* ne « tient » que par la volonté des destinataires (de leurs engagements ou de leurs textes) d'être illusionnés, par leur désir d'être trompés pour se trouver confortés dans leurs propres représentations. En un sens, leurs faux documents dénoncent, pour un lecteur neutre, à la fois les menées des auteurs supposés (jésuites, francs-maçons) et les attentes des véritables lecteurs, leurs fantasmes (ce qui expliquerait assez que ces complots soient aussi insistants, à défaut d'être existants). Sachant ce plaisir de dire le complot ou de l'entendre,

⁴ P. Paul Bernard, *Les Instructions secrètes des jésuites : étude critique*, Paris, Bloud, 1903, p. 7-15.

⁵ Sur l'ensemble des théoriciens complotistes, voir Emmanuel Kreis, *Les Puissances de l'ombre : Juifs, jésuites, francs-maçons, réactionnaires... : La Théorie du complot dans les textes*, Paris, CNRS, 2008 et Pierre-André Taguieff, *La Foire aux illuminés : ésotérisme, théorie du complot, extrémismes*, Paris, « Mille et une nuits »/Fayard, 2005.

⁶ Le concept est problématique pour le XVII^e siècle.

on pourra, avec bienveillance (?), voir dans les éditeurs et les lecteurs successifs davantage des victimes coupables d'une illusion consentie que des cyniques résolus.

En Europe, les *Monita* sont largement exploitées, tout au long du XVII^e siècle, que ce soit par les protestants, particulièrement en Allemagne, ou par certaines figures de la polémique catholique hostiles aux jésuites comme l'érudit Caspar Schoppe (ou Scioppius) dans sa collection des *Arcana societatis Iesu*⁷. Il est intéressant de souligner qu'elles constituent, le plus souvent, une « pièce justificative » dans d'assez vastes recueils, où elles prennent sens en série, parmi des documents jésuites officiels et des pièces satiriques libres, comme si l'imposture ne pouvait se suffire à elle-même. Plus étonnamment, aucune des compilations ne donne tout à fait le même texte, les modifications, les hybridations, les développements se multipliant, sans que l'on sache si cette muabilité est un signe de l'invention « littéraire » ou la marque d'un réel difficile à appréhender (les instructions orales originelles).

Pour ce qui concerne le contexte français, la réapparition des *Instructions* marque des moments particulièrement critiques dans l'histoire nationale des jésuites, en particulier après la tentative de régicide de Damiens (1757), autour du procès lié à la banqueroute de Lavalette (1755), en même temps que les décisions de fermeture des collèges et d'interdiction de recrutement par les parlements, alors même qu'on reprochait aux jésuites de tendre à la monarchie universelle.

Le texte connaît, plus tard, un nouveau succès d'imprimerie en 1824-1826, au plus fort des soupçons sur l'existence d'une puissance religieuse secrète à l'œuvre derrière la politique ultra de Charles X. Par la suite, les théories sur le complot jésuite prennent sens dans un anticléricalisme plus général, républicain ou socialiste.

Le publiciste anticlérical Charles Sauvestre édite, ainsi, les *Instructions secrètes*, à de multiples reprises, chez l'imprimeur Dentu : en 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1867 et 1879. Il les accompagne d'un ample paratexte où il retrace, en particulier, les origines du manuscrit, dans la tradition des éditions du XVII^e siècle et en sacrifiant au *topos* du livre trouvé ou volé. Cependant, très curieusement, il croit bon de préciser :

Au reste, il suffit de comparer ce document avec les doctrines contenues dans les livres des principaux docteurs de la Société, et surtout avec la ligne de conduite que les Jésuites ont suivie depuis qu'ils existent pour n'avoir aucun doute sur son authenticité.⁸

⁷ *Arcana Societatis Iesu Publico bono uulgata Cum appendicibus utilissimis*, s. 1., 1635.

⁸ *Monita secreta Societatis Iesu : Instructions secrètes des Jésuites*, par Charles Sauvestre, Paris, E. Dentu, 1861, p. 2.

Suit alors un « court historique » de la société, à charge, puisqu'accumulant les récits de régicides, d'exils forcés, de banqueroutes. Après le texte en lui-même (?), Sauvestre propose quelques notes constituées de citations de Duclos ou de Voltaire qui viennent faire écho à certains passages des *Instructions* et surtout de quelques « pièces justificatives » reprenant différentes décisions des cours de justice françaises contre la compagnie.

C'est une logique assez proche qui anime le libre penseur anarchiste André Lorulot, auteur d'un célèbre *Pourquoi je suis athée*⁹, lorsqu'il fait imprimer, à son tour, ces mêmes *Monita* à deux reprises, en 1928 et 1933. Dans une préface encore plus nourrie, il explique l'urgence de rééditer les *Instructions* :

La Société a des agents un peu partout, qui sont chargés de rechercher certains ouvrages et de les anéantir. C'est ainsi que sont disparus nombre d'ouvrages remarquables. C'est aussi la raison qui fait que les *Monita secreta*, bien qu'ils aient été souvent réédités, restent introuvables.¹⁰

Pourquoi suffit-il que « les idées contenues dans les *monita* [soient] tout à fait conformes à celles des jésuites »¹¹ pour éditer ce texte ? Simplement, parce que c'est tout ce dont on peut disposer :

On [...] sent [les jésuites] partout, on ne les trouve nulle part. Comment les frapper ? Ils sont insaisissables. Comment se défendre de leurs intrigues ? Ils restent toujours dans l'obscurité. Comment déjouer leurs plans ? Ils ont des émissaires dans tous les partis, qui servent leur politique, qui embrouillent toutes les situations et bernent même les hommes d'avant-garde.¹²

La fiction, seul recours contre l'imposture ?

La question posée est donc bien la suivante : comment faire la preuve d'une imposture parfaite, quand les imposteurs prennent un tel soin des apparences qu'aucun signe de leur duplicité n'est saisissable ? Comment faire dans des situations où les fils sont si embrouillés (et c'est bien le cas pour le sort de ce livre) que même les plus clairvoyants s'y perdent ? Comment agir quand les marques de la vérité à peine entrevues sont à jamais anéanties ? Il ne reste plus qu'à produire un faux, qu'à compiler, à la suite de Zahorowski, les rumeurs, les ragots, les stéréotypes haïssables, mais pour le bien, dira-t-on, pour dévoiler l'abject sous son masque de perfection. Comme nous n'avons plus peur des jésuites ni de leurs ennemis, nous adoptons une distance amusée vis-à-vis de ces textes et de leur impossible *posture* morale qui voudrait légitimer une imposture mineure (?) dans la dénonciation d'une autre, bien plus grande. Mais, la même justification du faux par la conformité à l'esprit des

⁹ Herblay, Éditions de « l'Idée libre », Collection « La Bibliothèque du libre penseur », 1933.

¹⁰ *Les Secrets des Jésuites*, « *Monita secreta* », *instructions secrètes de la Compagnie de Jésus, précédées d'une étude sur « l'organisation actuelle des Jésuites »*, par André Lorulot, Conflans-Honorine, « l'Idée libre », 1928, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 13.

imposteurs à défaut d'une documentation authentique se retrouve, aujourd'hui encore, chez les éditeurs du célèbre pamphlet antisémite *Les Protocoles des sages de Sion*.

Le problème est alors de comprendre pourquoi ces faux (des *Instructions* aux *Protocoles*) sont aussi grossiers. C'est, en effet, la réflexion de tout lecteur, pas même professionnel, pas même particulièrement attentif, y compris lorsqu'il est hostile aux cibles du discours : ce texte *sonne faux*. Par exemple, les *Monita secreta* insistent trop sur les actions à tenir face à d'ex-jésuites et s'efforcent trop ouvertement d'invalider, ainsi, à l'avance, les critiques éventuelles de la compagnie contre leur auteur. De manière plus globale, le caractère outrancier de la louange des mauvaises actions signale la forgerie, en se référant trop directement aux modèles rhétoriques de l'éloge paradoxal ou ironique. Mon hypothèse est qu'il est justement nécessaire d'afficher la *fiction* du texte, encore une fois de « paraître », c'est-à-dire de s'adonner à l'ostentatoire, pour dénoncer la *perfection* de l'imposture ou du complot : si le texte apparaissait comme un document, il viendrait contredire la thèse d'une imposture parfaite. Si l'on a affaire à un vrai, la conspiration s'avère moins pernicieuse, le message perd sa profondeur et son prestige. Il n'y a pas d'autre solution pour déjouer l'imposture parfaite que de produire un faux qui se signale comme faux, qui instille le doute jusque dans le réel, qui engage à déchiffrer l'illusion religieuse, sociale ou politique ; il n'y a pas d'autre issue que de recourir à la fiction, de s'abandonner au « littéraire », pour faire prendre conscience des complexités du monde.

La divulgation d'un document étant impossible, il faut nécessairement recourir à la *représentation* ; dans le dialogue entre le XVII^e et le XX^e siècle (voire le XXI^e) que nous esquissons, pour terminer sur une référence avec laquelle nous ouvrons cet article, l'on pourrait rapporter cela au *Tartüff* de Murnau, où le petit-fils d'un vieillard abusé par sa logeuse se déguise en producteur de spectacles pour lui projeter, dans son cinéma ambulancier, une adaptation cinématographique du *Tartuffe* ou *L'Imposteur* de Molière, qui, seule, permettra de lui dessiller les yeux. On ne s'étonnera donc pas aujourd'hui du succès d'une adaptation des *Protocoles des sages de Sion* en feuilleton télévisé en Égypte. On comprendra mieux aussi peut-être, à l'analyse de la situation des *Monita*, pourquoi les sorties des romans de Dan Brown s'accompagnent toujours d'innombrables productions intermédiaires entre le document et la fiction. Bien sûr, aujourd'hui, l'*Opus Dei*, les *Illuminati* et étonnamment encore les francs-maçons ont chassé les jésuites à la fois du réel, du documentaire, de la fiction et de cet entre-deux indéfinissable.

Conclusion.

Alors, comment donc dénoncer une imposture de l'ordre du réel ? Quand manquent les preuves (tant l'imposture est réussie), il ne reste plus qu'à recourir, soi-même, au faux. Chassé de l'ordre des Jésuites en 1611, Jérôme Zahorowski compile, en Pologne, un ensemble assez improbable de rumeurs

venimeuses, de ragots infamants, de stéréotypes haïssables sur le compte de la compagnie (orgueil des conseillers des princes, complot politique, hypocrisie et soif du pouvoir) et leur donne la forme d'instructions privées faussement attribuées au supérieur général (*Monita priuata...*). Dans cet opuscule, se met en place, très précocement, toute une rhétorique éprouvée plus tard dans les diverses versions de la littérature du complot (antimaçonique, antisémite...). La fortune du texte dans le contexte européen et français est proprement fascinante, en particulier à travers ses traductions, son amplification dans de véritables anthologies d'éloges ironiques de la compagnie, ses multiples reprises dans des mémoires : l'œuvre, multiforme, pourtant reconnue comme fautive dès 1616, « insiste ». Ses éditeurs avancent que par delà son caractère *inauthentique*, elle énonce des idées qu'ils jugent *conformes* aux pensées des jésuites : pour accéder à une vérité plus profonde, qu'aucun document ne saurait révéler, le recours à la fiction paraît nécessaire ; mais la fiction dénonce-t-elle encore ? Ne constitue-t-elle pas un mode de l'imposture sans nuisance ? Ces dénonciations de complots par la fiction courent, sans doute, le risque que le lecteur ne soit plus fasciné que par le plaisir des formes et des mouvements d'une prose de haine qui tourne à vide, qui, étonnamment, ne se tarit pas alors qu'elle a perdu ses cibles. Mais celles-ci étaient-elles si essentielles ? Que pointait véritablement le discours ? Certes, plus le texte exhibe sa construction surtout dans la lourdeur de sa charge et dans la répétition, plus il est garant de cette vérité qu'aucun document ne saurait révéler ; mais, cette vérité est davantage celle d'une pulsion qui parcourt le corps social, celle d'un investissement libidinal de la menace politique, celle de notre fascination pour la mort de nos sociétés.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

ALBUCIUS : LA SATURA ROMAINE OU L'INVENTION (IN)AVOUÉE

Chrystelle CLAUDE

Université de Bourgogne

« Les auteurs de romans de nos jours (...) sont attachés à la mention du mot roman sur la page de couverture de leur ouvrage. (...) Ce mot veut dire : « C'est faux ! » (38), constate Pascal Quignard dans « La chambre de Sôsos de Pergame ».

La précaution auctoriale et prescription éditoriale est présente sur la page de titre des *Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*¹ (1984) afin d'en souligner le caractère fictionnel, mais absente sur celle d'*Albucius*² (1990) afin d'en révéler la véracité biographique.

Quoique pertinente, cette entrée dans un roman reste réductrice puisqu'elle gomme les ambiguïtés de la dialectique vrai/faux. Or, dès l'avertissement, l'auteur contracte un pacte implicite avec le lecteur : « Caius Albucius Silus a existé. Ses déclamations aussi. J'ai inventé le nid où je l'ai fourré (...). » (*Albucius*, P, 5) La métaphore du *récit nid*, un abri fragile aux brindilles glanées par hasard, implique l'aporie du *récit nie*, un écrit factice aux mots énoncés par défaut. En faisant amende honorable, le narrateur dévoile son impossibilité de transcrire la vérité. Comme le jeu est faussé, il ne satisfait pas l'impératif intellectuel de rédiger le vrai, mais comble par le faux les blancs contextuels et les manques existentiels. S'il fait la part belle aux aveux, témoignant de sa volonté de sincérité, les non-aveux attestent en revanche son travail d'inventivité.

Mon étude soumettra à la question ce parti pris problématique en portant d'abord son intérêt sur la vérité en miroir pour y admirer des lettrés aux visages (dé)masqués, puis sur la fiction en écho pour y déchiffrer des textes aux auteurs (des)anonymés, enfin sur la *satura* en filigrane pour y dénicher un genre aux enjeux (in)explorés.

La vérité en miroir : des lettrés aux visages (dé)masqués.

« Voici le vrai : Albucius était né à Novare, dont il avait été l'édile » (*Albucius*, P, 15), remarque Pascal Quignard dans *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*³ (1992). Ce dernier

¹ Pascal Quignard, *Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.

² Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., Livre de poche, 1990.

³ Pascal Quignard, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Sénèque le Père, Traduit du latin par Henri Bornecque, Paris, Aubier, 1992.

dresse un portrait lapidaire en un paragraphe déclinant les renseignements sur ladite personne. Alors que l'objectivité du portraitiste semble respectée, sa subjectivité se dissimule derrière quelques indices, un vocabulaire mélioratif et un jugement positif, décrivant l'œuvre de l'orateur. En effet, la singularité d'Albucius lui vaut d'avoir été honoré par ses amis, décrié par ses ennemis et négligé par les historiens⁴. Pascal Quignard ne retient ici que la dimension professionnelle de cette vie oubliée comme si le vrai Albucius avait seulement été un être de scène à la mémoire prodigieuse. Cet éclairage partiel s'explique par la nature de l'ouvrage, la réédition d'une traduction, dans lequel se succèdent les traits de rhéteurs emblématiques consignés sous le stylet de Sénèque le Père. Pascal Quignard donne à voir dans cette préface une image spectrale qui s'anime en paroles et en actes par des effets de réel sous les yeux du lecteur, mais aussi par des effets de contraste sous le regard de l'auteur puisqu'il le montre au sommet de son art, à l'apogée de sa gloire, et cache la déchéance de l'homme, la décadence du lettré.

Voici le faux. La rencontre de Quignard et d'Albucius est d'origine livresque⁵ et se répète de texte en texte⁶. L'émergence de la silhouette ancestrale commence par la prononciation de son nom. Le patronyme révèle le rapport aporétique que le littéraire établit avec le langage : le blanc de la parole tue, de la pureté perdue et de la cité vaincue. D'emblée, son entreprise est placée sous le signe d'une incapacité de dire. L'onomastique éclaire la représentation du Romain dans le récit où il apparaît tel un enfant médusé par des spécimens animaliers, blessé par des déconvenues conjugales, attiré par des substituts maternels. Sa vie durant, il ne se déprend ni de l'enfance, ni du langage. Il noue avec l'un et l'autre des liens inextricables, car il ne sort pas de sa condition d'enfant et n'entre pas dans le monde des mots. Le mutisme ante et post natal se retrouve dans le désir final de rejoindre le silence par le meurtre qu'il commet contre lui-même. Ainsi, la vision singulière de Quignard a partie liée avec l'*infantia*, avec la cinquième saison, cette zone d'enchantement où se croisent le personnage référentiel et l'écrivain réel. « J'imagine Albucius comme un moine zen échoué dans Rome, parmi les joncs du Tibre. Je l'imagine aussi comme un sagaman accostant l'île que César convoitait et qui faisait face à la Bretagne » (*Albucius*, P, 61). Les comparaisons démultiplient la figure de l'anachorète, ce *monos* à l'allure guerrière, qui conquiert un nouveau territoire. Le déplacement implique un exil symbolique, du lieu de naissance du protagoniste éponyme, le Japon postmoderne, au lieu de vie du personnage référentiel, la Rome antique, ainsi qu'un transfert géographique, d'une terre à l'autre séparée par les eaux porteuses de vie, une régression *ad uterum*, et de mort, une projection *post mortem*. La

⁴ Les raisons de ces amour et désamour à l'encontre d'Albucius renvoient à ses goûts immodérés pour les figures de style et le lexique familier qui lui valurent plusieurs mésaventures sur le forum de Rome.

⁵ La rencontre de Quignard et d'Albucius est d'origine livresque, comme il le révèle dans notre entretien, « Un pèlerinage stélaire avec Pascal Quignard dans sa Rome imaginativement réelle », 1-14, dans la thèse de doctorat, *Le combinatoire de la biographie, de l'histoire et de la fiction chez P.Ackroyd, P. Quignard et A.S. Byatt*, septembre 2007, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, annexe I, volume II.

⁶ Je renvoie aux tomes de *Dernier royaume*, en particulier à *Sordidissimes* (Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.p. 248).

monographie respecte l'orientation téléologique du parcours existentiel et confère à la créature de papier une humanité renouvelée.

Voici le vrai et le faux. Pascal Quignard explique cette distinction dans notre entretien : « Le vrai c'est le faux démenti. L'Ersatz est le premier. Le vrai est le faux qui avoue ses images »⁷. Les deux visions sont en définitive erronées et avérées dans le sens où chaque personne se forge sa propre représentation d'un individu réel ou fictif. La charge affective du regardant influence sa perception du regardé au point d'annihiler l'altérité et de substituer à l'image de l'autre l'image de soi. La relation en miroir reflète un *alter ego* dont l'étrangeté est renforcée lorsque le patronyme recèle une consonance allogène. Albucius sert donc de prête-nom à Quignard. L'hétéronymie revient à parler de soi en quête d'une identité, d'une *gens*, d'un ami. Elle participe à une écriture autobiographique affichée, avec des souvenirs personnels, ou dissimulée, derrière une description physique. Ces occurrences révèlent le tissage scriptural de ces fils biographiques qui est annoncé dès l'avertissement d'*Albucius*. Se manifeste à nouveau le besoin de raconter son histoire et celle de l'autre même si elles sont, toutes deux, marquées par la perte de la mémoire.

Tel est le dilemme du lettré aux prises avec la vérité historique et le mensonge romanesque. Car ce dernier s'apparente à l'invention dans les chapitres où le narrateur avoue la falsification de certaines pages. Là, en plus de la joie de copier du scripteur, se lit aussi le plaisir d'innover de l'auteur.

La fiction en écho : des textes aux auteurs (des)anonymés.

Des romans du rhéteur, il ne reste à ce jour que des bribes de discours et des lambeaux de textes. L'écrivain contemporain mentionne au début d'*Albucius* ses sources, Sénèque le Père et Quintilien le Grammairien. Mais les traductions d'Henri Bornecque et celle de François Du Teil ne constituent qu'une partie de la documentation préliminaire à la rédaction, puisqu'elles réfèrent seulement aux éditions en français moderne des *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs* (1992) et classique des *Grandes déclamations*⁸ (1658). Et de fait, elles évincent les livres originaux en latin d'où sont pourtant prélevées de nombreuses citations. Parmi les cinquante-deux déclamations insérées dans le récit quignardien, trois proviennent d'ouvrages inconnus, quarante-trois du volume sénéquien et six de l'œuvre quintilienne.

Les vraies déclamations répondent au critère de double référentialité, d'abord au texte référent, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs* de Sénèque le Père, ensuite au déclamateur référent, Albucius. Elles se répartissent en deux catégories : dix-huit sont explicitement

⁷ Chrystelle Claude, « Un pèlerinage stélaire avec Pascal Quignard dans sa Rome imaginativement réelle », *op. cit.*, p. 6.

⁸ Quintilien, *Les Grandes déclamations de Quintilien*, nouvellement traduites en français par le sieur Du Teil, Paris, E. Loyson, 1658.

imputées à l'orateur⁹ et cinq lui sont implicitement supposées¹⁰. La concordance entre l'original et la copie ne présente pas de discordance, sauf pour *L'Esclave et la croix* (P, 27-8), *Le Débauché aveugle* (P, 92) et *Le Suicidé* (P, 210-1), simplement une différence d'explicitation par l'omission du nom ou la mention du patronyme. Les *Controverses et déclamations* de Sénèque le Père rassemblent en dix livres des plaidoyers judiciaires traités à la manière d'un entraînement scolaire par un locuteur non identifié ou d'une prestation professionnelle par un orateur identifié. Catherine Salles assimile cet ouvrage dans *L'Antiquité romaine* à un « manuel [composé d'] une longue liste d' [...] exercices [...] proposés aux élèves, ainsi que leurs 'corrigés' ». (P, 454) Les trois titres déclinés précédemment font partie de ces cas d'école proposés à tout adolescent en ce temps-là, ce qui justifie leur anonymat.

Les vraies fausses déclamations, elles, satisfont partiellement le critère de double référentialité parce qu'elles résultent de l'œuvre sénéquienne, mais ne correspondent pas à Albucius. Elles se divisent également en deux parties : huit lui sont explicitement assignées à tort puisqu'elles sont rattachées soit à un autre rhéteur, soit à aucun orateur¹¹, et douze lui sont implicitement allouées¹². Le masque d'Albucius tombé, plusieurs visages aux noms divers, Geminus, Othon, Cestius, Ovide, Latron et Bassus, transparaissent. La fausse attribution de ces communications, hormis pour *Le Petit fils* (P, 90-1) et *La Putain prêtresse* (P, 168-70), ne souffre pas la comparaison avec les interventions transcrites par Sénèque le Père. Cette révélation modifie le statut du document qui ne peut pas être considéré comme un faux, relevant d'une contrefaçon, mais comme un pseudépigraphe, résultant d'une méprise. Elle modifie également le statut de l'auteur à qui on supprime l'autorité. L'enjeu de ce double détournement des textes et de leur *auctoritas* consiste à conférer une fonction de légitimité identitaire, procédant d'une argumentation *ad hominem*, aux déclamations citées et au déclamateur convoqué.

Les fausses déclamations ne respectent nullement le critère de double référentialité, car si elles appartiennent au livre, *Les Grandes déclamations*, elles ne proviennent ni de Quintilien, ni d'Albucius. Elles se distinguent en deux séries : deux lui sont explicitement attribuées¹³ et quatre lui sont

⁹ Pascal, Quignard, *Albucius, Paris*, P.O.L., Livre de poche, 1990, *Le Père tuant avec un mot*, p. 25-6, *Le Père fou*, p. 28-30, *L'Enfant de cinq ans*, p. 51-2, *Les Mendiants estropiés*, p. 53-55, *Le Chef des pirates*, p. 68-69, *Le Débauché aveugle*, p. 92, *L'Homme qui séduisit deux femmes*, p. 92-93, *La Femme violée*, p. 93-94, *Le Fils broyant le poison*, p. 111-113, *Popillius assassin de Cicéron*, p. 99-103, *La Citadelle*, p. 140-142, *Le Tyrannicide*, p. 154-155, *La Prêtresse impudique*, p. 156-158, *La Mère aveugle*, p. 162-164, *Le Festin de Flamininus*, p. 164-166, *Le Vieil Olynthien*, p. 173-175, *Les Habits de deuil*, p. 189-191, *Le Suicidé*, p. 210-211.

¹⁰ *Albucius, op.cit.*, *L'Esclave et la croix*, p. 27-28, *La Trahison du père*, p. 114, *L'Oncle qui chasse son fils adoptif*, p. 115-118, *La Femme torturée*, p. 147-149, *Cimon ingrat devant Callias*, p. 176.

¹¹ *Ibid.*, *Le Patron*, p. 26-27, *Le Marchand étranger*, p. 159-162, *Le Serment nuptial*, p. 166-168, *La Fille du pirate*, p. 191-193, *Le Breuvage plus ou moins mortel*, p. 36-37, *La Maison brûlée*, p. 142-143, *Le Père naufragé*, p. 195-197, *La Veuve dépendue*, p. 209-210.

¹² *Ibid.*, *Les Deux mains de Phidias*, p. 10-11, *Les Armes du sépulcre*, p. 30-31, *Le Jeune homme violé*, p. 89-90, *Le Petit fils*, p. 90-91, *Les Deux frères*, p. 113-114, *Le Père arraché au tombeau*, p. 118-119, *Le Tyrannicide adultère*, p. 145-147, *La Bru*, p. 158-159, *La Putain prêtresse*, p. 168-170, *Metellus aveugle*, p. 177, *La Maison en feu*, p. 193-194, *La Corde coupée*, p. 208-209.

¹³ *Ibid.*, *La Muraille marquée d'une main sanglante*, p. 50-51, *Les Abeilles du pauvre*, p. 200-204.

implicitement décernées¹⁴. Le voile sur la bibliographie levé, une seule signature d'un seul auteur, Quintilien, apparaît. L'information fallacieuse ne résiste pas à la confrontation avec la publication de Du Teil qui écarte radicalement la paternité textuelle, tantôt supposée, tantôt affirmée, d'Albucius. Ce dévoilement se confirme en détectant l'anachronisme, puis en authentifiant le document. Je rappelle d'abord que Quintilien, contrairement à Sénèque le Père, n'est pas un acolyte du Latin, dont l'existence s'échelonnait de - 69 avant J.-C. à 10 après J.-C., mais son successeur né *a priori* en 30 et mort en 100 après J.-C.¹⁵. La différence temporelle souligne l'incohérence factuelle. Je précise ensuite que les deux recueils, les *Declamationes majores* et les *Declamationes minores*, autrefois attribués à Quintilien sont authentifiés aujourd'hui comme apocryphes. Or, les dix-neuf déclamations traduites par Du Teil équivalent aux dix-neuf discours du premier volume. La ressemblance textuelle accentue le malentendu actuel. Si *Les Grandes déclamations* de Quintilien n'affichent pas de traces identifiables à Albucius et ne prêtent pas de cautionnement fiable à ses romans, en quoi servent-elles sa cause ? S'agit-il d'augmenter le nombre des déclamations ? Cinquante-deux au lieu de quarante-six. Cette hypothèse me paraît peu probable. S'agit-il d'instaurer un rapport thématique à partir du titre « déclamations » ? Cette possibilité me semble plus crédible dans le sens où rares sont les ouvrages littéraires qui consignent ces exercices oratoires et précieuses sont ces preuves livresques qui valident leur véracité historique. À cet effet, la datation des éditions référentielles, la version de Juret en 1604 dans *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia* (P, 37) et celle de Du Teil en 1658 dans *Albucius*, donne une impression d'authenticité, un air de réalité. Elle a pour but de susciter l'adhésion et la conviction du lecteur puisqu'en contexte fictionnel celui-ci n'est pas tenu de s'offusquer de la supercherie et de dénoncer l'imposture. L'intérêt de ce détournement des sources revient à assurer une fonction d'exemplarité culturelle inhérente aux particularismes de la civilisation latine et de la nation romaine.

Tel est le travail de l'écrivain en proie avec un texte authentique et une création apocryphe. L'ensemble des déclamations perturbe la typologie discursive par son intrusion formelle, brise la continuité narrative par son insertion ponctuelle et désorganise la thématique traditionnelle par ses ramifications plurielles. Il permet ainsi une réflexion d'ordre macrostructural sur le roman, appelé la *satura*.

La *satura* en filigrane : un genre aux enjeux (in)explorés.

Le terme « *satura* » ne provient pas du lexique utilisé par Albucius, mais d'un épisode développé par Quignard. « J'imagine Albucius Silus dictant un jour à un de ses *librarius* : « Le mot « *logos* »

¹⁴ *Ibid.*, *Le Blé des cadavres*, p. 52-53, *Le Soldat de Marius*, p. 88-89, *Les Jumeaux malades*, p. 115, *Le Gladiateur*, p. 194-195.

¹⁵ Les dates de naissance et de mort concernant Quintilien dit le Grammairien varient selon les sources et restent incertaines. La notice d'autorité personne de la BNF indique 30 ? 100 ? après J.-C.

voulait dire pour les anciens Grecs une corbeille. Il ne veut pas dire « lanx » mais c'est ce que moi je veux dire ! » [...] Il montre [...] le légumier en bois de chêne. » (*Albucius*, P, 19) Le saladier est l'objet fétiche d'Albucius qui, au détriment de son sème usuel, revêt l'aspect visuel d'un contenant livresque au contenu inhabituel. Il contient de ce fait des ingrédients hétéroclites de sorte à concocter une macédoine composite. Il ressemble alors à la corbeille avec laquelle il partage la même signification de récipient propice à la collecte des denrées. Il métaphorise enfin la lecture en cueillette de citations et l'écriture en assortiment de textes. Le processus créatif d'Albucius-personnage et du narrateur-Quignard est condensé en un chiasme nominatif qui devient chambre d'échos d'une voix à l'autre. Ainsi s'amalgament les genres, les déclamations, les thèmes et les langues.

La *satura* des genres réunit les formes aussi diverses que le roman, avec la fictionnalisation des biographèmes manquants ; la poésie, avec la restitution des vers de Pédon ; la liste, avec l'énumération des harangues d'Albucius ; le traité, avec les digressions sur l'art oratoire ; la biographie, avec la restitution de séquences événementielles ; et l'autobiographie, avec l'évocation de chroniques intimes. Ces aspects peuvent intriguer le lecteur alors qu'ils proviennent de la démarche causale retrancher/entasser derrière laquelle se profile l'idée d'une forme a-générique qui tend à l'étrangeté et à l'hybridité.

La *satura* des déclamations rassemble les compositions à contraintes formelles et à licence personnelle qui explorent, au dire du narrateur, un « réel irréel » (*Albucius*, P, 17). L'expression antithétique accentue le paradoxe d'un exercice portant sur un au-delà du réel, lui-même inscrit dans le réel. L'orateur, tel un enfant édifiant un château de sable sur la plage, construit un discours qui n'a pas de fondations solides puisqu'il ne repose sur aucun élément tangible. Il s'agit là d'une activité rhétorique de spéculation pure. La restitution des déclamations d'Albucius dans un cadre narratif peut étonner le lecteur alors qu'elle participe au projet littéraire de l'auteur. En effet, Quignard souhaite que l'itinéraire de vie du protagoniste soit également un parcours de lecture de ses romans. Ces derniers, pourtant différents des déclamations, les supplantent au niveau de la terminologie et au profit de la fiction, car l'enjeu réside dans la réécriture narrativisée de plaidoiries argumentées¹⁶.

La *satura* des thèmes déplie les plans biographique et bibliographique. Le récit de vie respecte le cheminement du protagoniste et ne déroge pas aux règles du genre. Le corpus d'Albucius, quant à lui, dépeint les mœurs romaines dans un tableau sociologique où se succèdent des personnes despotiques, des actions tyranniques et des choses exotiques. Pascal Quignard range les déclamations dans un désordre ordonné avec une gradation de la mutilation physique à la mort désirée : les histoires d'amputés, de soldats, de sordes, de meurtriers, de sadiques, de pirates, d'homosexuels, de débauchés, de pères, de fils, de tyrans, de marchands, de prêtresses, de victimes, de riches, de pauvres, enfin de

¹⁶ L'étude détaillée de la réécriture romancée de ces plaidoiries est le sujet d'un de mes articles « Caius Albucius Silus et Sénèque le Père dans le *scriptorium* de Pascal Quignard », dans les Actes du colloque « *Traduire, trahir, travestir* », études réunies par Claudine Nédelec et Jean-Pierre Martin, Arras, Artois Presses Université, à paraître en 2011.

suicidés. Cette classification souligne sa volonté de clarté, car, pour lui dans « La chambre de Sôsos de Pergame », « la vérité [c'est] mettre de l'ordre » (P, 23).

La *satura* des langues concerne le bilinguisme français/latin mis en œuvre dans le récit contemporain qui reprend historiquement le bilinguisme latin/grec mis en scène dans la récitation antique. La langue latine, dite morte, semble ensevelie par la poussière des siècles. Sa perte entraîne sa recherche poétique menée par le double d'Orphée. Pascal Quignard, à travers la revisitation de ce mythe dans *Pour trouver les enfers*, retrace cette quête qui tend à exhumer la langue de l'origine et à pallier les défauts de la langue de la mère. Cette défaillance marque la vulnérabilité de l'individu qui lutte contre les trouées de silence, car « l'écrivain est celui qui choisit son langage et n'en est pas dominé. »¹⁷ Telle est la différence qu'exprime Pascal Quignard dans *Rhétorique spéculative* entre la langue imposée, maternelle, et la langue choisie, étrangère. Il adapte alors le matériau linguistique selon les nécessités du récit qui impliquent la traduction, voire la modification, du texte de départ en faveur du texte d'arrivée. Ce choc langagier peut déstabiliser le lecteur alors qu'il rehausse les aspérités liées au vocabulaire cru, brut et rude de la satire.

« Le roman est un genre indescriptible. J'aurais voulu que vrai et faux se surajoutent afin d'obtenir quelque chose de plus sensoriel que ce que les sens peuvent éprouver du monde » (P, 232), écrit Pascal Quignard dans *Sordidissimes*.

Albucius s'avère être d'une certaine manière le *Satiricon* de la littérature contemporaine et Quignard, le Pétrone du siècle dernier. Ce récit atteste un changement générique dans le déni de lui-même, un non-genre, un mixte narratif où la fiction et la spéculation s'entremêlent. Il résulte en effet d'une création à rebours qui tend à déterrer des formes fossiles et à les (ré)actualiser dans un contexte hétérogène, la *satura*. La démarche archéologique vise à remonter le temps jusqu'à l'Antiquité, à retrouver la source dans la latinité. Là, aux origines du roman, l'écrivain crée, en défiant tout anachronisme et toute norme, un *opus* originel, véritable pièce archaïque, qui s'insère dans la mosaïque transhistorique de la Littérature.

¹⁷ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1997, p. 15.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Chrystelle Claude, « Un pèlerinage stélaire avec Pascal Quignard dans sa Rome imaginativement réelle », 1-14, dans la thèse de doctorat, « Le combinatoire de la biographie, de l'histoire et de la fiction chez P.Ackroyd, P.Quignard et A.S.Byatt », septembre 2007, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, annexe I, volume II.

Pétrone, *Satiricon*, Paris, Livre de poche, 1969.

Pascal Quignard, « La chambre de Sôsos de Pergame », 15-49, dans *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1984, numéro V.

_____, *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

_____, *Albucius*, Paris, P.O.L., Livre de poche, 1990.

_____, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Sénèque le Père, Traduit du latin par Henri Bornecque, Paris, Aubier, 1992.

_____, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1997.

_____, *Sordidissimes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

_____, *Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée, 2006.

Quintilien, *Les Grandes déclamations de Quintilien*, nouvellement traduites en français par le sieur Du Teil, Paris, E. Loyson, 1658.

Catherine Salles, *L'Antiquité romaine, Des origines à la chute de l'Empire*, Paris, Larousse, 1993.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

L'IMPOSTURE DES MOTS, DE YASMINA KHADRA, THÉÂTRALITÉ DES ÉCRITS, MYSTIFICATION DU RÉCIT

Habiba BELARBI

Université d'Oran, Algérie

Liconoclaste et inclassable, par rapport à des genres romanesques reconnus et établis (par la critique, par les typologies) ce roman de Khadra pose le problème de l'appartenance générique, de la création romanesque, remet en question la conception de cette même création et continue d'alimenter le débat, jamais épuisé, sur le fameux : « qu'est-ce que la littérature ? »¹

Ne racontant pas, ne racontant plus, le texte de Khadra (texte et non roman) donne délibérément la parole, non pas à des personnages - comme c'est habituellement le cas, pour ne pas dire « souvent » - mais à un auteur blasé, désabusé, dont la préoccupation n'est certainement pas de plaire au lecteur, comme le stipule « Le contrat de lecture » du romanesque traditionnel. De plus interviennent dans le texte des prises de position de l'auteur, pour raconter un parcours de vie et un parcours professionnel, des conversations entre des personnages d'autres romans, des figures mythiques et emblématiques de la littérature, des hommes qui appartiennent à l'actualité.

Ainsi, sans lien avec la narration, qui n'en est plus « une », des propos sont rapportés, des réflexions sont émises. Imposture structurelle de la littérature ? De qui ? De quoi se joue-t-elle ? Jeu des personnages ? Jeu du narrateur ? Superpositions des espaces ? Délocalisation narrative ? Roman ? Essai ? Confession ? Réquisitoire ? Tout le propos est là.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de montrer comment *L'imposture des mots*¹, publié en 2002 s'inscrit dans l'imposture littéraire. Nous allons nous arrêter sur ce mot : « Imposture » et balayer le contenu sémantique qu'il génère. Par « imposture » on entend : duperie, tricherie, tromperie, feinte, et par extension : déguisement, mascarade, mise en scène trompeuse, emprunt dissimulé.

L'imposture renvoie certes à « L'apparence », au « paraître » et non à « l'être », et c'est dans ce contexte « flottant » et « flou », cette volonté de faire passer une chose pour ce qu'elle n'est pas, que le roman de Khadra nous interpelle.

Se présentant comme un « Roman », il n'en est pas un, parce que tous les ingrédients constitutifs du genre ne sont pas réunis, ou, s'ils sont présents, ils sont déviés de leur fonction habituelle. Les mots acquièrent un statut qui dépasse celui qui leur est assigné par la narration, entraînant une mystification esthétique.

¹ Yasmina KHADRA, *L'imposture des mots*, éditions Julliard, 2002.

La lecture d'un roman s'accompagne souvent du résumé, qui en quelques lignes, présente son intérêt littéraire : nous avons cru pouvoir adopter cette attitude. Or nous nous sommes heurtés à une difficulté majeure : l'absence d'un récit, construit, cohérent, « progressif » au sens classique du terme. Comment se présente donc ce roman ? Il s'agit d'un narrateur insomniaque qui prend la parole, pour régler un compte avec ses fantômes, ses angoisses. Il présente pêle-mêle : conversations, réflexions, récits empruntés à d'autres romans, citations, interviews ; il se confond avec l'auteur qui fait intervenir inopinément ses propres personnages, ceux d'autres romanciers, simplement pour les faire converser, en marge de son propre monologue. *L'imposture des mots* se lit dans le prolongement de *L'écrivain* et s'impose au moment de sa parution, comme une contre-vérité face à cette autobiographie déclarée, semant doute et soupçon. Le titre du roman est fondamental, tout comme son contenu dont la dimension lénifiante a disparu, pour laisser place à une mascarade mystificatrice, et à une sorte de mise en théâtralité des autres écrits de Khadra, dans la mesure où la résurgence des personnages, des thèmes convoqués « ailleurs », sont ici bien présents. La notion d'imposture a longtemps prévalu en littérature, et continue d'exister aujourd'hui, même si la critique lève le voile posé sur elle. Le roman (comme genre) depuis les critiques formulées par les surréalistes, les futuristes, les avant-gardes, les théoriciens du nouveau roman n'a plus véritablement pignon sur rue. Conçus à partir de signes linguistiques, ses personnages sont de papier et n'existent que dans l'imagination du romancier et du lecteur.

Le roman, construit sur le couple : fiction/réalité, est donc un faux semblant, dont la pseudo-réalité qu'il se doit de représenter est mise à nue, par le travail de déconstruction de ses propres mécanismes. Du coup, la narration est constamment tournée en dérision, mise en abyme. La rencontre, improbable, de l'écrivain avec un de ses personnages nous le confirme :

Un bonhomme sanglé dans un costume de star...son visage osseux, foncièrement scélérat, ne me dit rien. [...] Il s'essuie la bouche et les doigts dans un Kleenex ...tu ne m'as pas reconnu... [...] Salah l'Indochine ?
-Ouais, Salah l'Indochine en chair et en os
-...Eh ben, dis donc, si un écrivain ne reconnaît plus ses personnages, je me demande où va la littérature.²

Rappelons que Salah l'Indochine, personnage « dégueulasse » (*sic.*) de *À quoi rêvent les loups*³ est un vétéran de l'Indochine et de la guerre d'Algérie. Enrôlé par les GIA en qualité d'agent recruteur, Salah fera montre d'une cruauté inouïe et assassinera, sans aucun état d'âme, des innocents. « Avec Zane, il est l'un des plus abominables personnages qu'il m'ait été donné de créer », déclare l'auteur. Cette façon de faire surgir un personnage qui tient tête à son narrateur, qui le nargue et le tourne en ridicule, participe de cette volonté de casser le mythe du « Roman », conforte l'entreprise de sape contre une

² Yasmina Khadra, *L'imposture des mots*, *op. cit.*, p. 97-99.

³ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, éditions Julliard, 1999.

conception linéaire de la littérature, qui est bien un trompe-l'œil, « Une imposture fondamentale [...], qui représente unifié et logique ce qui en réalité ne l'est jamais : le réel et l'imaginaire, conférant par là, la non-crédibilité du témoignage littéraire »⁴.

Le texte de Khadra s'inscrit dans le sillage du roman contesté, parce qu'il défie les conventions romanesques et valorise l'accessoire, le dérisoire, le périphérique, ce qui se passe « autour », et non uniquement ce qui se passe « dans » l'histoire. L'intrusion d'événements anecdotiques est employée comme un procédé de distanciation : « Le Salon du livre de Paris me donne l'occasion de retourner à Paris...C'est Marie Laure qui me prend en charge ...ensemble nous partons pour l'Institut du monde arabe ... » (P, 147).

Les événements périphériques au roman : conférences, ventes-dédicaces, accueil sur les plateaux de télévision, interviews occupent le devant de la scène et font si l'on peut dire : « L'actualité narrative ». Le narrateur décrit son état d'âme, mettant en cause sa légitimité : « Âme en porcelaine, la plus insignifiante éraflure suffit à me disqualifier » (P, 73). Puis il se rappelle les propos d'un journaliste qui lui demande pourquoi avoir intitulé l'un de ses romans *L'écrivain*. Cette question reste essentielle, car problématique :

Je lui réponds que c'est ainsi que l'on me surnommait, enfant et dans l'armée. Cela ne le satisfait pas. Il suce du sel un instant puis, d'un ton inamical : « vous ne trouvez pas prétentieux, de votre part, de vous prendre pour un écrivain ? (P, 73)

Cette réponse ne relève-t-elle pas de l'imposture ? Quand une vocation est aussi un « sur-nom ».

La presse et l'accueil faits à ses écrits préoccupent davantage le narrateur, que la fonction diégétique qu'il devrait assumer : « Le téléphone sonne ...c'est la réception : Florence Aubenas de Libération est arrivée » (P, 66) », elle assiste au dédoublement de la personnalité de l'écrivain, est confrontée à Khadra, mais en fait c'est Moulessehoul qui l'attire : « L'écrivain ne l'intéresse pas, elle s'est déplacée exclusivement pour l'officier ». « Elle cherche la faille dans le dispositif militaire ... imperturbable le commandant ne cède pas un centimètre de son territoire » (P, 67).

Tout est prétexte à digression. Les talentueux articles parus dans la presse algérienne El Watan :

« Y. B incarne cette jeunesse algérienne née pour étonner...sa verve demeure néanmoins indomptable » (P, 85) et plus loin : « ...je suis content de serrer contre moi un journaliste exceptionnel dont j'ai adoré les chroniques dans El Watan » (P, 88).

Les animateurs célèbres de télévision sont aussi convoqués, dans un renversement qui en fait les vedettes de *L'imposture des mots* :

⁴ Benjamin Cremieux, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Coreia, 1931, cité par Thoorens.

C'est notre tour de passer sur le plateau, Thierry Ardisson est épuisé sans l'admettre... Il a préparé un court reportage sur moi.

Patrice Carmouze, lui a lu mon récit...quant à Y.B (dont il était question à la page 85) il est pressé de passer aux choses sérieuses.

D'emblée, il déclare être venu « accrocher (son) wagon à (ma) locomotive médiatique.

Je n'y vois pas d'inconvénient. Il ne parlera pas de son livre...il se contentera d'épouiller mes interviews. (P, 86-87)

Le texte de Khadra est écrit sur un mode décalé : celui de l'anodin, du « rien de bien sérieux », de la mise en texte de propos de journalistes, d'échanges de politesse, de banalités, d'une certaine vacuité qui interdit un récit serré, mené de part en part. Mais qui dans le même temps bouleverse les définitions et les attributions, interrogeant la place et la valeur sociologique de l'auteur. Le Nouvel Observateur s'interroge : « Khadra un écrivain majeur ? » (P, 87). Le narrateur a de l'humour et de la répartie, mais s'entête à ne pas raconter une « véritable » histoire : « Dans le couloir Y.B m'avoue tu m'as planté : Aucune inquiétude "j'ai la main verte." » (P, 68).

C'est nous qui soulignons et nous laissons au lecteur le soin d'apprécier ce genre d'humour : planter – main verte.

Le trouble et le brouillage du statut des uns et des autres (auteur, pseudonyme, narrateur...) est renforcé par le face à face Khadra/Moulessehoul qui entraîne une démultiplication et une division du « je » : « Le commandant Moulessehoul est déçu, lui aussi, il croyait la guerre classée et est triste de se livrer à un duel ... » (P, 68). « Le commandant Moulessehoul tend la main pour accueillir ...il me contourne et me fait face » (P, 121). Le tête-à-tête reprend plus violent plus incisif, sur le ton de l'affrontement du réquisitoire « il me prend le menton entre deux doigts, contemple la pointe de ses souliers, sa gêne m'irrite. Il se racle la gorge et hasarde :

-Yasmina.

Je le freine d'une main péremptoire

Qu'est-ce que tu veux hadarath ?...

Le commandant est secoué ... [...]

Il avance sur moi, son nez frôle le mien, nos haleines s'empoignent, je tente de le repousser... il résiste... [...]

Quel genre de monstre es-tu Yasmina Khadra ? (P, 122-126)

L'univers romanesque de *L'imposture des mots*, s'il en est un, pose un problème de décodage au lecteur par la confrontation de deux espaces : un espace fictionnel perverti – la valse des personnages qui se querellent, querellent le narrateur, et ne remplissent ni rôle ni fonction – et un espace référentiel : un hall d'aéroport, une chambre d'hôtel, des interviews...De quelle nature sont ces personnages dont Khadra se joue et avec qui il joue, qui surgissent hors de leur texte de référence pour agresser l'auteur : « Je me retourne : Zane de ghachimat ...se tient derrière moi, fier de sa face de rat...Zane est l'un des principaux antagonistes de mon roman « Les agneaux du seigneur », nain,

retors... » (P, 15). Rien de ce qui précédait ne justifiait l'intrusion de Zane... S'agit-il d'un rêve, de la réalité ? Mais de quel ordre ? Plusieurs niveaux de réalité peuvent-ils coexister sans mettre en cause la réalité elle-même, prise dans le corps du récit. Alors le réveil est brutal, la femme de Khadra (mais de quel Khadra ?) l'interrompt : « Arrête de soliloquer... » (P, 16). Zane va intervenir, souvent dans ce texte, pour attiser la mauvaise conscience de Khadra, mais aussi, comme s'il existait vraiment, pour le prévenir : « Attention à la crotte de chien, me signale Zane assis sur un muret » (P, 47).

Hadj Maurice, un autre personnage haut en couleur dans *Les Agneaux du seigneur*⁵ prend la parole, après une présentation lapidaire :

Assis en Fakir, Hadj Maurice jonche le canapé...on dirait un immense beignet...
Algérien de sang français ...il avait opéré quelques apparitions remarquées, avant de se faire sauvagement égorgé par un jeune intégriste de son village, de surcroît son protégé. (P, 48).

Ce texte, construit à l'emporte-pièce, continue ses chassés-croisés avec d'autres romans. Brahim Llob, autre personnage important dans l'œuvre de Khadra, retient l'attention. Brahim Llob n'est autre que le célèbre commissaire de la trilogie policière qui meurt tué par balle : « L'homme gisant par terre est le commissaire Llob...ils ont carrément vidé leurs chargeurs sur lui ils ne lui ont laissé aucune chance »⁶, pour mieux ressusciter dans *La part du mort*, paru en 2004. C'est que l'écrivain agit en toute liberté : il est le maître de sa fiction et si un personnage meurt puis renaît ultérieurement dans un autre roman, le lecteur le conçoit aisément ; il évolue dans « une fiction ». Cette liberté de création aurait été défendue par Giono et Camus qui poursuivirent le même combat dans la création littéraire : « Mes personnages se sont très bien débrouillés sans moi ... je les déstabilise...tu t'es trompé d'époque. Giono t'aurait soutenu, et Camus peut être aussi... » (P, 92).

Nommer un personnage peut aller jusqu'à nommer un auteur, lui donner plusieurs visages. Tout est possible en littérature, y compris changer de patronyme ; la postérité retiendra le plus méritant. Yasmina Khadra n'est autre que Mohamed Moulessehou, militaire de carrière d'abord, écrivain ensuite. Les pages 132 à 138 nous présentent la démission du commandant Moulessehou. La décision du commandant est prise en 1989 : « Contre toute attente tu avais décidé de te retrancher derrière un pseudonyme... » (P, 125).

Mais le pseudonyme choisi ressort lui-même de l'intrigue. Deux prénoms féminins ! Pourquoi ? Qui est Yasmina Khadra ? Puis, coup de théâtre ; la femme écrivain s'avère être un homme ! L'imposture se confirme. L'auteur et le narrateur jouent de ces dédoublements du « je », de ces distributions qui cachent et masquent l'identité de chacun. Le « je » renvoie aussi bien à Khadra qu'à Moulessehou interchangeable. Ce « je » peut être aussi bien celui du personnage de fiction que le porte-parole du

⁵ Yasmina Khadra, *Les agneaux du seigneur*, éditions Julliard, 1998.

⁶ Yasmina Khadra, *L'automne des chimères*, éditions Baleine, 1998.

narrateur, le « je » de l'autofiction, alias « je » de l'autobiographie, que celui de l'homme interviewé. La résurrection des personnages dans *L'imposture des mots*, sans justification, constitue un casse-tête qui mine la logique paradoxale de la fiction. La rencontre ou l'affrontement entre Nietzsche et Zarathoustra (autre auteur, autre personnage, personnage autre) mérite d'être relevé : « Nietzsche gémit... Hé Zarathoustra rappelle-toi tes propos... la lumière et l'obscurité se battent en un divin effort. Zarathoustra pivote, lui adresse un cinglant bras d'honneur et disparaît au bout de la rue » (P, 56). Les rencontres qui défient la logique et déstabilisent les rôles, s'accroissent. Nietzsche et Zarathoustra, à nouveau :

Nietzsche referme la fenêtre et se laisse choir sur le sommier.
Scandalisé je lui dis :
Je ne permettrais jamais à un de mes personnages de lever la main sur moi. [...]
(P, 59-60)

Puis Khadra est supposé rencontrer, à la page 21, Édouard Glissant. Il (mais qui est cet « il ? ») lui demande : « aimez-vous la littérature algérienne, monsieur Glissant ? » (P, 27). Et l'écrivain martiniquais de répondre : « ...j'ai connu Kateb Yacine à Paris au début des années 60... » (P, 22). Kateb Yacine, qui lui aussi, est censé avoir rendu visite à Khadra (en songe) : « Ma première nuit en France, Kateb Yacine est venu me voir dans mon sommeil » (P, 38).

Qu'en est-il donc de la narration ? Du fil conducteur ? Du statut des personnages ? Le texte ne respecte pas les codes, mais dans le même temps montre comment ces codes sont des impostures acceptées et pratiquées par tous. Déconstruisant le roman, Khadra reconstruit une autre forme de fiction, fondée sur une ambiguïté, celle provoquée par la confusion généralisée des frontières des êtres et des textes. L'œuvre ouverte est une œuvre qui empêche l'adhésion à la fiction, mais qui repose sur une nouvelle mystification. C'est en ce sens, que nous considérons *L'imposture des mots* comme la théâtralité des autres romans de Khadra, dont la mise en scène est orchestrée par le fait littéraire, par l'intrusion de ses propres personnages, par celle d'autres romans, ou par une réécriture de « personnages non en quête d'auteur, mais en quête d'histoire ». Cette ronde des personnages s'inscrit dans un rapport présence/absence /présence ...d'éléments actanciels. Par sa texture, par son traitement des faits narratifs, le texte de Khadra est devenu inclassable. Il fait partie de ce que Bruno Blanckeman appelle : « -Le récit indécidable - à époque incertaine, dit la critique, roman incertain ». ⁷

Il serait judicieux de lire dans la continuité l'un de l'autre *L'écrivain* puis *L'imposture des mots*. Le deuxième écrit justifiant, défendant le premier. Peut-on y voir un plaidoyer en faveur de la liberté d'expression ? De la liberté de la création ? Du rôle de l'écrivain ? De son rapport à l'institution ? Aux

⁷ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, éditions Perspectives, Septentrion, 2000.

médias ? De son statut professionnel ? Autant de questions, soulevées et qui méritent d'être posées. Nous constatons que les doutes exprimés, les appréhensions formulées, que les réflexions émises, que les commentaires apportés çà et là dans *L'imposture des mots*, ne sont que des prétextes à la fiction, une fiction qui tourne le récit en dérision. Écriture de l'imposture romanesque, écriture de la dérision ? De la déraison. Le récit est court-circuité, on parle Moulessehoul, on signe Khadra. La thèse du récit mystifié se confirme. Une marge de duperie importante est entretenue, le doute est semé, les frontières entre les faits rapportés extra- littéraires et les faits fictionnels s'estompent, la réalité romanesque est falsifiée, les situations narratives détournées. Khadra alias Moulessehoul développe plusieurs écritures et remet en question les notions de : genre-école-courant. Il pose les problèmes combien sensibles de la critique, de son rôle et de l'institution (avec qui il eut maille à découdre) de la censure, du statut, de la reconnaissance ...

L'imposture des mots n'est pas un récit au sens traditionnel du terme il s'inscrit dans ce que la critique nomme : « Mensonge, mystification, mauvaise foi »⁸ : « Un triptyque pour désigner cet écart intentionnel entre le réel et sa représentation, une inadéquation plus ou moins clairement voulue entre un énoncé et son référent ».⁵ C'est dans cet écart intentionnel entre le réel et sa représentation, cette inadéquation plus ou moins clairement voulue entre un énoncé et son référent que se traduit l'imposture. C'est dans cet écart, présent dans la littérature algérienne moderne et /ou post-moderne, cette béance que constitue « L'intentionnel » ou « L'inadéquation » que nous situons « L'imposture ». Le pacte de lecture devient pertinent quand il focalise toute la réflexion non pas sur l'invalidation du code narratif, mais sur sa transgression, sa dérision.

⁸ Thierry Lenain *et al.*, *Mensonge, mauvaise foi, mystification, Les mésaventures du pacte fictionnel*, Paris, Librairie Philosophique, J. Vin, 2004.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

KHADRA Yasmina, *L'imposture des mots*, éditions Julliard, 2002.

_____, *L'écrivain*, éditions Julliard, 2002.

_____, *L'automne des chimères*, éditions Baleine, 1998.

_____, *Les agneaux du seigneur*, éditions Julliard, 1998.

_____, *À quoi rêvent les loups*, éditions Julliard, 1999.

_____, *Morituri*, éditions Baleine, 1997.

Ouvrages critiques :

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*,
Éditions Perspectives, Septentrion, 2000.

CREMIEUX Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Coreia, 1931, cité par Thoorens.

LENAIN Thierry *et al.*, *Mensonge, mauvaise foi, mystification, Les mésaventures du pacte fictionnel*,
Paris, Librairie Philosophique, J. Vin, 2004.

SARTRE Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, coll. « Idée », 1947.

Thèse consultée :

OUHIBI GHASSOUL Bahia, *Perspective critique : Le roman algérien de la langue française dans la
décennie 1985-1995*, thèse de doctorat d'état (2003-2004).

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

LES CHANSONS MADÉCASSES TRADUITES EN FRANÇOIS D'ÉVARISTE DE PARNY :
LES ENJEUX D'UNE SUPERCHERIE (D'UNE RÊVERIE ?) LITTÉRAIRE

Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO

LCF-UMR 8143 du CNRS

Université de La Réunion

Publiées en 1787, les *Chansons madécasses traduites en françois suivies de Poésies fugitives* par M. le Chevalier de P...¹ sont l'œuvre du poète français né en 1753 à Bourbon, l'actuelle Réunion, et mort en 1814, Évariste-Désiré de Forges de Parny², connu surtout pour ses *Poésies érotiques* publiées en 1778. Ces chansons s'inscrivent, dès leur titre, comme une imposture littéraire. L'avertissement qui précède ce très court recueil de douze chansons porte également la mention qui le signale. Après avoir rappelé rapidement les caractéristiques de Madagascar et de ses habitants, les Madécasses, il écrit : « J'ai recueilli et traduit quelques chansons qui peuvent donner une idée de leurs usages et de leurs mœurs » (P, 4). Or, après en avoir un temps douté, puisqu'en 1826 on le taxe encore « d'imitateur dans notre langue » des poésies malgaches³, la critique a vite constaté que le texte n'était en aucun cas une adaptation de ces textes, mais bien la création d'un poète créole de Paris, en poste à Pondichéry où il a écrit cette œuvre. Jean-Louis Joubert écrit qu'il s'agit d'un « excellent exemple du travestissement que l'on fait subir à la culture populaire. Tout y est revêtu d'une langueur fin de siècle »⁴.

L'œuvre est bien une imposture dans le sens où elle se révèle différente de ce que laissaient croire le titre et l'avertissement. Toutefois, ne visant pas à nuire, elle s'inscrit davantage dans une simple supercherie littéraire, tant ce double stratagème d'une fausse délégation de la parole à l'autre et d'une fausse traduction de poèmes « barbares » est fréquent. Peut-on même parler de supercherie tant cette procédure répond aux codifications d'une époque, tant elle s'inscrit dans une intertextualité féconde

¹ Nous nous appuyons ici sur l'édition originale de l'œuvre, et en respectons l'orthographe utilisée, ainsi que le genre de certains mots (ex. : *la pagne*).

² Le poète est également caractérisé par une aventure onomastique. Sa particule est flottante et l'histoire de son nom, courante dans les mondes créoles : « Le grand-père paternel d'Évariste avait été emprisonné en France à la suite d'une inculpation notoire. Évadé, il trouve refuge à l'île Bourbon en 1698, cache sa véritable identité (Des Forges de Barrenewe) et devient boulanger sous le nom de Parny. Déclaré, sur son acte de naissance (en date du 7 février 1753) sous le nom d'Évariste-Désiré de Forges Parny, le petit-fils mettra 29 ans à faire reconnaître sa particule », dans Raphaël Barquissau, *Les Chevaliers des Isles*, Sainte-Clotilde, Éditions du CRI, 1990, p. 95.

³ En 1826, Auguste de Labouisse, qui proposait une adaptation versifiée de la chanson VI, écrit dans ses *Souvenirs et mélanges* (Paris, Bossange, 1826, p. 220) : « nous devons à M. de Parny une imitation, dans notre langue, des Chansons madécasses ». Cité dans Catriona Seth, « *Les Chansons madécasses* de Parny : une poésie des origines aux origines du poème en prose », dans Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering (dir.), *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003, p. 447-457, p. 457.

⁴ Jean-Louis Joubert, *Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française*, p. 324. Cité dans *Encyclopédie de La Réunion*, vol. VII, « La Littérature réunionnaise », Saint-Denis, Livres Réunion, 1980, p. 47.

qui a valu parfois à Parny la désignation d'Ossian nègre ? L'influence de Macpherson qui aurait traduit certains poèmes gaéliques du barde écossais du III^e siècle Ossian et les a publiés entre 1760 et 1763 est perceptible sur l'Europe du XVIII^e siècle, et sur Parny également. Comme le montre Catriona Seth,

[...] les sentiments exprimés, en particulier la mélancolie de cette « poésie de sauvages » rappellent les textes du nord. La brièveté et la parataxe, de même que les images, refrains et autres tours rhétoriques, font songer aux fragments écossais ainsi qu'à différents poèmes traduits.⁵

On peut également citer Thomas Gray parmi les autres inspirateurs littéraires de Parny, et ses poèmes barbares traduits ou adaptés du norrois, traduits en français par Le Tourneur, comme ceux d'Ossian. Parny se dédouane doublement de la paternité de son texte en s'inscrivant à un confluent d'impostures et d'intertextes.

Ce jeu littéraire s'inscrit donc dans la convention, et l'on pourrait presque dire dans la norme en cette fin de XVIII^e siècle, qui emblématise et radicalise le pacte de fictivité du texte. Toutefois, si l'on considère que l'imposture ne produit un effet que lorsqu'elle correspond à l'attente, aux préoccupations d'un temps, d'une société, d'un lectorat, la question se pose alors de savoir à quelle demande ont répondu *Les Chansons madécasses*. Elles semblent coïncider avec une curiosité, exotique en même temps que philosophique, d'un monde centralisé qui voit peut-être remises en cause la représentation qu'il se fait de lui-même et de l'humanité ainsi que la solidité de ses références, comme Diderot l'avait déjà laissé entendre avec *Le Supplément au voyage de Bougainville*⁶.

Si l'importance de l'imposture semble neutralisée par sa récurrence intertextuelle, elle dévoile toutefois ses enjeux dans le débat politique, social et poétique d'un temps, ainsi que la quête personnelle d'un auteur créole. Passe-t-on d'une supercherie conventionnelle à une imposture idéologique, celle d'un poète créole antiesclavagiste de la Cour qui doit sa fortune à l'esclavage, celle d'une voix donnée à des Noirs dont la subalternité est manipulée par la quête d'érotisme et d'exotisme de l'auteur ? Ou bien peut-on considérer que l'invention d'une nouvelle forme poétique — le poème en prose en quête de « rhétorique naturelle » — pour pouvoir faire apparaître la voix de l'Autre est le signe d'une complicité de l'imposteur avec l'objet de son mensonge, voire d'une projection de l'imposteur dans son mensonge devenu rêve et invention de soi ?

I. LA FICTION DE MADAGASCAR : REPRÉSENTATION OU CONFISCATION DES VOIX ?

Avec ses « chansons », Parny met en scène un pays qui n'avait guère été représenté que par *l'Histoire de la grande isle Madagascar, composée par le sieur de Flacourt, ... avec une relation de ce*

⁵ Catriona Seth, *op. cit.*, p. 448. L'auteur précise que l'expression « poésie de sauvages » est de Paul Van Tieghem.

⁶ Paru en volume en 1793 à titre posthume, mais rédigé en 1772 et publié une première fois en 1773 dans *La Correspondance littéraire*.

qui s'est passé ès années 1655, 1656 et 1657... », publiée entre 1658 et 1661⁷ par Étienne de Flacourt, ancien gouverneur de Fort Dauphin. Tout à la fois récit de son action militaire et évocation des lieux et d'habitants aux mœurs sexuelles décrites comme libres, son *Histoire* a marqué les esprits et peut-être Parny. C'est avec ce dernier que le peuple malgache naît à la représentation sur la scène littéraire française, comme le fait l'île Maurice ou Ile de France avec Bernardin de Saint-Pierre, dans *Voyage en Isle de France* (1773), les *Études de la nature* (1784) ou *Paul et Virginie* (1788). Sans rapport intertextuel réel, les deux îles de l'Océan Indien apparaissent en littérature presque en même temps. Toutefois, chez Parny, ce sont les Malgaches qui prennent la parole et s'expriment en leur nom, nous permettant de pénétrer, du moins c'est ce que prétend le poète, dans leur vision du monde et dans leur propre poétique.

La parole donnée aux Noirs est une pratique déjà courante au XVIII^e siècle. Dès 1735 dans *Le Pour et le contre*, Prévost traduisait le discours du Jamaïcain Moses Bom Saam « Chef des nègres révoltés de la Jamaïque » dont l'original était paru dans le *Gentleman's Magazine* de Londres le 10 janvier 1735. Des personnages de fiction se voient aussi confier la parole comme chez Le Monnier en 1759 dans le « Discours d'un Nègre marron qui a été repris et qui va subir le dernier supplice » ou chez Doigny du Ponceau en 1775 dans « Discours d'un Nègre à un Européen » dans lequel on retrouve certains des échos des plaintes et des dénonciations que l'on voit chez Bernardin de Saint-Pierre ou Parny⁸. Mais plusieurs points sont à souligner : ce sont de Noirs vaincus, africains ou caribéens, qu'il s'agit, alors que chez Parny, les Malgaches sont souverains et ont, du moins temporairement, repoussé les attaques françaises. Leur parole se distingue également. Les vaincus ne se démarquent pas du langage des Blancs, alors que Parny prétend rendre compte d'un style et d'une poétique propres aux Malgaches.

Qui plus est, prétendant assurer une médiation entre le lecteur « européen » et le peuple « madécasse », il va faire usage de référents malgaches exacts. Comme le rappelle Catriona Seth, Parny a tenu une conférence sur la langue malgache dont le texte n'a pas été conservé⁹, mais qui semble témoigner d'une certaine connaissance de l'île. Le poète, comme tous ses semblables, a depuis ses neuf ans quitté Bourbon dans laquelle il est toutefois retourné deux fois¹⁰. Lors de ces séjours, Parny ne s'est pas rendu à Madagascar, mais l'île lui est toutefois familière, comme aux autres Bourbonnais en raison de la présence de nombreux esclaves et nourrices malgaches. Durant les trois

⁷ Étienne de Flacourt a également publié un *Dictionnaire de la langue malgache* doté de 3500 mots et un *Catéchisme* fait en réalité par les missionnaires de Saint Vincent de Paul envoyés à Fort Dauphin.

⁸ Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, « Le regard de l'histoire », 1973, p. 77-79.

⁹ Catriona Seth, *op. cit.*, p. 451.

¹⁰ En 1773, il est revenu à Bourbon pour trois ans et en 1783 pour un an, durant lequel il a soldé l'héritage paternel avant de partir à Maurice puis en Inde pour 8 mois, comme aide de camp du Vicomte de Jouillac.

ans de son séjour à Bourbon à partir de 1773, Parny a entretenu une relation avec sa maîtresse malgache de 17 ans, Léda, mère en 1775 de leur fille Valère¹¹.

L'auteur témoigne de sa familiarité avec le monde malgache en citant, sous une orthographe déformée, Zanhar, Zanahary, le créateur en malgache. On peut reconnaître, dans le nom Niang qu'il attribue au Dieu du mal l'étymon malgache *ny angatra*, « le fantôme, l'esprit, le mal » qui a donné le mot créole « niang », qui signifie l'âme, l'esprit, le fantôme, « le bébèt », et qui constituait autrefois le nom de la montagne du Piton des Neiges : « Piton niang » ou « Piton bébèt » pour en montrer le caractère hostile et souligner également les repaires de marrons que constituaient les Hauts de l'île. Certains noms ont bien des connotations malgaches comme le nom du roi Ampanani qui rappelle la ville d'Ampani, région d'où sont originaires la plupart des esclaves présents à Bourbon. On retrouve certaines situations comme les rites funéraires évoqués dans la chanson IV avec la mention aux « têtes de bœuf aux cornes menaçantes » (P, 11) ou les dialogues ritualisés qui semblent rappeler la pratique des *kabary*. Certaines références historiques renvoient également à des vérités référentielles, comme la pratique de l'esclavage entre chefs de guerre ou les allusions à Fort Dauphin dans la chanson V :

Les blancs promirent, et cependant ils faisoient des retranchemens. Un fort menaçant s'éleva ; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain ; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connoissons pas. Ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage. Plutôt la mort ! Le carnage fut long et terrible ; mais malgré la foudre qu'ils vomissoient, et qui écrasoit des armées entières, ils furent tous exterminés. (V. p. 13-14)

Il est fait ici référence à l'établissement de Fort-Dauphin en 1643, et au massacre des Blancs lors d'une noce, dans la nuit du 26 au 27 août 1674. Les survivants s'enfuirent vers Bourbon, alors pratiquement déserte, et s'y établirent à partir de 1676. C'est donc aussi l'origine du peuplement de son île à lui qu'évoque indirectement Parny en rappelant ce massacre qui marqua longtemps les esprits des Bourbonnais. Le poète reste très allusif, aussi, peu de lecteurs, hormis ceux de l'Océan Indien, sont-ils en mesure de reconnaître la référentialité de certains de ces points, et de dissocier la part de la reconstruction fictionnelle de la part de reprise d'éléments réels. L'auteur manipule un référent qui lui est familier, mais qui demeure inconnu aux autres. Il peut ainsi l'enfermer dans une artificialité emblématique, destinée à servir son propos personnel.

Pour mieux créer un contraste entre Noirs et Blancs, Europe et monde primitif madécasse, le poète crée une fiction de Madagascar et en présente le peuple sous un jour favorable.

L'avertissement est entièrement construit sur un rythme binaire qui dédouble systématiquement les qualités des Malgaches : « Tranquille et heureux, adresse et intelligence, bon et hospitalier, prudence

¹¹ L'enfant sera élevée par la sœur du poète, Mme Panon du Portail, et sera la grand-mère de Célimène, première chanteuse en créole, dans la préface de Jean-François Reverzy à Évariste de Parny, *Poésies érotiques et autres poèmes*, Saint-Denis, Grand Océan, 2001.

et finesse, oisiveté des hommes et travail des femmes, musique et danse ». Ils sont nobles, comme le souligne l'usage de « princes » et de « roi », et dotés d'une socialisation raffinée qui s'exprime dans l'usage de « traités ». Ces qualités se confirmeront de chanson en chanson : paisibles, hospitaliers, raffinés (chansons I et II), intrépides et vaillants, reconnaissant aussi la valeur de l'ennemi (III), sages et philosophes dans leur rapport à la mort (IV), amoureux de leur liberté et prêts à se sacrifier pour elle (V), magnanimes et ne laissant pas leurs désirs l'emporter sur leur bonté (VI), craignant les forces du mal et les objurgant de les laisser en paix (VII), sensuels et jouissant des bonheurs du corps et de la nature (VIII – XII). La mièvrerie n'est toutefois pas de mise dans cette représentation des Madécasses qui sont aussi cruels et impitoyables (X), soumis aux puissances de la malédiction (XI), et aux corruptions des Blancs (IX).

Ces qualités et ce mode de vie heureux sont en effet montrés comme altérés dès l'avertissement. La prudence et la finesse sont conditionnées par la méfiance qu'inspirent les étrangers, « avec raison » précise le poète. La division, la guerre, les prisonniers et l'esclavage sont déjà inscrits dans l'univers malgache, en relation avec les Européens qui ont provoqué ce système : « le but de toutes ces guerres est de faire des prisonniers pour les vendre aux Européens. Ainsi, sans nous, ce peuple serait tranquille et heureux » (P, 1). Mais les Malgaches sont aussi soumis à leurs propres violences et à leurs problèmes moraux, ce qui donne au texte une certaine originalité. Ce sont des individus complexes, et non uniquement réduits au stéréotype du Bon Sauvage. L'arbitraire de la toute-puissance royale, la soumission à la nécessité cruelle du « redoutable Niang » dans les chansons VII et XI sont autant d'éléments qui montrent une société en proie à ses propres dilemmes éthiques et religieux. Bien qu'il donne une relecture chrétienne au monde malgache divisé entre Bien et Mal, l'auteur ne succombe donc pas à un dédoublement caricatural qui ferait de Madagascar un univers édénique condamné à la Chute par l'Occident. La fiction malgache qu'il produit évite l'idéalisation.

L'un des éléments structurants de cette fiction est l'invention d'un langage malgache. Il attribue aux Madécasses une esthétique caractérisée par un goût pour les arts, la musique et la danse. Ils possèdent un art oratoire spécifique que décrit le poète : « Ils n'ont point de vers ; leur poésie n'est qu'une prose soignée. Leur musique est simple, douce, et toujours mélancolique » (p.4). Malgré le restrictif « ne...que », que Catriona Seth interprète comme une litote¹², une poésie leur est toutefois attribuée, ainsi qu'une aptitude à la musicalité, au rythme, à l'émotion, soulignée par la caractéristique essentialiste : ils « sont naturellement gais » (4). Par cette définition de leur art, l'auteur glose son propre projet poétique et son programme esthétique qui se lisent dès les chansons I et II par la répétition et la reprise de termes identiques : « posez une natte sur la terre, et couvrez-la des larges feuilles du bananier » (I, 6)/ « étends une natte sur la terre, et qu'un lit de feuilles s'élève sur cette

¹² Catriona Seth, *op. cit.*, p. 455.

natte » (II, 7). On retrouve dans la chanson IV ce rôle de la redondance qui illustre cette « musique simple, douce et mélancolique » :

Mon **fi**ls a péri dans le combat. O mes amis ! **P**leurez le **fi**ls de votre chef. Portez son corps dans l'enceinte habitée par les morts. Un mur élevé la protège, et sur ce mur sont rangées des têtes de bœuf aux cornes menaçantes. Respectez la demeure des morts. Leur courroux est terrible, et leur vengeance est cruelle. **P**leurez mon **fi**ls. (IV, 11, souligné par nous).

Les chansons usent d'un lexique assez restreint qui illustre cette prose simple, mais l'on constate la variation d'une reprise à l'autre : « mon fils » qui ouvre et ferme la première strophe de la chanson encadre « le fils de votre chef » qui rétablit la hiérarchie féodale. Les jeux sur les sonorités « morts »/ « mur » accentuent cette mélodie et la « simplicité » est soulignée par la redite de « sur ce mur » préférée à une reprise pronominale.

L'ensemble des procédés poétiques vise à la simplification de manière à produire une « rhétorique naturelle ». Comme le souligne Serge Meitinger, Parny n'invente rien, mais use d'un procédé courant : « décalquer, mais dans des œuvres originales, les tournures mises en usage par les traductions en prose de poèmes étrangers ». Cette influence des traductions a contribué à l'émergence du poème en prose et a constitué :

[...] une façon radicale de se libérer de la métrique et de la rime : en effet, la prosodie des langues réellement ou censément traduites ne répondant en rien aux contraintes prosodiques du français, il fallait se contenter d'équivalences approximatives, et le respect apparent d'un certain dispositif strophique – la strophe devenant paragraphe –, la mise en relief de procédés stylistiques facilement repérables pour leurs effets de parallélisme, d'écho ou de balancement formel, devaient se substituer aux règles admises par la tradition française pour conférer au poème une unité d'un genre nouveau. Les textes ainsi obtenus relevaient de la prose en raison de l'absence des traits spécifiques à la poésie française, et du poème par leur contenu, leur ton et une certaine harmonie d'ensemble.¹³

Pour éviter de « tomber dans une simplicité trop nue »¹⁴, et créer cette « prose soignée », Parny use des procédés que liste Serge Meitinger : accumulations, liées souvent à l'anaphore et au parallélisme (II) ; épiphores en fin de paragraphes et de strophes (V, XII) ; dernière phrase de la première strophe qui ouvre la dernière strophe pour donner une forte unité au poème (VIII) ; accumulation de verbes, pour produire une litanie, une supplique (IX) ; succession de courtes phrases, souvent juxtaposées (III) et rôle systématique du point-virgule ; antithèses et alliances d'idées souvent soulignées par le parallélisme de la forme.

Les tropes sont rares, on peut noter le passage de la comparaison à la métaphore dans la chanson III : « il s'élève comme un jeune palmier sur la montagne. Vents orageux, respectez le jeune palmier

¹³ Serge Meitinger, « *Les Chansons madécasses* d'Évariste Parny, Exotisme et libération de la forme poétique », dans Alain Buisine et Norbert Dodille (dir.), *L'Exotisme*, cahiers du CRLH/ CIRAOI, n° 5, Paris, Didier-Erudition, 1988, p. 295-304, citation p. 296-297.

¹⁴ *Ibid.*, p. 296, « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres*, Paris, Chez Debray, 1808, t. II, p. 120.

de la montagne ». La métaphore conventionnelle du canon : « le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain » (chanson V) est intéressante, car c'est aux Blancs qu'elle est associée. Elle désigne leur technique inconnue et mortifère, mais aussi vaine : « malgré la foudre qu'ils vomissoient, [...] ils furent tous exterminés ». Les Malgaches sont soutenus par les éléments naturels : « le ciel a combattu pour nous : il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés ». Tout comme les Malgaches sont « naturellement » dotés d'une poésie simple, la nature lutte à leurs côtés contre les inventions technicistes des Blancs, et par extension, contre leur poésie savante, complexe, mais dénuée d'humanité. Parny lui-même soulignait d'ailleurs les artifices de la rime dans le *Dialogue d'un Poète avec sa Muse* en disant qu'il s'agit « Au bout de chaque ligne [d'] attacher [une] sonnette » et souvent d'« Appauvr[ir] le sens pour enrichir la rime »¹⁵.

Pour accentuer encore cette rhétorique naturelle, le texte met en avant le dialogue. Le style des chansons, en effet, varie sans cesse, mais l'une des formes privilégiées reste la mise en scène de la parole que l'on retrouve à travers le dialogue (I, VI, IV), le vocatif, le discours adressé à l'autre, les stichomythies, ce qui fait entrer les textes dans une oralité reconstruite et imaginaire, dans une « musique » permettant de faire entendre la prosodie malgache :

Dans chacune des *Chansons*, même dans les récits (comme en III et X), quelqu'un parle à quelqu'un qui pourrait répondre ou qui, du moins, est comme *présentifié* par l'énonciateur qui s'adresse à lui et le met littéralement en scène. [...] Parny retrouve ici la manière de la plupart des poésies ethniques, dites « primitives », qui présentent une grande variété de formes dialoguées et qui en général mettent toujours en avant la posture d'énonciation : le chanteur ou l'aède ne parle jamais dans l'abstrait, il parle pour quelqu'un et à quelqu'un ; la teneur de son chant est toujours déjà en situation et il n'hésite pas le plus souvent à préciser les données de cette situation, à moins qu'il ne les laisse deviner à l'auditoire qui doit faire alors preuve de sagacité en déchiffrant les énigmes ou les allusions, à la lumière des valeurs dominantes de l'ethnie.¹⁶

Tous ces éléments paraissent donner aux Madécasses une telle représentativité que le « je » de la chanson XII semble même marquer l'achèvement de l'empathie de l'auteur avec son sujet. Il est difficile de savoir si le pronom renvoie au roi ou au poète lui-même.

En fait le doute est vite levé. Le « je » du poète reste le plus souvent identifié et identifiable. Il est témoin : « J'ai entendu ce cri, il a retenti dans mon ame et son souvenir me fait frissonner » (X). Le « je » du poète le laisse extérieur, observateur, et lorsque le « je » doit choisir son camp, il s'intègre dans le Nous qui est aussi celui du destinataire, les Européens : « sans nous / ce peuple ». Ce jeu des instances pronominales témoigne d'une prise de distance qui subsiste. Si la parole est confiée aux Malgaches, c'est la voix de Parny que l'on entend dans leurs propos. Parny endosse donc toutes les ambiguïtés de celui qui se veut le porte-parole et qui commet une sorte « d'abus de pouvoir sur le discours » en s'attribuant, par l'imposture littéraire, la voix de l'autre. Parler en son nom, c'est une

¹⁵ *Dialogue d'un Poète avec sa Muse*, dans Gwenaëlle Boucher, *Poètes créoles du XVIIIe siècle : Parny, Bertin, Léonard*, premier volume, Paris, L'Harmattan, 2009, p.119.

¹⁶ Serge Meitinger, *op. cit.*, p. 300.

fois de plus lui confisquer la parole et l'inscrire dans la réification, dans la maîtrise que la représentation donne sur l'objet représenté. Le Malgache, ici, comme l'Oriental dans les analyses de Said, voit sa place et son identité « réelles » remplacées par une représentation qui les lui confisque au lieu d'y correspondre :

La valeur, l'efficacité, la force et la vérité apparente d'une assertion écrite sur l'Orient reposent très peu sur l'Orient en tant que tel et ne peuvent en dépendre instrumentalement. Au contraire, l'assertion écrite est une présence pour le lecteur du fait qu'elle a exclu, déplacé, rendu superflu « L'Orient » comme *chose réelle*.¹⁷

Parny élude Madagascar par la représentation qu'il en donne et par le pouvoir qu'il s'octroie de parler en son nom. Nous demeurons bien dans une perspective hégémonique du discours « européen » et blanc, d'autant plus troublante que les Blancs sont précisément désignés, tout au long de l'œuvre comme les ennemis. L'auteur dénie à la voix noire le pouvoir de prendre en charge son réel et de construire son énonciation. Il n'en produit qu'une fiction qui conforte encore le mutisme et la réification de l'Autre. Selon l'adage, le traducteur est un traître. La trahison est ici plurielle : trahison d'un référent familial, trahison du projet de reconnaissance de l'Autre et de dénonciation du Blanc par le masque de l'exotisme et de l'érotisme. Peut-on dire que la supercherie tourne alors à l'imposture ?

II. UNE IMPOSTURE IDÉOLOGIQUE ?

Parny est connu pour ses dénonciations de l'esclavage, comme on le voit dans sa lettre à Bertin, en janvier 1775 :

Je te sais bon gré, mon ami, de ne pas oublier les nègres dans les instructions que tu me demandes : ils sont hommes, ils sont malheureux ; c'est avoir bien des droits sur une âme sensible. Non, je ne saurais me plaire dans un pays où mes regards ne peuvent tomber que sur le spectacle de la servitude, où le bruit des fouets et des chaînes étourdit mon oreille et retentit dans mon cœur. Je ne vois que des tyrans et des esclaves, et je ne vois pas mon semblable. On troque tous les jours un homme contre un cheval : il est impossible que je m'accoutume à une bizarrerie si révoltante. [...] Mais ils sont esclaves mon ami ; cette idée doit bien empoisonner le maïs qu'ils dévorent et qu'ils détrempe de leur sueur. Leur patrie est à deux cents lieues d'ici ; ils s'imaginent cependant entendre le chant des coqs et reconnaître la fumée des pipes de leurs camarades. Ils s'échappent quelquefois au nombre de douze ou quinze, enlèvent une pirogue et s'abandonnent sur les flots. Ils y laissent presque toujours la vie ; et c'est peu de chose lorsqu'on a perdu la liberté.¹⁸

Il rejette pourtant loin de lui cette réalité avec légèreté dans la même lettre à Bertin :

[...], mais sur cet affligeant tableau
Qu'à regret ma main continue,
Ami, n'arrêtons pas la vue,
Et tirons un épais rideau

¹⁷ Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 35.

¹⁸ « Lettre III à Bertin, de l'île Bourbon, janvier 1775 », dans Gwenaëlle Boucher, *op. cit.*, p. 144.

Laissons le nègre malheureux
Crier sous la verge docile
Et son maître plus ennuyeux
Compter les coups d'un air tranquille :
C'est trop longtemps m'occuper d'eux.¹⁹

On retrouve là les difficultés des Créoles à affronter leurs contradictions. Parny, le Tibulle créole, avait pour amis et pour compagnons dans leur coterie littéraire de « La Caserne »²⁰ Bertin, le Properce créole, autre Bourbonnais, et le Guadeloupéen Léonard. S'ils s'insurgent contre la situation de leurs îles, on sait aussi qu'ils lui doivent position et fortune. Ces intellectuels créoles qui ont fait beaucoup pour la venue de l'abolitionnisme sont pris dans les divergences entre l'île et le monde. On connaît ainsi une lettre à sa sœur Javotte dans laquelle Parny s'inquiète du prix obtenu par la vente d'un esclave²¹. Cette forme de dédoublement est systématique chez les poètes créoles. Elle contribue à renforcer les pièges du texte et à douter immanquablement de leurs prises de position.

Pourtant, le texte semble clair, comme le montre le « Méfiez-vous des blancs » de la chanson V. En 1927, Ravel faisait encore scandale en mettant en musique cette chanson à la teneur anticoloniale. Ce texte prend le contre-pied du lieu commun sur la fourberie des indigènes et adopte le point de vue malgache pour retourner le propos de la stèle apposée par Étienne de Flacourt, l'ancien gouverneur de l'établissement de Madagascar.

Celui-ci raconte qu'en novembre 1653, au moment de quitter l'île, il fit élever sur le rivage « une grande pierre de marbre blanc », sur laquelle étaient gravés ces mots : « *O advena lege monita nostra tibi tuis vitaeque tuae profutura : cave ab incolis. Vale* » (étranger, lis ce conseil que nous t'adressons et qui te sera utile pour protéger ta vie et tes biens : méfie-toi des habitants. Adieu). La chanson de Parny inverse le point de vue habituel, en racontant la fondation et la fin du Fort-Dauphin non plus du point de vue de Flacourt et des colons français, mais de celui des Malgaches. C'est déjà, si l'on veut, ce renversement copernicien sur lequel se fonderont, plus tard, les revendications identitaires et les littératures nouvelles des peuples colonisés.²²

Les Blancs sont associés à plusieurs idées fortes. Ils sont, dès l'avertissement, illustrés par le registre de la division et de la scission qui a provoqué l'éclatement du système féodal malgache et a monté les princes les uns contre les autres. L'esclavage est un vice immédiatement assigné aux Blancs et c'est la menace sous laquelle est placé le peuple malgache. C'est ce qui ressort de la déploration de la chanson III « Enfants innocens, vous souriez, et vous avez un maître ! » et plus encore de la chanson IX :

¹⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

²⁰ Ce nom provient du nom de sa maison du vallon de Feuillancourt entre Saint-Germain-en-Laye et Marly-le-Roi où se réunissaient les amis du poète, Bertin et Léonard qui avaient comme lui eu une carrière militaire.

²¹ Catriona Seth, *op. cit.*, p. 450.

²² Jean-Louis Joubert, *Les Littératures de l'Océan Indien*, Vanves, EDICEF/ AUPELF, 1981, p. 210. L'auteur pense que « la force de cette chanson s'impose assez pour qu'on croie en entendre l'écho jusque chez Rimbaud (« les blancs débarquent ! Le canon », dans « Mauvais sang », *Une Saison en enfer*). »

Une mère traînoit sur le rivage sa fille unique pour la vendre aux blancs.

O ma mère ! Ton sein m'a porté ; je suis le premier fruit de tes amours ; qu'ai-je fait pour mériter l'esclavage ? [...] O ma mère ! Que deviendras-tu sans moi ? L'argent que tu vas recevoir ne te donnera pas une autre fille. Tu périras dans la misère, et ma plus grande douleur sera de ne pouvoir te secourir. O ma mère ! Ne vends point ta fille unique.

Prières infructueuses ! Elle fut vendue, chargée de fers, conduite sur le vaisseau ; et elle quitta pour jamais la chère et douce patrie.

Le texte semble répondre aux « adieux du vieillard » du *Supplément au voyage de Bougainville de Diderot* (1772) dans lesquels le vieillard maudit les Européens et les peuples dits civilisés qui ne sont guère que des « empoisonneurs des nations ». Les Blancs, dévorateurs et prédateurs, contaminent les autres et poussent à la désorganisation de la société, de la famille. Ils ne s'intéressent qu'au seul profit économique. Les rois malgaches sont impitoyables (chanson X), mais leur dureté est régulée par des valeurs et des codes. En revanche, les Blancs se caractérisent par la trahison et la dissimulation. Accueillis en amis, ils cachent leurs intentions et sèment le désordre et la menace, comme Bougainville et les siens chez les Tahitiens :

Viens-tu la main ouverte ? – Oui, je viens en ami. – Tu peux entrer. [...] Homme blanc, je te rends ton salut, et je te prépare un bon accueil. Que cherches-tu ? – Je viens visiter cette terre. – Tes pas et tes regards sont libres. (I, 5)

Du tems de nos pères, des blancs descendirent dans cette île ; on leur dit : Voilà des terres, que vos femmes les cultivent ; soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisoient des retranchemens. [...] leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas ; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage. Plutôt la mort ! (V 13)

Les Blancs désorganisent progressivement la construction textuelle en perturbant les chansons liées au plaisir et à l'amour par des scènes de plus en plus cruelles et guerrières, en montrant une lutte entre *éros* et *thanatos* dans laquelle la dernière tend à s'imposer. Les textes mettent en place un ensemble de prolepses qui relèvent de l'apophétie. Le prince, fils du bon roi Ampanani meurt, la mère doit sacrifier son nouveau-né né sous un jour néfaste, la gigantomachie dans laquelle les éléments aident les Malgaches ne pourra sans doute, on le suppose, toujours durer : autant d'éléments annonciateurs de désastres. La méfiance, la prudence, les traités des Malgaches, sont déjà montrés dans leur fragilité. La grandeur d'âme a peu de jours de sursis face à la duplicité, la tromperie, la puissance technique et aveugle, le militaire et l'économique associés. Si l'on revient sur la construction même de la temporalité textuelle, on comprend alors que les chansons s'inscrivent dans le passé des débuts de la colonisation, ceux de Flacourt, du XVIIe siècle, et non dans le présent de l'écriture, la fin du XVIIIe siècle qui correspond à un temps où Madagascar échange ses enfants qu'elle réduit à l'esclavage contre des armes que lui fournit l'île Bourbon avant de succomber à la colonisation française.

Le texte semble prendre des positions claires et explicites alors en vogue contre les prétentions des Blancs. S'agit-il d'une sorte « d'écriture expiatoire de la part d'un poète à la conscience

écartelée ? »²³. Toujours est-il qu'elle brise un mutisme qui est moins celui des Malgaches que celui du Créole qui peut difficilement affronter ses propres ambiguïtés. Pour cela, Parny choisit d'inventer une troisième voix, celle d'une « poétique » malgache qui confie ses préoccupations et ses contradictions de Créole parisien. Dès lors, on comprend bien à quel point ce langage prétendument décolonisé de toutes les conventions narratives et poétiques n'est autre que la véritable imposture de l'œuvre puisqu'il fait de Madagascar un simple détour universalisé, un cas emblématique, pour dire ses préoccupations véritables.

Ce qui intéresse vraiment Parny dans son message politique et dans ses dénonciations des dérives européennes, c'est le sort de l'Occident, et celui des Blancs. Il s'intéresse au mouvement d'émancipation des colons américains en 1777 avec son *Épître aux insurgents de Boston*, critique la tyrannie « qui sous des noms divers écrase l'Europe asservie ». À la suite des *Chansons madécasses*, dans ses *Poésies fugitives*, il écrit :

Ce monde si souvent troublé
Par la politique étrangère,
Ce monde toujours désolé
Par l'Européen sanguinaire,
Sous les maux qu'y laissa la guerre
Gémira long-tems accablé [...] (36)

J'ai vu sur les lointains rivages
Ce qu'en Europe tu peux voir,
Le constant abus du pouvoir
À l'intérêt d'un sot en place
Par-tout les hommes sont vendus ;
Par-tout les fripons reconnus
Lèvent le front avec audace ;
Par-tout la force fait les loix ;
La probité paisible et douce
Réclame en vain ses justes droits ;
Par-tout la Justice est un bois
Funeste au passant qu'on détrouse. (41-42)

Madagascar n'intéresse donc pas l'auteur pour cette dénonciation sociopolitique centrée davantage sur le statut et les dérives de l'Occident. La France reste son centre de référence²⁴. Les Malgaches ne le préoccupent qu'en tant qu'ils alimentent cette pensée et parce qu'ils lui permettent de libérer, dans le décor de cette île inconnue, ses aspirations toujours répétées à l'exotisme et à l'érotisme.

Le poète utilise l'un des stratagèmes majeurs de l'écriture exotique : l'absence de temps et de lieu, l'uniformisation, le renvoi à un ailleurs indistinct. Pour les lecteurs européens, le cadre est conforme à ces lieux utopiques insulaires qu'affectionne le XVIIIe siècle. Seuls subsistent quelques objets

²³ Catriona Seth, *op. cit.*, p. 450.

²⁴ À propos de Paris il écrit dans *Poésies fugitives* : « J'y serai bientôt de retour/ Et puisse enfin la destinée/ Dans cette ville fortunée./ Fixer désormais mon séjour !/ Je suis fatigué des voyages. » (p. 41).

marqueurs de l'altérité (la natte, les feuilles de bananier, les têtes de bœufs, le riz, le palmier) qui rejettent Madagascar dans un temps archaïque et suspendu, comme le montre la « zagaie » en os pointu, ou l'ignorance des canons. La case royale révèle la rudesse et l'archaïsme de ce mode de vie « princier ».

L'ailleurs renvoie ainsi à un avant et à une distance temporelle, plus infranchissable encore que la distance spatiale. Du coup, les mœurs malgaches ne peuvent qu'être marquées d'une dimension choquante pour le lecteur occidental, d'autant qu'elles sont présentées par un prétendu point de vue malgache qui n'est pas explicité par l'intercession auctoriale. Ainsi le roi, aussitôt après avoir pleuré son fils, invite-t-il chacun à oublier sa mort : « C'est assez pleurer mon fils ; que la gaîté succède à la tristesse » (IV) de manière assez inconséquente. De même, la femme qui tue son nouveau-né parce qu'il est né sous un jour néfaste ne peut être interprétée pour un lecteur français du XVIIIe que comme la victime de cette superstition que stigmatisent les philosophes. L'intérêt particulier porté à la paresse et à la vie des sens, à l'érotisme qu'évoquent les pleureuses lors de la mort du fils du roi (« Ses mains ne presseront plus un sein obéissant » « Il ne dira plus à l'oreille de sa maîtresse : Re commençons ma bien-aimée » IV, 12) peut de même renvoyer à une distance morale infranchissable.

Au lieu de permettre aux Malgaches de reconquérir leur image, Parny en élabore un stéréotype, à partir d'une déformation de référents réels — dont le rapport malgache à la mort —, qu'il manipule pour les faire entrer dans le cliché plus vaste du primitif. Qui plus est, comme ce peuple est peu connu, il peut en faire le confluent de toutes les formes d'exotisme. Parny écrit à Pondichéry ces chansons sur un pays où il n'est jamais allé. L'Orient, cette fois pris dans sa dimension indienne, n'est pas totalement absent de la représentation madécasse. En quête de « balliadères » orientales en Inde, Parny les évoque en des termes que l'on retrouve dans les *Chansons* :

Venez, charmantes Balliadères,
Venez avec tous ces appas
Et ces parures étrangères
Que mes yeux ne connoissent pas.
Je veux voir ce sein élastique
Enfermé dans un bois léger,
Et cette grace asiatique
Dont l'Histoire philosophique
Se plaît à peindre le danger.
Venez courtisanes fameuses ;
Répétez ces jeux séduisants,
Ces pantomimes amoureuses,
Et ces danses voluptueuses
Qui portent le feu dans les sens (*Poésies fugitives*, « Épître à M. Le Comte de P... » p. 39-40).

Le sein élastique, les « appas », l'étrangeté, les jeux séduisants, les pantomimes amoureuses et les danses sont tous projetés dans l'espace malgache. Les bayadères semblent Vaïna, Nahandove, Nélahé

ou l'inconstante Yaouna, toutes qualifiées de l'épithète figée « belle » : « Femmes, approchez [...] Le chant plaît à mon âme. La danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser. Que vos pas soient lents ; qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté (chanson VIII, 19). »

Le lien entre l'*éros* et le *thanatos*, étroitement imbriqués dans le texte, semble relever également d'un stéréotype de l'Oriental cruel et sensuel comme on le voit dans la chanson X où tout à coup le roi apparaît dans sa toute-puissance impitoyable et où la mort est érotisée :

Ils arrivent nus et enchaînés. Un reste de volupté se mêle dans leurs yeux à la frayeur. [...] Yaouna tournoit sur lui des regards plus doux que le miel du printemps, des regards où l'amour brilloit au travers des larmes. [...] le dernier soupir entr'ouvre sa bouche mourante. [...] Il reçoit en même temps le coup funeste, et tombe sur le corps de son amante.

Dans l'hospitalité qu'offre le roi Ampanani, on retrouve une autre forme d'exotisme qu'exploite Diderot dans *Le Supplément au voyage de Bougainville*, celui de l'hospitalité sexuelle. Ici, c'est sa fille Nélahé qu'offre Ampanani, et la chanson II reprend, à l'impératif, ses incitations à procurer du plaisir à l'invité.

Belle Nélahé [...] laisse tomber ensuite la *pagne* qui entoure tes jeunes attraits. Si tu vois dans ses yeux un amoureux désir ; si sa main cherche la tienne, et t'attire doucement vers lui ; s'il te dit : Viens, belle Nélahé ! Passons la nuit ensemble ; alors assieds-toi sur ses genoux. Que sa nuit soit heureuse, que la tienne soit charmante ; et ne reviens qu'au moment où le jour renaissant te permettra de lire dans ses yeux tout le plaisir qu'il aura goûté. (Chanson II, 7-8).

Carrefour des exotismes, Madagascar apparaît comme l'espace où se projettent les désirs du poète lui-même qui s'invite au banquet du plaisir et de la douceur de vivre madécasses. L'image des Madécasses qu'il construit s'inscrit dans son projet poétique, élégiaque et érotique, qui a fait sa célébrité et son succès et le point de vue des Madécasses ne fait guère varier le registre poétique qui est le sien.

Interpellé « mon cher Tibulle » par Voltaire, Parny a gardé ce surnom. Il est avant tout un poète élégiaque, inspiré par la tradition gréco-latine. Il marque son talent et son originalité par la concision de son style, son dépouillement, par la variété systématique de la forme que l'on trouve dans ses *Poésies érotiques* : octosyllabes, décasyllabes, alexandrins. Il se caractérise aussi par l'unité musicale qu'il s'efforce de conférer à chacune de ses pièces poétiques, ainsi que par l'évolution des sentiments que traduit son œuvre, inspirée de son amour pour la belle Éléonore (Esther Lelièvre) et qui lui permet tout à la fois de reprendre les grandes thématiques élégiaques et de leur donner l'épaisseur de l'émotion vécue : enivrement des sens et découverte du plaisir partagé, craintes et tourments, jalousie, invective, séparation, pardon, nostalgie... L'introspection, l'ironie amère et la philosophie épicurienne,

que Sainte-Beuve attache à sa nature créole, lui permettent de sortir d'un ton trop convenu²⁵. Le sens dramatique dont font preuve les *Poésies érotiques* se retrouve dans les *Chansons madécasses*²⁶.

Mais c'est surtout ici la poésie érotique, mêlée à l'expression élégiaque, qui une fois de plus l'emporte chez Parny. On le voit en particulier dans la chanson XII où le poète se confond avec le roi pour exprimer, à travers un « je » à l'identité inassignable, son désir de vivre un plaisir sans contrainte physique ni morale, dans une terre dégagée de tout le poids des conventions sociales et de la civilisation, ce qui justifie l'étiquette de préromantique souvent donnée à Parny. Cette chanson XII est certainement celle dans laquelle l'auto-intertextualité est la plus développée et elle pourrait être relue à la lumière d'un grand nombre de poèmes des *Poésies érotiques*²⁷ :

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ; tes caresses brûlent tous mes sens ; arrête ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, ô belle Nahandove !

Le plaisir passe comme un éclair ; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandove, ô belle Nahandove !

Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse ! Moins délicieux pourtant que le réveil. Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs. Je languirai jusqu'au soir. Tu reviendras ce soir, Nahandove, ô belle Nahandove ! (28-29, XII).

En s'inventant dans le cadre malgache, il se libère d'un ensemble de contraintes qu'il a du mal à supporter à Paris et que son enfance puis ses séjours de jeune homme à Bourbon ont dû lui rendre encore plus pénibles. On sait le rôle que la sensualité a joué dans sa vie et les empêchements de la société qui ont entravé ses désirs, en particulier son mariage avec Esther Lelièvre. La liberté de mœurs qu'il attribue aux Malgaches en parlant par leur bouche lui permet de vivre, le temps de l'écriture, dans la rêverie d'une vie charnelle épanouie. Les expressions qui témoignent de la félicité amoureuse sont les mêmes que dans ses poésies érotiques et en particulier la mention aux yeux, lieu où se lit le désir, et où on le voit ensuite comblé.

Chanson II : le jour renaissant te permettra de lire dans ses yeux tout le plaisir qu'il aura goûté

Chanson X : un reste de volupté se mêle dans leurs yeux à la frayeur

Poésies érotiques, livre I « Le lendemain »

Dans tes beaux yeux, à la pudeur sauvage

Succèdent les molles langueurs

Qui de nos plaisirs enchanteurs

Sont à la fois la suite et le présage. (39).

²⁵ Jean-François Samlong, *De l'Élégie à la créolie*, Saint-Denis, UDIR, 1989, « Evariste de Parny : le Tibulle créole », p. 45-57.

²⁶ D'autres élégies semblent l'avoir inspiré, comme dans la chanson IV par exemple, où Catriona Seth montre l'influence de *l'Élégie dans un cimetière de campagne* de Gray, dans la traduction de Le Tourneur, transposée dans un contexte exotique, *op. cit.*, p. 449.

²⁷ « Un long calme succède au tumulte des sens ;/ Le feu qui nous brûlait par degrés s'évapore ;/ La volupté survit aux pénibles élans » (Livre III, élégie II « Souvenir », *Poésies érotiques*, p. 76).

Sa poésie semble répondre à un véritable déterminisme lié pour ses contemporains à ses origines créoles. Le fait d'être Créole est un principe de causalité : pour Sainte-Beuve, en 1844, dans *La Revue des deux mondes*, Parny est sensuel, car Créole, et lié à la nature pour les mêmes raisons. Pour Chateaubriand, qui l'appréciait tant qu'en 1813 il savait encore ses élégies, prétendait-il, Parny est marqué par « la langueur créole » et « sacrifiait tout à sa paresse »²⁸. De même que le Malgache est « naturellement gai », le Créole est « naturellement » sensuel.

L'érotisme et la sensualité ne font pas oublier une autre ambiguïté : on le constate, les textes marquent une forte domination masculine. Si Parny se veut antiesclavagiste, il fait des femmes l'objet des plaisirs masculins. En effet, bien que le plaisir soit montré comme partagé, la femme est mise à la disposition de l'homme, surtout lorsqu'il est incarné par la figure dominante et autoritaire du Roi. L'impératif est l'une de ses modalités discursives majeures : « belle Néhalé, conduis cet étranger dans la case voisine » (II), « Femmes approchez » (VIII), « Yaouna [...] presse-toi de les [les plaisirs] goûter ; ce sont les derniers de ta vie » (X) ; « repose-toi sur mes genoux » (XII)...

La concurrence du projet idéologique et du projet érotique penche en faveur de ce dernier, qui, plutôt que d'entrer en adéquation avec le premier, tend à en amoindrir les formes et la force pour révéler la préoccupation profonde du poète. L'imposture apparaît alors dans toute sa force : parce qu'il connaît la culture malgache, parce qu'il connaît les torts de la France et surtout de Bourbon contre le peuple malgache, le fait qu'il en fictionnalise et en instrumentalise les formes rend assez cynique son engagement et opportunistes ses projections érotiques dans ce cadre. Pourtant, la forme qu'il adopte, celle de chansons qui n'en sont pas, dévoile d'autres ambiguïtés de ce projet poétique. Faire parler l'Autre engendre la création d'un genre. Qui plus est, on l'a vu, le « poète créole », Autre de l'Occidental, semble être mis en abyme par le personnage malgache : l'œuvre n'offre-t-elle pas aussi une interrogation du Créole sur sa propre identité littéraire et sur son rapport à l'altérité ?

III. IMPOSTURE ET CRÉATION GÉNÉRIQUES : UNE « POÉSIE FUGITIVE »

Parny délègue aux Madécasses une aptitude particulière au chant et à la danse, or précisément, le texte écrit ne reprend qu'une illusoire oralité et la chanson n'en est pas une. Si certaines d'entre elles comportent bien des refrains, pour la plupart elles ne forment en rien des chansons. On sait pourtant que Parny était un musicien accompli et comme le signale Catriona Seth, la « Chanson nègre » du chevalier de Flamanville, mise en musique par Rousseau avait, à l'époque, un certain succès²⁹. Le

²⁸ « Je n'ai point connu d'écrivain qui fût semblable à ses ouvrages : poète et créole, il ne lui fallait que le ciel de l'Inde, une fontaine, un palmier et une femme. Il redoutait le bruit, cherchait à glisser dans la vie sans être aperçu, sacrifiait tout à sa paresse, et n'était trahi dans son obscurité que par ses plaisirs qui touchaient, en passant, sa lyre. »

²⁹ La « Chanson nègre » de Rousseau paraîtra après sa mort, en 1781, dans un recueil publié par les soins du Marquis de Girardin sous le titre *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos*

premier texte publié de Parny, la romance « Vous qui de l'amoureuse ivresse... » était accompagnée, dans *L'Almanach des Muses* de 1777 d'une musique notée qu'il avait composée. S'il n'a jamais envisagé la mise en musique des *Chansons madécasses*, « n'est-ce pas, justement, pour indiquer l'ambiguïté, le bouleversement générique implicite »³⁰ de son recueil ? N'est-ce pas aussi parce qu'il prend le contre-pied de ce que l'on attend de lui ? Pour ses contemporains et ceux qui les suivront, il est doté par ses origines créoles — décidément généreuses dans la « nature » qu'elles lui confèrent —, d'une sensibilité reconnaissable qui le dispose « à la poésie, à une certaine poésie, de même qu'il l'est naturellement à la musique » écrit encore Sainte-Beuve dans *La Revue des deux mondes* de 1844.

Nouvelle imposture, donc, que de proposer des chansons qui n'en sont pas. Nouvelle trahison, tout à la fois de la voix des Malgaches qu'une fois de plus nous n'entendrons pas, mais aussi, du pacte de lecture pourtant clairement énoncé par le titre ; les chansons n'en sont pas, pas plus qu'elles ne sont madécasses ni traduites du malgache. Mais elles servent un projet essentiel qui est de légitimer l'usage de la prose et de trouver une parole nouvelle.

Comme l'écrit Nathalie Vincent-Munnia, la « chanson » sert à produire une sorte d'espace narratif interstitiel, entre l'unité close du texte et la construction d'un récit suivi :

Cependant, dès la période préromantique, un auteur enserme sa prose, poétique, dans des textes relativement autonomes, car clos dans le format de la « chanson ». [...] Néanmoins, les résonances entre les douze textes de ce recueil créent une sorte de récit et de lecture *suivis*, qui font osciller ces « chansons » entre l'autonomie du poème et la narrativité d'une longue prose poétique fragmentée en épisodes (comme dans les épopées – en prose ou en vers – qui revendiquent du reste fréquemment la forme du « chant »).³¹

Avec ses chansons, Parny propose une prose poétique qui peut être conçue comme prémices du poème en prose. Les chansons sont en effet une forme qui, relativement tôt, « se situe dans l'entre-deux : entre la poésie en prose des pseudo-traductions du XVIIIe siècle et les exigences du poème en

(Paris, de Roule de la Chevardie & Esprit, 1781). Ce titre est accompagné de la précision suivante : « Paroles fournies par M. de Flamanville ». Le texte permet de mesurer la différence entre la reconnaissance dont jouissent les Malgaches chez Parny par rapport à l'infantilisation du « parler nègre » :

1 Lisetto quitté la plaine /Moi perdi bonheur à moi. /Yeux à moi semblent fontaine /Dipis moi pas miré toi. /Le jour quand moi couper canne /Moi penser à l'amour moi /La nuit quand moi dans cabanne/ Dans dormir moi quimbe toi.

2 Quand toi zaller à la ville, /Toi trouver jeune cangnion /Qui gagné pour tromper fille, /Parler doux comme sirop, /Toi sembler bouche sincère ; /Tandis cœur yo coquin trop ; /C'est serpent qui contrefaire /Crier rat pour tromper yo.

3 Maigrir moi tant comme souche, /Jambe à moi comme roseau ; /Sirop n'a pas doux dans bouche, /Taffiat même est comme d'iau ; /Plus danser dimanche et fête, /Plus chanter siffler oiseau, /Manier moi venir tout bête, /Tant chagrin manié moi.

4 Lisette, à moi toi nouvelle /Toi qu'aller bientôt venir, /Venir donc toujours fidelle /Va bon passé tems ici ; /N'a pas tarder d'avantage, /Toi moi faire assez chagrin /Si cœur à toi pas volage, /Toi dois souvenir Colin.

dans Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Seité « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L'Homme*, 2001/ 2-3, n° 158-159, p. 35-52, (p. 47-48).

³⁰ Catriona Seth, *op. cit.*, p. 456.

³¹ Nathalie Vincent-Munnia, dans N. Vincent-Munnia (dir.), *op. cit.*, p. 446.

prose, bref, presque “ petit ” déjà, du XIXe siècle »³². Elles se dérobent encore à ce genre nouveau dont elles annoncent l'émergence. C'est parce qu'il prétend « faire entendre au lecteur français une voix (soi-disant) primitive perdue » qu'il va adopter cette prose poétique, car ces formes « archaïques » sont présentées comme trop spontanées et simples pour les codes de la poésie versifiée. Ce subterfuge sert alors de « prétexte à l'intrusion et à l'acceptation de la prose en poésie »³³.

Cette création formelle résume à elle seule toute l'ambiguïté du travail de Parny ainsi que les formes et les enjeux de l'imposture. Il délègue aux Malgaches la constitution d'un genre à part entière, donnant une sorte d'explication étimologique à un genre qui marquera la modernité littéraire du XIXe siècle. La supercherie peut donc s'interpréter comme une forme d'hommage à la capacité créatrice de la voix malgache pour qui se doit d'être inventé un genre tout entier, chanson sans musique, poésie sans vers, prose poétique et rythmée seule à même, censément, de transposer l'expressivité malgache et son mode de rapport au monde. Mais précisément, le genre du poème en prose, comme le rappelle Nathalie Vincent-Munnia, incarne une « forme d'expression traditionnellement apoétique », « dans l'espace encore vide d'un genre en train de se construire ». Le fait qu'il soit apoétique, encore vide, n'est-il pas le signe d'une impossibilité à élaborer le langage et la voix malgaches ?

À moins qu'au contraire, on ne comprenne cette nouveauté comme puissance transformationnelle du discours, de cette forme poétique sur le réel et sur la représentation que l'on peut se faire de l'altérité. Comme l'écrit encore Vincent-Munnia, « les poèmes en prose pervertissent les codes poétiques en vigueur et brouillent les attentes et repères du lecteur – et les réforment donc ».

Cette rupture des codes se manifeste par l'hybridation générique du recueil, qui radicalise une pratique déjà affectivée de l'auteur. Genre de diversité et de liminalité, le poème en prose aurait trait, propose Liliana Fosalau³⁴ pour les textes du XIXe siècle, à une prédisposition pour les zones de l'irrationnel, des profondeurs de la personnalité humaine, du rapprochement entre le visible et l'invisible. Ici, c'est à un rapprochement entre le visible du parisianisme de l'auteur et du destinataire, et de l'invisible de l'altérité madécasse que nous assistons. L'univers malgache est déréalisé par le biais des généralisations, abstractions, fusion des exotismes. Aussi peut-on dire que la prose poétique pratiquée par Parny, sœur aînée du poème en prose, genre hybride, fluctuant, insaisissable, est bien le genre du hors-lieu. Elle propose, le temps de l'écriture et de la lecture, la création d'un autre monde, à la fois utopique et condamné, absent et présent, qui enferme les Malgaches dans une représentation hiératique, épurée, universalisable à tous les stéréotypes d'une altérité intemporelle. Le poème en prose est un art de la marge, rappelle Nathalie Vincent-Munnia³⁵. Ici, la prose poétique réfléchit sur

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Liliana Fosalau, « Le poème en prose. À la frontière du visible et de l'invisible », <http://www.media.lit.uaic.ro/comparata/acta/site/articole/acta6/acta6/fosalau.pdf>

³⁵ Nathalie Vincent-Munnia, « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », <<http://www.phil.muni.cz/rom/vincent98.pdf>>

ses propres conditions d'élaboration, sur sa propre marginalité littéraire, et réfléchit la marginalité culturelle et historique du peuple malgache en cours de colonisation.

Mais au-delà de la marginalité du peuple malgache dans l'imaginaire occidental, n'est-ce pas aussi à la marginalité du poète créole en terre parisienne que nous ramène également la proposition presque oxymorique de la prose poétique, de la chanson sans musique ? Écartelé entre abolitionnisme et maintien du système servile, libération hédoniste du corps masculin et réification du corps féminin, intégration aux normes de la socialité occidentale et « langueur créole », le poète incarne, à l'image du Madécasse, celui qui n'a pas ou plus de lieu, celui dont les repères culturels sont révisés et dont l'Éden est mis en péril, détruit au moment même où il est rappelé par une énonciation nostalgique.

Le rapport entre Madagascar à la dégénérescence annoncée, et l'île Bourbon qui illustre le monde de la chute, est bien présent et construit une relation spécifique entre les poètes créoles, ainsi qu'entre ces poètes et leur œuvre. Dans sa lettre à Bertin de janvier 1775, Parny évoque Bourbon et montre le passage de l'Isle d'Éden à L'Isle du café et de l'âge d'or à la chute :

L'enfance de cette colonie a été semblable à l'âge d'or : d'excellentes tortues couvraient la surface de l'île ; le gibier venait de lui-même s'offrir au fusil ; la bonne foi tenait lieu de code. Le commerce des Européens a tout gâté : le Créole s'est dénaturé insensiblement ; il a substitué à ses mœurs simples et vertueuses des mœurs polies et corrompues ; l'intérêt a désuni les familles ; la chicane est devenue nécessaire ; le chabouc a déchiré le Nègre infortuné ; l'avidité a produit la fourberie ; et nous en sommes maintenant au siècle d'airain.³⁶

Le lien de Parny, et dans une moindre mesure, de Bertin, à leur île est plus fort qu'il n'y paraît et les conduit à mettre en abyme leur sort, la condition de leur île dans une poésie assez conventionnelle. C'est sous le sceau de la plaisanterie que parfois s'exprime ce lien. Les deux poètes se sont amusés à donner comme lieu d'édition de leurs œuvres « l'isle Bourbon », pour les *Poésies érotiques* par exemple, elles seraient éditées « à l'isle des Bourbon... sur le sommet des trois Salases » : « Mais comme dans toute plaisanterie, il y a une vérité qui cherche à se dire, ce jeu insistant des poètes créoles pourrait bien inviter à s'interroger sur leur enracinement insulaire » souligne Jean-Louis Joubert³⁷. Enfermés dans un entre-deux douloureux, ils vont le rendre productif en inventant une forme poétique renouvelée. Parny anticipe sur les attentes à la fois poétiques de renoncement aux formes fixes, mais aussi sociales, spirituelles et physiques de libération du corps et des interdits sociaux qui ne cesseront de s'exprimer dans les récits de voyage du XIXe siècle et dans la poésie en prose. L'imposture littéraire est une fiction, une mise en abyme de l'acte créateur et fictionnel lui-même qui permet à l'auteur créole de procéder à une invention de soi dans une île réinventée à partir de quelques bribes du réel, dans un lieu des origines où apparaît le poids de ce qui l'ennuyait à Bourbon (l'esclavage,

³⁶ « Lettre III » dans Gwenaëlle Boucher, *op. cit.*, p. 143.

³⁷ Jean-Louis Joubert, *op. cit.*, p. 209.

l'amour impossible), mais où ces éléments sont renégociés pour rendre encore une vie épanouie possible.

Les Chansons madécasses posent donc la question de l'enjeu d'une imposture littéraire. Elles seraient le moyen, disent la plupart des critiques, et nous abondons dans leur sens, d'exprimer librement des poésies et des aspirations érotiques qui alimentent et dédoublent son inspiration déjà présente dans d'autres recueils. Elles seraient aussi le lieu d'une libération de la censure lui permettant de dire des positions anti-colonialistes et anti-esclavagistes, et lui permettraient d'alimenter un exotisme alors en vogue par la constitution d'un genre sans contrainte, adapté à la vie du peuple qu'il décrit et à son propos de mise en avant de l'altérité. Autre de la poésie, le poème en prose apparaît comme le reflet en même temps que le médiateur de l'imposture de cette fiction malgache. L'auteur créole est spectateur d'une altérité qui lui est familière, et acteur de cet univers sensible et hédoniste qu'il met en scène et dans lequel il s'autorise une projection relevant d'un double fantasme à la fois érotique et politique. Et ce n'est pas seulement l'homme occidental victime de la froideur des conventions qui s'exprime, mais bien le poète créole, dans l'entre-deux. Il continue de se définir avant tout comme Créole et Bourbonnais. Dans une lettre à sa sœur de novembre 1788, il écrit :

Plût à Dieu que je n'eusse jamais quitté mon rocher de Bourbon. J'en serais plus tranquille et plus heureux, et le point important en ce monde, c'est d'être heureux. Je me trouve jeté à cinq mille lieues de ma famille, loin de mes amis, car les amis de Paris ne méritent guère ce nom. Je vis dans la gêne et les privations. Cette existence me pèse au-delà de toute expression...³⁸

Pourtant, il a fui l'île natale dans laquelle il n'a pas pu se réadapter et où il souffrait d'« exil ». Il n'y a qu'en reconfigurant une fiction d'île par l'imposture littéraire qu'il en pallie les failles. L'imposture est créatrice d'espace : elle construit ce territoire hybride, entre-deux, qui répond à ses déchirements et lui permet de leur donner une certaine forme de résolution, en lui offrant un espace imaginaire où s'ancrer. C'est le lieu rêvé où il peut enfin dire un « je » qui ne soit plus celui du poète de Cour, mais le « je » qui partage avec l'Autre, le roi malgache, la célébration du corps, d'une union que Bourbon lui interdit, mais qu'elle laisse déjà présager pour l'avenir.

³⁸ Dans Raphaël Barquissau, *op. cit.*, p. 93.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Corpus :

ÉVARISTE DE PARNY, *Chansons madécasses traduites en françois suivies de Poésies fugitives* par M. le Chevalier de P..., Londres, et se vend à Paris chez Hardouin et Gattey, 1787.

_____, *Poésies érotiques et autres poèmes*, Saint-Denis, Grand Océan, 2001.

Ouvrages et articles cités :

BARQUISSAU Raphaël, *Les Chevaliers des Isles*, Sainte-Clotilde, Éditions du CRI, 1990.

BOUCHER Gwenaëlle, *Poètes créoles du XVIIIe siècle : Parny, Bertin, Léonard*, 2 volumes, Paris, L'Harmattan, 2009.

_____, *Encyclopédie de La Réunion*, vol 7, « La Littérature réunionnaise », Saint-Denis, Livres Réunion, 1980.

FOSALAU Liliana, « Le poème en prose. À la frontière du visible et de l'invisible », <[http://media.lit.uaic.ro/comparata/acta site/articole/acta6/acta6/fosalau.pdf](http://media.lit.uaic.ro/comparata/acta%20site/articole/acta6/acta6/fosalau.pdf)>

HOFFMANN Léon-François, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, « Le regard de l'histoire », 1973.

JOUBERT Jean-Louis, *Les Littératures de l'Océan Indien*, Vanves, EDICEF/ AUPELF, 1981

MEITINGER Serge, « *Les Chansons madécasses* d'Évariste Parny, Exotisme et libération de la forme poétique », in Alain Buisine et Norbert Dodille (dir.), *L'Exotisme*, cahiers du CRLH/ CIRAOI, n°5, Paris, Didier-Erudition, 1988, p. 295-304.

MERCIER-FAIVRE Anne-Marie et Seité, Yannick, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L'Homme*, 2001/ 2-3, n° 158-159, p. 35-52.

SAID Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

SAMLONG Jean-François, *De l'Élégie à la créolie*, Saint-Denis, UDIR, 1989

SETH Catriona, *Les Poètes créoles du XVIIIe siècle, Bertin, Parny, Léonard*, Paris-Rome, Memini, « Bibliographie des écrivains français », 1998.

_____, « Les Chansons madécasses de Parny : une poésie des origines aux origines du poème en prose », in Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering (dir.), *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003, p. 447-457.

VINCENT-MUNNIA Nathalie, « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », <http://www.phil.muni.cz/rom/vincent98.pdf>

_____, Bernard-Griffiths, Simone et Pickering, Robert (dir.), *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

PAROLE D'IMPOSTEURS ET TORSIONS DE VÉRITÉS DANS LE *MANUSCRIT TROUVÉ*
À SARAGOSSE DE JEAN POTOCKI

Émilie KLENE

Université Paul Valéry de Montpellier

Avant même la révélation finale de l'immense machination orchestrée par les Gomelez, la Sierra Morena, région dans laquelle errera le héros du *Manuscrit trouvé à Saragosse*¹, apparaît comme une cité du faux-semblant. En traversant ce lieu pour se rendre à Madrid où il doit recevoir la charge de capitaine aux gardes wallonnes, Alphonse van Worden va faire l'expérience de l'inadéquation du monde et de sa représentation. Dès les premières pages, le jeu autour des frontières bouscule la notion de délimitation, de différenciation et de vérité. Le territoire de la Sierra Morena, ainsi que ceux qu'elle accueille par le biais des récits sont contrôlés officiellement par les autorités, officieusement par des contrebandiers². Les menus arrangements avec la loi, favorisés par les douaniers complices, symbolisent alors la subversion du trait net de la limite, en zone d'ombre et d'instabilité. Aussi, le lecteur est-il invité à accepter quelque accommodement avec la vérité, dès la page liminaire du roman, autrement dit - au sens étymologique - en franchissant le *limen*, le seuil, la limite, de l'œuvre :

Le comte d'Olavidès n'avait pas encore établi des colonies étrangères dans la Sierra Morena ; cette chaîne de monts sourcilleux qui séparent l'Andalousie d'avec la Manche n'était alors habitée que par des contrebandiers, des bandits et quelques Bohémiens (1810, P, 59)

La délimitation franche entre les territoires, l'Andalousie et la Manche, mais aussi entre la réalité et la fiction, est donc présentée comme un lieu de fraude et de tromperie, suggérant quelque circulation secrète entre les deux mondes. Ces premières lignes annoncent la possibilité d'un échange, d'un troc des essences et des identités, au lieu d'une distinction rigoureuse à partir de contours précisément tracés. Mais c'est un peu plus loin, semble-t-il, que les termes du contrat de lecture sont indirectement définis par le bandit Zoto :

Dans la chambre du capitaine, il [Lettereo] trouva un baril, de ceux où l'on met les olives. Mais comme il était un peu pesant et cerclé avec soin, il jugea qu'il y trouverait peut-être d'autres objets ; il l'ouvrit et fut agréablement surpris d'y trouver plusieurs sacs d'or. [...] le patron se rendit chez le consul de Naples

¹ Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1804), (version de 1810), éd. de François Rosset de Dominique Triaire, Paris, Garnier Flammarion, 2008, abrégé ultérieurement en (1804), (1810).

² « Or donc patron Lettereo était capitaine d'une pinque armée (soi-disant) pour la pêche du corail, mais au fond contrebandier et même forban selon que l'occasion s'en présentait [...].

L'on savait tout cela à Messine, mais Lettereo faisait la contrebande pour le compte des principaux marchands de la ville. Les commis de la douane y avaient leur part ». (1810, p. 149)

avec deux de ses gens, et y fit sa déclaration comme quoi son équipage avait pris querelle avec celui d'une polacre vénitienne [...]. Une partie du baril d'olives fut employée à donner à ce récit l'air de la plus grande vraisemblance. (1810, P, 152-153)

En mentionnant, en guise d'or, le « baril d'olives », cette dernière phrase scelle le pacte avec le lecteur complice : ce dernier devra voir ce qu'il lit tout en sachant que ce qu'il lit n'est peut-être pas ce qu'il faut voir. Quel est donc l'enjeu de ce pacte ? Quelle vérité l'imposture est-elle susceptible de faire advenir ?

Partons hardiment d'un *topos* sans craindre la banalité : l'imposture, la tromperie, la falsification des identités et des narrations révèlent bien souvent une vérité plus secrète, plus complexe. Dans la pure tradition moliéresque ou marivaudienne, les jeux de masque permettent de distinguer les hypocrites et d'explorer la face cachée des êtres, leurs désirs enfouis. Dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, la quasi-totalité des protagonistes joue un rôle. La Sierra Morena est la scène sur laquelle chacun s'essaie à son personnage, par précaution, par nécessité, ou encore par jeu. Usurpant toutes sortes d'identités, le chef des Bohémiens est à ce titre exemplaire : Vice-reine du Mexique, puis belle pénitente au collège des Théatins, mendiant, duc de Sidonia, puis chevalier de Calatrava, enfin, marquis Castelli, il subsume appartenance sexuelle et couches sociales, favorisant un éclatement des frontières. Certes, son déguisement offre au lecteur quelques scènes des plus savoureuses (on songe notamment à la discussion sur l'allaitement à laquelle l'invite son pseudo-futur époux). Mais au-delà du seul divertissement, la tromperie fonctionne comme révélateur : révélateur du monde d'une part puisque, érigé par le travestissement en héros picaresque, Avadoro franchit sans difficulté les barrières de la société et en sonde les arcanes ; révélateur de l'identité d'autre part, puisque, en risquant ses propres limites, il explore sa nature. Jouer ce qu'il est équivaut à mettre en jeu sa personne, à la soumettre au risque de la transformation. Condition d'un élargissement des limites du moi, le déguisement et la supercherie favorisent en effet une vérité de l'être dévoilant ressorts inconscients et aspirations inavouées. Aussi le masque démasque, la mystification démystifie, le mensonge dévoile... mais c'est à un autre niveau de révélation que nous convie ici l'imposture du *Manuscrit*.

L'imposture dans le roman de Potocki, destinée à éprouver le héros et à le retenir dans la Sierra Morena, est bien peu commune. L'attention et la rigueur avec laquelle elle est ficelée, bannissant hors de son champ toute incursion du hasard ou de la fortune, n'effacent pas pour autant les traces de sa construction. S'il faut attendre la fin du roman (dans la version de 1810) pour connaître la révélation définitive, et donc apprendre la supercherie, de nombreux indices que nous aurions bien du mal à attribuer à la seule négligence des imposteurs sont disséminés dès les premières journées du voyage d'Alphonse, jusqu'à exhiber parfois sous ses yeux les ficelles de la machination. Certes, quelque aveu

a priori involontaire, échappé aux personnages, pourrait relever de la distraction, comme ce propos du Bohémien qui en dit long, par analogie, sur la manière dont est retenu le héros :

- Il faudrait, dit Rébecca, arrêter ici ces voyageurs pendant quelques jours.
 - J'y ai pensé, reprit le Bohémien, et pendant qu'ils dîneront, je leur ferai voler la moitié de leurs vigognes.
- Cette manière de retenir les étrangers me parut singulière, j'allais en dire mon sentiment, mais le chef s'éloigna et donna l'ordre de lever le camp. (1810, P, 601)

Remplaçons les vigognes par le droit de circuler librement en Castille (puisque ce droit a été retiré au héros par le soi-disant roi d'Espagne...) et nous aurons la recette pour garder Alphonse sur les frontières de l'Andalousie pendant les soixante et une journées. C'est peut-être aussi par maladresse, faute de maîtriser le savant dosage des ingrédients du conte effroyable, que Pascheco, le maître de la surenchère, éveille les soupçons d'Alphonse et que l'entêtement de l'ermite à le faire parler finit par l'agacer :

Les maudits succubes qui t'ont joué ont fait éprouver les plus affreux tourments à l'infortuné Pascheco, et sans doute un sort pareil attend ce jeune cavalier qui par un endurcissement funeste ne veut point nous avouer ses fautes. Alphonse, mon fils Alphonse, repens-toi, il en est encore temps !
Cette obstination de l'ermite à me demander des aveux que je ne voulais point lui faire me déplut beaucoup. (1810, P, 186)

Il est des cas cependant qu'il serait difficile d'expliquer par la seule négligence des imposteurs et qui sèment le doute sur les exemples précédents. Le personnage de Rebecca est à ce titre significatif puisque sa sagacité interdit de prendre les signaux qu'elle envoie au héros pour des bévues de débutante. Et pourtant, bien souvent livre-t-elle le *modus operandi* des Gomelez, entre autres exemples, la manière d'effrayer le héros par le biais de récits :

- Un intrigant ordinaire, dit-elle, n'eût pas manqué pour effrayer Cabronez de faire paraître des spectres couverts de linceul [...] Mon Asturien s'y prend tout autrement, et c'est par la parole qu'il cherche à faire une impression profonde. L'histoire de l'athée Hervas est très connue : on la trouve dans un supplément au livre du jésuite Granada. Le pèlerin réprouvé feint d'être son fils pour mieux remplir de terreurs l'âme de Cabronez.³ (1810, P, 495)

Rien n'arrête la jeune femme, pas même la conscience qu'elle pourrait avoir de son indiscretion, pas même les rectifications apportées par Avadoro, qui taxe ses propos d'inconséquence - rectifications, semble-t-il d'ailleurs rétrospectivement, tout autant étudiées -, si bien qu'elle ira jusqu'à livrer la clé de la manipulation orchestrée par les imposteurs :

³ Une semblable remarque apparaît un peu plus loin :

« - Mais, ajouta-t-elle, il me semblait qu'on prenait trop de soins pour tromper un pauvre époux qui eût pu l'être à moins de frais, car je suppose toujours que l'histoire de l'athée n'est mise là que pour faire une impression plus profonde sur l'âme timorée de Cabronez ». (1810, p. 517)

Comme le Bohémien en était à cet endroit de sa narration, on vint l'appeler. Je me tournai vers Rébecca et lui observai que nous avions entendu le récit d'une histoire très merveilleuse qui pourtant avait été expliquée d'une manière très naturelle.

- Vous avez raison, me répondit-elle. La vôtre peut-être s'expliquera tout aussi naturellement. (1810, P, 596)

Ainsi, ces indices réunis en faisceau laissent entrevoir la volonté des personnages de suggérer la supercherie. D'ailleurs, Alphonse, jeune et inexpérimenté, devine très tôt la machination, et il serait sans doute naïf de l'attribuer à sa perspicacité. Dès la dixième journée en effet, il met quasiment à jour l'imposture :

je pus réfléchir avec quelque tranquillité sur ce qui m'était arrivé depuis mon départ de Cadix. Quelques mots échappés à don Emmanuel de Sa, gouverneur de cette ville, et que je ne me rappelai qu'alors, me firent juger qu'il entraînait aussi dans la mystérieuse existence des Gomelez et qu'il savait une partie de leur secret. C'était lui qui m'avait donné mes deux valets, Lopez et Moschito, et je supposai que c'était par son ordre qu'ils m'avaient quitté à l'entrée désastreuse de Los Hermanos. Mes cousines m'avaient souvent fait entendre que l'on voulait m'éprouver. Je pensai que l'on m'avait donné à la *venta* un breuvage pour m'endormir et que pendant mon sommeil, on m'avait transporté sous le gibet. Pascheco pouvait être devenu borgne par un tout autre accident que par sa liaison amoureuse avec les deux pendus, et son effroyable histoire pouvait être un conte. L'ermite, cherchant toujours à surprendre mon secret sous les formes de la confession, me paraissait être un agent des Gomelez qui voulait éprouver ma discrétion. Il me parut enfin que je commençais à voir plus clair dans mon histoire et à l'expliquer sans avoir recours aux êtres surnaturels. (1810, P, 191-192)

Tout est là. La révélation finale, condensée en quelques lignes, est formulée par la soi-disant dupe dans le premier quart du roman. Que signifie donc une imposture que ses agents laissent deviner ? Par ailleurs, si la supercherie est soufflée dès le début, comment le roman sur laquelle il repose peut-il bien fonctionner ?

Pour que l'intrigue soit relancée, le doute doit réapparaître, sans quoi la tromperie est mise au jour et la narration, condamnée. Or les personnages des Bohémiennes, interrompant systématiquement les moments de grande lucidité du héros, sont, semble-t-il à ce titre, déterminants. Voici comment s'articulent les deux moments :

Il me parut enfin que je commençais à voir plus clair dans mon histoire et à l'expliquer sans avoir recours aux êtres surnaturels, lorsque j'entendis au loin une musique fort gaie dont les sons semblaient tourner la montagne. Ils devinrent bientôt plus distincts et j'aperçus une troupe joyeuse de Bohémiens qui s'avançaient en cadence. (1810, P, 192)

Un peu plus loin, le même mécanisme se déclenche :

- Quelle est donc, me dis-je en moi-même, quelle est cette puissante association qui paraît n'avoir d'autre but que de cacher je ne sais quel secret, ou de me fasciner les yeux par des prestiges dont je devine

quelquefois une partie, tandis que d'autres circonstances ne tardent pas à me replonger dans le doute ? Il est clair que je fais moi-même partie de cette chaîne invisible. Il est clair que l'on veut m'y retenir encore plus étroitement.

Mes réflexions furent interrompues par les deux filles du chef qui vinrent me proposer une promenade. (1810, P, 235)

Les deux femmes jouent ici un rôle fondamental, elles qui aux yeux d'Alphonse représentent l'image même de l'indétermination. Quelques pages plus tôt en effet, elles apparaissent à sa vue. De loin, depuis la terrasse du château du cabaliste, le jeune homme reconnaît en elles ses cousines ; de près, en revanche, ce sont des Bohémiennes. Le héros se recule et distingue à nouveau... ses cousines⁴. Autrement dit, loin de corriger une erreur d'optique en s'approchant des sujets observés, il refuse, par un ultime mouvement de recul, de céder à la caractérisation définitive de leur nature. Aussi, n'est-il pas anodin que ce soient elles qui interrompent les moments où le jeune homme devine la machination, soit quand le risque de basculement du récit dans l'anéantissement est le plus fort. Elles revêtent une fonction essentielle dans l'économie du roman en suggérant l'incertitude, sous la forme de l'alternative. Alphonse en a bien conscience qui présente sa réflexion sur le mode binaire :

- Ou cette femme [= Rebecca] est de moitié avec les Gomelez pour m'éprouver et me rendre musulman, ou bien elle à quelque autre intérêt à m'arracher le secret de mes cousines ; et pour ce qui est de mes cousines, ou bien elles sont des démons, ou bien elles sont aussi aux ordres des Gomelez !... (1810, P, 269)

Irréductibles à une nature définitive, semant toujours le doute, les deux femmes retiennent le héros dans la Sierra Morena et relancent la diégèse. Une fois la supercherie révélée, Alphonse n'aurait en effet plus de raison de rester et le roman, plus de raison d'être. Aussi le jeu semble-t-il bien rodé entre personnages susceptibles d'éveiller les soupçons du jeune homme sur la possibilité d'une tromperie et Bohémiennes chargées, par leur seule présence, de relancer le doute. Imposture ou non ? Telle est la question sous-jacente de l'œuvre sur laquelle Alphonse et le lecteur sont conviés de s'interroger. Quelle est donc la visée de ce questionnement que le roman actualise ?

L'imposture, comme le rappelle Anne-Laure Tissut⁵, n'existe de fait - au-delà de la conscience de l'imposteur - qu'une fois démasquée, autrement dit, au passé, « à la limite de son extinction, dans l'instant du basculement où elle est révélée ». Mais, dans un mouvement paradoxal, c'est à l'instant

⁴ « J'allai sur la terrasse pour y respirer plus à mon aise [...] quelle ne fut pas ma surprise en voyant le pavillon s'ouvrir et mes deux cousines en sortir dans [un] élégant costume [...] Seulement je leur trouvais un air malin et moqueur qui véritablement n'allait pas mal à des diseuses de bonne aventure, mais qui semblait présager qu'elles songeaient à me jouer quelque nouveau tour, en se présentant à moi sous cette forme nouvelle et inattendue. [...] Mais en passant par un souterrain [...] je pouvais les considérer de près [...] ce n'étaient point mes cousines. [...] Honteux de ma méprise, je repris à pas lents le chemin de la terrasse. Lorsque j'y fus, je regardai encore et je reconnus mes cousines ». (1804, p. 197-200)

⁵ Anne-Laure Tissut, « L'imposture heuristique dans *The Tent of orange mist* de Paul West », dans *L'imposture dans la littérature nord-américaine*, p. 175.

même de sa mise à nu que son pouvoir de tromperie s'évanouit. Qui la désigne cesse d'en être la dupe. La nomination de l'imposture la fait donc simultanément advenir et disparaître. Or suggérer, comme dans le roman de Potocki, la possibilité d'une tromperie sans toutefois la vérifier, permet de dépasser ce paradoxe et de prolonger quasi indéfiniment un axe bipolaire entre vérité et mensonge. Aucune certitude n'a le temps de s'installer, aussitôt mise en danger par le doute. Ce louvoiement entre les deux repousse alors les limites d'une vision bornée, source d'erreurs qui consisterait à affirmer : ceci est vrai, cela est faux. Il ouvre ainsi une brèche dans le sens lisse, univoque de la réalité entrevue. L'idée que le monde puisse être autre chose qu'il ne paraisse, sans être sûr qu'il soit cette autre chose, ouvre l'éventail des possibles et donne accès à une vérité supérieure, celle qu'aucun sens n'est donné de manière irrévocable. Ainsi, par le questionnement que suscite sans cesse l'hésitation entre réalité et tromperie, le héros évite toujours l'écueil de croire en une signification singulière, posée de manière définitive. C'est là sans doute tout le charme d'un monde débarrassé de ses limites qui pousse Alphonse à réclamer l'aveuglement quand les imposteurs eux-mêmes souhaitent faire la lumière. Voici en effet ses propos au moment où la supercherie de l'histoire de Giulio Romati est dévoilée par le chef bohémien :

- Cela peut-être, reprit le chef. Peut-être Romati a-t-il pris son histoire dans ce livre, peut-être l'a-t-il inventée. [...]
- Monsieur Pandesowna, dis-je alors au chef bohémien, ne m'avez-vous pas fait entendre que depuis que vous viviez dans ces montagnes, vous y aviez vu des choses que l'on peut appeler merveilleuses ? (1810, P, 252)

L'impossibilité à dire ce qui est, empêchant de figer le sens sur le vrai ou sur le faux, propose alors au héros et au lecteur une expérience inédite.

Ainsi, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* offre l'occasion d'une imposture qui tantôt se dissimule, tantôt se donne à voir. Le maintien des deux pôles, vérité et tromperie, ouvre un espace particulièrement privilégié au point que le héros lui-même maintient la possibilité de s'aveugler. C'est dire toute la conscience qu'il a du caractère fécond de cette brèche ouverte sur le vernis du réel. D'ailleurs, la concomitance de la révélation finale d'une part, mettant à nu l'imposture, et, d'autre part, l'explosion des mines d'or, souligne combien c'est dans cet entre-deux que réside la richesse du monde. Le scheik des Gomelez l'avait sans doute deviné, qui tenait à Alphonse les propos suivants : « Maintenant vous connaissez tous les secrets de notre mystérieuse existence qui peut-être n'aura plus une longue durée. (1810, P, 824) ».

Cet espace n'est toutefois pas sans danger pour la raison, puisque la vérité éclate par la possibilité du mensonge, réaffirmant le pouvoir de la fiction, seule capable de maintenir la tension entre les deux

pôles. Dans cette œuvre des Lumières, la vérité ne peut paradoxalement éclater qu'à travers la littérature.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

THOMAS L'IMPOSTEUR DE JEAN COCTEAU
OU DE L'IMPOSTURE CONSIDÉRÉE COMME UNE RÉVÉLATION DE SOI

Éléonore ANTZENBERGER

Université Vauban de Nîmes

Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité
Jean Cocteau

C'est sous forme paroxystique que Cocteau pose l'imposteur en première « victime » de son imposture ; Guillaume Thomas, le personnage principal, va en effet au bout de son imposture. C'est ainsi qu'il en triomphe. Mais le tribut exigé, c'est la jeunesse, que la mort lui ravit de plein fouet. C'est, pour ainsi dire, la règle du jeu, dans l'univers de Cocteau. Volontaire comme ambulancier, ce dernier a connu l'horreur des tranchées en 1914 : « Vint la guerre. Elle me trouva donc apte à éviter ses pièges, à juger ce qu'elle apporte, ce qu'elle emporte, et comment elle nous débarrasse de la sottise occupée ailleurs »¹. Autre précision, Guillaume a seize ans, l'âge de Radiguet lorsque Cocteau fait sa connaissance et *Thomas l'Imposteur* est publié en 1923, l'année de la mort de Radiguet.

Je rappelle brièvement les faits : pendant la Première Guerre mondiale, Guillaume Thomas se fait passer pour Thomas de Fontenoy, neveu d'un célèbre Général, devenant ainsi biographe et metteur en scène de la vie de Thomas. Là où l'intrigue se complexifie, c'est que Guillaume joue si bien son rôle qu'il s'y incorpore au point de croire, avec une naïveté exemplaire, en la véracité de son personnage. Cette crédulité est gage de son immunité aux yeux d'autrui, notamment de la princesse de Bormes et de sa fille Clémence, qui tombe éperdument amoureuse de lui. Et parce qu'il y croit plus encore que parce que l'on y croit, il entre dans la galerie des criminels sans crime. Si l'on en juge par la nature de l'œuvre de Cocteau, jalonnée de masques, de contre-vérité, de mensonges plus vrais que la vérité et de faux-semblants, Guillaume ne se réduit pas à un simple : « Je mens donc je suis ». Ces éléments n'ont de valeur qu'en fonction de l'opposition entre mensonge/vérité et réel/imaginaire, opposition qui n'a pas lieu d'être ici.

Cette particularité autorise l'auteur à biaiser avec le mensonge qui, pour lui, n'est jamais que l'envers de la vérité. *Thomas l'Imposteur* est donc le lieu d'une irréconciliable contradiction. Dès l'instant où l'imposture cesse d'en être une pour celui qui la vit, elle devient un moyen d'atteindre la vérité de soi et de la dépasser. C'est cet aspect fondateur de la mythologie coctalienne que j'ai souhaité interroger ici. Ce dernier favorisera une analyse articulée selon une terminologie propre au théâtre.

¹ Jean Cocteau, *La Difficulté d'Être, Romans, poésies, œuvres diverses*, édition établie et annotée par Bernard Benech, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, p.879.

Après un rapide préambule, les conditions de mise scène de cette imposture feront l'objet d'une étude détaillée. Celle-ci favorisera une analyse des principaux éléments de composition du rôle afin de montrer que l'imposture de Guillaume répond ici à une mythologie de l'imposture.

I Préambule

a) Réflexions sur le titre et sur le genre

Avant de souligner les éléments de théâtralisation à l'intérieur de ce roman, j'aimerais m'arrêter un instant sur son titre qui, en soi, est déjà une imposture : *Guillaume l'Imposteur* ne verra pas le jour puisque Cocteau utilise le prénom d'emprunt de Guillaume. Ce parti pris engage un renversement de situation dans la signification de l'œuvre. L'imposteur selon Cocteau, ce n'est pas l'auteur de l'imposture, mais sa victime : Thomas de Fontenoy. Par ailleurs, ce titre faussement éponyme laisse présager la teneur de l'ouvrage qui se pose, lui aussi comme une imposture. Dès le début du roman, le lecteur comprend que l'histoire de Thomas de Fontenoy est en réalité celle de Guillaume Thomas. Étant averti de cette mystification - le narrateur omniscient a « l'honnêteté » (!) d'avertir le lecteur de la supercherie sitôt passée la présentation de « Thomas » : « Guillaume Thomas, malgré son nom d'incrédule, était un imposteur » (p.26)² – le lecteur devient le complice indirect de l'imposture. Pareil positionnement le place sur un pied d'égalité avec le narrateur. Ce titre apparemment anodin donne ainsi le ton quant à la nature de l'œuvre. Du début à la fin, le lecteur est conscient d'être confronté à un subterfuge qu'il valide, d'une certaine façon, en poursuivant sa lecture.

N'étant pas à un paradoxe près, Cocteau met tout en œuvre pour créer des circonstances favorables à cette imposture - « Tout était si sombre, si remué, qu'on admettait n'importe quoi » (P, 27) – à commencer par le genre romanesque avec qui il prend un certain nombre de libertés. Il ne s'agit pas d'innovations formelles, mais plutôt d'une désinvolture à l'encontre des contraintes romanesques. En apparence, le roman n'échappe pas à la structure qu'exige ce genre. Mais à y regarder de plus près, on remarque que l'illusion dans laquelle baignent les personnages génère une altération du schéma romanesque. Par conséquent, ce roman n'imité pas la réalité, mais la réalité telle qu'elle peut être imitée sur une scène de théâtre. Ce n'est pas pour autant que *Thomas l'Imposteur* échappe à un certain réalisme, mais il s'agit ici d'un réalisme méthodiquement sabordé par les pièges de l'artifice. On peut donc parler ici d'une mise en abyme du mensonge à l'intérieur du mensonge. En conséquence, le genre dans lequel s'inscrit cette histoire apparaît lui aussi comme une imposture délibérée de la part de l'auteur. Au vu de cette interprétation, l'imposture de Guillaume ne serait en définitive que la conséquence d'un ensemble d'impostures rigoureusement orchestrées par l'auteur.

² Toutes les citations entre parenthèses renvoient à l'édition de poche, Gallimard, 1985.

b) Un Rôle sur mesure

Ces déterminismes formels sont renforcés par le caractère prédestiné de ce rôle tombé du Ciel. Guillaume sera l'Élu : « Il était orphelin et habitait rue Montmartre avec sa tante, vieille fille dévote qui le laissait courir n'importe où [...] Guillaume se vieillissait, racontait aux voisines qu'il allait s'engager, qu'il obtiendrait une autorisation spéciale » (P, 26). Présentant toutes les dispositions pour faire corps avec cette parure d'emprunt, Guillaume provoque le destin – un de ses camarades lui fait don d'un uniforme – et, nanti de ce « déguisement » (P, 27), il laisse le destin faire le reste : « Un jour, ayant montré à un cycliste auxiliaire un papier de famille portant le nom de Fontenoy, ce cycliste crut qu'il s'appelait Thomas de Fontenoy » (P, 27). De plus, son naturel quasi « surnaturel » remet en cause la nécessité de stratagèmes pour valider cette imposture : ce qu'il *est*, convainc finalement davantage que ce qu'il montre : « Sa figure fraîche, animale, bien faite, l'introduisait plus vite que n'importe quel certificat [...]. » L'alternance entre maladresse et perfectionnisme donne à ce personnage une véracité difficilement contestable. Auteur et interprète de son personnage, il fait en sorte d'acquérir une maîtrise, sinon parfaite, au moins absolue du rôle. La chance lui sourit.

Excellent orateur, il possède une maîtrise des récits qu'il improvise au gré de son imagination, plus que des nécessités. Pour alimenter sa fiction, il a toujours de « nouveaux accessoires de jeu » (P, 27) ou un « jouet nouveau » (P, 60), comme « raconter la mort de ses cousins sous l'œil de leur père. Son récit absurde était dessiné naïvement et colorié comme une image d'Épinal. À l'exemple de ces images, sa synthèse frappait et semblait plus réelle que la réalité » (P, 61). Plus il donne au mensonge les apparences de la vérité, plus son mensonge a l'air vrai. Il suffit d'y croire pour le faire croire et Guillaume croit en ce qu'il dit, sans se demander si ce qu'il dit est vrai : « On le croyait. Il n'avait aucune précaution à prendre, aucun calcul à faire » (P, 59). C'est pour cette raison qu'il ne présente jamais le *visage* « préoccupé, traqué, du fourbe » (P, 60). Ne se sentant pas coupable, il se fie à une « étoile de mensonge [qui] le [mène] droit au but » (P, 59) ; le point sublime, il l'atteint à travers l'amour d'Henriette : « Elle était loin, irréaliste, factice. Elle pouvait donc entrer dans sa fiction » (P, 102). Au vu de cet ensemble de déterminismes, on serait tenté de penser que ce n'est pas Guillaume qui aurait créé ce rôle, mais plutôt que ce rôle aurait été créé pour lui. Le mensonge lui étant devenu indispensable pour maintenir la survie son individu en tant qu'« acteur social », il est pris au piège.

En ce sens, Guillaume s'envisage comme le produit d'un contexte, la tête d'affiche d'un drame – au moment des faits, le Général de Fontenoy est alors « en grande vedette » (P, 25) - qui avait besoin de lui pour commencer à exister. Il lui faut donc une « scène d'amateurs » (P, 45) : Guillaume tombe à pic, car il fait son entrée dans un théâtre silencieux où ne manquait qu'une intrigue, mieux un drame, qui les arrache à l'ennui quotidien tout en justifiant leur désinvolture à l'encontre de la réalité. Ce drame arrive sous les traits juvéniles de Guillaume, véritable *deus ex machina*, tout auréolé d'un nom prestigieux.

I Mise en scène de l'imposture

a) Le Théâtre de la guerre

Les déterminismes ne justifiant pas seulement l'imposture de Guillaume, il faut désormais se pencher sur les circonstances qui entourent son imposture. La guerre s'impose en ce sens comme le lieu rêvé d'une imposture. Du point de vue des personnages, cette période de crise se transforme en « théâtre des opérations » au sens strict du terme. C'est elle qui donne l'impulsion à Guillaume. De menteur, il devient imposteur : « Lorsque la guerre fut déclarée [...] Il devint enragé » (P, 26). Mais le sens historique de cette toile de fond est d'emblée décontextualisé au bénéfice d'une fiction, notamment par la princesse de Bormes pour qui « La guerre [...] apparut tout de suite comme le théâtre de la guerre » (P, 16). Guillaume apparaît le candidat rêvé pour animer ce théâtre d'ombres : « A ce vaste mensonge de sable et de feuilles, il ne manquait que Guillaume de Fontenoy » (P, 91). Pour lui, le mensonge représente « l'antichambre des aventures » (P, 26). Dans cet univers foncièrement artificiel, où l'on préfère mettre en scène la guerre plutôt que d'accepter sa réalité, les personnages font du drame en continu. Et plus précisément du faux drame, moins dangereux que le vrai. Au moment où se déroule une tragédie dont personne ne veut entendre parler, la guerre est donc perçue comme un spectacle, une mondanité sordide à laquelle on est contraint d'assister : « Les coulisses, se disait [la princesse de Bormes]. Voilà les acteurs, les figurants qui s'habillent » (P, 37)³. Du point de vue des personnages, la réalité de la guerre n'a donc d'enjeu que les éléments de théâtralité qui l'inscrivent hors de cette réalité. Mais si la réalité est un théâtre, les personnages n'en visiteront que « les coulisses » (P, 32) dont on respire « la puanteur » (P, 46), sans bénéficier des feux de la rampe : « Guillaume n'était que touriste. Il quittait le théâtre et se retrouvait dans la rue, sans partager la mystérieuse vie des acteurs » (P, 101). Les actions des personnages sont l'objet d'une théâtralisation, d'une dramatisation systématique de leurs faits et gestes. Même Clémence de Bormes, quadragénaire avertie, n'est qu'une « débutante » (P, 46). L'omniprésence du lexique de la scène - les dessous de Nieuport-ville sont comparés « à ceux du théâtre du Châtelet » (P, 87) - souligne cet aspect artificieux et atteste le présupposé de Hume selon lequel « l'imagination est moins une faculté qu'un lieu »⁴.

Outre l'espace, le temps détermine la mise en scène de l'imposture ; la jeunesse étant l'âge du mensonge (« même fausse, la vérité sort de la bouche des enfants » (P, 61)). La jeunesse⁵ de Guillaume, qui l'air d'un « enfant de troupe » (P, 24), fait donc partie des éléments propres à susciter

³ Ce n'est pas un hasard si elle fait ses débuts en France puisque « Paris lui semblait le seul théâtre digne de ses débuts » (p. 14).

⁴ G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953, p. 3.

⁵ C'est du moins ce qu'affirme Cocteau dans *Poésie critique* : « Une trop grande liberté, un "fais ce que tu veux" commode, met la jeunesse dans l'impossibilité de désobéir, alors que rien d'audacieux n'existe sans la désobéissance à des règles ».

une imposture ; elle lui concède une « immunité bizarre » (P, 28) qui l'empêche de mesurer les conséquences de ses actes : « On l'eût bien surpris en lui démontrant qu'il risquait la prison » (P, 28). On le traite comme un « enfant gâté » (P, 51) : « On grondait Guillaume, on lui pinçait l'oreille, on distribuait de petites claques [...] » (P, 30). Pour un certain nombre de psychanalystes⁶, les enfants obéissent à la nécessité de « l'invention de soi ». Se constituer en tant qu'individu relève ainsi d'une conviction progressive et variable d'une fictionalisation du Moi ; celle-ci n'est possible que si le regard de l'autre valide, accrédite, voire valorise ces actes. L'imposture n'a donc d'existence dans la réalité que parce que les autres ferment les yeux, se taisent ou en jouent. C'est le cas ici : « Il touchait en ses auditeurs ce qui reste en chacun de nous d'enfantin » (P, 61), tombe sous les balles ennemies, pareil à Gavroche, méritant, selon l'un des personnages : « l'épithète de l'enfant Septentrion : Dansa deux jours et plût » (P, 152).

b) Les Personnages

Le phénomène de distorsion de la réalité spatio-temporelle est entretenu par les personnages. C'est pourquoi j'attire maintenant l'attention sur eux. Ils sont divisés en deux catégories : les acteurs – Clémence de Bormes – et les spectateurs – Henriette de Bormes, deux pôles d'une même réalité qui confèrent à Guillaume un partenaire de scène tout désigné et un public commis d'office. Chacune a, ici aussi, des dispositions innées : l'une, la mère - veuve scandaleuse qui se conduit dans la vie comme sur une scène – en raison de sa folie, l'autre en raison de son amour : « Clémence était née actrice, sa fille spectatrice, et son spectacle favori était sa mère. C'était du reste le plus beau spectacle du monde, que cette personne qui attirait le surnaturel [...] » (P, 16). Tout est dit. Pour Clémence, cette princesse au « visage de petite fille » (P, 12)⁷ jouant « le rôle d'un ange » (P, 32), le théâtre de la guerre est « réservé aux hommes » (P, 16). Rien d'étonnant à ce que l'intrusion d'un frais héros de guerre lui donne l'occasion de prendre part à un événement dont son sexe l'exclut et d'avoir, sinon la première, la meilleure place : « Mais c'est le ciel qui vous envoie ! » (P, 25), prophétise cette « voyante-aveugle » (P, 84) qui apprend – et elle sera naturellement la dernière - que sa fille est tombée amoureuse du héros de son drame. Leur présence fait donc partie de la panoplie de Guillaume, à qui elles ajoutent « du prestige » (P, 122).

Ces deux personnages jouent un rôle déterminant en ce qu'ils figurent cette tierce personne⁸ qui cautionne la réalité de l'imposture de Guillaume. Cette réalité étant sinon vraie, au moins légitime pour tous. Cet état de fait est d'autant plus préoccupant que les personnages sont dominés par une

⁶ Donald Winnicott notamment.

⁷ En témoigne une scène où leur automobile croise une ambulance dans laquelle ils aperçoivent le docteur Berne et la femme l'on soupçonne d'être sa maîtresse. Leur réaction est identique : « Clémence et Guillaume se comprenaient. Ils collaient le nez aux vitres comme des enfants qui convoitent une pâtisserie » (p. 32), comme deux enfants assis aux premières loges.

⁸ On peut voir dans ce couple improbable une émanation de cet autre « couple » formé par Jean Cocteau et sa mère Eugénie.

impérieuse nécessité de prendre au sérieux un rôle que nul ne leur a demandé de tenir. Avant l'heure, la vision de Cocteau s'inscrit dans une perspective post-moderniste anticipant d'une certaine façon, sur cette société du spectacle généralisé telle que la conçoit Debord. Cette perception du monde, proche de celle des gnostiques aux premiers siècles de notre ère, renvoie notre système – « dans lequel tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans la représentation »⁹ - à une vaste imposture. Les personnages collaborent activement au mensonge dans ce système où, rassembler les conditions du vrai relève déjà d'un leurre. Cette collaboration dépend en outre de leur bon vouloir. En effet, malgré ses bourdes et ses maladresses, aucun d'entre eux ne remet en cause l'identité de Guillaume. Il faut donc croire que cette vérité les arrange eux aussi, en particulier Henriette : « Le meilleur public de Guillaume était la fille de Madame de Bormes, Henriette. N'avons-nous pas dit qu'elle était de la race des spectatrices ? » (P, 64). Henriette rejoint l'autre race lorsqu'elle devient actrice de sa mort, ne supportant pas celle de Thomas : « Elle mourut deux mois après d'une maladie nerveuse qui n'était pas mortelle ». Au narrateur d'ajouter ironiquement : « C'est dire que, malgré les précautions, elle s'empoisonna » (P, 155). Dans ce monde où même un évêque est « théâtral » (P, 35) et où les personnages ne sont plus conscients d'être en représentation perpétuelle, on ne s'étonne donc guère de voir un jeune homme se prendre pour un autre. La fatalité est donc précautionneusement mise en scène et tous les éléments de ce petit théâtre sont sollicités pour créer puis entretenir l'imposture.

II Les Éléments de composition du rôle

Si les déterminismes participent à sa pérennisation, la tentation de l'imposture semble inévitable dans un espace-temps dominé par une illusion qui fausse les perspectives de la réalité. Au vu de ces éléments de théâtralité, il convient désormais de se pencher sur les éléments nécessaires à la création du rôle de Thomas de Fontenoy.

a) Nom de scène

Le patronyme est une pièce maîtresse ce roman, qui affirme la volonté de montrer que le nom « Thomas de Fontenoy » est l'élément clé des « accessoires de jeu » (P, 27) de Guillaume. Lorsque le cycliste demande au jeune homme en uniforme de décliner son identité, pour la première fois Guillaume répond « Thomas de Fontenoy », scellant ainsi la naissance du faux Thomas. L'adjectif « incrédule » (P, 26), antéposé au nom de Fontenoy au début du roman est l'antithèse au « nom magique » (P, 25) par lequel la princesse qualifie Guillaume. Ce nom est le sésame des indulgences fortuites : en témoigne l'attitude bienveillante de ce capitaine, Place des Invalides qui est prêt à l'arrêter parce qu'il se promène en arborant fièrement un revolver et un brassard de la Croix-Rouge, le tout relevé par un calot de Saint-Cyr. Au nom de Fontenoy, le capitaine s'attendrit aussitôt et traite « paternellement » (P, 28) ce jeune arrogant ! De même, Guillaume se fait immédiatement accepter lors de son entrée en scène dans les services du docteur Verne : « Au bout de dix minutes, il aidait tout

⁹ *La Société du spectacle*, Paris, 1967, p.1-2.

le monde et savait tout » (P, 24). Auréolé du prestige du Général, il fait tomber « les quatre fers en l'air » (P, 93) le Colonel Jocaste qui l'invite illico à prendre le thé. Plus qu'un nom de scène, c'est un « titre » (P, 27), un « nom de guerre » (P, 105). Celui-ci lui vaut d'être traité en mascotte par les fusiliers marins qui l'emmènent dîner chez leur chef : « Ce vieillard délicieux trouva l'adoption aussi drôle que si ses enfants, comme il appelait ses subalternes, lui eussent amené un petit ours » (P, 106). Orphelin de naissance, Guillaume devient un « fétiche » (P, 106), adopté par tous ceux qui l'approchent : « les marins, comme la princesse, furent un foyer pour Guillaume » (P, 106).

Ce patronyme fantôme lui tient lieu de compagnon jusqu'à sa dernière heure : c'est ce nom que Guillaume crie à la patrouille ennemie, transformant ainsi « son imposture en cri de guerre » (P, 149). Paradoxalement, Thomas de Fontenoy participe à son insu - ne serait-ce que parce qu'il est nommé - à cette usurpation qu'il ignore, donc qu'il n'interdit pas. Indirectement même, il la valorise. Contre son patronyme, Guillaume lui offre une identité. Le véritable Thomas de Fontenoy n'a, dans le roman, pas d'histoire autre que celle que Guillaume Thomas lui invente : le vrai Thomas ne sera donc qu'un patronyme dont on ne saura jamais rien, à l'exception de son origine familiale. En échange, Guillaume lui confère les lettres de noblesse d'un héros de guerre. Et le vrai Thomas n'en saura jamais rien. D'une certaine manière, on peut donc aller jusqu'à affirmer que Thomas de Fontenoy est responsable, sinon coupable, de la mort du faux Thomas. De ce fait, ce n'est pas ici la distinction entre vérité et mensonge qui importe ici, mais le sérieux que l'on accorde à cette distinction.

b) Costumes et accessoires

Le costume joue une part déterminante dans le paraître ; le premier de ces éléments est « le mince galon de sous-officier » (P, 24) sur sa vareuse bleue, qui tranche avec l'incroyable jeunesse du personnage. Dégagé du contexte, la résonance de l'adjectif « incroyable » serait neutre, mais ici, il ne qualifie pas seulement un fait extraordinaire, mais un fait qui, parce qu'il dépasse les limites ordinairement admises, est difficile à croire. Le costume crédibilise les éléments de jeu, assurant ainsi une contenance à Guillaume : devant la bruyante cour d'honneur, Guillaume « s'arrêta, s'appuya contre une des bornes et jeta sur ce tohu-bohu le regard avec lequel Bonaparte devait observer les Clubs » (P, 23). Outre le regard, le ton fait également partie du personnage, comme le montre sa réaction devant les taquineries de Roy au sujet d'Henriette : Guillaume « avec la voix qu'il avait prise jadis pour répondre à la princesse chez Verne : ma tante es une sainte etc., répondit au fusilier : "C'est réciproque, nous nous aimons comme frère et sœur" » (P, 122).

Il en va de même pour les accessoires, autant de dérisoires pièces son jeu, d'une redoutable efficacité. Il collectionne les « points de casques et des morceaux d'obus » (P, 52) et ces trophées valorisent la crédibilité de son costume de scène : « Fort de son nom, il visitait les magasins et réquisitionnait des revolvers » (P, 41). L'apparence participe ainsi du « faire-croire ». Pour ressembler à Thomas, il faut ressembler à l'idée qu'il se fait de lui : « Il y a des gens, précise Cocteau, qui

possèdent tout et ne peuvent le faire croire [...] De même il existe des hommes qui inspirent confiance aveugle et jouissent de privilèges auxquels ils ne peuvent prétendre » (P, 59). L'art du costume ne l'empêche cependant pas de commettre un certain nombre de bévues, dues à sa connaissance superficielle du type de personnage qu'il interprète. L'exemple de son accoutrement de bric et de broc qu'il arbore Place des Invalides est exemplaire. Son insouciance relève, on l'aura compris, d'une inconscience dictée par l'ignorance du monde des adultes. Les accessoires ont donc ici valeur de reliques.

III Du Mensonge au mythe : la règle du jeu

En deçà des éléments matériels de cette panoplie, il faut reconnaître que les apparences jouent d'emblée pour et malgré lui : Guillaume a le physique de l'emploi pour ce rôle taillé sur mesure. Cet aspect s'éclaire au regard de cette remarque de Freud, datée de 1908 : « Chaque enfant qui joue se conduit comme un écrivain, dans la mesure où il crée un monde à son idée, ou plutôt arrange ce monde d'une façon qui lui plaît ... »¹⁰, comme on va le voir dans cette ultime étape de l'analyse.

a) De l'Innocence criminelle¹¹, ou le Mentir vrai

La pureté des intentions de Guillaume est nécessaire à la « vérité » de son imposture. Ces propos, extraits du *Menteur* pourraient, dans une certaine mesure, être les siens : « Moi je ne mens pas à moi-même. Moi j'ai la franchise de m'avouer que je mens, que je suis un menteur »¹². Inconscient de son mensonge, Guillaume n'est pas conscient de se mentir à lui-même. Sa franchise est ailleurs. L'innocence de Guillaume réside dans sa capacité à rester pur, malgré ce qui est pointé du doigt comme étant une imposture, dans un monde impur et à édifier ce que Cocteau appelle de « pieux mensonges »¹³ : « *Il n'arrivait jamais à Guillaume de faire son examen, de penser : "Comment en sortirai-je ?" ou "Je triche", ou "Je suis un habile homme"* » (P, 60). Face à des personnages qui passent leur temps à se mentir impunément à eux-mêmes, il est le seul, finalement, à ne pas se mentir : « C'est si facile de dire la vérité. C'est un luxe de paresseux »¹⁴. En ce sens, il ne faut pas s'étonner que son innocence prenne des allures de « crime » dans un monde où pas un personnage n'ose le face-à-face avec soi. Guillaume provoque cette confrontation avec lui-même. Son crime réside en ce que cette confrontation entre soi et soi passe par l'intermédiaire d'un autre...Quelle importance ?

La mort de Guillaume crée un renversement de situation ; ce n'est plus lui l'imposteur, mais tous les autres, à commencer par le général dont il s'est déclaré : « Le faux oncle ne désavouerait pas un tel neveu » (P, 151). Fauché par la mort, Guillaume passe de l'autre côté, celui qui innocente les morts ; les seuls imposteurs, ce sont ceux qui restent et continueront à vivre une fausse vie sans avoir le courage de regarder la vérité bien en face. Du coup, ce n'est plus Guillaume qui est un faux neveu,

¹⁰ S. Freud, cité par Maud Mannoni, *La théorie comme fiction*, Paris, Seuil, 1979, p. 62.

¹¹ J'emprunte ici à Cocteau le titre d'un chapitre du *Journal d'un Inconnu*.

¹² Jean Cocteau, *Le Menteur, Théâtre de poche, Romans, poésies, œuvres diverses*, réf. citée, p. 1259.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 1258.

mais le Général qui est devenu un faux oncle. Ce roman s'impose comme un théâtre où s'épanouit le destin de Guillaume. On comprend donc aisément l'impasse dans laquelle se trouve Guillaume qui fait du théâtre dans un théâtre, ou plutôt dans un petit monde qui se prend pour le théâtre du monde. Pareille contradiction autorise le déploiement d'artifices propres à créer une illusion théâtrale au cœur même du roman, lequel met en scène un fou qui, parce qu'il se prend pour un vrai imposteur, refuse de s'illusionner dans un monde faussé par une illusion collective tacite.

b) menteur ou mythomane ?

L'imposture de Guillaume est fondée sur un discours faussement construit et sur un scénario faussement prémédité. Dans cette optique, on peut admettre l'idée selon laquelle tous ses simulacres participent d'un jeu continu et organisé, celui d'une représentation sociale. Mais des « jeux pareils », annonce Cocteau, « finissent mal ! » (P, 104). Guillaume est prêt à risquer l'impossible pour « s'ennuyer le moins possible » (P, 105)...à condition bien sûr de ne pas outrepasser les limites de ce jeu. Mais s'est-il seulement posé la question de ces limites ? Rien n'est moins sûr si l'on en juge par ce commentaire du narrateur : « [...], car fusilier marin réel, Guillaume aurait trouvé la tâche rude. Devenu fusilier sans l'être, il pouvait jouir pleinement de son bonheur » (P, 106). Comme les enfants, il se croit intouchable. Pire, immortel. Lorsque l'enfant joue à être un autre, il est conscient que cet Autre se fera tuer à sa place. Par conséquent, il fera semblant d'être mort. C'est exactement ce que fait Guillaume : « Une balle [...]. *Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort* ». Cette mort est moindre puisqu'elle frappe cet Autre, celui qui n'existe pas. Ce qui tue Guillaume, ce n'est donc pas tant la balle que l'incapacité à distinguer la réalité de la fiction. Paradoxalement, la mort imaginaire est plus vraie qu'une mort réelle puisqu'ici, ce n'est pas l'Autre (le vrai Thomas de Fontenoy) qui est tué à la place de Guillaume, mais Guillaume qui meurt à sa place. Guillaume arrive à un point où il imite, non plus Thomas, mais l'idée qu'il s'était faite de lui. En d'autres termes, il s'est oublié en Thomas jusqu'à ce que le vrai Thomas disparaisse.

Si Guillaume n'est ni un menteur, ni un imposteur, qui est-il ? Peut-être pourrait-on lui accorder le privilège de la mythomanie. Comme je l'ai souligné, les intentions de Guillaume sont d'une pureté absolue - Guillaume « dupait sans malice » (P, 28) – sans imaginer le moins du moins du monde qu'il pourrait nuire à autrui ou à lui-même. Selon la définition la plus commune que l'on accorde à cette pathologie, il serait un mythomane dans le sens où il a atteint un point où il n'est plus conscient de son mensonge : il est si intimement « mêlé à sa fable » (P, 60) qu'il « s'y prenait lui-même » (P, 61). Or, « c'est avec la fable que le mensonge prend ses lettres de noblesse »¹⁵. Innocence, inconscience, amoralité, autant de facteurs responsables de la détérioration de sa perception d'une réalité. Si l'on se fie au point de vue des personnages, cette dernière n'est déjà plus la réalité, mais le théâtre de la réalité. Comme Paul dans *Les Enfants Terribles*, Guillaume joue le jeu : « [Paul] avait appris à dormir

¹⁵ Jean Cocteau, *Journal d'un Inconnu*, « De la prééminence des fables », Paris, Grasset, Les Cahiers rouges, 1990, p.141.

éveillé un sommeil qui vous met hors d'atteinte et redonne aux objets leur véritable sens »¹⁶. Les sentiments qu'il porte – ou croit porter – à Henriette attestent cette particularité : « Au lieu de se dire qu'il aimait Henriette, ce qui sortait de son jeu, il s'hypnotisait sur ce jeu et attribuait son malaise à l'inaction, au manque d'aventure » (P, 80). Cette force de conviction est telle que « la vérité [lui donne] les malaises du mensonge » (P, 63).

c) Du Mensonge au mythe

Mon propos n'est donc pas ici d'innocenter Guillaume – pour cela, il faudrait l'avoir déclaré coupable –, mais de comprendre que son jeu n'est pour lui en aucun cas « sérieux » : « Il joue sérieusement. Ce qui s'oppose au jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité »¹⁷. Ainsi la guerre ne représente pour lui qu'une opportunité de jouer « à se battre sans la moindre haine » (P, 104). Ironie du sort, c'est parce qu'il décide d'interrompre une innocente partie de cartes pour effectuer une ronde de surveillance, réputée sans danger, que Guillaume se prend une balle en pleine poitrine !

Qu'importe dès lors que Guillaume Thomas soit menteur, mythomane ou imposteur. La vérité, c'est que Guillaume n'est pas un menteur, c'est un mensonge : celui qui croit en la vérité de ses mensonges. C'est là qu'est le revers de la médaille : la faille de Guillaume venant de ce qu'il se croit lui-même, il est donc une cible toute désignée pour lui-même. C'est pourquoi il périt sous le feu d'une balle qu'il a, de toute évidence, retournée contre lui-même dès le début du roman. Les limites de son interprétation résident en sa perfection. En d'autres termes, son mensonge criant de vérité pêche par son incroyable véracité : « [...] Plus il vivait son rôle, plus il s'y incorporait, plus il y apportait du feu et cette franchise qui persuade » (P, 60). Trop vrai, en somme, pour être réel. Pas crédible par excès de vérité. C'est pourquoi la mort ne peut être dupe et cette impossibilité à être abusée accrédite l'idée de *mentir vrai*.

Par ailleurs, la mort n'est pas prise au sérieux...du moins jusqu'à ce qu'elle se manifeste. Elle fait partie du jeu dont elle figure le point ultime. Son irréalité, c'est-à-dire l'incapacité de Guillaume à la penser comme vraie, entretient la dimension ludique de ses actes. La mort est donc vécue comme impossible. Son entrée en scène suscite la stupéfaction de Guillaume qui ne s'était pas préparé à son éventualité dans la réalité. Le personnage de La Mort qu'il n'avait pas anticipé dans la distribution des rôles est, d'une certaine manière, le seul véritable imposteur du roman. Il en est le seul élément de réalité. Face à la patrouille ennemie, Guillaume crie « Fontenoy ». Cette patrouille est elle aussi un élément de ce jeu parce qu'elle se croit « invisible » (P, 149). Guillaume pousse alors à bout les règles de ce jeu et il ajoute, je cite « comme pour faire une farce, en se sauvant à toutes jambes Guillaume II » (P, 149). On se croirait sur un terrain de jeu ! Et d'ailleurs, une dernière fois, Guillaume essaie de tricher : « Une balle, se dit-il. *Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort* » (P, 150). Mais la

¹⁶ *Les Enfants terribles*, dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, édition établie et annotée par Bernard Benech, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », p.117.

¹⁷ S. Freud, cité par Maud Mannoni, *La Théorie comme fiction*, Paris, Seuil, 1979, p.62.

mort est un public plus difficile à convaincre... Guillaume Thomas est bel et bien mort. Peut-être pour n'avoir pas cru à la réalité de la mort. L'inscription sur sa croix est une ultime plaisanterie : « G-T de Fontenoy. Mort pour vous », preuve que si la mort l'a puni, son imposture demeure. L'imposture est ici un face à face mortel avec soi. Ses mensonges n'étant pas intentionnels, dans la mesure où il croit, Guillaume fait du mensonge un mythe personnel. En d'autres termes, un mensonge dans lequel il se mythifie vivant.

« Être un autre pour recevoir les coups » Leporello¹⁸

L'opposition entre mensonge et vérité s'écroule devant la toute-puissance du « faire croire ». C'est du moins ce dont Guillaume veut se convaincre, ignorant que s'il veut aller au bout de son personnage, il doit se sacrifier au nom de ce « faire-croire » : « Il est vrai qu'elle a son poids dur et qu'elle m'épate. La vérité, les deux se valent. Peut-être que le mensonge l'emporte... »¹⁹. Guillaume est le seul personnage de *Thomas l'Imposteur* à aller jusqu'au bout de lui-même... avec l'identité d'un autre. C'est le *mentir vrai*, l'acte d'aller jusqu'au bout du mensonge de soi, avec sincérité. Il s'agit donc d'une imposture au cœur même de l'imposture : Thomas est un faux imposteur.

Dans ce roman, Cocteau pose ainsi les jalons d'une dialectique qui lui deviendra familière « [...] le mensonge, c'est magnifique. Dites... imaginer un monde réel et y faire croire – mentir ! »²⁰. À travers Guillaume Thomas, il sonde un aspect précis de la nature humaine qu'il interroge dans sa relation à l'artifice. Au lecteur de se demander ensuite si, en définitive, le simulacre n'est pas nécessaire sinon indispensable pour (sur)vivre? Telle serait en substance la définition de l'imposture. Le problème avec Cocteau, c'est que vérité et mensonge ne se posent pas dans une relation d'opposition. L'imposture peut ainsi être perçue comme la mise en acte/instance de ce « mensonge qui dit toujours la vérité »²¹. Toutes les facettes du mensonge ou, pour paraphraser Cocteau, *son infinie vérité* sont ici exploitées. Cocteau ne théorise pas ici l'art du mensonge, mais souligne que si la vie devait être un art, ce serait celui de faire croire que vivre n'est pas sérieux. Ce qui est sérieux, c'est d'abord de ne pas se faire prendre et ensuite de n'accorder aucune importance à cette distinction qui, fondamentalement, ne devrait pas en être une.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

¹⁸ Cette citation est incluse par Jean Cocteau dans le chapitre « D'une Conduite », *Journal d'un Inconnu*, Grasset, Les Cahiers rouges, 1990, p. 209

¹⁹ *Le menteur, Romans, poésies, œuvres diverses*, réf. citée, p.1259.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 1260.

**BOVARYSME, ESSAYISME ET RHÉTORIQUE DE L'IMPOSTURE CHEZ ITALO SVEVO
ET ROBERT MUSIL**

Till R. KUHNLE

Université de Münster, Allemagne

En 1902, Jules de Gaultier affirme l'existence d'un syndrome particulier : « *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. C'est elle, que, du nom de l'une des principales héroïnes de Flaubert, on a nommée le Bovarysme* »¹. Cette pathologie du bovarysme est le résultat d'une étude de psychologie philosophique partant de l'œuvre de Flaubert à laquelle Gaultier a déjà consacré en 1892 une première étude, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, introduisant ce nouveau terme dérivé du nom *Madame Bovary*. Or nourri par la lecture de Nietzsche et de Schopenhauer, mais aussi des grands moralistes d'inspiration janséniste, le philosophe français cherche à démontrer un fait anthropologique derrière ce mensonge romantique qui pousse les personnages à se choisir un modèle qu'ils imitent à la lettre. Par la suite, le terme fera son entrée dans la terminologie de la critique littéraire pour devenir une métaphore désignant la condition de l'homme comme celle d'un mensonge universel².

C'est toutefois la situation de l'homme au tournant du 19^e au 20^e siècle qui apparaît à travers l'œuvre de Gaultier. Il s'agit d'une situation marquée d'un profond sentiment d'aliénation : l'homme doit se rendre à l'évidence que vivre signifie désormais la quête interminable d'une identité, d'une place dans le monde. Or, les mêmes conditions qui le poussent à cette quête la rendent vaine et absurde puisqu'elle ne connaît aucun fondement métaphysique. Il s'ensuit que l'homme est condamné à vivre dans une bulle fondée sur une fiction qui, à son tour, repose sur le choix d'un « modèle » à imiter afin de s'emparer d'une réalité. Mais en choisissant un tel « modèle », l'homme se cache le fait que celui-ci dépend uniquement de son imagination et ne désigne donc aucune vérité existant en dehors de cette imagination.

Ce tableau, dressé ici à grands traits, peut être développé en y ajoutant qu'en 1911, le néo-kantien Hans Vaihinger publie son œuvre fondamentale, *Die Philosophie des Als-Ob/La Philosophie du « comme si »*, qui souligne que la conscience est double, car elle est à la fois la source des fictions et l'instance censée porter un jugement sur leur validité ; or, comme toute connaissance prend son départ dans la fiction, on peut donc conclure avec Vaihinger, qui se situe bien dans les sillages à la fois de Kant et de Nietzsche, que l'homme ne saura jamais saisir sa véritable identité. L'évidence de la

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. Nouvelle édition*, Paris, Mercure de France 1903, p. 13.

² Cf. l'état de recherche de Pierre Buvik, *Le principe bovaryque*, dans Jules de Gaultier « Le Bovarysme », Paris, Presses de la Sorbonne 2006. Il faut noter avant tout l'étude de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette (pluriel), 1999, [1961].

séparation entre sujet et objet est alors mise en cause à un tel point que l'immédiat du vécu est posé comme unique réalité certaine³ – l'individu est donc définitivement renvoyé au rang d'un « sans-abri transcendantal »⁴.

Vaihinger se rapproche d'ailleurs de Jules de Gaultier ayant parlé d'une « fiction universelle » à l'intérieur de laquelle agissait un étrange pouvoir : « Le pouvoir de la fiction bovaryque pour attirer l'homme vers elle se fonde, semble-t-il, sur cet amour de soi où La Rochefoucauld a vu le principe fondamental de toute activité humaine »⁵ – en d'autres termes, l'homme fait de sorte que « le réel sort de l'irréel » afin de défendre les intérêts individuels⁶. Fiction et mensonge font donc partie d'une même stratégie dans la lutte pour la conservation.

Le livre de Vaihinger est sorti à peine une douzaine d'années après qu'une autre œuvre s'était mise à ébranler ce siècle naissant : *Die Traumdeutung / L'interprétation des rêves* (1899/ 1900) de Sigmund Freud dont les travaux peuvent être résumés par ce célèbre constat que l'homme a dû apprendre que « que le moi n'est même plus maître chez soi » – « daß das ich nicht einmal mehr Herr in seinem eigenen Haus ist »⁷. Et la théorie des civilisations développée par Freud démontre que celles-ci sont fondées sur la sublimation (terme emprunté à Nietzsche, d'ailleurs), sur un principe qui diffère la satisfaction des pulsions en échangeant leur objet⁸ – c'est ainsi qu'on peut constater que le mensonge est parallèle au processus de la civilisation, à savoir qu'il est à l'origine de ce « malaise de la civilisation » dont fut empli Freud ayant dénoncé « l'avenir d'une illusion »⁹. L'incontournable vérité des mensonges relevés ici avait fait son apparition au moment de l'écroulement d'un univers – comme celui de l'Empire austro-hongrois à la suite de la Grande Guerre.

Ce vingtième siècle qui, lors de la parution des grandes études de Gaultier, de Freud ou de Vaihinger, vient de commencer est donc marqué par une maladie qui compte le bovarysme parmi ses

³ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktion der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Leipzig, 8^e éd. 1922, p. 287 (pour la version française cf. *La Philosophie du « Comme si »*, préface et traduction de Christophe Bauriou, Paris, Kimé 2008); cf. aussi le chapitre « Fiktion und inauthentische Setzung (Hans Vaihinger) », dans Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Francfort, Suhrkamp 1991, p. 231. *L'immédiat du vécu* est aussi le point de départ de *la Lebensphilosophie* (philosophie de la vie) – à savoir celle d'Henri Bergson – précédant la philosophie de l'existence.

⁴ Le terme fait allusion au constat de « l'être-sans-abri transcendantal » (« transezendentale Obdachlosigkeit ») articulé par le roman depuis le romantisme, constat fait en 1916 par Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand (Sammlung Luchterhand), 9^e éd., 1984, p. 32.

⁵ J. de Gaultier, *La Fiction universelle. Deuxième essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Mercure de France 1903, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (= *Gesammelte Werke XI*), éd. Par Anna Freud, Francfort, Fischer (réimpr. en poche) 1999, p. 295.

⁸ Sigmund Freud «Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität », dans *Gesammelte Werke VII*, éd. par Anna Freud, Francfort, Fischer (réimpr. en poche) 1999, p. 141-167, 150. Cf. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II* (= *KSA 2*), éd. par Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Munich, p. 414 sq.

⁹ Sigmund Freud, *Die Zukunft einer Illusion et Das Unbehagen in der Kultur* [1929 / 30], dans *Gesammelte Werke XVI*, éd. par Anna Freud, Francfort, Fischer, 1999, p. 323-380 et p. 419-406.

symptômes les plus importants. Mais il faut bien se garder de chercher désormais la vérité, le contact avec l'existence dans les moments où nous nous éprouvons dans notre corps, où toutes les sensations semblent appartenir à nous seuls puisqu'elles ne paraissent plus médiatisées. Il ne faut donc pas croire qu'une maladie quelconque fasse disparaître le symptôme appelé « bovarysme ». Écoutons donc d'abord les confessions d'un de ces malades, Zeno Cosini, protagoniste du roman *La coscienza di Zeno* / *La conscience de Zeno*¹⁰ d'Italo Svevo¹¹ :

La maladie est une conviction et je suis né avec cette conviction. Je ne me rappellerais pas grand-chose de celle de mes vingt ans si je ne l'avais à cette époque décrite à un médecin. Il est curieux qu'on se rappelle mieux les mots qu'on a dits que les sentiments qui ne sont pas arrivés à faire vibrer l'air (*Conscience*, P, 28).¹²

Fils désœuvré d'un entrepreneur italien, Zeno Cosini ne sait rien faire de ses jours que de fumer une cigarette après l'autre et de mener une lutte déclarée contre son tabagisme tout en cherchant sans cesse à trouver un nouveau prétexte d'être vaincu. C'est un raté qui a commencé diverses études, mais qui les a abandonnées toutes avant la fin ; il n'a toujours pas trouvé sa place dans la vie. Son père l'écarte des affaires puisqu'il est convaincu de l'incapacité de son rejeton – à un tel point qu'il fait gérer après sa mort les affaires par quelqu'un d'autre, privant ainsi son fils de son héritage. Ce dernier obtient pourtant son bureau, tenant lieu de position sociale – et il continue à vivre dans l'ombre de son beau-frère Guido qui paraît aller d'un succès à l'autre. Ce Guido qui avait toujours su briller en société par son toscan parfait et son talent de musicien a fini par épouser Ada, la plus belle des trois filles d'une famille que les deux amis fréquentaient ensemble. Il ne restait à Zeno que de tenter sa chance parmi les deux sœurs d'Ada – pour finir par épouser la moins attirante.

Zeno Cosini vit à Trieste qui fait encore partie de l'Empire austro-hongrois. L'histoire de sa vie qu'il écrit sous forme de confession pour achever une psychanalyse se déroule dans les années précédant cette guerre qui, une fois entrée dans la conscience collective comme une rupture à caractère eschatologique, sera nommée pour toujours la Grande Guerre.

¹⁰ Italo Svevo, *La Conscience de Zeno*, traduit par Paul-Henri Michel, traduction revue par Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 – cité *Conscience* dans le texte. Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milan, Mondadori (classici moderni) 1988 – cité *Coscienza* dans les notes.

¹¹ Dans la proposition d'un projet DEA en psychologie, on peut lire : « [...] Flaubert inspire les psychiatres qui, pour un temps, veulent considérer l'hystérie comme du « bovarysme. » En effet, de tout point de vue, le personnage de Madame de Bovary correspond à l'une des meilleures descriptions de l'hystérie dont nous puissions disposer. Il en est ainsi encore pour le personnage de Zeno, d'Italo Svevo, une exceptionnelle description d'un cas de névrose obsessionnelle » – projet signé par François Richard (responsable), *DEA : Psychoses et états-limites* pour l'année 2004-2005 à l'École doctorale de Recherches en Psychanalyse à l'Université Paris VIII (Denis Diderot), <http://www.univ-paris-diderot.fr/telecharge/dearichard.pdf>

¹² « La malattia, è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione. Di quella dei miei vent'anni non ricorderei gran cosa se non l'avessi allora descritta ad un medico. Curioso come si ricordino meglio le parole dette che i sentimenti che non arrivarono a scotere l'aria » (*Coscienza*, p. 12).

Vers la même époque, plus précisément en août 1913, dans la métropole de l'Empire des Habsbourg, le jeune « intellectuel » viennois Ulrich décide de « prendre congé de la vie ». Son père, peu convaincu par son fils, l'encourage à participer aux préparatifs du 70^e anniversaire de l'intronisation de l'empereur autrichien qui est censé être commémoré par une grande cérémonie chargée de symbolisme, d'autant plus que ce sera le 30^e anniversaire de l'intronisation de l'empereur allemand Guillaume II. Ainsi, cette double commémoration qui aura lieu en 1918 est menée sous l'enseigne de *Parallelaktion* (« action parallèle »). Le jeune homme s'impose tant bien que mal au sein des « salons » dont les membres sont pourtant loin d'être à la hauteur d'un tel projet. La *Parallelaktion* n'est qu'un prétexte, une fiction nécessaire pour constituer un groupe ; et le lecteur sait d'ores et déjà – sans connaître la fin du roman resté fragment – que l'Histoire enlèvera au groupe la possibilité de réaliser ce projet.

L'inertie, mêlée à ses nombreux talents fait du jeune désœuvré de bonne famille cet *Homme sans qualités* (*Mann ohne Eigenschaften*)¹³ qui, en effet, est un homme empêché par une « mystérieuse maladie d'époque »/« eine geheimnisvolle Zeitkrankheit » de faire valoir ses nombreuses qualités :

Ainsi donc, l'époque avait changé, comme un jour qui commence radieux et insensiblement se couvre, et elle n'avait pas même eu la politesse d'attendre Ulrich. Il le lui rendait bien en expliquant les mystérieux changements qui constituaient sa maladie et consumaient son génie, par la plus ordinaire des bêtises. Mais cela sans aucune intention blessante. Si la bêtise, en effet, vue du dedans ne ressemblait pas à s'y méprendre au talent, si, vue du dehors, elle n'avait pas toutes les apparences du progrès, du génie, de l'espoir et de l'amélioration, personne ne voudrait être bête et il n'y aurait pas de bêtise. Tout au moins serait-il aisé de la combattre. Le malheur est qu'elle ait quelque chose d'extraordinairement naturel et convaincant. (*Homme*, P, 73 sq.).¹⁴

Le ton de la description est décidément crépusculaire. Et ces réflexions sur la bêtise, qui évoquent bien la bêtise bourgeoise dénoncée par Flaubert, culminent dans l'affirmation d'une sorte de théodicée qui paraît justifier la bêtise en tant que catalyseur de la vérité. Or, c'est le contraire qui se produit : étant imitée à la lettre, c'est notamment la bêtise qui pousse le mensonge universel jusqu'à la catastrophe.

La coscienza di Zeno (*La Conscience de Zeno*) et *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'Homme sans qualités*) – deux romans écrits en deux langues différentes par deux écrivains qui ont assisté à la

¹³ Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (2 vol.), traduit par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil coll. « Points » 1995 – cité *Homme* dans le texte. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (2 vol.), éd. par Adolf Frisé, Reinbek (Hambourg), Rowohlt (Sonderausgabe) 1981 – cité *Mann* dans les notes.

¹⁴ « So hatte sich also die Zeit geändert, wie ein Tag, der strahlend blau beginnt und sich verschleierte, und hatte nicht die Freundlichkeit besessen, auf Ulrich zu warten. Er vergalt es seiner Zeit damit, dass er die Ursache der geheimnisvollen Veränderungen, die ihre Krankheit bildeten, indem sie das Genie aufzehrten, für ganz gewöhnliche Dummheit hielt. Durchaus nicht in einem beleidigenden Sinn. Denn wenn die Dummheit nicht von innen dem Talent zum Verwechseln ähnlich sehen würde, wenn sie außen nicht als Fortschritt, Genie, Hoffnung, Verbesserung erscheinen könnte, würde wohl niemand dumm sein wollen, und es würde keine Dummheit geben. Zumindest wäre es sehr leicht, sie zu bekämpfen. Aber leider hat sie etwas ungemein Gewinnendes und Natürliches » (*Mann*, p. 58).

disparition de l'Autriche-Hongrie, cette « Double Monarchie » constituée de l'Empire d'Autriche et du Royaume de Hongrie et appelée *K.-und-K.-Monarchie* ou, chez Musil, *Kakanien* (inutile de traduire ce calambour...), où ils avaient vécu des biographies bien différentes tout en partageant certains points communs dont celui d'avoir voulu dresser un bilan de cette ère révolue à jamais. Et ces auteurs partagent un profond *scepticisme anthropologique* : par sa nature corrompue, l'homme est incapable de parer le Mal.

Italo Svevo, l'auteur de *La coscienza di Zeno*, s'appelle en réalité Hector (Ettore) Aron Schmitz ; issu d'une famille de commerçants juifs de Trieste, il fait une partie de ses études à Würzburg. Hector (Ettore) Aron Schmitz profita de ce séjour en Allemagne pour s'initier à Schopenhauer et Nietzsche. Ayant grandi avant tout au contact du patois de Trieste et des autres langues parlées dans cette ville internationale, sa maîtrise de la langue allemande – paraît-il – a été d'abord supérieure à celle du toscan. Afin de préparer une « carrière » de journaliste et d'écrivain italien sous le nom d'Italo Svevo (depuis 1892 ; il s'agit de l'équivalent d'un nom répandu en France, mais d'origine allemande : Schwob ou Schwab) il entreprend des longs séjours linguistiques à Florence. Pour gagner sa vie, il travaille d'abord dans une Banque, plus tard il occupe un poste sans beaucoup de responsabilités dans la direction de l'entreprise de son beau-père. Après la guerre, Trieste deviendra italienne – et Svevo citoyen italien.

Ses premières tentatives dans le genre romanesque datent des années 1890. Elles sont encore imprimées à ses propres frais et ne connaissent aucun succès. C'est James Joyce, alors son professeur d'anglais à l'école Berlitz de Trieste, qui l'encourage à poursuivre l'écriture et à réaliser *La coscienza di Zeno*, ce chef d'œuvre qui est marqué par un rendez-vous manqué avec la psychanalyse. Déjà avant la guerre, Svevo traduisait des extraits de la *Traumdeutung*. Il était fasciné par les écrits de Freud sans pour autant être convaincu par la pratique de la psychanalyse¹⁵ – le traitement d'un ami suivi à Vienne fut un échec, mais il allait donner naissance à *La coscienza di Zeno* dont la première édition de 1923 passe encore inaperçue. Quelques années plus tard, par contre, la version française de Paul-Henri Michel (1927) se fera remarquer – notamment grâce à la protection de Joyce. Désormais, Svevo aurait même pu faire une carrière d'auteur indépendant, s'il n'était pas mort dans un accident de voiture en 1928¹⁶.

Vers la même époque, Robert Musil, fils d'un ingénieur originaire de Timisoara, se met à rédiger son grand roman *Der Mann ohne Eigenschaften* qui ne sera jamais achevé (le premier tome paraîtra en 1930, la première partie du deuxième en 1932). Robert Musil fit des études de philosophie et de psychologie couronnées d'un doctorat sur Ernst Mach. Jusqu'à la guerre, il travaillait comme

¹⁵ Cf. I. Svevo, *Racconti – Saggi – Pagine sparse* (= *Opera omnia III*), éd. par Bruno Maier, Milan, dall'Oglio 1968, p. 688.

¹⁶ Pour une introduction à *La coscienza di Zeno* cf. Till R. Kuhnle, « Italo Svevo : 'La coscienza di Zeno'/'Zeno Cosini' », dans Hans Vilmar Geppert (dir.), *Große Werke der Literatur IX*, Tübingen, Francke 2005, p. 141-164. Le texte peut être consulté en ligne : <http://exlibris-kuhnle.eu/Texte.html>

bibliothécaire, écrivain et journaliste. Pendant la guerre, il fut envoyé en Serbie où il fit des expériences traumatisantes. En 1917, donc à la veille de la chute de l'Empire, son père fut anobli. Il prit alors le nom de Robert Edler von Musil qu'il devrait abandonner sous la République.

Les œuvres majeures de Svevo et Musil décrivent une société qui se précipite vers l'abîme – avec pour focus les activités des jeunes protagonistes bien éduqués, sans aucun souci matériel, mais incapables de faire valoir leurs talents. Les activités de Zeno à Trieste sont aussi dépourvues de sens que celles d'Ulrich à Vienne. Le premier cherche à combler le vide de son existence par des nombreuses cigarettes, puis par les tentatives d'arrêter de fumer ; l'autre, par contre, est poussé par le jeu de la mondanité de la capitale autrichienne.

Vu de près, les deux romans convergent dans la tentative de décrire des vies construites sur rien. Ces deux vies ne font preuve d'aucune valeur romanesque dans le sens d'une intrigue passionnante, elles restent sans péripéties – ou presque. En cela, Zeno et Ulrich sont des héritiers dignes d'un Flaubert ayant écrit, dans sa première *Éducation sentimentale* (1845) à propos de la « vie plate et uniforme, resserrée dans les limites précises » de son protagoniste : « Ce qui le rendait à plaindre c'est qu'il ne savait pas bien distinguer ce qui est et ce qui devait être ; il souffrait toujours de quelque chose qui lui manquait ; il attendait sans cesse je ne sais quoi qui n'arrivait jamais »¹⁷.

En jouant sur l'ambiguïté du mot *coscienza / conscience*, Italo Svevo montre parfaitement à quel point un tel personnage vit dans le mensonge. Or, le nom Zeno Cosini est bien un *telling name* : il renvoie aux paradoxes du présocratique Zénon d'Élée qui chercha à prouver que le mouvement vu comme une suite d'instantanés ponctuels était nié par son analyse même – selon le psychiatre italien Elvio Fachinelli, ce paradoxe décrit parfaitement la disposition psychique d'une personnalité dont la névrose entraîne une inhibition grave, à savoir une incapacité totale d'agir¹⁸.

Comme la trajectoire d'une flèche peut être divisée en un nombre infini de points, la flèche – selon Zénon – ne pourrait jamais se séparer de l'arc tendu. Cela reflète l'attitude de Zeno qui passe son temps à établir des plans pour arrêter de fumer – la seule activité qu'il exerce vraiment. Et *così* il se trouve que son nom de famille souligne cette passivité : c'est comme ça ... Zeno Cosini paraît à l'éternelle recherche de soi-même, un fait qui permet de deviner derrière le titre *La coscienza de Zeno* une allusion à ce moi qui, selon Freud, n'est plus maître dans sa propre maison.

En effet, la psychanalyse lui sert à cacher une vérité à travers des confessions ; celles-ci ne sont qu'une stratégie pour soulager sa conscience morale. Au fait, *La coscienza di Zeno* est peut-être (*sic!*) le roman d'un crime parfait : Zeno Cosini a assassiné son beau-frère Guido – ou au moins il a contribué que la mise en scène du suicide de ce dernier puisse être une réussite. De toute façon, certains lapsus montrent que cette mort lui pèse sur la *conscience*.

¹⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1845], dans *Œuvres de jeunesse (= Œuvres complètes I)*, éd. présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la Pleiade », 2001, p. 913.

¹⁸ Elvio Fachinelli, *La freccia ferma. Tre tentativi per annullare il tempo*, Milan, 1979.

Le lecteur est amené à suivre attentivement les indices : lors d'une de ses premières confessions, Cosini a déjà raconté qu'il avait du mal à résister à la tentation de le pousser discrètement du haut des remparts. Et magnifiques sont les passages où il explique à son beau-frère les effets du véronal – et c'est avec du véronal que ce dernier va se donner la mort. Et puis, le moment venu de l'enterrement, Zeno se trompe de cimetière – un lapsus classique. En d'autres termes : *La coscienza di Zeno* est le roman d'un crime parfait dans la mesure où un tel présuppose que seul le meurtrier en ait pris conscience, peu importe alors s'il est vraiment passé à l'acte ou non. Moins spectaculaire, mais pas moins amusante, est la scène dans laquelle il arrange une rencontre fortuite de sa femme et de sa maîtresse afin de se débarrasser de cette dernière. Et toujours mission accomplie ... Alors le comble c'est le moment où il manipule le bilan de l'entreprise du feu son beau-frère afin de sauver sa bien-aimée Ada, la femme du défunt – atteinte de la maladie de Basedow et donc la seule vraie malade du roman. : « Il me fallait travailler et travailler dur dans l'intérêt de mon défunt ami. Hélas, je ne savais que rêver » (Zeno, P, 477)¹⁹. Et le rêveur réussit à sauver l'entreprise grâce à ses manipulations.

Dans le dernier chapitre (« Psychanalyse ») il règle son compte avec son psychiatre en lui disant avoir menti tout au long de ses confessions écrites. Et s'il ment à son analyste, c'est à nous, à ses lecteurs, qu'il ment. Mais là aussi, il trouve un stratagème afin de garder la conscience tranquille puisqu'en dernière instance tout est la faute du langage utilisé :

Le docteur croit un peu trop à ces bienheureuses confessions. Il ne veut pas me les restituer pour que je les revoie. Mais grands dieux ! N'ayant étudié que la médecine, il ignore ce que représente l'effort d'écrire en italien pour nous autres qui parlons (mais ne savons pas écrire) le dialecte. Une confession écrite est toujours mensongère, et nous, c'est à chaque mot toscan que nous mentons (*Conscience*, P, 497).²⁰

En distinguant entre la véracité de son dialecte et la fausseté de la langue écrite, Zeno Cosini paraît renouer ici, quoique d'une manière indirecte, avec Henri Bergson ayant constaté à propos du roman que ce genre était toujours faux par rapport aux sentiments qu'il cherchait à communiquer. Et l'argument du philosophe évoque le paradoxe de Zénon d'Élée :

Mais de même qu'on pourra intercaler indéfiniment des points entre deux positions d'un mobile sans jamais combler l'espace parcouru, ainsi, par cela seul que nous parlons, par cela seul que nous associons des idées les unes aux autres et que ces idées se juxtaposent au lieu de se pénétrer, nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent: la pensée demeure incommensurable avec le langage.²¹

¹⁹ « Io avrei avuto bisogno di lavorare, proprio a vantaggio del mio povero defunto amico, ma non sapevo far altro che sognare » (*Coscienza*, p. 367).

²⁰ « Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuol restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! (*Coscienza*, p. 381 sq.).

²¹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dans *Œuvres*, éd. par André Robinet et Henri Gouhier, Paris, PUF 5^e éd. 1991, p. 109.

Or, le narrateur de Zeno Cosini prend l'attitude détachée d'un moraliste – aussi une façon de camoufler son propre point de vue, notamment quand on se cache derrière des 'maximes et des sentences' dont l'esprit provoque le rire à tout moment, des sentences où il renoue avec la tradition des moralistes français ainsi qu'avec l'esprit à la fois pointu et cynique d'un Schopenhauer : « La vie n'est ni laide ni belle, mais elle est originale » (cf. Conscience P, 410 ; trad. modifiée)/« La vita non è né brutta né bella, ma è originale » (*Coscienza*, P, 313).

Cela ferme la bouche à tout ; c'est une vérité irréfutable – comme les vérités mises en italiques chez Flaubert ... Alors que la Vérité est celle qu'il n'y a pas de vérité ...

Dans *La coscienza de Zeno*, on peut trouver de nombreux passages qui portent la marque de l'essai. Mais c'est dans *L'Homme sans qualités* où l'essai prime la narration – et c'est dans le même roman où Musil développe sa notion d'*Essayismus / essayisme* en définissant l'essai non seulement comme un genre littéraire, mais comme une attitude :

[...] un essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée peu décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme. Rien n'est plus étranger à l'essai que l'irresponsabilité et l'inachèvement des inspirations qui relèvent de la subjectivité ; pourtant les notions de vérité et d'erreur, d'intelligence ou de sottise ne sont pas applicables à ces pensées soumises à des lois non moins strictes qu'apparemment subtiles et ineffables. Assez nombreux furent ces essayistes-là, ces maîtres du flottement intérieur de la vie ; il n'y aurait aucun intérêt à les nommer ; leur domaine se situe entre la religion et le savoir, entre l'exemple et la doctrine, entre *l'amor intellectualis* et le poème ; ce sont des saints avec ou sans religion et parfois, aussi simplement des hommes égarés dans telle ou telle aventure (*Homme*, P, 320).²²

Le ton de ce passage est bien ironique ! Et avant de continuer, il faut distinguer l'ironie du mensonge : l'ironie présuppose que la vérité est connue – l'ironie est une stratégie rhétorique pour faire valoir la vérité au prix de porter atteinte à la vraisemblance d'un énoncé. Le mensonge et la ruse, par contre, opèrent sur la dissimulation de la vérité pour atteindre un but ; une fois dévoilé comme mensonge, un énoncé perd définitivement toute plausibilité ou vraisemblance. Dans leur finalité, l'ironie et le mensonge se rejoignent : à la rigueur, on peut atteindre le même but avec l'ironie ou le mensonge. Au moins en rhétorique, l'union intime des deux principes est bien connue – d'autant plus quand les paramètres de la vérité commencent à devenir incertains : l'ironie et le mensonge se

²² « [...] ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt aber auch wahr oder falsch, klug und unklug sind keine Begriffe, die sich auf solche Gedanken anwenden lassen, die dennoch Gesetzen unterstehen, die nicht weniger streng sind, als sie zart und unaussprechlich erscheinen. Es hat nicht wenige solcher Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens gegeben, aber es würde keinen Zweck haben, sie zu nennen; ihr Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen *amor intellectualis* und Gedicht, sie sind Heilige mit und ohne Religion und manchmal sind sie auch einfach Männer, die sich in ein Abenteuer verirrt haben » (*Mann*, p. 253 sq.).

rapprochent de plus en plus puisque la distinction entre les deux présuppose une distinction nette entre vérité et mensonge.²³

Or, ne proposant que des possibilités le discours essayiste détruit toute notion de totalité afin d'accéder au refus de figer son objet dans un concept (all. *Begriff*)²⁴. L'« utopie de l'essayisme » (Musil) posé comme absolu ne vaut donc pas plus que l'utopie « de la vie réelle », à savoir la totalisation du monde existant ! La vérité, en effet, est celle du paradoxe que le nombre infini de possibilités enlève aux possibilités leur caractère de possibilité ou d'alternative – bref : le simple fait de nommer des exemples –, car l'exemple implique toujours une imitation – pour ce « flottement intérieur de la vie », c'est l'immobilisme d'un Zeno/Zénon.

Dans le roman, le personnage est toujours doublé par les instances narratives qui transforment les éléments du texte en essai juste là où ils s'éloignent de leur personnage – Adorno a souligné qu'un mauvais essai parlait de personnes au lieu de saisir la chose²⁵. L'essai ne propose donc pas une vérité, mais il dénonce le mensonge, même celui qui se cache derrière un simple bilan de comptable – et pas seulement derrière celui manipulé par Zeno après la mort de Guido.

Ce qui est mis en œuvre ici, c'est ce qu'on peut appeler le paradoxe de la déclaration d'impôts. Après avoir établi une déclaration d'impôts, on reçoit un avis de la trésorerie, une somme arrondie à deux chiffres derrière la virgule. Or, cette précision repose pourtant sur une pure fiction : elle implique que vous auriez réussi à indiquer avec la même précision tous vos revenus et toutes vos dépenses. Autrement dit : votre déclaration d'impôts n'a qu'une valeur purement rhétorique ! Mais avec des effets bien réels ... Une telle précision doit être considérée, selon Musil, comme une attitude humaine qui « pose à l'être et au faire des exigences maxima ». Mais ceci demande une distinction :

En effet, il n'existe pas seulement une précision imaginaire (qui d'ailleurs, dans la réalité, n'existe encore nullement), mais une précision pédante, et ces deux espèces de précisions se distinguent en ceci que l'imaginaire s'en tient aux faits et la pédante à des créations de l'imagination » (*Homme*, P, 12).²⁶

²³ On reproduit ici la distinction entre ironie et mensonge établie par Jean-Pol Madou, « Ironie socratique, ironie romanesque, ironie poétique », dans Philippe Desan *et al.* (dir.), *Irony and Satyre in French Literature*, Columbia, The University of South Carolina 1987, p. 62-73, p. 62 sq.

²⁴ Cf. Peter V. Zima, *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, Munich, 1987, p. 67 ; cf. T.R. Kuhnle, *Chronos und Thanatos. Zum Existentialismus des 'Nouveau romancier' Claude Simon*, Tübingen, Niemeyer /de Gruyter (Mimesis) 1995, 292-294 ; un important texte de référence qui reprend les considérations de Lukács caractérisant l'essai comme la recherche d'une forme de représentation de ce qui est déjà connu et non pas comme une source de connaissance (*Seele und Form*, 1911) est « Der Essay als Form » qui ouvre les *Noten zur Literatur* (= *Gesammelte Schriften* p. 11, Francfort, Suhrkamp 1977, p. 11-22) de Theodor W. Adorno ; cf. aussi l'état de recherche de Klaus Beekman, « Essay Essayismus und die Grenzen der modernen Literatur », dans *AVANT-GARDE n° 0*, « Revue interdisciplinaire et internationale », *Arts et littératures au 20^e siècle. Interdisciplinary and International Review of Literature and Arts of 20th Century*, Amsterdam, Rodopi 1988, p. 15-26.

²⁵ Th.W. Adorno, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ « Denn in Wirklichkeit gibt es ja nicht nur die phantastische Genauigkeit (die es in Wirklichkeit noch gar nicht gibt), sondern auch eine pedantische, und diese beiden unterscheiden sich dadurch, daß sich die phantastische an die Tatsachen hält und die pedantische an Phantasiegebilde » (*Mann*, p. 247)

Il va de soi que nulle précision ne saura mener à la vérité. Tant que l'homme n'avoue pas à soi-même cet échec, toute quête de vérité n'est pas à la hauteur de cette utopie nommée « l'utopie de l'essayisme » qui ne connaît qu'un seul impératif éthique : « Pas plus qu'on ne peut faire des parties authentiques d'un essai une seule vérité, on ne peut tirer d'un tel état une conviction ; du moins pas sans devoir aussitôt l'abandonner [...] » (*Homme*, P, 322)²⁷. En effet, il va de soi que *L'Homme sans qualités* rendant hommage à cette utopie ne saura jamais la vivre, car il est pris dans le mensonge qui s'installe tant que les subjectivités n'arrivent pas à communiquer sans médiation. L'homme est donc condamné à vivre dans un monde de mensonges – et il périra avec lui.

Zeno Cosini développe également une utopie fondée sur un équilibre inaccessible : celle d'une vraie santé marquant le point « utopique » entre les deux pôles formés par la (« vraie ») maladie physique et les autres tares résumées sous le terme de « paresse ». Toutefois, cette santé est abhorrée étant donné que la maladie est la source du pouvoir :

[...] au centre, enfin, le 'juste milieu', simple étape des êtres en marche vers l'un ou l'autre extrême – improprement dénommé 'santé'. À partir de ce centre, du côté de Basedow, s'échelonnent tous ceux dont la vie se dépense et s'exaspère en vastes désirs, en ambitions, jouissances, travaux de toute espèce ; de l'autre côté, ceux qui ne jettent sur les plateaux de l'existence que des miettes, ceux qui épargnent pour faire ensuite supporter aux autres le fardeau de leur abjecte longévité. Poids nécessaire, paraît-il. Le genre humain progresse parce que les basedowiens le poussent ; il évite les catastrophes parce que les autres le retiennent. Je suis convaincu qu'on aurait pu construire la société plus simplement, mais elle ainsi faite. Il n'y a qu'à se résigner. À un bout, le goitre ; à l'autre bout l'œdème ; au milieu, la tendance au goitre ou la tendance à l'œdème, mais nulle part la santé absolue (P, 394).²⁸

Zeno Cosini et Ulrich, l'homme sans qualités, vivent dans une période de grande nervosité, dans un univers condamné à disparaître. Un tel univers ne connaît qu'un seul espoir, celui de l'avènement d'un monde meilleur après le cataclysme. « Ce fût donc une période réellement messianique que celle qui précéda la Grande Guerre » écrit Musil. En effet, les deux romans, *La coscienza di Zeno* et *Der Mann ohne Eigenschaften* sont des romans sous le signe de l'Apocalypse – face à cette insoutenable légèreté d'un monde qui enlève à toute activité humaine sa raison d'être :

Ainsi s'étaient-ils finalement persuadés que l'époque dans laquelle ils vivaient était vouée à la stérilité intellectuelle, et ne pouvait en être sauvée que par un événement ou un homme tout à fait exceptionnels. C'est alors que naquit, parmi ceux qu'on appelle les intellectuels, le goût du mot 'rédimer'. On était

²⁷ «Und so wenig man aus den echten Teilen eines Essays eine Wahrheit machen kann, vermag man aus einem solchen Zustand eine Überzeugung zu gewinnen ; wenigstens nicht, ohne ihn aufzugeben » (*Mann*, p. 255).

²⁸ « Il giusto medio fra le due malattie si trova al centro e viene designato impropriamente come la salute che non è che una sosta. E fra il centro ed un'estremità – quella di Basedow – stanno tutti coloro ch'exasperano e consumano la vita in grandi desideri, ambizioni, godimenti e anche lavoro, dall'altra quelli che non gettano sul piatto della vita che delle briciole e risparmiano preparando quegli abietti longevi che appaiono quale un peso per la società. La società procede perché i Basedowiani la sospingono, e non precipita perché gli altri la trattengono. Io sono convinto che volendo costruire una società, si poteva farlo più semplicemente, ma è fatta così, col gozzo ad uno dei suoi capi e l'edema all'altro, e non c'è rimedio. In mezzo stanno coloro che hanno incipiente o gozzo o edema e su tutta la linea, in tutta l'umanità, la salute assoluta manca » (*Coscienza*, p. 299 sq.).

persuadé que la vie s'arrêterait si un messie n'arrivait pas bientôt. C'était, selon le cas, un messie de la médecine [...] ou un messie de la poésie qui devait être en mesure d'écrire un drame qui attirerait des millions d'hommes dans les théâtres et serait cependant parfaitement original dans sa noblesse spirituelle. En dehors de cette conviction qu'il n'était pas une seule activité humaine qui pût être sauvée sans l'intervention d'un messie particulier, existait encore, bien entendu, le rêve banal et absolument brut d'un messie à la manière forte pour rédimier le tout (*Homme*, P, 655).²⁹

L'Homme sans qualités est resté inachevé. Mais dans *La coscienza di Zeno* on peut trouver également cet élément apocalyptique ou messianique. Avec la guerre, Zeno Cosini est séparé de son psychiatre et de sa famille. Ceci bouleverse sa vie : il arrête de fumer et commence à devenir un homme actif. Le mot « rédemption » naît sous la plume – mais attention, l'espèce humaine n'est pas faite pour être rédimée. « Tout effort pour nous donner la santé, dit Zeno, est vain. Elle ne peut appartenir qu'à la bête, qui ne connaît qu'un seul progrès : celui de son propre organisme » (*Coscienza*, P, 536)³⁰. Autrement dit : l'espèce humaine est celle qui sait mentir ! En principe, la rédemption repose dans ses mains. Mais il reste l'avertissement de Jules de Gaultier précisant sa définition du bovarysme : « la faculté départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est *en tant que l'homme est impuissant à réaliser cette conception différente qu'il se forme de lui-même* »³¹.

Alain Robbe-Grillet soulève la « mauvaise foi » du narrateur de *La coscienza di Zeno* pour finir par une question qui renvoie en quelque sorte à l'essayisme dépourvu de son caractère utopique : « Mais comment traiter ici quoi que ce soit de mensonge, puisque chaque événement est accompagné d'une longue analyse qui le discrédite et le nie ? » La conclusion de Robbe-Grillet est le constat d'un monde où règne le soupçon, car toute position porte en elle la tare du mensonge – « c'est que, dans notre société moderne, plus rien n'est *naturel* »³².

Le bovarysme, l'essayisme Musil et les « vérités » dans les confessions devant les psychanalystes qui ont inspiré les réflexions sur ce « juste milieu » trompeur appelé « la santé » chez Svevo révèlent une vie soumise aux stratagèmes d'une rhétorique particulière : ma position dans l'univers n'est qu'un lieu (*τόπος*) à l'intérieur d'un discours, donc à l'intérieur d'une vérité instituée – comme celle des « systèmes de bonheur et d'équilibre » (Musil) – qu'on ne saurait défendre sans la force dissimulatrice d'une rhétorique de l'imposture.

²⁹ « Auf diese Weise entstand damals unter den sogenannten intellektuellen Menschen die Beliebtheit der Wortgruppe Erlösung. Man war überzeugt, daß es nicht mehr weitergehe, wenn nicht bald der Messias komme. Das war ja nachdem ein Messias der Medizin [...]; oder ein Messias der Dichtung, der imstande sein sollte, ein Drama zu schreiben, das Millionen Menschen in die Theater reißen und dabei voraussetzungslosester geistiger Hoheit sein sollte : und außer dieser Überzeugung, daß eigentlich jede einzelne menschliche Tätigkeit nur durch einen besonderen Messias sich selbst wieder zurückgegeben werden könne, gab es natürlich auch noch das einfache und in jeder Weise unzerfaserte Verlangen nach einem Messias der starken Hand » (*Mann*, p. 519 sq.).

³⁰ « Qualunque sforzo di darci salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo » (*Coscienza*, p. 412).

³¹ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, op. cit., p. 217.

³² Alain Robbe-Grillet, « La conscience malade de Zeno », dans *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit 1963, p. 77-81, p. 80 sq.

Le mensonge est le stigmate de l'homme dont la condition est marquée par une aliénation d'apparence irrévocable. Il s'ensuit que des œuvres comme *Der Mann ohne Eigenschaften* ou *La coscienza di Zeno* – offrant deux tableaux d'un monde au bord de l'abîme, deux « laboratoires » d'une société devenue vide : Vienne et Trieste – sont dotées d'un ton apocalyptique plein d'ambiguïté. Ainsi faut-il entendre les dernières réflexions de Zeno Cosini qui peuvent être rapprochées de celles de Musil sur le Messie chargé de rendre à l'homme l'authenticité de son action :

Peut-être une catastrophe inouïe, produite par les machines, nous ouvrira-t-elle de nouveau le cinéma de la santé. Quand les gaz asphyxiants ne suffiront plus, un homme fait comme les autres inventera, dans le secret de sa chambre, un explosif en comparaison duquel tous ceux que nous connaissons paraîtront des jeux d'enfants. Puis un homme fait comme les autres, lui aussi, mais un peu plus malade que les autres, dérobera l'explosif et le disposera au centre de la Terre. Une détonation formidable que nul entendra – et la Terre, revenue à l'état de nébuleuse, continuera sa course dans les cieux délivrée des hommes – sans parasites, sans maladies (*Conscience*, P, 537).³³

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

³³ « Forse traverso una catastrofe inaudita prodotto dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie » (*Coscienza*, p. 413).

**DE L'EXPÉRIENCE À LA LITTÉRATURE :
RÉSISTER À LA TENTATION DE L'IMPOSTURE**

Hervé MOËLO

Université de Nantes

Nos sociétés occidentales modernes se prêtent à une pratique étrange, souvent magique et irrationnelle, en proie à de nombreuses croyances et à des rituels plus mystérieux les uns que les autres : la littérature. Entre cette réalité que Wittgenstein définit comme « ce qui est devant les yeux de tout le monde et que personne ne peut contester »¹ et les tentations du texte à dire toujours plus, toujours autrement ce qui a été, grande est la tentation de l'imposture, fréquent est le réflexe de tourner le dos au réel et de se laisser aller à l'idée que la littérature ne cesse de se construire sur une réinvention permanente du monde. Est-il toutefois possible de résister à cette tentation ?

Pour aborder la question, j'ai choisi comme base de réflexion *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss et *Un Barbare en Asie* d'Henri Michaux afin de mettre en dialogue la littérature et l'ethnologie. Alors que l'écriture et la littérature, dans le cadre plus global de la production de l'art, sont souvent vite assimilées à des activités de mensonge et d'imposture, l'écriture des écrivains ethnologues a le mérite d'aborder la question de manière pratique, en évoquant le terrain et le geste d'écrire. Elle permet d'observer la manière dont l'écriture négocie ces balancements entre vérité objective et honnêteté, entre duperie, illusion, mensonge et toute forme d'imposture. Elle permet aussi de se demander si l'écriture est capable, dans des situations particulières, de résister à sa propre réputation de créatrice d'illusion.

Une perspective historique dévoile une origine et des intérêts communs aux deux disciplines : au milieu du XIXe siècle, au moment où le champ littéraire et la discipline ethnologique se constituent en tant que tels, puis, au début du XXe siècle une concurrence disciplinaire vient s'installer entre les lettres et les sciences humaines. L'enjeu : savoir qui est le mieux placé pour dire le réel². Émile Zola et Victor Segalen sont emblématiques de ce tournant du siècle où des hommes d'écriture consacrent leur travail à l'observation méthodique du monde. Le proche pour Zola³ et le lointain pour Segalen⁴.

¹ Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 35.

² Wolf Lepenies : *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, MSH, 1997.

³ Émile Zola, *Carnets d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France*, Terre Humaine/Plon, 1986.

⁴ Victor Segalen, *Œuvre complète*, Paris, Robert Laffont, 1995.

Les textes de Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss et Henri Michaux sont trois productions importantes de l'histoire littéraire et intellectuelle, trois textes de l'entre-deux, placés aux frontières de plusieurs domaines : littérature, récit de voyage, ethnologie, poésie, écriture de soi, journal... Ils posent la question du classement et même parfois de la discipline d'appartenance. Pour maintenir ces textes dans l'histoire de leur production, entre les années 30 et 50, dans la vérité de leur instant, j'ai choisi un axe de lecture transversal, une sorte de plus petit dénominateur commun aux trois textes : l'écriture de terrain. Pas strictement la note, le brouillon, le journal, mais dans un sens plus large, le texte attaché à un terrain précis, au-delà du texte réaliste, le texte obsédé par un lieu, par un moment, par une existence, par une communauté. Utiliser le terme *écriture* plutôt que *littérature*, c'est chercher à atteindre le geste d'écrire avant sa fixation générique ; la dynamique du vouloir-dire, du vouloir-écrire plutôt que l'objet fixé trop vite par une sorte d'impatience littéraire ou, en détournant l'expression de Claude Duchet d'« idéologie du texte »⁵. Dans ces trois textes évoqués, on peut parler d'une véritable matérialité de l'écriture qui prend la matière et le réel à bras le corps. Leiris écrit dans une de ses nombreuses préfaces de texte du « concret » ; Michaux exprime la façon dont « l'homme de la rue (vs le pédant), le saisit, l'empoigne, la façon dont il s'y attache, il le suit...⁶ ; Lévi-Strauss évoque ces notes prises carnet à la main, seconde après seconde pour trouver l'expression d'un instant unique⁷. Il s'agit à chaque fois du concret de soi, du concret de l'instant, de ce qui se livre au regard.

1. Des résistants de l'intérieur : l'expérience particulière du second livre.

Il apparaît ici un dialogue entre ambition scientifique et ambition littéraire sous une forme très particulière. La fréquentation de ces textes fait émerger une pratique singulière de l'écriture, qui naît de la pratique du terrain ethnologique. C'est ce que l'on peut appeler à la suite de Vincent Debaene le *second livre*⁸, terme qui correspond aux trois textes dont il est question. Chacun à sa façon, a été écrit avant ou après un *autre livre* : Michel Leiris rédige *L'Afrique fantôme* au fur et à mesure du voyage de la 1re grande expédition française « Dakar-Djibouti » qui traverse l'Afrique-Occidentale française de 1930 à 1933 et pour laquelle il a été recruté en tant que secrétaire-archiviste par Marcel Griaule. Cinq ans après il écrit *La langue secrète des Dogons de Sanga* (1938), à partir de matériaux recueillis pendant son passage dans le pays dogon. Présenté comme mémoire à l'école des Hautes études, il sera publié pour la première fois en 1948. Il rédigera aussi une série d'articles sur le culte des génies Zar en Éthiopie du Nord, mais l'invasion mussolinienne l'empêchera d'approfondir cet objet d'étude.

⁵ Claude Duchet, « Idéologie de la mise en texte », dans « La Pensée » n° 215, Paris, 1980, p. 95-108.

⁶ Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967, p. 12.

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, coll. « Terre humaine » /poche, 1955, p. 67.

⁸ Vincent Debaene, « L'Adieu au voyage, Littérature et Anthropologie en France au XXe siècle ». Projet de candidature à l'Institut d'Études Avancées de Paris.

Tristes Tropiques de Claude Lévi-Strauss est édité en 1955. Fortement encouragé par Jean Malaurie qui démarrait à peine la collection *Terre humaine*, il s'appuie sur trois voyages : les deux premiers au Brésil, entre 1935 et 1938 et en 1950 lors d'un voyage pour l'Unesco⁹. Dix-sept ans auparavant, il achevait *La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara* (1938) correspondant à son second voyage au Brésil.

Un Barbare en Asie d'Henri Michaux est édité en 1933. Il y évoque huit mois d'un voyage financé par un héritage familial suite au décès de ses parents. De janvier à août 1933, il parcourt l'Asie : Calcutta, Chandernagor, Tokyo, Singapour, Le Caire... C'est sa dernière écriture rattachée à une réalité de terrain. Plus de cinq ans après seront publiés *Voyage en grande Garabagne* (1938), *Au pays de la magie* (1941), *Ici, Poddema* (1948) qui lui permettent de trouver « des solutions de fiction, en particulier dans la conception de pays imaginaires »¹⁰ par des « motifs encyclopédiques de raison déraisonnable. »¹¹ Ce dernier cas se distingue des deux autres en se présentant comme un second livre inversé ou second livre sans premier par son statut d'anti-ethnographie.

D'autres exemples font du second livre un phénomène d'écriture global dans le double champ de l'écriture et de l'ethnologie¹². C'est très souvent un livre plus « littéraire » écrit à côté de l'œuvre « scientifique ». Il s'agit pour les auteurs d'enrichir le document par « l'évocation » : « tentative de restitution du « climat moral », de « l'atmosphère morale », de la tonalité de la vie sociale ». Le second livre répond à un besoin de vérité complète en allant vers la littérature, vers « un récit plus littéraire de leur expérience de terrain ». Il entretient du même coup un « rapport ambigu au travail savant dont ils se veulent le “pendant” »¹³.

À vrai dire, on est étonné de la puissance avec laquelle le second livre va loin dans l'expression de ce qu'il faudrait taire. C'est sa force principale : une écriture du négatif qui devient positive par sa propre énergie. On peut parler aussi d'une fonction de défouloir qui ne rencontre aucune limite une fois franchie la frontière du premier livre. Écrire ce qui ne doit pas s'écrire, ce que la bienséance interdit, débouche sur une écriture qui n'hésite pas à être hostile aux villes, aux paysages, aux rencontres - « Au point de vue européen », écrit Leiris, « Dakar ressemble beaucoup à Fréjus, ou à ces

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1675.

¹⁰ Raymond Bellour, dans Henri Michaux, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1110.

¹¹ *Ibid.*, p. 1228.

¹² Voir aussi ce face à face des livres chez Bronislaw Malinowski (*Les Argonautes du Pacifique occidental*, 1922 et *A Diary in the strict sense of the term*, 1967), Alfred Métraux (*L'Île de Pâques*, 1941), Marcel Griaule (*Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, 1948, et *Les Flambeurs d'hommes*, 1934), Maurice Leenhardt, Jacques Soustelle, Jehan Vellard et plus récemment Pierre Clastres, Philippe Descola, Nigel Bartley, Sophie Caratini, Daçy Ribeiro...

¹³ Vincent Debaene, « L'Adieu au voyage, Littérature et Anthropologie en France au XXe siècle ». *op. cit.*, p. 3.

plages du midi dont une vague prétention essaye de masquer la pouillerie. »¹⁴ C'est une écriture qui évoque aussi la violence coloniale vécue de l'intérieur en tant que blanc dominateur. Leiris ne cache pas ses menaces de « cassages de gueule » (*sic.*) des informateurs :

J'engueule un informateur à la noix (...). J'engueule le copain de Vad, qui vient pour le je-ne-sais-combien-ième fois depuis deux jours me demander quand le ollé horé pourra venir nous donner son tamtam. Pas de renseignement pas de tamtam, lui dis-je. Et s'il m'emmerde encore, je lui casse la gueule. À voir combien je suis moi-même impatient avec les noirs qui m'agacent, je mesure à quel degré de bestialité doivent pouvoir atteindre, dans les rapports avec l'indigène, ceux qui sont épuisés par le climat et que ne retient aucune idéologie... Et qu'est-ce que cela doit être chez les fervents du Berger ou du whisky !¹⁵

Leiris remarque ailleurs à quel point « on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un blanc et qu'on tient un couteau dans la main. »¹⁶ S'exprime aussi dans les provocations d'Henri Michaux cette même force de l'inconscient colonial et une écriture du cynisme par des effets de réductionnisme ethnique : « L'Anglais se lave fort régulièrement. Néanmoins il est pour l'Hindou le symbole de la souillure et de l'immonde. L'Hindou songe difficilement à lui sans vomir. »¹⁷

L'écriture du second livre produit aussi un effet de dévoilement : il exprime le bas et la matérialité du corps : désirs contrariés, sexe, masturbation, problèmes organiques de Michel Leiris et autres « ignobles plaisirs » d'Henri Michaux spectateur jouisseur du sadisme des films hindous :

Dans la façon souple de broyer une main, il y avait une telle « jouissance » que moi qui ne rougis plus depuis belle lurette, je rougissais, j'étais honteux, j'étais coupable, et je prenais part, oui, je prenais part moi aussi, à l'ignoble plaisir.¹⁸

Au moment de l'édition de son livre, Leiris a rencontré beaucoup de problèmes en dévoilant des dessous de l'ethnographie et de l'enquête de l'expédition : il ne cache rien des vols¹⁹, des menaces²⁰, de la corruption et du chantage²¹. Lévi-Strauss déplore de son côté les corvées du métier : « ces mille corvées qui rongent les jours en pure perte et réduisent la vie dangereuse au cœur de la forêt vierge à une imitation du service militaire... »²²

¹⁴ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁹ « Irrités par les tergiversations des gens notre décision est vite prise : Griaule prend deux flûtes et les glisse dans ses bottes, nous remettons les choses en place et nous sortons. » Michel Leiris, *op. cit.*, p. 103.

²⁰ « De nouveau, je m'énerve et crie après ces pauvres gens. [...] [Schaeffer menace] mon Moundang de le faire mettre en prison, s'il continue à si mal répondre. » *Ibid.*, p. 215-216.

²¹ « Griaule décrète en représailles : il faut [...] nous livrer le Kono en échange de 10 francs, sous peine que la police soi-disant cachée dans le camion prenne le chef et les notables du village pour les conduire à San où ils s'expliqueront devant l'administration. Affreux chantage ! » *Ibid.*, p. 103-104.

²² Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 9.

Les effets impitoyables de la réflexivité ne laissent rien passer des risques de l'ethnocentrisme. Lévi-Strauss porte un regard acéré sur l'ethnologie contemporaine en comparant les sociétés primitives d'Amérique du Nord et la société occidentale du point de vue des épreuves auxquelles doivent se soumettre les adolescents à la puberté. Les épreuves extrêmes des peuples explorés trouvent selon lui leur équivalent dans les voyages ethnologiques des explorateurs²³. Dans *L'Afrique fantôme*, les menaces de « tourisme » planent fréquemment au-dessus de la tête de l'ethnologue, mais aussi des peuples rencontrés : « hypocrite Dogon habitué au touriste »²⁴. Leiris note scrupuleusement l'état de son *regard usé, sa lassitude* face à un paysage comme ces « chutes du Félou, très pittoresques, trop pittoresques même pour qu'il y ait le moindre intérêt à les décrire. »²⁵ Comble de la réflexivité, Lévi-Strauss semble porter un coup de grâce à sa propre discipline telle qu'elle est pratiquée : il évoque « l'échec de l'évasion (...) le cannibalisme nostalgique »²⁶ et se désigne comme un « bureaucrate de l'évasion. »²⁷

Enfin, une fonction précieuse de lecture critique et de relecture apparaît régulièrement. Pour garantir la vérité du texte, il faut être relecteur de soi et l'écrire, voire mettre en doute son projet. Par son écriture quotidienne, Michel Leiris donne accès à l'écriture de son écriture : « Travaillé, depuis hier, à rédiger un projet de « préface » pour la publication éventuelle de ces notes »²⁸. Expédiant au fur et à mesure ses feuillets à son épouse, il commence déjà à réfléchir à la publication en tentant quelques préfaces qu'il finit par dévaloriser : « Pédanterie de cette préface dont la fin pseudo-philosophique est particulièrement vide et prétentieuse. Tout reste très confus »²⁹.

Lévi-Strauss parvient à exprimer son propre projet d'écriture :

[...] pendant toutes ces années, j'ai souvent projeté d'entreprendre ce livre ; chaque fois, une sorte de honte et de dégoût m'en ont empêché. Eh quoi ? Faut-il narrer par le menu tant de détails insipides, d'événements insignifiants ? »³⁰

Il évoque tout ce qui au quotidien empêche l'accès à la vérité :

²³ « Qui ne voit à quel point cette “quête du pouvoir” se trouve mise en honneur dans la société française contemporaine sous la forme naïve du rapport entre le public et “ses” explorateurs ? » *Ibid.*, p. 40.

²⁴ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, *op. cit.*, p. 131. Sur les effets en profondeur du tourisme ethnologique sur le peuple Dogon, voir Anne Doquet, « Se montrer Dogon, Les mises en scène de l'identité ethnique », « Passés recomposés », n° 5, automne 2002.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 40-41.

²⁷ *Ibid.*, p. 382.

²⁸ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, *op. cit.*, p. 263.

²⁹ *Ibid.*, p. 265.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 9.

Les heures à attendre un informateur qui ne viendra pas, la faim, la fatigue, la maladie, les mille corvées, la vie dangereuse au cœur de la forêt [...]. Qu'il faille tant d'efforts, et de vaines dépenses pour atteindre l'objet de nos études ne confère aucun prix à ce qu'il faudrait plutôt considérer comme l'aspect négatif de ce métier. Les vérités que nous allons chercher si loin n'ont de valeur que dépouillées de cette gangue.³¹

Il annonce enfin la manière dont son écriture va échouer à atteindre son ambition.

Dans sa posture bien particulière, Michaux pousse à l'extrême les anti-valeurs de l'ethnologie. Il balaye à chaque page des valeurs telles que la compréhension, la réserve, la prudence de l'analyse, l'humanisme. Il exprime ce qui constituera le fond de son œuvre : le besoin de « solutions de fictions » comme le nomme Raymond Bellour, « la fiction d'un délire, qui dissout la pression du modèle, donne sa chance détournée à la psychologie des peuples, comme à celle des individus. »³²

2. Une écriture attachée au terrain du hors-texte.

On aurait pu spontanément croire que le second livre montre le besoin de littérature, de fantaisie, de fiction, de récréation dans des situations de constat et d'analyse un peu trop rigoureuses. La situation est plus complexe : le second livre montre la manière dont l'écriture, en glissant du scientifique au littéraire, accentue son besoin, non pas d'imagination, d'esthétisme ou de faux-semblant, mais de vérité, de précision et d'objectivité. On pense alors à la forme d'imagination citée par l'historien Albrecht Betz : le « *don de l'imagination exacte* »³³. Le second livre a le pouvoir de résistance à la tentation de l'écriture d'éloigner le texte de l'expérience et des faits.

Il cherche à tout prix à dévoiler, à traquer la vérité, à exprimer des colères proches du pamphlet. Il permet d'utiliser des armes ou des arguments philosophiques que Wittgenstein recommande de manière très anti-phénoménologique : voir les choses et les exprimer, non pas telles qu'on est les seuls à pouvoir les voir, mais telles que tout le monde peut les voir et les formuler pour que tout le monde puisse les comprendre. L'esprit du second livre nous rapproche effectivement de cette expérience philosophique singulière. Dans ses controverses menées dans le cadre du cercle de Vienne avant la Seconde Guerre mondiale, en particulier avec l'ethnologie de Frazer ou la psychanalyse de Freud³⁴, Wittgenstein suggère avec une naïveté totalement provocante que la réalité c'est ce que tout le monde peut voir. Il s'agit pour lui de regarder les choses telles que tout le monde peut les constater et de formuler le monde tel que tout le monde peut le comprendre - « Ce dont on ne peut

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² Raymond Bellour, dans Henri Michaux, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1121.

³³ Cité par Jacques Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journalisme, la grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2001.

³⁴ Jacques Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science, Wittgenstein lecteur de Freud*, Nîmes, Édition de l'éclat, coll. « tiré à part », 1991.

parler, il faut le taire »³⁵. Il s'oppose ainsi à l'idée qu'il existerait un langage privé. Aujourd'hui, le philosophe rationaliste Jacques Bouveresse retravaille ces remarques en écrivant qu'il ne faut pas céder à cette « impatience du concept »³⁶ guidée, aveuglée par le désir et l'obsession de lire et d'entendre ce qu'on attendait. Une formule essentielle adressée par Wittgenstein aux intellectuels soupçonnés de penser les yeux fermés, synthétise de manière fulgurante cette position : « Ne pense pas, regarde ! »³⁷

Les trois auteurs témoignent d'un attachement similaire de l'écriture au contexte extérieur au texte. Ils prennent tous le soin de situer leur livre dans une réalité historique. Ils l'historicisent comme pour lutter contre cet état insaisissable dont l'unique colonne vertébrale serait la seule force interne du texte. Claude Lévi-Strauss entame *Tristes Tropiques* par des pages où il semble présenter l'ethnologie française, discipline pourtant toute jeune, comme une discipline déjà vieille. Il dénonce l'illusion et la duperie des récits de voyage au XXe siècle et se livre à une critique violente, dans un style très rousseauiste, de la manière dont un monde disparaît, au contact de l'Occident, de sa « civilisation en masse ».

Michel Leiris a rédigé sept textes différents à chaque réédition de *L'Afrique fantôme* – préfaces, préambules ou prières d'insérer - dont deux préfaces incluses dans son journal et une autre dans les notes additionnelles qu'il n'utilisera finalement pas. Il n'a jamais eu un rapport stabilisé à son texte dont il n'a jamais été sûr de ce qu'il était. Il cherche toujours à se raccrocher à son parcours personnel et politique.

Henri Michaux écrit trois préfaces pour *Un Barbare en Asie* – sans compter une préface à l'édition américaine de 1949 et une courte mise en perspective temporelle en 1945 de moins de dix lignes : « Douze ans me séparent de ce voyage. Il est là. Je suis ici. On ne peut plus grand-chose l'un pour l'autre. Il n'était pas une étude et ne peut le devenir, ni s'approfondir. Ni davantage être corrigé. Il a vécu sa vie (...) »³⁸ La préface de 1967 est une mise en perspective historique de cinq pages où il précise :

Le fossé s'est encore agrandi, un fossé de trente-cinq ans, à présent. Et l'Asie continue son mouvement, sourd et secret en moi, large et violent parmi les peuples du monde. Elle se remanie, elle s'est remaniée, comme on ne l'aurait pas cru, comme je ne l'avais pas deviné.³⁹

³⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, [tr. fr. Pierre Klossowski], Paris, Gallimard, « Idées », 1961, § 7.

³⁶ Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, *loc. cit.*

³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, [tr. fr. Dastur et al.], E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 64.

³⁸ Henri Michaux, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

Il ne fit qu'envisager une postface en 1967 à cause d'un besoin d'évaluer la validité du livre. Enfin, il rédigea en 1984 une préface spécifique pour le chapitre Japon (« Un Barbare au Japon ») à l'occasion d'une rétrospective de ses œuvres picturales et de la traduction en japonais. Dans la préface de 1967, il formule un *mea culpa* où il souligne ce qui manque à son texte pour être réel : « la politique »⁴⁰. C'est avec ce texte, qu'il qualifie de « détestable livre »⁴¹, qu'il entretient le rapport le plus difficile. C'est celui qu'il reprend et qu'il corrige le plus.

Cet attachement à la contextualisation historique, voire politique, du texte fait apparaître un enjeu important : celui du hors-texte et de l'extra-textualité. Si le double livre invite à sortir du premier livre, c'est bien qu'il se passe quelque chose d'important en dehors des textes. Il faut faire ici le parallèle avec l'enquête de terrain ethnologique. Inventée à la fin du XIX et en 1900 par Bronislaw Malinowski, elle marque une révolution dans la pratique de l'enquête. Le chercheur passe du fauteuil au terrain, du bureau au village, de la donnée de seconde main - expédiée par les pasteurs, prêtres, administrateurs, militaires et voyageurs - aux données directes. Cette émergence du terrain fait reculer le document témoin rapporté au chercheur et met en avant la prise de notes et l'écriture *in situ*. Devenant le lieu de la formation et des questionnements de l'ethnologue, le terrain fait symboliquement écho au hors-texte. Il est un espace intermédiaire entre le texte et la vérité de l'expérience du texte.

Ce qui n'est pas facile à formuler, qui plus est dans l'espace littéraire, c'est une lecture critique de la tension symbolique entre le texte et le hors-texte. Il n'est pas innocent que les critiques les plus éloignées de ce que la sociologie de la lecture appelle l'« ethnocentrisme lettré », soient le plus souvent loin de Paris et non françaises. L'historien anglais Roy Porter évoque par exemple la « *phobie de l'extra-textualité* ». Dans un article de 1983, il écrit combien cette phobie a été très présente dans la culture structuraliste. Pour désigner ce qui constituait l'abomination par excellence il y introduit, l'expression « *ET heresia* » – c'est-à-dire « *hérésie de l'extra-textualité* »⁴². Une autre figure marquante de la pensée anglo-saxonne, le philosophe américain Hilary Putnam écrit : « [...] on a découvert à Paris peu de temps après 1960 que l'idée qu'il y a un monde extérieur devant nous était mauvaise. »⁴³ Si les trois textes sont porteurs, chacun à leur façon d'une foi littéraire, ils illustrent pourtant la manière dont il est possible de résister à cette phobie du hors-texte. La prise en compte de la réalité observée se fait sous une forme bien caractéristique : il s'agit bien de chercher à mieux comprendre l'autre, l'exotique, le différent et non pas de se faire touriste en utilisant le voyage, tout ethnologique qu'il soit, comme un prétexte à écrire.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1109.

⁴² Roy Porter, cité par Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain, Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, 2008, p. 11.

⁴³ Hilary Putnam, cité par Jacques Bouveresse, *op. cit.*, p. 37.

Le second livre rend particulièrement présent le hors-texte dans le texte, empêchant le livre de se refermer totalement sur lui-même. L'anti-ethnologie de Michaux, le récit critique et personnel de Leiris, le récit foisonnant de Lévi-Strauss leur font tourner le dos à « l'hérésie du hors-texte » de Roy Porter. On se rend compte aujourd'hui de la façon dont l'ethnologie américaine particulièrement, a évolué dans les années 80 vers des excès de fascination pour l'activité textuelle. La dérive du « textualisme » a semé une confusion sur la manière dont l'activité d'écriture du chercheur pouvait devenir aussi importante que ce qui se passait en dehors de son texte, dans la réalité du terrain. En France, des voix ont régulièrement interrogé la conception belle lettriste de la littérature ou les tendances au « littérarisme » de la pensée contemporaine : Jacques Bouveresse dans le sillage des positions critiques de Wittgenstein, Robert Musil et Karl Kraus, mais aussi plus récemment Claude Duchet, Jacques Dubois ou Pierre Bourdieu.

3. Pour une ethnologie de la littérature.

Pour finir, impossible de résister à la tentation de se risquer à un début d'ethnologie de la littérature et de l'écriture. L'illusion a une place importante dans l'espace littéraire. Elle doit plutôt nous permettre de comprendre ce qu'on peut appeler une certaine forme de « croyance littéraire ». L'illusion peut nous aider à mieux comprendre ce que la sociologie définit par la notion importante de « croyance » : une adhésion immédiate et sans réflexion à l'objet de son activité. C'est le corps qui rejoint l'esprit par une forme de fulgurance instantanée fonctionnant comme une mécanique. Blaise Pascal distingue en l'homme l'automate et l'esprit. Il explique que « les preuves ne convainquent que l'esprit » et qu'il faut la coutume pour incliner l'automate qui va lui-même entraîner « l'esprit sans qu'il y pense. » « Quand on ne croit que par la force de la conviction, et que l'automate est incliné à croire le contraire, ce n'est pas assez. » Il décrit ainsi le processus de la croyance qui emporte l'esprit et le corps dans le même mouvement.⁴⁴

Lorsqu'il s'agit d'une activité collective, d'un corps social, et pas seulement en littérature - cela vaut aussi pour le sport, l'information, la politique, la publicité et tant d'activités sociales -, la croyance est produite, partagée, entretenue, célébrée selon des rituels codifiés. En littérature les colloques représentent un exemple et un terrain des plus concrets. Il s'y échange des savoirs et des idées. Il s'y entretient aussi des croyances communes. Il s'agit alors de se rendre compte de la façon dont on la produit dans une communauté qui s'accorde à la « pratiquer » ensemble. L'analogie avec la religion peut être faite, avec la même prudence que Nathalie Heinich dans son essai d'anthropologie de l'admiration à propos de Van Gogh vu et désigné comme un « saint laïc »⁴⁵. La « croyance

⁴⁴ Blaise Pascal, *Pensées* 252-821, Brunschvicg, Paris, Garnier Flammarion, 1976.

⁴⁵ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991. Nathalie Heinich analyse les effets d'admiration de l'art comme des croyances envers les saints

littéraire » renvoie ici à une forme de fétichisation parfois irrationnelle, superstitieuse et même magique du rapport à l'écrit, au texte, au texte littéraire, au livre, à la bibliothèque, à l'écrivain, aux objets de l'écrivain...

Une ethnologie de la littérature nous amène à effectuer un geste de réflexivité sur nous-mêmes, à la manière de Norbert Elias qui se demande comment de multiples *je* parviennent à se rassembler et à se faire une place dans un *nous*⁴⁶. Voilà qui peut nous aider à mieux connaître le fonctionnement des lecteurs littéraires que nous sommes. À poser aussi la question de l'imposture du point de vue de la lecture et donc du lecteur.

Entre la théorie de la réception et le principe de la croyance, que devient la pratique de la lecture ? Quel est le rôle du lecteur ? A-t-il une fonction de complaisance, de complicité ? Exerce-t-il sa lecture dans le cadre d'une foi, d'une religion, d'une forme de spiritualité, d'une prière ?

Dans *La connaissance de l'écrivain*, Jacques Bouveresse remarque que : « les discours que l'on tient habituellement sur la fonction de la littérature montrent que la relation que nous entretenons avec elle est restée fondamentalement religieuse et n'a jamais été réellement sécularisée. »⁴⁷ Il rejoint les positions de Musil contre ce qu'il appelle « le bavardage de sacristie sur la mission de l'artiste » et contre le « culte et la mythologie de l'exception héroïque » du poète. L'histoire littéraire a ses lecteurs célèbres aveuglés par leurs cultes et leur amour du texte et de la littérature : la lecture catholique de Rimbaud par Claudel ou la lecture soviétisée du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline par Louis Aragon et Elsa Triolet. S'il est vrai comme nous le suggère Eluard dans le poème *Les mots durs*, qu'« il ne s'agit pas de croire, mais de savoir », l'usage de la croyance ne doit pas couper la littérature de la raison et de la réalité wittgensteinienne. Jacques Bouveresse montre comment de nombreux écrivains, en particulier Marcel Proust et Robert Musil se rejoignent contre le « mépris de la réalité » et la passion de la vérité.

Les trois textes de Michaux, Leiris et Lévi-Strauss partagent ce sens puissant de la réflexivité si ethnologique qui retourne le miroir et interroge le questionneur en lui disant : *qui es-tu pour m'interroger ainsi ?* ou : *es-tu sûr, toi l'homme blanc de ne pas être aussi irrationnel que l'homme noir ?* Ces seconds livres ouvrent certainement une brèche dans l'histoire du dialogue moderne entre ethnologie et littérature, entre écriture et expérience. C'est une voie à approfondir pour permettre de mieux comprendre nos tentations, pour nous rendre compte, pour paraphraser Musil que l'imposture n'est parfois qu'une station de la vérité. La tentation de l'imposture entre expérience et littérature a ce

laïcs que représentent les artistes célèbres et médiatisés qui font l'objet de véritables processions sous forme de files d'attente aux entrées des grandes expositions, ou sur les lieux de leurs passages, voire de cultes envers des objets-reliques « inestimables ».

⁴⁶ Norbert Elias, *La Société des individus*, Paris, Librairie Arthème-Fayard, 1991.

⁴⁷ Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 26.

mérite paradoxal de faire apparaître par anti-reflet le lien fondateur du texte, du réel et de la vérité. Lorsque Musil évoque la méfiance envers la réalité, il oppose « la mentalité de l'essayisme, [...] qui est faite, pour une part essentielle, de confiance envers la réalité et, plus précisément, envers les possibilités insoupçonnées et imprévues qu'elle peut aussi recéler. »⁴⁸ C'est aussi le secret espoir de l'auteur d'article au moment de conclure son propos : souhaiter que la réalité de son propos ait ouvert des possibilités insoupçonnées et imprévues.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

⁴⁸ Robert Musil, cité par Jacques Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, Paris, Seuil, 2001, p.69.

EXOTISMES ET POSTEXOTISMES SORTIR DES IMPOSTURES POSTCOLONIALES

Mar GARCIA

Université Autonome de Barcelone, Espagne

Sans nier ici la contribution des études postcoloniales au renouvellement de la théorie et de la critique littéraires, il est déconcertant de constater la confiance d'une bonne partie de la critique à l'égard des pouvoirs guérisseurs de la catégorie du *postcolonial* vis-à-vis de cette déformation intolérable de la perception de l'autre que fut l'exotisme colonial. Immunisés contre la bête noire de l'exotisme, notion révolue, auteurs et critiques célèbrent depuis vingt ans le dépassement du regard extérieur qui, cantonnant l'autre dans sa différence, le réduisait au statut d'objet de curiosité¹. Que pourraient avoir en commun avec l'exotisme, des auteurs qui prennent la parole pour inverser l'optique, pour subvertir, dans un esprit carnavalesque les conventions poétiques et linguistiques, pour, en définitive, démanteler les structures de pouvoir et de violence symbolique et autres qui refusaient au colonisé sa condition de semblable? Loin de prétendre offrir dans ces pages une réponse définitive au cahier des charges dressé contre les études postcoloniales, nous nous contenterons d'interroger ici l'utopie qui se cache derrière cette prétendue-vérité encore largement créditée selon laquelle *exotisme* et *postcolonial* seraient deux termes qui s'excluraient mutuellement.

La connaissance scientifique des sociétés colonisées (structures sociales, vision du monde, croyances) que fournit l'ethnographie eut un rôle fondamental dans la domination des peuples colonisés et dans l'appropriation de leurs ressources. La description systématique et autorisée des constantes culturelles de l'autre ne différait qu'en apparence du catalogue de pulsions irrationnelles (terreur, mystère, mais aussi curiosité, désir) déployé par l'imaginaire colonial. L'exhibition de monstres, forme de culture populaire qui remonte au moins au XVI^e siècle, « s'enrichit » pendant la première moitié du XIX^e siècle avec la formule à succès des zoos humains. Ces derniers (c'est aussi le titre de l'essai coédité par Pascal Blanchard et traduit récemment en anglais) constituent un espace de redéfinition de l'altérité radicale dans la mesure où l'exhibition d'êtres humains d'autres ethnies s'inscrit dans la tradition de celle d'êtres difformes ou monstrueux. Mais surtout, l'émergence des pulsions éveillées à leur vue est accompagnée souvent du désir de s'instruire et d'élargir l'horizon de ses connaissances. La volonté ethnographique d'élaborer une connaissance stable de l'autre partage avec l'exotisme colonial une même vocation essentialiste. Alors que l'entreprise ethnographique est

¹ Ce travail a bénéficié du concours du MICINN (projet réf. HUM2006-02725).

cautionnée par l'idéal de l'objectivation scientifique et que l'exotisme colonial traduit l'inquiétude et le désir que suscite ce qui est différent, tous les deux convergent dans une même négation de ce qui n'est pas différence chez l'Autre, dans un sabotage identique de toute altérité fondée sur la relation.

Au XXe siècle, l'ethnographie continue de baser son discours de rationalisation scientifique de l'altérité sur l'homogénéité et la cohérence des sociétés étudiées pour devenir un véritable « banc du rêve »². À partir de totalités culturelles qui, à la manière des monades de Leibniz, seraient préservées de tout changement, les constructions narratives de l'ethnographie continuent de proposer des modèles d'explication fermés qui prolongent l'illusion de la discontinuité irréductible entre soi-même et l'autre. De même, la récurrence d'oppositions dualistes telles que sociétés traditionnelles *versus* sociétés modernes, holistes *versus* individualistes, parmi d'autres suggère une césure entre *eux* et *nous* qui ne correspond à aucune réalité observable. En faisant de l'individu un résumé de la société dont il fait partie, on oublie que la culture n'a jamais été un système immobile, mais plutôt un espace de négociation qui se redéfinit sans arrêt, qu'elle n'est pas identité, mais tentative d'identification, toujours renouvelée³, car inscrite dans l'histoire, entre des individus et des formes d'existence⁴.

Surgies comme arme de combat idéologique et de résistance contre la « machine du désir »⁵ coloniale, engagées dans la légitimation d'auteurs et de textes ignorés voire méprisés en raison de leur non-adéquation au canon littéraire occidental, les études postcoloniales ont réussi à obtenir le rang de discipline académique dans les pays anglo-saxons et à générer une industrie éditoriale qui intègre des espaces narratifs poststructuralistes et postmodernes. Parallèlement, le respect de la différence et le culte de l'altérité sont devenus après les indépendances le capital le plus précieux dont se réclament les centres producteurs de culture. Libre de tout soupçon d'exotisme, son regard endogène, par opposition à celui exogène ou orientaliste, autorise l'écrivain postcolonial à offrir une représentation légitimée (pure ? authentique ?) de sa réalité. Le statut fictionnel et artistique de cette représentation est mis entre parenthèses. Cet « a priori » n'est pas sans rapport avec l'hypercorrection politique qui entoure encore une certaine conception légitimatrice de la critique postcoloniale. Conscients de cette impasse, les critiques se réclamant d'une approche matérialiste n'ont pas manqué de signaler les contradictions internes et les ambiguïtés d'une discipline qui, comme toute autre, sera autocritique ou ne sera pas. On a suggéré ainsi le fait que la polarité du colonial/postcolonial peut négliger les formes de dépendance néocoloniale et qu'elle instaurerait une sorte de continuité épistémologique qui reproduit et qui

² Alban BENZA, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 17.

³ Francis AFFERGAN, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987, p. 280.

⁴ L'ethnographie contemporaine n'a pas manqué de souligner ces faiblesses : cf. James CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988.

⁵ Robert YOUNG, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.

renforce les structures de pouvoir qu'elle est censée combattre⁶. La continuité entre les vieilles pratiques ethnographiques évoquées plus haut et la critique postcoloniale n'a pas échappé à Spivak, l'une de ses plus illustres représentantes, qui soutient que le critique postcolonial issu des périphéries est devenu une forme actualisée de l'informateur indigène sollicité par l'ethnologue⁷. La promotion du sujet colonial au rang d'informateur postcolonial se fait, selon Spivak, au prix d'un discours basé sur la spécificité culturelle ; cette dernière est envisagée, encore une fois, dans une perspective de cohérence et de stabilité comme si l'on avait affaire à un ensemble de pièces de musée. De même, Spivak est particulièrement critique à l'égard des intellectuels qui réussissent à se positionner dans l'élite afin de se distinguer des subalternes au nom desquels ils sont censés parler. Or, comme le rappelle Bernard Mouralis à bon escient, ne revient-il pas aux disciplines de se mettre au service de la connaissance et non l'inverse ?⁸

L'explosion des littératures postcoloniales et de leur étude a lieu dans un contexte marqué par la sophistication des stratégies éditoriales⁹. La figure de l'auteur qui se dégage d'images médiatiques et de discours publicitaires élaborés, faut-il le rappeler, dans un but commercial par des agents littéraires, des annonceurs, des designers, des éditeurs transnationaux, etc., est devenue fondamentale dans un marché culturel contrôlé par des moyens de communication de plus en plus sophistiqués. L'identité locale constitue un trait distinctif qui permet de singulariser et d'identifier un auteur dans ce contexte de globalisation de telle sorte que le meilleur passeport littéraire de l'auteur reste son origine géographique. Ce qu'on attend d'abord de ce dernier, c'est qu'il exerce son rôle d'interprète autorisé de son lieu d'origine¹⁰. Et l'on peut se demander si le passage du modèle de littératures prétendument authentiques à celui d'écritures hybrides altère de façon significative ce processus. Si nous parlons tous à partir d'un contexte socio-historique particulier, ceci semblerait, à en juger par la façon dont on utilise habituellement l'adjectif *ethnique*, plus vrai dans le cas des auteurs postcoloniaux¹¹. Autrement dit, les plus hybrides sont en même temps les plus ethniques.

Par ailleurs, le contrôle et la gestion de la connaissance des périphéries continue d'être exercé depuis les universités des grands centres culturels qui examinent, expliquent, catégorisent, classifient

⁶ John MCLEOD, *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 249.

⁷ Gayatri Chakravorty SPIVAK, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, MA, London, Harvard UP, 1999, p. 399.

⁸ Bernard MOURALIS, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Champion, 2007, p. 665.

⁹ Bien que assez sommaire, l'étude de Watts (2005) montre la nécessité de la prise en charge de tous les éléments paratextuels dans le champ des littératures postcoloniales.

¹⁰ Sarah BROUILLETTE, *Postcolonial writers in the Global Literary Marketplace*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 70.

¹¹ Stuart HALL, Stuart, « New Ethnicities », dans Morley, D., Chen, K., *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge, 1996, p. 447.

et évaluent les productions postcoloniales¹². La culture globale et le culturalisme (vision idéalisée et romantique de la tradition et de l'authenticité) deviennent dans ces conditions un adjuvant de l'économie globale capitaliste qui réduirait selon Ahmad la fonction du Tiers Monde à celle de fournisseur d'altérité dans un ordre néocolonial qui contrôle la production, la distribution et la consommation de différence culturelle, de fétichisme transformé en marchandise. Le Tiers Monde serait devenu suivant Ahmad un immense bazar oriental destiné au consommateur cosmopolite. Appadurai¹³ dénonce la mise en spectacle du local comme une illusion créée par les grandes firmes transnationales dans un but exclusivement lucratif : « The locality [...] becomes a fetish that disguises the globally dispersed forces that actually drive the production process ». Arif Dirlik, quant à lui, avait affirmé avant : « Le postcolonialisme est la condition de l'intelligentsia du capitalisme global »¹⁴.

Le marché de l'ethnique dépasse bien évidemment le cadre de la littérature (musique, mode, cinéma, décoration, tourisme). Il contient des formes d'exotisme dont le degré de sophistication peut varier énormément. Comme ceux de n'importe quel autre marché, les clients du marché de l'ethnique ont des niveaux culturels et des compétences très variées : depuis le collectionneur de souvenirs exotiques (taillées en bois prétendument exotique avec des imperfections et dont *l'ethnicité* stéréotypée et impossible à localiser permet sa commercialisation à grande échelle dans les lieux d'affluence touristique ou dans les grandes villes, où ils partagent le même espace avec le mobilier colonial, les vêtements et les bijoux ethniques, les cd de relaxation et de méditation ou les livres de cuisines du monde) jusqu'au spécialiste chevronné en *bhangra* et habitué du WOMAD, festival de musiques et de danses du monde. Dans ces festivals multiculturels, dignes héritiers des expositions universelles, le traditionalisme et le primitivisme transglobalisés ont libre cours¹⁵. À mesure que l'on s'éloigne de la zone spécialisée de la chaîne exotique (*connaisseurs*), la standardisation de la différence (c'est-à-dire la neutralisation de l'énorme diversité de positions subjectives et d'expériences sociales et culturelles qui interviennent dans la composition d'une catégorie culturelle) devient plus importante.

Mais l'exotisme, encore une fois comme l'ethnographie, peut être aussi de proximité. Devenus des touristes de notre passé et de notre présent, de notre terre et de la terre entière notre identité s'enrichit au prix de savourer toutes les cultures comme des objets qui satisfont à la fois une certaine recherche

¹² Aijaz AHMAD, *Theory: Classes, Nations, Literature*, London, Verso, 1992, p. 44.

¹³ Arjun APPADURAI, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », dans Lechner, F. J., Boli, J., *The Globalization Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000, p. 107.

¹⁴ Arif DIRLIK, « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism ». *Critical Inquiry*, 20, 1994, p. 356.

¹⁵ HUTNYK, *Critique of Exotica. Music, Politics and the Culture Industry*, London, Pluto Press, 2000, p. 21.

esthétique et la simple curiosité intellectuelle¹⁶. La littérature n'est pas étrangère à cet univers muséal dans lequel *l'homo touristicus* se trouve en sécurité. À un extrême de la chaîne se situent les groupes de lecteurs réduits, compétents et exigeants qui associent la lecture des littératures-du-monde à d'autres intérêts tels que l'exercice de nouvelles formes de tourisme responsable. De la même façon qu'ils seraient dégoûtés à l'idée de réaliser un voyage organisé vers une destination exotique massifiée, ils demandent des fictions sophistiquées sur le plan de l'écriture qui intègrent les formes parodiques de la postmodernité. Mais surtout, le lecteur a parfois l'impression que les textes sont écrits pour satisfaire ceux qui les analysent depuis l'université ou les publications spécialisées.

Dans la mesure où les littératures postcoloniales, qui sont en grande proportion celles qui parlent du Tiers Monde, sont destinées, du moins en partie, à satisfaire la demande d'altérité, est-il toujours possible de distinguer l'*orientalisme*, au sens saïdien du terme (1978), de l'*auto-orientalisme* ? Ces littératures nourrissent les valeurs de respect de la diversité culturelle et la nostalgie d'authenticité et de localisme d'un public cosmopolite dont le capital symbolique provient de l'accumulation de produits culturels très hétéroclites qui, le mettant en contact avec la différence, l'aident à se construire comme adepte de l'*alteritism*¹⁷. Il existe aussi une chaîne exotique littéraire qui va des textes reconnus comme stéréotypés (histoires romantiques ou d'intrigues situées dans un décor exotique) aux moins conventionnels. Or les textes qui se réclament du modèle de l'hybridation font partie de ces derniers. Certains critiques ont vu dans l'œuvre d'auteurs cosmopolites, du prestige de Rushdie ou de Naipaul, une forme de commercialisation, revêtue de parodie et d'ironie, de leurs cultures d'origine. Il ne s'agit pas ici de rejeter l'hybridation et les possibilités créatrices qu'elle renferme, mais d'aller au-delà de la simple célébration du multiculturel. Nous savons aujourd'hui qu'elle peut coexister paisiblement avec le racisme implicite ou les inégalités sociales au sein des communautés immigrées. Dans la logique post-capitaliste qui est la nôtre, l'anti-touriste postcolonial cosmopolite, ethnographe de nouvelles formes de plus en plus élaborées et subtiles d'exotisme réclame des textes hybrides qui lui permettent de continuer à exercer son rôle d'actualisateur intelligent des vieilles pratiques d'observation de l'autre. Si les premiers auteurs et critiques se réclamaient du modèle culturaliste, l'actuel canon postcolonial de l'hybridation dénonce l'imposture de l'authenticité, en exhibant le caractère rhétorique de toute forme de vérité culturelle (peuple, mythe) avec profusion d'humour intelligent. Et pourtant, la légitimation de ce canon requiert toujours que le discours continue de privilégier le domaine des représentations culturelles.

¹⁶ Daniel VAN DER GUCHT, *Ecce homo touristicus*. Bruxelles, Labor, 2006, p. 14.

¹⁷ Kwame Anthony APPIAH, « Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? », *Contemporary Postcolonial Theory*, London, Arnold, 1996, p. 354.

Néanmoins, et malgré tout ce qui précède, il convient de se demander si la dénonciation de la dimension (post) exotique des littératures (post) coloniales, lorsqu'elle conduit à une condamnation unanime de l'hybridation littéraire ne deviendrait-elle, à son tour, une nouvelle forme de déterminisme. Peut-on, comme le propose Wachinger¹⁸, assimiler ces littératures à un spectacle ethnique ou à un divertimento néo-exotique ou affirmer que les écrivains postcoloniaux sont de simples agents de commerce dont la marchandise est l'Altérité ? Si la dénonciation des abus du culturalisme et des prolongations du regard ethnographique en plein essor de l'hybridisme est indispensable, la réalité est toujours plus complexe que sa description et il faudrait introduire quelques bémols à l'approche matérialiste que nous venons d'examiner. Outre le fait qu'il convient de ne pas négliger la fragilité d'une image d'auteur postcolonial qui échappe aux moins doués pour la mise en scène avantageuse de soi, le fait de réduire le rôle des écrivains postcoloniaux à celui de fournisseurs d'exotisme et de marchands de la Différence, reviendrait à en faire des imposteurs en toute règle. Cette attitude serait aussi inadéquate et déterministe que celle, encore trop fréquente, consistant à évacuer la question de l'exotisme comme si celui-ci était l'antinomie des littératures postcoloniales. S'il est urgent de dépasser la démarche *négationniste*, qui conteste toute forme d'actualisation de l'exotisme en réduisant ce dernier à son expression coloniale sous prétexte que les auteurs postcoloniaux livrent au lecteur la version authentique et autorisée de leurs mondes d'origine, la condamnation unanime de ces écrivains s'avère tout aussi réductrice et peu efficace. Aussi bien les travaux de type culturaliste pour lesquels l'exotisme reste encore un véritable impensé que ceux qui, dans une perspective matérialiste trop rigide, réduisent les littératures postcoloniales lues et commentées dans les centres culturels occidentaux au statut de littératures exotiques les apparentant à celles d'autres époques partageant un *a priori* identique : la condamnation sans palliatifs de l'exotisme. Que ce soit en le déniaut ou en le signalant du doigt, il s'agit dans tous les cas d'une position qui se réclame davantage d'une éthique au sommet de laquelle se situe le combat contre l'exotisme que d'une description basée sur les textes. Or, comme l'ont noté certains travaux (encore largement minoritaires), qui se réclament parmi d'autres de la pensée de Segalen, une certaine dose d'exotisme semble indispensable pour appréhender le monde¹⁹. Entre « cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur » et « la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi »²⁰, entre les pratiques « impérialistes », ethnocentriques et assimilationnistes, et celles « exotisantes » qui privilégient l'Ailleurs comme refuge contre l'Ici-Maintenant²¹, entre l'assujettissement de l'Autre et la disparition

¹⁸ Tobias WACHINGER, *Posing-In-between. Postcolonial Englishness and the Commodification of Hybridity*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, p. 14.

¹⁹ Charles FORSDICK, « Revisiting exoticism: from colonialism to postcolonialism », Forsdick, Ch., Murphy. D., *Francophone Postcolonial Studies. A critical introduction*, London, Arnold, 2003, p. 50.

²⁰ Victor SEGALÉN, *Essai sur l'exotisme*. Paris, LGF, 1986, p. 33.

²¹ Chris BONGIE, *Exotic Memories. Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*, Stanford, California, Stanford University Press, 1991, p. 16-17.

de l'exote dans une Altérité radicale²², l'exotisme constitue un immense champ de recherche qui ne saurait être circonscrit à une époque ou à un lieu donnés. Au contraire, il doit être étudié en préservant sa double dimension, *c.-à-d.* comme *fait littéraire* — « sa littérarité, sa nature textuelle » — et comme *fait culturel* — « les relations qu'il entretient avec les grandes idéologies de son époque »²³. Partant de ces prémisses, trois voies de réflexion peuvent être proposées afin de sortir de l'impasse du déterminisme.

Primo : une meilleure connaissance phénoménologique de l'exotisme et une étude en profondeur de la carte conceptuelle de ce dernier doivent nous permettre de penser celui-ci autrement qu'en termes de tabou ou de vice honteux qu'il faut combattre à tout prix. Pour citer un auteur francophone, le parcours d'un Barthes qui prend pour cible dans *Mythologies* (1957) les poncifs de la classe bourgeoise y compris l'orientalisme dans ses rapports avec le colonialisme, explore l'altérité la plus radicale dans *L'Empire des signes* (1970) et élabore un rapport plus nuancé voire utopique avec l'Autre dans *Incidents* (1967, 1989) pourrait très bien exemplifier la richesse et la complexité de ce que renferme cette notion controversée. Envisagé en diachronie, l'exotisme a été traditionnellement une prérogative des communautés dominantes exercée sur les communautés dominées. Cet exotisme réclame la mise en présence de cultures et d'individus différents, d'un Soi-même doté d'un ancrage identitaire fort à partir duquel soit possible la construction d'un Autre : qu'il cherche à assimiler l'Autre ou qu'il réagisse positivement face à la différence, l'exotisme se base sur la construction de figures réactives²⁴. Or, qu'en est-il de nos jours, à un moment où des différences, hélas, trop réelles, surtout économiques, coexistent paisiblement avec la difficulté grandissante de distinguer centre et périphérie, identité locale et identité globale ? Existe-t-il un exotisme propre aux constructions littéraires sophistiquées qui se réclament de l'étiquette « postcolonial » pour faire de la différence une question de rhétorique ? Et, inversement, et comme le note Yee²⁵, l'écriture exotique pratiquée au long du XIXe siècle est-elle seulement l'espace de l'Autre silencieux et réifié ? Depuis les nombreux avatars du mythe du bon sauvage jusqu'aux écritures néo-exotiques de Rushdie, Kureishi ou Ben Jelloun en passant par les utopies chinoises de Kristeva et de « Tel Quel », l'exotisme n'a cessé de se réinventer. Il est urgent de dresser un inventaire des pratiques littéraires exotiques qui tiennent compte de la temporalité, de la complexité et du dynamisme qui sont les leurs.

²² Roger CÉLESTIN, *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 5-7.

²³ Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 37.

²⁴ Lisa LOWE, *Critical terrains. French and British Orientalism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993.

²⁵ Jennifer YEE, *Exotic subversions in nineteenth-century French fiction*, Oxford, Legenda, 2008, p. 12-14.

Secundo : sans prétendre établir ici la possibilité d'une division nette entre la production culturelle destinée à un public local et celle adressée à un public global (mais au contraire en faisant attention à leur position fluctuante dans l'espace poreux qui sépare ces deux extrêmes), il apparaît incontestable que les textes postcoloniaux qui sont publiés, distribués et lus à grande échelle sont la partie visible de l'iceberg littéraire, celle qu'on considère comme apte à être exportée ou présentée comme diasporique. Pour célébrer le cinquantenaire de l'indépendance de l'Inde, Salman Rushdie et Elizabeth West ont édité un volume — *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997* (1997) — où tous les auteurs qui ont participé à une exception près étaient des expatriés d'origine indienne qui écrivaient en anglais. En guise de réponse, Amit Chaudhuri a édité *The Picador Book of Modern Indian Literature* (2001) avec des textes d'auteurs qui vivaient ou qui avaient vécu en Inde et des traductions en anglais des textes écrits originellement dans les langues de ces pays. L'existence de ce double circuit est aussi confirmée par le fait que des auteurs qui ont été acclamés à l'étranger sont critiqués dans leur pays d'origine, accusés d'avoir adapté leur culture aux goûts et aux attentes du public occidental. Ce fut le cas de Romesh Gunesekeera, dont le roman *Reef*, très encensé en Grande-Bretagne fut critiqué à Sri Lanka à cause de l'utilisation de la cuisine de l'île à des fins exotiques. On pourrait invoquer également, sur le plan langagier, le créole littéraire d'un Chamoiseau ou la panafricanisation de la langue française que défend Henri Lopes. Faudrait-il alors dépister l'imposteur chez tout auteur qui récuse le modèle de représentation réaliste et documentaire ? Et surtout, quelle est la participation du lecteur dans cette prétendue imposture ? Tout reste à faire en ce qui concerne l'analyse des critères utilisés au moment du tri des fruits littéraires destinés aux marchés local et global et surtout des formes de passage de l'un à l'autre. Il n'est pas question d'établir une échelle du plus au moins authentique en fonction du degré de localisme d'un texte et d'alimenter par là le mythe romantique du *Volksgeist*, par l'authenticité irréductible du local.

Tertio : la dernière voie d'analyse que nous proposons ici consiste à étudier, dans une perspective qui combine l'approche sociologique avec la textuelle, les nouvelles formes d'exotisme véhiculées par les littératures postcoloniales. La peau du stéréotype culturel est coriace et la meilleure façon de le démanteler n'est ni le refoulement ni le rejet : ils ne font que le raviver²⁶. L'utilisation littéraire du stéréotype constitue un geste ambigu basé sur la négociation. Même lorsqu'il s'agit de protester contre l'exotisme, il faut l'invoquer, le décliner (comme quand on décline une invitation, mais aussi au sens grammatical du terme) de telle sorte qu'il est très délicat d'établir la frontière qui sépare le stéréotype comme tel de sa critique, d'autant plus que, souvent, l'on a affaire à une combinaison des deux aspects sous forme d'autodérision qui revendique l'appropriation d'un espace réservé à l'autre. Comme le

²⁶ Mireille ROSELLO, *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French cultures*, Hanover, NH, Dartmouth College Press, 1998, p.13.

stéréotype décliné, l' « exotisme stratégique »²⁷ est basé sur la réappropriation, de la part des auteurs postcoloniaux, de l'exotisme. En tant que stratégie de création et de légitimation dans le champ littéraire, l'exotisme se réécrit à partir de la parodie, l'ironie, le pastiche, en définitive, des formes qui rendent possible la transformation, de la part de l'auteur, des matériaux qu'il dénonce. La réutilisation est une condition indispensable à l'inversion, de telle sorte que cette forme d'auto-conscience qu'est le champ fleurissant de l'exotisme stratégique postcolonial montre bien le pouvoir réifiant du regard exotique du passé en même temps qu'elle constitue une tentative de réponse et de dépassement de ce dernier.

Conscients de leur rôle de commentateurs officiels de la culture de leur pays d'origine, les auteurs postcoloniaux se servent de la littérature pour déployer toute une série de stratégies de résistance contre les catégories culturelles fermées en cherchant à établir une complicité avec le lecteur même quand ils écrivent contre lui. Si, comme nous l'avons indiqué plus haut, cela les contraint de rester dans le discours culturel, il convient de ne pas mépriser l'effet déstabilisateur que peuvent produire chez le lecteur certains usages de l'exotisme. Ce dernier lui rappelle ses limites en matière d'interprétation en même temps qu'il sollicite son voyeurisme culturel. Or, aucune réécriture, menacée par la banalisation qu'entraîne le succès, ne saurait proposer de solution définitive. Mais surtout, est-il possible d'écrire la différence culturelle sans risque de mystification ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

AHMAD Aijaz, *Theory: Classes, Nations, Literatures*, London, Verso, 1992.

APPADURAI Arjun, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", dans Lechner, F.

J. ; Boli, J. (ed.), *The Globalization Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000, p. 100-108.

APPIAH Kwame Anthony, « Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? », *Contemporary Postcolonial Theory*, London, Arnold, 1996, p. 55-71.

BENSA Alban. *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006.

²⁷ Graham HUGGAN, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, New York, Routledge, 2001, p. 31-32.

- BLANCHARD Pascal *et al.*, « Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West ». *dans* Blanchard, Pascal *et al.* (eds.), *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.
- BONGIE Chris, *Exotic Memories. Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*, Stanford, California, Stanford University Press, 1991.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BROUILLETTE Sarah, *Postcolonial writers in the Global Literary Marketplace*. New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- CÉLESTIN Roger, *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- CLIFFORD James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988.
- DIRLIK Arif, « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism », *Critical Inquiry*, 20, 1994, p. 328-356.
- FORSDICK Charles, « Revisiting exoticism: from colonialism to postcolonialism », Forsdick, Ch., Murphy. D., *Francophone Postcolonial Studies. A critical introduction*, London, Arnold, 2003, p. 46-55.
- HALL Stuart, « New Ethnicities », dans Morley, D.; Chen, K. (ed.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge, 1996, p. 442-451.
- HUGGAN Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, New York, Routledge, 2001.
- HUTNYK, *Critique of Exotica. Music, Politics and the Culture Industry*, London, Pluto Press, 2000.
- MCLEOD John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- MOURA Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Champion, 1998.
- MOURALIS Bernard, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Champion, 2007.
- ROSELLO Mireille, *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French cultures*, Hanover, NH, Dartmouth College Press, 1998.
- SAID Edward William, *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin, 1985, [1978].
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, LGF, 1986.
- LAZARUS Neil (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LOWE Lisa, *Critical terrains. French and British Orientalism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, MA, London, Harvard UP, 1999.

VAN DER GUCHT Daniel, *Ecce homo touristicus*. Bruxelles, Labor, 2006.

WACHINGER Tobias, *Posing-In-between. Postcolonial Englishness and the Commodification of Hybridity*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.

WATTS Richard, *Packaging post/coloniality. The manufacture of literary identity in the francophone world*, Lanham, MD, Lexington Books, 2005.

YEE Jennifer, *Exotic subversions in nineteenth-century French fiction*, Oxford, Legenda, 2008.

YOUNG Robert, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

DE L'ENGAGEMENT DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE COMME UNE IMPOSTURE ?

Louis Bertin AMOUGOU

Université de Dschang, Cameroun

Dans un débat organisé aux États-Unis à l'occasion de la sortie d'*Un turbulent silence* (1984) de l'écrivain afrikaner André Brink, un militant quelque peu excédé par la WASP (White Anglo-Saxon Protestant) lançait au visage du célèbre écrivain antiapartheid : « Vous n'avez pas le droit. Aucun écrivain blanc n'a le droit ni la possibilité d'utiliser dans son roman un personnage noir pour explorer et interpréter l'expérience noire. C'est une imposture. »¹ Le crime de Brink, dans le roman controversé comme dans beaucoup d'autres : avoir osé observer l'odieux système de l'Apartheid qui a failli conduire le pays de Nelson Mandela à l'Apocalypse à travers le regard d'un personnage noir, lui l'Afrikaner dont les « frères » avaient institutionnalisé la politique de la ségrégation raciale en 1948. Ce genre d'accusation portée contre les écrivains blancs sud-africains politiquement engagés contre l'Apartheid était courant apparemment pour la simple raison que le fonctionnement de la société sud-africaine fondé sur une ségrégation raciale sauvage ne permettait pas aux deux communautés noire et blanche d'avoir une expérience humaine commune dont les écrivains de l'un et l'autre bord auraient pu rendre compte. D'où la suspicion d'imposture chaque fois qu'un écrivain osait traverser les frontières artificielles érigées par l'Apartheid pour tenter d'explorer l'altérité sans la caution des gardiens autoproclamés du mythe dévastateur de la ségrégation raciale ou de ses pourfendeurs. Mais il n'y a pas qu'en Afrique du Sud que les écrivains s'engagent politiquement en transgressant les barrières qui ne sont guère que raciales. Au-delà de ce cas singulier, la problématique des modalités et de la finalité de la prise de parole littéraire suscite, depuis le début, une vive polémique qui au fil du temps, a dressé face à face deux camps a priori inconciliables : d'un côté, plusieurs générations d'écrivains qui, à la suite de Césaire et de la Négritude, affichaient ostentatoirement leur prétention d'être la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche et, de l'autre, une certaine génération constituée d'écrivains, pour la plupart vivant et écrivant hors du continent, qui clament qu'ils sont des écrivains avant tout et les porte-parole de personne. Ici comme là, les procès ne manquent pas, les querelles encore moins. Ce qui est en jeu de quelque côté que l'on se tourne, c'est bien la finalité de la littérature en contexte de crise politique, économique et sociale sévère. Mais, s'agissant précisément d'écrire au nom de, ou pour autrui, il semble que la question que pose cette posture littéraire essentiellement éthique en Afrique du Sud

¹ André Brink, *Retour au jardin du Luxembourg. Littérature et politique en Afrique du Sud. 1982-1998*, Paris, Stock, 1998, p. 27.

aussi bien qu'ailleurs sur le continent est, et la présente réflexion tentera de le montrer, celle de la littérature dite engagée fonctionnant comme une imposture, c'est-à-dire, un mensonge consistant en la transgression de toutes les lignes de démarcation entre fiction et vérité et les écrivains engagés comme des imposteurs exploitant apparemment plus qu'ils n'explorent réellement des voies /voix et des causes sans la légitimité nécessaire pour un résultat des plus mitigés.

Écrire au nom de : l'engagement en littérature africaine.

Comme on le sait, et Benoît Denis le rappelle opportunément dans la présentation de son essai intitulé *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*², la littérature engagée désigne une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique. Un écrivain engagé, ce serait donc un auteur qui « *fait de la politique* » dans ses livres. Par ailleurs, il est aisé de situer le cadre historique de l'engagement littéraire et d'en identifier les principaux acteurs. Pour mémoire, en France par exemple, il s'est développé de part et d'autre de la Seconde Guerre et est souvent associé à l'essor du communisme dont beaucoup d'écrivains furent des compagnons de route. Il a trouvé en Jean-Paul Sartre sa figure de proue. En Afrique, il est à peine exagéré d'affirmer que la littérature écrite dès ses origines ou presque sert en réalité de prétexte à l'engagement politique d'écrivains regroupés sous ce que Georges Ngal³ appelle le château de la Négritude. Sans nous appesantir sur l'histoire trop bien connue de la construction de ce château entre 1934 et 1948, il importe cependant de rappeler qu'elle s'est élaborée, entre autres motivations, en rupture avec l'entreprise idéologique de l'assimilation culturelle imputée à la colonisation française. Ensuite, dans les années cinquante a succédé à la Négritude le roman dit contestataire qui inscrit la lutte politique au cœur de l'oeuvre d'art, faisant du champ littéraire un champ de forces en même temps qu'un champ de luttes. Avec l'accession des pays africains à l'indépendance dans les années soixante, les écrivains changent de cible et transcrivent dans leurs œuvres le malaise des premières années d'indépendance avant de céder le terrain à ceux que l'on a appelés les dénonciateurs de l'intérieur. Leur mission : dresser le bilan tout en noir des indépendances et décrypter l'échec des régimes autocratiques incrustés au pouvoir et la précarité grandissante du vécu des peuples. Cette tendance transgénérationnelle semble avoir majoritairement perduré jusqu'à nos jours en dépit de nombreuses tentatives, depuis les années 80, d'une certaine génération d'écrivains africains de la diaspora étiquetés par Jacques Chevrier⁴ comme des écrivains de la migritude de l'inverser en ouvrant

² Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

³ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 19.

⁴ Jacques Chevrier, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999.

leurs œuvres à des préoccupations plus individuelles liées à leur statut de « *bâtards internationaux* »⁵. Mais il faut bien se garder en la matière de trop grandes synthèses dont la conséquence déplorable est l'embrigadement des écrivains dans des catégories collectives qui ne prennent pas suffisamment en compte des parcours et des visions du monde individuels en dépit de la situation identique à l'arrivée : celle d'écrivains migrants. À titre d'illustration, si le Togolais Kossi Efoui et le Camerounais Simon Njami s'activent pour passer pour des écrivains « *dégagés* » de tout engagement politique et de tout souci collectif, le Camerounais Patrice Nganang, lui, réclame et revendique une écriture africaine post-génocidaire. Pour lui :

On ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu [...]. Le génocide qui a eu lieu dans les Grands Lacs en 1994 n'est pas seulement la culmination sur le continent africain du temps de la violence [...] Il est aussi symbole d'une idée qui désormais fait corps avec la terre africaine : l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur des Africains [...] Un fait est sûr, l'idée génocidaire est de plus en plus investie dans la pratique de la politique, autant que le concept du génocide s'est installé dans l'imagination des artistes.⁶

Le Togolais Kangny Alem quant à lui résume ainsi ce qui nous paraît être la position la moins sujette à caution sur la question :

Personnellement, l'engagement politique ou non de l'écrivain me paraît une démarche à la fois philosophique et de survie, une conception globale de l'art, laquelle sans être systématique, dépend forcément des contextes et de la personnalité de chacun et des limites de ses ambitions.⁷

Il ressort de ce panorama plutôt schématique de la littérature africaine qu'elle a toujours entretenu et continue d'entretenir, dans un contexte plutôt singulier qui marque aussi bien sa production que sa réception, des relations très étroites avec l'engagement politique. Du coup, elle prête le flanc à un ensemble de critiques portées contre elle et qui nous font conclure à une imposture, en commençant par sa prétention à la vérité historique.

L'imposture de la vérité littéraire.

Notons pour commencer que comme toute littérature engagée digne de ce nom, l'engagement dans la littérature africaine a imposé, à l'image du reportage journalistique, la conscience de l'urgence contre tout souci de la postérité pour des raisons tout à fait compréhensibles compte tenu de la situation politique pour le moins calamiteuse du continent. Les préoccupations politiques du présent partagées entre un passé colonial traumatisant et les indépendances désenchanteresses étaient telles

⁵ A. Abdourahman Wabéri, *Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire*, dans « Notre Librairie », n° 35, Sept-Déc., 1995, p. 8-15.

⁶ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnispheres, 2007, p. 24.

⁷ Kangny Alem, *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*, Yaoundé, Afrikiya, 2009, p. 86.

qu'elles ne laissent pas de place dans la création littéraire pour ce qui pouvait attendre ou ce qui apparaissait alors comme de l'accessoire. Il a ainsi fait mentir toute une conception occidentale moderne de l'écriture fondée sur l'autonomie et le repli du fait littéraire au profit d'une revendication de responsabilité sociopolitique de l'écrivain en affirmant la nécessité du choix à la Sartre. Ce faisant, il a imposé du même coup des schèmes d'évaluation plus éthiques et idéologiques qu'esthétiques des œuvres littéraires africaines. L'engagement a pu être ainsi interprété comme un critère de qualité et un trait caractéristique de l'authenticité des œuvres écrites par les écrivains de cette partie du monde. Qui ne se souvient en effet pour ne prendre que cet exemple emblématique du courroux de l'écrivain camerounais Mongo Beti traitant dédaigneusement *L'Enfant noir* du Guinéen Camara Laye (1953) de littérature rose pour enfant blanc. En effet, Mongo Beti s'étonnait violemment que l'écrivain guinéen ait vécu sous la rude colonisation française et qu'il n'ait pas été sensible aux ravages de celle-ci dont son œuvre ne porte aucune empreinte. Que *L'Enfant noir* soit par ailleurs une grande réussite au plan purement littéraire ne comptait pas pour l'auteur de *Main basse sur le Cameroun* (1972), impatient et avide de soutiens pour en découdre avec l'ennemie publique n° 1 de l'heure, la colonisation française. Priorité absolue était donc donnée par de nombreux écrivains ainsi que de critiques au positionnement politique tandis que les recherches purement esthétiques étaient perçues comme du louvoiement quand ce n'était pas simplement de la trahison ou de la collaboration avec l'ennemie. C'est donc au total un regard désacralisant de la littérature dans ce que sa conception moderne (occidentale ?) considère comme son trait distinctif des autres discours sociaux que l'engagement a opéré en Afrique peut-être plus qu'ailleurs.

En étant obsédé par l'impératif d'engager la littérature dans la vie sociale, politique et intellectuelle de son temps, cette conception de la littérature africaine a pu par moments négliger la dimension esthétique de l'entreprise littéraire, réduisant la beauté en « une force douce et insensible »⁸ pour reprendre Sartre qui disait aussi que « Le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché »⁹. La littérature est devenue ainsi un simple acte au sens sartrien. L'un des plus grands et des plus doués parmi les écrivains engagés, Mongo Beti, peut être cité ici en exemple. Dans la présentation du numéro qu'Interculturel Francophonies¹⁰ (2008) lui consacre et dans lequel Sartre est cité à plusieurs reprises par différents contributeurs, Antonella Colletta note que « pris tout comme lui, dans les mailles de l'existence, Beti partageait avec le philosophe français la rigueur de l'engagement et, justement à cause de cela, il prétendait ne pas se soucier des questions d'esthétique romanesque »¹¹. Sans tout à fait récuser la dimension esthétique de l'œuvre (et la qualité littéraire des œuvres de Beti

⁸ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, [1948], p. 30-31.

⁹ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁰ Mongo Beti, « La pertinence réaliste et militante », Interculturel Francophonies, n° 13, Lecce, Alliance Française, juin-juillet 2008.

¹¹ Antonella Colletta, « Mongo Beti, écrivain engagé, www.fabula.org/revue/document4439.php consulté le 20 novembre 2009.

ne souffre pas de son engagement politique), de nombreux auteurs africains engagés se sont évertués à la rendre secondaire, à l'indexer sur l'impératif moral. Par voie de conséquence, ils butent sur un véritable problème qui réside dans l'interrogation sur la nature et la signification de l'acte d'écriture.

Au cœur de cette interrogation se situe le conflit entre fiction et vérité entendue comme conformité à la réalité dans la création littéraire qui de toute évidence semble avoir été réglé par plus d'un écrivain au profit de la seconde. Dire la vérité historique et politique du continent africain est ainsi devenu le credo de plusieurs générations d'écrivains même si certains dans un singulier paradoxe se défendent d'être des écrivains engagés. Le cas de Ahmadou Kourouma est intéressant sur ce point en ceci qu'il illustre parfaitement une attitude assimilable à de l'imposture et susceptible d'être généralisée à l'ensemble de la littérature africaine engagée. Nous allons essayer de débusquer cette imposture.

En effet, l'auteur ivoirien ne fait pas mystère de sa volonté, durant toute sa carrière d'écrivain politiquement concerné par l'histoire en marche de l'Afrique postcoloniale, de faire de son œuvre un témoignage véridique de sa situation désastreuse. Dans un entretien avec Thibault Le Renard et Comi M. Toulabor (1999), il propose la distinction pour le moins surprenante qui suit entre engagement et vérité :

Je ne suis pas engagé. J'écris des choses qui sont vraies. Je n'écris pas pour soutenir une théorie, une idéologie politique, une révolution, etc. J'écris des vérités, comme je les ressens, sans prendre parti. J'écris les choses comme elles sont. Comme le diseur de vérité [...] Je ne suis pas sûr d'être engagé.¹²

Après avoir révélé à ses interlocuteurs qu'il avait voulu écrire *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) avec les noms des dirigeants africains contemporains n'eut été l'opposition de son éditeur, il ajoute, parlant de Tiécourou, l'apprenti répondeur chargé d'une partie de la narration : « Il dit les faits tels qu'ils se sont passés, il dit les choses qui ont existé. Le répondeur est le diseur de vérité¹³ »¹⁴. Et, sur une question sur Tiékoroni alias Houphouët-Boigny, il réplique :

Mon roman, malheureusement, ne fait que transcrire la vérité. Tiékoroni utilisait l'argent des caisses de l'État à des fins personnelles. Houphouët-Boigny ne faisait pas la différence entre l'argent privé et l'argent public. On n'avait pas le droit de le contredire [...] C'était ainsi avec Houphouët-Boigny.¹⁵

Moralité : « Les gens pensent que ce que je raconte dans mon livre relève de la fiction, alors qu'il s'agit de faits réels »¹⁶. *En attendant le vote des bêtes sauvages* ne débute-t-il pas par cette adresse du sora au général : « Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre

¹² Thibault le Renard, Comi M. Toulabor, entretien avec Ahmadou Kourouma, (autour d'un livre), 178 Lectures, www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178 consulté le 7 octobre 2009.

¹³ Le diseur de vérité est le titre d'une pièce de théâtre de l'auteur publiée en 1998 aux éditions Acoria.

¹⁴ Thibault le Renard, Comi M. Toulabor, entretien avec Ahmadou Kourouma, *op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

donsomana en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, sur vos collaborateurs. Toutes les vérités sur vos saloperies »¹⁷ ?

Les propos de Kourouma qu'illustre cet extrait de son roman (le nombre d'occurrences du mot « vérité » et de ses synonymes mérite d'être relevé) peuvent être attribués à plusieurs écrivains africains qui se sont donné pour mission la transcription du réel jugé tragique des peuples africains, laquelle transcription pose fondamentalement la problématique de la représentation du monde en littérature. Or c'est par cette prétention à la vérité et à l'objectivité que la littérature africaine engagée pêche. Son imposture réside en ceci qu'elle veut donner l'impression, comme le démontre R. Barthes à propos du discours réaliste, que son discours est en lui-même parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons affaire à du vécu brut, à une « *tranche de vie* »¹⁸. Il s'agit d'un discours qui voudrait se faire passer pour un autre ; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas.

En outre, il y a lieu de s'interroger sur la capacité de la littérature à proposer un examen minutieux de la vie politique de la manière la plus impartiale et la plus scientifique qui soit. S'il n'est pas certain que cet idéal d'objectivité scientifique soit souhaitable, il est encore plus incertain qu'il soit réalisable dans la littérature quel que soit le talent de l'écrivain qui ferait alors un métier autre que celui de créateur de mondes imaginaires, d'univers parallèles, quoique parfois très ressemblants, au monde réel. "L'effet de réel" dont parle Roland Barthes a trop souvent été pris pour la vérité chez les auteurs africains engagés et beaucoup ont bâti leur réputation sur cette méprise. Bien entendu, il n'est nullement question de couper la littérature du monde, de lui nier toute fonction de représentation, car tout compte fait, elle demeure un discours sur le monde, mais de tenir pour suffisamment suspecte pour ne pas dire trompeuse la prétention à une vérité et à une objectivité d'autant plus illusoire que l'engagement dont il est question ici implique nécessairement un parti pris, un choix. Et pour les écrivains africains, le parti pris des victimes de toutes les formes d'injustices et de violences coloniales et postcoloniales. La part de subjectivité que requiert un tel exercice et que trahit le « J'écris des vérités, comme je les ressens » (nous soulignons) de Kourouma qui précède s'accommode mal d'une objectivité scientifique. Le très habile Kourouma l'a certainement compris : son engagement pour la cause des victimes des dictatures africaines est tellement criant dans son œuvre que, pour se défendre de ce qui n'est pas un délit par ailleurs, il récuse l'étiquette d'écrivain engagé au profit de celle d'écrivain à l'objectivité dénuée de toute idéologie politique. L'imposture est ainsi réalisée au nez et à la barbe de lecteurs et de critiques quelque peu distraits.

Ce qui est gravement remis en question par cette posture, c'est la conception même de l'être de la littérature qui, c'est connu, a moins de certitudes à énoncer que de questions à poser, avec la part de subjectivité et les propres incertitudes de l'écrivain. Ses fictions aussi. La réponse au malaise que voile l'ambiguïté des déclarations de Kourouma se trouve peut-être dans cette suggestion de Mohamed Aït-

¹⁷ Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, p. 10.

¹⁸ Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81-90.

Aarab (2008, P, 107) parlant de Mongo Beti à propos de ce qu'il est convenu d'appeler le tragique de l'écriture engagée :

Mais au-delà de cette quête désespérée dont la polygraphie n'est qu'une manifestation, ne peut-on voir dans cette situation de l'écrivain engagé une impossibilité radicale, une association contre-nature de l'esthétique et de la morale ? La littérature ne doit-elle pas trouver refuge, selon le vœu de Roland Barthes, non dans le dévoilement total, mais dans l'allusion, c'est-à-dire dans une interrogation oblique du monde ?

C'est le lieu de se risquer à rappeler une évidence qui semble pourtant faire l'unanimité au moins au plan théorique : en littérature, les faits sont libres et l'imagination sacrée quel que soit le prétexte que peut fournir à l'écrivain son contexte de création et de vie.

Une importance démesurée accordée au pouvoir des mots.

À la question de savoir qu'est-ce qu'écrire se rattache une autre qui va nous préoccuper à présent, à savoir : comment la littérature qui procède nécessairement d'une visée esthétique peut se révéler force agissante, exercer une action sur le monde et notamment sur l'Afrique, voire contribuer à la changer ? En attendant une improbable quantification de l'impact de la littérature engagée sur la conscience des tenants des pouvoirs établis en Afrique et du commun des mortels, il est tout à fait légitime de penser que plus d'un demi-siècle d'engagement ne semble pas avoir notoirement transformé le quotidien tragique des peuples africains. Ce qui crédibilise en somme l'accusation formulée contre ses adeptes d'avoir naïvement accordé trop d'importance au pouvoir des mots. Leur culture traditionnelle d'origine baignant dans une oralité fondée sur la fétichisation à outrance du mot les y a certainement disposés. Mais ceci est une autre histoire.

Quoi qu'il en soit, il est loisible de constater que de l'est à l'ouest, du nord au sud en passant par le centre, de nombreux avatars de lugubres despotes comme Mobutu, Bokassa, Eyadema, Sékou Touré, Ahidjo, Houphouët Boigny ou Abacha tant décriés par les Mongo Beti, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma, Wole Soyinka, Ken Saro-Wiwa... continuent de semer le désespoir et la mort à tous vents. Quelques génocides ont couronné le tout et la vie au quotidien des peuples va en se dévaluant chaque jour davantage. Dans plusieurs pays, le bout du tunnel ne semble pas en vue. D'où la pertinence en dépit de sa charge volontairement polémique de la question : à quoi auront servi soixante ans d'engagement ? À quoi aura servi l'affirmation du primat de l'impératif éthique sur l'impératif esthétique ? Qu'est-il advenu des professions de foi littéraires proclamant la renaissance de l'Afrique par la magie du verbe enflammé ?

Si l'on excepte l'indiscutable impact du mouvement de la Négritude sur l'émancipation politique et culturelle des Africains noirs en particulier, mais nous y reviendrons, on peut prétendre que les fruits de l'engagement ne semblent pas voir tenu la promesse de leurs fleurs. Kangny Alem argue à ce

propos que la composition : « L'invocation à la pluie dans le sahel » de Francis Bebey n'a pas la prétention de provoquer le déluge dans le Tibesti »¹⁹. Soit ! Que l'art dénonce signifie-t-il qu'il a la prétention de provoquer la Révolution ? S'offusque-t-il avant de répondre par la négative. Mais peut-on sereinement imaginer dans l'histoire de la littérature africaine ou d'ailleurs un seul écrivain qui a dénoncé sans nourrir, même en secret, sinon le rêve de Révolution, du moins celui du changement du statu quo ? Si oui, à quoi sert-il de dénoncer ? Une simple question d'esthétique ?

En tout cas, en Afrique du Sud, Nelson Mandela apporte la réponse suivante à ces interrogations dans la préface à *Retour au jardin du Luxembourg. Littérature et politique en Afrique du Sud. 1982-1998* d'André Brink :

En s'opposant à (l'Apartheid) et en la brisant, les écrivains et les intellectuels de notre société ont joué un rôle essentiel [...] Les écrivains et les intellectuels se sont documentés et ont analysé ; ils ont proclamé, protesté et prophétisé ; ils ont raconté, mis en scène et chanté. En Afrique du Sud, la lutte pour la libération et la démocratie a été, toujours et partout [...] nourrie et inspirée par le très riche ensemble de pensée et de création produit par nos écrivains.²⁰

Optimiste quant à l'apport de la littérature dans la transformation politique de son pays, le père du pays arc-en-ciel se fait prophétique : « La qualité de notre liberté dans l'avenir dépendra de l'apport de nos écrivains et de nos intellectuels, tout comme les conditions présentes de cette liberté ont été obtenues grâce à leur contribution »²¹. Seulement, il s'agit là d'un pays africain à l'histoire singulière, l'Afrique du Sud, et d'un homme unique, Nelson Mandela qui avoue d'ailleurs avoir consolidé sa conscience politique grâce à la lecture d'écrivains sud-africains engagés. Ajoutons cependant que la refondation politique de l'Afrique du Sud n'aurait pas été possible sans la capacité des Sud-Africains à mener de front action politique et discours littéraire. En vérité, le rapport de Mandela à la littérature engagée de son pays et à ses auteurs est tout à l'opposé des relations exécrables qui ont existé et qui continuent d'exister dans plusieurs endroits du continent entre princes et scribes. On sait ce que leur engagement politique a coûté à plusieurs auteurs : l'exil ou la potence et le cas tragique de Ken Saro-Wiwa est encore frais dans les mémoires !

Le problème qui est posé semble bien être finalement celui de l'efficacité ou de la portée du discours littéraire dans une société en crise aiguë. « Pauvre mot sans fusil, pauvre fusil sans mot », disait Régis Debray. En Afrique du Sud, le discours littéraire, produit sur place, souvent en langues locales pour ce qui est du théâtre et de la poésie noirs, donc potentiellement accessible à tous et intégré dans les manifestations politiques, n'a pu se transformer en force agissante que grâce à sa prise en charge aussi bien par les masses populaires politisées que par les leaders nationalistes, militants de l'ANC, qui s'en inspiraient. Aucun meeting politique n'était concevable sans la déclamation des

¹⁹ Kangny Alem, *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*, op. cit., p. 75.

²⁰ André Brink, *Retour au jardin du Luxembourg*, op. cit., p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

poèmes ou la représentation publique des pièces de théâtre les plus virulentes contre l'Apartheid. Engagement et action politiques se confondaient ainsi dans une puissante dynamique qui a fini par balayer sur son passage tous les piliers de l'Apartheid. Comment ne pas postuler alors que les mots n'ont de pouvoir que s'ils trouvent l'adhésion de ceux pour qui ils sont écrits, si ceux qu'ils sont censés servir se les approprient.

Une littérature coupée de ceux qu'elle est censée servir.

S'il est vrai que les écrivains engagés mettent leur art au service d'une cause qui les dépasse, il est tout aussi indubitable que la littérature engagée fonctionne en Afrique d'autant plus comme une imposture que les écrivains qui la pratiquent sont honnis par ceux contre qui s'exerce leur engagement et méconnus de ceux pour qui ils prennent fait et cause. Du coup, leur discours devient un discours dans le vide, censuré ou ignoré par ceux qu'il prend en grippe et incapable d'atteindre son public idéal, donc d'avoir l'impact escompté. Les écrivains en sont eux-mêmes conscients. Alain Mabanckou dans *Courrier international* de mars 2006 reconnaît à ce propos que « *le lectorat de l'écrivain africain est à 99 % européen* »²², alors que Kourouma (2006) explique qu'il y a deux façons d'écrire en Afrique :

En premier lieu, on peut écrire sur l'Afrique et pour les Africains. L'écrivain dénonce alors une situation plus ou moins connue d'eux, et prend le risque de dire à haute voix la vérité. Il ne peut pas alors espérer vendre beaucoup : il s'adresse au lectorat d'un pays en voie de développement, où les gens ne savent pas lire, ou n'ont pas les moyens financiers d'entretenir leur lecture. Mais on peut aussi écrire pour un public plus vaste en traitant des sujets qui intéressent aussi les non-Africains.

Tel est le dilemme auquel sont confrontés les écrivains africains. Pour ceux qui choisissent d'écrire sur l'Afrique et pour les Africains, ils sont réduits à produire une œuvre et à mener des combats politiques dont les principaux concernés, à savoir les Africains dans leur immense majorité, ne sont pas au courant. Il arrive même, et c'est plus grave, qu'ils ignorent jusqu'à l'existence de leurs porte-parole autoproclamés. Voici deux anecdotes significatives rapportées par Kangny Alem lors d'un voyage au Togo et au Cameroun. Au Togo d'abord :

À Anié, à la station d'essence, un jeune pompiste n'avait cessé de me regarder pendant qu'il remplissait le réservoir. Au bout d'un moment, il s'est approché de moi pour me dire que je ressemblais à quelqu'un qu'il connaissait. Un journaliste ou un écrivain. « N'êtes-vous pas le journaliste K.A ? » Oui, ai-je répondu. Alors lui de m'expliquer qu'il avait lu un de mes livres, et qu'un jour, il avait parlé de moi à ses collègues, leur demandant s'ils connaissaient un écrivain du nom de K.A ? Ses collègues se seraient moqués de lui, et pour cause, pensaient-ils, aucun écrivain togolais n'oserait porter un nom pareil ?²³

²² <http://wodka.over-blog.com/article-2349365.html>

²³ Kangny Alem, *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*, op. cit., p. 28.

Ensuite, de passage dans un hôtel de Douala, il s'interroge sur le souvenir qu'on garde de l'écrivain Mongo Beti dans son pays natal. Avisant une serveuse, il est tenté de la soumettre à un test : « *Connaît-elle le nom de Mongo Beti, célèbre écrivain camerounais ? Au moment de lui poser la question, je me ravise. Au fond, je craignais qu'elle ne me réponde « non »*²⁴ . Un sondage dans les rues des villes et les pistes des campagnes africaines surprendrait plus d'un sceptique sur le fossé qui sépare les écrivains des Africains du continent. Le dicton selon lequel nul n'est prophète chez soi a rarement été aussi vrai dans l'histoire de la littérature mondiale. Incontestablement, pour les écrivains africains engagés, la cible de leurs écrits semble hors d'atteinte. Comment dans ces conditions espérer agir sur le réel que l'on dénonce et sur les mentalités si tant est que les solutions aux problèmes que connaît l'Afrique soient entre les mains des Africains ? Comment procéder à l'invention d'âmes nouvelles pour parler comme Césaire s'il est vrai que l'heure n'est plus « *au cocon d'une culture de l'innocence* »²⁵ africaine par rapport à son histoire folle ?

On observe ainsi une abondante production littéraire consacrée à l'Afrique dont les écrivains défendent la cause paradoxalement consommée partout ailleurs que sur le continent, notamment en France, par des lecteurs qui, sauf peut-être à faire de l'opinion publique occidentale la maîtresse du destin des Africains, n'ont pas grande chose à y voir et qui s'en régaleront comme d'un produit exotique. Le stratagème semble bien rôdé et les enjeux évidents : dans un véritable jeu de dupes où les arrière-pensées commerciales²⁶ ne sont pas absentes (l'écrivain, même engagé, doit bien vivre n'est-ce pas ?), on écrit pour l'Afrique des laissés-pour-compte contre les pouvoirs locaux liberticides et mortifères et leurs mentors extérieurs tout en étant conscient que la probabilité pour que son action soit légitimée à travers la consommation par les premiers de son œuvre est presque nulle. On décrie des comportements rétrogrades sans grand espoir que l'écho lointain de son cri parvienne aux oreilles des concernés incrédules, incapables financièrement, intellectuellement et peut-être bien culturellement d'accéder au livre, véritable produit de luxe. Trois exemples banals pris au hasard parmi des milliers : combien de Camerounais ordinaires ont lu, peuvent lire ou liront cette phrase d'un personnage de Patrice Nganang qui semble bien s'adresser à eux peut-être de manière exclusive ?

Vous tous qui me regardez avec vos gros yeux, combien de fois m'avez-vous raconté que vous souffrez ? Mais êtes-vous seulement prêts à souffrir pour votre frère ? [...] Où est passé l'homme en vous ? Qu'êtes-vous devenus ? Où est votre tête ? Vous ne savez même plus revendiquer la justice. Vous ne

²⁴ Kangny Alem, *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*, op. cit., p. 12.

²⁵ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, op. cit., p. 24.

²⁶ Elles expliquent en partie la charge contre le Sud-africain André Brink qui ouvre cette réflexion : il semble qu'à l'époque de l'Apartheid, un peu de sexe de préférence entre un Noir et une Blanche, de violence raciale et de sang était la recette infallible qui assurait l'explosion des ventes d'un livre.

savez plus ce qu'est le droit ? Des loques vous êtes. Incapables de raison, incapables de réflexion, incapables de courage ! Vous vous tuez à l'alcool, mais vous êtes plus lâches que des hyènes.²⁷

Combien d'Africains du continent, hommes et femmes, mis à part quelques-uns d'entre eux pour des raisons professionnelles ou académiques (et encore !)²⁸ ont entendu Ahmadou Kourouma expliquer les raisons pour lesquelles la croyance en la magie qui à son avis structure leur mentalité hypothèque gravement leur progrès ? Combien sont-ils à avoir entendu l'invitation « au changement de mentalité des colonisés, à la fin de l'altérité domestique et de l'asservissement volontaire » de Mongo Beti ?²⁹ En 2005, ce dernier publiait un essai sous forme d'exhortation intitulé *Africains si vous parliez*. On peut parier que s'il avait vécu plus longtemps, il en aurait certainement écrit un autre qu'il aurait intitulé, celui-là, *Africains si vous lisiez*. Si la Négritude a eu l'impact qu'il est désormais difficile de lui nier sur l'émancipation politique et culturelle des Africains noirs, c'est en grande partie parce qu'elle s'adressait prioritairement à une élite intellectuelle francophone complexée et assimilée à qui elle a servi de miroir. Une élite qui a dû s'approprier son discours auquel elle pouvait avoir accès, son niveau intellectuel précisément l'y aidant, les moyens financiers aussi certainement, pour renaître à une nouvelle conscience d'elle-même et du monde. La situation en Afrique postcoloniale est différente.

Greffée à l'ignorance populaire de l'engagement politique des écrivains et souvent de leur existence est la haine tenace que leur vouent les tenants des pouvoirs établis qui ne se contentent pas de les railler ou de les ridiculiser. Les misères des écrivains africains en la matière sont trop connues pour qu'on y revienne ici. Qu'il nous soit permis un parallèle rapide, un seul, avec un champ littéraire et politique similaire sur plusieurs points (passé colonial, dictatures, violences politiques, inégalités sociales, misère, corruption, etc.) pour éclairer notre propos. Celui de l'Amérique du Sud et d'un écrivain reconnu pour avoir donné un écho très puissant à la voix de la misère et de la violence de son pays, Carlos Fuentes. En novembre 2008, le gouvernement mexicain a célébré son quatre-vingt-dixième anniversaire. Au cours de cette célébration, l'écrivain a eu droit à un hommage national et une édition commémorative de ses livres. Il s'agit pourtant là de l'écrivain qui dénonçait le Mexique comme un pays de mendiants assis sur une montagne d'or. Ce que cet exemple illustre, c'est la légitimation d'un talent et d'un engagement par un pouvoir politique, mais aussi et surtout la reconnaissance populaire de son appartenance à la conscience publique mexicaine qu'il a pu représenter ou sur laquelle il a influé. En Afrique, une telle reconnaissance officielle qui saluerait les œuvres des plus grands auteurs engagés comme de véritables chefs-d'œuvre n'est pas encore

²⁷ Patrice Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2001, p. 165.

²⁸ Notre expérience d'enseignant nous permet d'affirmer qu'il est possible, dans plusieurs universités subsahariennes, pour un étudiant d'obtenir une licence en littérature africaine en se contentant d'extraits d'œuvres fournis par l'enseignant quand celui-ci peut lui-même accéder aux textes généralement indisponibles sur les marchés locaux.

²⁹ Mongo Beti, *Africains, si vous parliez*, Paris, Homnispheres, 2005, p. 14.

concevable. Pas de stèle à leur mémoire, pas d'école ou de rue portant leur nom, pas de journée commémorative, pas d'œuvre au programme scolaire pour beaucoup. En un mot comme en mille, inconnus, méconnus, exclus de la conscience collective, célèbres anonymes dont les faits d'armes sont loués à des milliers de kilomètres de là où ils auraient dû l'être !

Le problème que pose au final une telle entreprise littéraire vouée à l'échec politiquement parlant est donc bien le fait que l'écrivain africain engagé n'appartient pas à la conscience publique nationale ou continentale parce que non reconnu aussi bien par les masses que par les pouvoirs établis. Ce qui rend au moins douteux et inefficace son combat et qui fait de lui un imposteur bien souvent malgré lui, c'est-à-dire, quelqu'un qui se prend pour ce qu'il n'est pas : le représentant d'une communauté et d'un continent qui ne le reconnaissent pas comme tel. Edward W. Said écrit ce qui suit à propos de l'intellectuel et de sa nation :

Dans les temps d'épreuve, un intellectuel est très souvent sollicité par les membres de sa nationalité pour qu'il les représente, parle en leur nom et témoigne de leurs souffrances [...] Il incarne aux yeux de la conscience publique la réussite, la gloire et la renommée susceptibles de servir leur combat ou la défense d'une communauté harcelée.³⁰

En France, Victor Hugo, Voltaire, Zola, Sartre, Malraux étaient connus et reconnus par le public de leur époque. En échange de leur engagement, ils avaient l'adhésion de ceux pour qui ils s'engageaient qui reconnaissaient en eux des porte-parole crédibles. Leurs combats se trouvaient légitimés avec quelque chance d'emprise sur le réel. Les mots pouvaient alors être des fusils chargés. On ne peut en dire autant des écrivains africains engagés.

À défaut d'être consacrés par les institutions littéraires africaines défaillantes qui auraient rendu leur discours légitime, ils le sont par l'institution littéraire française qui valide leur démarche. Et il serait naïf de placer ses instances constitutives au-dessus de tout soupçon. En d'autres termes, l'institution littéraire française, émanation naturelle de la France si souvent pointée du doigt du fait de son rôle supposé ou réel dans le malheur des Africains par la littérature engagée, à travers son action à l'endroit des écrivains africains francophones, est en position d'influer implicitement sur leur activité créatrice en la modelant en fonction des attentes du lectorat occidental en général. Sans qu'on s'en méfie, Paris est devenu l'unique foyer de création littéraire francophone puisqu'il monopolise l'édition, l'impression et la diffusion de l'outil culturel capital qu'est le livre africain sur lequel il a un contrôle sans partage. Les conséquences d'un tel monopole restent à être évaluées par rapport à la réception africaine du livre africain. Royalement ignorés en Afrique, dédaignés des politiques et méconnus des peuples apathiques, dépendants pour beaucoup pour leur épanouissement du soutien de l'institution littéraire française, accablés par des considérations commerciales, de nombreux écrivains se retrouvent dans une position pour le moins suspecte à la limite de l'obscène qui trahit une manière

³⁰ Edward W. Said, Edward W., 1994 : *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 1994, p. 59.

de duplicité. Leur discours apparaît alors comme un prêche dans le désert, leurs mots des pétards mouillés, la bouteille jetée à la mer ne pouvant parvenir à un destinataire introuvable.

Comme on peut le voir, la réception du texte littéraire africain engagé pose un problème dans la mesure où il passe à côté de ce que nous considérons comme son lectorat naturel qu'elle ne peut engager tant il est vrai que « Pour que la parole engagée soit porteuse, il faut qu'elle engage son lecteur, qu'elle le/la conduise à regarder le monde avec des yeux différents »³¹. En l'absence de toute réception pertinente qui a vocation à transformer une parole engagée en parole engageante, la littérature africaine engagée est durablement dans l'impasse. C'est peut-être à la lumière de cette analyse qu'il faut interpréter la prudence à son encontre que voile l'affirmation jugée polémique de Kossi Efovi selon laquelle la littérature africaine n'existe pas et sa non moins polémique boutade dans laquelle il se défendait d'être un agent du ministère togolais du Tourisme. Faute de pouvoir rallier les Africains, au nom de quoi au juste s'interdirait-on d'écrire pour les autres qui n'attendent pas de vous une autre mission que celle d'écrivain tout court. C'est qu'en Afrique, les mots ont prouvé leur limite dans la transformation du réel n'en déplaise à Mongo Beti convaincu de ce que l'écriture est une arme de combat que sa revue *Peuples noirs- Peuples africains* avait pour mission de mener.

Fondamentalement, l'engagement est une confrontation de la littérature au politique, au sens le plus large. C'est une interrogation sur la place et la fonction de la littérature dans nos sociétés. Pour les écrivains qui l'ont pratiqué, cela a été, entre autres choses, une manière d'examiner dans quelle mesure la littérature pouvait être simultanément objet esthétique et force agissante.³²

souligne Benoît Denis parlant des sociétés occidentales. Cela est aussi vrai (au présent) pour les sociétés africaines essentiellement problématiques. Mais nous avons prétendu que l'engagement ici apparaissait comme une imposture. Nous venons de l'illustrer en mettant en cause non seulement sa prétention à la vérité, mais aussi le pouvoir démesuré qu'il accorde à la capacité des mots à transformer le réel et sa réception presque nulle par ceux qu'il est censé servir. Ce qui amoindrit considérablement ses possibilités d'agir sur eux, car en l'absence de toute solidarité entre l'écrivain et ses lecteurs naturels, l'engagement semble procéder d'une utopie. Tout ceci laisse par moments penser à une instrumentalisation de l'engagement à des fins commerciales.

Mais peut-être que le problème se situe finalement ailleurs. Peut-être que la littérature engagée a simplement hérité d'une « maladie » dont souffre la littérature en général qui serait elle-même une imposture dans son essence. En somme, si elle est un discours sur le monde et la littérature engagée une tentative d'inscrire le fait littéraire dans la société en le faisant participer à l'histoire en cours, il y a lieu d'élargir la perspective de cette réflexion sur l'ensemble de la littérature qui est un mentir-vrai

³¹ Odile Cazenave, « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3380> consulté le 10 décembre 2009.

³² Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 296.

selon René Girard³³ (1961) alors que pour le Congolais Alain Mabanckou (2007), l'écrivain est carrément un menteur, un artisan de l'adaptation ou de l'exagération. Si l'on s'en tient à ces seules références d'un critique et d'un praticien de l'écriture littéraire, la littérature serait donc un mensonge, c'est-à-dire une imposture et les écrivains, engagés ou non, des imposteurs, autrement dit des menteurs. En outre, pour le Prix Nobel sud-africain Nadine Gordimer (2004), écrivain très engagé, l'homme, seul animal disposant de la capacité d'observer, a comme écrivain le don et la possibilité « *d'entrer dans la vie des autres* ». Si l'on met bout à bout « *mensonge* » et ses dérivés quel que soit l'épithète qu'on veut bien leur accoler, « *adaptation* », « *exagération* » et « *entrer dans la vie des autres* », c'est-à-dire faire intrusion, s'ingérer, ce que fait la littérature engagée, on arrive à la conception de la littérature comme une imposture.

En effet, si l'imposture consiste en une action délibérée de se faire passer pour ce qu'on n'est pas ou de faire passer une chose pour ce qu'elle n'est pas, alors la littérature est bien une imposture qui, consciente de ce qu'elle n'est qu'un mensonge construit, n'a de cesse pour autant de se déguiser sous les habits du vrai ou du réel. En usant de tous les artifices à sa disposition pour manipuler le lecteur, l'écrivain abuse ainsi sans scrupules de ce dernier et la communication littéraire ne peut être un succès que si cette entreprise délibérée de manipulation est une réussite. Dans la mesure où elle participe d'un jeu organisé qui confond vérité et mensonge, la littérature, engagée ou non, apparaît en dernière analyse comme un exercice présomptueux qui tente, dans un acte personnel à la fois hasardeux et précaire, de révéler ce qui se cache en soi ou en l'autre, en soi, et en l'autre ; une exploration de ce que tous les hommes de tous les temps, de toutes les races, de toutes les origines et de toutes les conditions ont en commun : leur humanité précisément. Il semble que pour mener à bien cette exploration aventureuse de l'humain qui peut prendre par moments le visage de l'engagement, elle soit obligée de se faire passer pour ce qu'elle n'est pas, d'être un beau mensonge qui prétend à la vérité sans pouvoir l'atteindre. Mais l'essentiel ne réside-t-il pas justement dans la capacité de la fiction élaborée sous la plume d'écrivains talentueux de s'en approcher même sans la caution de ceux qu'elle est censée servir ou l'adhésion de ceux à qui elle est censée s'adresser ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ALEM Kangny, *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*, Yaoundé, Afrikiya, 2009.

BARTHES Roland, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1982.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

³³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

- BRINK André, *Retour au jardin du Luxembourg. Littérature et politique en Afrique du Sud : 1982-1998*, Paris, Stock, 1998.
- CAZENAVE Odile , « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3380> consulté le 10 décembre 2009.
- _____, *Afrique sur Seine, une nouvelle génération d'écrivains africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHEVRIER Jacques, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999.
- COLETTE Élise, « *L'humanité au scalpel* », JA/L'Intelligent, n° 2248 du 8 au 14 février 2004.
- COLLETA Antonella, « Mongo Beti, écrivain engagé, www.fabula.org/revue/document4439.php consulté le 20 novembre 2009.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- ELIAS Norbert, *Engagement et distanciation*, Paris, Fayard, coll. « Pocket-Agora », 1996.
- FAME NDONGO Jacques, *Le prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain postcolonial*, Paris, Berger-Levreaux, 1998.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- IDT Généviève, *La littérature engagée, manifeste permanent*, dans « Littérature », n° 39, 1980, p.61-71.
- KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
- LE BRIS Michel, ROUAUD Jean, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, NRF, 2007.
- Le discours réaliste, *Poétique*, n°16, 1973.
- LEFORT René, ROSI Mauro : *Ahmadou Kourouma ou le dénonciateur de l'intérieur*, entretien avec Ahmadou Kourouma, http://www.unesco.org/courrier/1999_03/fr/dires/txtl.htm consulté le 20 novembre 2009.
- LEIRIS Michel, *La littérature comme taumachie suivi de L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1990, [1946].
- LIBOG Héric, *L'engagement n'est pas un luxe*, entretien avec Mongo Beti, www.africultures.com/php/index.php?nav=articles&no=47 consulté le 20 novembre 2009 ;
- MONGO BETI, *La pertinence réaliste et militante*, Interculturel Francophonies, n° 13, Lecce, Alliance Française, juin-juillet 2008.
- _____, *Africains, si vous parliez*, Paris, Homnisphères, 2005.
- N'DA Paul, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NGANANG Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2001.

_____, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnispheres, 2007.

SAID Edward W, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 1994.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1985, [1948].

_____, *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948.

THIBAUT LE RENARD, Comi M. Toulabor, entretien avec Ahmadou Kourouma, (autour d'un livre), 178 Lectures,

www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178

consulté le 7 octobre 2009.

WABÉRI A. Abdourahman, *Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire*, dans « Notre Librairie », n°35, Sept-Déc, p. 8-15, 1995.

www.evene.fr/tout/alain-mabanckou mis en ligne en mars 2007.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

LE DÉVOILEMENT DE L'IMPOSTURE COMME STRATÉGIE D'ENGAGEMENT

LITTÉRAIRE

Benoît TRUDEL

Université de Western Ontario, Canada

Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer ; *je la dévoile* à moi-même et aux autres pour la changer ; je l'atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards ; à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir. [...] L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que *dévoiler c'est changer* [...].¹ (Je souligne)

La notion d'engagement au vingtième siècle s'inspire en grande partie de principes évoqués par Jean-Paul Sartre² et, peut-être à moindre degré, de Roland Barthes. Or, dans un contexte plus contemporain –voire postmoderne–, alors que s'affirment plus fortement que jamais les littératures extrahexagonales, il y a lieu de réexaminer les notions d'engagement littéraire héritées de ces deux penseurs. Sans prétendre à l'inventaire de telles théories, ni même à une énumération de textes contemporains où est évident un engagement original, je me pencherai toutefois sur un roman en particulier, *Les confitures de coings* (1972)³ de Jacques Ferron, dont l'intérêt tient du fait, justement, qu'il comporte un engagement des plus inédits. Un bref rappel des positions de Sartre et de Barthes face à l'engagement littéraire permettra ainsi de mesurer l'écart entre, d'une part, deux modes majeurs d'engager le social et, d'autre part, l'engagement tel que l'exerce Ferron. Si la lecture des *Confitures de coings* permet d'en relever un engagement traditionnel plutôt modéré, ce dernier ne pourra circonscrire à lui seul toute la visée sociopolitique du roman : le roman combine et va au-delà des approches de Sartre et de Barthes.

Pour mieux convaincre le lecteur, Ferron tire profit de l'*imposture*, laquelle est insérée et soulignée dans toutes les facettes du fait littéraire. Si les personnages des *Confitures de coings* s'avèrent des imposteurs maintes fois confirmés, la scénographie elle aussi procède du même motif ; en fait, c'est tout le roman qui s'efforce d'exposer l'imposture, y compris celle de l'illusion référentielle. En résulte une narration dont la lecture ne peut qu'être précaire. Or, si le roman engagé se donne comme but de convaincre son lecteur, sa lecture ne devrait-elle pas pouvoir s'accomplir sans difficulté ? Comme en

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 28.

² Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 17.

³ Jacques Ferron publie une première version des *Confitures de coings* en 1965 sous le titre *La nuit*. La réécriture de 1972, comme le démontre bien Jacques Pelletier dans *Le poids de l'histoire* (p. 163-82), est motivée par un changement de perspective chez Ferron suite à la crise d'octobre 1970, où l'intervention violente d'un groupe révolutionnaire, le Front de libération du Québec (FLQ), entraîna une forte réplique de la part du gouvernement fédéral canadien. *La nuit* peut-être considérée une œuvre indépendante des *Confitures de coings* (et vice versa) comme en témoigne la réédition, en 2004, de *La nuit* sous sa forme de 1965.

témoigne le thème principal du roman, c'est de cet aspect opaque de la narration que bénéficie l'engagement. C'est ainsi que se manifeste l'originalité de l'œuvre ferronienne : d'une part, l'engagement s'y exerce sur différents niveaux du fait littéraire où le faux –c'est-à-dire l'imposture– est pointé du doigt et où le vrai est mis à jour; d'autre part, l'engagement y est non seulement transmis par une narration qui se laisse lire difficilement, mais portée presque entièrement par celle-ci.

Quel engagement ?

Vue d'une perspective transhistorique⁴, la littérature engagée est un phénomène « par lequel les écrivains donnent des 'gages' à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques » ; cette définition est valable tant pour les satires et les éloges, que les fictions idéologiques du 18^e siècle et l'art social du 19^e⁵. Dans tous les cas, l'engagement dépend du rapport entre un monde fictif représenté et l'univers dans lequel vivent auteurs et lecteurs. Si Jean-Paul Sartre reste fidèle à cette vision fondamentale du texte engagé, il souligne toutefois avec insistance la responsabilité de l'écrivain –entendu ici comme écrivain de prose– et accentue la notion de « dévoilement ». C'est le prosateur, à distinguer du poète, qui doit, par son art, exposer les facettes cachées du réel et dénoncer les comportements déplorables. Pour lui, comme l'énonce Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature*, « [p]arler c'est agir »⁶. Vu comme acte de dévoilement, l'engagement consiste ainsi à transmettre en fiction un aspect du réel dans le but –ou l'espoir– d'y apporter un changement :

Si vous nommez la conduite d'un individu, vous la lui révélez : il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait *vu* dans le moment qu'il se *voit* ; son geste furtif, qu'il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s'intègre à l'esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré. Après cela, comment voulez-vous qu'il agisse de la même manière ?⁷

L'engagement procède ainsi d'un dédoublement référentiel, l'écrivain ayant « choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité »⁸. Il ne s'agit pas simplement de témoigner du réel ; implicitement, la littérature se doit d'éclairer certains aspects du réel qui demeurent inconnus des « autres hommes ». « Tout bon » écrivain se charge non pas de dire le réel, mais bien d'éclairer le vrai –ambition nettement moins objective.

⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 18.

⁵ Paul Aron, « Engagement », *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron et al., Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 177.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

L'exclusion de la poésie montre bien en quoi la vision sartrienne de l'engagement mise sur le référent littéraire. Le monde créé par le dispositif prosaïque pourra, par voie d'illustration, de rapprochement et de comparaison, faire contraste au monde actuel (c'est-à-dire le « monde réel », non fictionnel). Il pourra alors offrir une vision plus juste –voire plus vraie– des choses. Puisque la poésie, elle, n'oriente pas son lecteur vers un monde fictionnel se voulant l'équivalent approximatif du monde actuel, elle ne peut espérer entraîner ni l'illustration de ce dernier, ni le rapprochement nécessaire à une comparaison éventuelle. Le référent poétique étant « autre » d'emblée, il ne peut permettre d'enrichir la vision du monde actuel et encore moins d'en offrir une vision plus complète. Par conséquent, c'est la nature autoréférentielle de la poésie que les écrivains prosateurs doivent tenir à distance. En prose, le style « doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies »⁹. Ainsi, tout ce qui met en évidence l'acte de transmission narrative doit être banni de la prose, ceci au profit du monde fictionnel qui est créé par cet acte. Si l'œuvre prosaïque est propice à engendrer l'engagement, ce n'est qu'à condition qu'elle ne compromette pas ses rouages narratifs :

En un mot, il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent les deux choix ne font qu'un, mais *jamais*, chez les bons auteurs, le second ne précède-t-il le premier ¹⁰ (je souligne).

La publication de *Qu'est-ce que la littérature*, en 1941, entraînera un débat qui durera presque trente ans¹¹. Si les nouveaux romanciers ont participé à ce débat, ils s'inspireront en grande partie de Roland Barthes, notamment du *Degré zéro de l'écriture*, lequel serait écrit en réaction à Sartre ¹². Selon Benoît Denis, « ce que Sartre refuse violemment, c'est l'autonomie de la forme : celle-ci ne peut signifier indépendamment du contenu et doit en quelque manière rester “au service” de celui-ci [...] »¹³ L'engagement sartrien, où demeure implicite une certaine intention de vraisemblance narrative, serait alors à opposer à une approche barthésienne de la littérature. Pour Barthes, en effet, le

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ Celia Britton, *The Nouveau Roman*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 5.

¹² *Le degré zéro de l'écriture* « as a whole is, I would argue, of crucial importance in the development of the Nouveau Roman's theoretical positions, although they do not often refer to it. In particular, the relationship between *Qu'est-ce que la littérature ?*, and *Pour un nouveau roman* on the question of 'engagement' cannot be fully understood without taking it into account. The connections are not explicit; *Le degré zéro* does not mention *Qu'est-ce que la littérature ?* and *Pour un nouveau roman* does not mention *Le degré zéro*. Nevertheless, the latter occupies a transitional position between Sartre and Robbe-Grillet, in so far as [*sic*] Barthes's concept of 'écriture' transforms Sartre's 'engagement' into something which legitimises the novelist's concern with problems of form and language as a type of socio-political action; and this then opens the way for Robbe-Grillet to refute Sartre's own accusations that the Nouveau Roman is politically irrelevant and/or reactionary, while at the same time preserving its freedom from externally imposed directives as to its political 'message'» (Celia Britton, *The Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 28).

¹³ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 69.

travail principal de l'auteur est de « supporter la littérature comme *un engagement manqué* »¹⁴. Toute ambition révolutionnaire du réalisme est impossible d'emblée puisque sa prétention à mimer le réel et à le présenter de manière ordonnée est artificielle ou fausse¹⁵. Il est nécessaire, selon Barthes, de reconnaître avant tout l'écart entre le fictif et le réel. Dès lors s'explique l'enthousiasme de Barthes face au théâtre brechtien, lequel accentue le contraste entre l'univers du public et celui qui apparaît sur les planches¹⁶ ; s'explique aussi son admiration du refus, chez Robbe-Grillet, de l'illusion référentielle¹⁷. On comprend alors que la littérature, pour Barthes :

[...] ne peut exister que sous la figure de son propre problème, châtieuse et pourchasseuse d'elle-même. Sinon, quelle que soit la générosité ou l'exactitude de son contenu, elle finit toujours par succomber sous le poids d'une forme traditionnelle qui la compromet dans la mesure où elle sert d'alibi à la société aliénée qui la produit, la consomme et la justifie.¹⁸

L'originalité du *Degré zéro de l'écriture* vient du fait que Barthes y définit l'engagement non pas comme la présence, au sein d'un récit, d'une certaine manière de voir le monde, mais plutôt comme une ambition située à même la forme littéraire : « [H]e defines [commitment] not as a particular world view to be expressed in the text, but as an engagement of the literary form itself »¹⁹.

La parole se voit ainsi déliée du caractère assertif que lui prête Sartre, c'est-à-dire de sa capacité d'agir. Chez Barthes, c'est le mode « allusif » qui prévaut ; vu ainsi, la prose ne peut, au mieux, que « faire (pré)sentir la nécessité » de changer le monde²⁰. L'opposition entre un mode assertif et un mode allusif s'avère aussi, forcément, un déplacement de la responsabilité du « dévoilement ». Si l'auteur a l'obligation, chez Sartre, de faire paraître le vrai, c'est le critique, chez Barthes, qui s'en voit chargé. Ainsi l'explique Benoît Denis :

Le coup de force de Barthes, à la charnière des années cinquante et soixante, aura donc été celui-là : dissocier littérature et politique en promulguant par contre la nécessité d'une critique engagée (d'un métadiscours théorique) qui assume, délibérément et à la place de la littérature, la nécessité de prendre position sur le terrain idéologique.²¹

Les confitures de coings de l'auteur québécois Jacques Ferron se situe à la suite tant de la perspective strictement assertive de Sartre, laquelle privilégie le référent, que des écrits de Barthes « dissoci[ant] littérature et politique »²². D'abord, le roman procède, comme le veut Sartre, de dévoilements. L'imposture y est constamment mise à découvert : celle des personnages, celle de la

¹⁴ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 150.

¹⁵ Celia Britton, *The Nouveau Roman*, op. cit., p. 27.

¹⁶ Graham Allen, *Roland Barthes*, New York, Routledge, 2003, p. 29.

¹⁷ Patrizia Lombardo, *Three Paradoxes of Roland Barthes*, Athens, the University of Georgia Press, 1989, p. 90.

¹⁸ Roland Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 70.

¹⁹ Celia Britton, *The Nouveau Roman*, op. cit., p. 29.

²⁰ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 291.

²¹ *Ibid.*, p. 292.

²² *Ibid.*, loc. cit.

scénographie et celle même du fait littéraire ; en effet, le roman dévoile le « vrai » du monde actuel en portant atteinte à l'illusion référentielle. Or, si l'intention finale de Ferron fait de son roman un avatar de l'engagement sartrien, l'œuvre s'en éloigne, justement, par l'atteinte à l'illusion référentielle, sans compter l'usage d'une voix narrative qui rend précaire l'actualisation du texte. Si, par l'entremise de ces traits, *Les confitures de coings* adopte les principes de Barthes, ce rapprochement demeure tout aussi partiel – l'engagement au sein du roman ne pouvant être nié.

1. *Les confitures de coings* : impostures de personnages.

L'intrigue des *Confitures de coings* s'étend sur sept chapitres comportant environ une douzaine de pages chacun. Elle est transmise par un narrateur-personnage nommé François Ménard qui est un banquier d'une quarantaine d'années et qui vit avec son épouse dans la banlieue de Montréal. François Ménard est réveillé en pleine nuit par l'appel d'un homme l'incitant à le rencontrer. C'est ainsi qu'il se rend à Montréal pour n'en revenir qu'au soleil levant. Le récit de la nuit en question, y compris diverses péripéties telles des discussions avec Alfredo Carone (un chauffeur de taxi), une aventure avec Barbara (une prostituée) et la mort de son interlocuteur téléphonique, est interrompu par l'évocation occasionnelle du passé de François Ménard.

Le roman de Ferron met en scène des personnages qui se déçoivent les uns les autres, qui par moments déjouent le lecteur et qui vont jusqu'à se tromper eux-mêmes. Le début du roman en témoigne admirablement : Au premier chapitre, François Ménard déclare que « le téléphone sonna »²³ ; s'imaginant que la personne appelant chez lui au milieu de la nuit est un « mauvais plaisant » (P, 23), il répond avec l'intention de « lui retourner la plaisanterie » (P, 23). Et effectivement, lorsque son interlocuteur demande à parler à Frank, un homme qui, selon toutes indications, lui est inconnu, François Ménard lui répond notamment qu'il est « malade, très malade, hélas ! » (P, 24). Lors d'une seconde conversation téléphonique, François Ménard est davantage explicite sur le fait qu'il ne connaît ni Frank, ni son interlocuteur : « Ah oui ! le fameux Frank... Au fait, *qui était-il ?* Je n'aurais pas détesté le savoir. Comme je ne répondais pas, l'*inconnu* demanda à lui parler » (P, 26 ; je souligne). François Ménard poursuit en déclarant à son interlocuteur que Frank est mort et en défilant d'autres histoires à son propos qui seraient, si l'on se fie aux réactions venant de l'autre bout de la ligne, des plus insolites. Pour ce dernier, en effet, Frank semble être une réelle connaissance : il serait « athée » (P, 26) et sa mort serait « tragique » (26) ; lorsque François Ménard déclare avoir empoisonné Frank lui-même, l'interlocuteur, apparemment outré, raccroche. Après l'échange téléphonique, François Ménard, fier de sa plaisanterie, pourra conclure : « Pour l'avoir eu, je l'avais eu ! Le mauvais plaisant, indubitablement, c'était moi » (P, 27). Ces indices permettent bien d'affirmer que l'interlocuteur

²³ Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, Montréal, Typo, [1972], 1990, p. 22.

téléphonique et le personnage de « Frank » sont foncièrement inconnus de François Ménard. Pourtant, lorsque par la suite François mentionne Frank, il l'identifie cette fois à son interlocuteur téléphonique : « Et de qui procédait Frank qui venait de me retrouver et que je n'avais pas trompé pour la bonne raison que c'était lui qui avait demandé à se parler ? Je l'avais peut-être intrigué ; sa mort en tout cas ne devait pas l'attrister » (P, 31).

Ces énoncés marquent un renversement des plus étonnants. En donnant le personnage de Frank comme connu par François Ménard –puisque ce dernier sait pertinemment que Frank et son interlocuteur ne font qu'un–, ils impliquent une déstabilisation des acquis développés auparavant. Ainsi se voient contredits les énoncés donnant Frank comme un inconnu et ceux donnant François Ménard comme victime d'une « plaisanterie ». Il apparaît que les dialogues précédents entre Frank et François Ménard dissimulent un sous-texte, lequel est présent d'un côté comme de l'autre : L'interlocuteur téléphonique demande à parler à Frank, sachant qu'il n'y a nul Frank au bout de la ligne ; comme réponse, François Ménard ne nie pas la présence d'un « Frank » ; de ce fait, il trompe à la fois son interlocuteur –encore le trompe-t-il vraiment ?– et le lecteur. Dès lors, vu la complicité du narrateur-personnage au sein de ce jeu, il paraît susceptible de cacher son savoir. C'est d'ailleurs ce qu'il fait, à titre à la fois de personnage et de narrateur. Il faudra, en effet, attendre deux chapitres pour que François Ménard admette, comme si de rien n'était, que Frank l'appelle « de temps à autre » et « depuis deux ou trois ans » (P, 63). Ce comportement dissimulateur est en accord avec la nature de son personnage ; la description qu'il fait de lui-même démontre à quel point l'imposture détermine son comportement : il renie la part révolutionnaire de lui-même lorsqu'il est jeune et vit le reste de ses jours sans son âme qu'il a abandonnée à ce moment ; pour remplacer cette âme, il partage celle de sa femme et adopte un style de vie qui semble encore moins lui être propre. François Ménard affirme qu'en tant que banquier, il « reçut coup sur coup plusieurs augmentations de salaire, qui les premières, méritées [l]e laissèrent froid, qui les autres, plus imprévues [lui] donnèrent plus de contentement » (P, 20). C'est également par la déception qu'il s'efforce d'intégrer son voisinage : « Nous habitions une banlieue populaire. À cause du voisinage j'appréhendais la gêne qui de la sorte me commanda longtemps, m'obligeant à taire ma différence, à me montrer comme tout le monde, bon chrétien, bon citoyen, bon époux » (P, 14).

Son ultime imposture sera celle qui définit son rapport au monde et son attachement problématique à l'âme révolutionnaire qu'il délaisse dans sa jeunesse :

Je ne me sentais que plus captif, au point de douter de ma similitude avec eux. Dans le dessein de la reconquérir, pour voguer comme eux sur une planète sphérique, pour être admis dans la société qu'ils formaient, vers laquelle je me sentais porté, où je me trouvais déjà sans l'être, je supposai que je devais me conformer à l'idée qu'ils se faisaient de moi et qui leur permettait de me reconnaître dès qu'ils me connaissaient, chercher à me voir comme eux de l'extérieur en me mettant en dehors de moi où je n'étais pas, bien entendu, me considérer comme un autre, quitte à me prendre pour tel. (P, 13-4)

Imposteur tant dans sa banlieue de résidence qu'au travail, le protagoniste l'est également à la maison. Il faut en sorte que les considérations dont il fait part au lecteur demeurent inconnues de son épouse. S'il se sert de l'âme de cette dernière à son insu, elle ne sait rien non plus des ambitions politiques de son mari, si insignifiantes fussent-elles. Non seulement François Menard garde-t-il secret son engagement passé, il fait aussi de son mieux pour masquer toute action le rapprochant à cet homme qu'il fut jadis. Le seul personnage qui aura alors connaissance de ce passé sera Frank, celui dont le chemin croisa le sien durant ladite période révolutionnaire. Frank est d'autant plus informé de la perte de l'âme de François Ménard que c'est lui qui facilite²⁴ cette perte et qui conserve ladite âme dans sa poche pendant des années.

Aussi Frank n'en est pas moins, lui-même, un imposteur. Non seulement appelle-t-il chez François Ménard en prétendant être un autre, mais il reçoit l'âme de François Ménard des propres mains de ce dernier sans se faire reconnaître (P, 74). Même Smédo, qui fait en sorte que François Ménard se convertisse au communisme²⁵, s'avère ailleurs un opposant à la manifestation :

Pendant que le Malais descend, plus rond que nature, ayant eu du mal à boutonner son uniforme, le capitaine reste accoudé au bastingage. C'est Smédo, c'est le capitaine Smédo devenu contrebandier. Je lui crie : « Capitaine, voyez-moi : je suis Indien, je suis Malais, je suis communiste, je suis Chinois ; prenez-moi dans votre équipage! » [...] [S]'il m'entendait, il ne broncherait pas ; [...]. (P, 55)

Une note de l'éditeur de *La nuit*²⁶ va en ce sens, indiquant que le personnage de Smédo représente l'infiltration de la police dans le parti communiste. C'est ainsi tout le roman, par voie surtout du personnage de François Ménard –mais aussi des personnages secondaires– qui accentue l'imposture. Un aperçu de la scénographie des *Confitures de coings* suffira pour démontrer que cette préoccupation se trouve également dans le tissu narratif du roman.

2. Imposture scénographique.

Lorsque François Ménard se rend à Montréal, il y est amené par un chauffeur de taxi, Alfredo Carone. Au cours de cette nuit, François Ménard passe du temps dans un hôtel (une « maison de passe »²⁷) où il partage une aventure avec Barbara, une prostituée. En sortant de l'hôtel, il affirme que « la rue Stanley ne passait plus dans la rue Stanley » et qu'elle « servait de décor au silence » (P, 98).

²⁴ Pour ce qui est de la perte de son âme, François Ménard reconnaît d'ailleurs explicitement la contribution de Frank : « J'étais entré à la banque par son entremise et ç'avait été pour une part grâce à son entremise que j'y étais monté en grade de messenger à caissier, de caissier à commis, de commis à comptable, troisième comptable, deuxième comptable, comptable-chef, de comptable-chef à vérificateur, et de vérificateur à l'espoir de devenir gérant d'une succursale de banlieue, suprême promotion » (Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, op. cit., p. 64).

²⁵ « Cet argent est diabolique. Il possède notre société. L'exorciser, c'est le socialisme » (*Ibid.*, p. 52), dit-il.

²⁶ Jacques Ferron, *La nuit*, Outremont, Lanctôt, [1965], 2005, p. 112

²⁷ Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, op. cit., p. 98.

Après avoir fait part de quelques réflexions, il narre ses actions de la manière suivante : « [J]e secouai mon extase et m'empressai de remettre la rue Stanley dans la rue Stanley. Ensuite, en marchant tout simplement, je lui rendis le mouvement » (P, 99). Le sens qu'on serait porté à tirer de ces énoncés, s'ils étaient isolés, n'impliquerait peut-être aucune conséquence marquante : il semblerait simplement que l'extase ressentie par François Ménard en sortant de l'hôtel lui donne l'impression que la rue Stanley s'est immobilisée ; secouant son extase, la rue pourrait paraître, à ses yeux, reprendre vie. Les énoncés suivants incitent pourtant à une réinterprétation de ces passages :

Aussitôt un taxi, sortant d'une panne mystérieuse dont le chauffeur reste pantois, me rejoint. Je l'arrête et monte à côté du chauffeur : Alfredo Carone, quoi de plus naturel ! [...]

[Alfredo Carone dit :] – Soudain, je me suis rendu compte que j'étais garé au beau milieu de la rue. Cela n'avait aucune conséquence : la rue était arrêtée. Combien de temps ? Je l'ignore. Une panne de moteur ? Non, Monsieur, c'était une panne de tête. (P, 99)

Il semblerait que l'immobilité de la rue n'ait pas été seulement une impression de François Ménard puisque Alfredo Carone lui-même affirme qu'il est victime d'une même immobilité. Une certaine torpeur aurait ainsi également immobilisé le chauffeur de taxi, qui n'en serait sorti qu'à l'instant même où François Ménard sort de sa propre « panne de tête ». Apparaît alors une relation de cause à effet entre les deux événements :

Il a trop roulé dans la nuit pour s'étonner de rien, sauf de sa panne peut-être et encore : il l'a sans doute déjà oubliée. D'une panne de tête, après tout, il faut se faire raison de ne pas y penser faute d'indicateur pour l'apprécier à sa juste mesure. Je n'avais pas essayé de lui expliquer pour ma part qu'en tentant d'étendre à quelques secondes, à une minute ou deux au plus, le temps de sa panne, sans doute, l'éternité d'un instant, *j'avais détourné* la rue Stanley de son cours de sorte qu'il s'était immobilisé forcément... (P 111-2 ; je souligne)

Dans ce passage, François Ménard se donne comme le créateur de son récit –non plus seulement le narrateur. C'est ainsi que les gestes et les perceptions d'Alfredo Carone se voient expliqués par le caprice de François Ménard, celui-ci étant présenté comme responsable du « détournement » de la rue Stanley. La torpeur d'où sort Alfredo Carone s'avère une conséquence de celle d'où sort François Ménard ; puisque ce dernier est le créateur du récit, quelques moments de réflexion chez lui représentent une immobilisation des autres personnages, qui eux sont en quelque sorte placés en veille. Lorsque François Ménard se remet de son extase, toute la rue Stanley se voit réactivée, et avec elle le personnage d'Alfredo Carone, ce dernier devant conduire François Ménard ailleurs pour la suite du récit. Or, le changement du statut de François Ménard contredit le cadre narratif préalablement établi. Au début du roman, en effet, la scénographie suivante est établie sans ambiguïté : le narrateur-personnage François Ménard raconte son propre récit, lequel est implicitement véridique et authentique puisqu'il l'a lui-même vécu. De ce fait, le roman *Les confitures de coings* n'a qu'un seul niveau narratif. Pourtant, les passages que nous venons de voir contredisent cette scénographie.

François Ménard y donne son récit comme étant fictif ; il se donne lui-même non plus comme celui qui raconte des événements qui sont véridiques, mais plutôt comme celui qui crée une intrigue fictive et qui manipule des personnages inventés.

Qui plus est, la figure créatrice identifiée ici n'est pas le François Ménard qui raconte son récit, mais plutôt le François Ménard qui subit les événements de l'intrigue. Il s'agit plutôt du personnage François Ménard que du narrateur : « Je n'*avais* pas *essayé* de lui expliquer [que] j'*avais détourné* la rue Stanley de son cours » (je souligne)²⁸. Ce récit ne serait pas raconté après avoir été vécu ; il ne serait pas non plus créé à mesure qu'il est raconté; il serait plutôt créé –de manière explicite– par le personnage François Ménard, et *ensuite* raconté par le narrateur François Ménard. Le fait que François Ménard crée son aventure à mesure qu'il la vit s'avère une trahison d'autant plus évidente de l'illusion référentielle telle qu'elle est préalablement établie par la scénographie du roman. L'imposture de cette scénographie est alors indéniable puisque les aventures de François Ménard, données initialement par ce dernier comme étant un récit authentique, ne sont que fabulations. Aussi ce renversement entraîne-t-il, comme nous le verrons tout de suite, des conséquences quant à la conception du fait littéraire.

Impostures de la fiction, de la réalité fictionnelle et de la réalité actuelle.

Le fait que la scénographie se trahisse met en évidence l'état d'artifice –et donc l'imposture– des *Confitures de coings*. En tant que narrateur, François Ménard met en relief, tantôt tacitement, tantôt de manière nettement plus prononcée, le statut fictionnel de son discours. Si la référence à des auteurs tels que Proust et Samuel Butler (P, 75), Cocteau et Céline (P, 81), ou encore Racine et Corneille (P, 75) ne sont que des indices de « fictionnalité », ils appuient certains passages où paraît explicitement l'acte de création : « Mon interpolation d'auteur qui a oublié son narrateur, son personnage d'employé de banque. Un peu Baluba, mon cher Frank, notre roman » (P, 81). La mention d'un personnage hypothétique qui « trouve paix, soumission, sécurité et honorabilité au sein de la médiocrité » (P, 112) en fait autant pour dénoncer la fiction que les interpellations du lecteur : « Ne riez pas de moi, de mon extravagance, de mon délire mégalomane ! D'ailleurs, qui êtes-vous pour me juger [...] ? » (P, 73). Dans un autre passage qui gravite autour du taxi d'Alfredo Carone, la narration semble remettre en question l'illusion romanesque des personnages en annonçant l'état fictif de ces derniers. Le narrateur y développe un événement parallèle à l'intrigue dans laquelle il figure :

Il n'y avait qu'un seul taxi au poste. Quand il m'eut emporté, je m'imaginai la déconvenue d'un second personnage, à supposer que ma complexion n'ait pas été unie mais tranchée, divisée et portée par deux

²⁸Notons au passage que ces observations se compliquent davantage lorsque le personnage d'Alfredo Carone démontre qu'il dispose d'un certain savoir sur l'état de ce même François Ménard : « On voit, Monsieur, que vous sortez d'extase ! » (Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, op. cit., p. 112).

hommes marchant l'un derrière l'autre, à trois ou quatre minutes d'intervalle. L'écart de mon dédoublement s'en fût trouvé élargi ; peut-être même eussé-je perdu une part de moi-même plus ou moins regrettable selon qu'elle se fût ou non chargée du pot de confiture de coings. Sans ce dédoublement, un deuxième marcheur restait possible, celui-là de chair et d'os, et même un peu transi, différent de moi, qui me suivait et serait resté dépité de voir s'éloigner le dernier taxi dans la nuit. (P, 39)

On remarque d'abord la même attribution du statut de créateur (ou d'auteur) à François Ménard –le narrateur, cette fois. La mention d'un « second personnage » est davantage révélatrice puisqu'elle implique forcément l'existence d'un premier personnage –François Ménard lui-même, en l'occurrence. Il s'agit donc en quelque sorte d'une reconnaissance par un personnage de son état imaginaire et de son existence au sein d'une intrigue. Ailleurs, une seconde mise en scène d'un personnage fictif est évidente : « [J]e disposais d'un laissez-passer, celui qu'emporte dans un roman un personnage nouveau qui n'a pris fait et cause pour ou contre personne, ignorant de tout, même de son propre rôle » (P, 35). Non seulement le narrateur reconnaît-il implicitement sa propre existence au sein d'un roman, il reconnaît simultanément la part « personnage » de lui-même. C'est de cette manière que l'illusion référentielle du roman de Ferron est mise en évidence à même la diégèse.

Compte tenu des mesures adoptées pour enfreindre ladite illusion référentielle, il n'est pas surprenant de lire à quel point le roman déroutait son lecteur, en 1965, lors de sa parution initiale sous le titre *La nuit* : « Si vous ne comprenez pas trop bien, dites-vous bien que c'est à cause de la nuit. Elle règne, épaisse et noire sur tout le récit »²⁹. « Ferron nous tire du rêve à la réalité pour nous dépayser l'instant d'après dans un petit monde crépusculaire. »³⁰

Dans la plupart des cas, la critique demeure perplexe devant ce roman déroutant. La déclaration suivante d'André Major est des plus révélatrices en ce qui concerne l'accueil qui lui est accordé lors de sa publication : « La critique s'est tue, déconcertée³¹. Ce roman mettait le lecteur au pied du mur »³².

Par ailleurs, cette atteinte à l'illusion référentielle reflète le thème principal de l'œuvre, c'est-à-dire que la réalité telle qu'elle est perçue d'emblée est en quelque sorte fausse. Ce thème est établi surtout dans l'épisode où un jeune François Ménard admire le paysage de Sainte-Agathe par la vitrine du sanatorium où il séjourne. Le personnage observe une colline au centre de Sainte-Agathe, derrière laquelle se cache l'église du village –qui lui est donc dissimulée. En entendant le bruit des clochers, il fait le constat anodin suivant, lequel s'avère pour lui une véritable révélation :

²⁹ Gilles Marcotte, « Contes du jour, des *Confitures de coings*, et du demi-jour... », *La Presse*, 17 avril 1965, supplément Arts et lettres, p. 4.

³⁰ Clément Lockquell, « Un pur divertissement ? LA NUIT de Jacques Ferron », *Le Soleil*, 24 avril 1965, p. 8.

³¹ André Major, « Jacques Ferron, le jour et la nuit », *Action nationale*, septembre 1965, p. 98-103.

³² Révélatrice, l'est aussi la réédition du roman de 1979, que l'éditrice Diane Potvin parsème de notes explicatives et de titres de chapitres de son invention. Potvin fait aussi le choix d'interpréter une grande partie du récit comme un rêve qu'a le personnage principal. Quoique l'on pense de l'interprétation de Potvin, sa lecture démontre bien que *La nuit* est, pour utiliser l'expression d'Umberto Eco, un texte des plus « ouverts ». Dans tous les cas, il s'agit de faciliter la lecture.

Sainte-Agathe n'est pas seulement ce que j'en aperçois d'ici [...]. Voici de quoi je pars pour penser ainsi : l'angélus tout à l'heure m'a intrigué; je n'en connais pas les clochers et pourtant le son des cloches, qui a ébranlé l'air et brisé les simulacres, m'a révélé qu'ils existent, réalité derrière la réalité. Déduction qui me laisse émerveillé.³³

Là en effet se trouve le thème principal et souvent répété du récit : « La réalité se dissimule derrière la réalité » (P, 44). Ce qui est sous-entendu, ici, c'est que la « vraie » réalité se cache derrière une réalité « dissimulatrice ». Ce thème gouverne non seulement l'intrigue, mais aussi tout l'accomplissement du roman de Ferron. On peut voir, en effet, en quoi divers éléments du roman en découlent et y contribuent : l'identité des personnages et du narrateur, telle qu'elle est présentée d'emblée, s'avère en grande partie fausse ; les conditions par lesquelles se construit l'acte d'énonciation s'avèrent tout aussi illusoire ; l'effort de dévoiler l'imposture est renforcé par les passages susmentionnés exposant les rouages du roman. C'est ainsi que le thème principal du roman de Ferron est porté non seulement par l'intrigue et les paroles des personnages qui y figurent, mais également par la structure même de ce roman. L'œuvre en entier propose une vision cohérente de l'imposture, celle-ci étant immanquablement dénoncée ; l'illusion ne paraît, en effet, que pour être enfreinte. Et de la même manière que le thème de « la réalité derrière la réalité » correspond à l'estompement des impostures du narrateur, des personnages et de la scénographie, il correspond également à l'abolissement de l'imposture au niveau du hors-texte.

Cette découverte par le personnage de François Ménard –que la réalité première est une imposture– rejoint effectivement le contexte social québécois. Alors que le discours fédéraliste de Frank n'est opposé que par le manque de conviction d'un Canadien-français soumis ou « vendu » –c'est-à-dire un François Ménard plus âgé–, cette « réalité qui se cache derrière la réalité » s'avère en fait la possibilité d'une véritable nation québécoise, difficile à entrevoir derrière la soumission au Canada, laquelle fait figure ici de façade à outrepasser. C'est seulement dans « la nuit » de son existence que François Ménard pourra changer de perspective. Pendant le jour, la façade est trop opaque et l'en empêche. Seule la nuit, où il est révolutionnaire et non plus banquier, lui permet d'envisager un Québec autrement que ce qu'il est. Cette « nuit » correspond au François Ménard dans sa jeunesse, celui qui participe à une manifestation communiste. Or lorsqu'il est arrêté par Frank lors de la manifestation et jugé par la suite, le refus de François Ménard d'admettre son implication politique se traduit en la perte de son âme, laquelle est récupérée par Frank. Ainsi débute « le jour » de sa vie, déclenché par son mensonge, et qui le verra emprunter l'âme de sa femme et entamer une vie de « vendu » dans la banlieue où il travaille comme banquier. Il vit en imposteur pendant plusieurs années avant que son retour à Montréal, une nuit, lui permette de recouvrir son âme –ceci en dépit des efforts de Frank. Et c'est seulement après avoir récupéré, pendant cette nuit, la part « révolutionnaire » de lui-même que François Ménard pourra découvrir –et le lecteur avec lui– la réalité dissimulée derrière la réalité :

³³ Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, op. cit., p. 43.

d'une part, une certaine sympathie chez lui pour la cause nationaliste et, d'autre part, l'opinion et l'ambition des Canadiens-anglais qu'il lit dans le journal de Frank :

C'est ainsi que nous avons toujours gouverné ce peuple, moins par la force qu'en le prenant à son jeu et à sa fourberie. Plus fourbes que lui, nous l'avons empêché de s'affirmer. Il n'en a pas moins progressé. La partie approche de sa fin. Elle sera gagnée si les cartes ne sont pas abattues : [ce peuple] peut encore s'égarer et passer à côté de sa destinée. Il s'agira alors de mettre les cartes dans sa poche et d'emmener ces Canadiens à se considérer comme des immigrants dans un pays qui tire sa force et sa paix de l'immigration. Si l'on éprouve de la sympathie pour eux [...], qu'on se dise que la meilleure façon de les aider est encore de chercher à les perdre. (P, 117)

À la fin du roman, François Ménard est donc en mesure de voir ce qu'il ne voyait pas avant ; de voir que le monde est autre que ce qu'il croyait. Mais cela n'est possible qu'après un long trajet où il apprend à voir les choses autrement et à dévoiler l'imposture d'où toute vérité lui demeure camouflée³⁴. Fort de son expérience, il pourra ainsi découvrir certaines vérités sur les rapports humains –entre anglophones et francophones, entre Canadiens et Canadien-français– qui lui sont demeurées inconnues alors qu'il vivait sagement en banlieue sous le soleil du jour.

Par l'entremise de ces diverses occurrences d'imposture, et en admettant qu'il est lui-même *imposteur* (puisqu'il met à jour ses rouages), le roman crée un lien entre les niveaux « formel » et diégétique. Ce lien met en jeu toute la symbolique du roman puisque l'univers des *Confitures de coings* est divisé entre une réalité apparente et une réalité cachée, opposition qui renvoie ultimement au hors-texte. On perçoit ainsi une structure établie sur divers niveaux du fait littéraire; celle-ci fonde et soutient les aventures du protagoniste et les lie, par voie de discours nationaliste et fédéraliste, opposants, au contexte sociopolitique québécois. Cette structure se compose, d'un côté, du vrai (caché) et, de l'autre, de l'illusion (apparente). Suivant cette piste, le lecteur est invité à reconnaître que la réalité d'un Québec subordonné au Canada n'est qu'une apparence derrière laquelle se cache la vérité d'un Québec profondément distinct. S'efforçant, à la lecture, de voir « la réalité derrière la réalité » ; il peut alors s'apercevoir qu'il est soumis, justement en tant que Canadien-français, aux anglophones du Canada. En lisant *Les confitures de coings*, il pourra, suivant cette vision contrastante et complémentaire de sa réalité, essayer lui aussi de voir ladite réalité dissimulée. Le lecteur qui arrive au bout du récit –ou à bout du récit– pourra en venir à la même conclusion que François Ménard ; il pourra s'ouvrir à cette nouvelle réalité qui risque d'éveiller en lui l'esprit de révolte.

³⁴ Le positionnement du personnage reflète d'ailleurs cette évolution : À la fin de sa période révolutionnaire, alors qu'il est couché par terre et qu'il le regarde d'en bas, François Ménard est soumis à Frank, qui est « haut comme une tour » (57). Plusieurs années plus tard, alors que François Ménard découvre –ou redécouvre– « la nuit », Frank tient toujours la position dominante ; il est de nouveau décrit comme étant « haut comme une tour » (p. 45). Ce n'est que lorsque François Ménard entame son retour à la nuit qu'il occupera une position dominante –bien que ce ne soit que par rapport à un chat : « [J]e m'avançais, haut comme une tour. Me reconnut-il ? C'était la première fois qu'il me voyait si imposant » (p. 37).

Conclusion

L'engagement des *Confitures de coings* est indéniable. Il brille d'autant plus que Ferron était actif sur la scène politique, et ceci de diverses manières³⁵. Si cet engagement de l'œuvre et de l'homme est conforme à l'idéal tracé par Sartre, on peut en dire autant du thème du dévoilement. Quoi de mieux pour démontrer que « dévoiler c'est changer »³⁶ (Sartre 28) qu'un roman où se trouve exposé « la réalité derrière la réalité ». Il demeure toutefois que la narration qui énonce ce discours s'expose en tant qu'artifice. En cela, Ferron penche du côté de Barthes. Bien qu'il joue le jeu de la création romanesque, il en expose volontiers les failles et en souligne le statut artificiel. Bien que le roman de Ferron n'adhère pas entièrement à un mode strictement allusif –puisqu'il est loin d'accepter l'impossibilité d'un engagement narratif–, il s'efforce néanmoins d'accentuer, comme le fait Brecht, la distance entre la création et son observateur. Mais encore faut-il s'assurer de bien comprendre l'intention derrière cette accentuation de l'imposture artistique. Loin d'admettre l'impuissance littéraire, Ferron s'entête à tirer profit de l'imposture qui en est au cœur. En s'exposant en tant qu'artifice, le roman de Ferron fait de l'imposture un phénomène à dénoncer à tout prix. Qu'il s'agisse des personnages ou de la scénographie, qu'il s'agisse du thème principal du roman ou de la lecture qu'exige sa narration, qu'il s'agisse encore de la situation sociopolitique d'un Québec en fin de Révolution tranquille, l'imposture s'impose à chaque niveau ; qui plus est, chacune de ses apparitions exige qu'elle soit mise à jour. C'est ainsi que Ferron se situe entre les principes de Sartre et ceux de Barthes. Son pari est clair : S'il est nécessaire d'admettre que la parole littéraire est une imposture, cela ne change rien au fait qu'elle demeure « action ». D'ailleurs, dans *Les confitures de coings*, c'est précisément *parce que* la parole est une imposture qu'elle peut être action.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Allen Graham, *Roland Barthes*, New York, Routledge, 2003.

Aron Paul, « Engagement », *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron *et al.*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 177-8.

Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.

Britton Celia, *The Nouveau Roman*, New York, St. Martin's Press, 1992.

³⁵ Ginette Michaud, « Jacques Ferron : au tournant de la littérature », [Préface Luc Gauvreau], *Jacques Ferron. Chroniques littéraires 1961-1981*, Montréal, Lanctôt, 2006, p. 5-15.

³⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 28.

- Denis Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- Ferron Jacques, *Les confitures de coings*, Montréal, Typo, 1990, [1972].
- Ferron Jacques, *La nuit*. Outremont, Lanctôt, 2005, [1965].
- Lockquell Clément, « Un pur divertissement ? LA NUIT de Jacques Ferron », *Le Soleil*, 24 avril 1965, p. 8.
- Lombardo Patrizia, *Three Paradoxes of Roland Barthes*, Athens, the University of Georgia Press, 1989.
- Major André, « Jacques Ferron, le jour et la nuit », *Action nationale*, (septembre 1965), p. 98-103.
- Marcotte Gilles, « Contes du jour, des *Confitures de coings*, et du demi-jour... », *La Presse*, 17 avril 1965, supplément Arts et lettres, p. 4.
- Michaud Ginette, « Jacques Ferron : au tournant de la littérature », [Préface], Éd. Luc Gauvreau, *Jacques Ferron. Chroniques littéraires 1961-1981*, Montréal, Lanctôt, 2006, p. 5-22.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

LA DÉCONSTRUCTION D'UNE IMPOSTURE : LE CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL D'AIMÉ CÉSAIRE

Jean-Christophe DELMEULE

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, ALITHILA- RECIF

Ce que l'on retiendra du discours de Dakar, prononcé le 26 juillet 2006 par le président d'un ancien pays colonial, aujourd'hui libéré de toutes ses velléités focardiennes, c'est que le passé est souvent une réponse au présent, que les textes littéraires peuvent être des anticipations ou des plaidoiries adressées à des interlocuteurs ultérieurs, dont l'héritage n'est que l'adhésion sans retenue et sans égards à des thèses qui méritent le qualificatif de raciste, tant elles sont ancrées dans des pensées qui font de la discrimination et de la ségrégation un leitmotiv, d'autant plus affirmé qu'il n'avoue pas ses origines, ici, hégéliennes.

L'Afrique, nous expliquait Hegel est hors de l'Histoire. Ses incapacités, ses orientations telluriques et ses présupposés poétiques et magiques la condamneraient donc à n'être au mieux qu'une victime, au pire une complice. Quand le premier, l'homme politique, proclamait en toute amitié :

Le drame de l'Afrique, c'est que l'Homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles.

Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès.¹

Il ne faisait que reprendre à mauvais compte les propos du second, le philosophe allemand :

Dans cette partie principale de l'Afrique, il ne peut y avoir d'histoire proprement dite. Ce qui se produit, c'est une suite d'accidents, de faits surprenants. Il n'existe pas ici un but, un État qui pourrait constituer un objectif. Il n'y a pas une subjectivité, mais seulement une masse de sujets qui se détruisent. Jusqu'ici, on n'a guère prêté attention au caractère particulier de ce mode de conscience de soi dans lequel se manifeste l'Esprit.²

Il ne s'agit pas de poser la question du racisme de Hegel. De la thèse de Pierre Franklin Tavarès, aux commentaires d'Olivier Pironet, en passant par le livre de Jacob Agossou « *Hegel et la philosophie africaine* »³ le débat est loin d'être clos. Mais bien de questionner la construction d'une imposture qui a servi de justification aux pratiques esclavagistes, imposture d'autant plus flagrante que

¹ Discours de Dakar, prononcé à Dakar par Nicolas Sarkozy, le 26 juillet 2007, disponible sur le [site de l'Élysée](#).

² Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, Paris, « 10/18 », p. 248.

³ Jacob Agossou, *Hegel et la philosophie africaine : Une lecture interprétative de la dialectique hégélienne*, Paris, Karthala, 2005.

la première suppression de l'esclavage est bien antérieure à 1848, puisqu'elle date de la Révolution française, et que son rétablissement reposait sur des arguments dénués de fondements philosophiques et humanistes. L'universalité, ici, est d'une essence bien particulière et l'on peut se demander, qui n'est pas encore parvenu à la saisir.

Certains écrivains africains comme Jean-Luc Raharimanana, dans sa lettre ouverte au président français, cosignée par Boubacar Boris Diop (Sénégal) et Patrice Nganang (Cameroun, États-Unis), ont violemment réagi aux propos tenus à Dakar.

Car quand vous dites que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire, vous avez tort. Nous étions au cœur de l'histoire quand l'esclavage a changé la face du monde. Nous étions au cœur de l'histoire quand l'Europe s'est partagé notre continent. Nous étions au cœur de l'histoire quand la colonisation a dessiné la configuration actuelle du monde. Le monde moderne doit tout au sort de l'Afrique, et quand je dis monde moderne, je n'en exclus pas l'homme africain que vous semblez reléguer dans les traditions et je ne sais quel autre mythe et contemplation béate de la nature. Qu'entendez-vous par histoire ? N'y comptent que ceux qui y sont entrés comme vainqueurs ?⁴

Mais cette réaction, parfaitement légitime, n'entre-t-elle pas dans un jeu imposé par l'autre quand celui-ci se refuse à penser la pensée de l'autre ?

Ici, au cœur de l'axiome et de la répétition se révèle la racine européenne d'une imposture politique et ontologique, celle de la double négation universaliste, quand l'Humanisme est aussi un déni d'humanité et que les valeurs qui doivent servir de fondement à la liberté sont celles-là mêmes qui en privent les Africains. Le code noir, ou les codes noirs, n'étaient-ils pas une mise en texte juridique d'un non-droit absolu qui fait de l'homme noir un « meuble » et de ce meuble un « esclave à punir ». L'article 44 du code de mars 1685 stipulait : « Art. 44. – Déclarons les esclaves être meubles et comme tels entrer dans la communauté. »⁵ Pour mieux justifier l'article 38 :

Art. 38. – L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis à une épaule ; s'il récidive un autre mois, pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une autre fleur de lys sur l'autre épaule ; et la troisième fois, il sera puni de mort.⁶

Ainsi en va-t-il de l'incohérence cohérente qui, malgré tout, offre à chacun la possibilité de ne pas dénoncer l'esclave marron, ou de choisir à son gré ou au gré du molosse (cf. le livre de Patrick Chamoiseau, *Le vieil Esclave et le molosse*), le comptage des jours de fuite. À chacun, mais pas à tous. De nombreux auteurs ont choisi de répondre à ces affirmations par la littérature et la poésie. En particulier, Césaire, Damas et Senghor, pour ne citer que les plus connus. Cris de révolte et de colère qui exigeaient du poème une force révolutionnaire et une puissance dévastatrice. Comme l'écrivait René Depestre en introduction à l'édition de ses poèmes, en 1945 :

⁴ Jean-Luc Raharimanana, *lettre ouverte au président Sarkozy*, publiée dans [Libération le vendredi 10 août 2007](#).

⁵ *Codes noirs*, Paris, Dalloz, 2006, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

De jeunes et remarquables écrivains, enthousiastes, convaincus, acquis à un humanisme d'avant-garde, à la fin des années 1920 affirmèrent, à Port-au-Prince, leur volonté de ruiner le conformisme débilitant des mandarins qui dominaient la scène culturelle du pays.⁷

Ou dans la préface de son *Anthologie personnelle* de 1993 :

À dix neuf ans, au temps de mon premier livre, jeune-homme en colère à Port-au-Prince, je voyais à mon arc trois flèches capables de filer vers le même horizon, propulsées par un triple crédo contestataire : la négritude-debout, le brûlot surréaliste, l'idée de révolution. À mes yeux, la rosée que le poète gouverne servirait aussi, dans les mots et les métaphores, à porter la fraîcheur, le merveilleux et la beauté dans la sphère privée comme dans les affaires de la cité.⁸

Négritude-debout ! La référence est explicite, lyrique et dynamique. Énoncée en 1993, cette pensée peut s'enrichir du recul nécessaire à la parole politique, quand elle revient sur un concept aussi discuté que celui de la Négritude, y compris par lui-même dans *Bonjour et adieu la Négritude*. René Depestre, qui insiste sur sa rupture d'avec le castrisme ou le stalinisme et sur l'exil qui l'a projeté hors de ce continent auquel les Antilles appartiennent :

J'ai cessé d'être un-poète noir-
sur le qui-vive à la porte
de la *Maison des Amériques*,
J'ai quitté le foyer deux fois natal :
Mes rêves en morceaux tiennent dans un mouchoir.⁹

revivifie la poésie, qui résonne dans les mots de la mémoire, mais aussi dans les accents de l'avenir. La désillusion et la nostalgie sont une force créatrice qui va nourrir chez lui la vivacité de son amour pour la langue française :

Dans une histoire enfin bien à nous
Dans les voilures de la francophonie
À perte de vie océane à nous
La sensuelle jubilation du tambour
Quand on sonne à boire à manger à jouer
À sa gourmande et créole imagination !¹⁰

L'amour, chez lui, est tout à la fois le lieu de l'érotisme et de l'écriture, celui de la quête de la liberté et de la férocité des passions.

Négritude-debout ! Annoncée par Aimé Césaire dans le *Cahier d'un retour au pays natal* ! Comme d'une chaîne solidaire qui noue les hommes dans cette poétique de la relation et de la trace si souvent

⁷ René Depestre, « Introduction de l'auteur à l'édition de 1945 », dans *Rage de vivre, œuvres poétiques complètes*, Paris, Seghers, 2006, p. 23.

⁸ René Depestre, *Anthologie personnelle*, « Préface », dans *Rage de vivre, op. cit.*, p. 393.

⁹ René Depestre, *Adieu à la révolution*, dans *Rage de vivre, op. cit.*, p. 388.

¹⁰ René Depestre, *En Fils créole de la francophonie*, dans *Rage de vivre, op. cit.*, p. 404.

invoquées par Édouard Glissant : « Elle (la pensée de la trace) est l'errance violente de la pensée qu'on partage. »¹¹

Ainsi la Relation, particulièrement quand elle s'inscrit dans le texte, qu'elle enchaîne les mots et les noms pour mieux déchaîner les paroles et les voix, se diffracte dans le mouvement accéléré des citations et des références, dans un jeu d'intertextualités tout autant sémantiques et esthétiques, qu'historiques : Toussaint-Louverture, Patrice Lumumba, Malcom X, Michael Smith, Nazim Hikmet et bien d'autres, tous enlacés dans la trame des récits et des romans, des pièces de théâtre et des chants poétiques. À la violence de l'Histoire, mise en place par les négriers et les esclavagistes, répondent la verve et l'imaginaire de l'écrivain ; au mensonge politique et philosophique, l'esthétique des chœurs, des odes et des élégies. Et quand Césaire écrit : « Je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane... »¹²

Il défie d'autres vents qui se profilèrent à Gorée pour mieux souffler leurs crimes sur la Martinique et la Guadeloupe, affronte d'autres monstres qui organisèrent le charroi et le transbordement des esclaves africains. Paradoxalement un poète antillais ne peut et ne pourra jamais revenir au pays natal, puisqu'il ignore le nom et la localisation de ce pays en Afrique. Le texte le plus connu d'Aimé Césaire cache peut-être dans son titre le véritable déni de possession d'un territoire et l'aveu d'une déchirure à jamais béante. C'est en cela que le *Cahier* est un texte poétique, dans le jeu de recouvrement des intentions et des coups de crayon de l'impossible. Il ne s'agit pas d'une réponse politique à une Histoire et une question politiques, mais d'un détournement des genres. À la folie du rêve de possession, Césaire répond par le masque de la dépossession. La Négritude chez lui n'est pas un envers ou un retour, mais bien comme le propose Glissant, pour éviter toute dérive, un détour : « Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. »¹³

C'est pour cette raison que le *Cahier* est fondé sur une double acceptation, dont l'ambiguïté n'est que l'ombre qui cache les effets qui en résultent. Car il faut pousser la logique de l'autre à son point ultime de déraison pour mieux en déconstruire les fondements apparents. La première acceptation est celle qui déjoue le mépris, ce raccourci de la pensée quand elle se contente d'exposer et d'exhiber le corps de l'esclave pour tenter de lui interdire l'accès à l'humanité. Fanon, dans *Peau noire masques blancs*, a bien analysé le traumatisme de l'homme noir, quand il est soumis à l'exigence de sa propre désincarnation. Mais il faudrait aussi étudier le comportement de dénégation qui caractérise le colon. Aimé Césaire ne se soumet pas, bien au contraire il se soustrait quand il déclare :

J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...

¹¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 20.

¹² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, « Poésie », 1983, p. 7. Le *Cahier d'un retour au pays natal* a été publié pour la première fois dans la revue « Volontés » n° 20, Paris, août 1939.

¹³ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997, p. 49.

ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés
ne pourrait purifier
ma race rongée de macules
ma race raisin mûr pour pieds ivres
ma reine des crachats et des lèpres
ma reine des fouets et des scrofules.¹⁴

Mais il lui faut aussi endosser le non-lieu de la création. Damas avait crié :

Jamais le Blanc ne sera nègre
car la beauté est nègre
et nègre la sagesse
car l'endurance est nègre
et nègre le courage
car la patience est nègre
et nègre l'ironie
car le charme est nègre
et nègre la magie
car l'amour est nègre
et nègre le déhanchement
car la danse est nègre
et nègre le rythme
car l'art est nègre
et nègre le mouvement
car le rire est nègre
car la joie est nègre
car la paix est nègre
car la vie est nègre.¹⁵

Aimé Césaire lui répond, effaçant les stéréotypes imposés par la colonisation et l'esclavage :

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté.¹⁶

Le *Cahier* n'est ni un démenti ni une démonstration. Encore moins une réplique ou un contre-discours. Il peut dénoncer les violences et les hypocrisies, libérer dans le poème les arguments qui seront développés dans le *Discours sur la colonisation* de 1955 ou le *Discours sur la Négritude* de 1987, mais dans une forme qui se refuse à toute démonstration. Dans le *Discours sur la Négritude*, Aimé Césaire ouvre la Négritude à l'ensemble des opprimés : « C'est dire que la Négritude au premier degré peut se définir d'abord comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité. »¹⁷

Pour mieux dénoncer les usages tronqués et falsifiés de la notion :

¹⁴ Aimé Césaire, *Discours sur la Négritude*, dans *Discours sur le colonialisme suivi de...*, prononcé le 26 février 1987, Paris, Présence Africaine, 2004, p. 52.

¹⁵ L.-G. Damas, *Black-Label*, Paris, Gallimard, 1956, p. 52.

¹⁶ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 48.

¹⁷ Aimé Césaire, *Discours sur la Négritude*, op. cit., p. 83.

La négritude, à mes yeux, n'est pas une philosophie.
La Négritude n'est pas une métaphysique.
La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers.
C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées.¹⁸

Le *Cahier* appartient à la même pensée et à la même démarche, mais dans le même temps, échappe à la maîtrise implacable qui caractérisait les discours, à leur construction rationaliste et aux argumentations oratoires. D'où son opacité, sa résistance première à la lecture. La puissance de ses images et de ses évocations ne saurait être réduite à ses références surréalistes. Il est ce mouvement de la réappropriation quand elle se veut immersion dans la douleur, conjuguant le paradoxe de la singularité du poète quand il devient une voix collective. Qui est cet écrivain qui fait de la solitude une condition nécessaire à l'émergence d'un chant offert, d'une expérience absolue qui prouve à nouveau que c'est dans l'affirmation personnelle de la douleur que se lie la possibilité d'un partage révolté :

Mais qui tourne ma voix ? qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge mille crocs de bambou. Mille pieux d'oursin. C'est toi sale bout du monde. Sale bout de petit matin. C'est toi sale haine. C'est toi poids de l'insulte et cent ans de coups de fouet. C'est toi cent ans de ma patience, cent ans de mes soins juste à ne pas mourir.¹⁹

Pourquoi ne pas interroger cette voix et se demander d'où elle parle. Car au-delà de l'autobiographie se dévoile l'énigme de la parole. Aimé Césaire est bien ce dépositaire qui a reçu un héritage ambigu, faisant de lui le prédécesseur de ceux qui étaient venus avant lui :

Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond dans la calebasse d'une île, et ce qui est à moi aussi, l'archipel arqué comme le désir de se nier, on dirait une anxiété maternelle pour protéger la ténuité plus délicate qui sépare l'une de l'autre Amérique.²⁰

La réponse de Césaire à l'ignominie est ce feu de la colère qui, dans une île qui sait ce qu'une éruption veut dire, propose à la lave de creuser un chemin pour ceux qui refusent « le craniomètre », mais qui surtout refusent l'enchaînement des corps et des cris. Il faut puiser dans la décomposition des récits les forces libertaires qui conduisent à un autre lieu que celui de la philosophie occidentale. La putréfaction, la souillure, la lèpre sont autant d'expériences nécessaires :

Ici la parade des risibles et scrofuleux bubons, les poutures de microbes très étranges, les poisons sans alexitère connu, les sanies de plaies bien antiques, les fermentations imprévisibles d'espèces putrescibles.²¹

¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

Mais qui renvoient en premier lieu à la pourriture de l'Europe à laquelle le poète va opposer Haïti et son indépendance. Dès lors il sera possible de vivre debout :

Et elle est debout la négraille
La négraille assise
Inattendument debout
Debout dans la cale
Debout dans les cabines
Debout sur le pont
Debout dans le vent
Debout sous le soleil
Debout dans le sang
Debout
Et
Libre.²²

Plus que n'importe quel autre texte politique, peut-être même plus que les pièces de théâtre du même auteur, le *Cahier d'un retour au pays natal*, dans cet élan des dérives iconoclastes et des incantations violentes et rageuses, dans ce chemin tracé de celui qui ne veut pas être un mari ou un fils, mais « le » mari ou « le » fils, dans ce récit qui n'édifie pas, mais promet et annonce, est bien ce poème inattendu et dense qui offre à la pensée la possibilité d'un contour, celui qui encercle, mais aussi celui qui dessine un ailleurs. Déconstruction esthétique d'une imposture politique, il déplace et détruit, pour mieux retourner le miroir vers ceux qui ne peuvent que se retrouver face à leur dérision et à leur ignominie.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

²² *Ibid.*, p. 62.