

ROMANICA
SILESIANA



№ 2 (16)

Stéréotypes, idées reçues
et lieux communs
dans les littératures
d'expression française

2019



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

ROMANICA
SILESIANA



No 2 (16)

Stéréotypes, idées reçues
et lieux communs
dans les littératures
d'expression française

2019

ROMANICA
SILESIANA



NO 2 (16)

Stéréotypes, idées reçues
et lieux communs
dans les littératures
d'expression française

2019

Sous la rédaction de
ALEKSANDRA KOMANDERA
ANDRZEJ RABSZTYN
MAGDALENA ZDRADA-COK



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Śląskiego
KATOWICE 2019

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Recenzenci / Évaluateurs

GERARDO ACERENZA (Università degli Studi di Trento), SYLVIE BRODZIAK (Université Cergy-Pontoise), MARIA CENTRELLA (Università degli Studi di Napoli „L'Orientale”), MARZENA CHROBAK (Uniwersytet Jagielloński), JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA (Université de Porto), YUCEF IMMOUNE (Université Alger 2), ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA (Uniwersytet Opolski), EWA KALINOWSKA (Uniwersytet Warszawski), NAWEL KRIM (Université Alger 2), ANNA MAZIARCZYK (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), SVETLANA MIKHAYLOVA (Moscow City University), KRYSZYNA MODRZEJEWSKA (Uniwersytet Opolski), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MARTINE RENOUPREZ (Universidad de Cádiz), ODILE RICHARD-PAUCHET (Université de Limoges), ANNE SCHNEIDER (INSPE Université de Caen-Normandie), ANITA STAROŃ (Uniwersytet Łódzki), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR (Tecnológico de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (ALEKSANDRA KOMANDERA, ANDRZEJ RABSZTYN, MAGDALENA ZDRADA-COK)	11
--	----

Études

ANNA GĘSICKA Entre jeu et nostalgie. Les <i>topoi</i> courtois dans <i>Les Trois Aveugles de Compiègne</i> de Jean Ott	19
WITOLD KONSTANTY PIETRZAK La fonction créative du <i>stéréotype</i> dans le récit bref en France au XVI ^e siècle	29
MAJA PAWŁOWSKA Le topos « Bonus dormitat Homerus » et ses récurrences françaises au XVII ^e siècle	40
ALEKSANDRA KAMIŃSKA La puissance des clichés langagiers dans <i>La Cousine Bette</i> de Balzac : entre le dévoilement de stéréotypes et leur reconnaissance par le lecteur contemporain	50
WASSIM SEDDIK L'impact de l'archéologie et de l'idéologie sur les stéréotypes dans quelques fictions ayant pour sujet la Carthage punique	59
DIANA RÎNCIOG Stéréotypes, idées reçues et lieux communs dans l'œuvre et la <i>Correspondance</i> de Gustave Flaubert	71
HANS FÄRNLÖF Lieux ludiques : « Les Prisonniers » de Maupassant	82

LILIANA ANGHEL	
Occurrences et dénonciation des « idées reçues » dans la création nouvellesque de Guy de Maupassant	93
JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD	
Les dictionnaires des idées reçues ou les paradoxes de la mise en forme de l'esprit critique sur la société du XIX ^e siècle et ses discours	105
EDYTA KOCIUBIŃSKA	
Le dandy, maître de l'art de plaire en déplaisant	115
TOMASZ KACZMAREK	
« La lutte des sexes », ou les stéréotypes sur les femmes dans <i>Une vie secrète</i> de Lenormand, <i>La Valse des toréadors</i> d'Anouilh et <i>Capitaine Bada</i> de Vauthier	124
PAWEŁ KAMIŃSKI	
Un converti convaincu, repentant et asexué ? (Anti-)Stéréotypes sur le Juif errant dans les romans français du XX ^e siècle	136
ALEKSANDRA KOMANDERA	
<i>Le Combat d'hiver</i> de Jean-Claude Mourlevat : les stéréotypes dans le processus de lecture du récit dystopique pour adolescents	147
RENATA BIZEK-TATARA	
De la Flandre insolite au fantastique, une spécialité de la littérature belge francophone	158
JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA	
Le plat pays vallonné ou comment se déconstruit et se reconstruit le stéréotype paysager de la Belgique	168
EWELINA BEREK	
Dérouter le lecteur ou comment dépasser le stéréotype du roman de la route au Québec au XXI ^e siècle – l'exemple de François Blais	179
JÓZEF KWATERKO	
Carnavalisation et travail des stéréotypes dans <i>La Guerre, yes sir!</i> (1968) de Roch Carrier	191
MALGORZATA SOKOŁOWICZ	
« Petite idole énigmatique aux yeux allongés et pleins de rêve ». Les stéréotypes orientalistes dans <i>Le Harem entr'ouvert</i> d'A.-R. de Lens	200
OLGA KULAGINA	
Les stéréotypes culturels dans <i>Une année chez les Français</i> de Fouad Laroui	211
MAGDALENA ZDRADA-COK	
Clichés orientalistes et stéréotypes formels dans un roman satirique : le cas de <i>La vieille dame du riad</i> de Fouad Laroui	221

LISA ROMAIN	
Permissivités des grands <i>topoi</i> romanesques dans l'œuvre de Boualem Sansal	229
MAGDALENA MALINOWSKA	
Représentations stéréotypées de la femme célibataire chez Leïla Marouane et Kaouther Adimi	239
SALAH AIT CHALLAL	
Stéréotypes et identité narrative des personnages dans <i>Au commencement était la mer</i> , de Maïssa Bey	253
BUATA B. MALELA	
« De la bêtise et du conformisme » comme forme de stéréotype dans la littérature de Belinda Cannone	262
WITOLD WOŁOWSKI, RENATA JAKUBCZUK	
Kwahulé et Tarnagda : le théâtre africain entre le stéréotype et l'originalité	273

Varia

ESTÈLE DUPUY	
Commynes – <i>Mémoires</i> : l'émancipation syntactico-sémantique à l'origine d'un genre ?	289
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓZ	
Traducteur : auteur ou guide ? <i>Letters from an Other</i> de Lise Gauvin au-delà du stéréotype	306

Contents

Preface (ALEKSANDRA KOMANDERA, ANDRZEJ RABSZTYN, MAGDALENA ZDRADA-COK)	11
--	----

Essays

ANNA GĘSICKA Between play and nostalgia. The courtly <i>topoi</i> in <i>Les Trois Aveugles de Compiègne</i> by Jean Ott	19
WITOLD KONSTANTY PIETRZAK Creative Function of Stereotype in French Sixteenth's Century Short Story	29
MAJA PAWŁOWSKA The topos «Bonus dormitat Homerus» and its French 17th-century recurrences	40
ALEKSANDRA KAMIŃSKA The power of language clichés in Balzac's <i>Cousin Bette</i> : between the unveiling of stereotypes and their recognition by the contemporary reader	50
WASSIM SEDDIK Archeology and ideology impact on stereotypes in some fictions related to the punic Carthage	59
DIANA RÎNCIOG Stereotypes, Received Ideas and Commonplaces in Gustave Flaubert's Work and <i>Correspondence</i>	71
HANS FÄRNLÖF Literary Topoi, Literary Play: "The Prisoners" by Maupassant	82
LILIANA ANGHEL Occurrences and denouncement of the 'inherited ideas' in Maupassant's short stories	93

JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD	
Dictionaries of clichés or the paradoxes of a critical view of society 19th century and its discourses	105
EDYTA KOCIUBIŃSKA	
The dandy, master of the art of pleasing by displeasing	115
TOMASZ KACZMAREK	
‘War of Sexes’, or Stereotypes on Women in <i>A Secret Life</i> by Lenormand, <i>Waltz of the Toreadors</i> by Anouilh, and <i>Captain Bada</i> by Vauthier	124
PAWEŁ KAMIŃSKI	
A convinced, repentant and an asexual convert ? (Anti-)Stereotypes of The Wandering Jew in the 20th-century French novels	136
ALEKSANDRA KOMANDERA	
<i>Le Combat d’hiver</i> by Jean-Claude Mourlevat: Stereotypes in Process of Reading Adolescent Dystopian Fiction	147
RENATA BIZEK-TATARA	
From uncanny Flanders to fantastic, specialty of Belgian francophone literature	158
JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA	
The Flat, Rolling Country, or How the Stereotype of Belgian Landscape is Being Deconstructed and Reconstructed	168
EWELINA BEREK	
Confusing the reader or how to move beyond the stereotype of road novel in Quebec in the 21st century – the example of François Blais	179
JÓZEF KWATERKO	
Carnavalization and Stereotyping in <i>La Guerre, yes sir!</i> (1968) by Roch Carrier	191
MALGORZATA SOKOŁOWICZ	
“Little enigmatic idol with dreamy long narrow eyes”. Orientalist Stereotypes in <i>Le Harem entr’ouvert</i> by A.-R. de Lens	200
OLGA KULAGINA	
Cultural stereotypes in <i>A Year with the French</i> by Fouad Laroui	211
MAGDALENA ZDRADA-COK	
Orientalist clichés and formal stereotypes in the satirical novel <i>La vieille dame du riad</i> by Fouad Laroui	221
LISA ROMAIN	
The use of literary <i>topoi</i> in Boualem Sansal’s novel work	229
MAGDALENA MALINOWSKA	
Stereotypical representations of a single woman in novels by Kaouther Adimi and Leïla Marouane	239

SALAH AIT CHALLAL	
Stereotypes in the construction of the narrative identity of the characters in <i>At the beginning was the sea</i> , of Maïssa Bey	253
BUATA B. MALELA	
“The notion of <i>bêtise</i> and conformism” as a form of stereotype in Belinda Cannone’s literature	262
WITOLD WOŁOWSKI, RENATA JAKUBCZUK	
Kwahulé and Tarnagda : African theater between stereotype and originality.	273

Varia

ESTÈLE DUPUY	
Commynes – <i>Mémoires</i> : syntactico-semantic emancipation at the origin of a literary genre?	289
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ	
Translator: an author or a guide? <i>Letters from an Other</i> by Lise Gauvin beyond the stereotype	306



Mot de la Rédaction

Nourris de représentations collectives, la littérature et les arts s'imprègnent de l'imaginaire social en le façonnant, quand les auteurs cherchent à abolir certains mythes ou à bouleverser les croyances et mentalités ou, au contraire, lorsque les écrivains et artistes reproduisent aveuglement les clichés ou idées reçues ancrés dans la conscience humaine au risque d'exposer leur production littéraire au reproche du manque d'originalité.

Avant d'être appliquée au discours littéraire, la notion de stéréotype renvoie d'abord au domaine psychologique et sociologique où elle s'impose dès le début du XX^e siècle (en 1922, Walter Lippmann a introduit le terme dans les sciences sociales). Traduit comme «une idée ou une opinion, acceptée sans réflexion et largement répétée»¹, le stéréotype renferme effectivement des représentations collectives transmises dans une communauté, des schématisations, des généralisations, des idées reçues, des clichés et lieux communs (*topoi*) ou, enfin, des poncifs, employés notamment pour les thèmes littéraires. De nombreuses utilisations du terme en question répondent aux définitions proposées par les chercheurs qui ont largement étudié ce phénomène, notamment Ruth Amosy, Claude Bouché, Anne Herschberg Pierrot, Anne-Marie Perrin-Naffakh.²

Dès le XIX^e siècle, les auteurs, eux aussi, y portent un grand intérêt, en imposant des interprétations ambivalentes, voire péjoratives : Gustave Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues*, Léon Bloy et Remy de Gourmont témoignent d'une visée critique du lieu commun.

¹ F. DE CHALONGE : «Le stéréotype». In : P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA (dir.) : *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF, 2002, pp. 585–586.

² Voir aussi à ce sujet le numéro 17 | 2009 des *Cahiers de Narratologie*, consacré aux rapports que le stéréotype entretient avec la narration littéraire [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1338>; DOI : 10.4000/narratologie.1338.

Dans le contexte littéraire, l'étude de ce phénomène ainsi que d'un vaste spectre de ses emplois lexicaux n'impose ni de frontières temporelles, ni géographiques, si on admet que la littérature constitue un reflet de la société et que les études consacrées à la littérature « cherchent à dégager le sens caché des formes stéréotypées » (Ruth Amossy³). Ainsi, le propos s'oriente-t-il vers différents domaines liés aux stéréotypes.

Lorsqu'on se penche sur les relations entre le stéréotype et les catégories affiliées telles que le type, la doxa et le mythe, on se demande où s'arrête le typique et commence le stéréotypé. Il se pose également la question sur le rapport entre le stéréotype exprimant le savoir faussé de l'opinion publique et le mythe qui renvoie surtout aux images simplifiées exerçant une fascination puissante sur l'imagination collective.

La réflexion qui interroge les littératures d'expression française présente un large panorama en termes de périodes et de courants littéraires, et concerne les axes thématiques comme : les lieux communs et les clichés langagiers dans le discours littéraire ; les stéréotypes, les banalités, les généralisations dans les modes de représentations des thèmes et motifs littéraires ; les genres et les conventions littéraires entre schématisation et émancipation ; la littérature en tant qu'espace de dénonciation des stéréotypes relevant du discours socio-culturel et concernant les relations professionnelles, familiales et affectives.

La présente livraison de la revue *Romanica Silesiana* consacrée aux stéréotypes, idées reçues et lieux communs rassemble les vingt-sept textes s'appuyant sur un riche éventail d'ouvrages critiques et examinant des œuvres littéraires diverses empruntées aux littératures d'expression française qui mettent en lumière l'importance de cette problématique. Les études réunies dans ce volume s'inscrivent dans plusieurs axes de recherche portant notamment sur nombre d'auteurs représentatifs non seulement de l'histoire littéraire de France mais également de la littérature belge, des lettres québécoises, du Maghreb francophone et de la littérature africaine d'expression française.

Les contributions proposées se penchent notamment sur les *topoi* ancrés dans la tradition littéraire française et leurs représentations intertextuelles à travers les époques. Ainsi Anna GĘSICKA étudie le thème de la *fin'amor* médiéval repris au début du XX^e siècle par Jean Ott dans *Les Trois Aveugles de Compiègne*. L'auteure prouve que cette adaptation théâtrale d'un fabliau médiéval portant le même titre a pour but non seulement la parodie de l'idéologie et de la topique de l'amour courtois mais aussi l'auto-parodie et qu'elle trahit aussi une grande part de nostalgie d'un grand amour pur et gratuit qui participerait d'un rêve universel et trouverait des expressions littéraires à toutes les époques. Witold Konstanty PIETRZAK se penche sur le phénomène de la réécriture dans le récit bref français

³ R. AMOSSY : *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, 1991, p. 12.

au XVI^e siècle, à l'époque où le stéréotype n'avait rien qui le dévalorise aux yeux des lecteurs, mais se trouvait au contraire doté d'une fonction créative : il était un lieu susceptible de variations microstructurales et stylistiques, et dans ce sens il encourageait la création littéraire sur le plan de l'élocution. Maja PAWŁOWSKA, à son tour, soumet, à l'analyse le topos *Bonus dormitat Homerus* et ses récurrences françaises au XVII^e siècle. Ayant suivi l'évolution de ce topos repris, entre autres, par Peletier du Mans, André Dacier, Vauquelin de la Fresnaye, Pierre de Deimier, Jean Daillé, Maja Pawłowska démontre que l'expression d'Horace a subi au cours du XVII^e siècle une mutation intéressante et complexe de la banalisation à la fonction de sentence : de cette manière de topos par excellence, contenant une pensée profonde, elle s'est transformée en un cliché. Les clichés langagiers et leur rôle pour illustrer la norme sociale oppressive intéressent également Aleksandra KAMIŃSKA, dans son étude de *La Cousine Bette* de Balzac. L'analyse se concentre sur l'ambivalence du stéréotype dans le roman balzacien et ses multiples fonctions oscillant entre un dévoilement des mécanismes sociaux inadmissibles (voire une contestation sur le plan moral) et une reconnaissance par le lecteur contemporain.

L'analyse de *Salammbô* de Gustave Flaubert est un point de départ dans la réflexion de Wassim SEDDIK qui montre comment les découvertes dans le domaine de l'archéologie et l'évolution des mentalités (suite à l'indépendance de la Tunisie en 1956) permettent à des auteurs francophones du XX^e siècle de déconstruire les représentations stéréotypées de la Carthage punique. L'article de Diana RÎNCIOG, qui étudie non seulement les romans mais aussi la correspondance flaubertienne, constitue une précieuse contribution au sujet des stéréotypes dans la réflexion de l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues*. L'œuvre de Maupassant, héritier de Flaubert qui semble répondre à un bon nombre de définitions ironiques fournies par l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues*, se situe au centre de la réflexion de Hans FÄRNLÖF. L'auteur de l'article soumet à l'étude son jeu sur certains lieux communs, stéréotypes et pratiques intertextuelles dans la nouvelle *Les Prisonniers*. L'analyse proposée se focalise sur la représentation des figures féminines et leur rapport métalittéraire à l'image du féminin inscrite dans la tradition littéraire. Cette réflexion trouve un élargissement intéressant dans la contribution suivante que Liliana ANGHEL consacre à la place de l'idée reçue et du préjugé concernant la race, l'éducation et les mœurs qui se trouvent soumis sous la plume de Maupassant à des stratégies d'ironie et de ridiculisation. Le fonctionnement du stéréotype dans les dictionnaires des idées reçues du XIX^e siècle fait l'objet de l'investigation de Joanna RACHWALSKA VON REJCHWALD qui prend pour thème le processus de textualisation des stéréotypes débouchant sur un acte de créativité et, par conséquent, sur une (re)valorisation du stéréotype en tant que matériau principal de la création. Le para-dictionnaire des stéréotypes apparaît donc – comme le prouve l'auteure – comme une œuvre multidimensionnelle, fruit d'un travail de création et de la pensée critique.

L'attitude du personnage face au stéréotype social inspire la réflexion d'Edyta KOCIUBIŃSKA qui dédie son analyse à l'image stéréotypée, voire au mythe du *dandy* véhiculé tout au long du XIX^e siècle jusqu'à la Grande guerre. L'auteure passe en revue les rôles principaux du *dandy mondain*, à savoir ceux du maître d'élégance, maître oisif, maître misogyne, maître impassible, et enfin maître insolent et retrouve dans ces multiples attitudes une révolte permanente contre les normes et stéréotypes qui limitent la liberté de l'individu, menacée par le carcan des règles auxquelles il faut se soumettre.

Les préjugés contre les femmes en tant qu'élément constitutif de la matière thématique du théâtre de Lenormand (*Une vie secrète*), d'Anouilh (*La Valse des toréadors*) et Vauthier (*Capitaine Bada*) intéressent Tomasz KACZMAREK dans son étude sur la lutte des sexes. La divulgation des pires stéréotypes par les dramaturges qui représentent une perspective strictement masculine des rapports entre les genres ne fait pas de doute. Or, la figure masculine ne sort pas indemne de cette représentation outrée et « expressionniste » des relations entre les hommes et les femmes ; la virilité s'y trouvant, à son tour, fragilisée sous le poids des attentes sociales et démythifiée.

L'image du Juif errant dans les romans français du XX^e siècle inspire une réflexion sur les stéréotypes proposée par Paweł KAMIŃSKI. Le chercheur démontre qu'en dépit de quelques tentatives de « déstéréotypisation », la figure d'Ahasvérus semble impliqué *ad vitam æternam* dans le réseau de stéréotypes.

La présence du stéréotype se révèle plus nuancée dans le récit dystopique pour adolescents *Le Combat d'hiver* de Jean-Claude Mourlevat. L'analyse d'Aleksandra KOMANDERA porte à croire que les stéréotypes liés au système totalitaire assurent l'effet de réel, tandis que le côté insolite incarné par les personnages d'hommes-chiens reste en opposition aux images stéréotypées de la réalité. Si l'usage du stéréotype dans le roman de Mourlevat s'avère tellement complexe, c'est qu'il contribue aux stratégies qui servent à attirer le (jeune) public.

La pérennisation du stéréotype de la Belgique figée dans les mentalités comme une terre de l'étrange, résultant autant de *l'hétéro-image* que de *l'auto-image* (Leerssen 2000) se trouve au cœur de l'investigation de Renata BIZEK-TATARA. L'article fournit plusieurs clés pour comprendre comment les écrivains belges ont utilisé, pétrifié et propagé la représentation insolite de leur pays (et par extension de leur identité) pour construire leur différence (surtout vis-à-vis des auteurs français) et manifester leur *belgité* afin d'en faire une singularité, voire une carte de visite littéraire de la Belgique francophone. Cette réflexion se poursuit sous la plume de Renata ZBIERSKA-MOŚCICKA qui montre, en poursuivant les représentations du stéréotype paysager – sa consolidation et son nuancement, comment les Belges se reconnaissent eux-mêmes comme collectivité et comment ils concilient les représentations souvent contradictoires ou, pour le moins, différentes les unes des autres.

La hantise du stéréotype en tant que moteur de l'écriture québécoise extrême-contemporaine préoccupe Ewelina BEREK qui dévoile les stratégies pour dérouter les lecteurs dans le roman de la route. Dans son interprétation du roman de François Blais ciblée sur la relation entre les destins individuels et une culture populaire toujours vive mais perturbée par ses connections mondiales, l'auteure dévoile les mécanismes qui servent à une remise en cause des conventions qui structurent les récits. Józef KWATERKO situe la problématique du stéréotype dans la littérature québécoise sur le plan idéologique et historique. En se penchant sur les procédés de carnavalisation et le travail des stéréotypes dans *La Guerre, yes sir!* qui permettent à Roch Carlier de fournir une réponse fictionnelle à l'aliénation qui hante l'imaginaire social québécois des années 1960, l'auteur dévoile une extraordinaire pression du discours social dans l'espace propre au littéraire.

L'orientalisme en tant qu'esthétique et façon de représenter l'Autre repose à la fois sur le stéréotype formel, le préjugé culturel et social ainsi que sur le cliché littéraire. Małgorzata SOKOŁOWICZ analyse dans son article *Le Harem entr'ouvert*, un roman à bien des égards orientaliste d'Aline Réveillaud de Lens, peintre et écrivaine française de l'époque coloniale, pour y retrouver l'image de la femme orientale belle, sensuelle, infidèle et cruelle qui a tant séduit les Européens. L'auteure démontre par la suite que le stéréotype relève d'une construction de lecture dans la mesure où l'œuvre littéraire se réfère à une image culturelle connue. Le stéréotype orientaliste qui perdure à l'époque actuelle se trouve dénoncé et ridiculisé sous la plume de Fouad Laroui, écrivain d'origine marocaine et d'expression française, dont les romans satiriques font l'objet de la lecture d'Olga KULAGINA (*Une année chez les Français*) et de Magdalena ZDRADA-COK (*La vieille dame du riad*). L'exagération et l'humour langagier (Kulagina), les jeux intertextuels, le schématisme au niveau des genres et convention (Zdrada-Cok) ne sont que quelques-uns parmi les procédés largement utilisés par le romancier pour déconstruire le stéréotype et ridiculiser la vision orientaliste du Maghreb.

Les modes de représentation de la réalité algérienne de l'après décennie noire dans l'œuvre de Boualem Sansal est au centre de la réflexion de Lisa ROMAIN. L'auteure se concentre sur la fonctionnalité des *topoi* dont la présence surprend dans le romanesque sansalien déréglé par de constants phénomènes de ruptures énonciatives. L'analyse aboutit à trois hypothèses : le topos romanesque constitue, chez Sansal, une source alternative. Il constitue le lieu d'une réflexion métalittéraire. Enfin, il relève d'une gratuité liée à l'idée du plaisir, en signe du refus de la douleur et de l'aphasie dont souffre la société algérienne. La réflexion sur la société algérienne contemporaine et ses représentations stéréotypées se poursuit dans le travail de Magdalena MALINOWSKA qui porte sur la figure de la femme célibataire chez Leïla Marouane et Kaouther Adimi. En retrouvant dans le corpus mis à l'étude le thème de la lutte pour la libération de la femme, l'auteure se focalise sur la dénonciation du rôle assigné traditionnellement à la

femme et démontre les stratégies qu'adoptent les écrivaines pour ridiculiser et contester le stéréotype de la « vieille fille » (*baiïrra*). La condition féminine dans la société algérienne revient dans l'étude de Salah AIT CHALLAL. Soucieux de démontrer les mécanismes de la stéréotypie qui dans le roman *Au commencement était la mer* donne l'image d'une répétition sans fin, l'auteur démontre par quels moyens narratifs et cognitifs Maïssa Bey dénonce l'injustice dont sont victimes les femmes dans la société musulmane.


Buata B. MALELA soutient que la notion de stéréotype, grâce à sa polysémie, demeure implicite dans celle de « bêtise » proposée par Belinda Cannone. Son étude traite de la façon dont cette dernière (dans son essai *La bêtise s'améliore*) mobilise les différents aspects du stéréotype, en recentrant la bêtise sur le conformisme par rapport à l'héritage intellectuel. En revanche, Witold WOŁOWSKI et Renata JAKUBCZUK proposent une étude herméneutique, focalisée sur les éléments stéréotypiques et les stratégies de dé-stéréotypisation dans deux pièces contemporaines provenant de l'horizon africain (Côte-d'Ivoire et Burkina Faso). Il s'agit de montrer un jeu subtil avec le cliché auquel se livrent, peut-être partiellement à leur insu, les auteurs : Koffi Kwahulé et Aristide Tarnagda.

Les deux derniers articles, classés dans la catégorie *Varia*, portent respectivement sur la linguistique et la traduction littéraire, en déployant ainsi l'envergure de la problématique dont traite le présent tome de *Romanica Silesiana*. Dans le premier, Estèle DUPUY en comparant les *Mémoires* de Comynnes à son style diplomatique, examine la manière dont la langue du fameux chroniqueur et diplomate français du Moyen Âge s'écarte des contraintes et stéréotypies historiographiques de son temps en faveur d'un « faux » naturel.


En revanche, Joanna WARMUZIŃSKA-ROGÓZ s'interroge sur le rôle du traducteur dépassant les cadres d'une activité traduisante stéréotypée. La chercheuse polonaise prend en considération la traduction anglaise des *Lettres d'une autre* de Lise Gauvin – exemple révélant comment la traductrice (Suzanne de Lotbinière-Harwood) devient guide dans une autre culture.

Toutes les contributions à la présente édition de *Romanica Silesiana* sont rédigées en français et débattent essentiellement des problèmes théoriques relevant des rapports qu'entretiennent les auteurs français et francophones avec les concepts de stéréotypes, idées reçues et lieux communs. Elles développent l'étendue des approches analytiques que les modes d'expression et de diffusion des concepts en question peuvent engendrer.


Aleksandra Komandera,

 0000-0002-1344-2081

Andrzej Rabsztyń,

 0000-0002-5043-7791

Magdalena Zdrada-Cok

 0000-0002-4777-4041

Études





ANNA GEŚICKA

Université Nicolas Copernic, Toruń

 0000-0001-6394-2562

Entre jeu et nostalgie Les *topoi* courtois dans *Les Trois Aveugles de Compiègne* de Jean Ott

Between play and nostalgia. The courtly *topoi* in *Les Trois Aveugles de Compiègne* by Jean Ott

ABSTRACT: The subject of this paper is an analysis of Jean Ott's theater play *Les Trois Aveugles de Compiègne*. In his adaptation of a 13th-century famed "fabliau" Jean Ott (1878–1935), a lesser-known French author, offers its receiver an interesting intertextual play. In a manner that is both parodic and nostalgic he appeals to the courtly *topoi*, treating it as a signpost that defines the development of action and the semantic scope of his work.

KEY WORDS: Jean Ott, courtly *topos*, parody, nostalgia

Dans son adaptation théâtrale d'un fabliau médiéval portant le même titre, *Les Trois Aveugles de Compiègne*, Jean Ott, auteur oublié du début du XX^e siècle, propose à son récepteur un jeu intertextuel intéressant. Parmi les différents niveaux de ce jeu, se distingue une façon ambivalente dont l'auteur se réfère à la topique courtoise. Puisque cet élément est totalement absent dans l'hypotexte, son omniprésence dans l'hypertexte attire d'autant plus l'attention du lecteur/spectateur. L'ordre de ma démarche embrassera trois étapes : d'abord le rappel des principaux *topoi* de la *fin'amor*, puis la présentation de la silhouette de Jean Ott, enfin l'analyse des échos de l'idéologie et du code courtois repérables dans son texte¹.

¹ La question de la forme de l'adaptation, de la réécriture d'un fabliau dans un cadre théâtral précis, n'est pas l'objet de mon intérêt dans cet article. A cette problématique, entre autres, sera consacré mon livre *Jeux transtextuels. Les fabliaux médiévaux sous la plume de Jean Ott (XX^e siècle)*, dont la rédaction progresse peu à peu.

Comme on le sait bien, le terme « amour courtois » a été créé à la fin du XIX^e siècle par Gaston Paris, pour désigner un type nouveau de relation amoureuse observable dans l'univers littéraire, aussi bien dans la poésie lyrique des troubadours (la *fin'amor*) que, un peu plus tard, dans le roman. La courtoisie est un terme plus large qui désigne un mode de vie raffiné, se caractérisant par l'élégance, la mesure, les bonnes manières, la *caritas*. L'amour courtois serait la réalisation suprême de ces principes dans le cadre littéraire et signifierait une manière d'aimer réservée aux élus, aux âmes d'élite, différente de celle du vulgaire².

L'idéologie de la *fin'amor* s'organise selon un certain code, calqué sur les rapports et rites féodaux, s'exprimant dans l'emploi de *topoi* précis que l'on peut retrouver dans tous les poèmes courtois³. Michel Zink écrit :

[...] un poème [...] doit passer, pour produire une impression sur le lecteur, par les modes d'expression conventionnels de l'affectivité. Le jeu poétique, pour les troubadours, consiste donc non pas à rechercher l'originalité, mais à se conformer le plus possible à un modèle idéal, tout en y introduisant *du jeu* par des décalages, des innovations, des raffinements menus et, plus essentiellement, par l'infinité des variantes combinatoires entre les motifs convenus.

ZINK, 1983 : 136

L'essentiel en est que pour le poète courtois, aimer veut dire chanter. L'amour courtois est associé au printemps, à la lumière, et s'exprime essentiellement par le chant. C'est une passion qui anoblit le poète, le force à chanter et qui est en même temps la source principale de son inspiration. Au centre de l'amour courtois figure la Dame, occupant la place du suzerain. Elle est de haut parage, belle, parfaite, distante et inaccessible, exceptionnelle et la plus noble. C'est la Dame sans Merci, froide, exigeante et parfois cruelle dans ses exigences. Devant elle – un Amant Parfait, amoureux et fidèle, idolâtrant sa Dame et supportant avec patience toutes les souffrances que celle-ci lui impose. L'Amant exerce à l'égard de sa Dame un service d'amour copié sur le service féodal. Il exécute tous les ordres de sa Dame, satisfait tous ses désirs, fait des exploits guerriers en son honneur, tout en observant la règle principale du code courtois qui est la discrétion absolue sur la personne de l'amante, à cause du mari (qui est de préférence vieux et jaloux, l'antithèse de l'amant courtois, toujours jeune, *jovent*) et des gens jaloux qui peuvent nuire à leur amour (les *lauzengiers*). C'est pour cela qu'on utilise dans cette poésie les *senhals* (pseudonymes). La souffrance quotidienne de l'Amant est paradoxalement pour lui une source de joie – la *joy*, terme

² Cf. p. ex. FRAPPIER (1973 : 1–31), DUBY (1999), MARROU (1971 : 150–163), ZINK, WIND (1992 : 334–342).

³ Cf. p. ex. SICILIANO (1934 : 313–336), MARROU (1971 : 125–143), MARTY-DUFAUT (2002 : 13–33), ZINK (1983 : 128–153).

difficile à traduire, veut dire un mélange de joie et de tristesse et un élan positif fourni par ce sentiment. Il souffre quand même, surtout à cause de la jalousie et de la crainte de perdre les faveurs de sa Dame. Le cœur de l'Amant est enfermé dans une véritable prison d'amour ; la dame en garde la clé. Il veut s'en libérer, mais n'arrive pas à le faire – ou ne le veut pas vraiment? Il faut souligner le rôle du regard-miroir dans la naissance du sentiment : l'amant voit une belle dame, se reflète dans ses beaux yeux (aspect narcissique de cette poésie) et l'amour éclate. Jour et nuit, l'Amant est brûlé par le désir. C'est dans le code courtois le topos le plus important. Par sa nature, le désir, sur lequel est fondé chaque amour, veut être assouvi, ce qui peut entraîner sa diminution ou disparition. L'amour est donc une tension : un conflit entre le désir d'être assouvi et la crainte de cet assouvissement trop rapide qui signifie la fin du désir, donc de l'amour... C'est pour cela que l'amour courtois est de nature adultère. L'amant désire non seulement le cœur, mais aussi – surtout ? – le corps blanc de sa Dame, dont la description ne donne jamais de détails concrets sauf des superlatifs de nature générale. C'est un amour érotique, en dépit des apparences parfois trompeuses. L'amour courtois doit être récompensé. La récompense finale (le *guerredon*) est le moteur du service amoureux. Avant, la Dame octroie à son serviteur un regard favorable, un anneau, un baiser ; puis *l'asag* – épreuve finale (sur ce point, les avis des critiques partagés), au lit, consistant « à permettre de *tener, abrassar, baizar, manejar*, pourvu que ces caresses ne conduisent pas au coït proprement dit. À moins que la dame n'en décide autrement » (CROIX, 1999 : 48)⁴.

Pour être heureux, l'amour courtois doit être réciproque. Si la dame rejette l'amour que lui porte l'amant parfait, si elle tarde trop à réaliser ses promesses, lui, il devient Amant Martyr. Il veut partir – c'est le topos du congé d'amour. Avant de partir, il laisse à sa Dame cruelle son cœur en don, enchâssé comme une relique. Il fait souvent son testament ou compose sa propre épitaphe. Il déclare qu'il arrête de chanter c'est-à-dire d'aimer. Il est sûr qu'il mourra d'amour.

Jean Ott (1878–1935), dans sa vie professionnelle, a débuté comme un Ingénieur ordinaire des Ponts et Chaussées, pour finir comme Chef du Service technique du Métropolitain de Paris, contribuant à la construction de plusieurs lignes. Pendant la Grande Guerre, comme capitaine au 5^{ème} génie, il a participé, entre autres, à la bataille de la Marne et à la bataille de Verdun (SUQUET, 1935 : 215–216 ; BERTON, OSSADZOW, FILLOLES, 1998 : 213).

Pourtant, Jean Ott est aussi un auteur aujourd'hui méconnu ; un poète et auteur dramatique fécond et talentueux assez fécond et bien doué. Malheureusement, il n'est pas mentionné dans les histoires de la littérature, même celles du théâtre. Jean Ott a ouvert dans le domaine de la poésie

⁴ Charles Baladier fournit plus de précisions : les deux amants « nus et enlacés atteignent l'acmé de la continence en interdisant à leurs caresses les plus sensuelles de franchir la limite de l'orgasme » (BALADIER, 1999 : 165–166).

scientifique (*L'Effort des races, Les volontés*) (GHIL, 2008 : 119, note 13), mais surtout du théâtre : il est auteur de nombreuses pièces brèves inspirées de légendes médiévales et d'adaptations théâtrales de cinq fabliaux du XIII^e siècle.

L'adaptation des *Trois Aveugles de Compiègne* de Jean Ott⁵ transforme l'histoire de son célèbre hypotexte portant le même titre, et introduit des personnages nouveaux. Le fabliau médiéval est construit autour d'un méchant tour joué par un jeune clerc à trois mendiants aveugles. Le clerc feint de leur donner une pièce de monnaie ; chacun pense qu'un autre l'a prise. Les aveugles se permettent donc une belle soirée dans une taverne, puis, bien sûr, n'ont pas de quoi payer, d'où résulte une suite de séquences amusantes. La pièce de Jean Ott, dont l'action se passe aussi au XIII^e siècle, commence à la taverne, par un dialogue entre Hélène, la fille du tavernier, et un jeune Chevalier qui lui fait la cour sans succès. La scène suivante, c'est l'arrivée des trois aveugles qui, dans l'adaptation de Jean Ott, sont artistes-ménestrels. Chacun porte un nom symbolique, renvoyant au sens qui est son guide-conducteur remplaçant la vue. Le Chevalier veut leur jouer un drôle de tour. C'est la réécriture de la séquence du fabliau avec la pièce de monnaie donnée à on ne sait pas qui (car chacun des aveugles pense qu'un autre l'a reçue). Le Chevalier n'assiste pas au développement de l'intrigue. Les aveugles se décident à rester dans la taverne, en demandant au tavernier du meilleur vin, puis n'ont de quoi payer. C'est Hélène qui, comprenant qu'ils sont victimes de son prétendant, leur vient au secours et calme son père qui s'accorde même à ce qu'ils passent la nuit chez eux, dans un coin modeste (« le coin des sceaux et des balais », 16). Ici s'arrête toute fidélité à l'hypotexte, Jean Ott remplaçant la scène à l'église par une intrigue « médiévalisante » tout à fait nouvelle. Vient donc une longue scène « courtoise » où Hélène, telle une grande dame entourée d'une cour d'admirateurs, mène avec ses invités une conversation érudite et riche en divers accents intertextuels. Puis, elle préside à la séance de trois chants à caractère philosophique exécutés par les ménestrels. La pièce se termine par une drôle de vengeance morale faite sur le Chevalier, qui devient la victime humiliée d'un complot raffiné préparé par les trois aveugles.

Dans sa pièce, Jean Ott insiste sur la dimension élitaires et anoblissante de l'amour courtois, signalant son aspect érotique d'une façon plutôt camouflée. Une phrase-clé, qui revient plusieurs fois en fonction d'un signe renvoyant à la culture médiévale, est l'accusation ironique d'Hélène formulée à l'adresse du Chevalier : « Vous n'êtes pas courtois ». Tout le dialogue introductif entre Hélène et son prétendant participe du génie courtois, traité par Jean Ott d'une part sur un ton satirico-parodique, mais de l'autre, avec une note de nostalgie. Celle-ci est sensible dans le personnage d'Hélène, qui essaie d'enrichir sa vie monotone

⁵ Édition citée : OTT, 1930–1932: 1–34. Les chiffres entre parenthèses renvoient à la pagination.

d'accents excitants, puisant dans le modèle courtois. Dans le dialogue qui suit, nous retrouverons le cadre parodié de la *fin'amor*, avec les *topoi* reconnaissables : exploits dans le service d'amour, cœur insensible et cœur ardent, clef d'amour, chant d'amour, lumière, baiser et désir, et finalement une sorte d'*asag*... :

HÉLÈNE

Que ferais-je de vous qui n'êtes pas courtois ?

LE CHEVALIER

Ogier l'est-il ?

HÉLÈNE

Il sait du moins par quels exploits

On fascine les cœurs, comme Amadis de Gaules,

Fussent-ils plus gelés que les glaciers des pôles !

LE CHEVALIER

Moi, je sais faire rire et je suis beau garçon.

HÉLÈNE

Mais vous n'entendez rien à la douce chanson

Qui berce tendrement le cœur des amoureuses

Et remplit du soleil l'ennui des heures creuses.

LE CHEVALIER

Ogier la chante-t-il ?

HÉLÈNE

Il sait la suggérer.

Vous, vous riez, alors qu'on désire pleurer !

Vous êtes beau garçon, chevalier, oui, peut-être,

Mais je suis veuve et comme telle ai pu connaître

Ce que devient bientôt le joli séducteur,

Quand on lui met au doigt la clef de notre cœur !

LE CHEVALIER

Votre premier mari vous fut-il si funeste ?

HÉLÈNE

Du tout ! puisqu'il me fait priser ce qui me reste !

[..]

Pourriez-vous, tous deux seuls, en des lieux retirés,

Sans un baiser, pendant cinq ans, près de moi, vivre ?

LE CHEVALIER

Pendant cinq ans, auprès d'un corps qui vous enivre ?...

HÉLÈNE

Vous ne le feriez pas ? Vous n'êtes pas courtois !

LE CHEVALIER

Courtois ! toujours courtois !... qu'est-ce que ce patois ?

(5-6)

Comme nous voyons, non seulement la topique lyrique de la *fin'amor* est manifestement familière à Hélène, mais généralement celle-ci fait preuve, ce

qui peut étonner, d'une culture livresque solide, connaissant les titres-modèles des romans courtois. Dans les répliques éloquentes et érudites, elle évoque non seulement un roman célèbre *Amadis de Gaule*, dont la première version du XIII^e siècle est attribuée à João Lobeira (RESINA, 2014 : 401), mais aussi un chef d'œuvre de la littérature courtoise française :

HÉLÈNE

C'est celui, cher ami, du Roman à la Rose.
Apprenez-en trois mille vers, cela s'impose !

LE CHEVALIER

Des vers ! laissons ces jeux aux ménestrels manchots.

(6)

Cela semble même être un dialogue entre deux parties du *Roman de la Rose* : la réplique d'Hélène se réfère à la partie de Guillaume de Lorris exposant les subtilités du code courtois, alors que celle du Chevalier, à l'accent mis sur les « jeux » verbaux, renvoie, fût-ce inconsciemment (suite à un instinct cynique), à Jean de Meun démasquant l'essence mensongère de l'amour courtois. Dans la suite de ce dialogue, où le reproche « vous n'êtes pas courtois » est redit à trois reprises, Hélène évoque la forêt de Brocéliande (une forêt mythique citée dans plusieurs textes appartenant à la légende arthurienne), alors que le Chevalier répète sur le même ton sceptique : « Tout cela c'est chanson » (7).

Hélène, romantique, estime les hommes selon leur sensibilité et leur culture courtoises. Dans sa critique du Chevalier, où nous retrouvons d'ailleurs aussi une allusion à la matière de Bretagne et à l'innocence des sentiments nobles, c'est ainsi qu'elle le caractérise devant les trois aveugles :

Ce chevalier est un méchant homme, un cœur vide,
Qui méprise l'amour courtois et les romans.
Tout s'enchaîne et se tient parmi les sentiments !
Je crains l'esprit en qui toute féerie est morte.

[..]

Cette âme basse, au pur amour ne saurait croire !

(16–17)

Jugé selon le même critère, l'autre prétendant s'avère plus heureux. Hélène, en Dame courtoise, mais non Sans Merci, apprécie ses efforts. On y aura reconnu aussi les *topoi* courtois de la relation dame-amant parfait (avec un certain renversement des rôles), du service amoureux et du secret obligatoire : « Ogier fait, près de moi, le stage le plus droit, / Je suis sa dame en courtoisie, il est mon roi ; / Mais je vous parle là de choses bien secrètes ! » (17).

Dans la scène suivante, dont le témoin caché est à nouveau le Chevalier revenu, les mots-clés se rattachent également à l'idéologie et au code courtois.

D'abord, le baiser. A l'intention du Chevalier inconscient, les aveugles jouent une petite comédie. Ils discutent d'un baiser hypothétique de la veuve qui « est un morceau du roi », ce qui signifie que « son baiser doit-être unique » ; c'est un don spécial pour celui qui le mérite (19). Puis, à nouveau le secret – et un *lauzengier* à craindre : « Ce n'est pas nous qui trahirons pour un infâme / Le doux secret que nos oreilles ont surpris » (22). Ensuite, l'idéalisation d'Hélène fait penser aux éloges troubadouresques, aussi enflammés qu'imprécis, et au désir inassouvi des Amants Parfaits : « Son corps présentera tous les trésors du monde ! », « On sentira près d'elle un désir de mourir... », « Elle se glissera, la divine maîtresse, / Comme une griserie au cœur... » (21).

Il y a d'autres allusions littéraires. Dans le fragment qui suit, nous retrouverons des renvois aux célèbres fables et romans courtois. Le nom de Chrétien de Troyes frappe par son absence, même si le lecteur reconnaît tout de suite les allusions littéraires évoquant ses œuvres. Par contre, le mot sémantiquement central semble être le « rite » :

LE TOUCHER

Qui sait s'il passerait l'épreuve de l'écu ?

[..]

Il est ignare !...

L'OUÏE

Connaît-il le Saint-Graal que comme un nom bizarre ?

L'ODORAT

Ce bellâtre sait-il seulement passer l'eau

Sur le pont d'une épée ainsi que Lancelot ?

Remettrait-il la flamme à la lampe fragile

Ainsi qu'aux temps romains fit l'enchanteur Virgile⁶ ?

La dame est délicate et, de l'amour courtois,

Ogier connaît le rite, et sur le bout des doigts.

Il sait ce qu'est la coupe, et le sceptre, et le casque.

(22)

Dans le dialogue entre le Chevalier venu à l'embuscade et le Toucher, revient le mot de passe proposé par les aveugles dans le cadre de l'intrigue dirigée contre le Chevalier : « Les mots : 'Je suis ARTUS !' qu'il faut dire à l'huis » (23). C'est une citation parodiée provenant de *La chanson de Roland ou de Roncevaux du XII^e siècle* (« Je suis Artus dont l'en a tant parlé », 837 : 209). On y évoque le personnage du roi légendaire, en fonction d'un signe central de l'univers courtois :

LE TOUCHER *au judas*

Qui donc es-tu qui frappe là ?

⁶ Sur la figure complexe de Virgile dans la littérature médiévale cf. LEFÈVRE (1992).

LA VOIX *du chevalier au dehors.*

Je suis Artus !

LE TOUCHER

Des Artus, il en est sur terre par centaines...

Es-tu le roi des provinces armoricaines ?

VOIX DU CHEVALIER

Heu... c'est-à-dire oui... Oui, je suis le roi des lieux

Que vous dites.

(30)

Tout le « doux spectacle » (23), préparé minutieusement par les aveugles pour humilier définitivement le Chevalier, est basé sur le concept de l'« initiation dans les amours courtoises » (23). Le Chevalier, ayant déclaré à priori sa disposition à « passer les épreuves » (31), y est en effet soumis, toutes les chicanes comprises. Dans cette scène de vengeance, dont la belle Hélène est absente, le contexte courtois est complètement tourné en dérision. On ligote les mains du Chevalier (signe qu'il est « dompté »), on lui explique que « souffrir est nécessaire. / La souffrance est l'état qu'il faut pour s'enivrer ! », on lui bande les yeux, car ils « empêchent de voir au seuil du merveilleux », on lui entrave les pieds au nom d'un « rite », on l'appelle « Roi ». Finalement, on l'équipe d'attributs reconnaissables : « Il te manque la coupe, et le sceptre, et le casque ». Ceux-ci sont faits d'une « *poêle à frire, toute noircie*⁷ », « *d'un affreux balai* », d'une « *espèce de pot de chambre* », avec l'information que c'est un « casque guerrier baisé par Esclarmonde » (31–33)⁸.

Conscient de la valeur des signes au Moyen Age, Jean Ott y fait allusion *expressis verbis*, dressant devant le récepteur une vision resémantisée d'épiphanie du Graal : « De la coupe de feu les signes sortiront. / Au nom de Belzébuth, je te consacre au front ! (*Il lui barbouille la figure avec du noir de fumée*) » (33). L'épreuve consiste à traverser un pont fait d'une planche disposée sur deux tables, au-dessous duquel est placé « *un baquet plein d'eau savonneuse* » (33). Dans la dernière scène parodique, avec encore une fois le célèbre exploit de Lancelot au centre, la rhétorique courtoise sert de prétexte efficace de vengeance :

LE TOUCHER

Laisse au vent flotter tes oriflammes !

(*il lui fait bouffer sa chemise au dehors de ses chausses*).

Et fais deux pas vers ce baiser que tu réclames.

(*le chevalier met le pied sur la planche qui s'effondre,
il tombe dans l'eau savonneuse du baquet avec un*

bruit épouvantable. Accourent avec des lumières, le

⁷ Les italiques indiquent la didascalie.

⁸ Esclarmonde est, entre autres, l'héroïne d'une chanson de geste du XIII^e siècle, *Esclarmonde*, faisant partie du cycle de *Huon de Bordeaux* (cf. RUELLE, 1992).

Tavernier et sa fille).

HÉLÈNE

Dieu que se passe-t-il?... Est-ce vous, chevalier ?

LE CHEVALIER

Le pont de Lancelot n'aurait pas dû plier !

(34)

L'adaptation du fabliau médiéval faite par Jean Ott joue visiblement sur la parodie de l'idéologie et de la topique de l'amour courtois. Ainsi, l'auteur du XX^e siècle s'apparente aux auteurs médiévaux, coutumiers de multiples formes de parodie et d'auto-parodie⁹. Pourtant, elle trahit aussi une grande part de nostalgie. Premièrement, semble-t-il, ceci se voit dans la personne d'Hélène, simple fille du tavernier, qui dans son fond intérieur se nourrit de cette idéologie et la recherche dans sa modeste vie. La nostalgie d'un grand amour, pur et gratuit, participe d'un rêve universel, trouvant des expressions littéraires à toutes les époques. Et deuxièmement, en lisant la pièce de Jean Ott, nous sentons également sa propre nostalgie de l'époque passée et de ses belles lettres. L'abondance de références intertextuelles appropriées et sophistiquées en est la preuve.

Bibliographie

- BALADIER, Charles 1999 : *Éros au Moyen Age. Amour, désir et «delectatio morosa»*. Paris, Cerf.
- BERTON, Claude ; OSSADZOW, Alexandre ; FILLOLES, Christiane 1998 : *Fulgence Bienvenue et la construction du métropolitain de Paris*. Paris, Presses des Ponts.
- CROIX, Arnaud de la 1999 : *L'érotisme au Moyen Age. Le corps, le désir et l'amour*. Paris, Talandier.
- DUBY, Georges 1999 : «À propos de l'amour que l'on dit courtois». In : IDEM : *Féodalité*. Paris, Gallimard, p. 1415–1420.
- FRAPPIER, Jean 1973 : *Amour courtois et Table ronde*. Genève, Droz.
- GHIL, René 2008 : *De la poésie scientifique et autres essais*. Textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre BABILLOT. Grenoble, Ellug.
- JOUVENEL, Emile 1928 : «Réponse de M. Emile Jouvenel à M. Georges Seguin». *Bulletin de l'Académie du Var*, p. 27-28, <http://www.academieduvar.org/bulletinacad/1928.pdf>, accès : le 26 V 2010.
- La chanson de Roland ou de Roncevaux du XII^e siècle*, 1837. Francisque Xavier MICHEL (éd.). Paris, Silvestre Librairie.
- LEFÈVRE, Sylvie 1992 : «Virgile au Moyen Age». In : *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*. Geneviève HASENOHR, Michel ZINK (éds). Paris, Fayard, p. 1481–1483.
- MADUREIRA, Margarida ; CARRETO, Carlos Clamote ; MORAIS, Ana Paiva (éds.) 2016 : *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*. Paris, Classiques Garnier.
- MARROU, Henri-Irénée 1971 : *Les troubadours*. Paris, Seuil.

⁹ Cf. MARTY-DUFAUT (2002 : 171–198), MADUREIRA, CARRETO, MORAIS (2016).

- MARTY-DEFAUT, Josy 2002 : *L'amour au Moyen Age. De l'amour courtois aux jeux licencieux. Autres Temps.*
- OTT, Jean 1930–1932 : *Cinq fabliaux mis en pièces.* Paris, Imprimerie O. Dousset.
- PARMENTIER, Florian 1914 : *La littérature et l'époque. Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à nos jours.* Paris, Eugène Figuière, <http://www.archive.org/details/lalitttratu-rel00parmuoft>, accès : le 20 V 2010.
- RESINA, Joan Ramon 2014 : « Iberian Peninsula ». In : *The Encyclopedia of the Novel.* Vol. 1. Peter Melville LOGAN *et all.* (éds.). Willey-Blackwell, p. 399–413.
- RUELLE, Pierre 1992 : « Huon de Bordeaux (Cycle de) ». In : *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age.* Geneviève HASENOHR, Michel ZINK (éds.). Paris, Fayard, p. 703–706.
- SICILIANO, Italo 1934 : *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age.* Paris, Librairie Armand Colin.
- SUQUET, Louis 1935 : « Jean Ott – notice nécrologique ». *Bulletin du PCM*, p. 215–216, http://www.unipef.org/sites/unipef/files/PCM/avant1973/1935_05_Integrale.pdf, accès : le 16 V 2015.
- ZINK, Michel 1983 : « Troubadours et trouvères ». In : *Précis de littérature française du Moyen Age.* Daniel POIRION (éd.). Paris, Presses Universitaires de France, p. 128–155.
- ZINK, Michel ; WIND, Bartina H. 1992 : « Courtoisie ». In : *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age.* Geneviève HASENOHR, Michel ZINK (éds.). Paris, Fayard, p. 334–342.

Note bio-bibliographique

Anna Gęsicka, historienne de la littérature française, médiéviste, maître de conférences à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Doctorat 2003 : *Stéréotype de la vieillesse dans la poésie française du XV^e siècle.* Habilitation 2014 : *Między wolą a niewolą. Problem wyboru w krótkich narracjach francuskiej literatury dwornej XII i XIII wieku [Entre volonté et dépendance. Le problème du choix dans les brèves narrations courtoises de la littérature française des XII^e et XIII^e siècles]*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, 375 p. Monographie en préparation : *Jeux intertextuels. Les fabliaux médiévaux sous la plume de Jean Ott (XX^e siècle).*

Principaux domaines de recherches : la vieillesse et la mort dans la littérature médiévale (poésie et narrations) ; la question de la volonté et du choix dans les narrations médiévales ; l'érotisme et la sexualité dans la littérature et la culture de la France médiévale ; l'intertextualité et le médiévalisme.

ages@umk.pl



WITOLD KONSTANTY PIETRZAK

Université de Łódź

 0000-0003-0712-9184

La fonction créative du *stéréotype* dans le récit bref en France au XVI^e siècle

Creative Function of Stereotype in French Sixteenth's Century Short Story

ABSTRACT: In premodern literature, stereotype, called *locus communis*, had to play an important role inherited from Greek and Latin Antiquity's rhetorics. In particular, it served as source of convincing arguments appropriate to discuss philosophical, theological or moral questions. The concept of common place has also found its use in short stories of 16th century. Firstly, in the realm of invention, when authors adapted narrative plots taken from written tradition; secondly, in the realm of elocution, when they employed topic images and sentences. The aim of this paper is to elucidate those two meanings of stereotype in French *nouvelles* published in that time.

KEY WORDS: stereotype, short story, 16th century, France

Le lieu commun au XVI^e siècle jouit d'un statut bien différent qu'à notre époque. Plutôt que d'être tenu pour une construction usée, représentant une piètre valeur, il remplit d'importantes fonctions dans le discours médical, juridique, historiographique et, bien évidemment, littéraire au point que les milieux des humanistes renaissants, entre autres érasmus de Rotterdam (Moss, 2002 : 177–199), en font une apologie enthousiaste. Les auteurs de formes narratives brèves n'échappent pas à cet engouement. Souvent, ils recourent à des formes stéréotypées dans les domaines de l'invention et de l'élocution. Les tirages des livres contenant des nouvelles et, en particulier, des histoires tragiques, imprimés et débités par les libraires, montrent au reste que les lecteurs eux aussi étaient friands de cette sorte de littérature. Il convient alors de s'interroger sur ce phénomène qui voit la production et la consommation des nouvelles à l'état d'une parfaite symbiose et de chercher ce qui, dans la structure narrative de ce genre, assure au stéréotype sa fraîcheur, son originalité, son charme.

1. Stéréotype, lieu commun

Le « stéréotype » est un mot d'origine assez récente, remontant au XVIII^e siècle. Il a d'abord un sens technique dans la terminologie de l'imprimerie et désigne « une plaque métallique en relief à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'exemplaires d'une composition typographique ». Le caractère essentiel du stéréotype ainsi perçu est qu'il permet de reproduire une chose – un texte, une image – pratiquement à l'infini. Dans le domaine de la littérature européenne prémoderne, du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle, la chose qu'on peut reproduire infiniment s'appelle *locus communis*, lieu commun.

Or, au XX^e siècle, le terme de stéréotype va amplifier son extension pour acquérir un sens figuré et signifier « une opinion toute faite, une formule figée, banale »¹. Le critère descriptif s'enrichit alors d'une connotation évaluative, visiblement péjorative. Le concept du lieu commun fonctionne aujourd'hui comme synonyme du stéréotype, puisqu'il désigne une banalité, une trivialité, une lapalissade, ou encore une image ou une association de mots qui, à force d'être répétée, a perdu sa fraîcheur d'origine. Cette acception dépréciative du *locus communis* va apparaître en France au XVII^e siècle, elle va se généraliser au XVIII^e et sera définitivement lexicalisée au XIX^e siècle (Moss, 2002 : 18).

Dans l'Europe occidentale du XVI^e siècle, pourtant, le lieu commun garde encore toute sa puissance cognitive, rhétorique et pédagogique qu'il a héritée de l'Antiquité. Pour Aristote, le *topos* est un lieu de découverte, une partie du discours permettant de trouver des arguments dans le raisonnement dialectique qui, lui, s'appuie sur des vérités généralement admises. Mais le *topos* peut aussi être intégré à l'art de la persuasion et, mettant à profit l'enthymème et l'exemple, il se caractérise alors par un degré de rigueur inférieur à celui du *topos* dialectique. En outre, le Stagirite distingue les *topoi* communs des *topoi* spécifiques : les premiers peuvent être utilisés dans toutes les disciplines, les autres ne sont applicables qu'à des disciplines particulières. Il faut enfin souligner que les lieux étaient à employer, selon le philosophe, essentiellement dans le genre démonstratif – pour rehausser ou rabaisser la valeur d'un sujet en le louant ou en le blâmant. La dialectique et la rhétorique d'Aristote sont entrées dans l'enseignement universitaire en Europe au XIII^e siècle. La théorie aristotélicienne des lieux se trouve absorbée et modifiée par les penseurs romains. Cicéron la développe dans ses *Topica*, connues mais peu diffusées au Moyen Âge, et dans son *De Inventione*, beaucoup plus célèbre, surtout grâce au commentaire de Boèce. Il les associe en particulier au genre judiciaire et leur donne une tonalité nettement morale. De plus, il introduit un type de lieux nouveau, les *auctoritates*,

¹ Définitions prises au *Trésor de la langue française*, disponible sur le site <http://www.cnrtl.fr>.

qui sont les opinions citées d'auteurs respectés. Quintilien, à son tour, découvre par les humanistes au début du XV^e siècle, reprend le corpus d'Aristote et Cicéron, approfondit le lien entre les *loci* et la rhétorique et surtout les adapte à la pédagogie, à l'usage scolaire. À son tour la *Rhétorique à Herennius*, attribuée jusqu'au XVI^e siècle à Cicéron, accorde aux lieux une importance encore plus grande : elle s'attache à décrire les modes d'amplification du discours et resserre le lien entre les *loci* et la mémoire (21–32). À cette réflexion sur les lieux il faut enfin ajouter l'idée du recueil. Les recueils de lieux communs étaient déjà fort répandus à l'époque de la Rome antique, mais la métaphore de l'abeille, inventée par Sénèque le philosophe et reprise par Macrobie à la charnière du IV^e et du V^e siècle, a largement contribué à populariser la méthode de la compilation (34–40).

2. La nouvelle française aux XV^e–XVI^e siècles : de l'invention à la réécriture

Comme nous l'a appris Gabriel Pérouse, il existe une tradition proprement française de la nouvelle qui, dès le XV^e siècle, se libère de l'autorité de la nouvelle italienne. Au lieu d'être un produit humaniste soigneusement élaboré dans le silence d'un cabinet de travail, elle se raconte de vive voix parmi les familiers d'un château princier, d'une humble maison ou d'une escaigne pour agrémenter les longues veillées de l'après-midi et du soir, en temps froid et pluvieux (PÉROUSE, 1990). Afin d'être intéressante, la nouvelle devrait, selon l'auteur anonyme des *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes, respecter quatre critères : être comique, vraie, brève et récente. Le dernier de ces critères suppose que le thème abordé par le conteur reste inconnu pour ses auditeurs², c'est-à-dire qu'il représente quelque chose de nouveau, une matière originale. Donc, dans un premier temps, à l'heure de son élaboration, la nouvelle semble bannir la réécriture, procédé générateur de stéréotypie. Pour éviter qu'on leur reproche de controuver des faits – reproche grave à l'époque –, les auteurs cherchent à fonder sur l'expérience l'authenticité de leurs histoires, le témoignage oculaire – le leur propre ou celui des observateurs dignes de foi – s'avérant être une garantie suffisante de leur véracité. Philippe de Vigneulles, qui compose son recueil de nouvelles

² « Et se peut intituler le livre de Cent Nouvelles nouvelles. Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livre de Cent Nouvelles [*Décameron* de Boccace] advindrent la puspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a, neantmoins toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente verité ce present livre intituler de Cent Nouvelles nouvelles, jaçoit que advenues soient es parties de France, d'Allemagne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres lieux ; aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle » (SWEETSER, 1996 : 22).

entre 1505 et 1515, avoue cette idée de façon explicite : j'entends, déclare-t-il, « écrire plusieurs adventures, advenues pluspart à tant à la noble cité de Mets comme au pays environ, comme moy mesme en a sceu et veu la plus grant partie ou du moins les ouy dire et racompter à gens digne de foy et de creance » (VIGNEULLES, 1972 : 57). Et Marguerite de Navarre, qui rédige le Prologue de son *Heptaméron* dans la première moitié des années 1540, est encore tributaire de cette façon de penser. Les inspirateurs d'un *Décaméron* français proposent en effet d'« assembler jusques à dix personnes qu'ilz pensoient plus dignes de racompter quelque chose, sauf ceulx qui avoient estudié et estoient gens de lettres » (MARGUERITE DE NAVARRE, 1996 : 9) ; ils prétendent ainsi opposer en termes manifestes la source orale à la source écrite. On peut donc constater que la nouveauté et la vérité de l'anecdote sont, dans l'esprit de ces écrivains, une manière de clamer l'originalité de leurs contes³.

Mais entre-temps, les choses n'ont pas tardé à se modifier. Avec la généralisation de l'imprimerie, on voit apparaître une autre attitude, liée aux progrès de l'humanisme et sans doute aussi à l'épuisement relatif de la matière narrative. En 1521, on observe la publication du *Violier des Histoires romaines*. C'est une traduction française des *Gesta Romanorum*, recueil d'*exempla* religieux compilés à partir de la moitié du XIV^e siècle. Ce livre a connu en France un certain succès, car il a été édité encore deux autres fois dans le cours des années 1520. Il offrait aux contemporains un autre type de récits brefs, non seulement parce qu'il relevait de la littérature religieuse et didactique, mais aussi, surtout, parce qu'il valorisait une autre source d'anecdotes, la source écrite. Désormais, la porte de la réécriture sera ouverte, les écrivains pourront librement s'inspirer de modèles narratifs transmis par écrit. Ainsi Nicolas de Troyes, qui rédige son recueil dans les années 1535–1537, affirme-t-il dans son bref Prologue : « je ne veuil pas dire que de mon entendement j'aye fait lesd. nouvelles, mais les ay retirée[s] de plusieurs livres » (NICOLAS DE TROYES, 1970 : 1). De même, l'éditeur anonyme des *Joyeuses Adventures et plaisant facetieux devis* avoue : « J'ay présenté ces belles nouvelles, lesquelles furent jadis escriptes en tresrude et mal consonant langage, avecques raisons prolixes, et le plus souvent sans propos » (ANONYME, 1555 : A ii v^o – A iii r^o). À l'époque des guerres civiles, le récit bref va abandonner la tradition de la nouvelle facétieuse pour demander à l'Histoire de fournir matière à la narration, la gravité du temps exigeant une source d'inspiration sérieuse (PIETRZAK, 2008). Matteo Bandello, qui fournit les sujets du premier recueil d'histoires tragiques, œuvre de Pierre Boaistuau, sera paradoxalement considéré comme un historien par François de Belleforest : « mon Bandel [...], écrit-il, sans faire tort à personne, peut porter le tiltre d'historien, en faisant ses comptes,

³ Bien sûr, cette déclaration ne les empêche pas de piller ci et là quelque structure narrative attestée dans les sources écrites. Les dettes littéraires de la reine de Navarre étant bien connues, je me contenterai ici de rappeler l'exemple de Philippe de Vigneulles qui emprunte à la tradition écrite une quinzaine de nouvelles (VIGNEULLES, 1972 : 31–43).

veu qu'il a recueilly plusieurs belles et notables histoires, qui sont, ou avenues de nostre aage, ou qui n'en sont guere esloignées» (BELLEFOREST, 1559 : iii v^o). En 1586, Bénigne Poissenot fait un éloge enthousiaste de l'Histoire dont l'utilité constitue sa suprême vertu : «Puisqu'elle est la messagere de l'antiquité, il ne se peut faire qu'elle ne soit comme une certaine boutique, en laquelle on trouve la maniere et façon de vivre honnestement en ce monde» (POISSENOT, 1996 : 54–55). Bref, au cours du siècle, les humanistes élaborent une théorie du genre narratif bref légitimant une exploitation multiple de sources écrites.

3. Pratique du lieu commun dans le récit bref

Le recours au fonds commun dans le récit bref se révèle sur le plan de l'invention et sur celui de l'élocution. Dans le premier cas, on est en présence de macrostructures narratives correspondant *grosso modo* au thème de la nouvelle ; dans le deuxième, il s'agit d'images et de vérités générales, tantôt héritées de l'Antiquité, tantôt forgées en temps modernes, qui vont alimenter le style et le commentaire auctorial de la nouvelle.

3.1. Réécritures

Pour qu'un thème narratif acquière le statut d'un stéréotype, il faut qu'il soit réemployé un certain nombre de fois. Or, si l'on ne peut fixer ce nombre que de façon arbitraire, toujours discutable, on peut en même temps admettre qu'une histoire racontée *plusieurs* fois perd beaucoup de sa fraîcheur au point que, quand un lecteur moderne la retrouve chez tel, tel ou encore tel auteur, il risque d'éprouver une déception grandissante et d'être tenté, dans le meilleur des cas, de voir en cet écrivain un épigone privé d'imagination, capable tout au plus d'aborder des sujets rebattus. Cette impression, qui porte un jugement de valeur sur l'homme, dénonce aussi, en filigrane, l'usure progressive de la matière narrative.

Néanmoins, à l'époque prémoderne, les goûts diffèrent sensiblement des nôtres et la reproduction des intrigues déjà connues ne mène pas à déconsidérer l'auteur et l'objet de son imitation. Pour s'en convaincre, il suffit d'envisager la fortune de quelques thèmes ou motifs dont la structure événementielle devait posséder aux yeux des conteurs du Moyen Âge et du XVI^e siècle un intérêt incontestable, encourageant à la réécriture. Par exemple, la farce de l'amoureux bafoué qui passe la nuit dans les bras non de sa bien-aimée mais d'une statue en bois ou d'une vieille remonte aux *Fastes* d'Ovide et revient dans une dizaine

de récits, à commencer par le fabliau du XIII^e siècle *Du prestre et d'Alison*, en passant par le *Décameron* de Boccace (VIII, n° 4) et les *Novelle* de Matteo Bandello (II, n° 47 ; 1554), jusqu'aux *Escraignes dijonnaises* de Tabourot des Accords (I, n° 16 ; éd. posth. 1603 ; KASPRZYK, 1963 : 111–113). L'histoire de Floridanus et Elvide a été racontée en latin par Nicolas de Clamanges avant 1437, traduite en français par Rasse de Brunhamel avant 1456, et reprise dans les *Cent Nouvelles nouvelles* bourguignonnes (n° 98), puis par l'auteur des *Comptes du monde aventureux* (n° 47) en 1555 et, en 1586, par Bénigne Poissenot (n° 1 ; SUARD, 1990) : pour éviter le mariage forcé de la fille avec un vieillard, les deux jeunes gens prennent la fuite et trouvent la mort dans une auberge où ils se sont arrêtés pour passer la nuit. Le thème de la vengeance du Maure cruel contre son maître qui l'avait traité sans respect tire son origine des chroniques arabes rédigées par Maçoudi au X^e siècle. Il va d'abord nourrir quelques recueils d'*exempla* au Moyen Âge, puis inspirer plusieurs réécritures au XVI^e siècle dont celles d'Henri Estienne dans son *Apologie pour Hérodote* (1566), de François de Belleforest dans le *Second Tome des histoires tragiques* (n° 31 ; 1566) ou de Louis Guyon dans *Les Diverses Leçons* (I, chap. 6 ; 1603 ; GIERNATOWSKA, 2014). Enfin, dernier exemple, la légende de Roméo et Juliette. Son thème a été développé par Ovide dans les *Métamorphoses* et il a suscité de nombreuses adaptations à l'époque envisagée : entre autres à Masuccio Salernitano dans le *Novellino* (n° 33 ; 1476), Luigi da Porto dans la *Novella novamente ritrovata* (1530), Adrian Sevin dans son long récit *Le Philocope de messire Jehan Boccace* (1542), puis Bandello (II, n° 9) et Boaistuau (n° 3 ; MOORE, 1950).

Il faut insister sur le fait que, malgré la reprise des lignes générales de l'action, toutes ces réécritures comportent les traces des interventions auctorielles opérées sur la structure diégétique du récit. Temps et lieu des événements, âge et caractères des héros, circonstances des bons tours ou des crimes, paroles rapportées – autant de détails qui varient d'une version à une autre et qui donnent au modèle imité une apparence de nouveauté. Par ailleurs, le plus souvent soucieux de moraliser leurs anecdotes, les nouvellistes ne manquent pas de jeter sur la matière narrative une lumière particulière qui correspond à leurs préoccupations humanistes de pédagogues ; cette mise à jour du message idéologique et moral justifie aussi le recours à la réécriture. En dernier lieu, il convient de rappeler que la période prémoderne, surtout celle qui connaît déjà l'imprimerie, a une soif insatiable de partager et de diffuser. La vulgarisation des histoires à faire rire ou pleurer est donc très caractéristique de l'atmosphère du temps. Alors ce n'est pas un hasard si, dans les années 1535–1555, foisonnent des recueils à succès, comme les *Joyeuses Aventures* citées plus haut, qui pillent de façon sélective le *Décameron* et les *Cent Nouvelles nouvelles* bourguignonnes. L'abondante offre du marché du livre répond aux attentes d'un public friand de divertissements (PÉROUSE, 1977 : 100–118). Tant que cet espace de la production

et de la consommation d'histoires ne sera pas saturé, la réécriture gardera son pouvoir de séduction irrésistible.

3.2. Images et sentences

Sur le plan de l'élocution, le stéréotype peut remplir différentes fonctions. En effet, chez les auteurs de récits brefs on peut trouver maintes images conventionnelles permettant de caractériser la psychologie des protagonistes, de faire avancer l'action, de mettre en relief le climat moral et philosophique de l'histoire, mais aussi, tout simplement, d'ornier le discours narratif. Pour illustrer ce phénomène, je vais prendre deux exemples. Ainsi, dans les histoires tragiques, les évocations de la fortune ont pour but d'avancer l'action en introduisant une rupture dans la vie heureuse des personnages. Une jeune dame pleine de vertus épouse un jeune homme à sa hauteur et bientôt ils se réjouissent de la naissance d'une fille très belle. « Mais Fortune (qui ne peut durer longuement, sans user de ses tours, et practiquer sa mobilité indifferemment, comme aussi elle est aveugle) leur prepara un breuvage fort facheux à gouster, et qui mit presque plustost fin à leurs aises, qu'ils n'en avoient senty l'apprehension » (BELLEFOREST, 1559 : n° 4, 81 v°). Floridanus et Elvide ont déjà passé plus d'un an à attendre le jour de la consommation lorsque « fortune vint donner un si furieux assaut à leur forteresse que, pour n'estre remparée comme bien leur eust esté de besoin, elle fist le saut perilleux, et roula de haut en bas » (POISSENOT, 1996 : n° 1, 101). La représentation de la déesse du destin humain peut aussi présager le funeste dénouement des héros, l'amplification étant une figure révélatrice du style de l'histoire tragique. Après leur mariage clandestin, Rhomeo et Juliette voient commencer pour eux une période de joie : « Et continuerent ainsi quelque moys ou deux leurs aises avec un contentement incroyable, jusques à tant que la fortune (envieuse de leur prosperité) tourna sa roue pour les faire trebucher en un tel abisme qu'ils luy payerent l'usure de leurs plaisirs passez par une trescruelle et trespitoyable mort » (BOAISTUAU, 1977 : n° 3, 82).

L'image du roc résistant à la violence des vagues maritimes véhicule l'idée de la constance du cœur. Le Comte, ayant à tort soupçonné sa femme d'infidélité, reçoit de sa part une lettre lui annonçant qu'elle va mourir de regret ; profondément touché, le héros lui répond en écrivant : les cieux « m'avoient pourveu d'un appuy et support, en vous Ma-dame, trop plus ferme et constant que le mesme roc assis en mer, batu et agité sans cesse des vens et flots impetueux » (TAILLEMONT, 1991 : n° 1, 157). Madame de Chabrie, qui vient d'assassiner son mari pour goûter librement les délices de l'amour pour son amant Tolonio, se trouve réprimandée par son fils aîné ; alors « blesmissant de colere, et de rage, et fondant toute en larmes, s'assist à terre, si confuse, qu'elle demeura un long

temps, aussi immobile, qu'un gros et massif rocher assailli des vens et vagues, au destroit de Gibraltar» (BELLEFOREST, 1557 : n° 10, 224 r°). Floridanus se déclare être «un rocher, en vain agité du vent et de l'orage, sans se mouvoir nonobstant toute leur impetuosité et efforts» (POISSENOT, 1996 : n° 1, 88).

On pourrait certes alléguer encore beaucoup d'autres occurrences de telles images⁴, mais celles que je viens de citer suffisent déjà pour se faire une idée de leur intérêt dans le contexte de l'époque. Grâce à leur pouvoir évocateur, ces clichés possèdent en effet une grande puissance persuasive. Celle-ci vient surtout de la fonction émotive que les auteurs assignaient à leurs récits, les crimes représentés avec force détails étant supposés éveiller le sentiment du tragique. Mais leur efficacité rhétorique découle aussi du langage figuré qu'ils utilisaient : les variantes stylistiques sur le thème de la fortune, sur celui du roc ou sur tel autre sont autant de façons d'introduire de la poésie dans le corps de la matière narrative, de poétiser le fait divers criminel.

Reste le style sentencieux du récit bref. Krystyna Kasprzyk pensait que la moralisation de l'anecdote, quelque sujette à caution qu'elle fût, est un des poncifs de la nouvelle française au XVI^e siècle (KASPRZYK, 1963 : 316–326). Le registre gnomique se prête parfaitement bien à un tel usage. Dans le récit facétieux, la sentence proverbiale concerne le plus souvent diverses situations de la vie quotidienne, par exemple : «tel a perdu que, pour recouvrer sa perde, pert encore plus» (VIGNEULLES, 1972 : n° 32, 154) ; «trop grater cuyt et trop parler nuict» (n° 65, 272) ; «avarice es[t] cause de beaucoup de maux» (NICOLAS DE TROYES, 1970 : n° 19, 73) ; «faire acroire des nuees que ce sont poilles d'arain» (n° 49, 124). Ailleurs, elle prend une allure nettement antiféministe ou anticléricale, ainsi : «la femme scet ung art plus que le diable» (n° 6, 53) ; «les femmes ayment bien le mestier» (n° 12, 65). Parfois, la sentence est rimée et respire une obscénité outrée : «Qui veut avoir nette maison, / Si ne norrir[a] ne prestre ne pigeons, / Car le prestre fout et le pigeon chie, / Et par ainsi la maison est honnye» (n° 26, 78).

⁴ Voici quelques autres exemples concernant la fortune. Obligée d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, la princesse Laurine désespère ; là, intervient le narrateur : «fortune, taschant à la ruine d'aucun, ne cesse de trouver moyens pour parvenir à ses aguets, ainsi que pourrez cy-après congnoistre» (TAILLEMONT, 1991 : n° 2, 235). Le bâtard oublie Rolandine dans les bras d'une autre femme : «jamais la fortune, quelque rigueur qu'elle leur tint, ne leur peut oster le moyen de s'escripre l'un à l'autre, sinon la folle et meschante amour où il se laissa tumber» (MARGUERITE DE NAVARRE, 1996 : n° 21, 172). Amoureuse d'Aleran, Adelasie se plaint de sa passion : «mais las ! (malheureuse) la fortune m'est si marastre, et si peu favorable à mes desseins, que tant plus je travaille à esteindre en moy la memoire de son nom, et louables vertus, de tant je la rends plus grande» (BELLEFOREST, 1559 : n° 1, 11 r°). Réflexion du narrateur en conclusion de l'histoire d'Adelasie : «l'adverse fortune ne doit point nous causer un desir de desesper, ny la prospere quelque insolence, et mespris des choses qui nous semblent moindres : veu qu'il n'y a rien stable ny assureé sous la concavité des cieux : car celuy, qui n'agueres estoit grand, et faisoit tout fremir devant soy, est devenu tout tel, comme celuy, duquel il ne fut jamais memoire» (n° 1, 37 r°).

Dans les recueils où la moralisation constitue le critère d'un programme cognitif ou pédagogique sérieux, le proverbe provient de la *Bible*, par exemple : « la mort du saint est précieuse devant Dieu » (MARGUERITE DE NAVARRE, 1996 : n° 26, 220) ; « il n'est tel que de ne faire à autrui chose qu'on ne voulsist estre faite à soy-mesme » (n° 28, 226) ; « Ce que Dieu garde est bien gardé (n° 32, 245) ; « celui, qui approfondit la fosse, et bastit et le gibet, est le premier qui y tombe, ou est estendu sur iceluy » (BELLEFOREST, 1559 : n° 2, 57 r°-v°) ; « il n'est rien si secret, qui à la fin ne sorte en évidence » (n° 3, 78 v°) ; « la force de l'homme est moins, que rien, où Dieu n'opere par sa grace » (n° 7, 180 r°).

Qu'elle soit d'origine profane ou sacrée, la vérité générale, exprimée sous une forme brève et sentencieuse, introduit une rupture dans le système de l'énonciation : le narrateur cesse de parler en son propre nom pour invoquer un argument d'autorité qui donne du poids à son enseignement. Grâce à ce procédé, le discours gnomique, qu'un lecteur moderne pourrait considérer comme trivial ou incongru, permet à l'écrivain de la Renaissance de construire son *ethos* d'homme digne de foi qui mérite d'être publié, lu et respecté. À une époque où la notion de bonnes lettres, demandant au littérateur d'être utile à la communauté dont il fait partie, reste toujours en vigueur, cette capacité persuasive du proverbe ne saurait être surestimée.

Conclusion

D'après ce qui précède on peut affirmer que le *stéréotype* en tant qu'un aspect de l'écriture existe dans le récit bref en France au XVI^e siècle, mais il n'a rien qui le dévalorise aux yeux des lecteurs contemporains. Il doit être envisagé dans une double perspective. D'une part, il concerne la couche de l'invention, c'est-à-dire le thème de l'histoire. Le phénomène de la migration des thèmes narratifs est omniprésent dans la culture savante et populaire du Moyen Âge à la Renaissance. Nombre d'entre eux ont connu de multiples réécritures qui, pour la plupart, contenaient des empreintes d'intervention des écrivains, modifiant tel ou tel paramètre narratif et le message moral ou idéologique qu'ils voulaient transmettre. La vogue de ce type de productions conduisait forcément à l'érosion de la matière narrative qui pourtant n'était pas ressentie comme problématique, d'autant que la notion de plagiat était étrangère à la civilisation de l'époque. D'autre part, le *stéréotype* était un lieu susceptible de variations microstructurales et stylistiques, et dans ce sens il encourageait la création littéraire sur le plan de l'élocution. Images et sentences récurrentes constituaient alors des objets que l'écrivain pouvait façonner, adapter et rafraîchir à son gré, en suivant son dessein esthétique et moral. Dans l'un tout comme dans l'autre cas, l'idée de reproduire

les choses littéraires présente chez les nouvellistes du XVI^e siècle répondait au principe humaniste de vulgariser les lettres.

Bibliographie

- ANONYME 1555 : *Les Joyeuses Aventures et plaisant facetieux devis fort recreatif pour rejouir tous esprits mélancoliques : augmenté de plusieurs autres nouvelles, non encore jamais imprimées*. Lyon, s.n.
- BELLEFOREST, François de 1559 : *Continuation des histoires tragiques*. Paris, Gilles Robinot.
- BOAISTUAU, Pierre 1977 : *Histoires tragiques*. Richard A. CARR (éd.). Paris, Honoré Champion.
- GIERNATOWSKA, Justyna 2014 : « De la chronique à la politique. L'histoire du Maure cruel entre le Moyen Âge et le XVII^e siècle ». *Folia Litteraria Romanica*, n° 9. *Pluralité des cultures*. Justyna GIERNATOWSKA et Witold Konstanty PIETRZAK (éd.), p. 17–30.
- MOORE, Olin H. 1950 : *The Legend of Romeo and Juliet*. The Ohio State University Press, Columbus.
- KASPRZYK, Krystyna 1963 : *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*. Warszawa / Paris, Państwowe Wydawnictwo Naukowe / Klincksieck.
- MARGUERITE DE NAVARRE 1996 : *L'Heptaméron*. Michel François (éd.). Paris, Classiques Garnier.
- MOSS, Ann 2002 : *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Trad. Patricia EICHEL-LOJKINE, Monique LOJKINE-MORELEC, (Marie-Christine MUNOZ-TEULIÉ) et Georges-Louis TIN ; sous la dir. de Patricia EICHEL-LOJKINE. Genève, Droz.
- NICOLAS DE TROYES 1970 : *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*. Krystyna KASPRZYK (éd.). Paris, Didier.
- PIETRZAK, Witold Konstanty 2008 : « L'inuentio, ou réécriture de l'histoire dans les nouvelles exemplaires en France pendant les guerres de religion ». In : *Quelques aspects de la réécriture*. Magdalena WANDZIOCH (éd.). Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, p. 20–29.
- PÉROUSE, Gabriel-André 1977 : *Nouvelles françaises du XVI^e siècle : images de la vie du temps*. Genève, Droz.
- PÉROUSE, Gabriel-André 1990 : « Des nouvelles 'vraies comme Evangile' : réflexions sur la présentation du récit bref au XVI^e siècle ». In : *La Nouvelle. Définitions, Transformations*. Bernard ALLUIN et François SUARD (éd.). Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 89–99.
- POISSENOT, Bénigne 1996 : *Nouvelles Histoires tragiques*. Jean-Claude ARNOULD et Richard A. CARR (éd.). Genève, Droz.
- SUARD, François 1990 : « Floridan et Elvide aux XV^e et XVI^e siècles ». In : *La Nouvelle. Définitions, Transformations*. Bernard ALLUIN et François SUARD (éd.). Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 163–179.
- SWEETSER, Franklin P. (éd.) 1996 : *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Genève, Droz.
- TAILLEMONT, Claude de 1991 : *Discours des champs faëz*. Jean-Claude ARNOULD (éd.). Genève, Droz.
- VIGNEULLES, Philippe de 1972 : *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Charles LIVINGSTONE (éd.), avec le concours de Françoise R. LIVINGSTONE et Robert H. IVY, Jr. Genève, Droz.

Note bio-bibliographique

Witold Konstanty Pietrzak est professeur de littérature française à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Łódź, Pologne. Il se spécialise dans la production narrative brève du XVI^e siècle, en particulier dans l'«histoire tragique». À part de nombreux articles il a publié *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires en France au XVI^e siècle* (Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006), qui porte sur la rhétorique et l'idéologie du récit bref de cette époque. Il s'intéresse aux questions de rhétorique et de poétique de la nouvelle et de la tragédie humanistes. Il dirige la revue *Folia Litteraria Romanica*.

witold.pietrzak@uni.lodz.pl



MAJA PAWŁOWSKA

Université de Wrocław



0000-0002-2024-2715

Le topos « Bonus dormitat Homerus » et ses récurrences françaises au XVII^e siècle

The topos « Bonus dormitat Homerus » and its French 17th-century recurrences

ABSTRACT: The present paper outlines the main characteristic of the topos “the good Homer sometimes nods”, introduced in Horace’s *Epistle to the Pisones*, and its French late 16th and 17th-century recurrences.

KEY WORDS: French Seventeenth-Century Literature, Homer, Horace, « Bonus dormitat Homerus », *The Epistle to the Pisones*

Le topos est une notion polyvalente, appartenant à la fois au champ rhétorique et logique, rhétorique et littéraire. Cette complexité qui, dans l’Antiquité, a donné lieu à de nombreuses réflexions et à des hésitations d’interprétation de sa nature¹, a été considérée à l’époque moderne comme une aide précieuse dans le processus de création de texte. Pour décrire la topique, on peut se servir de la métaphore d’une « bibliothèque » constamment enrichie, où celui qui veut construire un énoncé vient emprunter les livres dont il a besoin². Le topos peut être une catégorie formelle, un schéma logique ou une forme remplie de contenu. Sa caractéristique principale et son attrait pour les rhéteurs résidait dans le fait

¹ Kazimierz Leśniak, traducteur des *Topiques* d’Aristote, mentionne dans son introduction critique une anecdote, selon laquelle le rhéteur Parménide d’Égypte a passé toute sa vie assis sur un rocher à réfléchir sur la nature des topoï (ARYSTOTELES, 1990 : 330).

² Cicéron dans son traité des *Topiques* et, après lui, Quintilien, ont défini les topoï comme des *sedes argumentorum*, c’est-à-dire des sièges, des magasins à arguments (Cicéron, *Topica* 2.7-8 ; Quintilien, *De institutio oratoria*, 5,10,22.). Roland Barthes, dans son article « L’ancienne rhétorique » (*Communications*, No 16, 1970), définit les topoï rhétoriques comme: « réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de „morceaux” pleins que l’on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet » (BARTHES, 1994 : 941).

que c'était un argument axiologiquement neutre, applicable dans les différents types de harangues.

Le discours oratoire a puisé dès les temps les plus anciens dans la poésie, en utilisant des citations d'œuvres connues à des fins argumentatives. Et, inversement, les outils rhétoriques servant à argumenter, entre autres à propos du topos, sont passés à la poésie comme éléments persuasifs. Cette pratique s'est maintenue au-delà de l'Antiquité, au Moyen Âge et aux siècles postérieurs. Elle est alors devenue incontournable, entre autres, dans la description des personnages littéraires, où les *topoi* permettaient aux lecteurs d'identifier le caractère et les origines sociales des protagonistes³.

À la Renaissance et au XVII^e siècle, l'emploi des *topoi* dans la poésie et la rhétorique reste une pratique courante, alimentée par le système d'enseignement qui s'appuie toujours sur l'imitation des Anciens. La lecture commentée et l'explication de textes, la mémorisation d'extraits constituent un des piliers de l'instruction des jeunes. Cette appropriation profonde des références (des citations, maximes et lieux communs logiques⁴) vise à donner aux futurs honnêtes gens des moyens pour s'exprimer élégamment, mais avant tout, à leur procurer des outils rhétoriques efficaces dans leurs prouesses d'éloquence.

Aron Kibédi Varga a démontré dans ses travaux que la pédagogie française classique, s'appuyant sur le principe de l'imitation des modèles diffusé dans les collèges jésuites avec leur programme d'études commun⁵, avait créé des conditions favorables à une utilisation instinctive, presque automatique, des *topoi* (KIBÉDI VARGA, 1970 : 37). Chaque élève mémorisait des textes ou des fragments de textes des auteurs anciens avant de se mettre à écrire. Par conséquent, l'utilisation des lieux communs dans l'écrit, littéraire ou non, procédait du recours à une référence généralement connue des milieux éduqués, et de ce fait, devenait une *doxa*, un argument irréfutable. Dans les discours de toute sorte, surtout ceux où l'art de la parole appuyait un raisonnement, le mérite se trouvait davantage dans la capacité de nouvel agencement des *topoi* que dans l'originalité de la pensée. Les recueils de maximes et citations édités au XVII^e siècle donnent la preuve tangible du recours massif aux lieux communs tirés des Anciens⁶. Cette

³ Par exemple, regard clair, bouche vermeille, cheveux blonds étaient des attributs des personnages positifs.

⁴ On peut proposer ici à titre d'exemple la topique exordiale, imposant une *captatio benevolentiae* des lecteurs par des expressions de modestie de l'auteur.

⁵ Paru en 1598, un plan d'études précis, *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, largement inspiré de l'*Institution oratoire* de Quintilien, a été adopté dans tous les collèges jésuites d'Europe.

⁶ En voici quelques titres : *Syntagmatis opinionum communium, siue Receptarum V.I. sententiarum, tomi quatuor*, Paris, Officina Iunctarum 1595 ; *Syntagmatis communium opinionum, sive receptarum sententiarum*, Paris, Horace Cardon 1608 ; Claude Joly, *Recueil de maximes véritables et importantes pour l'institution du Roy*, Paris 1652 ; Jean Couterot & Louis Guerin, *Recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie*, Paris 1683.

pratique allait de pair, tout naturellement, avec la constitution d'un palmarès de l'héritage antique et une hiérarchisation des autorités.

Or la place d'Homère dans cette structure est des plus intéressantes. Comme les Anciens, les humanistes plaçaient le poème épique au sommet des genres. Platon, Aristote et Horace mentionnent Homère dans leurs poétiques comme un aède exemplaire, et la conviction de sa perfection et de son génie s'est transmise aux générations modernes qui, de leur côté, l'ont perpétuée comme une certitude. Selon une opinion communément partagée, Homère était le premier poète, celui qui avait précédé tous les autres ; directement inspiré par les dieux (*poeta vates*), il instruisait ses lecteurs (*poeta doctus*) et les charmait par son style (MÉNIEL, 2004 : 34–36). Cette réputation, diffusée et inculquée dans les collèges, a perpétué l'idée du « Divin Homère », nommé aussi le « Prince des Poètes Grecs »⁷.

Les grands hellénistes de la Renaissance ont apporté à Homère leur tribut de traductions latines (Henri Estienne en 1589) ou françaises (Hugues Salel et Amadis Jamyn en 1577, Pelletier de Mans en 1580). Toutefois cette tendance éditoriale s'est estompée au début du XVII^e siècle. La connaissance du grec en France déclinait. Quoique toujours considéré, à côté du latin, comme un fondement de l'instruction, son apprentissage était moins approfondi et consistait essentiellement dans la lecture d'extraits choisis (GRELL, 1995 : 8–9). La pratique scolaire d'Homère dans l'original était superficielle et visait principalement à familiariser les jeunes aux extraits contenant des maximes édifiantes, ou tout simplement les plus notoires, c'est-à-dire aux citations dignes de revenir dans les conversations mondaines. La citation d'Homère, au XVII^e siècle, servait à cautionner un certain bagage culturel attendu des honnêtes gens.

Dans *Homère en France au XVII^e siècle*, la principale monographie de référence en matière d'études homériques, Noémi Hepp a prouvé que l'intérêt des lecteurs et même parfois des critiques pour Homère, tout comme l'appréciation de son art proclamée dans les ouvrages et les discussions érudites, étaient davantage dictés par l'envie de se conformer à la *doxa* littéraire que par une connaissance approfondie de ses poèmes (HEPP, 1968 : 760). Dans cette situation, il n'était pas rare que les gens de plume citassent Homère sans l'avoir lu (PAWŁOWSKA, 2011 : 197–204). En fait, dans la France du XVII^e siècle, les hellénistes érudits étaient minoritaires et se fondaient dans la masse des prétendus connaisseurs du rhapsode qui, grâce aux citations tirées de l'*Illiade* ou de l'*Odyssee* et adroitement insérées dans les discours, réussissaient à masquer leur ignorance (HEPP, 1968 : 13).

⁷ Voici le titre de la traduction de l'*Illiade* parue en 1614 : *L'Illiade d'Homère Prince des Poetes Grecs, avec la suite d'icelle, Ensemble le reuisement d'Helene, sugiect de l'histoire de Troie le tout de la traduction et Invention du Sieur Du Souhait*.

Mais l'emploi des lieux communs, ces moyens faciles et efficaces pour donner l'impression d'une érudition, peut aussi constituer une arme subtile pour ceux qui ont l'intention de saboter l'idée de l'imitation des Anciens, et peut révéler ainsi une mutation des goûts littéraires et des critères esthétiques.

Le topos « bonus dormitat Homerus » est à cet égard représentatif. Cette expression, provient de l'*Épître aux Pisons* (I s. av. J.-C.) qui, dès l'Antiquité, a été une source recommandée de références. Les grammairiens latins fondaient volontiers leurs enseignements sur les écrits d'Horace, et ses textes sont progressivement devenus des *exempla*. L'*Épître aux Pisons*, exposée aux analyses et aux interprétations dans les écoles, n'a pas tardé à devenir une référence majeure des classiques français. Or parmi les formules horatiennes les plus notoires, se trouvent les vers 359-360, qui présentent Homère comme un auteur certes parfait, mais non exempt de quelques défaillances stylistiques :

sic mihi, qui multum cessat, fit Choerilus ille,
quem bis terque bonum cum risu miror; et idem
indignor quandoque *bonus dormitat Homerus*;
uerum operi longo fas est obrepere somnum.

HORACE, 1691: 62

Une traduction moderne anonyme rend bien l'idée principale d'Horace : « Si, dans un mauvais poète, je trouve deux ou trois passages plaisants, je m'étonne et j'admire ; mais, plus exigeant, je me fâche quand le divin Homère sommeille. Mais ce sommeil est permis dans un long Ouvrage » (Contributeurs à Wikipédia : 2019). Le traducteur anonyme contemporain a bien saisi le point de vue d'Horace (« le divin Homère sommeille ») qui, tout en se permettant un reproche à l'adresse d'Homère, le considère néanmoins toujours comme poète « divin » (*vates* et *doctus* à la fois), qui « sommeille », donc qui parfois devient distrait. En fait, la pointe de la critique dans ce passage est dirigée principalement vers le lecteur et son incapacité à évaluer objectivement la poésie.

Le poète romain a exprimé dans ce passage une conviction selon laquelle la qualité artistique d'un ouvrage se traduit dans l'impression globale que le texte produit sur le public, et non dans une exigence pédante d'excellence sans failles poétiques. Simultanément, Horace développe l'idée de la relativité de l'appréciation des textes. Les imperfections sont si rares dans l'œuvre d'Homère qu'on les perçoit avec plus de netteté que les défauts des écrivains médiocres. Le rhapsode grec est cité comme exemple d'une perfection qui, à la longue, commence à être perçue comme allant de soi, comme tellement évidente que les critères de jugement en souffrent : les écarts à la perfection d'un modèle sont stigmatisés plus sévèrement que les graves imperfections des médiocres.

En 1545, l'*Épître aux Pisons* a été traduit en français par Jacques Peletier du Mans. Le traducteur, tout en rendant assez fidèlement l'esprit de l'original,

a néanmoins légèrement déformé la signification des deux mots-clés : «Aucunesfois dort le savant Homere./Mais on peut bien excuser & souffrir/Qu'a long labour sommeil se viegne offrir» (PELETIER DU MANS, 1605 : 19). Peletier ampute ainsi le poète grec d'une partie de son prestige : «le savant Homère» est seulement un *poeta doctus* qui «dort», et donc, qui n'est pas distrait mais qui écrit à la manière d'une personne inconsciente. La version de Peletier du Mans est pourtant en général respectueuse envers Homère et tâche de réparer l'interprétation erronée de l'expression, répandue à l'époque. De tout le passage horatien cité, la postériorité a retenu surtout la formule «bonus dormitat Homerus» qui, coupée de son contexte, a subi une explication marquée par un contresens. Elle s'est maintenue jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Le vers d'Horace était cité pour prouver qu'Homère n'est pas toujours égal à lui-même, que ses œuvres contiennent des parties moins réussies. «Bonus dormitat Homerus» est devenu un argument topique : «même les meilleurs peuvent commettre des fautes».

Malgré ses efforts, Peletier du Mans n'est pas arrivé, avec sa version, à effacer de la mémoire collective la traduction littérale «le bon Homère», une expression condescendante qui dépouillait poète grec d'une partie de sa dignité, faisant de lui un vieillard léthargique. Un siècle et demi plus tard, dans sa traduction de *l'Épître aux Pisons*, André Dacier perpétuera ce cliché du «bon Homère» qui «dort» : «Au contraire je sens un véritable dépit, & ne puis assez m'étonner que le bon Homere se soit endormi quelquefois. Mais ce sommeil est permis dans un long ouvrage» (HORACE, 1691 : 63).

Une des premières occurrences du topos dans les textes français apparaît en 1587, dans un traité de Laurent Joubert intitulé *Première et seconde partie des erreurs populaires, touchant la medecine & le regime de santé*. C'est un plaidoyer érudit qui vise à questionner les préjugés concernant les médecins et à valoriser l'art médical. Il s'inscrit tout droit dans la tradition rhétorique. Joubert s'indigne de l'ingratitude des patients par les mots suivants :

[Les fautes de l'ignorant] sont innombrables. Du savant, tout au contraire : les calomnieurs repeteront souvent ses fautes, ou vrayes (car le bon Homere someihe quelquefois) ou pretendues. Aussi ses braves cures sont infinies. Le peuple ingrat met facilement an hobly les beneices, qu'il aura souvent ressus, & donne lieu an sa mémoire aus plus legieres fautes.

JOUBERT, 1587 : 104

Selon l'auteur, le patient qui se prononce sur un médecin doit prendre en compte tous les traitements de ce dernier. Il arrive qu'un excellent médecin commette une faute, comme Homère, auteur d'une ultime perfection, qui parfois sommeille. Indiscutablement, le topos «bonus dormitat Homerus» possède vers la fin du XVI^e siècle toute sa force argumentative.

Pour le cercle restreint des doctes, l'œuvre d'Homère constituait le point de référence incontournable de tout le discours théorique littéraire. *L'Iliade* et

l'*Odyssée* étaient citées comme des poèmes achevés, les critiques consacraient des traités entiers aux comparaisons d'Homère et Virgile ou devisaient sur les affinités possibles entre la poésie épique et la fiction narrative⁸.

Dans son *Art poetique françois*, composé en 1574 et paru en 1605 – une des premières poétiques françaises –, Vauquelin de la Fresnaye donne une paraphrase versifiée réussie de l'*Épître aux Pisons*. Le passage en question transmet l'image d'un Homère incapable, qui commet des fautes malgré lui, sans même s'en rendre compte:

Souvent en œuvre long la muse mesme chomme
Par fois le bon Homere est surpris par le somme :
Mais un ouvrage long on excuse es endroits
Ou le sommeil glissant fait errer quelque fois.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, 1605 : 103

En 1610, dans son *Académie de l'art poétique*, Pierre de Deimier lui aussi, introduit et explique les fameux vers d'Horace :

C'est ainsi qu'un honneur incomparable est attribué à Homere, pour avoir divinement inventé, si parfaitement disposé et composé tant de beaux vers [...]. Il est vray toutesfois que d'autant qu'il estoit homme, il a erré en quelques endroits de ses escrits ; Comme le poëte Horace l'a bien connu : ce qu'il luy a fait dire que le bon Homere a dormy quelquesfois. Mais pourtant, cela n'empesche pas que ses poësies ne soyent tousjours reverees et cheries des hommes les plus sçavants : car il n'est pas raison qu'une tresbelle et tres-plantureuse saison d'esté soit estimee desplaisante, si la gresle, et les tempestes ont ruiné une partie de ses moissons et de ses vendanges : car où la bonté abonde il faut pardonner le deffaut.

DEIMIER, 1

Tout en acceptant l'idée des imperfections d'Homère, Deimier proclame néanmoins avec force la supériorité du rhapsode et, en fait, restaure dans son texte le sens original de la formule d'Horace : il faut considérer l'œuvre du poète grec dans sa globalité et non stigmatiser ses insuffisances ponctuelles.

On peut encore trouver un exemple du topos utilisé comme argument dans un traité polémique de 1662 : *Réplique de Jean Daillé aux deux livres que MM. Adam et Cottiby ont pubiez contre luy*. Jean Daillé, pasteur considéré comme l'un des plus grands défenseurs des Églises réformées de son temps, utilise l'expression horatienne comme un argument convaincant pour pardonner un comportement extravagant :

⁸ Cf. René RAPIN (1664), HUET (1670).

Le peu d'attention quelquefois, & souvent le trop de passion, mettra une pensée folle, ou extravagante dans l'esprit d'un homme sage. Vous ne l'appellez fol pour cela. Si vous en croyez Horace, le bon Homère sommeille quelquefois.

DAILLÉ, 1662 : 157

Daillé semble être un des derniers orateurs à avoir eu confiance dans l'impact de la valeur persuasive du topos « le bon Homère sommeille quelquefois ».

Apparemment, dans la première moitié du siècle, l'expression a subi un rejet de la part des théoriciens du classicisme français qui préféreraient ne pas rappeler aux lecteurs les propos dévalorisant « le divin Homère ». *L'Académie de l'art poétique* de Deimier est le seul traité du XVII^e dans lequel la formule « bonus dormitat Homerus » apparaît explicitement. On la cherche en vain dans tous les arts poétiques renommés de l'époque. Elle est absente de *La Poétique* (1639) d'Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, de *L'art poétique* (1658) de Guillaume Colletet, du *Parnasse réformé* (1668) de Gabriel Guéret, de *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675) de Bernard Lamy, des *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (1672) et des *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1676) de René Rapin ; de même que des traités érudits consacrés à Homère, tels que *Remarques sur Homère* (1665) de Claude Fleury ou *La comparaison des poèmes d'Homère et de Virgile* (1664) de René Rapin. On peut déduire de cette absence que la force argumentative du topos s'est étiolée progressivement au cours de la première moitié du siècle. Le cadre du discours scientifique, peu propice aux poncifs, exclut la stéréotypie de la pensée. Inéluctablement, les expressions trop exploitées se changent en clichés et deviennent inopérantes. Il n'est pas à exclure non plus que, au fur et à mesure du détachement du public cultivé de la doctrine de l'imitation des Anciens et de la mise en question de la conception normative de la littérature par les Modernes, les théoriciens du classicisme français aient décidé de ne plus aborder le sujet des imperfections éventuelles du poète épique pour ne pas amoindrir son prestige.

Dans les années 1670, la banalité de l'expression « bonus dormitat Homerus » devait être manifeste. Le topos a perdu sa force persuasive. Dans *La comparaison de la langue et de la poésie française avec la Grecque et la Latine*, Jean Desmarets de Saint Sorlin ne le cite plus littéralement, se contentant de l'évoquer vaguement⁹.

Max Vernet propose, dans ses recherches sur la topique romanesque, un schéma de l'évolution du topos qui, trop souvent utilisé, devient poncif (VERNET, 1991 : 173–179). Une étape de la perte de pertinence argumentative est souvent signalée par les apparitions d'emplois parodiques du topos. La formule « bonus dormitat Homerus » a subi cette évolution d'une manière exemplaire au XVII^e

⁹ « Horace [...] bien qu'il ait loué Homère, il n'a pas laissé de voir ses deffauts » (DESMARETS DE SAINT SORLIN, 1670 : 3–4).

siècle. En réaction au suremploi du topos, apparaissent des textes où il perd sa gravité. En 1654, dans *Les Entretien de Monsieur Voiture et de Monsieur Costar*, Vincent Voiture l'évoque dans un style enjoué :

Scaliger condamne, aussi bien que moi ce mariage, & ne peut souffrir que le Sommeil épouse la Grace qui ne doit jamais dormir. Cette faute me fait bien connoistre la vérité du mot d'Horace, que le bon Homere s'endort quelquefois. Il dormoit sans doute, quand il a fait dormir la Grace.

VOITURE, 1654 : 315

Le cas de Voiture n'est pas isolé. Vers 1660, Samuel Sorbière, médecin, traducteur, philosophe et vulgarisateur scientifique, mentionne lui aussi sur un ton railleur Homère endormi :

Mais laissons là ces rêveries que cause le sommeil, et disons que M. du Rondel n'a pas eu raison de soutenir, que le sommeil n'est pas un jeune garçon : cette objection m'a surpris, et n'était que quelquefois le bon Homère sommeille, comme l'on dit, j'aurais de la peine à croire qu'elle fut venue de lui, puisque le sommeil a presque toujours été représenté sous la figure d'un jeune garçon.

SORBIÈRE, 1694 : 346

Chez Voiture et Sorbière, la moquerie reste gentille et repose sur un jeu de mots entre les sens littéral et métaphorique du sommeil. De plus, Sorbière insiste sur la banalité du topos, en ajoutant « comme l'on dit », qui ôte à la formule horatienne toute sa finesse. Décidément, après 1650, l'autorité d'Homère, qui reposait principalement sur un consensus commun, est bien ébranlée. Les temps où l'on acceptait sans contester la supériorité des auteurs anciens semblent révolus.

Vient enfin Jean Oudart de Richesource, professeur d'éloquence et de philosophie, fondateur de l'Académie des orateurs (HUPÉ, 2006 : 155), qui a parodié la formule en proposant une version subversive qui, cette fois, discrédite Homère. Il ouvre ses *Plaisirs de la lecture aux vives lumières du camouflet* (1681) par les mots suivants :

Au Lecteur

Sur l'art de bien lire les plus parfaits auteurs.

Selon le, *Quandoque Bonus delirat Homerus*, du Scavant Horace, pour dire à nostre manière, *Il arrive quelque fois que le Bon-homme Hommere ne pense pas à ce qu'il fait.*

RICHESSOURCE, 1681 : 1

Chez Richesource, Homère ne dort plus mais « délire ». Cette substitution du verbe bafoue les qualités artistiques du rhapsode grec, transforme le « Prince des poètes » en un fou du roi gâteux, un bonhomme irresponsable. Homère décli-

nant, c'est un grand modèle littéraire et tout l'héritage des Anciens qui tombent de leur piédestal.

En général, la parodie provoque la disparition d'un topos : la répétition abusive le disqualifie. Pourtant l'expression n'a pas disparu de la mémoire collective : elle a changé de nature et fonctionne toujours. Sa traduction s'est pétrifiée : parmi les propositions citées (aucunesfois dort le savant Homere / le bon Homere se soit endormi quelquefois / quelquefois le bon Homère sommeille le bon Homere sommeille quelquefois / parfois le bon Homere est surpris par le somme / le bon Homere a dormi quelquesfois / que le bon Homere s'endort quelquefois / le bon Homere sommeille quelquefois) c'est la dernière version qui s'est imposée. En 1683, le dictionnaire des sentences françaises de Jacques du Bois de Gomicourt présente la phrase « Le bon Homère sommeille quelque fois » comme un proverbe (DU BOIS DE GOMICOURT, 1683 : 170). Cette tournure fonctionne désormais comme une expression de sagesse populaire, et plus comme idée équivoque d'un poète romain.

L'expression d'Horace a subi au cours du XVII^e siècle une mutation importante. Pourtant, sa banalisation comme argument pertinent dans le discours n'a pas entraîné sa disparition : son sens s'est figé et elle a commencé à être employée en tant que sentence. De topos par excellence, contenant une pensée profonde, elle s'est transformée en un cliché, pouvant être utilisé comme une prémisse de topos. Évidemment, il serait excessif de considérer la topique ancienne comme un réservoir d'idées constitué une fois pour toutes. L'évolution de la civilisation provoque des changements de sensibilité humaine et un brassage constant des *topoi*. Néanmoins, le « bonus dormitat Homerus » semble toujours avoir gardé son potentiel.

Bibliographie

- ARYSTORELES 1990 : *Topiki*. In : IDEM : *Dziela wszystkie*. T.1. Warszawa, PWN.
- CICERO 1994 : *Topica* (Marci Tulli Ciceronis Topica). Georgius DI MARIA (éd.). Palermo, l'Epos.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius 1854 : *De institutio oratoria*. Eduard BONNELL (éd.). Leipzig, Teubner.
- BARTHES, Roland 1994 : *Œuvres complètes*. T. 2. Paris, Seuil.
- DAILLÉ, Jean 1662 : *Réplique de Jean Daillé aux deux livres que MM. Adam et Cottiby ont pubiez contre luy*, Genève, De Tournes.
- DEIMIER, Pierre de 1610 : *L'Académie de l'art poetique*. Paris, Jean de Bordeaulx.
- DESMARETS DE SAINT SORLIN, Jean 1670 : *La comparaison de la langue et de la poesie francaise avec la Grecque et la Latine*. Paris, T. Jolly.
- DU BOIS DE GOMICOURT, Jacques 1683 : *Sentenze, e proverbij italiani cavati da diversi famosi autori antichi, e moderni, portati in Francese per commodità de' Virtuoso dell' una, e l'altra Lingua*. Lyon, Gio. Thioly, p. 170.

- GRELL, Chantal 1995 : *Le Dix-huitième siècle et l'Antiquité en France 1680–1789*. Oxford, Voltaire Foundation, 2 vol.
- HORACE 1691 : *L'Épître aux Pisons*. Trad. André DACIER. In : HORACE : *Les œuvres d'Horace*. T.10. Paris, Denys Thierry, Claude Barbin.
- HEPP, Noémi 1968 : *Homère en France au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck.
- HUET, Pierre-Daniel 1670 : *Traité de l'origine des romans*. Paris, Claude Barbin.
- JOUBERT, Laurent 1587 : *Première et seconde partie des erreurs populaires, touchant la médecine & le régime de santé*. Paris, Micard.
- KIBÈDI VARGA, Aron 1970 : *Rhétorique et littérature. Études des structures classiques*. Paris, Didier.
- HUPÉ, Aurélien 2006 : « Un aspect de la querelle de la prédication dans la deuxième moitié du XVII^e siècle : le procès de la véhémence oratoire ». In : *Le temps des beaux sermons*. Jean-Pierre LANDRY (éd.). Genève, Droz, p. 151–166.
- MÉNIEL Bruno, 2004 : *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*. Genève, Droz.
- PAWŁOWSKA, Maja 2011 : « Comment parler d'Homère sans l'avoir lu : *Artamène ou le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry ». In : *Autour des "livres que l'on n'a pas lus", études réunies et présentées par Tomasz Swoboda, Ewa Wierzbowska et Olga Wrońska*. Sopot, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, p. 197–204.
- PELETIER DU MANS, Jacques 1545 : *L'art poétique d'Horace, traduit en vers françois*. Paris, Vascosan.
- RAPIN, René 1664 : *Comparaison des poèmes d'Homère et de Virgile*. Paris, Claude Barbin.
- RICHESOURCE, Jean Oudart de 1681 : *Les Plaisirs de la lecture aux vives lumières du camouflet, ou Maximes de la critique rectifiante raisonnée sur les plus excellentes pièces de nos plus parfaits auteurs....* Paris, à la Renommée.
- SORBIÈRE, Samuel Joseph de 1694 : *Sorberiana, ou bons mots, rencontres agréables, pensées judicieuses, et observations curieuses de Monsieur Sorbière*. Paris, Veuve Mabre-Cramoisy.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean 1605 : *L'Art poétique françois*. Caen, Ch. Macé.
- VERNET, Max 1991 : « La parodie et le repérage des *topoi* ». Colloque de la SATOR à Fordham, Jean MACARY (éd.). *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, no 8.
- VOITURE, Vincent 1654 : *Les Entretiens de Monsieur Voiture et de Monsieur Costar*. Paris, A. Courbé.
- CONTRIBUTEURS À WIKIPÉDIA, « Liste de locutions latines commençant par Q ». <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste_de_locutions_latines_commen%C3%A7ant_par_Q&oldid=151046833> . Date de consultation : le 11 décembre 2018.

Note bio-bibliographique

Maja Pawłowska est professeur à l'Université de Wrocław dans la Section de Littérature et Civilisation françaises. Ses recherches et publications portent sur le roman français du Grand Siècle, sur le discours théorique et la constitution du genre romanesque au XVII^e siècle. Elle a publié la monographie *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej (Mimesis et les théories du roman français du XVII^e siècle, Wrocław 2011)*.



ALEKSANDRA KAMIŃSKA

Université de Szczecin

 0000-0001-6497-9666

La puissance des clichés langagiers dans *La Cousine Bette* de Balzac : entre le dévoilement de stéréotypes et leur reconnaissance par le lecteur contemporain

The power of language clichés in Balzac's *Cousin Bette*:
between the unveiling of stereotypes
and their recognition by the contemporary reader

ABSTRACT: The aim of this article is to examine the stereotypy in Balzac's novel *Cousin Bette*, by relying on the scene of a famous confrontation between Célestin Crevel and his metaphysical opposite – Baroness Hulot d'Ervy. José-Luis Diaz underlines that the Balzacian stereotype imposes itself as the imitation of the social norm and all kinds of linguistic, sartorial, behavioral automatisms etc. His research justifies the use of the concept of stereotype in relation to Balzac's creation, especially because the nineteenth century only knows its meaning in printing. Thanks to the notion of stereotype, we can question on its influence on the behavior of the protagonists. We are also able to identify the character of the social norm of the time and its regulatory mechanisms. On the one hand, the excessively fixed language, like the cliché, allows the writer to imitate the material preoccupations of the bourgeoisie under the July Monarchy by forging, in the reader's mind, his negative image. On the other hand, this analysis shows that the protagonist's expression goes beyond linguistic mimicry. The stereotype allows a certain stylistic originality by which the protagonists give the reader a look into their belief systems. In this sense, the stereotype is a mechanism of regulation: it complicates the characters, creates an impression of reality. Finally, this stylistic entity capture the reader's attention with logically permissible ideas that are morally unacceptable.

KEY WORDS: *Cousin Bette*, stereotype, cliché, social norms, contemporary reader, probability

En écrivant *La Cousine Bette*, Balzac était loin de prévoir le succès de son œuvre centrée sur un calcul social sans précédent, d'autant plus remarquable

que l'héroïne principale dirigeait sa haine contre son propre giron familial¹. Le cas de Lisbeth Fischer semble s'inscrire parfaitement dans le cadre des machinations gangrenées de l'époque où seule comptait l'élévation dans la hiérarchie sociale². Cependant, nous insistons ici sur un autre cas de stéréotypie que celui concernant l'image figée de la vieille fille, et ce non seulement parce que sa représentation a été abondamment étudiée dans la création balzacienne³. Si nous laissons de côté le personnage de la cousine Bette, c'est parce que celle-ci a son prédécesseur, son archétype incomparable qui est Célestin Crevel. Outre cela, nous voudrions nous concentrer sur la baronne Hulot d'Ervy qui s'érige en contestation métaphysique de ce héros grotesque. Puisque la mise en scène conflictuelle est un subterfuge typiquement balzacien, l'analyse focalisée sur ces deux protagonistes est susceptible de montrer comment la stéréotypie s'insinue dans le récit en établissant la complexité des rapports sociaux dans le roman⁴.

Nous tenons à rappeler que, dans sa quête de changements sociaux, l'écriture balzacienne se tourne constamment vers la conception stéréotypée des mœurs⁵. C'est pourquoi José-Luis Diaz n'hésite pas à parler de l'homme social qui est atteint par le paroxysme de la stéréotypie. Le chercheur précise que l'imitation se manifeste à tous les niveaux de fonctionnement des créatures balzaciennes.

¹ En effet, la lettre de Balzac à Madame Hanska du 18 octobre 1846 témoigne de l'ébahissement de l'écrivain par rapport à un succès si prompt et inattendu : « Enfin, j'ai vaincu ! Encore une fois, mon étoile protectrice a veillé sur moi ; il y a plus, il y a comme une acclamation, comme une consécration générale. Ceux qui luttaient, ne luttent plus, ceux qui m'étaient les plus hostiles, comme par exemple Soulié, me reviennent [...]. Allons, dites-moi donc de m'arrêter et de revenir à *La Cousine Bette* ; vraiment je bavarde trop et avec trop de plaisir ; mais c'est pour moi une jouissance si délicieuse, si irrésistible, que de me jeter ainsi tout entier dans votre âme fraternelle ! » (BALZAC, 1876 : 292–293).

² Le lecteur se voit donc confronté au réalisme balzacien dont les limites sont clairement circonscrites. Ainsi, les stratégies subversives inventées par la pauvre ouvrière en passementerie sont vouées à l'échec parce que « se venger pour 'la parente pauvre' équivaut à s'élever dans la hiérarchie des positions sociales, ambition dont le réalisme balzacien n'autorise pas la réalisation » (VASSILEV, 2008 : 136).

³ Il convient notamment de se référer à l'ouvrage d'André Laurant qui a su justifier l'attitude farouche de Lisbeth par l'influence négative de l'entourage féminin de Balzac dont celui-ci s'est largement inspiré au moment de la rédaction de son roman (LAURANT, 1967 : 21–98).

⁴ Selon Sandrine Berthelot nous avons affaire dans *La Cousine Bette* aux personnages qui incarnent toutes les monstruosité du réalisme grotesque et vicieux au détriment duquel le roman devient, avant tout, « lieu essentiel du renversement des valeurs » (BERTHELOT, 2006 : 159).

⁵ La notion de stéréotype nécessite quelques éclaircissements, d'autant que le dix-neuvième siècle n'en connaît que l'acception liée à l'imprimerie : « des ouvrages imprimés avec des pages ou planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages » (Institut de France, 1835 : 780). Cependant, comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, de nombreux écrivains de la première moitié du XIX^e siècle insistent sur l'idée de fixité que véhicule ce terme dans le sens métaphorique. Balzac, lui-même, en fait partie, devenant sensible au figement métaphorique de « sottises stéréotypées », expression qu'il utilise dans *Le Père Goriot*. Pour plus d'informations, voir (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 2015 : 25).

Ainsi, peu importe qu'il s'agisse de leur identité sociale, de leurs comportements déterminés par un rôle social à jouer ou des espaces sociaux dans lesquels ils se meuvent (DIAZ, 2016 : 50). Conformément à cette vision, le stéréotype chez Balzac s'impose comme l'identification des normes sociales d'une époque avec toute sorte d'automatismes (vestimentaires, comportementaux, langagiers etc.). En fin de compte, cette rigidité du stéréotype influence également l'argumentation balzacienne et sa communication avec le lecteur.

Néanmoins, si la présence de la stéréotypie et son rôle dans la création littéraire de Balzac sont évidents, quelle est l'utilité de se concentrer sur ses déploiements dans *La Cousine Bette*? Or, nous observons que l'omniprésence des stéréotypes, des clichés et des lieux communs permet de cerner l'influence du langage figé sur les actions des protagonistes dans leur combat d'ordre social et éthique. Cette double perspective qui porte sur les univers de valeurs apparemment antagonistes que représentent, en l'occurrence, Madame Hulot d'Ervy et le père Crevel, nous amène à nous interroger ensuite sur la nature de l'opinion publique dans le roman et sur ses mécanismes de régulation.

Vu le lien du stéréotype avec la norme sociale, on pourrait s'attendre à ce que celui-ci soit confiné à la démonstration de l'hypocrisie sociale sous la monarchie de Juillet. Rien de tel pourtant, parce que dans *La Cousine Bette* les agissements ne doivent pas se jouer secrètement. Ainsi, dans le fameux combat qui se déroule entre le père Crevel et la baronne Hulot d'Ervy, le recours à la stéréotypie dévoile les arcanes d'un jeu social explicite : « Pour en finir là-dessus, si mon fils devient ministre, s'il vous fait nommer officier de la Légion d'honneur, et conseiller de préfecture à Paris, pour un ancien parfumeur, vous n'aurez pas à vous plaindre ? » (BALZAC, 1972 : 34).

Dans ce cas, le stéréotype se cache derrière la question oratoire, question feinte dans laquelle résonne la certitude de l'ordre immuable de la structure sociale. Cette réponse toute faite simplifie la hiérarchie sociale, la catégorise dans des limites infranchissables en exprimant tout le réservoir du mépris social de l'époque. Nous avons ici affaire à un renversement éthique des rôles et il ne s'agit pas du fait que la baronne elle-même ne se distingue pas par son origine illustre. Le problème est que cette vertueuse et pieuse Adeline ose se servir de l'arme terrible de discrimination qu'est le mépris. L'héroïne se voit donc, par le biais du stéréotype, contaminée par l'ascension sociale et ses préoccupations : la fortune, l'extraction et les perspectives prometteuses d'avenir liées à un poste ou à un mariage avantageux. Curieusement, le stéréotype dans la *Cousine Bette* permet donc de complexifier les personnages sans les renfermer dans un schéma unidimensionnel du vice ou de la vertu. Adeline est bien évidemment irréprochable du point de vue de l'enseignement de l'Église. Elle se révèle un modèle de dévouement, de religiosité et de fidélité à son mari volage.

Malgré ces qualités chrétiennes, elle frappe par son mépris dont le père Crevel se rend parfaitement compte en lui répondant : « on doit me trouver bien

honoré d'avoir marié ma fille unique au fils de monsieur le baron Hulot d'Ervy » (BALZAC, 1972 : 34). De plus, on note que la réplique de Crevel contient l'énumération de toutes les configurations sociales défavorables qui accentuent l'effet du stéréotype :

– Ah ! nous y voici, madame. Je suis un épicier, un boutiquier, un ancien débitant de pâte d'amende, d'eau de Portugal, d'huile céphalique, on doit me trouver bien honoré d'avoir marié ma fille unique au fils de monsieur le baron Hulot d'Hervy, ma fille sera baronne. C'est Régence, c'est Louis XV, Œil-de-Beuf ! c'est très bien...

(34–35)

On en conclut que le stéréotype dans *La Cousine Bette* peut se révéler une opinion toute faite réduisant les particularités d'un personnage à sa catégorisation et à sa généralisation. L'accouplement de ces deux procédés argumentatifs peut conduire à la dépréciation, voire à la promotion des préjugés⁶. Le père Crevel, en tant que représentant de la platitude des préoccupations bourgeoises, se prête idéalement à démontrer au lecteur le comble de la stéréotypie discriminatoire. Son acharnement le pousse à rappeler à la baronne Hulot d'Ervy le caractère implacable des lois sociales de l'époque : « On ne marie pas aujourd'hui, sans dot, une fille aussi belle que l'est mademoiselle Hortense, reprit Crevel en reprenant son air pincé » (BALZAC, 1972 : 45). Par le biais du stéréotype, l'individualité de la jeune fille et son caractère exceptionnel sont soumis à un cas général, un cas clinique. On observe que le stéréotype permet à l'écrivain de transcrire malicieusement les idées reçues de la société bourgeoise sans le figement excessif qui caractérise le cliché⁷. On en conclut que le lecteur n'assiste pas uniquement au mimétisme langagier qui imprime dans sa conscience le langage de la norme sociale, phénomène largement observé par exemple dans *Le Rouge et le Noir*. Au contraire, les personnages dans *La Cousine Bette* obéissent naturellement aux exigences de la norme sociale, mais leur expression la dépasse par l'invention de la forme stylistique : « Votre fille est une de ces beautés effrayantes pour les maris ; c'est comme un cheval de luxe qui exige trop de soins pour avoir beau-

⁶ Toutefois, nous trouvons que la valeur péjorative du stéréotype n'est pas évidente. Il est vrai que « le stéréotype schématise et catégorise ; mais ces démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois excessive » (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 2015 : 28). De même, ce schématisme langagier du récit balzacien fonctionne au plus près de l'imaginaire radical en façonnant la représentation des personnages que se fait le lecteur. Malgré la catégorisation excessive, le stéréotype balzacien se caractérise par une exacerbation des marques personnelles. En conséquence, la baronne Hulot d'Hervy n'est pas toujours une figure féminine angélique aux yeux du lecteur.

⁷ Le cliché se manifeste notamment comme le surgissement dans un texte de formes lexicales rabâchées dont l'emploi est susceptible de se figer dans la banalité en devenant le lieu commun (GOURMONT, 1899 : 288).

coup d'acquéreurs» (BALZAC, 1972 : 45). Plus loin, le héros ajoute : « Ce succès inquiète beaucoup de gens qui ne veulent pas avoir des amants à tuer ; car, après tout, on n'en tue jamais un » (BALZAC, 1972 : 46). On peut aussi remarquer que le stéréotype ne doit pas nécessairement se cacher derrière l'hyperbolisation, comme dans le deuxième exemple. Chez Balzac, il émerge souvent comme la résultante de l'animalisation. Par le rabaissement outrancier, le père Crevel transforme Hortense en une marchandise : et là, l'intelligibilité du stéréotype devient prégnante. Il serait pourtant abusif de considérer le stéréotype comme un outil superficiel qui dispenserait le lecteur de toute réflexion. Jean-Louis Dufays a démontré dans ses analyses que cette notion supposait le jeu de participation et de distanciation par rapport à la stéréotypie du texte (DUFAYS, 1994 : 311). Cela veut dire que le stéréotype dans *La Cousine Bette* n'équivaut pas à une simple répétition de la *doxa* communément admise, comme dans le cas de la norme sociale adoptée par la bourgeoisie de l'époque. Dans ce cas-là, on repère plutôt le dépassement de la *doxa*, notion aristotélicienne décrivant l'ensemble des opinions qui marquent un consensus général ou du moins représentatif⁸. Il convient de signaler que ce type de stéréotype exploite des parallélismes langagiers logiquement admis, mais qui se montrent moralement irrecevables. Ainsi Hortense, jeune aristocrate issue d'un milieu social favorable et aisé, se voit comparée à un cheval de course. C'est précisément à ce moment que la stéréotypie du roman provoque l'éveil de la conscience de la part du lecteur. L'écrivain, en se servant du père Crevel, interpelle son public et anticipe sur ses réactions en lui suggérant l'inacceptable. Grâce à cette argumentation indirecte, Balzac peut diminuer le nombre de commentaires explicites. Par le recours à ce subterfuge rhétorique, le stéréotype ne doit pas être enraciné dans le discours narratif fortement moralisateur tel que dans l'exemple suivant :

- Savez-vous, madame, comment le sieur Hulot et moi, nous nous sommes connus ? ... chez nos maîtresses, madame.
- Oh ! monsieur...
- Chez nos maîtresses, madame, répéta Crevel d'un ton mélodramatique et en rompant sa position pour faire un geste de la main droite.
- Eh bien ! après, monsieur ? ... dit tranquillement la baronne au grand ébahissement de Crevel. *Les séducteurs à petits motifs ne comprennent jamais les grandes âmes.*

BALZAC, 1972 : 37, c'est nous qui soulignons

⁸ Deux points sont à souligner : non seulement l'apport d'Aristote permet de rendre compatibles les diverses modalités de perception de l'univers, mais il donne à la *doxa* une véritable justification théorique. Ainsi, les *endoxa* émergent comme « les opinions partagées par tous les hommes, ou par presque tous, ou par ceux qui présentent l'opinion éclairée, et pour ces derniers par tous, ou par presque tous, ou par les plus connus et les mieux admis comme autorités. » (ARISTOTE, 1967 : I, 1).

Dans cet exemple, nous voyons que, par l'usage d'une maxime stéréotypée, le narrateur détruit explicitement l'univers idéologique du personnage grotesque. Malgré la lâcheté de ses insinuations et de ses confidences, le père Crevel n'est pas capable d'humilier Adeline qui garde sa dignité intacte – ce que la formule convenue sanctionne par son argumentation généralisante. On en déduit que le stéréotype balzacien ne se limite pas à la répétition des étiquettes langagières qui sous-entendent la médiocrité sociale de l'époque. Lorsque, par le biais du stéréotype, le romancier se lance dans la schématisation des codes socio-culturels, il se résout à dépasser le vocabulaire et la syntaxe typiquement bourgeois. Il lui arrive même de franchir le niveau de raisonnement ordinaire de cette classe gouvernante. L'idée de la conquête d'Adeline que se fait le père Crevel et notamment les motifs de ce projet sont révélateurs à ce sujet : « Aussi, lorsque j'ai été si lâchement trompé par le baron, car entre vieux drôles comme nous, les maîtresses de nos amis devraient être sacrées » (BALZAC, 1972 : 41). Plus loin, on retrouve le héros risquant une autre remarque déplacée : « Le jour où Josépha m'a été prise, j'étais comme une tigresse à qui l'on a enlevé ses petits » (42).

Quoique le stéréotype et la norme sociale interfèrent en se reflétant mutuellement, la stéréotypie dans l'œuvre ne s'arrête pas là. L'imitation langagière devient pour les personnages une occasion de dévoiler au lecteur leurs propres systèmes de règles et de conduite. Paradoxalement, le père Crevel raisonne à travers l'entassement des stéréotypes qui ne peuvent être aucunement valables dans l'univers bourgeois pourri où l'intérêt personnel gouverne. Néanmoins, le personnage imite le langage évangélique en revendiquant le respect des lois qu'il trouve quasi divines. Cette contorsion ironique démontre l'énormité de la dépravation morale du protagoniste qui ne reconnaît aucune divinité. Le lecteur se voit ébahi devant l'agrammaticalité de ce raisonnement débordé. Le protagoniste réclame la justice en éprouvant un profond ressentiment là où les lois de l'intérêt personnel lui dictent ordinairement la déshumanisation des relations sociales. Le stéréotype balzacien n'est donc pas une entité monosémique : le vice atteint le paroxysme de la dépravation, le bien n'atteint jamais l'idéal de la vertu.

Bien que le stéréotype s'inscrive dans la parfaite lisibilité du message adressé au lecteur, sa puissance évocatrice se montre déconcertante. À noter que les simples comparaisons picturales sont en mesure de remplacer l'ironie du sort (moyen de dépréciation) ainsi que l'hypotypose (moyen d'élévation)⁹. Le deu-

⁹ L'évocation de ces deux procédés rhétoriques contradictoires, du point de vue de la poétique du récit, n'est pas sans raison. N'oublions pas que la prose romantique se voit imprégnée de ces deux figures macrostructurales permettant à l'instance narrative soit de blâmer une attitude par l'utilisation de l'ironie du sort, soit de l'idéaliser par l'exubérance stylistique de l'hypotypose. Ainsi, à titre d'exemple, le paysage hugolien, par l'épanouissement de l'hypotypose, se transforme en entité sublime et visionnaire qui dépasse une simple description ou énumération (LE SCANFF, 2007 : 203). Par contre, chez Balzac l'expansion du langage figé a tendance à éradiquer ces deux procédés rhétoriques en conservant pourtant des attaches précises avec le genre

xième cas n'est pas fortuit d'autant que le stéréotype dans *La Cousine Bette* ne désigne pas uniquement la dévalorisation. De même que le père Crevel apparaît comme l'archétype de la vengeance et de la corruption morale, Adeline s'élève au rang de l'exemplarité qui triomphe même au détriment de quelques imperfections. L'écrivain la représente comme un modèle de pureté et de loyauté comme dans l'exemple suivant : « Je ne renoncerai pas pour vous au bonheur qu'une mère éprouve à pouvoir embrasser ses enfants sans se sentir un remords au cœur, à se voir respectée, aimée par sa famille, et je rendrai mon âme à Dieu sans souillure » (BALZAC, 1972 : 44).

Même si dans notre exemple le narrateur agit par le développement du lieu commun, celui de la bonté et de la souffrance qu'éprouvent à la fois la femme, la mère et l'épouse, ce procédé argumentatif traditionnel contribue à l'instauration du stéréotype. La seule différence réside dans le fait que la promotion de l'âme élevée d'Adeline ne s'effectue pas par le triomphe des figures imaginantes annonçant la picturalité de l'hypotypose. Au lieu de cela, le lecteur est confronté à la réduction de l'idée de supériorité à l'essentiel stéréotypé. Peut-être, dans les modulations de l'univers bourgeois où toute chose, toute action et tout être humain sont marqués par la dégénérescence éthique en faveur des valeurs capitalistes, l'ornementation de la dignité, par l'usage de l'hypotypose, n'a pas de raison d'être. En conséquence, les vices sont approfondis par le même stéréotype qui sert à renouveler des valeurs piétinées par l'avènement du monde bourgeois.

La pertinence du stéréotype dans le contexte positif semble d'autant plus juste que le modèle de la vertu que constitue Adeline n'est pas sans faille. Même celle-ci se trouve dans la nécessité de reconnaître le caractère oppresseur des normes sociales. Ainsi arrive-t-on à la fonction régulatrice du stéréotype dans le récit balzacien. On en conclut que ce balancement entre la promotion et la dégradation approfondit les personnages en complexifiant leurs relations réciproques. Le stéréotype dessine également les contours du plausible : la transformation sociale de l'époque a certes forcé la baronne Hulot d'Ervy à supporter la présence fâcheuse de Crevel dans son salon. Pourtant, ses impertinences à l'égard de cette « impératrice », comme il la désigne, ne sont pas sans limites. Le stéréotype dans le récit marque visiblement les limites de cette inconvenance en renforçant les gestes oratoires qui prouvent la supériorité d'Adeline par rapport à la grossièreté de Crevel. Celui-ci exprime explicitement sa grossièreté par la réification de l'héroïne – la fonction réductrice s'accumule dans le figement réducteur du cliché : « Si je n'avais pas ma Josépha, puisque le père Hulot délaisse sa femme, elle m'irait comme un gant » (BALZAC, 1972 : 41, c'est nous qui soulignons). Cette humiliation de l'héroïne, à laquelle le lecteur n'adhère à aucun moment, se voit immédiatement entravée par la force régulatrice du stéréotype qui renforce

épidictique. Le stéréotype dans *La Cousine Bette* n'est jamais neutre : la finalité de ses généralisations vise invariablement l'éloge ou le blâme.

l'exemplarité traditionnelle de l'*actio* oratoire. C'est pourquoi le geste final, par lequel Adeline éconduit cet amant indigne, est corroboré par la force picturale du stéréotype : « Elle marchait fièrement, noblement, comme une martyre au Colisée » (BALZAC, 1972 : 48).

Pour conclure, bien que la notion de stéréotype au XIX^e siècle se soit limitée à son acception typographique, liée à l'imprimerie, son utilisation, dans le présent article, se révèle utile pour examiner le caractère de la norme sociale dans *La Cousine Bette* de Balzac. D'une part, le langage excessivement figé, comme le cliché, permet à l'écrivain d'imiter les préoccupations matérielles de la bourgeoisie sous la monarchie de Juillet en forgeant, dans la conscience du lecteur, son image grossière. De l'autre, cette analyse démontre que l'expression des protagonistes tels que Célestin Crevel et la baronne Hulot d'Ervy dépasse le mimétisme langagier et ses étiquettes. Ainsi, même si leur langage obéit aux obligations de la norme sociale, ils gardent l'originalité stylistique par laquelle ils communiquent au lecteur leurs univers des valeurs. En somme, la présence du stéréotype provoque la complexification des personnages. Ceux-ci ne se prêtent pas au dualisme axiologique vacillant uniquement entre le vice et la vertu. Dans le récit balzacien, corrompu par l'intérêt, même l'exemplarité ne saurait pas atteindre le comble de la perfection. Au contraire, cette instabilité des personnages mobilise un monde imaginaire dans lequel la stéréotypie frappe par une forme surprenante : l'idée logiquement admissible se montre moralement inacceptable. Agissant à différents niveaux du texte, le stéréotype émerge donc comme un mécanisme de régulation. Non seulement il éveille l'attention du lecteur, mais il dessine les contours du vraisemblable, toujours en rapport avec la norme sociale oppressive, à laquelle les héros doivent s'adapter.

Bibliographie

- ARISTOTE 1967 : *Topiques*. Trad. Jacques BRUNSCHWICK. Paris, Les Belles Lettres.
- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 2015 : *Stéréotypes Et Clichés*. Paris, Armand Colin.
- BALZAC, Honoré de 1878 : *Correspondance de H. de Balzac, 1819–1850*. Paris, Calmann-Lévy.
- BALZAC, Honoré de 1972 : *La Cousine Bette*. Paris, Gallimard.
- BERTHELOT, Sandrine 2006 : « Balzac et le romantisme grotesque. Lecture de *La Cousine Bette* ». In : *La pensée du paradoxe*. Fabienne BERCEGOL, Didier PHILIPPOT (éd.). Paris, p. 147–163.
- DIAZ, Luis-José 2016 : « Balzac sociologue ». *Revue des sciences Humaines*, n° 323, p. 17–58.
- DUFAYS, Louis-Jean 1994 : *Stéréotype et lecture*. Liège, Mardaga.
- GOURMONT, Rémy de 1985 : *Esthétique de la langue française*. Paris, rééd. Éditions d'aujourd'hui.
- INSTITUT DE FRANCE 1835 : *Dictionnaire de l'Académie Française 6^e édition*. Vol. 2. Paris, Imprimerie de Firmin Didot Frères.

- LAURANT, André 1967 : *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac : La Cousine Bette – Le Cousin Pons*. Genève, Droz.
- LE SCANFF, Yvon 2007 : *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel, Champ Vallon.
- VASSILEV, Kris 2008 : *Le récit de vengeance au XIX^e siècle : Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Note bio-bibliographique

Aleksandra Kamińska, docteur ès lettres et maître de conférences à l'Université de Szczecin (Pologne). En 2015, elle a soutenu une thèse consacrée à l'ironie, l'emphase et le paradoxe dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań. Ses principaux thèmes de recherche sont axés sur la persuasion rhétorique saisie dans ses rapports avec la société, le pouvoir et la problématique axiologique. Elle s'intéresse également au processus narratif comme mode de transmission des valeurs par le recours à l'hypotypose et l'écriture visuelle. Ses publications comprennent : *L'importance du paradoxe dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand* (Szczecin 2018, Éditions de l'Université de Szczecin) ; « Joris-Karl Huysmans au miroir de sa littérature évolution naturelle ou révolution ? » (*Cahiers ERTA* 2018, n° 15, p. 109–126) ; « Les tableaux de l'histoire dans les *Mémoires d'outre-tombe* à travers l'hypotypose » (*Folia Litteraria Romanica* 2016, n° 11, p. 199–210).



WASSIM SEDDIK

Université Paris 7



0000-0002-3506-902X

L'impact de l'archéologie et de l'idéologie sur les stéréotypes dans quelques fictions ayant pour sujet la Carthage punique

Archeology and ideology impact on stereotypes
in some fictions related to the punic Carthage

ABSTRACT: Fiction that had Punic Carthage as subject was, until the beginning of the 19th century, exclusively based on the historic sources written by Greeks and Romans. Nevertheless, the first – rivals of Carthage, and second – their enemies, have necessarily proposed to their posterity a biased story, full of subjectivity, rivalry or even hate. The development of archeology as a field of research as well as an auxiliary science of history has allowed to confront the ancients texts with the material coming from the Punic civilization, and consequently questioned centuries old ingrained stereotypes about Carthage. The decolonization of two countries that were directly influenced by Punic Carthage – Tunisia and Lebanon – has then emerged new stakes: the ideology used historic information to support the national identity of these freshly born countries. In *Salambô* the autor of the *Dictionnaire des idées reçues* paradoxically mentions the historic stereotype that nourished the existence of Moloch god. In *Elegie à Carthage*, Senghor use the Didon myth to support the Panafricanist ideology. Finally, the Tunisian Fawzi Mellah and the Libanese J-J Tabet both dispute Elyssa identity.

KEY WORDS: Archaeology, ideology, Carthage, stereotype, francophone literature

L'enjeu de cet article, c'est de dégager, à partir de quelques fictions littéraires, les stéréotypes propres à la représentation de la Carthage punique. Stéréotypes et lieux communs éclairent l'une des facettes de la réflexion que nous menons depuis un certain temps déjà sur les fictions punicisantes et dont voici l'idée directrice : ces fictions littéraires, agencées dans le temps, nous renseignent sur l'évolution de la représentation du monde punique, et, par conséquent, participent

de son historiographie. Or, l'histoire de l'Histoire punique ne devient dynamique qu'avec le XIX^e siècle, où l'on assiste à l'émergence de l'empire colonialiste français et à l'apparition d'une pratique nouvelle, les fouilles archéologiques menées dans une visée scientifique.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, arrêtons-nous un instant sur cet étrange vocable *punicisant*. Il s'agit d'un néologisme forgé par suffixation : l'adjectif *punique* auquel on ajoute le suffixe *-ant*. Ce terme, inspiré de l'appellation *roman antiquisant*, nous permet d'établir une distinction radicale entre la Carthage punique, cité sémite fondée par les Phéniciens de Tyr, et la Carthage romaine, colonie romaine bâtie sur le site de la métropole punique presque deux siècles plus tard après que les Romains l'ont incendiée à l'issue de la troisième guerre punique. La distinction est d'autant plus nécessaire que la décision même qui a fait tomber l'interdit qui frappait le sol de la cité détruite a été interprétée comme une manière encore plus efficace que de la maudire en empêchant quiconque de s'installer dans le périmètre urbain parsemé de vestiges. « Jules César, plus habile destructeur, a tenté de l'ensevelir sous une ville romaine » (FRÖHNER, 2013 : 982), constate avec virtuosité un archéologue contemporain de Flaubert.

Sans se soucier des clivages de la poétique traditionnelle (poésie, roman, théâtre) – ceux-ci n'ayant aucune incidence sur la pertinence de notre démarche –, nous avons donc choisi quelques fictions punicisantes, tous genres confondus et jalonnés dans le temps de sorte qu'elles puissent surplomber ces deux siècles, en offrir une vision panoramique : *Salammô* de Flaubert (1862), le roman *Hélissa* de Jean-Jacques Tabet (1921), « L'Élégie de Carthage » du poète-président L.-S. Senghor (1979) et enfin *Élissa, la reine vagabonde* de Fawzi Mellah (1988). Ainsi fixé, le corpus nous permet d'examiner la problématique qui sous-tend notre travail : quels rapports entretiennent les stéréotypes avec les fouilles archéologiques et l'idéologie ?

Essayons tout d'abord d'apporter quelques éclaircissements quant aux notions d'idéologie et d'archéologie dans leur contexte punique. Nous savons que les sources écrites qui nous soient parvenues sur l'Antiquité sont de façon générale le produit de la civilisation gréco-latine – donc le monde indo-européen civilisé – et dans une moindre mesure, de la Bible – mais qu'est-ce que la Bible sinon le produit d'une révolution religieuse majeure inventée par le génie sémite.

Carthage, la colonie des Phéniciens – qui passent pour avoir inventé l'alphabet – a été paradoxalement condamnée à un mutisme multimillénaire : sa bibliothèque a disparu sous les décombres de l'incendie final. Quelques extraits du périple de Hannon, un célèbre expéditeur carthaginois, qui nous sont parvenus – de surcroît traduits en grec –, figurent parmi les rares sources directes, c'est-à-dire relatées par les Puniques eux-mêmes.

Le silence de Carthage, ainsi qu'un rapport particulièrement conflictuel avec les principaux témoins des temps antiques, jette le discrédit sur les sources écrites relatant l'histoire punique. Carthage, qui s'est opposée aux Grecs en Si-

cile et qui a été complètement détruite par les Romains à l'issue des guerres puniques, a particulièrement subi la partialité de ceux qui se sont accaparé son histoire pour la formuler selon leur ressentiment et leurs intérêts, mais aussi selon le clivage qu'ils ont inventé (civilisation/barbarie).

Judaïsme, christianisme et islam, qui constituent la saga des trois monothéismes sémites et qu'on nomme « religions révélées » pour ne pas les confondre avec les autres monothéismes, ont cherché noise aux polythéismes des sociétés dans lesquelles ils sont apparus. Pour des raisons religieuses, cette fois-ci : il est inutile de rappeler que tout changement religieux correspond cependant à une redéfinition totale de la civilisation. L'Ancien Testament a ainsi diabolisé le panthéon des dieux phéniciens. Littéralement, comme le suppose le Saint-Augustin de *La Cité de Dieu*. Il s'agit d'un comportement religieux universel : toute religion nouvelle puise dans les matériaux de celle qui l'a précédée et devient simultanément son plus grand détracteur, question d'asseoir sa légitimité.

Pour l'historiographie carthaginoise, la part d'inimitié augmente donc le coefficient de subjectivité et par conséquent l'écart entre les sources antiques et l'artefact, produit des fouilles méthodiques. L'altérité indo-européenne, tout autant que les successeurs sémites, ont voué aux gémonies le passé punique.

Les fouilles archéologiques de plus en plus organisées, scientifiques et mobilisant des moyens matériels et humains exponentiels sous l'égide d'institutions internationales prestigieuses telles que l'UNESCO, ont tout au long du XX^e siècle révisé l'histoire de la métropole carthaginoise, confrontant le discours verbeux qui affabule à la trace muette. *Les pierres ne mentent pas, ce sont les bouches qui mentent*, dirait tout archéologue. Et c'est de cet adage que naît une nouvelle Carthage – une nouvelle ville nouvelle, pour rappeler le sens vrai du toponyme – une Carthage progressivement semblable à ce qu'elle a réellement été.

Ainsi, l'équation paraît simple. Les sources écrites des Anciens sont les opposantes de la Carthage punique et l'archéologie, science auxiliaire de Clio, est l'adjuvante qui répare les affronts de l'injustice. L'équation en soi est effectivement simple, mais lorsqu'on essaye de l'appliquer sur les textes littéraires, l'affaire devient subitement ténébreuse. Les fouilles archéologiques influent sur les ouvrages des historiens qui à leur tour influencent les auteurs. Cette double causalité n'est ni nécessaire ni totale, et certains auteurs font fi des progrès de l'archéologie pour s'en tenir au discours des Anciens, histoire et mythologie inextricablement liées.

D'autres ont courageusement formulé le vœu de ressusciter la cité ensevelie. L'un d'entre eux, le plus célèbre, s'est voué corps et âme à cette tâche ingrate. Flaubert a effectivement cherché à reconstituer le monde punique avec sa *Salammbô*, mais, disons-le d'emblée, il a échoué. Non pas parce que l'intelligence lui manquait, non pas parce que le courage lui faisait défaut, mais parce que, simplement, comme il a entrepris ce projet avant les premières fouilles archéo-

logiques à Carthage, il était tributaire des sources dont nous avons parlé, ces sources écrites par les rivaux, les détracteurs, les ennemis.

En choisissant une situation interne, de laquelle les Romains étaient *de facto* exclus, Flaubert a même donné un gage de sa bonne foi : le monde punique n'était pas considéré du point de vue romain, ethnocentriste, civilisé, mais comme une entité culturelle livrée à elle-même et davantage visible parce que dévorée de l'intérieur par une guerre intestine – ou du moins ce qui s'y apparente, c'est-à-dire une guerre menée par des anciens alliés, les mercenaires, contre les Carthaginois qui ne leur avaient pas payé leur solde.

L'effort de s'extraire du cadre romain n'a pas pour autant libéré Flaubert du point de vue romain, simplement parce que ses sources étaient pour la plupart romaines. Dresser l'inventaire des erreurs historiques contenues dans *Salammbô* est néanmoins une tâche qui déborde le cadre et la vocation de notre propos. Nous voulons plutôt montrer comment l'erreur historique s'immisce dans le temps et devient stéréotype ; c'est pourquoi nous avons repéré une seule erreur historique dont l'examen nous permettra de révéler le fonctionnement pernicieux du stéréotype.

Dans le chapitre XIII, Flaubert consacre plusieurs pages à la description du sacrifice rituel où des enfants en bas âge ou des nourrissons sont brûlés vifs. Le chapitre porte le nom du dieu présumé Moloch, certainement pour attester de l'importance de cet épisode. Flaubert y décrit une statue embrasée dans laquelle les prêtres de Moloch introduisent des enfants :

Les hiérodules, avec un long crochet, ouvrirent les sept compartiments étagés sur le corps du Baal. Dans le plus haut, on introduisit de la farine ; dans le second, deux tourterelles, dans le troisième, un singe ; dans le quatrième, un bélier ; dans le cinquième, une brebis ; comme on n'avait pas de bœuf pour le sixième, on y jeta une peau tannée prise au sanctuaire.

FLAUBERT, 2013a : 793

Il n'est pas question ici de remettre en question le sacrifice rituel chez les Phéniciens et les Puniqes. La présence d'ossements calcinés de très jeunes enfants dans les urnes votives retrouvés dans les tophets en atteste. Nous pointons cependant du doigt deux éléments liés à ce rite sacrificiel. D'abord, le déroulement de la cérémonie ; et ensuite, l'identité du Dieu auxquels sont destinées les victimes.

L'historien et l'archéologue Froehner a écrit un article virulent où il énumère les inexactitudes historiques commises par Flaubert dans son roman. Cet article, ainsi que la réponse de Flaubert, figurent parmi les pièces qui composent ce qu'on appelle la querelle de *Salammbô*. Parmi ces reproches, l'érudit aborde la mise en scène de la cérémonie :

Il ne faudrait pas s'imaginer [...] que la statue de Moloch, qui recevait cette terrible offrande, ressemblât à la machine infernale décrite dans *Salammbô*. Cette figure, composée de sept cases étagées l'une sur l'autre pour y enfermer les victimes, appartient à la religion gauloise ; M. Flaubert n'a aucun prétexte d'analogie à invoquer pour justifier son audacieuse transposition. D'ailleurs l'image de Moloch, telle qu'on la voyait à Carthage, nous est conservée dans la description de Diodore de Sicile.

FRÖHNER, 2013 : 985

Et à Flaubert de répondre : « Non, je n'ai aucun prétexte, c'est vrai ! mais j'ai un texte, à savoir le texte [*sic*], la description même de Diodore, que vous rappelez, et qui n'est autre que la mienne, comme vous pourrez vous en convaincre en daignant lire ou relire le livre XX de Diodore » (FLAUBERT, 2013b : 999).

Pour un lecteur du XXI^e siècle, cette chicanerie entre érudits risque de paraître amusante : s'appuyant sur Diodore de Sicile, les deux auteurs le considèrent comme la référence infaillible, le garant de la vérité. Et pourtant, c'est de lui que découlent toutes les erreurs : les sept étages de la statue sont effectivement un emprunt à la culture gauloise, comme le remarque Fröhner, mais ils font partie de la description de Diodore de Sicile comme le rappelle Flaubert. C'est que la pratique de l'Histoire pendant l'Antiquité était perméable à toutes sortes de fantasmes et de passions tristes. Ces vigiles de l'objectivité que sont la note de bas-de-page, les références bibliographiques et, bien plus tard, l'archéologie, étaient sinon absentes, du moins aléatoires, chez les Anciens. Et Diodore de Sicile, mu probablement par le goût du spectaculaire, par la confusion des aires barbares et par son ressentiment à l'égard des Carthaginois, a bricolé cette formidable machine infernale et a fait avaler la couleuvre, longue de deux millénaires, à la postérité.

Plus grave encore, le dieu Moloch n'existe pas ! L'aire sacrificielle en plein air où, justement, on brûlait nourrissons, très jeunes enfants et animaux avant de remplir les urnes funéraires avec leurs cendres, est appelée Tophet. Lors des fouilles du tophet de Carthage en 1921, on a découvert des stèles portant l'inscription en trois lettres *mlk*. Les langues sémitiques anciennes n'étaient pas vocalisées (à titre d'exemple : l'écriture arabe qui existe depuis l'Antiquité était dépourvue de voyelles. Des signes diacritiques, fonctionnant comme des voyelles courtes, ont été ajoutés bien plus tard, pour faciliter la lecture et éviter les équivoques). Ainsi, comme le rappelle Serge Lancel, un historien contemporain spécialiste de Carthage, « le fameux dieu Moloch – n'en déplaise à Flaubert – n'était que le produit d'une méprise sur le sens de ce terme *molk* qui désigne en fait un rituel d'offrande » (LANCEL, 1992 : 272). En effet, le dieu auquel étaient sacrifiés ces enfants était Baâl Hammon.

Nous ne voulons pas tenter un nouveau procès contre l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues*, cette fois-ci posthume ; bien au contraire, nous sommes fascinés par le pouvoir insidieux de l'erreur qui, s'installant dans le temps,

devient vérité et dogme et stéréotype et qui s'immisce avec la certitude de la croyance dans les esprits les plus critiques. Car rappelons que Flaubert s'est assigné pour mission de traquer les idées reçues. À l'origine de notre réflexion, il y a cet étonnement face à ce que nous qualifions de paradoxe chez Flaubert : comment se fait-il que l'homme lucide qui a exercé son esprit à repérer les lieux communs et à sonder le fonctionnement des idées reçues ait été victime à son tour d'un stéréotype historique ?

Avant de pouvoir formuler quelques hypothèses, il convient de dégager la particularité de ce stéréotype. L'erreur historique était relayée par ce qui constituait, à l'époque, les lectures de toute personne cultivée : la littérature classique et la Bible (dont l'une des traductions a enraciné dans les esprits l'existence du dieu Moloch). Cette erreur qui a charrié avec elle le jugement grec, romain et biblique à l'égard des Phéniciens et des Carthaginois, lequel jugement est finalement un parti-pris idéologique, est devenue une vérité qu'on ne pouvait infirmer avec les moyens de l'époque. D'ailleurs, la remise en question même d'une information présentée comme vérité et relayée à travers les siècles par des sources en l'apparence autonomes est un acte inimaginable – parce que, absurde. Interroger une vérité ne devient possible que lorsqu'on dispose de l'outil capable de la remettre en question. Autrement dit, dans une perspective historiciste, cette erreur était une vérité. L'erreur en question est devenue un stéréotype non seulement parce qu'elle a revêtu les apparences de la vérité, mais surtout parce qu'elle portait dans ses plis l'opinion.

La tradition biblique et les auteurs grecs et romains ont donc inventé un dieu afin de mieux institutionnaliser l'horreur du sacrifice rituel des enfants et ils ont fixé une mise en scène pour le rituel, ce qui leur a permis de mettre l'index sur son atrocité. Le point de départ du stéréotype est donc cette calomnie qui soutient une posture idéologique et que nous pouvons qualifier, par anachronisme, de propagande.

L'hypothèse émise ne concerne donc pas Flaubert en tant que personne mais l'époque de Flaubert. Le XIX^e siècle, au beau milieu duquel a été composée *Salammbô*, a longuement contesté et isolé l'archéologie. Des générations successives d'historiens dont le conservatisme disciplinaire contestait la cohabitation de la trace muette avec la source écrite l'ont formellement refusée. Au bout d'un peu plus d'un siècle d'âpres débats, l'archéologie a enfin fini par s'imposer et intégrer entièrement l'arsenal des méthodes d'investigation historique.

Mais le Flaubert de la *Salammbô* n'a pas assisté au triomphe de l'archéologie, et celle-ci était donc exclue de sa démarche heuristique. Précisons que le problème ce n'est pas que Flaubert n'ait pas bénéficié des résultats des fouilles archéologiques de Carthage, mais qu'il n'ait pas intériorisé l'idée de l'archéologie en tant qu'instrument heuristique capable de réviser les sources antiques. Sinon, il se serait dit : Diodore de Sicile a peut-être tort, les fouilles à venir pourront

confirmer ou infirmer ses descriptions. Mais pour lui, l'auteur grec était porteur de vérité.

Au XIX^e siècle, notamment dans les milieux cultivés, on était bien entendu au courant de l'existence de l'archéologie, de ses particularités techniques. Mais on n'était pas encore prêts à la percevoir comme une science auxiliaire de l'histoire et, en l'occurrence, capable de remettre en question les sources écrites de l'Antiquité. En dehors des milieux d'archéologues, les historiens et par conséquent la doxa scientifique gravitant tout autour acceptaient l'existence de l'archéologie mais refusaient fermement l'idée qu'elle puisse entretenir un dialogue avec les sources écrites. On voulait protéger l'Histoire d'une pratique susceptible d'ébranler sa posture hiératique.

Le conservatisme disciplinaire, et pour ainsi dire un certain cloisonnement épistémologique, sont finalement à l'origine de cette idée reçue selon laquelle Moloch était et demeurerait un dieu. L'intelligence de Flaubert n'était pas capable à elle seule de démasquer un problème inhérent à l'évolution des disciplines et à leurs interactions. L'historicité d'une question est toujours invisible pour les contemporains.

Néanmoins, Flaubert, en travaillant sur une civilisation dont il ne reste aucun témoignage autochtone, a fait un choix téméraire à la limite de l'expérimentation. Il a travaillé sur une cité perdue et a été contraint de la remplir d'une vie faite de préjugés et de raccommodages : aux informations partiales et insuffisantes relatées par les auteurs grecs et romains, il a ajouté des traits culturels propres à des cultures proches (les Sémites d'Israël et de Judée), moins proches mais influents (l'Égypte antique) ou simplement contemporaines (toujours ces Grecs et ces Romains), ou, dans une moindre mesure, des coutumes rencontrées chez les habitants d'Afrique du Nord qu'il a recueillies pendant ce voyage où il voulait mieux s'imprégner du cadre géographique pour continuer l'écriture de sa *Salammô*. Des coutumes anachroniques, donc.

Le patchwork essentiellement antique qu'est décidément le tissu ethnique dans lequel ont évolué les personnages de *Salammô* est non seulement favorable à toutes sortes de préjugés, de stéréotypes et d'idées reçues mais, sur le plan romanesque, il a miné l'intégrité des personnages. La psychologie de l'héroïne, évoluant dans une culture factice, était incohérente et invraisemblable. Ses sentiments, sa volonté et ses actes étaient compromis par l'univers culturel hétérogène et artificiel dans lequel elle évoluait ; contrairement au roman polonais, *Quo Vadis*, qui a bénéficié d'un cadre culturel historiquement bien connu, dont l'auteur a tiré profit pour animer par des personnalités convaincantes une intrigue où la dimension psychologique, l'amour, étaient inséparables de la dynamique paganisme-christianisme.

Contrairement à *Salammô*, qui était dépourvue d'intention idéologique, *L'élégie à Carthage* du président-poète Senghor était conçue pour ainsi dire comme un instrument idéologique. Le poète de la négritude fait part de son

intention dans une lettre adressée à son ami et commentateur Guellouze et reproduite dans un article de ce dernier :

J'ai voulu y chanter symboliquement d'une part la résistance à la conquête romaine, qui fut une des plus féroces de l'Histoire, et, d'autre part, le trait d'union que constitue la Tunisie entre l'Afrique arabo-berbère et l'Afrique Négro-africaine, unies dans une coopération féconde.

GUELLOUZE, 1991 : 163

Senghor cherchera donc à enraciner la colonie du Levant dans le territoire africain. Et pourtant, cette élégie étant composée en 1975, donc à une époque où il était possible de s'appuyer sur les découvertes archéologiques qui avaient sensiblement démythifié l'histoire punique, « l'Orphée noir » est allé dans le sens contraire : la deuxième partie de son élégie avait pour référence *L'Énéide* de Virgile. Or, l'épopée est par définition un récit où quelques éléments historiques sont dissous dans la fable.

Le choix de *L'Énéide* était indéniablement motivé par le mythe fondateur de Carthage que l'épopée romaine relatait et dans lequel, à deux reprises, il était question du rapport de la colonie tyrienne à l'Afrique. D'abord, l'installation dans une terre étrangère et la négociation réussie d'un morceau de territoire (la fameuse légende de la peau de bœuf découpée en lanières) ; ensuite, le refus de Didon d'épouser Iarbas, un chef autochtone, à cause de son amour pour Énée.

Cette fidélité à l'épopée romaine conduit l'un des commentateurs de l'élégie majeure à dire : « Adoptons la plus simple des méthodes : examiner comment Senghor traite les données fournies par le texte virgilien ». Et il ajoute, et sa phrase, déplacée dans notre contexte, acquiert une résonnance comique : « Et il n'y a rien d'attentatoire à la qualité ni à la solidité de sa culture que de l'imaginer, à l'occasion de la composition de cette Élégie majeure, révisant son Virgile » (GUELLOUZE, 1991 : 166).

C'est pourquoi tout écart de l'élégie à Carthage avec sa source d'inspiration revêt une importance toute particulière. Quand le poète dit : « C'est donc ici qu'abordèrent jadis le courage et l'audace. / En cette Afrique qu'affadis par la lymphe consanguine, les Tyriens s'en vinrent chercher / Une seconde fois le fondement et floraison » (SENGHOR, 2007 : 595).

Il ajoute un détail qui n'existe pas dans le texte de Virgile : le chanteur de Mantoue dans son épopée latine ne mentionne pas le mariage consanguin de Didon avec son oncle. Un tel écart par rapport à une source particulièrement respectée révèle, dans le texte, l'intention panafricaniste déjà avouée dans le péritexte (l'extrait de la lettre déjà cité). Ne nous étonnons donc pas que Senghor, dans deux autres poèmes ayant la Tunisie pour sujet – « Les Djerbiennes », « Inspire-moi, Tanit la tendre, Tanit la nourricière » (SENGHOR, 2007 : 445) – ait parlé de Tanit. Rappelons que c'était l'unique déesse autochtone, donc africaine, du panthéon punique.

Le poète africain, apostrophe Didon :
 Tu pleurais Énée dans ses senteurs de sapin
 Ses yeux d'aurore boréale, la neige d'avril dans sa barbe diaprée.
 Que n'avais-tu fidèlement consulté la Négresse, la grande prêtresse de Tanit
 couleur de nuit ?
 Elle écoute au loin les sources des fleuves dans la ténèbre des hautes forêts,
 tous les battements du cœur de l'Afrique.
 Elle t'aurait dit le chiffre d'Iarbas, fils de Garamantis.

SENGHOR, 2007 : 596

Il lui reproche de ne pas avoir daigné épouser un chef autochtone, africain, et rappelle par conséquent que Didon n'a jamais perçu ce morceau de territoire comme son pays, qu'elle n'est qu'une exilée. Senghor, à travers ce rappel, confirme et démonte simultanément un stéréotype contemporain. Les dirigeants tunisiens, ayant besoin d'une identité nationale forte, se sont appuyés sur un passé prestigieux apte à exalter le patriotisme des citoyens nouveaux et à garantir la cohésion nationale. Or, ce besoin de symboles forts a négligé une réalité de poids : Carthage n'est pas un produit culturel de l'Afrique du Nord, c'est plutôt une colonie phénicienne implantée en Afrique du Nord. En somme, la récupération de Carthage par l'historiographie officielle de l'État tunisien indépendant repose sur une métonymie : le territoire sur lequel a été fondée la colonie a été substitué par la culture de la colonie – bien que celle-ci se soit un peu différenciée, au cours du temps, de la culture de la métropole.

Senghor, qui a écrit l'éloge à Carthage en guise d'hommage au premier président tunisien, Habib Bourguiba, tout en rappelant que les Carthaginois n'étaient pas autochtones et ne s'étaient jamais sentis Africains, a aussitôt après formulé le vœu de leur rattachement à l'Afrique, et par là même le rattachement culturel de la Tunisie à l'Afrique.

La récupération idéologique de Didon devient particulièrement perceptible en confrontant deux romans qui racontent l'histoire de la reine tyrienne. Les deux romanciers ont choisi de la désigner par Elyssa, un nom qui tient à marquer ses distances vis-à-vis de la fable et revendique une certaine authenticité historique. *Hélissa* est un roman du Libanais maronite Jacques Tabet, publié en 1921. Son sous-titre nous renseigne sur son ancrage dans le sol levantin : Hélissa, princesse tyrienne, fondatrice de Carthage ou Tyr vers la fin du XI^e siècle av. J.-C. *Elissa, ou la reine vagabonde* (l'orthographe de l'anthroponyme est légèrement différente) de Fawzi Mellah, un Tunisien de la diaspora, a été publié en 1981. Les deux romans s'apparentent à un diptyque étant donné que le roman libanais raconte la période tyrienne de Hélissa tandis que le roman tunisien commence avec la décision de la reine de fuir son sol natal.

Chacun des deux romanciers a cherché à faire de la reine tyrienne – dont l'existence est attestée mais les actes mythifiés – une héroïne nationale apte

à flatter les sentiments patriotiques dans ces deux pays. Les deux auteurs, mus indéniablement par le désir d'accroître le patrimoine de leurs deux petites nations, d'un seul récit ont taillé deux Elyssa. Cette motivation idéologique qui pointe dans les deux romans participe à enraciner l'idée reçue et bien assimilée par les doxa des deux pays selon laquelle Elyssa est tunisienne pour les Tunisiens et libanaise pour les Libanais. Ces projections géopolitiques contemporaines sur l'histoire antique aliènent les peuples en coupant leur histoire nationale du mouvement historique dans lequel elle s'inscrit.

Les deux romans se sont néanmoins appuyés sur les découvertes archéologiques récentes pour rectifier quelques erreurs historiques tenaces : Tabet, par exemple, qui décrit le sacrifice rituel des enfants le rattache à Baâl Hammon et n'évoque nulle part le dieu présumé Moloch et sa machine à sept étages. Dans *Élyssa ou la reine vagabonde*, Mellah adresse ses remerciements à François Decret, historien et archéologue dont l'ouvrage *Carthage ou l'empire de la mer* paru en 1977 a relaté les résultats des fouilles les plus récentes du monde punique.

Malgré cet hommage direct à Decret, Mellah n'a pas pu tirer de l'ouvrage d'histoire des informations susceptibles de l'aider à ancrer le mythe fondateur de Carthage dans l'Histoire. Il s'est contenté d'imprégner son roman de la thèse centrale de l'historien selon laquelle Carthage est une thalassocratie. Mais l'auteur tunisien n'a pas baissé les bras face à cette impasse. Il est parvenu, à travers un tour de force pour le moins louable, à exploiter les apports de l'archéologie dans la fiction.

Dans son introduction, il a présenté l'épisode biographique de son héroïne Elyssa qu'il allait raconter comme le produit du déchiffrement d'une lettre écrite par Elyssa à son frère Pygmalion et dont le contenu est réparti sur un ensemble de stèles ; or, ces stèles ont réellement existé. Voici ce qu'en dit Mellah : « Les fouilles entreprises [...] en 1874 dans la région sise à mi-chemin de Byrsa et de la mer, [...], fournirent près de deux mille deux cents stèles [portant une inscription en caractères puniques]. Ces monuments furent envoyés en France, mais sombrèrent avec le bateau qui les transportait à l'entrée du port de Toulon ; une grande partie fut repêchée, toutes furent reproduites, grâce aux estampages qui avaient été pris avant le départ par le soin du fouilleur... ». Là, s'arrêtent les faits véridiques. Et le narrateur d'ajouter : « Mais ce que le malheureux M. de Sainte-Marie ne pouvait savoir, c'est que ma famille détient deux cent cinquante stèles que l'on croyait perdues » (MELLAH, 1988 : 11–12).

Ces stèles, déchiffrées par le grand père du narrateur, historien et arabophone, lui permettent de découvrir qu'ils contiennent une lettre adressée par Elyssa à son frère Pygmalion pour lui expliquer les raisons de sa fuite et sa fondation de la colonie qu'elle a baptisée Carthage.

Cette fable porte en elle un sens enfoui : l'auteur rêve d'une découverte sur Carthage faite par un Tunisien, donc un lointain descendant des Puniques, qui

parle une langue sémitique et qui se sent personnellement concerné par son passé. Cette découverte pourrait alors dénoncer les stéréotypes puniques véhiculés par la tradition gréco-latine.

L'idéologie et l'archéologie, du moins à travers ces quatre exemples, semblent agir indépendamment l'une de l'autre : l'archéologie, dont l'enjeu est exclusivement heuristique, oriente l'histoire de Carthage vers une superposition progressive de la relation erronée des faits à la réalité des faits passés ; l'idéologie, quant à elle, – et c'est peut-être l'un de ses attributs ontologique – instrumentalise tout ce qui lui tombe sous la main et se soucie comme d'une guigne de la vérité. Ainsi, la vérité historique, appréhendée par l'idéologie, n'est qu'une matière nouvelle, ou bien une tournure rhétorique supplémentaire, qui permette à celle-ci d'asseoir sa légitimité. Quant à la bonne volonté, quand elle est coupée de toute sensibilité archéologique, elle ne peut que produire une fiction nouvelle. Néanmoins – et pour en finir sur une remarque positive – les apports de l'archéologie s'enracinent dans la doxa universelle et rapprochent inéluctablement la fiction historique des faits du passé, tels qu'ils se sont réellement déroulés, et ce, malgré les diverses intentions.

Bibliographie

- FLAUBERT, Gustave 2013 : *Salammbô*. In : IDEM : *Œuvres Complètes*. T. 3. Paris, Gallimard, p. 573–836.
- FLAUBERT, Gustave 2013 : « Lettre ouverte de Flaubert à M. Frœhner ». In : IDEM : *Œuvres Complètes*. T. 3. Paris, Gallimard, p. 996–1003.
- FRÖHNER, G. 2013 : « Le Roman archéologique en France ». In : G. FLAUBERT : *Œuvres Complètes*. T. 3. Paris, Gallimard, p. 979–995.
- GUELLOUZE, Azzedine 1991 : « Une interprétation géo-politique du mythe : l'„Élégie à Carthage” de L.S. Senghor ». In : *Énée et Didon : Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. René MARTIN (éd.). Paris, CNRS Éditions, p.163–172.
- LANCEL, Serge 1992 : *Carthage*. Paris, Fayard.
- MELLAH, Fawzi 1988 : *Elissa, la reine vagabonde*. Paris, Seuil.
- SENGHOR, Léopold Sédar 2007 : « Élégie de Carthage ». In : IDEM : *Poésie Complète*. Paris, CNRS Éditions, p. 595–598.
- TABET, Jean-Jacques 1921 : *Hélissa*. Paris, Lemerre.

Note bio-bibliographique


Wassim Seddik, auteur d'une thèse intitulée *L'Écriture de l'Histoire chez José-Maria de Heredia*, s'intéresse aux rapports de l'Histoire à la littérature. Actuellement, il travaille sur la Carthage punique dans les fictions francophones.

catachresecatachrese@yahoo.fr



DIANA RÎNCIOG

Université «Pétrole-Gaz» de Ploiești, Roumanie

 0000-0001-9025-620X

Stéréotypes, idées reçues et lieux communs dans l'œuvre et la *Correspondance* de Gustave Flaubert

Stereotypes, Received Ideas and Commonplaces
in Gustave Flaubert's Work and *Correspondence*

ABSTRACT: Flaubert undeniably represents a fascinating case with regard to stereotyping, especially if one considers not only his masterpiece, *Madame Bovary*, but also his last volume, left unfinished in perhaps a symbolic way, *Bouvard et Pécuchet*, and the collections of clichés included in his *Dictionnaire des idées reçues* and *Le Sottisier*. What is prosaic is important for the novelist. Moreover, in his *Correspondence* we find a real and fascinating interest in the topic of the cliché. A key sentence concerning what is commonplace suggestively describes Charles Bovary's conversation: "Charles' conversation was as flat as a pavement, and people's ideas paraded on it in their ordinary outfit, without vibrating with emotion, with laughter or with daydreaming" (my translation).

Essentially, our aim is to dwell on language and gesture stereotypes as presented in some of Flaubert's novels as well as in the short story *Un cœur simple* (A Simple Heart) and even in his travel notes. Furthermore, through the agency of Jean-Paul Sartre's ample work *L'Idiot de la famille* (The Family Idiot), it is our aim to look into the language mechanisms which lead to mal du siècle in Flaubert's view, namely the stupidity of wanting a conclusion and the circulation of received ideas.

KEY WORDS: stereotyping, correspondence, stupidity, cliché, commonplace, Flaubert's work

Le cas de Flaubert est sans doute fascinant en ce qui concerne le thème de la stéréotypie, surtout si l'on pense au roman *Madame Bovary*, son chef-d'œuvre, mais aussi au dernier volume, inachevé (de façon symbolique, peut-être), *Bouvard et Pécuchet*, ou bien aux collections de clichés fournies par le *Dictionnaire des idées reçues* et *Le Sottisier*. Tout ce qui est banal est important pour le romancier, idée que l'on pourrait conserver pour une possible étude. De

plus, c'est dans la *Correspondance* de l'écrivain que nous trouvons une réelle et passionnante préoccupation pour l'étude du cliché, la bêtise étant le mal du siècle, selon Gustave Flaubert, tout comme l'ennui est une maladie qui ronge les Français (ici Flaubert rejoint Pascal, car tous les deux voient dans l'ennui une vraie stéréotypie dans l'attitude de leurs contemporains) :

L'ennui qui nous ronge en France, c'est un ennui aigre, un ennui vinaigré qui vous prend aux mâchoires. – Nous vivons tous maintenant dans un état de rage contenu qui finit par nous rendre un peu fou. – Aux misères individuelles vient se joindre la misère ; il faudrait être de bronze pour garder sa sérénité.

Correspondance, lettre à Henriette Collier, 8 décembre 1851 ; t. 2, p. 20

La phrase-clé qui renvoie aux lieux communs décrit suggestivement la conversation de Charles Bovary ; nous observons l'emploi de l'indicatif imparfait (l'« éternel imparfait » que l'on a parfois reproché à Flaubert) comme allusion à la permanence du phénomène : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie ». (FLAUBERT, 1991: 42) En principe, nous nous proposons d'exploiter les stéréotypies de langage/gestes, dans certains romans de l'écrivain, tout comme dans la nouvelle *Un cœur simple* ou même dans les *notes de voyage*.

Nous allons également essayer de comprendre – à partir de la vaste étude de Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* – les mécanismes du langage qui mènent au mal du siècle dans la vision de Flaubert : la bêtise de vouloir conclure, l'expression d'idées reçues. Gustave Flaubert a commencé son existence littéraire comme un admirateur de Chateaubriand, reconnaissant le mérite de celui-ci d'inaugurer une nouvelle sensibilité de l'époque, selon l'opinion du critique Jean Borie. Nous savons que l'esprit critique et la lucidité de *l'ermite de Croisset* seront capables de saisir le cliché même chez sa première idole, Chateaubriand, qui a eu la tâche difficile de frayer un nouveau chemin de la littérature française au début du XIX^e siècle. La technique du détail, la prémisse du désir, le style impersonnel sont des constantes de l'écriture flaubertienne qui expliquent et démontrent nettement l'importance du moment Flaubert dans la prose du XIX^e siècle, la révolution qu'il a engendrée dans la littérature.

Le péché primordial de ses contemporains, et de son siècle en général, est de *vouloir conclure à tout prix*, de prétendre avoir découvert la cause des phénomènes politiques ou des réalités profondes de la vie. D'une roue qui tourne, s'exclame Flaubert, comment peuvent-ils compter les rayons ? « Le XIX^e siècle, dans son orgueil d'affranchi, s' imagine avoir découvert le soleil » (*Correspondance*, lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857 ; t. 2, p. 718).

Alors, comment surmonter cet obstacle, comment *guérir* ses contemporains qui témoignent d'un esprit si borné, qui sont si orgueilleux ? La solution pro-

posée par Flaubert serait de renoncer à cette *rage de vouloir conclure*, à cette manie funeste et stérile des gens de considérer leurs connaissances complètes, immuables. Montaigne, quant à lui, nous conseillait de dormir chaque soir sur l'oreiller du doute... Contempler ardemment les choses du monde, en n'oubliant pas le droit de chacun d'interpréter différemment la même réalité, cela est pour Gustave Flaubert la voie qu'on doit préparer à l'avenir. Il y a quelques-uns, observe-t-il, qui peignent l'infini en bleu et d'autres en noir. L'effet peut être chaque fois extraordinaire.

Il ne faut pas imposer aux autres sa propre vision. Cette tolérance nous semble une bénéfique anticipation de la future orientation de l'histoire des mentalités, où les tendances individualistes, les préjugés ciblant une fausse indépendance seront enfin abolis.

La Bêtise universelle, glorifiée avec une ironie subtile dans le roman *Bouvard et Pécuchet*, effraie Flaubert, en lui donnant la sensation du déluge, en lui provoquant, écrit-il, dans une lettre à la princesse Mathilde, la terreur que devaient subir les contemporains de Noé, « quand ils voyaient l'inondation envahir successivement tous les sommets » (décembre 1878 ; t. 5, p. 475).

La conclusion de Flaubert serait en même temps une possibilité de sauvegarder les gens d'esprit: ils devraient « se construire quelque chose d'analogue à l'Arche, s'y enfermer et vivre ensemble. » La haine du bourgeois et de la bourgeoisie est une dominante de l'attitude flaubertienne envers ses contemporains et son époque (SARTRE, 1971 : 623, t. 1). Le personnage du pharmacien Homais est peut-être le couronnement de cette bêtise triomphante, comme le démontre aussi la dernière phrase du roman *Madame Bovary*, nous présentant ce pharmacien décoré : « Il vient de recevoir la croix d'honneur » (FLAUBERT, 1991 : 310). Le passé récent du verbe *recevoir* nous semble significatif pour ce phénomène de la bêtise triomphante, qui peut caractériser toutes les époques, pas seulement celle de Flaubert.

En général, Flaubert est dérangé par ceux qui imitent : « Voilà ce que j'appelle des esprits inutiles – c'est-à-dire des gens qui chantent une note connue et déjà mieux chantée par d'autres » (lettre de Mme Roger des Genettes, 1er septembre 1878 ; t. 5, p. 425). Et la plupart de ses héros ont une personnalité faible, une sorte d'impuissance de l'esprit ; c'est pourquoi ils se conçoivent autres qu'ils sont, mais par l'imitation ils n'arrivent jamais à égaler leurs modèles, croit Jules de Gaultier (GAULTIER, 1993 : 11). En effet, ils imitent plutôt les aspects extérieurs – les gestes, l'intonation, les vêtements, la manière de parler, ce qui fait que cet effort devienne une parodie. Par exemple, Emma Bovary après le bal de la Vaubyessard est une autre personne, hantée par son immense désir de ressembler aux dames de l'aristocratie, connues à l'occasion de cet événement mondain, moment décisif, qui fera une brèche dans son existence, car elle ne pourra jamais se concevoir comme elle l'était auparavant... Emma et ses rêveries qui trouvent leur source dans les clichés romantiques... Quelle déception

de voir tour à tour ses aspirations s'évanouir...une première désillusion s'avère même son mariage avec Charles : elle l'aurait voulu élégant, à la lumière des flambeaux, comme elle avait lu dans les livres... En réalité, son mariage sera plutôt une cérémonie champêtre, même vulgaire... Et le personnage du marchand de luxe, M. Lheureux (qui est défini comme un marchand de bonheur, un « faux monnayeur » avant l'heure), quelle ironie ! Il alimente tout le temps cet immense désir d'Emma d'être à la mode. Quel arsenal d'idées reçues utilise-t-il pour convaincre Madame Bovary de la nécessité d'acheter un nouvel objet ! Par exemple, l'une des répliques du commerçant est : « Mais vous le savez bien ! [...] C'étaient pour vos petites fantaisies, les boîtes de voyage » (FLAUBERT, 1991 : 227).

Pour ce qui est de la réaction de Flaubert lui-même à l'égard du cliché, la vengeance littéraire de l'écrivain sera son dernier roman – symboliquement inachevé, comme si un autre devait continuer son œuvre, son travail effréné – *Bouvard et Pécuchet*. Mais le *bourgeois* est un personnage qui se trouve dans presque tous les écrits flaubertiens, sauf *La Tentation de Saint Antoine*, *La Légende de Saint-Julien L'Hospitalier* et *Hérodiade* (*Correspondance*, lettre à Madame Roger des Genettes, 1^{er} septembre 1878 ; t. 5, p. 425).

Lorsque le sujet se rapporte à son époque, Flaubert nous présente aussi des figures inoubliables de bourgeois, comme celle de Charles Bovary, de M. Arnoux ou du légendaire pharmacien Homais. Néanmoins, l'écrivain reconnaissait certains mérites des bourgeois – la bonté, la gentillesse, les bons sentiments, même les vertus. Le problème est, qu'en dépit de ces incontestables qualités, le bourgeois ne devient pas artiste. C'est l'éternelle incompatibilité entre le fond et la forme.

Laurent Adert analyse en ces termes les romans de Flaubert *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* :

Toute parole collective, quelle qu'elle soit, est une fiction, en ce sens qu'il n'existe pas de sujet collectif susceptible d'en soutenir réellement l'énonciation. Les romans de Gustave Flaubert, de Nathalie Sarraute et de Robert Pinget, diversement, prennent ce discours collectif impossible pour matériau ; ils en représentent les linéaments, en scrutent les failles, en interrogent les rêves, les fantasmes et la violence ; ce faisant, ces œuvres redonnent perpétuellement sa chance à la dissemblance des sentiments intersubjectifs de se manifester sous la parité des expressions collectives.

(présentation du volume)

Pour Flaubert, *bourgeois* reste – inexorablement – le synonyme de la *médiocrité*. Les expressions visant la bêtise dépassent le cadre métaphorique dans les lettres de Flaubert : « La bêtise humaine, quel gouffre ! – La terre est un vilain séjour, décidément » (Lettre à la princesse Mathilde, 1878 ; t. 5, p. 475).

Ou bien : « [...] la terre a des limites ; mais la bêtise humaine est infinie » (Lettre à Maupassant, 19 février 1880 ; t. 5, p. 841). Et, un dernier exemple : « La bêtise humaine, actuellement, m'écrase si fort que je me fais l'effet d'une mouche, ayant sur le dos l'Himalaya » (Lettre à Edmond de Goncourt, 9 octobre 1877 ; t. 5, p. 309). La préférence pour la comparaison est visible dans les textes flaubertiens (les critiques littéraires ont compté en moyenne une par page pour le roman *Madame Bovary*), et dans les lettres de Flaubert, nous retrouvons ce goût infaillible en ce qui concerne cette figure de style, comme le prouve l'exemple de la citation ci-dessus.

Dans son étude sur l'œuvre de Gustave Flaubert, Maurice Nadeau note cette idée : « Au-delà de toute interrogation, de toute inquiétude, le bourgeois vit et ne rêve pas. C'est pour cette raison que le monde lui appartient » (NADEAU, 1980 : 25). Ne pas rêver est à l'opposé de l'attitude bovaryque, c'est le propre de l'individu sans imagination, on pourrait dire ; mais c'est la différence essentielle entre désirer un monde idéal et maîtriser le monde réel, dont on fait partie effectivement.

Emma Bovary est un exemple parfait d'imagination nourrie par les lieux communs, comme il se passe quand elle se représente la ville de Paris (l'atmosphère mondaine, les nouveautés, tout est rempli de clichés, d'idées reçues). Gérard Gengembre, dans sa fine étude sur le roman *Madame Bovary*, affirme :

L'ailleurs bovaryen se résout en ramassis de poncifs, clichés et stéréotypes romantiques. Rien n'est vrai, tout est du déjà écrit, du déjà lu, de la fausse monnaie. La conversation avec Léon prend l'allure d'une scène emblématique : elle rassemble dans l'échange dérisoire des lieux communs la destruction de l'illusion.

GENGEMBRE, 1990 : 59

Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric Moreau s'exclame devant Mme Arnoux : «—Ah, Quelles maximes bourgeoises vous avez !», tandis que la femme répond «— Mais je ne me vante pas d'être une grande dame !» (FLAUBERT, 1983 : 233).

La discussion a comme sujet le bonheur et la femme est sûre de ne pas le trouver dans le mensonge, les inquiétudes et le remords. Un autre exemple, les mêmes protagonistes : «—Je n'ai rêvé que de vous, dit-il/- Les rêves ne se réalisent pas toujours» (FLAUBERT, 1983 : 227).

En se rapportant au *Sottisier*, livre de Flaubert, construit de clichés recueillis durant sa vie, Maupassant fournit les explications suivantes :

Ce *surprenant édifice de science*, bâti pour démontrer l'impuissance humaine, devait avoir un couronnement, une conclusion, une justification éclatante. Après ce réquisitoire formidable, l'auteur avait entassé une foudroyante provision de preuves, le dossier des sottises cueillies chez les grands hommes.

[...] *Quiconque a écrit sur un sujet quelconque a dit parfois une sottise*. Cette sottise, Flaubert l'avait infailliblement trouvée et recueillie ; et, la rapprochant d'une autre, puis d'une autre, il en avait formé un faisceau formidable qui déconcerte toute croyance et toute affirmation. L'aptitude de Gustave Flaubert pour découvrir ce genre de bêtises était surprenante [...]

Dans le roman *L'Éducation sentimentale*, nous trouvons la phrase suivante: « Il fallait attaquer les idées reçues, l'Académie, l'École Normale, Le Conservatoire, la Comédie-Française, tout ce qui ressemblait à une institution. C'est par là qu'ils donneraient un ensemble de doctrine à leur Revue. Puis, elle serait bien posée, le journal tout à coup deviendrait quotidien ; alors, ils s'en prendraient aux personnes » (FLAUBERT, 1983 : 209). Ou bien celle-ci : « [...] Quant à desservir une opinion, le plus équitable, selon moi, et le plus fort, c'est de n'en avoir aucune » (FLAUBERT, 1983 : 207).

Pierre Sipriot affirme que *L'Éducation sentimentale* est « le premier roman du lieu commun et de la sérénité inébranlable qu'il procure » (FLAUBERT, 1983 : XIII, préface). Un livre qui illustre l'axiome de Sartre selon lequel dans les romans flaubertiens *on est parlé*. (SARTRE, 1971 : 623, t. 1).

Quant au caractère inachevé du *Sottisier*, cela nous apparaît aussi comme un symbole: la besogne doit être reprise, si possible, par un autre, pareil à Flaubert. Et Julian Barnes a raison d'évoquer le cas du violoniste pour lequel Schoenberg avait écrit son *Concert pour violon*. Quand le violoniste a refusé de le jouer, sous prétexte qu'il fallait un musicien à six doigts, le compositeur a répliqué: « Je peux attendre ».

Il faut souligner le fait que le mot *mœurs* apparaît à l'intérieur du recueil une vingtaine de fois, le mot étant significatif, à notre avis, pour la cible du collectionneur: les différentes manières de parler ou de penser de ses contemporains.

Le Sottisier est structuré en deux grandes parties – I. *De l'imbécilité triomphante* et II. *Un collier de perles de style* –, chacune étant composée de plusieurs chapitres, qui sont en effet des syntagmes très suggestifs et contournent toujours subsidiairement l'idée de la bêtise, de la médiocrité. Citons quelques-uns, parmi les plus intéressants: *Aberrations du goût*; *Stupidités de la critique*; *Haine des romans*; *Quand la science se contredit*; *Candeur de la religion*; *Apologie du médiocre*; *Égarements de l'amour*; *Perles du style scientifique / ecclésiastique / romantique / mélodramatique / révolutionnaire / officiel / journalistique / des jocrisses et des crétins / rococo*. Il y a aussi un chapitre – le dernier – intitulé *Charmes de la périphrase*. Au total, le volume comprend 25 chapitres.

Parmi les écrivains cités dans *Le Sottisier*, le nom de Chateaubriand est vraiment très fréquent, et nous avons remarqué une ironie sous-jacente de Flaubert, l'anti-romantique: « Recette pour avoir du génie et pour être poète. Sans religion on peut avoir de l'esprit, mais il est difficile d'avoir du génie. Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, t. 3, p. 22 » (FLAUBERT, 1995: 32).

Flaubert cite de nombreux passages tirés de l'œuvre des spécialistes, sur l'effet néfaste du roman, en particulier sur les femmes, et nous pourrions le constater notamment dans le chapitre *Haine des romans*.

Pour ce qui est du deuxième chapitre du *Sottisier – Stupidités de la critique* –, l'opinion de Flaubert est claire dès sa *Correspondance*, et, en même temps, son ironie amère, incisive : « C'est perdre son temps que de lire les critiques. [...] on fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut pas être soldat » (Lettre à Louise Colet, 1846).

Cette haine du romantisme vise surtout le roman (le sujet du troisième chapitre) et Flaubert, amoureux depuis toujours du livre de Cervantes, *Don Quichotte*, donne des citations qui flagellent même le désir de l'imagination, le sentiment de la mélancolie (FLAUBERT, 1995 : 55). « Pratique pour la continence. Contre les romans. / Éviter tout ce qui enflamme l'imagination, par exemple les romans ! / Guillaume Hufeland, *L'Art de prolonger la vie humaine* ».

Conçu en 1847, le projet du *Dictionnaire...* ne sera jamais achevé (pouvait-il l'être ?), et c'est seulement en 1911, plus de trente ans après la mort de Flaubert, que sera publié ce manuel contenant « tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et amiable », par ordre alphabétique et sur tous les sujets possibles.

Cette faculté, pour la nommer ainsi, était aiguë dès l'époque de sa jeunesse, car, à son retour d'Orient, Flaubert conçoit l'idée de ce *Dictionnaire des idées reçues*, qui devait être tel « qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvaient » (THIBAUDET, 1992 : 204). Albert Thibaudet accentue sur la genèse précoce de ce *Dictionnaire...*, qui aurait peut-être figuré dans le second volume de *Bouvard et Pécuchet*. La chose qui nous semble encore plus pertinente, c'est son observation :

On peut même considérer comme une esquisse du *Dictionnaire* ou un supplément au *Dictionnaire* les passages en italiques de *Madame Bovary*, une centaine environ (j'en ai compté quatre-vingt-treize). Les italiques indiquent qu'ils ne font pas partie du langage de l'auteur, mais donnent des exemples du langage par clichés, qui appartiennent naturellement aux habitants d'Yonville.

En ce qui concerne *Le Dictionnaire des idées reçues*, l'ouvrage est un savoureux alphabet des principaux clichés collectionnés par Flaubert durant sa vie. Nous essayons de mettre en revue les plus intéressants, ceux qui pourraient contourner la mentalité de l'écrivain à l'opposé de celle de ses contemporains.

« ACADEMIE FRANCAISE – La dénigrer, mais tâcher d'en faire partie si on peut » (FLAUBERT, 1993 : 486). Nous n'indiquerons plus les pages, étant donné l'ordre alphabétique qui rend facile le repérage des citations.

Il y a aussi des définitions fulgurantes qui semblent exercer le langage philosophique, étant donné l'esprit critique de Flaubert, sa révolte pour le nombri-
lisme de ses compatriotes :

DIPLÔME Signe de science. Ne prouve rien.

DOUTE – Pire que la négation

ÉTRANGER – Engouement pour tout ce qui vient de l'étranger, preuve de l'esprit libéral. Dénigrement de tout ce qui n'est pas français, preuve de patriotisme.

Avec beaucoup d'ironie, Flaubert offre la définition suivante: FERME (subst.) – « Lorsqu'on visite une ferme, on ne doit y manger que du pain bis et ne boire que du lait. Si on ajoute des œufs, s'écrier: *Dieu! Comme ils sont frais! Il n'y a pas de danger pour qu'on en trouve de comme ça à la ville* ». Dans *Le Dictionnaire des idées reçues* nous trouvons de courtes définitions, extrêmement amusantes, chose qui rend sa lecture très agréable, très actuelle, satisfaisant le goût d'un public si ennuyé et pressé, comme l'est celui du XX^e siècle. Citons quelques exemples, parmi les plus savoureux, comme est celui de « méthode » :

GRENIER – On y est bien à vingt ans!

HÉBREU – Est hébreux tout ce qu'on ne comprend pas.

ITALIE – Doit se voir immédiatement après le mariage. Donne bien des déceptions, n'est pas si belle qu'on dit.

JANSÉNISME – On ne sait pas ce que c'est, mais il est très chic d'en parler.

LAC – Avoir une femme près de soi quand on se promène dessus.

LUNE – Inspire la mélancolie. Est peut-être habitée ?

MANDOLINE – Indispensable pour séduire les Espagnoles.

MAXIME – Jamais neuve mais toujours consolante.

MÉDECINE – S'en moquer quand on se porte bien.

MÉTHODE – Ne sert à rien.

MOULIN – Fait bien dans un paysage.

OASIS – Auberge dans le désert.

PIANO – Indispensable dans un salon.

POLICE – A toujours tort.

POURPRE – Mot plus noble que rouge.

TOLÉRANCE (maison de) – N'est pas celle où l'on a des opinions tolérantes.

Dans un article intitulé *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert* : Novembre, Shoshana Felman a un point de vue inédit, parce qu'on met en évidence une idée paradoxale : la répétition mécanique d'une formule toute faite, d'un langage stéréotypé ; alors la modernité du lieu commun serait une nouveauté, une tentative de rompre avec les clichés du passé et d'échapper ainsi à la mémoire culturelle :

Le lieu commun n'est-il pas, au contraire, la clôture de cette mémoire dans ses pires automatismes, le sillon, à l'intérieur du langage, d'un déjà-lu, déjà-vu, déjà-dit ? [...] Écrire n'était-il pas pour Flaubert, plus que pour tout autre, faire profession de rupture avec le lieu commun ? Flaubert n'a-t-il pas composé le *Dictionnaire des idées reçues* – <Apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces> –, afin justement que, <une fois qu'on l'aura lu, on n'osât plus parler de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent¹ ?>

Dans la nouvelle *Un cœur simple*, Flaubert nous offre le portrait inoubliable de la domestique Félicité, une femme dont l'existence semble réduite aux gestes stéréotypés :

Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique.

FLAUBERT, 2009 : 10

Dans les notes de voyage, l'écrivain donne la mesure de ses observations sincères, exprimées d'une manière simple mais profonde, car ces textes, comme les lettres de Flaubert, donnent tout sur l'homme Flaubert. Par exemple, *l'étranger* est défini d'une façon qui nous évoque le personnage de Madame Bovary : nous nous souvenons de sa fascination pour tout ce qui se passait dans la capitale, de ses efforts d'imiter quoi que ce soit :

Quoi qu'il soit, l'étranger pour eux est toujours quelque chose d'extraordinaire, de vague et de miroitant dont ils voudraient bien se rendre compte ; on l'admire, on le contemple, on lui demande l'heure pour voir sa belle montre, on le dévore du regard, d'un regard curieux, envieux, haineux peut-être, car il est riche, lui, bien riche, il habite Paris, la ville lointaine, la ville énorme et retentissante.

FLAUBERT, 1998 : 217

Flaubert écrit toujours dans ses notes de voyage que les gens peuvent avoir de « petites idées européennes » (FLAUBERT 1998 : 65), selon lesquelles ils jugent les mœurs de la Corse, par exemple.

¹ Lettre à Louise Colet, 17 décembre 1952, *Préface à la vie d'écrivain*, Ed. Geneviève Bollème, Paris, Le Seuil, 1963, p. 96–97, cite par l'auteur de l'article à la page 32.

Bibliographie

- ADERT, Laurent 1996 : *Les mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget (Lieu commun et création Romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget)*, Presses Universitaires du Septentrion, https://books.google.ro/books?id=Y7s3U5ODK4UC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=les+lieux+communs+dans+l%27oeuvre+de+Flaubert&source=bl&ots=x-4cJ8zYNO&sig=cvzs8-as91BVjgMbfdmaYV5gwq4&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwj-r8X41M_fAhV1MewKHcuwAFsQ6AEwB3oECAQQAQ#v=onepage&q=les%20lieux%20communs%20dans%20l%27oeuvre%20de%20Flaubert&f=false.
- BORIE, Jean 1995 : *Frédéric et les amis des hommes*. Paris, Grasset.
- FELMAN, Shoshana 1975 : « Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert : Novembre ». *Littérature*, n° 20, pp. 32–48. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1975_num_20_4_2024.
- FLAUBERT, Gustave 1973–2007 : *Correspondance*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 5 vol.
- FLAUBERT, Gustave 1983 : *L'Éducation sentimentale*. Paris, Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche.
- FLAUBERT, Gustave 1991 : *Madame Bovary*. Paris, Hachette, coll. Grandes œuvres.
- FLAUBERT, Gustave 1993 : *Bouvard et Pécuchet*. Paris, Gallimard, coll. Folio (*Le Dictionnaire des idées reçues*, pp. 485–555).
- FLAUBERT, Gustave 1994 : *Dictionnaire des idées reçues*. Éd. Mille et Une Nuits.
- FLAUBERT, Gustave 1995 : *Le Sottisier*. Nil éditions.
- FLAUBERT, Gustave 1998 : *Voyages*. Paris, Arléa.
- FLAUBERT, Gustave 2009 : *Trois Contes*. Paris, Librio.
- GAULTIER, Jules de 1993 : *Bovarismul*. Iasi, Institutul European.
- GOTHOT-MERSCH, Caroline 1983 : « La parole des personnages ». In : *Travail de Flaubert*. Paris, Seuil.
- GENGEMBRE, Gérard 1990 : *Madame Bovary*. Paris, PUF.
- NADEAU, Maurice 1980 : *Gustave Flaubert, écrivain*. Paris, Les Lettres Nouvelles.
- PHILIPPE, Gilles ; PIAT, Julien 2009 : *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris, Fayard.
- SARTRE, Jean-Paul 1971 : *L'Idiot de la famille Gustave Flaubert de 1921 à 1857*. Paris, Gallimard, 3 vol.
- RÎNCIOG, Diana 2013 : *Histoire et mentalité dans l'œuvre de Gustave Flaubert (Étude sur la Correspondance)*. 2e édition, Iași, Ed. Institutul European.
- RÎNCIOG, Diana 2015 : « Passions, illusions et mots creux dans deux romans de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* ». In : *Ethos/Pathos/Logos. Le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire (actes du colloque édités par Franck Colotte et Diana Rînciog)*. Paris, L'Harmattan.
- THIBAUDET, Albert 1992 : *Gustave Flaubert*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Diana Rînciog est maître de conférences de l'Université Pétrole Gaz de Ploiesti. Spécialiste de Flaubert, elle a consacré sa thèse de doctorat à *l'Histoire et mentalités dans l'œuvre de Gustave*

Flaubert (Etude sur la Correspondance) dont la deuxième édition, préfacée par Franck Colotte, est parue en 2013. Elle participe régulièrement à des colloques consacrés à cet auteur, mais aussi à des manifestations concernant la littérature française des XIX^e, XVII^e et XX^e siècles. Elle est également préoccupée des problèmes de la traduction du texte littéraire roumain et français. Elle est aussi l'auteure des livres destinés aux étudiants de la deuxième et troisième année, *Le roman du XIX^e siècle (de Stendhal à Zola)* et *Le théâtre français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, tout comme d'un ouvrage de littérature et civilisation, *Littérature, culture et civilisation françaises du XX^e siècle jusqu'à présent* (Editura Universității Petrol-Gaze din Ploiești, 2013 ; co-auteure), et co-éditrice du volume *Ethos, Pathos, Logos. Le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire* (Paris, L'Harmattan, 2015). Elle fait régulièrement des conférences et des traductions des nouvelles de Lucette Desvignes (*Treisprezece povesti de Crăciun*, Iasi, Institutul European, 2017).



HANS FÄRNLÖF

Université de Stockholm

 0000-0002-5327-4481

Lieux ludiques : « Les Prisonniers » de Maupassant

Literary Topoi, Literary Play: “The Prisoners” by Maupassant

ABSTRACT: This study examines the role of topoi in the short story “Les Prisonniers” (The Prisoners) by Maupassant. For historical reasons, the notion of *topos* is preferred to that of the stereotype, as the latter indicates a manner of conceiving reality from a 20th century perspective (and thus posterior to Maupassant’s authorship). The analysis of the topoi shows that the author brings to play intertextual references linked to the tradition of the folktale and the short story. In foregrounding the story, Maupassant prepares two opposing scenarios. Following the transgressive plot, the initially dominant features of the story are overthrown. The functionality of the narrative elements, entering as units in an elaborated plot, leads to a view of the story primarily as a fictional construction playing with topoi, rather than as an expression of Maupassant’s stereotyped vision of reality.

KEY WORDS: topos, Maupassant, folktale, short story, “Les Prisonniers”

Pour une interrogation critique portant sur la présence de stéréotypes, d’idées reçues ou de lieux communs dans la littérature, l’œuvre de Maupassant se présente indiscutablement comme un matériau digne d’intérêt. Héritier de Flaubert, Maupassant prolonge à sa façon la peinture d’un réel où s’amasse une panoplie de personnages qui semblent répondre à un bon nombre de définitions ironiques fournies par le maître dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Cependant, on se gardera de faire l’amalgame des mondes fictifs créés par les deux auteurs, de même que de confondre les notions clés que nous venons d’énumérer. À ce propos, il nous a semblé intéressant de confronter la problématique du stéréotype et du lieu commun à l’historicité du XIX^e siècle et à la généricité de la nouvelle, aspects que nous tenterons d’éclaircir dans la discussion méthodologique qui va suivre. La nouvelle « Les Prisonniers » (1884), où Maupassant joue sur certains lieux communs pour ensuite les dépasser par une mise en intrigue originale, servira ensuite d’objet d’analyse concret pour exemplifier nos propos.

Stéréotypes, idées reçues et lieux communs dans les nouvelles de Maupassant : à la recherche d'une méthodologie opérationnelle

Partons de l'acception du *stéréotype* donnée par le *Trésor de la Langue Française* : « Idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir ». Cette définition n'est pas fautive, mais elle reste si générale qu'elle peut embrasser le *stéréotype*, l'*idée reçue* et même le *cliché*. Il importe alors de distinguer ces termes. On réserve normalement le terme de *cliché* aux expressions linguistiques toutes faites. Son emploi induit une étude de l'expression orale des personnages, chemin tout à fait légitime, mais qui nécessite, pour être réellement pertinent, la maîtrise d'outils linguistiques hors de notre domaine d'expertise. L'*idée reçue*, quant à elle, dénote une opinion communément admise, donnée pour vraie ou évidente, mais qui est pourtant plus ou moins erronée. Une telle opinion ne concerne qu'une circonstance ou qu'un fait isolé (le fonctionnement d'un processus naturel, le déroulement d'un événement historique, la citation faite par un personnage célèbre, etc.). On ne pourrait donc le mettre sur le même plan que le *stéréotype*, qui déploie tout un schème d'implications sociales, souvent constitué de multiples qualifications et propriétés, dans lequel on fait entrer tant bien que mal l'individu et l'individuel (qualification d'un métier, d'une nationalité, etc.).

D'après ces définitions, la notion de stéréotype devrait convenir, à première vue, à l'étude de tout texte littéraire qui ancre l'histoire dans un contexte sociohistorique (ou qui renvoie allégoriquement à la société), comme c'est le cas chez Maupassant. Toutefois, on pourrait émettre des réserves à l'égard de l'idée d'appliquer telle quelle cette notion sur un texte du XIX^e siècle. Lorsque le terme de *stéréotype* apparaît dans les dictionnaires à la fin du XVIII^e siècle, c'est seulement dans son sens typographique. Il faudra attendre 1954, toujours selon *Le Trésor de la Langue Française*, pour voir l'introduction de l'acception sociologique et psychologique du terme. Comme l'a montré AMOSSY (1991), le stéréotype ne se forme qu'au moment où la catégorisation du réel prend une forme réduite et incorrecte¹, développement qui ne sera visible qu'au cours du XX^e siècle. Au XIX^e siècle, les idées générales n'ont pas encore pris la forme de stéréotypes, car c'est simplement « la banalité d'expression et de pensée » qui est « partout traquée » (AMOSSY, 1991 : 10). AMOSSY (1989) insiste plutôt sur l'importance du *type* pour la représentation dix-neuviémiste du réel, moyen par lequel

¹ AMOSSY (1991 : 10) : « [l]a conscience du stéréotype [...] n'émerge qu'à partir du moment où l'on devient sensibilisé au caractère réducteur et souvent nocif des schèmes collectifs figés ».

l'écrivain arrive à synthétiser dans un personnage les qualités d'une catégorie sociale. Ce portrait n'est ni nécessairement faux ni réductible à des idées reçues, mais cristallise le social dans la représentation d'un individu.

L'emploi du stéréotype en tant qu'outil opératoire pour cerner le monde maupassantien impliquerait donc une méthodologie tronquée, qui nous obligerait de préciser que les traits conçus aujourd'hui comme stéréotypes, en raison de la distance historique et conceptuelle qui nous sépare de l'époque de Maupassant, n'étaient pas forcément envisagés de la sorte de la part de l'écrivain lui-même. Or, à procéder ainsi, quelle serait la pertinence réelle de la notion ? C'est pourquoi nous avons opté pour une étude des *lieux communs* chez Maupassant, c'est-à-dire des motifs traditionnels, récurrents et aisément reconnaissables. En déplaçant la problématique des domaines idéologique (le stéréotype), sociolinguistique (le cliché) ou épistémologique (l'idée reçue), pour la situer dans celui de l'écriture (*topoi*), nous visons à explorer des caractéristiques de la narration de Maupassant, et plus précisément comment l'auteur fonde l'art du récit sur un investissement de *topoi* afin d'explorer leur potentiel narratif.

L'étude se centre sur le genre de la nouvelle, pour des raisons quasi naturelles. Du fait que la forme réduite de la nouvelle invite à des caractérisations rapides et confère une haute fonctionnalité aux personnages, l'exploration des lieux communs y trouve plus naturellement sa place que dans des formes plus étendues, comme le roman, qui demandent une caractérisation plus complexe des personnages. Précisons aussi que les nouvelles de Maupassant sont souvent très courtes (même pour des nouvelles), ce qui renforce la dimension fonctionnelle des éléments narratifs, qui sont, eux, soumis à l'histoire narrée². Pour illustrer ce propos, rappelons le portrait de son personnage le plus connu, Boule de suif :

Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme [...]. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir ; et là-dedans s'ouvraient, en haut, deux yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans [...].

« Boule de suif », MAUPASSANT, 1974 : 91

Maupassant met ici en relief plusieurs traits caractéristiques, dont certains associés à la *nourriture* (lard, saucisses, pomme). En termes traditionnels, on dirait que cet aspect remplit à la fois une fonction « syntaxique » et « paradigmatique ». Dans la *structuration du récit*, la nourriture est concrètement liée aux deux scènes de repas qui forment le cadre interne de l'histoire (du début du drame, où Boule de suif partage ses victuailles avec ses compagnons de voyage, jusqu'à la fin, où les autres refusent d'admettre la prostituée souillée en

² Cette circonstance s'explique avant tout par le fait que Maupassant publie régulièrement ses écrits dans des quotidiens, et qu'il ajuste le format narratif en conséquence.

leur compagnie) ; dans la *mise en intrigue*, les notations alimentaires indiquent, par configuration métaphorique, que la protagoniste est appétissante et un objet de valeur. C'est une femme-objet, une femme-marchandise qui sera l'enjeu d'une affaire de pouvoir sexuel et économique (où elle finira d'ailleurs par être *consommée* d'une certaine manière).

Maupassant dresse donc un portrait dont la fonction n'est pas en premier lieu de renvoyer au réel, mais de s'intégrer au récit de cette façon particulière qu'exige le genre de la nouvelle, c'est-à-dire par l'établissement de relations étroites entre action et configuration³. Cela n'implique pas que Maupassant crée des histoires fantaisistes, où les éléments narratifs obéiraient à une pure logique fictive. Au nom de la vraisemblance, notre auteur respecte le cadre référentiel. En revanche, l'exemple de *Boule de suif* nous rappelle que Maupassant nous livre avant tout des histoires où l'action prime sur la caractérisation du personnage, poétique d'ailleurs conforme aux écrits d'Aristote⁴. C'est dans cette perspective que nous allons maintenant explorer les liens patents entre topoï et intrigue dans «*Les Prisonniers*».

«*Les Prisonniers*»

Ce conte se déroule pendant la guerre franco-prussienne, dans un petit village à la campagne dans les Ardennes. Dans la forêt vivent une vieille bûcheronne⁵ et sa fille Berthine avec le vieux père Nicolas, alors que le mari de Berthine est parti pour rejoindre l'armée. Un soir d'hiver, lorsque Nicolas est sorti en reconnaissance pour ensuite dîner chez le commandant de la milice locale, une troupe de Prussiens arrive à la maison forestière et demande un abri. Durant la nuit, ils sont réveillés par des coups de feu. Berthine leur annonce que les Français s'approchent et leur conseille de se cacher dans la cave, après quoi elle les y enferme par la trappe. Elle envoie ensuite le vieux père, qui ne tarde pas à rentrer, chercher la milice locale pour que celle-ci s'empare de l'ennemi.

On peut identifier plusieurs topoï dans cette histoire. Pour commencer, nous reconnaissons les *femmes abandonnées à leur sort* suite à l'absence du père. On sait que cette absence peut s'interpréter comme l'équivalence d'une absence de

³ Comme en témoigne ce résumé donné par GROJNOWSKI (1993 : 77) : «*Les théoriciens de la nouvelle, comme certains novellistes, assimilent volontiers le récit bref à un tableau (E. Poe), à un paysage (B. Eikhenbaum) ou encore à une forme géométrique (J. Cortázar)*».

⁴ La primauté de l'action est exprimée entre autres dans le chapitre VI, où Aristote explique que le drame consiste avant tout en l'imitation d'une action.

⁵ Il est symptomatique que la mère ne soit pas dotée d'un nom : cela s'explique par le fait qu'elle joue un rôle secondaire ou «*négligé*» dans l'intrigue, comme nous le verrons.

l'ordre, et cet aspect est renforcé par l'insistance de la mère sur le fait qu'elles se trouvent dans une position précaire. Au fur et à mesure que la nuit commence à tomber (et les Prussiens à approcher), elle fait état de ses inquiétudes : « J'aime pas, dit-elle, quand le père est dehors. Deux femmes ça n'est pas fort » (MAUPASSANT, 1979 : 408⁶) ; « Sais-tu à quelle heure rentrera le père ? » (410) ; « Oh ! mon Dieu ! et le père qu'est pas là ! » (410).

Cette crainte est toutefois contrebalancée par le courage de la fille. Si la mère dit qu'« [...] y a p't-être bien des Prussiens et des loups qui rôdent », la fille déclare : « [...] je tuerais ben un loup ou un Prussien tout de même » (408). L'intrépidité de la fille est également suggérée par sa force physique. Au début de la nouvelle, elle se trouve dehors à couper du bois, activité traditionnellement associée à l'homme. Cette scène permet à Maupassant d'esquisser le portrait d'une fille forte : « Elle était grande, mince et forte, une fille de forêts, fille et femme de forestiers » (408). La notation du métier renvoie sans doute tout autant à la doxa qu'à la tradition littéraire. Le résultat reste le même : la fille forme le contrepoint de sa mère, ce qui permettra au récit de suivre logiquement, et en alternance, les deux filières associées à leur nature respective : soumission (la mère) ou résistance (la fille).

Maupassant construit donc, comme c'est souvent le cas dans ses nouvelles, une situation initiale où se confrontent deux champs de valeur et où il prend soin d'établir une hiérarchie entre eux par des stratégies narratives efficaces. Au début, c'est la mère qui s'impose : c'est elle qui commande à la fille de rentrer à la maison au lieu de couper du bois, ce sont avant tout ses répliques à elle qui s'étalent jusqu'à l'arrivée des Prussiens. Par la suite, c'est la fille qui occupe la place principale : elle fait entrer les Prussiens, leur fait à manger (tandis que la mère, passive, jette « à tout moment des regards éperdus sur les soldats envahisseurs », 411), les accommode, les mystifie et enfin les enferme. Parallèlement, la mère s'efface. À partir du repas des Prussiens, elle n'est mentionnée qu'en association avec la fille (c'est nous qui soulignons) : « *Les deux femmes*, muettes, regardaient [...] » (412), « *les deux femmes* montèrent au premier étage. [...] *elles* ne firent plus aucun bruit » (413). À partir du tour joué aux Prussiens, la mère est complètement absente du récit, ne figurant même pas comme témoin des événements.

D'autres topoï renforcent ces champs de valeurs, et suivent la même dynamique que le portrait des femmes, c'est-à-dire qu'ils soulignent d'abord l'état désespéré pour ensuite permettre le renversement de la situation. Ces topoï sont pour la plupart tirés de la tradition du conte. Le récit se déroule chez un *bûcheron*, métier typique du conte s'il en est. La mère prépare la *soupe dans la marmite*, autre motif classique du monde du conte. On retrouve aussi la *maison isolée*, entourée de la *forêt effrayante*. On a déjà vu que la mère s'inquiète à la fois des Prussiens et de l'animal emblématique du conte folklorique, le *loup*

⁶ Par commodité, nous indiquerons par la suite seulement la page de la nouvelle.

(« y a p't-être bien des Prussiens et des loups qui rôdent »). L'attitude de la fille (« Oh ! je tuerais ben un loup ou un Prussien tout de même ») permet de reconnaître un procédé cher à Maupassant : celui de mettre en parallèle deux motifs de manière à confondre leur nature et leur fonction. Nous nous retrouvons dans l'univers du conte, qu'il s'agisse du méchant loup ou des méchants Prussiens⁷ !

Initialement, c'est le topos de l'absence paternelle qui domine le récit. Par la suite, le récit se transforme presque en fabliau, avec la mise en avant de la ruse de la jeune femme, qui arrive à tromper l'homme par ses astuces. L'indication de ce changement de mode se trouve dans la réaction de Berthine après qu'elle est allée à la cave pour chercher du cidre pour les soldats ennemis : « Quand Berthine reparut, elle riait, elle riait toute seule, d'un air sournois. » (412). Ce n'est pas par hasard si elle rit *seule* : effectivement, c'est elle seule qui transformera la situation en agissant sans crainte, à la différence (et en absence) de la mère. On s'approche ici d'un scénario-type que nous associons plutôt à une certaine tradition de nouvelles (*Le Décaméron*, *L'Heptaméron*, etc.) et de fabliaux. Loin de donner une image simple du réel, c'est comme si le récit croisait l'univers fictif de deux genericités avec les références historiques à la guerre franco-prussienne⁸.

Le ton burlesque, épithète qui désigne le traitement comique (la tromperie) d'une thématique sérieuse (la guerre), est complété par le registre héroï-comique⁹ que Maupassant utilise pour ironiser sur les préparatifs locaux organisés pour affronter l'ennemi. La milice du village se compose en fait de « boulangers, épiciers, bouchers, notaires, avoués, menuisiers, libraires, pharmaciens » et elle est commandée par un « ancien sous-officier de dragons, aujourd'hui mercier », qui a pris « le grade de commandant-major de la place » (409) ! C'est cette prétendue force de l'autorité *masculine* qui est censée défendre l'honneur local, idée (reçue !) à laquelle converge également l'ambiance peinte dans la maison isolée des deux femmes, où la mère insiste sur la détresse causée par l'absence du père. Or, par la structuration ironique du conte, nous savons qu'il reviendra à la femme d'exécuter la tâche de défendre la patrie¹⁰.

⁷ Cf. DE WOLF (2011 : 441), qui commente ainsi ce récit : « l'envahisseur [...] est métaphorisé en fléau, en monstre diabolique, en figure du mal ».

⁸ Soulignons que la division entre conte folklorique et la nouvelle n'est nullement absolue. On trouve bien des femmes rusées dans le folklore de même que des femmes passives dans la tradition novellistique. La présente étude n'a pas pour objectif de trancher dans cette question, mais de réfléchir sur la dimension intertextuelle dans « Les Prisonniers » dans son ensemble.

⁹ Cette stratégie narrative, dans quelques autres récits de guerre de Maupassant, a été brillamment analysée par KILLICK (1987).

¹⁰ Cela semble confirmer la remarque de BOTTEREL (1997 : 25) : « [L]e patriotisme est, dans l'œuvre de Maupassant, une valeur défendue essentiellement par les femmes [...] ». Toutefois, la question est de savoir si l'auteur confère cette propriété à ses personnages féminins pour véhiculer son image de la femme ou s'il laisse la femme jouer ce rôle dans les récits afin de dénoncer avant tout la faiblesse des hommes.

Les *topoi* établis au début du récit instaurent donc des valeurs qui seront ensuite remises en cause par la suite de l'action, conformément à la logique du récit. Déjà Aristote, dans sa *Poétique* (notamment dans les chapitres VI, XIII et XVIII), définissait l'action d'un drame comme la transformation d'un état de bonheur vers un état de malheur, ou *vice versa*. Toutefois, dans « Les Prisonniers », cela passe par le *jeu* et non par le drame. Le motif de la ruse et la raillerie des habitants locaux convergent vers ce but. De plus, la description des Prussiens confine au burlesque : « Ils entrèrent, poudrés de neige, portant sur leurs casques une sorte de crème moussueuse qui les faisait ressembler à des meringues » (411). Maupassant prend aussi soin de transcrire leur accent allemand, procédé qui ajoute au comique¹¹. Enfin, la dimension ludique du récit est encore renforcée, comme par une mise en abyme, par l'idée des membres de la milice locale bravant les prisonniers en courant devant le soupirail de la cave où ces derniers sont enfermés.

La dimension ludique du récit, en combinaison avec les structures intertextuelles identifiées, nous amène à dire que les portraits des personnages principaux sont à [com]prendre avant tout comme des constructions *fictives*, ce qui rejoint nos propos initiaux sur la perspective fonctionnelle des personnages. On pourrait ajouter que Maupassant laisse partiellement de côté le principe de la vraisemblance, ou du moins celui de la cohérence interne du récit¹². Tout cela fait s'éloigner le récit d'une peinture mimétique du réel, de même qu'il réduit sa portée conceptuelle. L'insécurité initiale de la mère, tout comme le courage de la fille, ne relève certainement pas d'une opinion sur la femme forestière chez Maupassant, mais sert à préparer la transformation du scénario de la femme victime en celui de la femme vainqueur. De plus, pour qui voudrait stipuler que les portraits de la vieille paysanne et de la jeune paysanne correspondraient respectivement à une certaine conception chez Maupassant, on pourrait aisément invoquer des contre-exemples. Il suffit de rappeler « La Mère Sauvage » pour nommer un cas où la vieille femme paysanne est d'un tout autre calibre que la mère forestière dans « Les Prisonniers »¹³. Quant à trouver une jeune paysanne

¹¹ Ceci ne s'explique guère par une volonté de rester fidèle au réel chez Maupassant, dont la représentation de la performance prosodique des Prussiens varie selon ses desseins. Dans « Deux amis », par exemple, qui est un récit sérieux, l'officier allemand parle parfaitement le français.

¹² Quelques exemples : (1) Il n'y a aucune raison que Berthine veuille cacher les Prussiens pour les protéger. Par conséquent, ils n'auraient pas dû suivre son conseil et descendre dans la cave. (2) Le père rentre fort commodément au milieu de la nuit, une fois que la fille a enfermé les Prussiens ; or, on voit mal pourquoi il ne rentre qu'au petit matin s'il sait que les Prussiens rôdent dans les environs. (3) La mère n'est plus présente à partir du moment que la jeune fille enferme les Prussiens, bien qu'elle ait dû être réveillée par l'alarme, etc.

¹³ Les deux femmes habitent des maisons isolées dans la forêt. Mais la vieille Sauvage est armée de courage et de force lui permettant de se substituer à un homme/aux hommes : « Elle n'avait pas peur, du reste, étant de la même race que ses hommes [...] » (MAUPASSANT, 1974 : 1218). Quant aux animaux sauvages, la vieille s'approche de Berthine : « Comme on parlait des loups, elle sortait le fusil au dos » (1219).

moins lucide et entreprenante que Berthine, on peut renvoyer à la nouvelle « Les Sabots ».

Si nous discutons cet aspect conceptuel, c'est qu'il existe un bon nombre d'études qui discutent l'image de la femme chez Maupassant¹⁴. Sans critiquer leur pertinence, on peut simplement observer qu'elles se penchent surtout sur les romans, où le portrait de la femme tend vers une portraiture plus complexe des personnages principaux, de même qu'ils postulent, dans leur variante réaliste, une évolution du personnage à travers les expériences de celui-ci, le tout en accord et en dialogue avec le contexte sociohistorique (WATT, 1982). Une telle évolution reste sensiblement moins patente dans la nouvelle, surtout s'il s'agit d'une nouvelle de seulement quelques pages, qui est le format utilisé ici (comme souvent chez Maupassant). Ainsi, on hésitera à inclure les portraits de nos deux femmes forestières, acteurs et éléments narratifs dans un conte ludique de statut intertextuel, comme matériau transparent pour cerner la « vision » de l'écrivain.

Enfin, disons un dernier mot sur la question du stéréotype. Nous avons dit, dans la section méthodologique, que cette notion serait *a priori* à éviter pour l'étude des nouvelles de Maupassant, pour des raisons historiques et génériques. Cependant, en insistant sur le caractère schématique des personnages, n'entrons-nous pas finalement dans un discours sur le stéréotype? Nous voudrions répondre par la négative. C'est que cette catégorie n'implique pas seulement la présence de portraits réducteurs, ce que nous pouvons en effet identifier dans « Les Prisonniers », mais aussi (et surtout) que ces portraits seraient brossés de façon plus ou moins inconsidérée, avec l'idée que la peinture proposée serait vraie, malgré son statut simplifié, et qu'elle informerait le destinataire correctement sur le réel. Rien de tel dans ce récit, qui s'appuie sur un jeu conscient autour de topoï fictifs en même temps qu'il offre une réplique satirique sur une France héroïque¹⁵. La stratégie narrative consiste à bien ancrer les topoï en insistant sur les caractéristiques attendues tout en développant deux thématiques contrastives. Sans entrer en conflit ouvert avec les valeurs dominantes stipulées initialement, la thématique « supplémentaire » possède le potentiel de miner, voire de disqualifier ces valeurs « premières » par la suite. Les acteurs incarnent certains rôles traditionnels (le père, la mère, la jeune fille, le méchant, etc.) investis dans un *jeu*.

¹⁴ BESNARD-COURSODON (1973) étudie le piège dans l'œuvre de Maupassant. Sa perspective psychothématique a été sensiblement développée et enrichie par RASMUSSEN (2005). Pour l'androgynie et la femme montant en puissance, voir surtout DONALDSON-EVANS (1986), suivie par HARTIG (1991) et BANCQUART (1993).

¹⁵ Certes, il n'existe aucune phrase condamatoire dans le récit qui pourrait confirmer ce statut satirique (Maupassant, n'aimant pas l'écriture trop didactique, évite normalement de laisser un personnage ou le narrateur intervenir pour guider le lecteur dans son jugement). Cependant la présentation des activités de la milice locale, en combinaison avec la distribution des rôles dans le conte, indique assez la critique implicite dirigée vers les forces de la patrie, humiliées par les troupes prussiennes lors de la guerre.

Si cette dimension ludique nous semble essentielle pour apprécier pleinement le récit, cela ne veut pourtant pas dire qu'elle invaliderait toute autre approche. On pourrait par exemple noter que, malgré le fait que la jeune femme organise la capture et fait venir la milice, qui n'a qu'à recueillir les soldats prussiens, ce sont deux hommes qui sont décorés. Un gros boulanger finit par se prendre une balle dans la cuisse en courant devant le soupirail. Il reçoit « la médaille militaire pour blessure reçue devant l'ennemi », alors que le commandant-major/mercier est « décoré pour avoir capturé une avant-garde prussienne » (419) ! Certes, cela fait partie du jeu satirique, mais l'effacement de la jeune femme des réseaux sociétaux en dit aussi long sur la distribution du pouvoir de l'époque ; il impose de fait des limites à la portée du récit que même les nombreuses transgressions narratives, malgré leur dynamisme, ne sauront dépasser. Ainsi, sans déployer une dominante sérieuse, le récit révèle néanmoins l'idéologie implicite sur laquelle il repose.

Conclusion

En laissant de côté la notion de stéréotype afin d'explorer les *lieux communs*, ou les *topoi*, nous avons par cette étude voulu mettre en relief la technique narrative dans « Les Prisonniers », et notamment le *jeu intertextuel*, où la femme occupe un double rôle, conformément à la tradition littéraire. Par une distribution efficace, la femme faible et soumise (la mère) et la femme forte et rusée (la fille) possèdent chacune le potentiel, en tant qu'élément narratif, de mener et de s'intégrer à une histoire précise : soit attendre l'arrivée du héros masculin (suivant la logique davantage associée au conte traditionnel), soit déjouer l'homme par la ruse (qui place le scénario plutôt dans le champ traditionnel de certaines nouvelles et de fabliaux). En jouant sur l'ambiguïté créée par le développement des deux contrepoints narratifs, la mise en intrigue permet d'inverser les rapports de force établis dans la situation initiale.

Au-delà de la question de l'origine générique précise de ces motifs et de ces scénarios (s'il est effectivement possible de faire le point sur cette question), c'est la présence de la dimension intertextuelle et du ton ludique du récit étudié qui a guidé notre lecture. À la lumière de ces paramètres, nous avons refusé de chercher une prétendue « vision » homogène de la femme (forestière ou non). Ce choix n'implique pas que le récit étudié soit dépourvu de significations profondes, mais il nous semble manifeste que, dans « Les Prisonniers », c'est le *conteur* Maupassant qui doit attirer notre intérêt, et non pas le *penseur*. Les deux femmes doivent leur signification première à leurs liens patents avec la tradition littéraire et à leur rôle respectif dans l'intrigue plutôt que de cristalliser sous forme fictive

l'opinion de Maupassant. En d'autres termes, leurs fonctions métalinguistique et poétique priment ainsi sur leur poids référentiel (d'après JAKOBSON, 1963).

Il serait intéressant, nous semble-t-il, de poursuivre cette interrogation sur la technique narrative chez Maupassant et sur le rôle des lieux communs. La thématique de la femme guerrière pourrait alors constituer un sujet propice. Nous avons cité en passant « La Mère sauvage », qui montre des parentés, par certains côtés, avec « Les Prisonniers ». « Une vendetta », où une vieille femme corse et solitaire venge son fils, s'affiche comme un parallèle évident au drame normand. D'autres récits qui présentent des femmes violentes et/ou rusées sont « Mademoiselle Fifi » et « Le Lit 29 ». Il appartient à une future étude d'élucider les rapports entre le portrait de ces femmes combattantes chez Maupassant et l'exploitation des topoï mis en récit¹⁶. Une réflexion sur le degré de fictionnalisation investi dans les récits et sur le rapport entre l'emploi des stratégies narratives et l'interprétation conceptuelle possible s'imposera sans doute. On peut prévoir que les deux sexes, loin d'égaliser simplement le masculin et le féminin, y occupent différents lieux complexes, solidement articulés afin de faire corps avec l'intrigue, comme c'est le cas dans « Les Prisonniers ».

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth 1989 : « Types ou stéréotypes ? Les “Physiologies” et la littérature industrielle ». *Romantisme*, n° 19, p. 113–123.
- AMOSSY, Ruth 1991 : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- ARISTOTE : *Poétique*.
- BANCQUART, Marie-Claire 1993 : « Maupassant et la femme moderne ». In : *Maupassant et l'écriture* (éd. Louis Forestier). Paris, Nathan, p. 109–116.
- BESNARD-COURSODON, Micheline 1973 : *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*. Paris, Nizet.
- BOTTEREL, Catherine 1997 : « L'inversion des sexes dans quelques textes de Maupassant ». *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, p. 23–36.
- DONALDSON-EVANS, Mary 1986 : *Woman's revenge: The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*. French Forum.
- FÄRNLÖF, Hans 2019 : « L'essence ou les sens d'un thème ? Étude de la femme combattante dans quelques nouvelles de Maupassant ». *Romantisme*, vol. 2, n° 184, p. 106–115.
- HARTIG, Rachel M. 1991 : *Struggling Under the Destructive Glance: Androgyny in the Novels of Guy de Maupassant*. Peter Lang.
- JAKOBSON, Roman 1963 : *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.
- KILLICK, Rachel 1987 : « Mock Heroics? Narrative Strategy in a Maupassant War Story ». *The Modern Language Review*, vol. 82, n° 2, p. 313–326.

¹⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre propre étude sur ce sujet (FÄRNLÖF, 2019), parue entre le colloque sur les stéréotypes en 2018 et la publication du présent volume.

- MAUPASSANT, Guy de 1974 : « Boule de suif ». In : IDEM : *Contes et nouvelles*. T. 1. Édition de la Pléiade. Paris, Gallimard, p. 83–121.
- MAUPASSANT, Guy de 1974 : « La Mère Sauvage ». In : IDEM : *Contes et nouvelles*. T. 1. Édition de la Pléiade. Paris, Gallimard, p. 1217–1224.
- MAUPASSANT, Guy de 1979 : « Les Prisonniers ». In : IDEM : *Contes et nouvelles*. T. 2. Édition de la Pléiade. Paris, Gallimard, p. 408–419.
- RASMUSSEN, Michael 2005 : *Det litterære kvindebillede hos Guy de Maupassant og på hans tid*. København, Museum Tusulanum.
- Trésor de la langue française* : <<http://www.atilf.fr/tlfi>>. Date de consultation : le 13 octobre 2018.
- WATT, Ian 1982 : « Réalisme et forme romanesque ». In : R. BARTHES et al. : *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, p. 11–46.

Note bio-bibliographique

Maître de conférences en littérature française, **Hans Färnlöf** est spécialiste de la littérature réaliste française et de la représentation du réel dans la fiction. Depuis la présentation de sa thèse sur les nouvelles de Maupassant (Stockholm, 2000), il a publié de nombreuses études sur ces sujets dans des revues internationales de renommée, parmi lesquelles *Cahiers Naturalistes* et *Poétique*.

hans.farnlof@su.se



LILIANA ANGHEL

Université de Bucarest

 0000-0002-9933-5462

Occurrences et dénonciation des « idées reçues » dans la création nouvellesque de Guy de Maupassant

Occurrences and denouncement of the ‘inherited ideas’
in Maupassant’s short stories

ABSTRACT: In this essay I intend to show how Maupassant turned his short stories into a denouncement area of the ‘inherited ideas’, which mean commonly accepted ideas, such as those included by Flaubert in his *Dictionary of inherited ideas*. In this part of Maupassant’s literary work, the syntagm ‘inherited ideas’ acquires several different meanings, such as: some commonplace topics of the French bourgeoisie, the hasty taking up of fashionable words, attitudes, or cultural clichés, which one may come across in everyday life, the tendency of accepting as unchallenged some social, moral or religious prejudices, or foolish beliefs and unjust statements, authoritatively uttered by ordinary people. I’ll also emphasize the manner Maupassant treated the ‘inherited ideas’ by his ironical hints and the narrator’s affective implication, in spite of his seeming impassibility.

KEY WORDS: short stories, inherited ideas, cliché, social conformism, moral prejudice, irony, sarcasm.

En 1880, deux événements majeurs ont marqué la vie et la carrière littéraire de Guy de Maupassant: son entrée triomphale dans le monde des lettres, à la parution de sa nouvelle *Boule de suif*, le 17 avril, dans le volume collectif *Les Soirées de Médan*; la mort de Flaubert, son grand ami et maître, le 8 mai 1880.

A ce moment-là, l’apprentissage du métier d’écrivain était achevé pour Maupassant, qui, pendant une dizaine d’années, avait absorbé les enseignements littéraires et esthétiques de Flaubert (sur les procédés de composition, sur les principes de l’universalité dans l’art, de l’originalité et de l’impersonnalité de l’écrivain) et avait, en outre, subi son influence philosophique et morale, d’un

âpre pessimisme. C'est ainsi que Maupassant a acquis un sens aigu de la fatalité, car il partageait la conviction de son maître sur l'inutilité des efforts constructifs, sur la vanité des espoirs, souvent entravés par la plate réalité, sur l'impossibilité de l'être humain à communiquer véritablement avec autrui.

Il était, certes, influencé aussi par le pessimisme de la philosophie de Schopenhauer, par la théorie sociologique évolutionniste d'Herbert Spencer, autant que par l'esprit fin de siècle, avec son engouement pour le macabre et le décadent. Cela était bien naturel, puisque Maupassant a vécu et s'est affirmé dans le monde des lettres à une époque de contestation, une époque où les savants, les penseurs et les artistes remettaient en cause les principes de l'ordre social et scientifique, ce qui peut expliquer le repli du jeune écrivain sur soi-même et son doute concernant les valeurs établies par la société.

Mais l'influence maîtresse est tout de même celle de Flaubert, d'autant plus que Maupassant a connu « le dernier Flaubert, celui qui portait l'ultime défi à l'impuissance humaine » (VIAL, 1954 : 114), par son roman *Bouvard et Pécuchet*.

Maupassant a beaucoup réfléchi à ce livre inachevé, il avait même pris une part personnelle à l'élaboration de cette encyclopédie de la sottise, en fournissant à son maître, en novembre 1877, les données de l'excursion géologique, où les deux bonshommes devaient découvrir les dangers de l'initiative, l'hostilité des autres hommes vis-à-vis de leurs exploits et l'inadéquation de la science à l'homme dépourvu de qualités scientifiques.

Nous pensons que Flaubert a voulu, en toute bonne conscience, aider son disciple à former son opinion personnelle sur les choses vues, à définir rigoureusement son rapport au monde environnant et au monde des idées, et lui apprendre à exprimer de façon tout-à-fait originale sa perception des choses, de la nature et de la société.

Mais nous ne pouvons nier l'influence exercée sur Maupassant par les idées personnelles de Flaubert, comme sa haine du « bourgeois » (signifiant tout individu borné et imbu de convictions simplistes), son incrédulité face aux affirmations soi-disant indiscutables des hommes de science, des grands penseurs et des autorités légales. C'est ainsi que le *Sottisier*, *L'Album de la Marquise* et *Le Dictionnaire des idées reçues* sont devenus pour Maupassant une source inépuisable de réflexion critique, d'ironie et d'inspiration pour sa propre production littéraire.

Dans les pages suivantes, nous nous proposons de montrer comment Maupassant a fait de ses contes et nouvelles un espace de dénonciation des « idées reçues ». En étudiant de plus près cette partie de son œuvre, nous avons découvert que le syntagme « idée reçue » acquiert plusieurs acceptions : premièrement, il s'agit de sujets de conversation banale, en usage dans les salons bourgeois ou mondains ; deuxièmement, cela signifie l'adoption irréfléchie, par commodité, par goût de l'imitation ou par manque d'intelligence, d'une mode, de paroles ou d'opinions toutes faites, auxquelles on se heurte dans le train-train de la vie quo-

tidienne ; en troisième lieu, c'est la propension à accepter comme indiscutables des préjugés sociaux, moraux ou religieux, des convictions réductrices et des sentences injustes, prononcées avec autorité par des gens du commun.

Nous tâcherons de donner des exemples d'idées reçues trouvées dans les contes et nouvelles de l'écrivain, se rapportant à ces trois acceptions différentes. Nous montrerons aussi la manière dont Maupassant traite les idées reçues, sous l'aspect de l'ironie et de l'implication affective du narrateur, en dépit de son impassibilité affichée.

Le plus souvent, dans les récits à narrateur extérieur à l'univers diégétique, on nous présente l'aventure d'un personnage dominé par des idées reçues, ou bien victime d'un préjugé, sans que l'engagement affectif ou l'opinion du narrateur soient déclarés ouvertement. Par contre, dans les récits enchâssés, assumés par un narrateur second, intradiégétique, l'idée reçue est présentée d'une manière personnelle, subjective. Dans les deux cas, l'auteur trouve toujours le moyen de se démarquer des clichés, des sottises véhiculées par l'opinion publique, ou des préjugés dont sont empreints les personnages qu'il a mis en scène.

L'esprit critique de Maupassant est bien évident dès le début de sa carrière. Ainsi, par exemple, dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* (série de contes publiés dans « Le Gaulois » du 31 mai au 16 août 1880, donc très peu de temps après la mort de Flaubert), le jeune écrivain fait vivre le personnage Patissot, employé de bureau dans un ministère parisien. C'est une bonne occasion pour lui de faire évoluer aux yeux du lecteur un modeste gratte-papier, moitié Bouvard, moitié Pécuchet, naïf, correct et respectueux de l'autorité. Dès le premier conte de la série, intitulé *Préparatifs de voyage*, le narrateur nous le montre dans toute l'étendue de son bête conformisme social : « Comme employé d'abord, comme Français ensuite, comme homme d'ordre enfin, il se ralliait, par principe, à tout gouvernement établi, étant fanatique du pouvoir... autre que celui des chefs » (MAUPASSANT, 1974 : 123).

M. Patissot a une telle vénération pour le chef de l'Etat, l'empereur Napoléon III, qu'il commence (comme bon nombre de ses concitoyens) à l'imiter dans son aspect physique, sa démarche et la lenteur calculée de sa voix. Le narrateur se gausse de cette ressemblance absolue au souverain, recherchée par M. Patissot pour masquer la vacuité de sa propre personne : « Il devint tellement pareil à son modèle qu'on les aurait confondus, et des gens du ministère, de hauts fonctionnaires, murmuraient, trouvant la chose inconvenante » (123).

Mais ce besoin d'imitation, qui est au fond une manifestation de conformisme et même de servilité et d'hypocrisie, lui a été utile, car, craignant qu'il ne fût discrètement protégé par l'Empereur, le chef de bureau proposa M. Patissot pour un avancement de trois cents francs, qu'il obtint immédiatement. Et le narrateur, malgré une apparente réserve dans le ton du récit, ne peut s'empêcher de commenter ironiquement : « Depuis lors, il marcha d'une façon régulière, grâce à cette faculté simiesque d'imitation » (123).

Dans le même conte, le narrateur nous présente M. Patissot en train d'acheter un équipement complet pour voyages, car, sur le conseil du médecin, il a décidé de faire beaucoup d'exercice et il projette, pour chaque dimanche, une randonnée aux environs de Paris. Il achète donc de formidables souliers à garnitures ferrées, un pantalon de fatigue comme ceux des charpentiers, des guêtres montant jusqu'aux genoux, un sac de soldat pour ses provisions, une lunette marine, une carte d'état-major et une jaquette d'alpaga. Dans tout ce harnachement on reconnaît l'idée reçue que pour les voyages, il faut se procurer des vêtements et des souliers solides, grossiers même, et beaucoup de nourriture. Cela montre le ridicule de M. Patissot, qui se prépare pour une randonnée aux environs de Paris comme s'il partait en expédition vers un pays lointain et difficilement accessible. Dimanche matin, M. Patissot part, le sac bourré de nourriture et de bouteilles de vin sur son dos, une canne à la main, d'un pas rythmé (celui des chasseurs, pensait-il). Et le lecteur amusé voit trotter un bonhomme grassouillet, pétri d'idées toutes faites, animé de projets audacieux, qui seront vite démentis par son manque d'entraînement et par son inexpérience : arrivé à la campagne, il est essoufflé par la marche, par la chaleur et le poids de son sac, mais il s'attendrit devant la nature, voulant assouvir « cette soif d'idéal champêtre qui hante au printemps les Parisiens » (127). Le conte est complété par un enchaînement burlesque de mésaventures, où l'on sent l'intention ironique de l'auteur, embusqué derrière le narrateur.

Quelquefois, Maupassant emprunte une idée reçue au *Dictionnaire* établi par Flaubert, et la met à profit ironiquement dans un de ses récits, comme dans *La Maison Tellier*, où il applique l'affirmation saugrenue « Trop de santé, cause de maladie » (FLAUBERT, 1979 : 551) à la situation de M. Tellier, aubergiste de son état, devenu patron d'une maison de tolérance de Fécamp : « Monsieur mourut d'un coup de sang deux ans plus tard. Sa nouvelle profession l'entretenant dans la mollesse et l'immobilité, il était devenu très gros et la santé l'avait étouffé » (MAUPASSANT, 1974 : 257).

Dans la même nouvelle, Maupassant prend volontiers comme point de départ une autre idée reçue, pour voir comment elle fonctionne dans les milieux petits bourgeois et paysans de la Normandie. Il s'agit du « préjugé du déshonneur », spécifique à la société bourgeoise, qui fait parade d'une moralité exemplaire, en blâmant les femmes qui se sont adonnées à la prostitution :

Le préjugé du déshonneur, attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n'existe pas dans la campagne normande. Le paysan dit : 'C'est un bon métier' – et il envoie son enfant tenir un harem de filles comme il l'enverrait diriger un pensionnat de demoiselles.

MAUPASSANT, 1974 : 256

Ce procédé de la juxtaposition antithétique de deux opinions contraires, cher à Flaubert, sert ici à suggérer au lecteur la position ironique de l'auteur, qui dé-

nonce tant les préjugés des bourgeois bien-pensants que l'immoralité irréfléchie du paysan, dictée par la cupidité.

Le même préjugé social et moral fonctionne avec plus de subtilité dans la nouvelle *Boule de suif* (parue en 1880). Ici, le narrateur extradiégétique nous présente un groupe de bourgeois apeurés, quittant en hâte la ville de Rouen, occupée par les Prussiens. Parmi les trois couples mariés et deux religieuses, se trouvent aussi une prostituée et un soi-disant démocrate, démagogue et pochard. Au cours du trajet en diligence, la fille galante, Boule de suif, se fait accepter par ses compagnons de voyage, en partageant généreusement ses provisions avec eux. Mais, séquestrés dans une auberge par un officier prussien, ces honorables bourgeois complotent effrontément contre Boule de suif, la convainquant à céder au caprice sexuel du Prussien. Ils sont convaincus, selon leur morale bête et étroite, qu'une prostituée n'est qu'une marchandise, de la chair à vendre, dépourvue de sentiments nobles ou de dignité. En conspirant pour lui faire accepter cette humiliation, au-delà des phrases voilées de pudeur des dames, la pensée brutale et égoïste du groupe entier éclate dans la voix de Mme. Loiseau, la marchande de vin : « Puisque c'est son métier, à cette fille, pourquoi refuserait-elle celui-là plus qu'un autre ? » (MAUPASSANT, 1974 : 111).

Après l'avoir perfidement poussée dans les bras de l'ennemi, le lendemain, à l'heure du départ de la diligence, ces bourgeois égoïstes et vils l'écrasent de leur mépris, avec une réserve glaciale et des gestes de dégoût. La fin de la nouvelle est une dérision amère de la part de l'auteur à l'adresse des idées reçues de ces « gredins honnêtes » (119), car, selon la volonté sarcastique de l'écrivain, celui qui se venge de leurs manœuvres louches et immorales, c'est Cornudet, le démocrate, qui leur chante pendant des heures *La Marseillaise*, hymne populaire et patriotique, qui ne peut nullement plaire à de riches bourgeois, se sauvant lâchement à l'arrivée des envahisseurs prussiens.

Des variantes de cette idée reçue, relative à la moralité des jeunes filles, apparaissent dans bon nombre de contes et de nouvelles de Maupassant. Par exemple, il découvre dans les milieux petits bourgeois l'idée reçue qu'une jeune fille qui s'est laissée prendre au piège de l'amour est à jamais un sujet de mépris aux yeux des épouses et conséquemment, l'enfant illégitime d'une fille-mère est raillé, injurié et transformé en souffre-douleur par ses camarades. C'est la situation que Maupassant nous présente dans *Le Papa de Simon* (nouvelle parue en 1879). La force de l'idée reçue est très bien exprimée par l'écrivain, qui associe étroitement le préjugé social et moral à la cruauté instinctive des enfants envers une créature plus faible, dans ce cas le petit Simon :

Et ces polissons, dont les pères étaient, pour la plupart, méchants, ivrognes, voleurs et durs à leurs femmes, se bousculaient en se serrant de plus près,

comme si eux, les légitimes, eussent voulu étouffer dans une pression celui qui était hors la loi.

MAUPASSANT, 1974: 75–76

Tout au long de la nouvelle, on sent la pitié du narrateur pour son personnage, le petit Simon, qui est battu par de mauvais garnements, parce qu'il n'a pas de papa. Cependant, à la fin de la nouvelle, l'écrivain offre une sorte de réparation morale à la souffrance du petit garçon et de sa mère, parce que, bravant les idées reçues, le forgeron Philippe Remy décide d'épouser la fille-mère, réservée et pieuse, pour en faire une femme respectable et pour faciliter l'intégration de l'enfant bâtard dans une communauté humaine conservatrice, dominée par des préjugés.

Une autre variante du préjugé moral apparaît dans le conte *Madame Baptiste*. Dans ce récit, le préjugé dont une jeune dame est la victime, c'est celui de la souillure. Le narrateur premier, de passage dans une petite ville de province, se met à suivre respectueusement un enterrement civil, dont le convoi est formé de huit messieurs seulement. L'un d'eux a l'obligeance d'instruire le narrateur sur les causes de cette mort : il s'agit d'une jeune femme suicidée, raison pour laquelle l'enterrement n'est pas religieux. Et il lui raconte ensuite l'histoire navrante de celle-ci : elle avait été violée et terrorisée, à l'âge de onze ans, par un valet nommé Baptiste, qui avait été découvert et finalement condamné pour son crime. La justice ayant été accomplie selon la loi, on pourrait penser que la famille et la communauté ont aidé la fillette à dépasser ce traumatisme et à mener une vie normale. Pas du tout. Le second narrateur révèle le fait que cette souillure, dont la fillette n'était pas coupable, est restée comme un stigmate inscrit à son front : elle avait été mise à l'écart, isolée des autres jeunes filles. Ce n'était donc pas suffisant qu'elle eût été la victime d'un scélérat, elle continuait à être une victime de ce préjugé cruel des familles bourgeoises, contre les jeunes filles qui « ont pénétré, presque avant de savoir lire, le redoutable mystère que les mères laissent à peine deviner, en tremblant, le soir seulement du mariage » (MAUPASSANT, 1974 : 656).

Grâce à ce récit personnel, subjectif, du narrateur témoin, Maupassant réussit à mettre en évidence plusieurs idées reçues de la société de son temps : celle du devoir des mères de préserver à tout prix l'innocence des jeunes filles (nous dirions plutôt leur ignorance sur la sexualité) ; celle de blâmer à jamais et de repousser avec horreur une victime innocente ; celle de condamner la victime à vivre comme un paria, sans amis, sans respect, sans amour ; celle de ne pas rendre un dernier hommage aux obsèques d'une personne injustement méprisée et exclue. De plus, à cause de son acte suicidaire, réprouvé par la religion chrétienne, elle a encore été punie, car le clergé avait refusé d'officier un service religieux à son enterrement, raison pour laquelle les familles bourgeoises de la ville se sont abstenues à suivre le convoi.

A la fin de ce récit enchâssé, le narrateur premier reprend le droit de raconter et, par son attitude de compréhension et les condoléances qu'il présente à l'époux de la défunte, il se démarque des préjugés moraux et religieux de la société bourgeoise de son époque, il dénonce l'entrelacement et la force pérenne des idées reçues, étroites, absurdes et injustes, qui se transmettent d'une génération à l'autre.

Des idées reçues se rattachant à la première acception que nous avons identifiée (c'est-à-dire l'acceptation crédule des opinions courantes, des sujets de conversation banale, l'adoption sécurisante des mêmes gestes et attitudes de notre entourage), nous les avons retrouvées dans le conte *Suicides* (publié en 1880 dans «Le Gaulois»). Louis Forestier affirme dans les «Notices, notes et variantes» placées à la fin du volume, que ce conte évoque discrètement la figure de Flaubert, et tout ce qu'il avait dit au jeune Maupassant au sujet des «banalités stupides que chacun répète chaque jour» (FORESTIER, 1974 : 1331).

Le texte débute par la prise de parole d'un narrateur qui présente un fait-divers de journal : le suicide d'un homme aisé, apparemment heureux. En précisant que le suicidé a laissé une lettre de justification, le narrateur délègue la parole à celui-ci ; ce second narrateur explique alors, tant bien que mal, dans le contenu de sa lettre, ce qui l'a conduit à cette funeste détermination :

J'ai été élevé par des parents simples qui croyaient à tout. Et j'ai cru comme eux. Mon rêve dura longtemps. Les derniers lambeaux viennent seulement de se déchirer. [...] Autrefois, j'étais joyeux ! Tout me charmait : les femmes qui passent, l'aspect des rues, les lieux que j'habite [...] Mais la répétition des mêmes visions a fini par m'emplir le cœur de lassitude et d'ennui, comme il arriverait pour un spectateur entrant chaque soir au même théâtre.

MAUPASSANT, 1974 : 176

Nous comprenons ainsi qu'il s'agit d'un homme qui a perdu ses illusions, sa crédulité première et qui se sent dégoûté par la monotonie de l'existence et par la répétition des mêmes actions, des mêmes gestes et pensées, comme en témoigne encore la citation suivante :

Je ne puis même plus me retrouver auprès des gens que je rencontrais jadis avec plaisir, tant je les connais, tant je sais ce qu'ils vont me dire et ce que je vais leur répondre, tant j'ai vu le moule de leurs pensées immuables, le pli de leurs raisonnements [...] Il faut tourner, tourner toujours par les mêmes idées, les mêmes joies, les mêmes plaisanteries, les mêmes habitudes, les mêmes croyances, les mêmes écœurements.

MAUPASSANT, 1974 : 177

Au-delà du désenchantement et de la désespérance du scripteur de la lettre, nous avons découvert que ces phrases suggèrent toutes les idées reçues : les pro-

pos futiles et creux des conversations de circonstance, les croyances faussées de l'opinion publique, les préjugés, auxquels les êtres humains sont habitués dans leurs fréquentations quotidiennes.

Un autre conte, intitulé *Découverte* (publié en 1884) nous présente deux idées reçues, étroitement liées l'une à l'autre : la xénophobie et le nationalisme. C'est un conte enchâssé, ce qui permet au narrateur premier de ne pas affirmer ouvertement sa position envers les étrangers, spécialement envers les Anglais. Il assigne ce rôle à un narrateur second, son ami Henri Sidoine, qu'il rencontre sur le pont d'un bateau faisant la traversée du Havre à Trouville. Celui-ci est visiblement irrité par la présence des Anglais, qui sont décrits ironiquement par le narrateur premier :

C'était plein d'Anglais, en effet. Les hommes debout lorgnaient l'horizon d'un air important qui semblait dire : 'C'est nous, les Anglais, qui sommes les maîtres de la mer ! Boum, boum ! Nous voilà !' Et tous les voiles blancs qui flottaient sur leurs chapeaux blancs avaient l'air des drapeaux de leur suffisance. Les jeunes misses plates, dont les chaussures aussi rappelaient les constructions navales de leur patrie, serrant en des châles multicolores leur taille droite et leurs bras minces, souriaient vaguement au radieux paysage. [...] Et les vieilles misses, encore plus grêles, ouvrant au vent leur mâchoire nationale, paraissaient menacer l'espace de leurs dents jaunes et démesurées.

MAUPASSANT, 1979 : 318

Malgré cette description malveillante, le narrateur premier déclare à son ami Henri Sidoine que les Anglais lui sont absolument indifférents, ce qui n'est pas valable pour son interlocuteur. Dans le récit enchâssé, celui-ci explique les raisons de son antipathie pour les Anglais : deux années auparavant, il avait été séduit par une charmante petite Anglaise, qu'il avait épousée. La déception et la rancune qu'il manifeste à l'égard de sa femme viennent du fait qu'en apprenant à parler (très mal) le français, elle l'oblige à écouter « les opinions, les idées, les théories d'une jeune Anglaise bien élevée qui répète, du matin au soir, toutes les phrases d'un dictionnaire de la conversation à l'usage des pensionnats de jeunes personnes » (318).

Face à sa désolation d'avoir épousé « un perroquet à qui une vieille institutrice anglaise aurait enseigné le français » (318), le lecteur peut deviner le sourire amusé de l'écrivain, qui associe, dans le même conte, l'antipathie proverbiale des Français pour les Anglais, aux opinions étroites et aux convictions intolérantes que les jeunes filles acquièrent par leur éducation.

Ainsi, nous reconnaissons dans ce conte non seulement les idées reçues signalées par Flaubert dans son *Dictionnaire* : « Anglais : tous riches » ; « Anglaises : s'étonner de ce qu'elles ont de si jolis enfants » (FLAUBERT, 1979 : 488), mais aussi une allusion à toutes les banalités et opinions toutes faites que l'on échange sans cesse dans les salons, entre personnes de qualité.

L'idée reçue sur la capitale, comme lieu de fantasmes amoureux et de perdition, apparaît dans certains contes de Maupassant, à l'instar des définitions données par Flaubert, dans son *Dictionnaire* : « Paris : la grande prostituée », ou encore « Paradis des femmes, enfer des chevaux » (FLAUBERT, 1979 : 545).

Maupassant traite cette idée reçue dans le conte *Une aventure parisienne* (publié en 1881). Il y met en scène une « petite provinciale, platement honnête jusque-là » (MAUPASSANT, 1974 : 329), mariée et mère de deux enfants qu'elle élève d'une manière irréprochable. Seulement, sa curiosité inassouvie sur Paris est alimentée par les journaux mondains, qui la font bouillonner de désirs :

[...] elle était surtout mystérieusement troublée par les échos pleins de sous-entendus, par les voiles à demi soulevés en phrases habiles et qui laissent entrevoir des horizons de jouissances coupables et ravageantes. De là-bas elle percevait Paris dans une apothéose de luxe magnifique et corrompu.

MAUPASSANT, 1974 : 329

Dans cette citation on devine l'exaspération des désirs de cette femme, séduite par le mirage de Paris, qu'elle imagine comme la capitale de la volupté, des orgies et des raffinements de sensualité indescriptibles. Mais par la surenchère de termes se rattachant à la sensualité et à la débauche, on se rend compte que l'auteur veut souligner, ironiquement, l'écart immense entre l'idée reçue de la jeune provinciale et la réalité complexe de la vie parisienne. Le narrateur suggère que cette femme se débat entre des idées reçues contradictoires : d'un part « les occupations régulières, odieusement monotones et banales, qui constituent, dit-on, le bonheur du foyer » et d'autre part l'envie de connaître « toutes ces ivresses damnantes [...] ce flot des voluptés parisiennes » (330).

La déconvenue sera amère pour elle, car pendant un voyage fait exprès à Paris, elle connaît un écrivain à la mode. Après s'être cramponnée à lui pendant une journée entière, elle passe avec lui une nuit cruellement décevante, qui ne lui apprend rien des voluptés rêvées. A la fin du conte, le narrateur ne dévoile pas au lecteur son opinion personnelle sur l'aventure parisienne de son héroïne. Il nous décrit seulement le trajet qu'elle suit au petit matin, après avoir quitté son amant d'une nuit : elle rencontre, à l'angle de chaque rue, comme dans un cauchemar, des balayeurs qui poussent les ordures au ruisseau. Ces figures de pantins montés marchant automatiquement la glacent d'horreur et de chagrin, comme s'ils poussaient au ruisseau, à l'égout, ses désirs, ses illusions, son rêve déchu. Nous pensons que c'est la manière de l'écrivain de cligner de l'œil vers le lecteur, pour le mettre en garde contre les dangers et les déceptions que nous encourons tous, si nous adoptons, sans réflexion, des idées reçues.

Un dernier conte de Maupassant qui a suscité notre intérêt sous l'aspect des idées reçues, est celui intitulé *Jadis* (publié en 1883). Dans les « Notices, notes et variantes » consacrées à ce conte, Louis Forestier affirme qu'à ce moment-là,

l'attention de Maupassant était attirée par deux aspects de l'actualité : « d'une part, la recrudescence des drames passionnels ; de l'autre, la vogue du XVIII^e siècle » (FORESTIER, 1974 : 1334).

En écrivant ce conte, Maupassant dénonçait deux idées reçues qui coexistaient dans la société de son époque : celle de l'amour légal, à l'intérieur du mariage, et celle de l'amour libre, conçu comme jouissance de la chair. Au début du conte, dans le décor d'un manoir du XVIII^e siècle, le narrateur présente deux personnages, la grand-mère et sa petite fille. L'opposition entre les deux femmes est habilement suggérée par le narrateur : l'aïeule est une dame entichée de la galanterie du XVIII^e siècle, tandis que la jeune fille est éduquée selon les mœurs austères et conservatrices de la bourgeoisie du XIX^e siècle.

Dans une discussion animée entre les deux personnages (après la lecture de faits divers d'un journal, portant sur les drames passionnels) l'opposition est accentuée, car la grand-mère est indignée, au nom de l'amour, par la folie vengeresse des femmes trompées, tandis que la jeune fille, Berthe, prend la défense de l'épouse trahie par son mari, parce que, dit-elle « le mariage, c'est sacré » (MAUPASSANT, 1974 : 183).

Dans une page mémorable, Maupassant met en contraste deux conceptions de la vie et de l'amour, fondées sur des idées reçues : l'aïeule soutient les idées héritées de sa classe et de son entourage libertin du XVIII^e siècle, que « le mariage et l'amour n'ont rien en commun », que lorsqu'on se marie « il faut unir les convenances, combiner les fortunes, joindre les races semblables, travailler pour l'intérêt commun, qui est la richesse et les enfants », que « le mariage est une loi, et l'amour, c'est un instinct qui nous pousse tantôt à droite, tantôt à gauche » (183).

Pour sa part, la jeune fille est convaincue qu'« on ne peut aimer qu'une fois » et que les femmes du siècle passé « n'avaient pas d'honneur » (184). Éduquée à l'âge du romantisme, selon la morale chrétienne, dans le respect de la pureté et du mariage, « à genoux, les larmes aux yeux, elle demandait au ciel une grande passion, une seule passion éternelle, selon le rêve des poètes modernes » (184).

Bien que Maupassant ne veuille prendre parti ni d'un côté ni de l'autre, le lecteur devine tout de même sa position idéologique, favorable plutôt à la morale et au rationalisme du Siècle des Lumières, dans la phrase de conclusion du conte, qui comporte un avertissement : « l'aïeule, la baisant au front, toute pénétrée encore de cette charmante et saine raison dont les philosophes galants saupoudrèrent le XVIII^e siècle, murmurait : 'Prends garde, pauvre mignonne ; si tu crois à des folies pareilles, tu seras bien malheureuse' » (185).

Nous pensons que l'avertissement donné par la vieille dame à sa petite fille vaut aussi pour les lecteurs et les lectrices de Maupassant, comme s'il signifiait que les idées reçues, les clichés culturels et littéraires sont un danger pour quiconque n'ose pas réfléchir et décider par soi-même.

Au fil des contes et des nouvelles que nous avons analysés ci-dessus, nous avons abouti à la conclusion que certaines des idées reçues sont hilarantes, car elles témoignent du manque d'intelligence et de culture, de l'esprit borné de certains gens, qui trouvent naturel d'accepter les opinions des autres sur toutes choses, ou de copier des attitudes et des traits d'esprit de personnes qu'ils prennent pour modèles. Mais d'autres idées reçues sont dangereuses et même nuisibles, car elles perpétuent des opinions fausses, ou d'une pertinence limitée, avec la tendance de généralisation. A cette catégorie appartiennent, à notre avis, les préjugés concernant la race, l'éducation et les mœurs. C'est surtout dans le traitement des préjugés, illustrés par ses contes, que Maupassant fait preuve de courage et d'originalité, car loin de se limiter aux aspects comiques ou ridicules, il s'attaque à tous les clichés et lieux-communs qui peuvent avoir des conséquences dramatiques, voire tragiques, dans la vie des êtres humains. En plus, au-delà des attitudes risibles ou révoltantes des personnages qu'il met en scène, Maupassant dévoile au lecteur sa position idéologique, son sens critique, non pas par des déclarations ouvertes, mais par un art beaucoup plus subtil, fait d'ironie, de pitié contenue et de suggestion.

Bibliographie

- FLAUBERT, Gustave 1979 : *Bouvard et Pécuchet*, avec un choix des scénarios, du *Sottisier*, *L'album de la Marquise* et *Le Dictionnaire des idées reçues*. Paris, Gallimard.
- FORESTIER, Louis 1974 : « Notices, notes et variantes ». In : G. DE MAUPASSANT : *Contes et nouvelles*. T. 1. Paris, Gallimard, p. 1331 ; 1334.
- MAUPASSANT, Guy de 1974–1979 : *Contes et nouvelles*. T. 1–2. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VIAL, André 1954 : *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris, Nizet.

Note bio-bibliographique

Liliana Anghel, maître de conférences à la Faculté des Langues et Littératures Étrangères, Université de Bucarest, Roumanie. Docteur ès Lettres de l'Université de Bucarest en 2003. Centres d'intérêt : la littérature et la civilisation françaises, la narratologie, la littérature comparée, l'histoire de la France.

Sélection des ouvrages scientifiques publiés :

Modèles narratifs dans les Contes et les nouvelles de Guy de Maupassant, Thèse de Doctorat, Bucarest, EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI, 2004, ISBN 973-575-998-5.

Stratégies de l'auteur et du narrateur dans la nouvelle et le roman. Etudes narratologiques sur

le XIX^e siècle français, Bucarest, EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI, 2010, ISBN 978-973-737-791-3.

Les jeux du narrateur. Essais sur les instances du récit, Bucarest, EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI, 2013, ISBN 978-606-16-0359-6.


Reflets de l'histoire dans la vie culturelle, la littérature et les arts en France au XIX^e siècle, Bucarest, EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI, 2014, ISBN 978-606-16-0570-5.

Réalisme et naturalisme dans l'œuvre de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant, Bucarest, EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI, 2016, ISBN 978-606-16-0711-2.



JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

 0000-0003-3159-1942

Les dictionnaires des idées reçues ou les paradoxes de la mise en forme de l'esprit critique sur la société du XIX^e siècle et ses discours

Dictionaries of clichés or the paradoxes of a critical view
of society 19th century and its discourses

ABSTRACT: The article problematizes the form of the “para-dictionary” used by the authors of stereotypical collections in the 19th century (Flaubert, Rigaud, Bloy). The meaning of these numerous published collections, the outbreak of the nineteenth neo-encyclopedic, is not limited to narrowly understood didacticism and bourgeois criticism of “bêtise”. The form used in them is based on the paradox that determines its uniqueness. The starting point for studying this paradoxical form is the semantic tension between ossification, repetition, symbolized by the stereotype and literary character of these “para-dictionaries”, which through irony, humor, linguistic gloss, original selection are examples of creative transformation “ossified”, which is the opposite of originality and repeated. In the twentieth and twenty-first century, the use of the “para-dictionary” form leads to the redefinition of certain genres, as is the case with Genette’s innovative autobiography.

KEY WORDS: para-dictionary, stereotype, Flaubert, Rigaud, Bloy

Prolongeant une vague encyclopédiste du siècle dernier, le XIX^e étale son savoir et pense ; puisqu’il pense, il est aussi porté à classer, car « penser signifie quadriller » (SCHLANGER 1983 : 152), redistribuer et dénombrer. Cette propension à ordonner et classer se manifeste aussi bien en sciences naturelles qu’en lexicographie et s’actualise dans la publication des dictionnaires parmi lesquelles on trouve les titres devenus emblématiques, comme le *Grand Dictionnaire* de Paul-Émile Littré (1873) et *Le Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse (1866–1876), mais aussi ceux moins connus mais qui démontrent la force de

cette tendance, tels que les *Excentricités de la langue française* d'Étienne Lorédan Larchey (1860), le *Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens complets* d'Alfred Delveau (1866), *Dictionnaire du jargon parisien : l'argot ancien et l'argot moderne* (1878) de Lucien Rigaud, pour ne citer que quelques-uns.

La tendance néo-encyclopédiste perceptible au sein de ce « siècle des dictionnaires » (LAROUSSE 1866 : [i]) conquiert aussi la littérature qui, jalouse des nomenclatures, taxinomies et hiérarchies des grands naturalistes, des Cuvier et des Saint-Hilaire, se déploie en cycles romanesques qui deviennent d'énormes grilles des classifications sociales et humaines et invente ses propres mises en ordre : les physiologies et sottisiers. Dans leur sillage apparaissent les ouvrages d'un genre hybride qui, tout en continuant à arborer la fière appellation de dictionnaire, ne le sont pas au sens propre du terme. Tout en gardant les caractéristiques formelles du dictionnaire, leurs auteurs rassemblent des « objets » langagiers singuliers, ceux qui relèvent des schèmes préconstruits de la pensée qu'on appelle communément les idées reçues, les lieux communs ou les poncifs. Puisque les nuances définitoires entre ces différentes manifestations de la doxa, notions historiquement différenciables, n'ont pas, d'un côté, d'impact immédiat sur le développement de notre argumentation et, de l'autre, peuvent induire une confusion, nous leur substituerons, pour les besoins de la présente étude, le terme de « stéréotype » auquel nous prêterons le rôle de leur hyperonyme. Mais, il y a encore une autre motivation de ce choix terminologique. Pour l'expliquer, tournons-nous vers l'étymologie du terme « stéréotype » qui constitue une bonne introduction à la problématique de notre étude.

Le « stéréotype » (du grec *stereos*, « solide », « stable » et *typos*, « -type »), selon *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, signifie « ce qui ne se modifie point, reste toujours le même ». Cette acception étymologique rejoint le sens que fait ressortir une étude diachronique de ce terme. Son apparition remonte à l'invention, en 1789, d'un *cliché* typographique, appelé par Pierre-Nicolas (Firmin) Didot (1769–1836), son inventeur, « stéréo » et du procédé de la stéréotypie dans l'industrie de cette époque (DYONIZIAK, 2006 : 14). Étant donné que le terme de « stéréotype » désignait dans la langue d'origine un coup, une marque, une empreinte (REY, 1992), son sens nous semble presque congénital à l'esprit de ce siècle des révolutions industrielles, marqué par la reproduction mécanique, le nom d'action « stéréotyper » a pris le sens figuré de « rendre inaltérable, [...] fixe, immuable, toujours le même » (REY, 1992). De la sphère de la production, ce terme migre dans tous les domaines de la vie artistique et sociale devenant l'un des emblèmes de la modernité dont parle avec une rare profondeur Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* ou dans *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* ; cet aspect a été aussi soulevé par Amossy : « Depuis un siècle environ, le développement de la presse, puis de différentes formes de médias ont créé une hantise de la stéréotypie. On dénonce le prêt-à-penser, le déjà-dit » (1997 : 5).

Prenant acte du sens véhiculé par ce terme, nous considérons comme paradoxale la volonté de faire publier les dictionnaires des stéréotypes : à quoi bon vouloir sceller ce qui est déjà fixe et immuable, tout ce « prêt-à-porter de l'esprit » (AMOSSY, 1991 : 9) par le double dispositif de l'écriture et de la forme dictionnaire ? À quoi bon d'inscrire, donc d'immobiliser, noir sur blanc, ce qui, par définition, est déjà figé, non modifiable, symbolisant le retour triomphal du même ? Par conséquent, le dictionnaire des stéréotypes désignerait une double immobilisation, car le geste scriptural implique l'idée de conservation et de pérennisation.

Rebondissant du constat de la paradoxalité qui semble sous-tendre le projet du dictionnaire des idées reçues, nous faisons de l'interrogation de la « forme dictionnaire » (MESCHONNIC, 1991 :197) notre angle d'approche pour appréhender la problématique du stéréotype. Notre réflexion trouve donc son point d'ancrage dans la rencontre entre le geste scriptural d'un lexicographe-amateur, un observateur assidu de la société qui vise à consigner les stéréotypes qui alimentent les circuits de l'idiome de sa société et le geste scriptural d'un écrivain qui s'en empare ; mais dans quel but ? Seraient-ils de simples ramasseurs, de rassembleurs des stéréotypes, motivés par une attention critique portée aux discours sociaux ? S'agirait-il de se laisser emporter par une « folie du dictionnaire » (MESCHONNIC, 1991 : 23) ou de satisfaire un simple désir de collection propre à ceux qui aiment tout ce qui peut se ranger ?

Pourtant, nous ne proposons pas une étude « métalexicographique » (MESCHONNIC, 1991 : 37) car, ce qui importe de souligner, c'est que les dictionnaires des stéréotypes, mis à part la forme dictionnaire – l'alignement vertical du contenu ou le mode de présentation basé sur l'ordre alphabétique – ne sont pas de « vrais » dictionnaires, mais juste des « para-dictionnaires » (MESCHONNIC, 1991 : 197) et leurs auteurs ne sont pas des lexicographes, mais des écrivains qui s'emparent de cette forme. Le préfixe « para » (à côté) sous-entend déjà une certaine indétermination, par quoi il ambiguïse la forme de ces (para)dictionnaires les situant dans un lieu mitoyen : entre le genre dictionnaire (la non-linéarité et ordre chronologique) et le genre littéraire (sélection, ironie, humour). Forte de ce constat et après avoir placé les ambiguïtés de cette forme au cœur de notre réflexion, nous tenterons de démontrer les rapports entre le stéréotype et cette forme hybride : mi littéraire mi dictionnariste, mi objective mi subjective, mi neutre mi ironique.

Mais comment comprendre la motivation des auteurs qui investissent ce champ de la création qu'est le para-dictionnaire des stéréotypes ? Afin de trouver des éléments de réponse, nous aborderons trois textes, dont le *Dictionnaire des idées reçues* (1913) de Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des lieux communs* de Lucien Ribaud (1881) ainsi que l'*Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy (1902). Même si notre propos reste focalisé sur les para-dictionnaires du XIX^e siècle, cette forme continue à faire des adeptes au cours des XX^e et XXI^e siècles

fournissant des exemples d'investissements modernes de cette forme, ceux de Pierre Desproges (1981 et 1985) et surtout celui de Gérard Genette. Le *Bardadrac* de Genette constitue une réécriture du catalogue des idées reçues qui réussit une prouesse formelle, car il transforme un répertoire des lieux communs en une sorte d'autobiographie lexicographique. Ainsi, il démontre, d'une part, la circularité du stéréotype et, de l'autre, le potentiel résidant dans la transformation créative du stéréotype et de la forme dictionnaire pour réinventer le genre autobiographique.

Parler de dictionnaire, c'est parler d'un grand projet taxinomique régi par une règle : « une place pour chaque chose et chaque chose à sa place » (PEREC, 1985 : 156). Parler de dictionnaire des stéréotypes oblige de se rendre compte du fait que le stéréotype n'est pas un « objet » langagier et culturel qu'on peut appréhender dans la « nature » et le ramasser tel quel. Comme le fait observer Ruth Amossy : « On ne peut donc voir le stéréotype comme on perçoit physiquement l'objet industriel. Pour le dégager pleinement, il faut prendre la peine de le reconstruire. C'est dire que le stéréotype n'existe pas en soi » (AMOSSY, 1991 : 21). On ne peut donc ni l'inventer ni créer, car, continue Amossy : « Il est l'image préfabriquée [...] que la collectivité fait monotoneusement circuler dans les esprits et les textes » (1991 : 21). Puisqu'il n'a pas d'existence matérielle, il ne peut être que « récolté », et son « ontologie » dépend de l'observation assidue de la pratique de la langue, car « Il n'apparaît qu'à l'observateur critique ou à l'utilisateur qui reconnaît spontanément les modèles de sa collectivité » (1991 : 21). Gérard Genette dans son étonnant dictionnaire *Bardadrac*, expliquant l'origine de son ouvrage, déclare explicitement : « Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté » (GENETTE, 2006 : 8) ; or, tous les ouvrages sur lesquels nous fonderons notre argumentation ont été, pour ainsi dire, « récoltés ».

Commençons donc par le para-dictionnaire qui est le moins connu, mais qui a été publié en premier. Il s'agit de l'ouvrage de Lucien Rigaud, *Dictionnaire des lieux communs de la conversation, du style épistolaire, du théâtre, du livre, du journal, de la tribune du barreau, de l'oraison funèbre etc...* (1881), dont l'auteur ambitionne de « réunir en volume les plus illustres de ces lieux communs et d'en tirer la philosophie » (RIGAUD, 1881 : II). Chaque entrée est émaillée de maintes références littéraires ou truffée de citations des œuvres philosophiques et des extraits de journaux. Dans la préface où il explique le fond de son projet résonne l'écho des classifications sociales chères à Balzac, car il dédie son dictionnaire à toutes les catégories socio-professionnelles : « Il sera d'une grande ressource pour le journaliste novice et pour l'apprenti politique ; et pour le bourgeois » et pour les « jeunes auteurs dramatiques », journalistes, jeunes auteurs dramatiques et même pour « les femmes sensibles », pour les « normaliens, espoir du professorat » ; pour des raisons qui semblent évidentes, « il n'est pas conseillé aux étrangers » (RIGAUD, 1881 : II). Il termine sa préface sur une boutade narquoise et amère qui fait ressortir un antagonisme latent entre

le Stéréotype et l'Idée : « Quant à l'idée, inutile ! » (RIGAUD, 1881 : III). À travers ce panaché de mots d'une légèreté trompeuse, il livre un constat très critique sur la société de l'ère de reproductibilité qui, délestée d'un fardeau de penser, elle n'a donc rien à inventer, elle n'a que venir à l'abreuvoir de la parole commune qu'il leur offre, et elle en repartira rassasiée. Dans la suite, il met en valeur la forme discontinue de son *Dictionnaire* et, en s'adressant à son potentiel lecteur, lui promet d'« y trouver des bribes de phrases qui, en soudant les uns aux autres, tu transformeras en scènes et scènes en actes » (RIGAUD, 1881 : II). Sous des dehors humoristiques, cette ironie révèle un fond caustique et grave. Elle fait acte de la relégation de la pensée de la nouvelle société moderne aux greniers de l'humanité pensante. Cette raréfaction voire l'absence de la pensée au sein de la société bourgeoise entre en un violent conflit avec le mythe de l'artiste-poète et sa parole sacrée qui n'est jamais « ramassée », mais inventée ; en parle Baudelaire dans les *Conseils aux jeunes littérateurs* ou Rainer-Maria Rilke qui, dans ses *Lettres à un jeune poète* va à l'encontre des conseils de Rigaud expliquant que le monde est souvent inexprimable et que la parole censée le faire surgir est unique et difficile à trouver (1937 : 17–18)¹. Rigaud offre donc à ses lecteurs la totalité stéréotypée non pas seulement de la nomenclature mais du *discours* qu'il livre en vrac, en « tableaux sans aucune relation entre eux » (RIGAUD, 1881 : III). À partir de ces stéréotypes, qui reflètent une vision du monde en bribes et fragments, ils n'ont qu'à recomposer leur propre totalité : « Et vous, normaliens, espoir du professorat, méditez-vous bien ces clichés. Ils font la base de cette littérature dont vous ferez un jour le plus belle ornement » (RIGAUD, 1881 : V). Le fait de parler de l'utilité des « bribes » témoigne de sa pré-conscience du rôle moderne du fragment et de l'importance du stéréotype, appréhendé comme le discours de l'autre, dans la création littéraire. D'ailleurs, les références littéraires invoqués à l'appui de la popularité de certains lieux communs prouvent que la littérature en est faite, ce qui renforce l'idée de la circularité des stéréotypes. Par conséquent, son *Dictionnaire* se présente comme un « carnaval de mot » (UZANNE, 1886 : 342) et son auteur virevolte dans la circularité polyphonique et non linéaire de différents discours (littéraire, journalistique, politique), provenant de différentes époques qui s'interpénètrent, en produisant un puissant effet de pan-glossolalie.

Nous avons déjà mentionné que le para-dictionnaire de Rigaud puise abondamment dans les réserves d'ironie, aussi bien dans la préface que dans les commentaires qui accompagnent les entrées. L'ironie joue un rôle magistral pour marquer la distance entre la parole critique, donc subjective, de l'auteur et ce discours qu'il fait entrer dans son para-dictionnaire (AMOSSY / HERSCHBERG

¹ « Les choses ne sont pas toutes à prendre ou à dire, comme on voudrait nous le faire croire. Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais la parole n'a foulée ».

PIERROT, 1997 : 201). Ce processus de distanciation ironique est porté à son extrême dans le para-dictionnaire de Flaubert.

Le *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert est un projet de longue date dont l'idée taraude l'esprit de l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* depuis des longues années. C'est à plusieurs reprises qu'il en parle dans sa *Correspondance*, ce qui révèle l'importance fondamentale de ce mince livret (lettres à Louis Bouilhet de 1850, à Louise Colet de 1852, à Maxime du Camp de 1870). Dans une lettre à George Sand, du 18 décembre 1867, il s'interroge au sujet de la forme à adopter : « Quelle forme faut-il prendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde sans risquer de passer, plus tard, pour un imbécile ? ». Il livre des éléments de réponse à cette question dans une autre lettre, cette fois-ci à Louise Colet, du 17 décembre 1852 : « On y trouverait donc par ordre alphabétique, sur tous les sujets possibles tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable [...] ». La *Correspondance* prouve qu'il a besoin de la forme non linéaire du dictionnaire ainsi que de l'ordre alphabétique qui lui permettent de mettre son ordre dans le contenu disparate du discours stéréotypé. Le dictionnaire substitue au flux linéaire du discours la segmentation et le déploiement vertical des contenus discontinus qui jouent un rôle crucial dans la grammaire typographique de la forme dictionnaire.

En outre, tout comme Rigaud, il est conscient que le discours stéréotypé coexiste en permanence avec la parole d'auteur bataillant avec elle, voire constituant son double. Il en parle dans une lettre à Louise Colet, du 16 décembre 1852 : « Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eut pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent ». Par le fait d'exhiber dans la vitrine dans son para-dictionnaire cette parole creuse, il veut, de cette manière, l'anesthésier, la transformer, à la fois, en un bibelot, en une curiosité de cabinet et en un objet de moqueries et de haine, contemplable mais non pas employable.

Pourrait-on donc imaginer autre forme que celle du para-dictionnaire lui permettrait d'exposer et d'inscrire dans la spatialité de la page le discours de la bêtise humaine ? Celle dernière est incarnée si bien à l'époque par la figure du bourgeois, à laquelle Henri Monnier a consacré sa *Physiologie du bourgeois* et qui « obsède les écrivains du XIX^e siècle » (PETIT, 1968 : 17). Parmi eux, Stendhal, ce fin dénicheur des idées reçues et l'impitoyable vilipendeur de la bêtise du bourgeois qu'il considérait comme symbole de « l'autosuffisance, mêlée à je ne sais quoi de borné et de peu inventif » (1958 : 10).

La forme du dictionnaire flaubertien s'inscrit dans son grand projet de la critique des savoirs. Cette critique, différente de celle de Rigaud, est plus mordante et caustique à cause de sa laconicité qui confère à ces entrées un ton dogmatique et péremptoire déclenchant un effet pétrificateur de la parole bourgeoise. La brièveté tranchante et le dénuement rhétorique des stéréotypes rangés verticalement, contraste avec la présence oppressante et circulaire du discours stéréotypé

chez Rigaud dont le flux continu se déverse de différentes sources : littéraires, journalistiques ou juridiques. Cela explique, par ailleurs, les vertus de la forme discontinue du para-dictionnaire qui aide à (re)distribuer la masse du discours qui « comporte de l'inachevable » (MESCHONNIC, 1991 : 201), puisque, comme la bêtise, il s'avère infini.

L'*Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy diffère plus encore de la forme des deux précédents para-dictionnaires, car elle n'a pas celle du dictionnaire. En se mettant dans sa préface sous la tutelle de Saint Jérôme, Bloy fait ériger sa figure grave d'un « inventoriateur plein de gloire des Lieux communs éternels » (BLOY, 1968 : 33). Bloy, l'imprécateur, dont la haine farouche du bourgeois a forgé sa notoriété, définit ce dernier comme un « homme qui ne fait aucun usage de la faculté de penser [...] ; l'authentique bourgeois est nécessairement qui est borné dans son langage à un très petit nombre de formules » (BLOY, 1968 : 33–34). Dans son *Exégèse*, il fait un grand inventaire méthodique et raisonné de la bêtise censé lui permettre de dresser une « configuration »² du Bourgeois. Nous reprenons à notre compte cette formule, car elle permet d'illustrer notre réflexion sur les rapports entre le stéréotype et la forme du dictionnaire. Or, « configurer » consisterait à déplier, donc à mettre à plat et à faire montre du manque d'épaisseur, ce qui demeure le synonyme de sa bêtise. Grâce à la forme discontinue du dictionnaire, il peut mieux l'exposer, l'étendre dans l'espace géométrique de l'alignement vertical du texte-liste. Pourtant, son intention est non seulement de consigner les formules figées pour encapsuler le discours du bourgeois, mais d'en faire une exégèse, c'est-à-dire descendre dans les profondeurs de l'horreur de la bêtise, voire la disséquer jusqu'à l'os, formule qui dans le cas de Bloy n'a rien d'exagéré, tant sa vocifération est forte. Par le biais de cette exégèse-dissection, il pense pouvoir faire ressortir la profondeur de leur néant et l'immensité de leur platitude, afin de les castrer socialement et, de cette manière, les rendre inopérants étant donné que son but majeur consiste à « arracher la langue aux imbéciles, aux redoutables et définitifs idiots de ce siècle », à « obtenir enfin le mutisme du Bourgeois, quel rêve ! » (BLOY, 1968 : 33).

Pourquoi les auteurs en question choisissent-ils la forme discontinue du para-dictionnaire ? D'abord, en paraphrasant Perec, nous pouvons dire : « Tellement tentant est vouloir distribuer le monde entier selon un code unique, celui du dictionnaire [...] » (1985 : 155). Ensuite, il faut admettre que l'adoption de la forme dictionnaire est un moyen expéditif de parodier l'étalement du contre-savoir bourgeois et l'envahissement du discours aux signifiés usés à force d'être répétés. La forme dictionnaire assure aussi les apparences de l'ordre à cet embrouillamini lexical, car les auteurs font comme s'ils voulaient « répertorier, cataloguer et étiqueter chaque lieu commun, transpercer l'opacité de son vide afin

² Le terme employé par Bloy dans le titre « Configuration du savantasse » dans *Propos d'un entrepreneur de démolition*.

que ce vertige de la parole commune se soit métamorphosé en une construction intelligible» (BONNEFIS, 1984 :19). Finalement, l'ordre alphabétique adopté par tous les auteurs, qui est libre de présupposés idéologiques, assure la parfaite circulation des contenus : tout est donc situé au même degré d'importance, le début vaut la fin, comme Ivetôt vaut Constantinople. Comme dit Barthes : « L'ordre alphabétique efface tout, refoule toute origine » (1975 : 151), nivelle tout.

Qui plus est, cette forme permet d'instaurer une structure paradoxale qui est le reflet de la nature infinie et universelle de la bêtise. Or, les stéréotypes sont donc placés l'un après l'autre, à la fois ensemble mais alignés verticalement, ce qui influence le protocole de la lecture qui cesse d'être linéaire ; elle peut se faire en boucle et cette forme ouverte ne cherche pas à aboutir, fuyant la fin conclusive et unique, ce qui fait de ce para-dictionnaire un livre quasi infini et inachevable, à l'image de l'inépuisable du stéréotype. C'est justement dans la spirale de la lecture et dans la circulation abêtissante des mêmes stéréotypes qu'il faut voir l'essentiel de ces ouvrages et la matière pour la réflexion.

Ce qui frappe, en tout premier lieu, dans ces trois para-dictionnaires, c'est le retour des mêmes expressions stéréotypées, comme par exemple *les affaires sont les affaires*, qui selon Bloy : « [...] de tous les lieux communs, si respectables et si sévères, celui-ci [je pense que voici] est le plus grave, le plus auguste. C'est l'ombilic des lieux communs, c'est la culminante parole du siècle » (BLOY, 1968 : 55). RIGAUD (1881 : 6) et FLAUBERT (1997 : 48) la consignent aussi, ce qui est la preuve des correspondances qui se nouent entre ces trois textes, ce qui démontre un étonnant retour du même. Qui plus est, les auteurs en question, établissent des rapports transhistoriques et transgénériques : Rigaud puise abondamment dans la tradition littéraire, Flaubert renvoie, déjà en exergue à son *Dictionnaire*, à la cent-trentaine maxime de Chamfort³ ; Genette, dans son *Bardadrac*, renvoie à tous les trois, ce qui fait ressentir l'oppressive circularité des idées reçues, le vertige effrayant du même. Rigaud l'a, d'ailleurs, très bien compris, car parmi ses conseils prodigués aux jeunes littérateurs, on trouve celui-ci :

Ceux-là trouveront des phrases et des périphrases à la hauteur de toutes les situations et à la mesure de tous les gouvernements, phrases cent fois rebattues et toujours nouvelles, car rien ne change, ici-bas, pas plus la politique que le reste.

RIGAUD, 1881 : II

«[...] car rien ne change, ici-bas», affirme Rigaud. Effectivement, cette forme discontinue du para-dictionnaire semblait idéale pour ordonner l'hétérogène stéréotypé et, de cette manière, de faire diminuer l'entropie de la bêtise. Pourtant, cette forme fragmentaire du para-dictionnaire possède son revers.

³ « Il y a à parier que toute idée publique, toute convention reçue est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre ».

Il s'avère que l'ordre vertical d'une liste de stéréotypes est doublée d'un espace de désordre ou, si l'on veut, de liberté : les espaces blancs entre les entrées suggèrent que tout n'y a pas été inscrit, qu'il y a potentiellement des éléments qui y figurent mais qui ont été omis ou oubliés. Dans les espaces blancs entre les termes énumérés se range, en latence, toute la bêtise muette, oubliée ou omise, même si les auteurs ne cachent pas leur volonté d'épuiser le catalogue de la bêtise. Ils continuent donc à ranger cette bêtise afin de la maîtriser, mais son entropie ne cesse d'augmenter, et ils n'arrivent pas à l'épuiser dans leur dictionnaire. Il se crée donc une tension entre le dit et le non-dit, une relation entre la tentation de l'exhaustif, voire la tentation de la totalité d'une part et de l'inachevé, de l'autre :

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de tout recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères.

PEREC, 1985 : 167

Qu'est-ce qui résulte, au terme de la lecture, de ces trois catalogues de la bêtise humaine ? D'abord, tous les auteurs des para-dictionnaires révèlent leur talent de fins observateurs et de critiques lucides de la société qui était la leur. Pour livrer un diagnostic caustique sur les discours et mentalités du XIX^e, ils se servent de la forme dictionnaire qui « objective le propos » (MESCHONNIC, 1991 : 201). Mais puisqu'« on parle dans les conventions et on dit du neuf par déplacements » (SCHLANGER, 1983 : 199), ils font montre de la créativité, en l'adaptant à leurs besoins, c'est-à-dire remplissent cette forme aussi bien de l'ironie que du paradoxe qui « sont toujours personnels » (MESCHONNIC, 1991 : 199). L'ironie, cette arme redoutable de l'esprit critique, agissant obliquement et par déplacement, permet d'inciser plus finement les réalités opaques de l'époque qui est la leur.

Notre étude, qui a pris son début dans l'étymologie du « stéréotype », incarnant le répétitif et l'immuable, démontre que le processus de textualisation des stéréotypes peut déboucher sur un acte de créativité et, par conséquent, sur une (re)valorisation du stéréotype qui, étant déconsidéré à cause de sa répétitivité, devient ici le matériau principal de la création. Le para-dictionnaire des stéréotypes apparaît donc comme une *œuvre* multidimensionnelle, fruit d'un travail de création et de la pensée critique. Les auteurs des para-dictionnaires ont réussi à (trans)former la doxa, donc le conventionnel et le répétitif, au biais du processus innovant de la mise en ordre, en un ensemble « para-doxal », au sens barthésien du terme, créant un « nouveau regardable » (BARTHES, 1975 : 205).

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés*. Paris, Nathan.
- AMOSSY, Ruth 1991 : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- BARTHES, Roland 1975 : *Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil.
- BLOY, Léon 1968 : *Exégèse des lieux communs*. Paris, Gallimard.
- BONNEFIS, Philippe 1984 : *L'Innommable : essai sur l'œuvre d'Emile Zola*. Paris, Sedes.
- DYONIZIAK, Jolanta 2006 : *Stéréotypes et langues. Image linguistique de la femme en français et en polonais*. Łask, Leksem.
- GENETTE, Gérard 2006 : *Bardadrac*. Paris, Seuil.
- FLAUBERT, Gustave 1997 : *Le Dictionnaire des idées reçues et le catalogue des idées chics*. Paris, Librairie Generale Francaise.
- FLAUBERT, Gustave 1998 : *Correspondance*. Paris, Gallimard.
- LAROUSSE, Pierre 1866 : «Préface». *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, <https://fr.wikisource.org/wiki/Grand_dictionnaire_universel_du_XIXe>. Date de consultation : le 10 février 2019.
- MESCHONNIC, Henri 1991 : *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*. Paris, Hatier.
- PEREC, Perec 1985 : *Penser / classer*. Paris, Hachette.
- REY, Alain 1992 : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert.
- RILKE, Maria Rainer 1937 : *Lettres à un jeune poète*. Paris, Grasset.
- RIGAUD, Lucien 1881 : *Dictionnaire des lieux communs de la conversation, du style épistolaire, du théâtre, du livre, du journal, de la tribune du barreau, de l'oraison funèbre etc...etc* . Paris, Paul Ollendorff éditeur [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k298448d>. Date de consultation : le 20 octobre 2018.
- SCHLANGER, Judith 1983 : *Penser la bouche pleine*. Paris, Fayard.
- STENDHAL 1958 : *Le rouge et le noir*. Paris, Gallimard.
- UZANNE, Octave 1886 : *Le Livre*. Paris, éd. A. Quantin.

Note bio-bibliographique

Jolanta Rachwalska von Rejchwald, enseignante-chercheuse ; HDR en littérature française du XIX^e siècle, maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Ses principaux thèmes de recherche sont axés sur la représentation du corps saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, la/le politique, la mémoire, la trace ainsi que sur la fragmentation et l'inachevé. Récemment, elle a fait publier un ouvrage en deux volumes, codirigé avec A. Krzyżanowska, *Texte Fragmentation Créativité I. Penser le fragment en linguistique //Texte Fragmentation Créativité II. Penser le fragment littéraire* (Berlin, Peter Lang, 2018).

jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl



EDYTA KOCIUBIŃSKA

Université Catholique de Lublin Jean-Paul II

 0000-0002-4848-7693

Le dandy, maître de l'art de plaire en déplaisant

The dandy, master of the art of pleasing by displeasing

ABSTRACT: According to Jules Barbey d'Aureville, the obligation of every dandy is to become a true master in the art of pleasing by displeasing. His words, his tricks, his intrigues will give birth to the stereotype of the dandy conveyed by his contemporaries throughout the 19th century. By referring to the critical texts of the time and modern critical texts, we will attempt to review the main roles of a dandy: a master of elegance, idle master, misogynist master, impassive master, and finally, insolent master. The paper aims to prove that hidden behind the mask of the original eccentric is a rebel protecting his individuality against the surrounding mediocrity.

KEY WORDS: dandyism, stereotype, art, master, provocation, elegance, insolence.

Agent provocateur du bon goût, le dandy badine impunément avec les règles de bienséance en se mettant constamment en scène pour représenter tout un éventail de poses originales, de remarques bizarres ou exploits étranges. Bien qu'il haïsse les foules, il ne peut pas s'en passer : lorsque son public l'abandonne, il n'a plus de raison de vivre, de créer. « *Paraître c'est être pour les Dandys* », selon la fameuse formule de Jules BARBEY D'AUREVILLE (2008 : 70), chaque dandy devrait fasciner la société par son charme. D'après l'écrivain, il remplit cette obligation en devenant un vrai maître dans l'art de plaire en déplaisant.

Tout le monde attend avec impatience et crainte sa représentation et ses créations excentriques. En regardant son spectacle insolite, composé de gestes et comportements provocateurs, le public ressent l'angoisse, mais l'imité en même temps. Son élégance, ses paroles, ses intrigues donneront naissance à l'image stéréotypée, voire au mythe¹ du dandy véhiculé par ses contemporains tout au long du XIX^e siècle, avant qu'il ne disparaisse dans le tumulte de la Guerre mondiale. En nous appuyant sur les textes critiques de l'époque et textes critiques

¹ Voir à ce sujet R. AMOSSY (1984 : 161–180 ; 1991).

contemporains, nous tenterons de passer en revue les rôles principaux du dandy mondain, à savoir ceux du maître d'élégance, maître oisif, maître misogyne, maître impassible, et enfin maître insolent. Il s'agira de prouver que derrière le masque de l'excentrique affichant ostensiblement son originalité se cache en vérité un révolté protégeant son individualité contre la médiocrité ambiante².

Maître d'élégance

À notre époque, on s'imagine avant tout, dès qu'on prononce le mot de « dandy », un homme vêtu avec une élégance exagérée, muni obligatoirement d'un chapeau, foulard ou cravate, canne, gants, fumant un cigare – évoquons le portrait de Robert de Montesquiou par Giovanni Boldini ou celui de Nicola Massa par Tranquillo Cremona. Effectivement, le rôle de l'élégance est incontestable, mais on a malheureusement tendance à limiter la définition du dandysme à la recherche de la tenue fort originale, voire excentrique. Or, il convient de noter que les principes du code vestimentaire du père des dandys, George Brummell, prônaient une élégance sobre, privée d'excentricité, concentrée sur la perfection de tissu et l'harmonie de trois couleurs : blanc, gris et bleu (voir KOCIUBIŃSKA, 2019 : 27).

Malheureusement, ses apprentis poussent trop leur recherche de l'exceptionnel, jusqu'à devenir la caricature de l'élégance brummellienne. On trouve chez eux une raideur intolérable, une posture artificielle et étudiée. Au lieu de chercher à surprendre par les manières impeccables et l'amabilité, le « dandy de Londres » provoque le public des salons parisiens par son comportement insolent et son impertinence en bouleversant les règles de bon ton. « Égoïste, raide, sec, le dandy [de Londres] reste l'antipode du bon goût et de la sociabilité. On lui préfère l'élégant français, charmant, plaisant, désinvolte, ayant de l'esprit, sachant converser et séduire » (COBLENCÉ, 1988 : 180). Ainsi, les premiers témoignages (Lady Morgan, Balzac, Stendhal, Ronteix) que nous possédons sur cette nouvelle espèce d'élégants sont teintés d'ironie, de sarcasme et décrivent l'individu bizarre qui s'adonne uniquement au culte vestimentaire, une marionnette excentrique et ridicule.

Cependant, le sens du vrai dandysme se cache derrière cette façade de l'aspect extérieur. Rappelons brièvement que dans *Le Peintre de la vie moderne* Charles BAUDELAIRE s'oppose à l'opinion selon laquelle le dandysme n'est qu'un

² Vu le caractère restreint de notre travail, nous esquisserons les traits les plus caractéristiques du portrait stéréotypé du dandy. Pour approfondir la réflexion, nous renvoyons au monumental *Dictionnaire du dandysme* (MONTANDON (dir.), 2016).

« goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle », pendant que « [c]es choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit » (1954a : 907). L'élégance du dandy doit donc être interprétée en tant que reflet de son caractère exceptionnel. « Tout dandy est un oseur, mais un *oseur* qui a du tact, qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal », notera Jules BARBEY D'AUREVILLY dans *Du Dandysme et de George Brummell* (2008 : 50).

Maître oisif

On accuse le dandy d'être un être improductif et oisif. En effet, affichant le mépris pour toute occupation utile, le dandy s'indigne à la pensée même de devenir un esclave condamné à travailler. Rappelons les aphorismes balzaciens du *Traité de la vie élégante* :

III.

La vie élégante est, dans une large acception du terme, l'art d'aimer le repos.

IV.

L'homme habitué au travail ne peut comprendre la vie élégante.

BALZAC, 1854 : 13

Ainsi, le dandy n'accepte que quelques activités choisies, bien évidemment improductives, mais énormément fatigantes : les devoirs de la vie mondaine telles que les visites au cafés, clubs, théâtres, Jockey Club – et tous les préparatifs qu'ils exigent et qui prennent un temps considérable – visites chez le coiffeur, tailleur, cordonnier. La journée du dandy est subordonnée à toute une série de rituels assez absorbants. Alfred de Musset nous offre une sorte de chronique parisienne à la Zola en décrivant ainsi le boulevard de Gand où la vie débute à midi :

C'est alors qu'arrivent les dandys ; ils entrent à 'Tortoni' par la porte de derrière, attendu que le perron est envahi par les barbares, c'est-à-dire les gens de la Bourse. Le monde dandy, rasé et coiffé, déjeune jusqu'à deux heures, à grand bruit, puis s'envole en bottes vernies. De cinq à sept, les dandys sautillent çà et là, avant d'entrer au Jockey. À sept heures, nouveau désert. Le soir, cela recommence. À huit heures et demie, fumée générale ; cent estomacs digèrent, cent cigares brûlent ; les voitures roulent, les bottes craquent, les cannes reluisent, les chapeaux sont de travers, les gilets regorgent, les chevaux caracolent... Le monde dandy s'envole de nouveau. Après le spectacle, vers 11 h. 30, nouvelle invasion ; on s'arrête chez 'Tortoni' encore une fois pour prendre une glace avant d'aller se coucher.

SÉCHÉ, 1907 : 126

Effectivement, avec un tel emploi du temps, il serait injuste d'accuser le dandy d'improductivité : tout au contraire, il travaille en permanence étant persuadé que son unique obligation envers la société consiste « à s'offrir en spectacle, à laisser au public le droit d'être fasciné par l'énigme vivante qu'il représente » (FOERSTER, 2010 : 15). Donc, on ne peut pas l'inculper pour la mise en scène de ses visions artistiques et lui défendre de se servir de l'artifice, de la bizarrerie, ou encore de l'extravagance³. Roi de l'éphémère, il s'adonne à la pratique des choses insignifiantes, « il 'règne par les airs', comme d'autres par les talents, par la force, par la richesse » (LEMAÎTRE, 1889 : 57).

Maître misogyne

Selon Émilien Carassus, le dandy profite largement de la gloire que lui garantit son pouvoir de séduction :

[...] ce pouvoir serait incomplet s'il ne s'exerçait tout particulièrement sur les femmes. L'image que le monde se fait de lui doit comporter une flatteuse réputation de bourreau des cœurs. Cette réputation n'est généralement pas usurpée : la prestance, l'élégance, la distinction de l'homme suffisent à justifier les passions qu'il peut provoquer.

CARASSUS, 1971 : 147

Or, selon les préceptes de BAUDELAIRE qu'on trouve dans *Mon cœur mis à nu*, un vrai dandy devrait éviter toute liaison avec la femme, car elle est non seulement inférieure à lui, mais aussi corruptrice : « [l]a femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy » (1954b : 406). Quelques pages plus loin, BAUDELAIRE ajoute : « La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux » (1954b : 416).

Ainsi, après avoir construit soigneusement sa réputation, le dandy tient à garder un contrôle permanent, voire une maîtrise absolue de ses émotions. Il renonce à toute passion qui pourrait menacer son calme, il évite tout engagement, car la soumission à l'emprise des sentiments le conduirait à la perte – il pourrait compromettre le dandysme. Cependant, son but est de préserver son indépendance, et de vaincre les femmes avec leurs propres moyens : « [c]ette royauté de manières, qu'il élève à la hauteur des royautés humaines, il l'enlève aux femmes, qui seules semblaient faites pour l'exercer. C'est à la

³ Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Valérie D'ALKEMADE (2007) qui offre l'analyse sociologique du courant et de toute une galerie des personnages dandiesques.

façon et un peu avec les moyens d'une femme qu'il domine» (LEMAÎTRE, 1889 : 58).

Or, il se condamne lui-même au célibat, il le « cultive », comme le remarque Nathalie Prince et « aime penser qu'il est le dernier de son espèce, qu'il est en train de disparaître, qu'il est toujours sur la frange, qu'il n'a aucun avenir » (PRINCE, 2016 : 87). Ainsi, la femme, la famille, les enfants sont exclus de son monde, car il est l'adversaire de tout ce qui pourrait l'emprisonner et le forcer à vivre en accord avec les normes acceptées par la société. Son devoir à lui consiste à se révolter contre les règles en usage au lieu de les suivre aveuglément, sans pour autant les transgresser, car il ne veut pas être banni par la société pour laquelle il joue son spectacle⁴.

Maître impassible

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Charles BAUDELAIRE constate que le dandy ne peut pas être ému ni étonné ; « on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner » (1954a : 909). En effet, « rien n'est plus contraire aux règles du haut dandysme que de se reconnaître, par la surprise ou l'admiration, impressionné ou touché par quelque chose » (GAUTIER, 1899 : 35).

Dans une des notes de son essai *Du Dandysme et de Georges Brummell*, BARBEY D'AUREVILLY remarque que l'impassibilité n'est pas une chose si neuve et rappelle le *Nil mirari* des Anciens (2008 : 39–40). Or, comme le note Marie-Christine Natta, les dandys contrôlent leurs propres sentiments, mais leur raison diffère de celle des Anciens. Les stoïciens grecs se défendaient contre les passions, car elles leur empêchaient de vivre en accord avec la nature. Les dandys veulent s'en passer, car elles s'opposent à leur code et les rendent vulnérables (voir NATTA, 2011 : 111–112). Les émotions assaillent, rendent dépendant et privent de défense, en ôtant aux hommes tous les moyens possibles de lutter contre elles.

Ce qui plus est, le dandy ne doit pas avoir de la verve « parce qu'avoir de la verve, c'est se passionner ; se passionner, c'est tenir à quelque chose, et tenir à quelque chose, c'est se montrer inférieur », dira BARBEY D'AUREVILLY (2008 : 58). Il ne s'enflamme pas quand quelque chose le bouleverse, ne s'attriste pas quand son entourage est plongé dans le regret ou la douleur : « [...] la froideur imperturbable des maîtres de l'insensibilité est le résultat d'une intransigeante discipline, d'une vraie ascèse qui empêche un sentiment quelconque » (KOCIUBIŃSKA, 2015 : 160).

⁴ Voir Daniel Salvatore SCHIFFER (2008 ; 2010).

Dans les *Memoranda* de BARBEY D'AUREVILLY, on trouve ces notes : « Allé au café. – Bu du Kermès, feuilles de roses, parfum, nectar d'odalisque, par-dessus des alcools brûlants. – Cassé un verre sans confusion. Maladroit, mais en apparence d'aplomb, imperturbable toujours » (1900 : 39). L'air impassible n'est pas uniquement une arme dont le dandy se sert pour se défendre contre les hommes, il le traite comme un « noble élément d'une armure qu'il porte, au double sens du mot : pour s'embellir et se protéger » (NATTA, 2011 : 107).

Maître insolent

Comme le soulignent les critiques, le dandy est pratiquement l'antithèse de l'« honnête homme »⁵ : « [s]on éthique à lui est une esthétique du mépris ; s'il connaît toutes les règles du jeu social, c'est pour mieux s'en jouer et son désintéressement n'est rien de moins que du désintérêt à l'égard de tout ce qui ne sert pas son plaisir » (ALKEMADE, 2007 : 48). Afin d'affirmer sa liberté, il rejette les principes établis et respectés par le commun des mortels en prouvant ainsi son besoin d'indépendance. Une de ses armes préférées, c'est l'insolence :

C'est un moyen d'être égal à soi et supérieur aux autres dans toutes les circonstances où les autres semblent l'emporter sur vous. C'est aussi la volonté de repousser le convenu, le coutumier, l'habitude. Il y a dans l'insolence une promptitude d'action, une spontanéité orgueilleuse qui met en défaut les vieux mécanismes et triomphe, par la rapidité, d'un ennemi puissant mais lourd.

BLANCHOT, 1997 : 345

Or, l'insolence fait penser à l'impolitesse, à la goujaterie, au comportement qui a pour but de choquer le public réuni. Tout le monde peut être insolent, mais il est extrêmement difficile d'être impertinent dira Barbey d'Aurevilly. Or, d'après lui le dandysme ne se résume pas à une impertinence de surface, elle exige un mélange subtil d'ironie et de sarcasme. L'écrivain attribue à cette vertu dandy la puissance d'un génie :

Génie toujours à moitié voilé, l'Impertinence n'a pas besoin du secours des mots pour apparaître [...]. Fille de la Légèreté et de l'Aplomb – deux qualités qui semblent s'exclure – elle est aussi la sœur de la Grâce avec laquelle elle doit rester unie. Toutes deux s'embellissent de leur mutuel contraste. [...] Pour qu'elles soient bien ce qu'elles sont chacune, il convient de les entremêler.

BARBEY D'AUREVILLY, 2008 : 59

⁵ Voir à ce sujet A. MONTANDON (dir., 1993).

BARBEY D'AUREVILLY, un dandy hors du commun, fait de l'impertinence son signe de reconnaissance, comme en témoigne un aveu de sa lettre à Trebutien : « Ma parole faisait aux esprits médiocres, escarbouillés d'étonnement, absolument le même effet que mes gilets écarlates... ! » (1980–1989, vol. 4 : 210). L'impertinence devient parfois un moyen de défendre sa dignité. Lors de son séjour à Caen, Brummell n'est pas invité par le préfet au bal donné en l'honneur du souverain. Lorsqu'on lui demande la raison de son absence à la fête du roi, il rétorque : « Quel roi ? », « Mais... le roi des Français ! – Ah, vous voulez dire le duc d'Orléans ?... J'ai envoyé à la soirée mon valet de chambre » (cité d'après BOULANGER, 1907 : 39). Lorsqu'un jour d'automne Robert de Montesquiou compose son vêtement dans une harmonie de gris, on lui pose la question : « Comte, vous êtes en deuil ? [...] – Oui, des feuilles mortes ! » répond-il (cité d'après JULIAN, 1965 : 102). Ainsi, en maniant l'audace et la fine ironie, une goutte de sarcasme et de plaisanterie, le dandy se sert gracieusement d'impertinence en perfectionnant son art de plaire en déplaisant. Pour « échapper à l'encombrant jugement des autres, il se plaît à multiplier les visages, à brouiller les pistes et à dérouter ses semblables » (SCHIFFER, 2012 : 175).

Conclusion

En guise de conclusion, il convient de se poser la question de savoir d'où vient ce besoin de masque, d'artifice, de parure, tellement important pour chaque dandy ? Selon Giuseppe Scaraffia, il faut chercher la source dans son désir intense de liberté d'esprit :

Le dandy part de l'idée qu'il n'existe qu'en inventant à tout instant des gestes nouveaux et des expressions de physionomie originales. Dans une société artificielle, seul l'artifice permet de préserver le naturel. Le regard que le dandy porte en permanence sur lui-même est donc la conséquence de sa rébellion contre toutes les formes de contamination du pouvoir.

SCARAFFIA, 1988 : 77

L'essence du dandysme, c'est une révolte permanente contre la monotonie écrasante, contre les normes et stéréotypes qui limitent la liberté de l'individu, menacée par le carcan des règles auxquelles il faut se soumettre. « L'argent roi, la médiocrité universelle, la vulgarité arriviste et le formatage de l'Art par les Philistins, devaient trouver un contrepoids, tantôt enragé avec Barbey, tantôt impassible avec Brummell, tantôt héroïque avec Byron, tantôt étourdissant avec

Wilde»⁶. Le dandy se démarque à travers son élégance, ses mœurs, ses poses et attitudes sachant parfaitement que «[s]a gloire n'est pas éternisée dans le marbre officiel, mais modelée par la rumeur mondaine dans une anecdote, un accessoire de toilette, une trouvaille *fashionable* à laquelle il donne son nom» (NATTA, 2011 : 191). En transformant sa vie en un spectacle permanent, il veut tout simplement défendre les droits de l'individu à l'indépendance et à l'extravagance.

Bibliographie

- ALKEMADE, Valérie de 2007 : *Dandys. Abécédaire impertinent du dandysme et des néo-dandys*. Bruxelles, Soliflor.
- AMOSSY, Ruth 1984 : « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose ». *Études littéraires*, 17 (1), p. 161–180. <<https://id.erudit.org/iderudit/500639ar>> Date de consultation : le 28 novembre 2019.
- AMOSSY, Ruth 1991 : *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre ».
- BALZAC, Honoré de 1854 : *Traité de la vie élégante*. Paris, Librairie Nouvelle.
- BAUDELAIRE, Charles 1954a : « Le Peintre de la vie moderne ». *Curiosités esthétiques*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Y.-G. LE DANTEC (éd. critique). Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BAUDELAIRE, Charles 1954b : *Mon cœur mis à nu*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Y.-G. LE DANTEC (éd. critique). Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules 1980–1989 : *Correspondance générale*. Vol. 1–9. Paris, Les Belles Lettres.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules 1900 : *Premier Memorandum : 1836–1838*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules 2008 : *Du Dandysme et de George Brummell*. Paris, Les Éditions de Paris.
- BLANCHOT, Maurice 1997 : *Faux pas*. Paris, Gallimard.
- BOULENGER, Jacques 1907 : *Sous Louis-Philippe, Les Dandys*. Paris, Librairie Paul Ollendorff.
- CARASSUS, Émilien 1971 : *Le Mythe du dandy*. Paris, Armand Colin.
- COBLENCÉ, Françoise 1988 : *Le dandysme, obligation d'incertitude*. Paris, PUF.
- FOERSTER, Max 2010 : *L'Art d'être odieux. Nouveaux essais sur le dandysme*. Paris, Éditions Jean Paul Bayol.
- FOUCAULT, Michel 1963 : « Préface à la transgression ». *Critique*, n° 195–196, p. 751–769.
- GAUTIER, Théophile 1899 : *Le Roman de la momie*. Paris, Fasquelle.
- JULLIAN, Philippe 1965 : *Robert de Montesquiou, Un prince 1900*. Paris, Librairie académique Perrin.
- KOCIUBIŃSKA, Edyta 2015 : *L'insoutenable pesanteur de l'être. Le dandysme en France au XIX^e siècle et son rayonnement en Europe*. Lublin, Wydawnictwo KUL.

⁶ « Savoir-Vivre ou Mourir » : *le site officiel du dandysme et du savoir-vivre masculin*, <<http://francois.darbonneau.free.fr/histoire/histoire1.html>>. Date de consultation : le 9 janvier 2019.

- KOCIUBIŃSKA, Edyta 2019 : « Grandeur et décadence du roi des dandys. Esquisse au portrait de George Brummell ». In : E. KOCIUBIŃSKA (éd.) : *Le dandysme, de l'histoire au mythe*. Berlin, Peter Lang, p. 25–37.
- LEMAÎTRE, Jules 1889 : *Les Contemporains, 4e série*. 2e édition. Paris, H. Lecène et H. Houdin.
- MONTANDON, Alain (dir.) 1993 : *L'Honnête homme et le dandy*. Tübingen, Narr.
- MONTANDON, Alain (dir.) 2016 : *Dictionnaire du dandysme*. Paris, Honoré Champion.
- NATTA, Marie-Christine 2011 : *La Grandeur sans convictions*. Paris, Éditions du Félin.
- PRINCE, Nathalie 2016 : « Célibataire ». In : A. MONTANDON (dir.) : *Dictionnaire du dandysme*. Paris, Honoré Champion, p. 87–92.
- « Savoir-Vivre ou Mourir » : *le site officiel du dandysme et du savoir-vivre masculin*, <<http://francois.darbonneau.free.fr/histoire/histoire1.html>>. Date de consultation : le 9 janvier 2019.
- SCARAFFIA, Giuseppe 1988 : *Petit dictionnaire du dandy*. Paris, Sand.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore 2008 : *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps*. Paris, PUF.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore 2010 : *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris, PUF.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore 2012 : *Manifeste dandy*. Paris, François Bourin Éditeur.
- SÉCHÉ, Léon 1907 : *Alfred de Musset*. T. 1. Paris, Mercure de France.

Note bio-bibliographique

Edyta Kociubińska – enseignante-chercheuse en littérature française du XIX^e siècle et professeur à l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II (Pologne). Auteur de nombreuses études consacrées au naturalisme et à la décadence ; rédactrice en chef de la revue *Quêtes littéraires* ; correspondante polonaise de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes ; membre associé du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants (Université Nice Sophia Antipolis). Actuellement, ses recherches portent sur le dandysme littéraire en Europe au XIX^e siècle et sur le roman fin-de-siècle.

ekociub@kul.pl



TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź



0000-0001-6138-5280

« La lutte des sexes »,
ou les stéréotypes sur les femmes
dans *Une vie secrète* de Lenormand,
La Valse des toréadors d'Anouilh
et *Capitaine Bada* de Vauthier

“The struggle between the sexes”, or the stereotypes about women
in *Une vie secrète* by Lenormand, *La Valse des toréadors* by Anouilh
and *Capitaine Bada* by Vauthier

ABSTRACT: August Strindberg is considered the herald of modern drama. His protean work, which goes from naturalism to mystical aesthetics, anticipating surrealism and the theater of the absurd, even today defies, as it did in his epoch, by its brutal or cruel aspects. Without any doubt, the origin of a certain mistrust towards the author of *Inferno* would be his declared misogyny. It could be criticized on this subject for disclosing prejudices against women, which in the form of stereotypes, survive to this day. Nevertheless, many French playwrights are inspired by the infernal conflict between man and woman that the Swede describes with a stripping frenzy. Indeed, by analyzing the plays of the French theater of the first half of the 20th century, we notice that some authors take up the motive of the “struggle of the sexes” that will be reworked or “modernized” in their own way. It is interesting in this regard to study the vehicular discourse of clichés on women, found in the works of writers such as Henri-René Lenormand (*A Secret Life*), Jean Anouilh (*Waltz of the Toreadors*) and Jean Vauthier (*Captain Bada*). While none of these playwrights has ever openly declared their hostility to the so-called weaker sex, their texts provide a valuable reservoir of common ground on male-female relationships, which in most cases have not lost their actuality.

KEY WORDS: stereotypes, gender struggle, H.-R. Lenormand, J. Anouilh, J. Vauthier

August Strindberg (1849–1912), dont l'influence sur le théâtre français ne saurait être assez mise en valeur, est considéré comme le héraut du drame mo-

derne. Son œuvre protéiforme, qui va du naturalisme à l'esthétique mystique, en anticipant le surréalisme (GRAVIER, 2001 : 1572) et le théâtre de l'absurde (MAILLEFER, 2000 : 60–76), dérouté même aujourd'hui, comme elle le faisait à son époque, par ses aspects brutaux ou cruels. Sans aucun doute, l'origine d'une certaine méfiance envers l'auteur d'*Inferno* serait sa misogynie déclarée qui, à l'exception de quelques textes comme *Mademoiselle Julie* ou *La Danse de mort*, ne se manifeste pas dans toute sa production dramaturgique. On pourrait lui reprocher à ce sujet de divulguer des préjugés contre les femmes, qui, sous forme de stéréotypes, survivent jusqu'à nos jours. On se rappelle que, tout en admettant les faiblesses morales et biologiques de la femme, Strindberg dénonce la force primitive de la « poissarde déguisée en l'homme » qui, telle la mante religieuse, dévore la tête du mâle après le coït. Ce rapport de force dressant la femme contre l'homme se traduira par le motif récurrent de la « lutte des sexes », qui fascine les expressionnistes et ne passe pas inaperçu pour quelques rares écrivains français, pourtant réputés, dans l'ensemble, hostiles aux éléments étrangers à l'esprit *latin*. Et, tout de même, trois auteurs se sont particulièrement intéressés à ce duel impitoyable dont ils donneront leurs versions originales et personnelles. Tout d'abord, Henri-René Lenormand fait du contentieux entre le mari et son épouse le thème central de son drame *Une vie secrète*, puis, Jean Anouilh se plaît à décrire les démêlés conjugaux dans *La Valse des toréadors*, et enfin, Jean Vauthier qui, comme l'a fait Friedrich Dürrenmatt (*Play Strindberg*), compare dans *Capitaine Bada* l'enfer nuptial à une sorte de combat de boxe. Le choix des pièces n'est point arbitraire, car toutes les trois semblent les plus proches aussi bien thématiquement que dramaturgiquement de la doxa strindbergienne. De fait, la dimension agonistique des textes étudiés paraît analogue à l'œuvre de l'auteur du *Songe*. Il ne s'agira pas pour autant d'examiner d'éventuelles influences de Strindberg sur les dramaturges français – même si Lenormand ne dissimule pas sa dette envers l'écrivain suédois – mais d'étudier la présence du discours véhiculaire des clichés sur les femmes qu'ils partagent avec lui. Faut-il préciser que, si aucun de ces dramaturges n'a jamais déclaré ouvertement son hostilité envers le soi-disant sexe faible, leurs textes semblent constituer un réservoir précieux de lieux communs sur les relations homme-femme qui, dans la majorité des cas, n'ont rien perdu de leur actualité ?

Et Dieu... créa la femme

On considère parfois *La Colonie* (1750) de Marivaux comme une œuvre annonciatrice de la lutte pour l'égalité des sexes. Recourant à l'exil insulaire, l'écrivain imagine une utopie où un groupe d'hommes s'apprêtent à reconstruire

de zéro une organisation sociale selon la gouvernance traditionnelle privilégiant la domination masculine. Un groupe de femmes s'y opposent farouchement et se réunissent pour élire leurs représentantes au pouvoir. Les hommes, tout d'abord incrédules, puis outragés par ce comportement saugrenu, inventent une menace de l'extérieur et intiment à leurs compagnes, « au nom de la parité des sexes », de s'occuper de la défense de l'îlot. Jusqu'ici intransigeantes sur les droits qu'elles désirent partager en commun avec les hommes, les femmes jettent l'éponge et reviennent à leurs activités quotidiennes. Marivaux ne pourrait être perçu comme le chantre du féminisme avant l'heure, car il avance un argument en faveur de la supériorité des hommes qui résiderait dans leur force physique tandis que la condition subalterne des femmes serait inscrite dans leurs dispositions biologiques. Cette pièce ne remet donc point en question nos préjugés les plus ancrés sur les femmes, mais, au contraire, elle les sanctionne comme « naturelles ». De fait, elle reflète la vision androcentrique du monde, dans lequel l'homme soumet la femme à sa volonté.

Le théâtre présente et propage une image du monde conformément aux lois normatives en vigueur qui, autant que les institutions et pratiques sociales, influent d'une manière déterminante sur la (dé)formation de l'individu. Dans cette perspective, Barbara Freedman déclare que le théâtre occidental propose depuis des siècles diverses variations de deux scènes : l'une pour la comédie et l'autre pour la tragédie. Cette dernière (*Œdipe roi*) n'est qu'une tragédie de l'homme qui découvre sa propre sexualité, tandis que l'autre (*La Mégère apprivoisée*) se focalise sur l'histoire de la femme qui se soumet à la volonté de son mâle tout en refoulant le système patriarcal répressif. D'après l'approche féministe, le rôle subalterne, assignée à la femme par le paradigme phallogocratique, se manifeste dans les drames depuis toujours et tout particulièrement au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle où la misogynie bat son plein en tant que réaction, en contrepoint, à l'émancipation de la compagne de l'homme. Qu'il s'agisse de Friedrich Schiller qui parle des femmes devenues « hyènes », ou de Cesare Lombroso qui voit dans la prostitution les dispositions innées de la nature féminine (et que dire de Darwin ?), la femme est considérée comme inférieure aussi bien intellectuellement que physiquement, ces attributs dérivant des causes prétendument biologiques.

C'est la culture qui, à travers la socialisation, construit des hommes et des femmes en les préparant aux rôles de genre différenciés, « cette bicatégorisation apprise [donnant] lieu à une hiérarchisation des sexes et à des inégalités qui ne sont pas fondées sur les différences naturelles qui existent » (PERRONNET, 2016 : 8). On attend de l'homme qu'il soit actif, raisonnable, vaillant et sûr de lui-même pendant que l'on espère que la femme se distingue par la sentimentalité, la prudence et la passivité. On trouve nombre d'exemples dans la littérature mondiale qui témoignent de ces clichés réducteurs. Pourtant, la femme, supposée être attachée à son « quiétisme », n'incarne pas toujours cette figure subalterne, tel un

ornement qui ne peut que s'épanouir grâce à l'homme, elle peut se faire reconnaître comme égale, voire supérieure par rapport à la prépotence virile :

Mais le nez de Cléopâtre est là pour rappeler, avec toute la mythologie de la puissance maléfique, terrifiante et fascinante, de la femme de toutes les mythologies – Ève tentatrice, enjôleuse Omphale, Circé ensorceleuse ou sorcière jeteuse de sorts –, que l'emprise mystérieuse de l'amour peut aussi s'exercer sur les hommes. Les forces que l'on soupçonne d'agir dans l'obscurité et le secret des relations intimes (« sur l'oreiller ») et de tenir les hommes par la magie des attachements de la passion, leur faisant oublier les obligations liées à leur dignité sociale, déterminent un renversement du rapport de domination qui, rupture fatale de l'ordre ordinaire, normal, naturel, est condamné comme un manquement contre nature, bien fait pour renforcer la mythologie androcentrique.

BOURDIEU, 1998 : 84

Strindberg va contribuer à la propagation de cette mythologie en retraçant les portraits de femmes diaboliques, de vrais succubes légendaires qui s'acharnent sur le mâle. Dans *Le Père* (1887), nous assistons à une guerre ouverte entre le Capitaine et Laura, sa femme qui, rendant fou son mari, réussit à le désarmer, pour, à la fin, commettre un « meurtre psychique ». Dans *Camarades* (1888), la fière Bertha l'emporte sur Axel par sa volonté et son esprit de ruse. Elle rappelle un vampire qui s'adonne corps et âme à humilier son conjoint tout comme Tekla des *Créanciers* (1888) qui puise en sa victime sa force vitale. Selon le Suédois, phalocrate implacable, la femme est un être inférieur non seulement physiquement et intellectuellement, mais aussi moralement. Et, paradoxalement, ce sont ces dispositions « biologiques » qui font d'elle un ennemi particulièrement redoutable face à la gent masculine. Contrairement à l'homme, qui, conformément aux spéculations misogynes d'Otto Weininger (que Strindberg appréciait), posséderait une âme, la femme en serait privée. L'homme serait voué aux idéaux dépassant la dimension matérielle de son existence tandis que la femme, concentrée sur sa vie temporelle, ne serait que subjuguée à ses instincts corrompus et funestes. Somme toute, l'homme se caractériserait par sa dualité, puisqu'il est constamment tiraillé entre le principe spirituel et corporel, alors que la femme serait réduite à des réflexes primaires. Néanmoins, la prééminence intellectuelle de l'homme est en même temps sa faiblesse fondamentale. En atteste le destin des personnages masculins de Strindberg : le Capitaine, Axel ou Adolphe (*Créanciers*) semblent réfléchir trop. Êtres incertains, harcelés par des doutes, ils deviennent des victimes faciles pour la femme, « spirituellement affaiblie », qui trouble leur esprit à sa guise. Jalouse de la position prépondérante du mâle, la femme tente de l'égaliser en lui dérobant ce qui fait sa supériorité. Incapable de dompter son rival corporellement, elle se livre à un combat se déployant à un niveau psychologique. Elle va donc recourir aux différentes stratégies telles que

l'instillation du doute, le double langage, les interprétations psychologiques trompeuses, les inductions mentales ou autres procédés de manipulation qui visent à miner l'équilibre mental de l'adversaire. C'est ainsi qu'elle engage avec son compagnon une « lutte des sexes » dans laquelle elle sera victorieuse malgré son statut d'infériorité. L'auteur du *Père* affirme à plusieurs reprises que ce conflit de « David contre Goliath » n'est pas spectaculaire, ce qui ne veut pas dire qu'il soit moins cruel et dévastateur car, dans sa manifestation la plus extrême, il conduit à un véritable « meurtre psychique ». Il s'ensuit que le plus faible possède des armes puissantes et perverses contre lesquelles l'individu le plus fort spirituellement s'avère inopérant : « celui qui remportera la victoire n'est pas celui dont les idées s'imposent en vertu de l'évidence et la brillance de leur intelligence, mais celui qui sera capable d'asservir l'autre, de le paralyser en le rendant impuissant mentalement » (ROGER, 2004 : 148).

Thérèse, ou comment tuer son conjoint sans laisser de traces

Henri-René Lenormand (1882–1951) ne cache pas son admiration pour August Strindberg auquel il emprunte la charpente dramaturgique se basant sur les concepts de « combat des cerveaux » et de « meurtre psychique ». De fait, comme dans les œuvres du Suédois, l'auteur français se plaît à broser des personnages masculins qui, tourmentés par des conflits intérieurs, se laissent détruire par des femmes souvent démoniaques. *Une vie secrète* (1918) mérite à ce propos une attention particulière d'autant plus qu'elle ressemble à l'intrigue du *Père*. Le conflit central du drame se crée entre Michel Sarterre, compositeur avant-gardiste dont la musique suscite autant d'enthousiasme que de répulsion, et sa femme Thérèse qui vit à l'ombre de la gloire de son mari. Celui-ci rappelle les « surhommes » qui bafouent les règles sociales au nom de l'expression individuelle effrénée (en quoi il ressemble au Capitaine strindbergien). Comme un véritable artiste, privé de tout préjugé moral, il doit descendre dans « la boue » pour créer une grande musique, c'est pourquoi il cherche éperdument l'inspiration dans les bras de nouvelles femmes qu'il déprave de gré ou de force. L'une de ses nombreuses victimes est une jeune Russe qu'il séduit pour ensuite l'abandonner sans aucun scrupule. Consciente de l'inconstance de son mari, Thérèse s'apitoie sur le destin de la jeune femme qu'elle veut secourir. Mais ses intentions, qui peuvent paraître au premier abord magnanimes, visent en réalité à affaiblir psychologiquement son époux volage. Cette femme formidable, qui accepte humblement l'infidélité de son mari, entame une lutte subtile mais déloyale pour « sauver » l'âme de son époux et le statu quo de son mariage. Elle ne ressemble point à une amazone

satanique qui s'empare sauvagement de son mâle, mais à une créature docile qui fait de l'amabilité une arme redoutable.

Au début, Thérèse n'agit pas avec préméditation, car ce sont ses instincts qui la guident, mais à force de réfléchir sur ses actes, elle arrive à la conviction qu'elle doit recourir à un stratagème afin de faire plier son mari à sa volonté. Pour attaquer, elle doit trouver au préalable le point névralgique de l'adversaire ; dans ce travail de reconnaissance, elle sera secondée par son acolyte, le vieux Fanères, profondément hostile aux manières scandaleusement dévergondées de Sarterre. Comme dans *La Danse de mort* (1900–1901), le combat avance à couvert. La douce Thérèse recourt à des paroles anodines pleines de tendresse et de compréhension, mais ces mêmes paroles aussi inoffensives qu'elles puissent paraître, se convertissent aussitôt en action contre l'époux. Tout d'abord, elle sème la confusion dans l'esprit troublé de Michel au sujet du sens de sa musique, suite à quoi le mari malléable pourra adhérer plus facilement à toutes les idées moralisantes qu'elle lui suggère. Le compositeur pressent le danger et il en fait part à son épouse (ce par quoi, d'ailleurs, il s'expose gravement) : il craint la force destructrice de sa femme qui est tapie en elle-même, « celle – comme il lui dit – dont tu as essayé d'user contre mon œuvre, celle qui s'attaque maintenant à ma vie » (LENORMAND, 1924 : 240). Comme les personnages strindbergiens, Michel pêche par son intellectualisme raffiné, ce qui le place d'avance sur une position perdue face à la force psychique de son épouse qui décoche de nouveaux coups pour le déstabiliser. En effet, il recèle quelques faiblesses de caractère, se manifestant avant tout par le manque de vigueur, qui l'empêche de se défendre contre les « injonctions mentales » incessantes de son effroyable antagoniste. Ainsi, miné par des doutes toujours plus douloureux, l'artiste ne peut plus tenir tête à sa femme et, en fin de compte, il dépose ses armes. Dès lors, notre compositeur va mener la vie exemplaire d'un mari attentionné, mais il ne sera plus capable de créer comme par le passé. Il se déclare vaincu sans pourtant blâmer sa femme qu'il croit avoir obtempéré aux lois de sa « nature » : « Je ne te reproche rien. Tu ne pouvais pas agir autrement » (268). C'est dire que l'épouse se laisse entraîner par une « volonté » obscure et inconsciente, « un désir aveugle, irrésistible » (SCHOPENHAUER, 1996 : 159) qui n'est qu'une énergie souterraine s'imposant face à l'intelligence. Elle remporte la victoire sur l'homme grâce à son infériorité : « tel un vampire, elle se nourrit de la vie spirituelle et intellectuelle que l'homme lui a insufflée tandis que celui-ci se rend compte souvent trop tard qu'il s'est vidé de toute son énergie vitale » (ROGER, 2004 : 150–151). Il n'est donc pas étonnant que, vers la fin de la pièce, Sarterre tente encore de remédier au mal qu'il a causé à Vera qui, bouleversée par la métamorphose aussi inattendue qu'insupportable de son ancien amant, décide de mettre fin à ses jours. On pourrait s'imaginer Fanères déclarer sarcastiquement, après avoir appris cette nouvelle funeste, que « la mort a fait de la vie » (LENORMAND, 1924 : 300), comme si la disparition de la jeune fille pouvait délivrer le musicien du joug de ses habitudes perverses,

mais le vieillard ne pense qu'à la vie physique de Michel, car l'âme de l'artiste a déjà été ensevelie. Ainsi, il est légitime de constater que Lenormand a imaginé un meurtre parfait sans que personne soit accusé d'aucun acte criminel.

Amélie, ou comment apprivoiser son mâle

C'est d'une manière tout à fait différente que Jean Anouilh aborde le sujet de la lutte des sexes dans sa pièce « grinçante » *La Valse des toréadors* (1951). Le comique débridé y prend une place prépondérante par rapport à la tonalité sérieuse. De fait, tous les ingrédients d'une « farce bien faite » sont au rendez-vous. La vie « calme » d'un couple bourgeois sera bouleversée par l'arrivée inopinée d'une femme hystérique qui attend depuis dix-sept ans le divorce de son amant, depuis longtemps un mari respectable. Comme celui-ci ne désire point tenir sa parole, la malheureuse se jette par la fenêtre en tombant sur la tête d'un secrétaire. C'est ainsi que naît un amour entre le jeune homme et la suicidaire manquée. Les deux filles du *pater familias*, qui sont particulièrement laides et amoureuses du jeune secrétaire, décident de se noyer. La femme du bourgeois veut aussi mettre fin à ses jours en se postant sur les rails, mais personne ne mourra. Les jeunes filles, à force de nager, sentent la fatigue et reviennent à la maison tandis que leur mère, transie de froid, renonce à attendre le passage d'un train. Et, comme dans le meilleur Molière, il s'avère à la fin que le secrétaire est bel et bien le fils du bourgeois qui ne peut qu'accepter le mariage de son enfant avec son ancienne maîtresse.

En dépit de ces épisodes cocasses multipliés avec brio, l'intrigue du drame se réduit essentiellement au conflit qui oppose le mari à sa femme. Ce premier, qui porte fièrement l'uniforme de général (la comparaison avec le Capitaine strindbergien est ici flagrante), se lamente d'être marié avec Amélie, une femme grincheuse et geignarde qui scrute tout mouvement de son mari frivole (elle prétend même lire dans ses pensées) toujours en quête de nouvelles conquêtes amoureuses. Dès le début, le militaire se plaint de cette convivence conjugale qui est devenue pour lui un vrai calvaire – les mêmes lamentations sont prononcées par les commandants à la retraite strindbergiens. Il se confie à son docteur, le seul ami à soulager un peu sa conscience : « nous avons énormément souffert [...] La scène quotidienne comme le désir, les coups d'ongles sur la joue et personne ne veut croire que c'est le chat, un certain nombre d'assiettes brisées, les gifles, les sanglots, les tentatives de suicide soigneusement ratées » (ANOUILH, 1952 : 24). Leur mariage n'est pas exclusivement un contrat social, mais il incarne l'enfer pour le protagoniste qui cherche des dérobades à sa vie marquée de supplices dans ses phantasmes érotiques. Malgré les tons comique et grotesque mani-

festes, le duel entre les deux fait penser aux déchirements voraces du couple de *La Danse de mort* de Strindberg. Quand Amélie ne passe pas au « corps à corps », elle recourt à maints subterfuges tendant tantôt à faire fondre le cœur de son époux inébranlable, tantôt à l'agacer tout simplement. On pourrait encore réserver des sentiments de compassion à cette pauvre créature négligée par un homme vicieux et égoïste, mais, si elle s'apitoie sur sa condition, c'est qu'elle tient à son statut social qui pourrait être compromis par un potentiel divorce. Dès lors, elle va employer tous les moyens pour enrayer toute « émancipation sexuelle » du mari luxurieux. Elle rappelle la bourgeoise de *Vieux ménages* d'Octave Mirbeau, qui, pour sauvegarder les apparences, n'hésite pas à accepter l'infidélité du mari à condition que personne n'en soit au courant. La générale ne serait pas sans conteste si tolérante, mais elle pourrait fermer les yeux sur les caprices de son mari pour qu'il ne quitte pas son foyer. Connaissant les vrais mobiles de la femme, elle n'inspire plus de sympathie. Qui plus est, Amélie est présentée comme une mante religieuse qui, en l'occurrence, ne quitterait pas son mâle même après son décès. De fait, elle réclame le pouvoir sur son compagnon qui, si piteux qu'il soit, lui appartient. Le dramaturge semble reprendre le même stéréotype sur les femmes selon lequel celles-ci, dépourvues d'attributs spirituels, doivent triompher sur le mâle doté de qualités intellectuelles. Et Amélie est bien consciente de sa force dont elle va user à volonté. Au moment où les masques tombent, la femme ne tarde pas à avouer à son mari : « tu ne m'as jamais pardonné d'être ta supérieure en tout. Tu es un petit homme, un tout petit homme impuissant, et un paon ! » (144), ou ailleurs, où d'une manière encore plus explicite, elle s'exclame péremptoirement : « tu es à moi, mon objet, ma chose, mon fourre-tout, ma boîte à ordures » (151). En fin de compte, le général, tel le Capitaine du *Père* de Strindberg, fier de ses exploits guerriers réels ou imaginaires, est réduit au rôle de petit garçon lunatique qui se voit réprimandé par sa « mère poule » quand il ne se soumet pas au règlement familial. Sa position inférieure est déjà tracée au début du drame quand le pauvre mari vouvoie sa conjointe tandis qu'elle le tutoie tout au long de la pièce. Ainsi, rappelé à l'ordre, il se conforme à la volonté de son épouse. Une fois le mari apprivoisé, la femme légitime se permet même de prendre les airs d'un homme qui commande, ce qui marque sa victoire sur le mâle. Là, elle se comporte comme Tekla strindbergienne qui n'hésite pas à exprimer la prétention à égaler l'homme. C'est elle qui invite le vieux libidineux à danser avec elle la fameuse « Valse des toréadors » : « tu veux tout ce que je veux. Viens danser avec ton vieux squelette, avec ta vieille maladie chronique » (152). Léon déclare forfait face à l'exubérance vampirique de sa femme et se laisse entraîner, comme le souligne Anouilh dans les didascalies, dans « une valse cauchemardesque » (152). Condamné à vivre avec la harpie, le petit Léon ne renoncera pas pour autant à s'émerveiller de temps à autre devant la beauté féminine, jusqu'à la prochaine crise. La scène finale n'est pas sans rappeler celle de *La Danse de mort* : elle marque une pause tem-

poraire dans le combat qui va reprendre de plus belle le lendemain. C'est une comédie infernale qui sera jouée sans fin.

Alice, ou comment survivre à son mari

Si, dans les pièces précédentes, le conflit conjugal s'opère dans l'entourage bourgeois, dans *Capitaine Bada* (1952) de Jean Vauthier (1910–1992), il se déroule dans un huis clos infernal, où la guerre ouverte entre deux forces primaires en lice acquiert une dimension universelle. C'est dire que les personnages reflètent respectivement deux genres ennemis au détriment des traits particuliers propres aux individus, ce qui est aussi le cas dans la dramaturgie de Strindberg. Nous voici devant « l'originel et fabuleux combat d'Adam et Ève : deux animaux qui se déchirent, s'aiment, s'accouplent, s'engluent l'un l'autre et s'entretuent. L'Éden est saccagé, la Création montre une faille béante, béante comme les trous assemblés des corps de l'homme et de la femme » (SANDIER, 1970 : 55). De fait, l'action de la pièce se concentre, dès les premières répliques, sur le combat tantôt pathétique, tantôt grotesque entre l'écrivain Bada et sa femme Alice. Le seul choix des personnages autoriserait à constater que l'écrivain français s'inspire selon toute probabilité de *La Danse de mort* de Strindberg (NEVEUX, 1952). Or, comme dans le drame du Suédois, Vauthier fait de son protagoniste un officier violent, braillard et mesquin qui, rêvant d'une illustre carrière de poète et se voyant obstrué par son entourage, s'insurge contre tout le monde, et surtout contre sa compagne mégère et vampire, attachée à jamais à son flanc. Face à la femelle indomptable et inassouvie, cet intellectuel écorché par des incertitudes sera réduit à une fonction de martyr, qui lui permettra encore d'évincer la capitulation honteuse.

Au premier acte, Bada, âgé de vingt-cinq ans, se défend loufoquement contre les avances pressantes d'Alice. Dédéboum¹ a beau lancer des injures menaçantes censées effrayer la candidate aux noces : « je vais t'écharper. Te réduire au silence, tuméfier tes nichons et faire jaillir ta petite salive » (VAUTHIER, 1987 : 21), la femme reste imperturbable et, aux mots outrageants, elle répond par une tactique d'amabilité désarmante : « je veux que tu sois ma vie et que nous vivions d'amour, au soleil » (21). Et la patience d'Alice sera bientôt récompensée car le capitaine finira bien par succomber à l'amour. On assiste au renversement des rôles au deuxième acte au cours duquel Alice, une fois mariée à Bada, se refuse à « danser » comme le désire son mari. « Une extravagante cavalcade s'en-

¹ Pour amadouer son mari impétueux, Alice n'hésite pas à l'appeler par des noms cocasses : Dédé, Dédéboum, Kikiboum, Badaboum, Bada ou Bada de Badaboum.

gage» (ABIRACHED, 1973 : 18) : sur une musique militaire, le couple se livre à un ballet démoniaque pendant lequel l'homme pourchasse sa victime. C'est aussi un oratorio plein de préciosité ridicule et de grosse trivialité qui chante l'interminable duel entre l'élément masculin et féminin. Le troisième acte nous montre le couple vieilli : Bada souffre d'ankylose tandis qu'Alice, exténuée par le bruit du monde venant de l'extérieur, désire se replier sur elle-même. Fatigués de la vie, les deux vieillards n'ont pas pour autant perdu de leur verve agonistique ; ils sont toujours prêts à ressusciter les orages d'antan. En qualité de poète, le capitaine emprunte encore la voix de « la boursouffure lyrique » (CORVIN, 1992 : 939), ce qui ne l'empêche pas, surtout aux moments où Alice le brave perfidement, de tenir des propos ouvertement vulgaires : « Garce ! Garce ! Garce ! Sale bête, tu continues la persécution. Tu me manges, misérable ! Tu veux me faire bouillir le sang ! » (VAUTHIER, 1987 : 122). Afin de pas être phagocyté par la parole de l'épouse, le pauvre doit se prêter à tout moment à donner la réplique à l'adversaire. Mais, quand Kikiboum se laisse emporter par un nouveau mouvement irréfléchi de colère, c'est Alice qui gagne. En effet, par sa persévérance, elle réussit à garder le mâle sous son contrôle. Et Bada qui rêvait que cette femme puisse être son inspiration, constate que, tel un lierre, elle s'est enroulée autour de lui pour mieux le posséder en le privant de son énergie créatrice. Comme il s'est éreinté « à fixer les étapes du stérile duel » (SERREAU, 1966 : 138), le capitaine se rend compte que son temps est arrivé. C'est l'employé des pompes funèbres qui lui annonce sa mort. Emmené au ciel dans une nacelle d'aluminium, marchant à la salive d'ange, Bada crie encore à sa femme : « je ne sais plus comment, mais je sais que tout est de ta faute » (VAUTHIER, 1987 : 191-192), suite à quoi Alice peut s'adonner en bonne et due forme à son oraison d'adieu. Elle a perdu son époux mais elle va se consoler à son souvenir tant qu'elle n'aura pas trouvé un autre mâle. Son deuil certifie qu'elle est une femme accomplie.

En guise de conclusion

Dans les trois drames étudiés, la lutte des sexes a été décrite dans la perspective de l'homme. Peut-être à leur insu, les dramaturges semblent s'en référer au paradigme patriarcal, ce qui est perceptible, au demeurant, dans le portrait psychologique de leurs personnages. Si les femmes y sont dépeintes d'une manière fort sommaire comme des créatures simplettes ne cherchant qu'à satisfaire leurs lubies, leurs partenaires masculins se présentent comme des êtres foncièrement plus étoffés et complexes. Les femmes agissent conformément à leurs instincts qui déterminent leurs actes aussi insensés que ravageurs, tandis que les hommes, de par leur nature prétendument plus intellectuelle, se voient harcelés par des

doutes interminables. Les épouses créées par les écrivains ne sont donc point « automatiquement associée[s] avec l'artifice, la décoration » (BLOCH, 1993 : 12), car, étant affublées d'un stéréotype d'infériorité, elles se montrent redoutables vis-à-vis de la gent masculine. Tout porterait à croire que les auteurs partagent la conviction de Nietzsche (qui est aussi celle de Strindberg) sur l'enjeu de la lutte humaine, qui n'est pas forcément sociale, mais psychique, où « les inférieurs ont la prépondérance par le nombre, par l'astuce, par la ruse » (NIETZSCHE, 1991 : 370). Ils s'inspirent aussi du concept de la « lutte des cerveaux » de Strindberg sur lequel va se greffer celui de la « lutte des sexes ». Ainsi, conformément à l'exégèse strindbergienne, les Français campent les femmes qui, ayant naturellement moins d'intelligence, ne sont pas dépourvues d'une volonté tenace de provoquer l'affrontement avec leur compagnon. Elles ont recours à la suggestion ou à la manipulation amoureuse qui leur permettent de forcer l'adversaire à la capitulation. Alors, comme dans les drames de l'auteur de *Mademoiselle Julie*, cette lutte pour le pouvoir n'est point sanglante, tout en restant particulièrement terrible.

Mais, si on désirait accréditer les écrivains voulant véhiculer les stéréotypes sur les femmes, il serait aussi justifié de remarquer dans leurs drames la démythification de la virilité. Formatés durant le processus de socialisation, les hommes ne sont toujours pas capables de remplir leur fonction dans la société, ce qui fait d'eux des êtres fragiles. Ils s'épuisent à confirmer continuellement leur position de puissance alors que les femmes s'évertuent à accepter leur statut, qui les « prédestine » à la résignation et à la discrétion. Il s'ensuit que tant les hommes que les femmes tombent dans le piège de la *représentation symbolique* selon l'acception bourdesienne du mot. Peut-être que les stéréotypes nous en disent long sur « l'inéluctable incomplétude de l'homme et de la femme à jamais seuls et séparés » (ROGER, 2004 : 159).

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert 1973 : *Jean Vauthier*. Paris, Seghers.
- ANOUILH, Jean 1952 : *La Valse des toréadors*. Paris, La Table Ronde.
- BLOCH, Howard R. 1993 : « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident ». *Les Cahiers du Griffon*, n° 47, p. 9–23.
- BOURDIEU, Pierre 1998 : *La domination masculine*. Paris, Seuil.
- CORVIN, Michel 1992 : « Une écriture plurielle ». In : *Le Théâtre en France*. Jacqueline de JOMARON (éd.). Paris, Armand Colin, p. 914–960.
- GRAVIER, Maurice 2001 : « August Strindberg ». In : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Michel CORVIN (éd.). Paris, Larousse, p. 1570–1573.
- LENORMAND, Henri-René 1924 : *Une vie secrète. Théâtre complet 3*. Paris, Les Éditions G. Crès et C^{ie}.

- NEVEUX, Georges 1952 : « 'Capitaine Bada', au Théâtre de Poche ». *Arts*, 18 janvier.
- MAILLEFER, Jean-Marie 2000 : « Un précurseur du théâtre de l'absurde ». *Europe*, n° 858, p. 60–77.
- NIETZSCHE, Friedrich 1991 : *La volonté de puissance*. Trad. Henri ALBERT. Paris, Librairie générale française.
- PERRONNET, Clémence 2016 : « Qu'est-ce qu'être une Femme – un Homme : Nature ou Culture ? : Culture – une socialisation différenciée lourde de conséquences » . In : *Sexe et Genre : Différences ou inégalités ?* Document numérisé, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01414113>. Date de consultation : le 10 octobre 2018.
- ROGER, Pascale 2004 : *La cruauté et le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*. Paris, L'Harmattan.
- SANDIER, Gilles 1979 : *Théâtre et combat : regards sur le théâtre actuel*. Paris, Stock.
- SCHOPENHAUER, Arthur 1996 : *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. Auguste BURDEAU. Paris, P.U.F.
- SERREAU, Geneviève 1966 : *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris, Gallimard.
- VAUTHIER, Jean 1987 : *Capitaine Bada* suivi de *Badadesques*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.



PAWEŁ KAMIŃSKI

Université de Silésie à Katowice

 0000-0003-0074-1952

Un converti convaincu, repentant et asexué ? (Anti-)Stéréotypes sur le Juif errant dans les romans français du XX^e siècle

A convinced, repentant and an asexual convert?

(Anti-)Stereotypes of The Wandering Jew in the 20th-century French novels

ABSTRACT: The present article seeks to analyse the figure of the Wandering Jew in five 20th-century French novels (*Carnet de route du Juif errant* by Alexandre Arnoux, *Les Entretiens d'Ahasvérus* by Louis de Launay, *Marches du Juif errant* by Henry-Jacques, *Jésus raconté par le Juif errant* by Edmond Fleg and *Histoire du Juif errant* by Jean d'Ormesson). Its main goal is to answer the question to what extent the original image of the Jew is reproduced in the above-mentioned prose works. In order to carry out his plan, the author takes into account the crucial and stereotypical characteristics which constitute the very nature of the Jewish vagabond. He tries then to point out major differences between the five novels and the popular version of the Ahasverian legend. The study of those elements shows that contemporary texts related to the immortal man break off with the traditional version of the legend and thus bear testimony of the so-called “death of the myth”.

KEY WORDS: The Wandering Jew, French prose works, contemporary literature, stereotypes, legend, death of the myth

Le Juif errant est un personnage emblématique aussi bien dans la tradition catholique que protestante. Il en est ainsi parce que la légende du marcheur barbu tire son origine de ces deux religions. La première version – dont le tissu structural est fort éclectique, car découlant de différentes sources religieuses et socioculturelles – se développe au sein de la mentalité catholique, mais, notons-le, la dimension antisémite de cette légende¹ n'est nullement stimulée par les autorités

¹ Il importe de remarquer que l'identité juive de Cartaphile (premier témoin immortel de la Passion du Galiléen) n'y est point exprimée de manière directe et il arrive qu'on le perçoive

de l'Église catholique. Toujours est-il que le caractère hostile aux Juifs dont se caractérise ledit mythe procède de la chrétienté en tant que groupe de membres témoignant des attitudes malveillantes à l'égard du peuple juif perçu à l'époque de la solidification et de l'expansion de la foi catholique comme un peuple déicide. Comme le constate Roland AUGUET, « [i]l s'agit plutôt d'un agrégat d'idées, de sentiments et d'images qui flottaient à la surface de la conscience chrétienne et qui prirent corps à travers cette cristallisation romanesque. C'est à la chrétienté dans son ensemble qu'il faut en attribuer la paternité, non à l'Église » (1977 : 93).

S'agissant de la seconde version de la légende (c'est-à-dire celle que l'on peut sans nul doute considérer comme définitive, car affermissant la structure identitaire du Juif maudit²), elle provient directement de la tradition médiévale, mais – chose peu surprenante – elle actualise le contenu liminaire tout en le modifiant au niveau thématique et surtout idéologique. C'est bel et bien l'opuscule intitulé *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem juden mit namen Ahasverus* (*Courte Description et Histoire d'un Juif nommé Ahasvérus*)³, élaboré dans le milieu protestant et publié pour la première fois en 1602 entre autres à Bautzen, à Leyden et à Dantzig, qui propose cette variante « moderne » du Juif errant. Ainsi, ledit rôdeur est-il non seulement muni d'un catalogue de traits en apparence immuables qui constituent son étiquette sémantique, mais il est également mêlé dans un sort bien concrétisé. Or, ayant refusé de porter secours au Christ durant son chemin de croix, il est condamné à errer⁴ sans trêve et en solitude jusqu'au Jugement dernier.

– étant donné son métier de portier de Ponce Pilate – comme un Romain (cf. PARIS, 1903). Par surcroît, l'interprétation ethnologique de ce personnage varie en fonction d'une région donnée. C'est par exemple en Italie qu'on voit en lui déjà à l'époque médiévale le représentant authentique de la communauté israélite. Dans *Chronica Majora*, l'une des sources originaires où la légende est inscrite formellement, Matthieu Pâris lui-même n'évoque pas sans ambiguïté la judéité de Cartaphile. À savoir, il la cache sur un dessin figurant dans le manuscrit autographe de la chronique susmentionnée : là, on voit un vieillard appuyé sur une houe qui lui sert de béquille. Jean-Claude SCHMITT éclaircit le sens de ce dessin de manière suivante : « la houe sur laquelle s'appuie le personnage provient de l'iconographie habituelle de Caïn, indice, sans doute, d'une "judaïté" originelle, mais surtout de la malédiction qui pèse sur le Juif errant » (2001 : 63).

² Dès lors, à l'inverse de Cartaphile, son identité juive ainsi que son errance sont verbalisées de manière explicite, ce qui permet en effet de le percevoir comme le « véritable » Juif errant.

³ Ce livret, dont l'auteur reste anonyme, devient d'emblée très populaire, d'où ses nombreuses rééditions. Son contenu y est reproduit, mais les auteurs n'évitent pas cependant d'introduire quelques légères modifications touchant non seulement le texte lui-même, mais aussi l'intitulé. L'un d'eux est *Wunderbarlicher Bericht von einem Juden aus Jerusalem bürtig mit namen Ahasuerus* (*Relation merveilleuse d'un Juif natif de Jérusalem, du nom de Ahasuérus*). L'opuscule qui porte ce titre, et dont la publication échoit en 1602 et en 1603 à Leyden, est attribué à un certain Chrysostomus Dudulaeus Westphalus (nom sans doute inventé).

⁴ L'errance du Juif n'apparaît qu'au début du XVII^e siècle où elle est attribuée au personnage nommé Ahasvérus. Le destin de son prédécesseur médiéval (connu comme Cartaphile) est

Autant dire que le nouveau nom du réprouvé – Ahasvérus – prend son origine dans la fête juive *Purim* célébrée chaque printemps. De la sorte, on commémore la défaite d'Haman désirant moissonner les Israélites et, par là même, la libération de ceux-ci de la captivité dans l'Empire perse (cf. MILIN, 1997 : 70). Ce jour-là, en accord avec la coutume, les enfants juifs se promenaient d'une maison à l'autre, tout en assistant au *Jeu d'Ahasvérus* (« Ahasverspiel » ou « Pourim Spiel »), spectacle public basé sur l'histoire biblique d'Esther⁵. Nous déférons au point de vue de George K. ANDERSON qui trouve que ce prénom est devenu à cette époque-là un hétéronyme usuel désignant tout Juif, d'où le choix de l'auteur de la *Courte Description* (qui que ce soit en vérité⁶) de le conférer à son personnage légendaire (cf. 1965).

Attendu que la légende en question jouit d'une popularité incessante depuis des siècles et qu'elle impose une structure identitaire du personnage éponyme bien établie (pour ne pas dire sclérosée), il paraît fort intéressant d'étudier comment ce modèle traditionnel – prêtant de toute évidence à la stéréotypisation patente du Juif mythique – se reflète dans le romanesque français du XX^e siècle⁷. Dans le présent article, nous examinons les romans suivants⁸ : *Carnet de route du Juif errant* d'Alexandre Arnoux (1931), *Les Entretiens d'Ahasvérus* de Louis de Launay (1938), *Marches du Juif errant* de Henry-Jacques⁹ (1946), *Jésus raconté par le Juif errant* d'Edmond Fleg (1953¹⁰) et *Histoire du Juif errant* de Jean d'Ormesson (1991).

Il n'est point exagéré de constater que le texte originaire portant sur la légende du Juif errant fait fonction d'une sorte de matrice constituant non tellement une source d'inspiration pour les auteurs désirant exploiter ledit thème, que

différent : il n'est nullement condamné à marcher éternellement à travers de multiples contrées, mais bien au contraire, sa peine consiste à résider dans un endroit concret (en Arménie) afin de raconter les événements liés directement à la Passion à tous ceux qui se rendront chez lui, donc aux pèlerins chrétiens. Son châtement est dû aux propos suivants de Jésus : « Je vais et tu attendras que je sois venu » (PÂRIS, 1840 : 392).

⁵ Ajoutons qu'Assuérus (alias Xerxès I^{er}), roi perse, a joué un rôle essentiel dans la défaite du vizir Haman.

⁶ On suppose généralement que ce texte constitue la publication d'une lettre écrite en 1564 par Paul von Eitzen, évêque à Schleswig, réformateur protestant et docteur illustre en théologie. Toutefois, Gaston PARIS révoque en doute aussi bien la date de la publication que la paternité de cette missive (cf. 1903).

⁷ Conscient des limites qu'inflige la nature formelle de la présente publication, nous ne prenons en considération que ces textes en prose où le Juif errant est annoncé déjà dans le titre et qui dans l'univers représenté fait fonction de personnage principal.

⁸ Entre parenthèses, nous mettons les dates des premières publications des ouvrages analysés.

⁹ Le véritable nom de l'écrivain est Henri Edmond Jacques.

¹⁰ La première version du livre est publiée en 1933. Celle de 1953 contient des modifications textuelles inspirées entre autres des atrocités de la Seconde Guerre mondiale (les deux fils de l'auteur meurent à cette période). C'est cette version que l'on considère comme définitive.

plutôt un vecteur interprétatif qui les met dans l'obligation de suivre un modèle prédéterminé et apparemment inaltérable. Il en est ainsi pour la raison que le marcheur sempiternel est muni d'un catalogue détaillé – voire exhaustif – de ses traits distinctifs qui paraissent indélébiles et intrinsèquement liés les uns aux autres. L'omission d'au moins de l'une de ses caractéristiques fait faussement supposer que la figure ahasvérienne serait par là incomplète ou tout simplement dénuée de sa dimension légendaire. La présente analyse nous permettra de vérifier si un tel positionnement est dûment justifié et à quel degré il est possible et admissible de manœuvrer la matière primaire pour ne dépourvoir le Juif errant ni de son identité rarissime ni de son destin unique.

Apportons quelques précisions sur l'éventail de traits distinctifs du Juif. Il existe deux attributs ahasvériens qu'il faut percevoir assurément comme les piliers du maudit, c'est-à-dire son crime (péché commis contre le Fils de l'Homme) et sa peine (errance éternelle). Outre ces faits de base, le vagabond de Jérusalem se caractérise par la réserve et la tranquillité, une horreur profonde pour les blasphémateurs, l'aptitude de parler toutes les langues, la pauvreté et la charité, mais également par la frugalité (ici, il s'agit aussi bien de la nourriture que de l'habit). Quant à l'axe analytique de notre examen, nous nous focalisons sur les thèmes pertinents, à savoir : la conversion de l'errant, son repentir et l'ascétisme dans le domaine érotique.

Nul doute que le noyau idéologique de la légende s'attache à la mission d'Ahasvérus. Celle-ci, grâce à la déambulation et la longévité exceptionnelle de ce dernier, consiste à diffuser partout dans le monde la conviction de la véracité du christianisme. Cela dit, le sacerdoce du rôdeur – que d'aucuns perçoivent comme l'un des apôtres (cf. KNECHT, 1977) – se restreint à une marche multiséculaire à travers différents pays européens¹¹, car « Dieu l'a voulu garder comme un témoin vivant contre les Juifs [ceux qui enfreignent la loi divine par la dureté de cœur – P.K.] et les incrédules » (PARIS, 1903 : 164). En l'occurrence, on « le voit assister dévotement aux sermons et donner le bon exemple d'un pécheur qui veut expier son crime » (SCHÆBEL, 1877 : 69). Néanmoins, il est nécessaire que l'« activité pastorale » de l'errant soit précédée de sa conversion¹².

Avant d'entrer dans les détails, qu'il nous soit permis de noter qu'aucun des ouvrages que nous soumettons à l'analyse n'expose un Juif errant qui veuille renier la confession de ses ancêtres et, par voie de conséquence, accepter la

¹¹ Avec le passage du temps, les auteurs particuliers placent Ahasvérus dans d'autres régions de la Terre (en Asie ou en Amérique du Nord), mais également sur d'autres planètes ou satellites naturels, telle la Lune.

¹² Dans la première version de la légende, elle est exprimée de façon directe parce que Cartaphile est baptisé par Ananie et adopte le prénom de Joseph. Cependant, dans la seconde version du mythe, la conversion d'Ahasvérus est tout à fait implicite, car elle s'impose comme une évidence.

religion chrétienne. Une telle décision résulte de différentes motivations personnelles, ce qui nous incite à distinguer trois classes de rôdeurs.

La première, la moins radicale, comprend un seul personnage : le Juif ormesonien qui figure dans le roman *Histoire du Juif errant*. Son attitude à l'égard des questions religieuses confine à l'indifférence. Bien que conscient de son origine et attaché dans une certaine mesure au milieu dont il provient, donc à la judaïcité¹³, il n'identifie point ses actes par le prisme de la judaïté¹⁴. Sa relation avec la foi est plutôt non suivie, à tel point qu'il lui arrive de se convertir à l'islam et au catholicisme. Nous tenons à souligner que ces actes ne sont ni peu ni prou motivés par la volonté de se mettre du côté de nouveaux mouvements religieux tout en rejetant le judaïsme. Tant s'en faut. On n'a affaire qu'à une assimilation spontanée dictée par les circonstances sociopolitiques. Or, une quelconque conversion réfléchie et sincère y est complètement exclue. Qui plus est, il est question du mahométisme et non de la religion instaurée par le Christ. En bref, il est légitime de le placer parmi ces Juifs qui constatent : « je suis juif et rien d'autre, je suis un juif, un point c'est tout, sans reconnaître par là qu'ils ont aussi des devoirs envers cette tradition, prise comme *halakhah*, dans leur vie personnelle » (SCHOLEM, BOLLACK et BOURDIEU, 1980 : 17).

La deuxième catégorie, que l'on peut considérer comme médiane, recèle deux Juifs : arnousien (*Carnet de route du Juif errant*) et launayen (*Les Entretiens d'Ahasvérus*). Tous les deux refusent de se mettre à croire à une autre religion et trahissent un attachement manifeste à leur provenance. Toujours est-il qu'ils n'attendent pas l'arrivée du Messie et diffèrent, l'un de l'autre, par le degré auquel ils observent les lois du judaïsme. Tandis que le héros éponyme du roman de Louis de Launay n'accorde pas beaucoup d'importance aux pratiques religieuses, le personnage-narrateur de l'ouvrage d'Alexandre Arnoux (d'après la conception de Gérard Genette, on a affaire au narrateur autodiégétique, cf. 1972) confesse déjà dans la partie initiale de son carnet que la religion a toujours été – compte tenant de quelques écartements passagers – essentielle dans sa conduite. Il avoue ce qui suit :

Je suis, j'étais plutôt, un bon juif, exact, diligent, strict, esclave du Seigneur et âpre à réclamer le loyer de son esclavage, à exiger la contre-partie de ses sacrifices. Je n'ai jamais bottelé, bâti, martelé, raclé le cuir, allumé le feu le samedi, ni touché de l'argent [...]. Je m'abstenais aussi de manger de la chair défendue, du porc, du poisson non écailleux, du butor, de la vache tuée en même temps que son veau. Je n'ai point commis l'adultère, sauf en pensée.

ARNOUX, 1931 : 9–10

¹³ Par le terme « judaïcité », nous entendons le fait d'être juif, d'appartenir à la communauté juive.

¹⁴ Par le terme « judaïté », nous entendons l'appartenance à la religion juive ainsi que l'observance des préceptes religieux prêchés par le judaïsme.

Pour ce qui est encore d'Ahasvérus launayen, bien que non plongé dans la judaïté, il est prêt à défendre la cause juive en assumant le « rôle de juif convaincu et militant » (LAUNAY, 1938 : 64) et chaque fois qu'on lui propose « une innovation, que ce soit le christianisme ou le communisme, il s'indigne avec [une] vivacité juvénile [...]. Il prêche la tradition quand nous [son entourage – P.K.] l'attaquons » (65).

De la troisième classe, la plus extrême, relèvent deux Juifs : fléguien (*Jésus raconté par le Juif errant*) et henry-jacquien (*Marches du Juif errant*). Ce qui les unit, c'est un désir profond de retrouver le vrai Messie, celui dont la venue glorieuse est assurée par la tradition hébraïque. S'ils ne voient pas en Jésus le véritable messager divin, c'est parce que leurs points de vue sont grandement influencés par les catégories traditionnelles. Selon elles :

Le Messie est celui qui rendra à la maison de David son trône sur terre, ramènera tous les Juifs en Israël, ouvrira une ère de paix où seul Yahveh sera honoré et, en fin de compte, préparera le monde aux fins dernières et au Jugement dernier (avec la résurrection des morts, la rétribution des mérites, etc.). [...] Pour les Juifs orthodoxes, la venue du Messie s'accompagnera de la reconstruction du Troisième Temple et de la reprise des sacrifices¹⁵.

LUDWIG, 2017 : 166

En tout cas, c'est le Juif errant de l'ouvrage de Henry-Jacques qui constitue un cas fort particulier. Cela est dû au fait qu'il non seulement dédaigne la prise d'une autre religion que celle de ses ancêtres, mais, chose significative, il exprime ouvertement sa haine envers Jésus et le christianisme. Son venin se manifeste entre autres dans les attaques contre les croix qu'il trouve sur son chemin. Or, tous ces symboles de la mort du Nazaréen, sauf un seul¹⁶, sont tout simplement détruits par le réprouvé juif.

Outre la susmentionnée conversion au christianisme, Ahasvérus mythique s'en veut de ce qu'il a fait et « espère son salut parce qu'il a péché par ignorance » ou « pense que Dieu lui a pardonné ce qu'il a fait par ignorance » (PARIS, 1903 : 169). Étant donné que tous les textes analysés dans la présente publica-

¹⁵ Ajoutons que dans d'autres mouvements juifs, la reprise des sacrifices et la reconstruction du Temple ne sont pas nécessaires. Ce qui y compte, c'est l'arrivée du Messie qui restaurera la paix sur terre. S'agissant des Juifs réformés, eux, ils sont plus libéraux dans leurs convictions, car ils rejettent l'idée d'un messie humain.

¹⁶ C'est à partir de la troisième croix rencontrée sur son chemin qu'il commence à les détruire. « À la première qu'il aperçut, Ahasvérus tressaillit, détournant les yeux. À la deuxième, la colère en son cœur s'amassa. À la troisième, avançant vers le signe, il l'arracha. Depuis, chaque fois qu'il rencontrait une, il l'abattait » (HENRY-JACQUES, 1946 : 142). Ahasvérus fait toutefois une seule exception et s'abstient d'abattre une croix. Il fait ainsi à la demande d'une femme qui prie ardemment devant cette croix en suppliant Jésus de sauver son fils bien-aimé qui est gravement malade.

tion mettent en scène un personnage qui refuse de renier son culte judaïque et, par là même, d'adopter la nouvelle religion étant en cours d'épanouissement, il n'étonne point que l'« Ahasvérus moderne » ne manifeste non plus aucun repentir. Ici, tout comme dans l'examen précédent, nous avons décelé trois types comportementaux.

Le premier – où les maudits sont loin de regretter leurs gestes, mais qui ne sont pas remplis de haine – englobe les Juifs arnousien et fléguien. Le personnage du *Carnet de route du Juif errant*, quoiqu'il ait congédié le Christ du seuil de son échoppe, n'est pas accablé de remords quant à son acte immonde. Il prétend qu'au moment de chasser le Galiléen, il n'a pas exprimé son opinion personnelle dictée par une malice perfide, mais il a proféré des propos à l'instinct et qui, par surcroît, n'ont pas été dits en conscience. Il avoue : « le vieil Antéchrist, né bien avant Jésus, avec le premier souffle d'Adam, éleva la voix par ma bouche. [...] Je m'écriai, mentant à pleine gorge, vomissant les vérités assises, de convention, de long usage, que je savais fausses » (ARNOUX, 1938 : 32). En fin de compte, il se sent la proie du destin et ne regrette pas ce qu'il a fait par ignorance.

S'agissant du Juif fléguien, la pénitence lui a été infligée inégalement et il a toutes les raisons de croire qu'il est innocent. En effet, il n'a pas pu porter la croix de Jésus non qu'il n'ait pas voulu le faire, mais qu'une conjoncture inattendue ait détourné son attention : or, en même temps, il a entendu les pleurs amers de sa tante Séphora qui souffrait, car ses deux fils, Baruch et Ruben, allaient trépasser sur les croix, à deux côtés du Christ. Le Juif errant avoue : « Et elle suivait, toute cassée, en sanglotant. L'oncle la soutenait. Moi aussi, je la soutenais » (FLEG, 1993 : 296). Attendu les circonstances et le manque patent de sa mauvaise volonté, le Juif de Fleg ne se repent pas.

À la deuxième classe appartient un seul personnage : le Juif errant de Jean d'Ormesson. D'une part, il se caractérise par le manque de regrets, car, au fur et à mesure de son errance, il ne parvient pas à accepter Jésus comme le véritable Fils de Dieu ; d'autre part, il persiste dans la conviction que son refus de porter secours au condamné est entièrement justifié : ce qui l'a poussé à cet acte, c'est une simple jalousie amoureuse. Il était persuadé que Marie de Magdala, pour laquelle il brûlait d'amour, l'a rejeté pour la raison que c'était le Galiléen qu'elle aimait.

Quant aux Juifs launayen et henry-jacquien, ils constituent des cas assez particuliers en raison de leurs attitudes à l'égard du Christ. Tous les deux ne ressentent point de remords (le premier ne prête pas attention aux événements tellement éloignés dans le passé, le second n'arrête pas de considérer le Rédempteur présumé comme un « magicien »), mais ils s'avisent d'engager une lutte ardente contre leur « juge ». Dans le roman de Louis de Launay, le héros éponyme, avocat de profession, intente le procès civil contre celui qui l'a condamné à tort il y a presque deux mille ans et cherche à prouver que Jésus est un homme qui a usurpé la divinité. En revanche, le personnage principal des *Marches du Juif*

errant incarne un type acharné dans sa lutte antichrétienne à tel point qu'il refuse le pardon de Jésus et continue son errance.

Somme toute, de ce que nous venons de présenter, il se dégage un schéma subverti du vagabond réprouvé qui non seulement s'abstient de regretter son méfait, mais aussi, selon un cas donné, s'efforce de préjudicier à celui en qui il voit la source de ses tourments infinis.

Concernant la sobriété du type ahasvérien, elle s'étend à quelques niveaux : le maudit, dans ses relations avec autrui, agit toujours sans risée, de la sorte, « on ne l'a jamais vu rire », de plus, il « mange peu et sobrement » et « se contente d'un vêtement et d'une nourriture simple » (PARIS, 1903 : 169). En bref, l'existence du rôdeur de Jérusalem est marquée par une misère frappant différents domaines de vie et, en particulier, ceux portant sur la satisfaction de ses besoins primaires : nourriture, logement et vêtement. Il est hors de doute qu'à cette catégorie appartiennent également les besoins sexuels¹⁷.

Vu que le réprouvé juif vit en marge de la société et se tient, par là même, à l'écart des gens (sauf quand il doit raconter le déroulement de la Passion), il se replie dans une profonde solitude. On pourrait présumer, étant donné sa condition existentielle et le sort qui pèse sur lui, que la sphère érotique lui est complètement étrangère. Cela se confirme, mais seulement dans le cas du Juif fléguien, car tout porte à croire que – aussi bien avant que pendant son errance – il n'a pas de rapports sexuels (avant le châtement, c'est le respect de la loi juive qui l'oblige à garder la chasteté jusqu'au mariage). À la même catégorie appartient le Juif henry-jacquien, à cette différence qu'il n'est pas vierge : avant d'entamer sa déambulation multiséculaire, il est père de famille. Mais un tel état de choses ne va pas à l'encontre de la vision traditionnelle de la légende, car Ahasvérus, avant d'être condamné par Jésus, est marié et a quelques enfants.

C'est la deuxième classe, où nous situons le Juif launayen, qui apporte une nuance par rapport au cas précédent. À savoir, le personnage des *Entretiens d'Ahasvérus* y est marié et a une fille, Thérèse. Aussi « normaux » que paraissent les trois héros mentionnés ci-dessus, il y en a deux autres qui jettent une lumière tout à fait nouvelle sur l'activité érotique du marcheur éternel, parce qu'ils ne correspondent aucunement à ce qu'impose la légende ahasvérienne.

La vie amoureuse du Juif arnousien avant son errance n'apporte rien de révélateur, car il est marié et a un fils. Aussi convient-il de remarquer que cette relation au niveau émotionnel est présentée de façon très superficielle, ce qui ne permet pas d'accéder à l'intimité des mariés. Ce qui est toutefois digne d'attention, c'est la conduite d'Isaac¹⁸ après la punition. Là, on a affaire à un personnage qui ne recule ni devant un acte sexuel dit normal, c'est-à-dire celui où la femme

¹⁷ C'est déjà dans la première moitié du XVII^e siècle que Claude D'ESTERNOD, dans une satire incluse dans le recueil *L'Espadon satirique*, fait du Juif errant un admirateur de femmes.

¹⁸ C'est le prénom que porte le héros principal de *Carnet de route du Juif errant*.

consent au coût, ni devant un viol. C'est entre autres à Moscou, lors d'un incendie, qu'Isaac profite de l'occasion et possède une femme sans qu'elle soit tout à fait consciente de ce qui se passe. Il avoue : « Je l'ai enivrée à demi de rhum des Antilles et j'ai usé d'elle à ma fantaisie ; les révolutions et les catastrophes procurent souvent de tels profits. À l'aube, elle m'a quitté, pendant que je dormais encore. Fougueuse et grasse, anonyme ainsi que les précédentes » (ARNOUX, 1931 : 206). En bref, le Juif arnousien apparaît en tant qu'admirateur de femmes inlassable qui ne s'abstient pourtant pas de les traiter de façon instrumentale, d'où un projet réitéré de violer une fille mineure, bohémienne du prénom de Mah.

Quant au Juif ormessonien, il est encore plus égoïste et pervers que le précédent, car il viole, tue et n'évite pas aussi bien des actes sadiques que des rencontres sexuelles en groupe. C'est ainsi que le narrateur décrit dans un des passages son activité érotique :

Il y en avait de blondes et de brunes, de plus grandes et de plus petites, de plus grasses et de plus maigres, de plus gaies et de plus sombres, il y en avait qui aimaient et d'autres qui n'aimaient pas être prises par-derrière ou le prendre dans leur bouche – il était toujours le même homme et elles étaient la même femme. Elles changeaient, il changeait. C'était toujours la même femme et c'était toujours le même homme.

Jean D'ORMESSON, 1990 : 571.

L'analyse faite, nous sommes amené à constater que le diagramme ahasvérien, bien qu'il ait longtemps demeuré intensément stéréotypé, rompt à l'époque contemporaine avec la tradition et fournit un autre type de réprouvé. Il s'avère que le vagabond juif s'écarte de son image originaire et, par conséquent, du rôle qui lui a été assigné à la période de sa formation. Or, les composantes qui reposaient jadis à la base de la légende et qui semblaient ineffaçables (la conversion obligatoire, un repentir sincère et profond ainsi qu'une existence minable où toute joie de vie est rigoureusement interdite) s'estompent ou – moins radicalement – reculent afin d'acquérir une texture métamorphosée et de conférer ainsi à la légende un nouvel aspect idéologique. Dès lors, les idées reçues que génère le classificateur même de « Juif errant » se voient en quelque sorte désactualisées : la figure ahasvérienne n'est aucunement contrainte d'attester la véracité de la religion chrétienne, de reconnaître ses torts et de se démenier entre un désespoir stérile et des pulsions suicidaires. Cette série d'exemples confirme donc la thèse, évoquée entre autres par Edgar KNECHT (cf. 1977), postulant la soi-disant « mort du mythe ».

Somme toute, encore qu'il lui arrive d'adopter des formes opposées à celle qu'on lui avait octroyée il y a quelques centaines d'années, le marcheur juif est devenu le prisonnier de son propre destin : dépourvu de matière première, il ne cesse, chose curieuse, d'être lui-même, c'est-à-dire témoin immortel de la Passion.

Quelque représentation distordue qu'il revête, il paraît qu'il sera toujours un emblème vivant impliqué dans son image primaire : aussi limité que soit le nombre de ses traits distinctifs. Or, une quelconque caractéristique (péché, errance, immortalité ou seul surnom) est suffisante pour qu'un destinataire donné puisse se figurer un personnage dont l'inventaire événementiel est bien déterminé. Un tel état de choses est dû sans le moindre doute à la vision immensément stéréotypée d'Ahasvérus. En d'autres termes, même s'il est soumis au procédé de « déstéréotypisation » (ses traits distinctifs sont peu ou prou renversés, ce qui permet donc de parler des anti-stéréotypes), le rôdeur réprouvé restera impliqué *ad vitam æternam* dans le réseau de stéréotypes.

Bibliographie

- ANDERSON, George K. 1965 : *The Legend of the Wandering Jew*. Providence, Brown University Press.
- ARNOUX, Alexandre 1931 : *Carnet de route du Juif errant*. Paris, Bernard Grasset.
- AUGUET, Roland 1977 : *Le Juif errant*. Paris, Payot.
- ESTERNOD, Claude de 1922 : *L'Espadon satirique*. Paris, Librairie du bon vieux temps, Éditeur : Jean Fort.
- FLEG, Edmond 1993 : *Jésus raconté par le Juif errant*. Paris, Albin Michel.
- GENETTE, Gérard 1972 : *Figures III*. Paris, Seuil.
- HENRY-JACQUES 1946 : *Marches du Juif errant*. Liège, Maréchal.
- KNECHT, Edgar 1977 : *Le mythe du Juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*. Grenoble, P.U.G.
- LAUNAY, Louis de 1938 : *Les Entretiens d'Ahasvérus*. Paris, Éditions du Courrier politique, littéraire et social.
- LUDWIG, Quentin 2017 : *Le judaïsme. Histoire, fondements et pratiques de la religion juive*. Paris, Eyrolles.
- MASSENZIO, Marcello 2006 : *La Passion selon le Juif errant*. Paris, L'Échoppe.
- MASSENZIO, Marcello 2010 : *Le Juif errant ou L'art de survivre*. Paris, Cerf.
- MILIN, Gaël 1997 : *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif errant*. Rennes, PUR.
- ORMESSON, Jean de 1990 : *Histoire du Juif errant*. Paris, Gallimard.
- PARIS, Gaston 1903 : *Légendes du Moyen Âge*. Paris, Librairie Hachette.
- PÂRIS, Matthieu 1840 : *Grande Chronique*. T. 3, Paris, Paulin : Libraire-Éditeur.
- SCHÛBEL, Charles 1877 : *La Légende du Juif errant*. Paris, Maisonneuve Et Cie, Libraires-Éditeurs.
- SCHMITT, Jean-Claude 2001 : « La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant ». In : AA. VV. *Le Juif errant. Un témoin du temps*. Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme & Adam Biro.
- SCHOLEM, Gershom ; BOLLACK, Jean ; BOURDIEU, Pierre 1980 : *L'identité juive* [Entretiens avec Gershom Scholem]. Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 35, p. 3–19.

Note bio-bibliographique

Pawel Kamiński, docteur ès lettres, enseignant-chercheur à l'Institut des études littéraires, à la Faculté des sciences humaines de l'Université de Silésie à Katowice. Ses recherches portent sur la littérature française et francophone des XX^e et XXI^e siècles, et – en particulier – sur la littérature de la Shoah et la littérature comparée, englobant notamment l'ashkénazité.



ALEKSANDRA KOMANDERA

Université de Silésie à Katowice

 0000-0002-1344-2081

Le Combat d'hiver de Jean-Claude Mourlevat : les stéréotypes dans le processus de lecture du récit dystopique pour adolescents

Le Combat d'hiver by Jean-Claude Mourlevat:
Stereotypes in Process of Reading Adolescent Dystopian Fiction

ABSTRACT: Adolescent dystopian literature has been in vogue recently. Its popularity reflects in fact several aspects, from readers' preferences, through marketing rules, to writers' choices. The predominance and reiteration of dystopian fiction suggests that they can involve stereotypes. Taking into consideration the fact that the stereotype is a reading construction, we analyse in this paper the role of stereotypes in perceiving and decoding a dystopian universe, with its elements, such as prison environment, oppressive authorities, tentative of revolt, and final victory or defeat, with respect of his young readers, in Jean-Claude Mourlevat's novel *Le Combat d'hiver*.

KEY WORDS: adolescent dystopian fiction, Jean-Claude Mourlevat, stereotype, reading

Introduction

Ces dernières années, on a observé un grand succès des récits dystopiques dans le domaine de la littérature pour adolescents. Cette présence manifeste de la dystopie dans ce secteur littéraire est tellement visible qu'elle est perçue comme l'étape de l'évolution de l'édition jeunesse succédant à la prédominance des textes sur sorciers et vampires. Depuis 2008, date de la publication de la trilogie *The Hunger Games*, de Suzanne Collins, devenue best-seller, dont le succès a été renforcé par une adaptation filmique réalisée par Gary Ross, en

2012, une nouvelle voie d'écriture s'est ouverte. En fait, des séries dystopiques de succès voient le jour. Outre l'originalité, la correspondance avec la réalité des jeunes ou les valeurs esthétiques, le succès de ce type de fiction tient sans doute au marché éditorial (FERRIER, 2011 : 51) qui maintient l'intérêt du public par la prédominance de séries ou de nombreuses traductions des romans, avant tout anglophones, et qui préfère les romans de genre, entre autres ceux dystopiques, facilement classables et prévisibles dans la réception auprès des lecteurs, ce qui influe sur la production littéraire des auteurs. Ce sont aussi les outils technologiques qui contribuent à la popularité du récit dystopique, permettant de multiplier rapidement des modèles de récits du même type.

Le côté éditorial des romans dystopiques pour adolescents se révèle intéressant et inspirateur dans le cadre de la thématique des stéréotypes par le fait que, dans la seule récurrence des récits dystopiques, nous pouvons soupçonner la présence des procédés de la stéréotypie, résultant de la fidélité aux règles conditionnant le récit dystopique, ainsi que la volonté des auteurs de briser les poncifs du genre pour se faire distinguer et assurer à leurs textes de l'originalité, tout en encourageant le risque de tomber dans de nouveaux stéréotypes. De plus, les romans dystopiques pour adolescents, comme toute la littérature pour la jeunesse, ce qui est d'ailleurs souvent démasqué, peuvent véhiculer les stéréotypes concernant les rôles et les représentations des protagonistes – adolescent(e)s, par exemple ils peuvent transmettre des images de genre stéréotypées. La récurrence des récits dystopiques, leur énorme popularité, invitent-ils à poser la question concernant le fonctionnement du stéréotype dans la fiction dystopique pour adolescents, et, notamment, dans le processus de lecture de ce type de roman. Nous voulons y répondre à travers l'analyse du roman de Jean-Claude Mourlevat *Le Combat d'hiver* (2006).

Dystopie et stéréotypie

Avant de procéder à notre examen, nous trouvons utile d'évoquer, de manière générale, les notions-clés de notre étude : dystopie et stéréotypie. Le mot « dystopie », provenant de l'anglais *dystopia*, a été formé par l'association du préfixe *dys-*, avec une valeur péjorative de « négation », « malformation », « difficulté », et du radical d'origine grecque, *topos* : « lieu ». Le terme de « dystopie » a été utilisé pour la première fois par John Stuart Mill, dans son discours parlementaire de 1868, pour dénoncer la politique du gouvernement britannique par rapport au territoire irlandais. Cette association a été conçue pour rappeler le terme *utopie*, auquel la dystopie s'oppose apparemment, la première étant l'image d'une réalité idéale. Étymologiquement, la dystopie désignerait alors le contraire de l'utopie,

c'est-à-dire un lieu défectueux, nuisible même. Cela explique pourquoi, du point de vue terminologique, il existe une sorte de divergence et les appellations « dystopie », « contre-utopie » et « anti-utopie » sont souvent employées comme interchangeable, mais trancher le problème des frontières poreuses entre les récits dystopiques et utopiques se révèle un essai difficile, sinon voué à l'échec.

De manière analogue la notion de « stéréotypes » n'échappe pas non plus à la complexité définitoire. Il nous paraît nécessaire de recourir à une définition qui permettra de développer notre argumentation. Dans son livre *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Ruth AMOSSY explique : « [...] le stéréotype n'existe pas en soi. Il n'apparaît qu'à l'observateur critique ou à l'utilisateur qui reconnaît spontanément les modèles de sa collectivité. Il émerge lorsque, sélectionnant les attributs dits caractéristiques d'un groupe ou d'une situation, nous reconstituons un schéma familier » (1991 : 21). La perspective de la chercheuse repose sur le constat que le stéréotype est une « construction de lecture » (AMOSSY, 1991 : 21). Il nous semble possible d'appliquer cette prise en conscience des stéréotypes dans le processus de lecture, pendant lequel on se réfère également aux modèles et on identifie des représentations habituelles. Notre point de référence est aussi l'idée qu'il existe un lien étroit entre la lecture et les stéréotypes, ces derniers étant, selon Jean-Louis DUFAYS, « la base de toute lecture, le 'socle de compétence' qui permet à un lecteur non seulement de comprendre et d'interpréter, mais aussi de modaliser et d'évaluer un texte » (1994 : en ligne).

Les stéréotypes dans la construction de l'espace dystopique

Une première activité du lecteur est alors celle de construire du sens (« comprendre et interpréter »), c'est-à-dire de « reconnaître dans les éléments du texte, à quelque niveau que ce soit (mots, syntagmes, phrases, actions, personnages, lieux, temps, mode narratif, idéologie) des schémas stéréotypés » (DUFAYS, 1994 : en ligne). Prenons l'exemple de l'espace comme élément qui permet de reconnaître certains points principaux récurrents. La littérature dystopique se caractérise par l'emplacement de l'intrigue dans un monde distant imaginaire. Ce trait résulte directement de la défamiliarisation qui est, pour M. Keith BOOKER, « la stratégie littéraire principale de la littérature dystopique » (1994 : 3)¹. Ce cadre lointain, souvent futur, camoufle un regard critique sur des pratiques sociales et politiques douteuses du monde réel. En cela, la dystopie se rapproche de l'utopie qui, elle aussi, se base sur une perception d'un univers autre, assurée par le

¹ C'est nous qui traduisons : "[...] I consider the principal literary strategy of dystopian literature to be defamiliarization [...]".

personnage-voyageur, et s'attaque à la réalité blâmable. Cet univers défamiliarisé du récit dystopique repose le plus souvent sur une représentation d'un monde imaginaire sinistre, abusif, commandé par des règles absurdes. Il en est ainsi dans le roman de Jean-Claude Mourlevat, et ceci à deux niveaux. Premièrement, le lecteur identifie la société oppressante sous l'image de deux institutions : les internats des filles et des garçons et le camp d'entraînement des gladiateurs. Ces lieux sont créés conformément à la poétique de l'espace des récits dystopiques : ce sont des lieux clos, des univers carcéraux, où il est obligatoire de respecter des lois strictes. L'image de l'internat des filles, décrit par le narrateur hétérodiégétique avec une perspective passant par l'héroïne Helen, est bouleversante. Le lieu est dirigé par des institutrices et surveillantes brutales, appliquant avec assiduité un système de punitions fixe, comme, par exemple, l'envoi au cachot, appelé ironiquement « le Ciel », dont l'allure redoutable est mise en relief dans la description ci-dessous :

Loin d'être perché dans les hauteurs, ce cachot se trouvait sous les caves elles-mêmes. On y accédait depuis le réfectoire par la spirale serrée d'un long escalier aux marches ruisselantes d'eau froide. La pièce mesurait deux mètres sur trois environ. Les murs et le sol puaien la terre moisie. Quand la porte se refermait sur vous, il ne restait qu'à chercher à tâtons la couchette de bois, à s'asseoir dessus ou à s'allonger, et à attendre. On se retrouvait seule avec soi-même, dans l'obscurité et le silence, pendant des heures.

MOURLEVAT, 2010 : 15

Conformément aux règles du récit dystopique, Mourlevat imagine l'internat où règnent des conditions de vie draconiennes et un strict règlement, avec 81 articles, qui décide d'interdictions et de droits. De manière analogue au récit utopique², l'écrivain présente le lieu où la propriété privée est éliminée, avec l'exemple de manteaux identiques portés par les filles, et où l'égalité est imposée, en autorisant le même nombre de visites chez des consoleuses.

Le second espace que le lecteur peut reconnaître grâce aux schémas identifiables du récit dystopique est le camp d'entraînement pour les combats. L'auteur le construit également sur les bases d'une société totalitaire, où les lutteurs sont divisés en castes : novices, primus et champions, surveillés par des gardiens, avec Fulgur en tête, un entraîneur sadique des combattants. Il faut noter aussitôt que le lecteur retrouve ici le motif d'une société segmentée et celui de luttes, de combats ou de jeux, le plus souvent jusqu'à la mort, et ces modalités sont caractéristiques du récit dystopique.

Les internats et le camp d'entraînement sont encore dystopiques par leur nature de lieux isolés. Comme l'écrit Marc ATALLAH, les sociétés utopiques et dystopiques sont « des lieux clos, fermés sur eux-mêmes et séparés de l'extérieur

² Sur les relations entre l'utopie et la dystopie, voir : ATALLAH (2011 : 17–27).

par des barrières naturelles ou artificielles » (2011 : en ligne). Il paraît toutefois qu'il y a une différence entre ces deux types de récits. Si dans l'utopie le mouvement général est centripète, observable par exemple dans l'arrivée d'un personnage-voyageur sur une île où habite une société idéale, la dystopie, au contraire, repose sur les forces centrifuges, validant le motif d'une fuite du protagoniste du système despotique. Dans *Le Combat d'hiver*, l'auteur lie ce thème d'évasion à quatre héros : Milena, Bartolomeo, Helen et Milos. C'est une occasion pour le lecteur de saisir un autre élément schématique : l'auteur montre les adolescents qui décident de s'enfuir de l'univers carcéral de leurs internats, même au prix d'exposer d'autres internes à des punitions injustes. Comme d'autres héros de fictions dystopiques, ils osent briser le mécanisme du système oppressif qui exploite consciemment des limites de comportement qu'un être vertueux s'impose pour ne pas nuire aux autres.

La recherche des stéréotypes liés au type de récit peut supposer également l'absence de certains schémas, comme, par exemple, ceux liés à la science et au progrès. En fait, Mourlevat invente un univers totalitaire qui n'est pas dominé par les nouvelles technologies ni totalement déshumanisé. L'auteur s'éloigne ainsi du modèle. Mais ce qui rapproche le texte du récit dystopique, c'est l'existence des lieux sécurisants, en dehors de l'espacement carcéral : les maisons de consoleuses, le village d'hommes-chevaux, une partie de la capitale où se réorganisent les groupes de révoltés, et aussi, à un certain degré, les montagnes où s'évadent Helen et Milos. Cela donne l'impression que l'action est située dans un monde contemporain ou récent, et non pas dans le futur. L'auteur modifie donc la vision de la dystopie et le lecteur se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une illustration fidèle « des récits qui s'appuient sur des États mondiaux, des États collectivistes, des États dirigés par de gigantesques corporations (etc.) – des sociétés totalitaires, donc » (ATALLAH, 2013, en ligne). Cependant, le texte s'inscrit dans l'axe thématique principal des dystopies qui englobe des sujets divers : « guerre, régimes dictatoriaux, expérience concentrationnaire, menace atomique, asservissement de l'homme à la machine, surconsommation, surpopulation, etc. » (STIÉNON, 2017 : 2).

Des stéréotypes de l'espace à la perception du sens

À la lumière des remarques de Jean-Louis Dufays, il est possible d'observer comment les stéréotypes permettent au lecteur de construire du sens à partir du cadre du roman. Il comprend que les deux institutions évoquées ci-dessus sont créées par Mourlevat comme des unités d'un système despotique plus vaste. C'est un deuxième niveau de la représentation du monde coercitif dans le roman.

Il s'agit de la Phalange, une sorte d'organisation ou de parti, qui a pris le pouvoir « dans le sang » (MOURLEVAT, 2010 : 220), a éliminé tous les dirigeants de la Résistance et a enfermé leur progéniture dans des internats à haute surveillance. Le fonctionnement du système est décrit à travers les paroles d'un des dirigeants de la Phalange : « Notre mission essentielle est d'empêcher la mauvaise graine de germer. Nous devons l'écraser sous nos chaussures, impitoyablement » (MOURLEVAT, 2006 : 66). Cette seconde dimension de l'univers carcéral permet à l'auteur de déployer sa réflexion sur des systèmes politiques, ici le régime dictatorial, ce qui est une des constantes dans le récit dystopique, et d'approfondir habilement l'intrigue des internats. Conscient qu'il écrit pour les adolescents, Mourlevat utilise des outils qui permettent d'expliquer certains événements et veille à combler les lacunes de l'intrigue : par exemple, le coup d'État et la Résistance sont expliqués dans une lettre que Bartolomeo reçoit de son père, écrite quinze ans plus tôt. Le schéma stéréotypé de la dystopie veut que l'image de la Phalange soit négative ; en fait, l'auteur lui attribue la violence, la haine, le mépris des autres, les répressions et l'ardeur pour combattre le moindre signe de contestation et de révolte. Par cette description du fonctionnement de la société fictive, le lecteur peut constater que *Le Combat d'hiver* représente une « dystopie politique », type que nous empruntons à la classification des utopies (en utopies politiques, industrialistes et écologiques), proposée par Thierry PAQUOT (2007 : 31–32).

Il faut dire également qu'aborder un thème politique dans le récit de type utopique ou dystopique signifie, selon Marc ATALLAH, bâtir le texte sur une « conjecture sociopolitique » (2013 : en ligne). La conjecture, comme l'écrit Bertrand DE JOUVENEL, est une « construction intellectuelle d'un futur vraisemblable » (1964 : 31). Dans le cas de l'utopie, la conjecture consisterait à imaginer, conformément aux règles rationnelles, un nouveau système politique, et, dans la dystopie, à proposer une vision des « conséquences négatives du gouvernement conjecturé » (ATALLAH, 2013 : en ligne). De cette manière, on peut interpréter que Mourlevat crée l'un des pires mondes, suite à la prise du pouvoir par l'oppressante Phalange, avec cette petite différence que ce système ne possède aucunement de prétentions de promettre (même faussement) aux hommes d'accéder au bonheur ; au contraire, il agit par les menaces et l'intimidation, incarnés par la police d'État et de meutes de créatures vampiriques d'hommes-chiens, c'est-à-dire d'humains rendus à l'état de bêtes ou de bêtes élevées au rang de l'homme dans lesquelles l'instinct de prédateur revient au moment de la chasse. Il est évident que, dans le récit dystopique, la représentation du pire monde des possibles remplit la fonction d'amener le lecteur à la réflexion. Marc Atallah rappelle que l'utopie et la dystopie sont des genres ironiques,

dans le sens où la conjecture sociopolitique n'est pas à considérer comme un programme à suivre, mais comme une technique réflexive. [...] les récits uto-

piques et dystopiques recourent à une certaine forme d'ironie : l'écrivain décale en effet toujours son univers fictionnel du monde réel et, ce faisant, il fait semblant de parler d'une cité parfaite (positive dans le cas de l'utopie, négative dans celui de la dystopie) pour évoquer, par jeu de miroir, l'imperfection de sa propre forme de gouvernement ou des discours qui l'entourent quotidiennement.

ATALLAH, 2013, en ligne

Dans le cas du roman pour adolescents, on peut se demander si la sensibilité, les capacités et l'expérience des jeunes lecteurs leur permettent de dépasser le niveau de surface de l'intrigue et de saisir les indices qui renvoient à la réalité critiquable. Aussi, pourrait-on aussi envisager ce problème du point de vue des « limites de l'interprétation » (ECO, 1992).

La stéréotypie dans le faire des protagonistes

Parmi les schémas stéréotypés mentionnés par Jean-Louis Dufay, les actions sont d'autres éléments immédiatement perçus et interprétés par le lecteur. Elles dévoilent une autre structure récurrente du récit dystopique : la révolte contre le système oppressant, dérivant de la représentation du monde carcéral et dictatorial. Cette constante garantit l'intérêt et le suspense. Le sujet captive d'autant plus qu'il est relié à une intrigue amoureuse. Et un tel schéma narratif est présent aussi dans le récit dystopique pour adolescents, avec cette différence qu'il s'agit plutôt des premiers amours, vu l'âge plus jeune des protagonistes et des lecteurs. Mourlevat recourt volontiers à ce trait de la dystopie et l'applique à trois niveaux. Les deux premières intrigues amoureuses concernent les adolescents : le couple Helen-Milos, et celui de Milena-Bartolomeo, et elles servent plutôt à une identification plus facile du lecteur avec les héros. La troisième intrigue amoureuse est d'ordre structural et enrichit la trame principale du roman car elle apporte des informations sur les motifs de l'obsession d'un des dirigeants de la Phalange, Gus Van Vlyck, et se combine avec le message du livre. En fait, l'auteur cherche dans son roman à transmettre ses idées sur la lutte entre la culture et la barbarie, avec des outils adaptés aux jeunes lecteurs. Les barbares sont ceux qui appartiennent à la Phalange et ceux qui la soutiennent. Ils sont représentés par le dirigeant Gus Van Vlyck, qui, rejeté par la cantatrice Eva-Maria Bach, se lance dans une aveugle lutte contre les révoltés, surtout contre l'artiste, et choisit pour elle une mort cruelle – l'attaque des hommes-chiens. À l'opposé, est introduite l'intrigue liée à Milena, fille d'Eva-Maria. Par sa voix aussi magnifique que celle de sa mère, Milena deviendra le symbole de l'espoir et elle donnera aux hommes la force de se soulever. La trame amoureuse est le

lieu où on peut voir l'attitude du lecteur qui passe d'une lecture « participative » (DYFAYS, 1994, en ligne) à une lecture « de distanciation » permettant de saisir les « dimensions esthétiques, structurelles ou idéologiques » (DUFAYS, 1994, en ligne) du texte. Renouant avec l'idée de la révolte adolescente, Mourlevat montre les protagonistes qui se révoltent contre le monde où ils vivent, d'une part parce qu'ils sont les héritiers dignes de leurs parents et continuent leur tâche de mener les autres à la lutte libératrice (il s'agit de Milena et Bartolomeo), de l'autre, car ils sont inspirés par un amour réciproque et des valeurs telles que la fraternité, la justice, la liberté. L'intrigue concerne alors la mise en cause de l'ordre établi non seulement par l'esprit de subversion juvénile, mais également dû à la découverte du passé. Ici, il est nécessaire de souligner un décalage par rapport à la dystopie qui entretient des rapports très nébuleux avec le passé. On voit dans ces expériences des adolescents luttant contre les autorités la référence aux récits d'initiation et d'apprentissage. L'écrivain présente ses jeunes protagonistes en train de se définir, de chercher des repères et de façonner leur identité en dépit du contexte environnant contraignant. Et, globalement, ils réussissent leur vie.

Les stéréotypes du dénouement

Ce dernier aspect – l'accomplissement, la victoire –, donne lieu à un autre acte interprétatif en référence aux stéréotypes. Marc ATALLAH constate que les dystopies sont des « récits qui racontent les tentatives généralement vouées à l'échec – d'un personnage vivant dans un monde essentiellement aliénant » (2013, en ligne). De l'autre côté, comme il s'agit de romans pour adolescents, la tendance veut que les jeunes révoltés remportent la victoire. Il en va de même dans *Le Combat d'hiver* : les adolescents rassemblent les gens autour d'eux et renversent ensemble le pouvoir de la Phalange. Pourtant, ceci à un lourd prix : la mort d'un des héros. Ce qui mérite d'être accentué, c'est que ce dénouement inattendu semble ternir la fin heureuse du récit et provoque que le texte renoue avec l'idée de l'échec présente dans le récit dystopique. L'impact du dénouement est d'autant plus fort que le romancier emploie la focalisation interne qui passe le plus souvent par Helen et Milos, ce qui fait que le jeune lecteur s'attache avant tout à ce couple de jeunes. On assiste, par exemple, à la fuite d'Helen et de Milos, à la lutte de Milos contre le maître des hommes-chiens, à son incarcération dans le camp d'entraînement et à sa lutte finale pendant le combat d'hiver. La séparation de ces deux amoureux et leur tentative de survivre et de se retrouver, déployées dans la majorité de l'intrigue, intensifient les sentiments des lecteurs pour Helen et Milos. La sympathie qu'on éprouve pour les deux jeunes est exploitée dans la partie finale pour rappeler qu'il s'agit d'un récit dystopique,

qui doit contenir une part négative sous la forme le l'échec du protagoniste : Milos est tué au moment de l'assaut de l'arène par les révoltés par, pour comble d'ironie, un autre gladiateur. Tout en unissant les deux modes de perception du texte littéraire (participative et de distanciation), le lecteur passe à la dimension idéologique : la mort du protagoniste, semble dire l'auteur, montre à quel degré le système aberrant et oppressif peut changer la mentalité des gens, comme dans le cas de ce gladiateur, assassin de Milos, qui, au moment de retrouver sa liberté, ne peut pas se débarrasser de son désir de tuer que lui a appris le système. Cette scène de l'intrigue qui engendre une réflexion évoque la fonction attribuée aux récits dystopiques : « ils servent non pas à construire notre avenir social ou à imaginer notre destinée politique, mais à réfléchir, d'une part, à la charge utopique innervant nos gouvernements ou nos discours (technoscientifiques, écologiques, sociopolitiques, économiques, etc.) et, d'autre part, à la construction du monde de demain à partir de nos choix présents » (ATALLAH, 2013, en ligne). Réfléchir sur le présent pour s'assurer un bon avenir, tel peut être le message proposé au jeune lecteur, tout en réalisant ainsi la portée didactique de la fiction de jeunesse. Faire réfléchir les jeunes par une intrigue vive, mouvementée, bouleversante : on voit combien le récit dystopique diffère de l'utopie, plus statique et descriptive.

Accentuons, en dernier lieu, que la focalisation qui passe souvent par l'héroïne Helen permet quelques observations sur les stéréotypes de genre inclus dans le roman. D'abord, on a l'impression que l'auteur cherche à sortir du cliché des romans d'aventures avec le personnage masculin au centre par ce qu'il met sur le devant de la scène les adolescentes Helen et Milena, et leur attribue l'importance hiérarchique, surtout au début de l'intrigue. Ensuite, cette impression est maintenue par le fait que l'auteur leur fait partager les aventures des garçons : les fuites, l'engagement dans la révolte. Néanmoins, les actions dans lesquelles les filles prennent part ne sont jamais une lutte directe : Milena, par exemple, encourage les révoltés par ses chants. Et par cela, Mourlevat s'éloigne de ces récits dystopiques où sont privilégiés les filles comme personnages qui mènent une lutte ou prennent part aux jeux cruels. De surcroît, la fin de l'intrigue instaure-t-elle les schémas narratifs stéréotypés de la littérature pour la jeunesse : Milena et Bartolomeo restent ensemble, Helen fonde un foyer. En bref, on est ici devant une tentative timide d'échapper aux programmations de genre. L'auteur essaie de contrevenir aux codes et idées reçues sur les rôles assignés aux adolescents et adolescentes, mais le destin donné aux filles et aux garçons témoigne du fait que leurs représentations stéréotypées sont perpétuées. Il faut avouer, toutefois, que grâce à certaines initiatives des protagonistes féminines (Helen, Milena, les consoleuses), on peut dire, d'après Christian CHELEBOURG, que « la mixité progresse » (2013 : 171), aussi dans le roman pour adolescents.

Conclusion

Pour clôturer l'analyse du roman *Le Combat d'hiver*, examinons le rôle des stéréotypes dans l'évaluation du texte, qui a lieu au moment de la lecture. Rappelons que selon Jean-Louis DUFAYS, « [...] toute évaluation se fait à la fois avec et contre les stéréotypes » (1994, en ligne). Premièrement, les stéréotypes peuvent s'organiser dans un système d'éléments opposés : « des couples de valeurs antithétiques » (DUFAYS, 1994, en ligne). En référence à cet aspect, que Dufays qualifie d'après Michel Picard, de « plan informationnel » (DUFAYS, 1991, en ligne), il est possible de juxtaposer la conformité et la subversion par rapport aux règles du récit dystopique. Ainsi, peut-on conclure que *Le Combat d'hiver* est conforme en grande partie au récit dystopique, voire le roman véhicule les stéréotypes. Or, quelques éléments de l'intrigue témoignent de la subversion comme, par exemple, certains aspects du cadre, le dénouement, la fonctionnalité ou la pré-désignation conventionnelle des personnages (JOUVE, 2001 : 62). Sur le plan esthétique, deuxième plan dont parle Dufays, les valeurs antithétiques se déploient entre un sens unique, garanti par la présence des stéréotypes, et plusieurs significations co-existantes, lorsque les stéréotypes sont combattus. À notre avis, Mourlevat est plus proche du sens unique, avec le thème de la révolte juvénile qui se transforme en une révolte de la société, que de la polyphonie sémantique ; cela, peut-être, à cause des contraintes de la littérature pour adolescents. Finalement, quant au plan référentiel, troisième évoqué par Dufays, oscillant entre vrai et faux, on a l'impression que *Le Combat d'hiver* mélange ces deux aspects. D'un côté, les stéréotypes utilisés dans la création du système totalitaire donnent l'illusion qu'une telle réalité puisse exister, de l'autre, la conscience de leur emploi dans la création de l'intrigue et leur identification servent à faire ressortir le caractère fictif de l'histoire.

Il se révèle de tout ce qui précède que la lecture du roman dystopique pour adolescents passe à travers l'identification des stéréotypes qui renvoient à toutes les dimensions qui s'y croisent : les règles génériques, le lien avec le récit utopique, les contraintes de la littérature de jeunesse. Considérés habituellement comme phénomène péjoratif et nuisible, les stéréotypes possèdent aussi des « fonctions constructives » (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 1997 : 28), tellement utiles, comme il se révèle, dans le processus de lecture. En se référant aux stéréotypes, on peut mesurer à quel point Jean-Claude Mourlevat reste fidèle aux modèles et à quel degré il les dépasse, tout en donnant à son roman dystopique la portée et la force pour attirer le (jeune) lecteur.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth 1991 : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Éditions Nathan.
- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés*, Paris, Éditions Nathan.
- ATALLAH, Marc 2011 : « Utopie et dystopie. Les deux sœurs siamoises ». *Bulletin de l'Association F. Gonseth. Institut de la méthode*, juin 2011, p. 17–27, <http://www.fabula.org/atelier.php?Utopie_et_dystopie_deux_soeurs_siamoises>. Date de consultation : le 12 décembre 2018.
- ATALLAH, Marc 2013 : « Les mondes parfaits sont-ils si éloignés de leurs frères cauchemardesques ? Quelques (brèves) réflexions sur l'utopie ». *Les Utopies*, catalogue, Genève : Cercle de la Librairie et de l'Édition de Genève, p. 3-34, <http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_parfaits_%3F>. Date de consultation : le 18 novembre 2018.
- BOOKER, M. Keith 1994 : *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. Westport, Connecticut, London, Greenwood Press.
- CHELEBOURG, Christian 2013 : *Les Fictions de jeunesse*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DUFAYS, Jean-Louis 1994 : « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient ». In *Le Stéréotype : Crise et transformations*, Caen : Presses universitaires de Caen, p. 77–89, <<http://www.books.openedition.org/puc/9702>>. Date de consultation : le 22 janvier 2019.
- FERRIER, Bertrand 2011 : *Les Livres pour la jeunesse. Entre édition et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- JOUVE, Vincent 2001 : *La Poétique du roman*. Paris, Armand Colin/VUEF.
- JOUVENEL, Bertrand de 1964 : *L'Art de la conjecture*. Monaco, Édition du Rocher.
- MOURLEVAT, Jean-Claude 2010 : *Le Combat d'hiver*. Paris, Éditions Gallimard Jeunesse.
- PAQUOT, Thierry 2007 : *Utopies et utopistes*. Paris, La Découverte.
- STIÉNON, Valérie 2012 : « Dystopie de fin du monde – Une poétique littéraire du désastre ». *Culture*, Université de Liège, p. 1–10, http://culture.uliege.be/jcms/prod_1130919/fr/dystopies-de-fin-du-monde-une-poetique-litteraire-du-desastre>. Date de consultation : le 16 décembre 2018.

Note bio-bibliographique

Aleksandra Komandera est maître de conférences à l'Université de Silésie à Katowice. Auteure de la monographie *Le Conte insolite français au XX^e siècle* (2010). Son domaine de recherche recouvre avant tout le récit bref (ex. Jules Supervielle, Marcel Aymé, Pierre Gripari, Georges-Olivier Châteaureynaud, Michel de Ghelderode, Thomas Owen, Xavier Deutsch, Caroline Larmarche). Elle s'intéresse également au roman contemporain (ex. André Dhôtel, Marc Klapczynski, Philippe Blasband, Adolphe Nysenholc, André-Marcel Adamek), à la littérature de jeunesse (roman pour adolescents), aux formes diverses de réécriture (particulièrement dans le domaine du merveilleux), dans la littérature française et francophone de Belgique.



RENATA BIZEK-TATARA

Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin

 0000-0003-0093-8800

De la Flandre insolite au fantastique, une spécialité de la littérature belge francophone

From uncanny Flanders to fantastic,
specialty of Belgian francophone literature

ABSTRACT: This paper shows how the image of the uncanny Flanders, elaborated in the early nineteenth century by Madame de Staël as well as by French writers and voyagers contributed to the specificity of Belgian francophone literature and especially to the creation of the concept of *the Belgian school of the bizarre*. He examines the impact of the *hetero-image* on *self-image* and the role of literature in the formation and perpetuation of the stereotype of Belgium, land of strange. It reveals how Belgian writers used, petrified and propagated this image to build their difference and show their *belgité* in order to make it a specificity of Belgium.

KEY WORDS: Belgian francophone literature, the stereotype of the uncanny Flanders, Fantastic, the Belgian school of the bizarre

Les stéréotypes sont des miroirs dont nous nous servons pour appréhender la réalité quotidienne et faire signifier le monde. Miroirs tendus souvent par les autres. Et si nous créditons ceux qui nous le tendent de quelque autorité, leurs opinions sur nous pèseront lourd sur nos décisions et façonneront l'image que nous nous faisons de nous-mêmes.

Tout chercheur qui se penche sur les lettres belges francophones ne peut dès lors faire l'impasse sur la responsabilité des clichés, répandus par les écrivains français au XIX^e siècle, dans la construction de l'identité de la littérature émergente qui devait prendre sa place parmi les littératures nationales européennes. Dans notre propos, nous voudrions montrer comment l'image de la Flandre insolite, créée par Mme de Staël au début du XIX^e siècle et figée ensuite par des romantiques français, a contribué à la spécificité de cette littérature et, en particulier, à la naissance du concept de *l'école belge de l'étrange* dans les années 1970. Nous réfléchirons donc sur l'impact de *l'hétéro-image* sur *l'auto-image*

(LEERSSEN, 2000) et sur le rôle de la littérature dans la formation et la pérennisation du stéréotype de la Belgique, terre de l'étrange. Nous révélerons comment les écrivains belges ont utilisé, pétrifié et propagé cette image pour construire leur différence (surtout vis-à-vis des auteurs français) et manifester leur *belgité* afin d'en faire une singularité, voire une carte de visite littéraire de la Belgique francophone.

Très rapidement, après la fondation de l'État belge en 1830, l'idée de la Flandre insolite devient un indispensable chaînon dans tout abécédaire de la présentation du jeune pays, dans les récits de voyages et les textes littéraires français. En est avant tout responsable Madame de Staël qui, dans son retentissant *De l'Allemagne* (1813), texte imagologique par excellence¹, fait de celle-ci la terre du mysticisme, contrée où « les campagnes désertes, les campagnes noircies par la fumée, les églises gothiques semblent préparées pour les contes de sorcières ou de revenants » (STAËL, 1868 : 116)². Inspirés par son ouvrage, les romantiques français ne tardent pas à vanter la propension au surnaturel des voisins allemands. Nous lisons à ce propos dans *Du fantastique en littérature* de Charles Nodier :

L'Allemagne a été riche dans ce genre de créations, plus riche qu'aucune autre contrée du monde [...]. C'est que l'Allemagne, favorisée d'un système particulier d'organisation morale, porte dans ses croyances une ferveur d'imagination, une vivacité de sentiments, une mysticité de doctrines, un penchant universel à l'idéalisme, qui sont essentiellement propres à la poésie fantastique ; c'est aussi que, plus indépendante des conventions routinières et du despotisme gourmé d'une oligarchie des prétendus savants, elle a le bonheur de se livrer à ses sentiments naturels sans craindre qu'ils soient contrôlés par cette douane impérieuse de la pensée humaine qui ne reçoit les idées qu'au poids et au sceau des pédants.

NODIER, 1830 : 221

De telles opinions foisonnent, en véhiculant un grand nombre d'idées qui déterminent le tempérament et la littérature allemands ou, plus précisément, nordiques, car il ne faut pas oublier que pour Madame de Staël le terme d'Allemagne désigne, au-delà des frontières politiques, tout le Nord qui englobe les races germaniques : notamment les Allemands, les Suisses, les Anglais, les Suédois, les Danois, les Hollandais et les Flamands. Et ce n'est pas l'unique synecdoque qui est de mise à l'époque romantique. Il en est de même avec la Flandre qui intègre la Wallonie et désigne la Belgique tout entière.

¹ L'imagologie se propose d'étudier l'image des pays étrangers dans les œuvres littéraires, passée par le filtre du regard de l'écrivain et transformée pour devenir matière littéraire ou artistique.

² La littérature romantique d'outre-Rhin, celle de Goethe, Schiller, Chamisso et Hoffmann traduit à merveille cette sensibilité à l'insolite, attribuée aux races germaniques, et corrobore considérablement l'image donnée par Madame de Staël.

Nombreux sont les voyageurs français qui incorporent la Belgique au monde rhénan. Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Jules Michelet, Victor Hugo, Stendhal et Alexandre Dumas – pour ne citer que les plus grands – voyagent en Belgique où ils reconnaissent les décors et les tempéraments allemands dès qu'ils franchissent la frontière. Ils en rendent compte dans leurs lettres et leurs récits de voyages où ils façonnent, fidèles aux thèses soutenues dans *De l'Allemagne*, une représentation germanisée du pays. À cet égard, nous apprenons que : « V. Hugo devine l'Allemagne dès la Wallonie, qu'il qualifie imperturbablement de 'Flandre', à quelque chose de plus frais et de plus idyllique dans le paysage et les mœurs » (REYNAUD, 1922 : 152) ; Gérard de Nerval, arrivé à Bruxelles le 23 décembre 1840, croit se trouver en Allemagne (NERVAL, 1980 : 59–60) ; Hippolyte Babou et Jules Verne, une fois la frontière traversée, ressentent d'emblée la lenteur des Belges qui, selon Madame de Staël, caractérise les habitants d'outre Rhin (LYSØE, 1993 : 90). Seul Gautier s'étonne « de ne pas éprouver une sensation violente », en pénétrant en cette terre réputée étrange, à tout le moins exotique (PICHOIS, 1957 : 15). En étudiant ce transfert opéré entre l'Allemagne, la Flandre et la Belgique, Nicole Savy observe :

Tous intègrent la Belgique au monde rhénan, et même au monde allemand dont l'émiettement politique semble essaimer sur ses bordures [...]. Tous ajustent la vision qu'ils ont de la Belgique à l'image de l'ancienne Flandre : pays de matérialité puissante, de force populaire et de paix, mais aussi pays catholique presque à la dévotion ; pourvu d'un riche héritage artistique, des célèbres vitraux de Sainte-Gudule à Rubens, du gothique flamand à l'urbanisme médiéval.

SAVY, 1997 : 227

Selon Éric Lysøe, la germanisation de la Belgique par la réduction à une Flandre « qu'on coule au moule de l'Allemagne imaginaire de Madame de Staël » contribue naturellement à en faire « un haut lieu de l'étrange » (LYSØE, 1993 : 93). Les écrivains français qui diffusent cette représentation insolite de la Flandre sont légion : Samuel-Henry Berthoud dans trois volumes de *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre* (1831–1834), Honoré de Balzac dans *Jésus-Christ en Flandre* (1831)³, Aloysius Bertrand dans *Gaspard de la nuit* (1842), Gérard de Nerval dans *Aurélia* (1852), Charles Deulin dans *Contes d'un buveur de bière* (1868) et Jules Verne dans *Une fantaisie du docteur Ox* (1972)⁴. Dans son sulfureux pamphlet *Pauvre Belgique*, Charles Baudelaire met en relief l'atmosphère insolite, fort anachronique, qui règne dans les villes flamandes. Sa

³ Balzac ne doit pas ses observations sur la Belgique à son expérience personnelle, car il voyage au pays plus tard. Il s'inspire de Samuel-Henry Berthoud et du folklore de la Flandre française (PICHOIS, 1957 : 103–104).

⁴ Pour en savoir plus, voir : LYSØE (1993 : 92–98).

description de Bruges fait de celle-ci « un lieu autre » (FABRE, 1992 : 220) et la place d'emblée sous le signe du fantastique : « Ville fantôme, ville momie, à peu près conservée. Cela sent la mort, le moyen-âge, Venise en noir, les spectres routiniers et les tombeaux » (BAUDELAIRE, 1961 : 1448). L'écrivain fait l'équation entre la Belgique et la Flandre et emploie les adjectifs *flamand* et *belge* de façon synonymique. Comme l'observe Lysøe, « ces œuvres, où le surnaturel se taille assez souvent une part importante, associent étroitement l'inspiration fantastique, la légende locale et les traits déjà caractéristiques d'une Flandre observée à la lorgnette des romantiques » (LYSØE, 1993 : 94). Elle devient sous leur plume une contrée où le surnaturel va de soi et apparaît comme sa substance même, sa loi, son climat. Considérée comme la terre de l'étrange, la Flandre, c'est-à-dire la Belgique, incarne aux yeux du public français une sorte de *ça* où toutes les bizarreries ont droit de cité.

Cependant, du côté belge, rien ne laisse supposer qu'on acceptera un jour de telles idées. Les premiers écrivains belges adoptent une position de vive réticence envers les opinions de leurs voisins d'outre-Quévrain. S'ils se montrent friands de germanisme, comme Ernest Buschmann (*Rameaux*, 1839) et Jean-Baptiste Nothomb (*Essai historique et politique sur la Révolution belge*, 1833), ils refusent l'image de la Belgique romantique, vouée au fantastique. Certes, il y a des exceptions, des auteurs qui chantent la terre natale en évoquant les croyances et les superstitions locales saturées de surnaturel, tel Marcellin la Garde, Charles De Coster et le jeune Camille Lemonnier, mais leur œuvre passe inaperçue. Il faudra attendre les grands écrivains de l'époque léopoldienne, symbolistes et naturalistes qui, dans les années 1880, reviendront à la composante flamande, donc germanique, de l'âme belge, sortiront de l'ombre *Légendes flamandes* (1957) de De Coster et *Nos Flamands* (1869) de Lemonnier et feront de la nordicité, y compris de l'étrange, un trait distinctif des lettres belges francophones. Émile Verhaeren avec ses *Flamandes* (1886), Georges Eekhoud et *La Nouvelle Carthage* (1888), Georges Rodenbach avec *Bruges-la-Morte* (1992) ou Maurice Maeterlinck avec son théâtre métaphysique contribuent largement à corroborer cette image stéréotypée de la Flandre mystique et sensuelle, endormie dans son passé et ses brumes.

Cet intérêt pour la Flandre et son imaginaire joue un rôle important dans la constitution de l'identité culturelle de la Belgique au XIX^e siècle et au-delà. Les écrivains de la génération léopoldienne sont persuadés que leur singularité, voire leur *belgité*, tient dans une synthèse harmonieuse de germanité et de latinité, exprimée par la notion d'âme belge d'Edmond Picard (1897). Ils se tournent vers le passé historique et pictural flamand, ainsi que vers la culture allemande où ils voient leur héritage culturel. Leur « nordicisation » de la jeune littérature façonne leur écriture de manière remarquable, en contribuant à la spécificité du symbolisme et du naturalisme belges. La production de Maeterlinck est, à cet égard, la plus exemplaire. En s'inspirant à la fois des mystiques flamands et des

écrivains allemands, l'écrivain allie habilement la nordicité et la latinité jusqu'à parvenir à une synthèse parfaite de l'exotisme nordique et de la langue française. D'autres écrivains lui emboîtent le pas. Empreinte tout entière de cette nordicité, la littérature symboliste, par son projet même, révèle la propension à l'étrange, à l'incertain et au rêve, propres au fantastique. Jean-Baptiste Baronian observe à ce propos : en « frôl[ant] l'irréel et le surnaturel pur, [...] en pénétr[ant], par d'infimes analogies, des zones d'ombre et de lumière où la réalité, sans être atteinte dans ses fondements, est insensiblement mise en péril », le symbolisme crée un terreau fertile pour la naissance et l'épanouissement du fantastique (BARONIAN, 1978 : 239). Et pas seulement le symbolisme. Le courant d'inspiration réaliste, sinon paysan, qui se fait jour et se développe parallèlement, joue un rôle analogue.

Nourri par le folklore et les légendes flamandes ou allemandes (dont *Les légendes allemandes* des frères Grimm), le naturalisme belge puise, lui aussi, dans le réservoir imaginaire nordique. Cette littérature de terroir, « remplie de sève et de sang » (BERG, 2000 : 389), grouillante en personnages alimentés d'anciennes superstitions et faits étranges, se complaisant dans l'exagération et l'outrance, « a un aspect visionnaire et passe souvent aux frontières du fantastique » (241). Camille Lemonnier, Max Elskamp et Georges Eekhoud chérissent la Flandre du mythe nordique si bien caractérisée par Baronian dans son *Panorama...*, notamment son « goût [...] pour l'extravagant et le baroque, les kermesses folles, l'odeur et la familiarité des brumes, la langueur d'un plat pays hérissé de spectres et d'ombres inquiétants, les hauts peupliers courbés sous les nuages, les saules têtards fantomatiques, la mer du Nord et, par-dessus tout, une tradition picturale unique, pleine d'étonnements, de fulgurances, de monstres [...] » (BARONIAN, 1978 : 243)⁵.

Cette « disposition naturelle » (237) au mysticisme devient donc, à la fin du XIX^e siècle, une des composantes fondamentales de l'imagerie flamande aussi aux yeux des écrivains belges. Ainsi l'*hétéro-image*, élaborée quelques décennies avant par les Français, rejoint-elle l'*auto-image* : toutes les deux commencent dès lors à œuvrer à configurer une seule et même image de l'objet culturel.

Le tropisme pour le Nord des écrivains de génération léopoldienne n'est pas dû au hasard : il s'explique par le besoin de marquer une distance symbolique vis-à-vis de la culture française et de faire contrepoids au facteur linguistique qui pourrait diluer la différenciation de la Belgique d'avec la France et, par là, l'essence et l'originalité de la jeune nation. La survalorisation de la nordicité sert aussi la jeune littérature dans sa relation à Paris, lieu incontournable de la consécration littéraire, légitimant sa présence dans le milieu littéraire français.

⁵ Cet état d'esprit explique bien pourquoi *La Légende d'Ulenspiegel* (1867) est claironnée, dans les années 1880, l'œuvre fondatrice belge et son auteur, Charles de Coster, le premier chantre de l'âme belge. Il réussit à y cristalliser le potentiel symbolique flamand, reposant sur une synthèse de réalisme, de fantastique et d'imaginaire nordique.

Les traits flamands, considérés par le public français comme exotiques, comme une singularité identitaire du Nord chimérique, sont à l'origine d'un accueil favorable du symbolisme belge à Paris. Ils deviennent « un élément capital dans la grille de lecture parisienne » de la production belge (DENIS, KLINKENBERG, 2005 : 108), « l'un des topoï de sa réception extérieure » (ZBIERSKA-MOŚCICKA, 2014 : 32) qui ne cessera d'être reçu à l'étranger, et cela jusqu'à l'époque la plus contemporaine, comme l'expression d'une singularité belge. Comme l'observe Jean-Marie Klinkenberg « quand le discours parisien tient un Belge, il ne lâche pas un Flamand en lui » (KLINKENBERG, 2003 : 48). En voici quelques exemples : Jean de Bosschère est présenté par la critique française comme « le génie halluciné du Nord » qui explore « ce fantastique implacablement saugrenu qui n'est qu'aux Flamands » ; Paul Willems est aussi flamand ce qui signale une tendance génétique « aux rêves, aux amours encloses, aux tragédies secrètes et domestiques, au mystère sous sa forme à la fois la plus banale et la plus profonde, à une quiétude pleine de cauchemars » (49). La revue *Fiction* qualifie Jean Ray de descendant des grands peintres du pays, d'un Gantois sensuel ayant « une vision colorée de Flamand, peinture d'instinct restituant la réalité avec ses bigarures, ses brumes colorées par les réverbères » (VAN HERP, 1956 : 105). Considérées comme des qualités maitresses de la race belge, ces traits flamands servent à caractériser d'autres fantastiqueurs : Michel de Ghelderode, Gabriel Deblander et Thomas Owen.

Cette singularité attribuée à la Flandre non seulement participe à la construction du mythe nordique, mais aussi est à l'origine du fantastique réel, un filon belge du fantastique, qui constitue une conciliation troublante et harmonieuse du fantastique et du réel, tout comme la fusion des traits flamands et des traits wallons. Rechercher l'association de ces deux sensibilités régionales chez les écrivains belges devient, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, une recette courante tant en France qu'en Belgique. Lysøe remarque à ce sujet : « à faire du Flamand un mystique et du wallon un chantre du réel [ou inversement], c'est sur ce motif que brodent maints critiques de l'époque. Le Belge ne peut être qu'un réaliste mystique » (LYSØE, 2003 : 13). De là à postuler que le fantastique réel, en tant qu'il repose sur l'immixtion du réel et du surnaturel, incarne parfaitement cette fusion accomplie des tempéraments nordique et méridional, il n'y a qu'un pas. Pas que franchira Picard en qualifiant Hellens de « réaliste mystique », fidèle à la tradition des Flandres⁶.

L'opinion de Picard sur les origines flamandes du fantastique réel est largement partagée. Francis de Miomandre avance un propos similaire : « *Les Hors-le-Vent* me paraissent un de ces livres comme on ne peut en écrire qu'en Flandres.

⁶ L'idée que le fantastique aurait ses sources dans la tradition flamande n'est pas dépourvue de fondement, d'autant plus que la plupart des maîtres de l'étrange belges, à tout le moins les premiers, sont soit flamands (Ray, Willems, Vaes), soit d'origine flamande (Ghelderode), soit élevés en Flandre (Hellens passe son enfance à Gand dont le décor alimentera ses fictions fantastiques).

[...] Il y a là-dedans un réalisme à vif d'une telle qualité qu'on ne peut saisir le point où il devient une espèce de rêve et de folie. Il me semble toucher là comme le centre secret et vivant de l'imagination flamande » (MIOMANDRE, 1912 : 335–337). Eekhoud associe, à son tour, le fantastique hellensien aux climats et tempéraments illustrés par les peintres primitifs et les auteurs flamands. Il voit dans le conteur gantois « un réaliste mystique, un suprême impressionniste excellent surtout à évoquer les ambiances, les décors, les Flandres, à nous rendre l'âme et l'humeur, non seulement des êtres et des choses, à exhumer ce qu'il y a de plus caché [...], de plus fort en nous et notre atmosphère » (EEKHOUD, 1957 : 40). Selon Franz Hellens, « le caractère flamand est [également] composé d'un mélange de mysticisme et de réalisme » (HELLENS, 1959 : 1). La notion de fantastique réel, lancée par Picard et développée ensuite par Hellens, joue incontestablement un rôle non négligeable dans une prise en compte d'une inspiration nationale vouée à l'étrange. C'est que l'oxymore ne désigne pas seulement un type de fantastique, mais engage avec lui une approche particulière de la réalité, un certain regard sur le monde qu'adoptent les écrivains et les peintres *du pays de Flandres et ailleurs*, perception singulière que la critique, tant belge qu'étrangère, érige, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en une spécialité nationale.

En adaptant, en 1910, la formule du fantastique réel pour qualifier *Les Hors-le-Vent* d'Hellens, Picard tente d'en faire l'expression d'un génie national, sinon une forme d'inspiration propre à ses compatriotes. Le caractère oxymorique du syntagme se prête admirablement à exprimer la dualité inhérente de la Belgique, à la fois flamande et wallonne. Ce pays culturellement hybride n'est-il pas une terre de contrastes, de contradiction et de paradoxes ? L'écrivain belge n'est-il pas celui qui extériorise, dans une langue romane, l'âme flamande ? Qui amalgame en lui l'esprit latin, rationnel et mesuré, et l'esprit germanique, enclin au rêve et à l'irrationnel ? En louant ce syncrétisme culturel, Picard recourt, certes, aux stéréotypes les plus répandus, mais telles sont les tendances au XIX^e siècle. Au cours de cette période, la jeune littérature (comme le jeune État d'ailleurs), animée par la logique unitaire et différentialiste, cherche à se construire une identité distincte sur la fusion de deux races et sur leurs particularités propres qui la différencient des autres littératures nationales. Comme l'observent Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, « cette opposition des tempéraments latin et germanique avait constitué l'élément central du débat sur l'identité littéraire belge dans les premières années de l'indépendance et il avait fallu attendre la fin du siècle pour voir cette mythologie de l'hybridité culturelle déboucher sur la synthèse identitaire harmonieuse, exprimée par la notion d'âme belge » (DENIS, KLINKENBERG, 2005 : 188). Le *fantastique* et le *réel*, intrinsèquement accouplés, incarnent parfaitement cette osmose des tempéraments nordique et méridional dont les intellectuels belges, et Picard en particulier, font l'expression du dualisme éclectique de l'*âme belge* et un trait définitoire de l'esthétique nordique, censé distinguer les Belges des autres peuples.

En saluant la fusion du réalisme et du mysticisme, Picard rattache le fantastique réel à la tradition littéraire et culturelle de la Belgique. Il fait du jeune Hellens « le rameau d'un arbre littéraire qui a ses racines dans le passé et qui étend ses racines dans l'environ », le frère d'Horace van Offel, le frère spirituel de Georges Eekhoud (PICARD, 1910 : 1–3). Ainsi, il l'affilie aux naturalistes et aux symbolistes belges qui révèlent, les uns et les autres par des procédés bien différents, leur attrait pour l'étrange et leur propension à voir la réalité avec un regard déplacé qui en saisit des dimensions secondes. Comme ses illustres aînés – Maeterlinck, Rodenbach, van Lerberghe – Hellens associe deux mentalités différentes : germanique et latine, donc flamande et wallonne, qui, conglomérées et fondues en une âme unique, président à la formation d'un réservoir d'originalité nationale et du mythe de la Belgique, terre de l'étrange. C'est

un Gantois extériorisant en français sa psychologie flamande, c'est-à-dire un de ces écrivains savoureusement composites et originaux, réalisant l'amalgame bizarrement harmonieux de l'intellectualité germanique du fond unie à l'intellectualité latine de forme ; fraternels courants s'influençant magiquement et charmeusement pour faire florir une des plus précieuses de nos caractéristiques nationales, dont Verhaeren, ce prodigieux oiseau flamand chantant dans la langue des Gaules, est, peut-être, la plus puissante manifestation.

PICARD, 1910 : 1

C'est sur ce cliché que se fondera aussi, en 1947, Paul Fierens lorsqu'il proclamera, pour la première fois de façon explicite, l'existence d'« une tradition belge du fantastique » dans laquelle l'inspiration flamande constituerait l'expression du génie national. Nous lisons dans son *Fantastique dans l'Art flamand* : « En donnant à l'un de ses recueils de nouvelles le titre de *Réalités fantastiques*, Franz Hellens a, pour ainsi dire, défini l'aspect particulier du perceptible, du vécu, dont notre art intègre une dose considérable, l'intègre naturellement, puis en utilise les données immédiates à des fins mystérieusement bouleversantes » (FIERENS, 1947 : 7).

Toutefois, cette thèse qui tendra à faire du goût marqué pour le surnaturel l'expression d'une tradition ancestrale spécifique de la Belgique est connue et reconnue par les écrivains belges avant que Fierens la formule. Nombre d'auteurs qui débent dans l'entre-deux-guerres ou dans l'immédiat après-guerre 1940–1945, tels que Jean Ray, Robert Poulet, Michel de Ghelderode, Thomas Owen ou Paul Willems se réclament de cette propension au mysticisme de leurs illustres aînés et s'en servent, plus ou moins consciemment, comme d'un trait définitoire de l'identité culturelle belge, susceptible de fonctionner comme vecteur de légitimité littéraire⁷. Ils explorent le fantastique, genre mal-aimé et peu populaire

⁷ De même que les écrivains contemporains belges (Vaes, De Decker), surtout ceux qui sont installés à Paris (Mallet-Joris) qui revendiquent leur sensibilité flamande comme une singularité fédératrice.

en France, et lui donnent ses lettres de noblesse. En immergeant volontiers leurs fictions dans une Flandre mythique, ils revendiquent leur sensibilité flamande comme une singularité fédératrice et continuent à pétrifier l'image stéréotypée de la Belgique, terre de l'étrange.

Cette écriture du surnaturel prendra son essor spectaculaire dans les années 1970, au temps de la révolution de la *belgitude*, de la (re)constitution d'une identité culturelle et du renouveau des lettres belges. Au cours de cette période, le nombre de fantastiqueurs devient si important que la critique en conclut à une sorte de « disposition naturelle », absolument innée, au surnaturel et crée un discours critique postulant l'existence d'une *école belge de l'étrange*. L'idée d'une école littéraire vouée à l'insolite sera dès lors vivement propagée par la maison d'édition Marabout avec Baronian en tête qui hissera le fantastique au rang d'un courant autonome et réussit à en faire officiellement une « affaire nationale » (BARONIAN, 1988).

À la fin de notre étude une question se pose : la littérature belge francophone doit-elle son identité aux stéréotypes intériorisés par les Français et cautionnés par l'autorité de Madame de Staël ? Le fantastique serait-il devenu ou non sa spécificité si les Français n'avaient pas créé et propagé l'image de la Flandre insolite ? Impossible de trancher. Une chose est toutefois sûre : l'*hétéro-image*, élaborée par les romantiques français, avait donné une impulsion décisive aux motifs qui ont permis aux écrivains belges de façonner l'*auto-image* et de structurer l'identité de leur littérature qui devait être construite pour prendre sa place parmi les littératures européennes.

Nous revenons à notre thèse initiale : les stéréotypes sont des miroirs, miroirs tendus souvent par les autres. Et si nous créditons ceux qui nous le tendent de quelque autorité, leurs opinions sur nous pèseront lourd sur nos décisions et façonneront l'image que nous nous faisons de nous-mêmes. Le cas de la Belgique, terre de l'étrange, en constitue une belle illustration.

Bibliographie

- ANGELET, Christian 2000 : « Vers la reconnaissance nationale ». In : *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830–2000)*. Christian BERG, Pierre HALEN (éd.). Bruxelles, Le Cri, p. 57–112.
- BARONIAN, Jean-Baptiste 1978 : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, Stock.
- BARONIAN, Jean-Baptiste 1988 : « Le fantastique : une affaire nationale ». *Wallonie/Bruxelles*, n° 23, p. 4–8.
- BAUDELAIRE, Charles 1961 : *Œuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard.

- BERG, Christian, 2000 : « La Belgique romane et sa Flandre ». In : *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830–2000)*. Christian BERG, Pierre HALEN (éd.). Bruxelles, Le Cri, p. 389–412.
- DENIS, Benoît ; KLINKENBERG, Jean-Marie 2005 : *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles, Labor.
- EELHOUD, Georges 1957 : « Pour Franz Hellens ». In : *Hommage à Franz Hellens : le dernier disque vert*. Paris, Albin Michel, p. 39–45.
- FABRE, Jean 1992 : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, Corti.
- FIERENS, Paul 1947 : *Le fantastique dans l'art flamand*. Bruxelles, Cercle d'Art
- HELLENS, Franz 1959 : « La race du poète ». In : *Émile Verhaeren*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », no 34, Paris, Seghers, 1959, p. 7–12.
- KLINKENBERG, Jean-Marie 2003 : *Petites mythologies belges*. Bruxelles, Labor/Espace de libertés.
- LEERSSEN, Joep 2000 : « The Rhetoric of National Character ». *A Programmatic Survey. Poetics Today*, 21/2, p. 267–292.
- LYSØE, Éric 1993 : *Les Kermesses de l'étrange ou Le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*. Paris, Nizet.
- LYSØE, Éric 2002 : « Le réalisme magique : avatars et transmutations ». *Textyles*, no 21, p. 10–23.
- MIOMANDRE DE, Francis 1912 : « Réflexion sur les paraboles à propos des *Clartés latentes* ». *L'Art moderne*, n° 43, p. 335–337.
- NERVAL, Gérard 1980 : « Lettre au docteur Étienne Labrunie ». *Cahier de l'Herne*, n° 37, p. 50–60.
- NODIER, Charles 1830 : « Du fantastique en littérature ». *Revue de Paris*, T. 19–20, p. 205–226.
- PICARD, Edmond 1910 : « Franz Hellens. Le fantastique réel ». *La Chronique*, 18 déc. 1910, p. 1–3.
- PICHOIS, Claude 1957 : *L'image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870*. Paris, Nizet.
- REYNAUD, Louis 1922 : *L'Influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*. Paris Hachette.
- SAVY, Nicole 1997 : « Postface ». In : *Lettres de Belgique. Textes réunis par Marie-Hélène Sabard*. Paris, L'École des loisirs, p. 220–232.
- STAËL DE, Germaine 1968 : *De l'Allemagne*. Paris, Garnier-Flammarion.
- VAN HERP, Jacques 1956 : « H. P. Lovecraft, magicien de l'incommensurable ». *Fiction*, n° 36, p. 99–107.
- ZBIERSKA-MOŚCICKA, Judyta 2014 : *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain*. Frankfurt am Main : Peter Lang Edition.

Note bio-bibliographique

Renata Bizek-Tatara. Professeur à l'Institut de Philologie Romane à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Elle consacre ses recherches aux lettres belges francophones et, en particulier, au fantastique. Elle est auteure de la monographie *L'étrange envers du quotidien. Le fantastique de Jean Muno* (UMCS, 2016) et coauteure du livre *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze belgijskiej (od końca XIX do XXI wieku)* (Universitas, 2017).



JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA

Université de Varsovie

 0000-0003-0973-9920

Le plat pays vallonné ou comment se déconstruit et se reconstruit le stéréotype paysager de la Belgique

The Flat, Rolling Country,
or How the Stereotype of Belgian Landscape
is Being Deconstructed and Reconstructed

ABSTRACT: Landscapes, just like stereotypes, should be perceived as mental constructions. They appear in literature as indispensable tools in the development of identity, both collective and individual. The present paper traces the evolution of this construction and its different uses changing with time: from the emergence of the Belgian literature (and Belgium) to the present days. Literary examples used in the paper refer, among others, to the works by Gautier, Verhaeren, La Garde, Gevers, Masson, Rolin, Bertrand, Delaive and Gunzig.

KEY WORDS: landscape, stereotype, identity, Belgian literature

Le stéréotype et le paysage semblent avoir beaucoup en commun. Tous les deux sont le produit d'une construction mentale qui joue un rôle essentiel dans la perception et l'appréhension de la réalité sociale. Ils servent à faire de cette réalité un abrégé significatif, utile non seulement dans un premier contact avec celle-ci, mais aussi dans tout rapport ultérieur. L'abrégé significatif en question est, en effet, producteur du sens que la fréquentation de la réalité qui s'y trouve condensée, développe, approfondit et nuance. Il s'enrichit des apports nouveaux qui le modifient et précisent, en ajoutant une marque d'individualité et de spécificité. Les sociologues sont d'accord depuis un certain temps que, dans le cas du stéréotype, « la démarche de catégorisation et de schématisation [...] est indispensable à la cognition » et « n'exclut en rien la faculté d'individualiser » (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT 1997: 49). Construction figée, le stéréotype,

judicieusement utilisé, est donc une donnée dynamique en puissance, capable d'évoluer au gré des circonstances.

Il n'en est pas autrement du paysage. « Présentation culturellement instituée de [la] nature qui [nous] enveloppe » (CAUQUELIN, 2000 : 127), effet d'un cadrage nécessairement subjectif, il peut être considéré comme un « lieu de mémoire » du monde et un endroit où se cristallise et se fige une certaine vision de ce monde. Mais il est aussi une structure dynamique qui entre en dialogue avec celui qui le regarde et qui, par le biais de cet échange, subit des modifications : « [...] le territoire est un 'palimpseste', écrit et redessiné en permanence » (82). Il semble donc bien que nous avons affaire ici à deux constructions paradoxales qui, dans leur nature même, ont à la fois le principe de fixité et son contraire.

L'usage que l'on fait du stéréotype ou du paysage paraît donc décisif et relève très clairement d'une certaine stratégie. En Belgique, le défi est de taille puisque le stéréotype paysager doit non seulement aider les Belges à se reconnaître eux-mêmes comme collectivité, mais il doit aussi concilier les représentations souvent contradictoires ou, pour le moins, différentes les unes des autres. La Belgique n'est pas une, elle est multiple et pleine de surprises : un plat pays vallonné. Dans ce travail de connaissance et de reconnaissance de soi, la littérature joue le rôle de première importance, y compris le stéréotype, cette image à la fois simple et synthétique, « lie[u] sensibl[e] de condensation et de production du sens » (AMOS-SY, HERSCHBERG PIERROT 1997 : 66). Il est donc intéressant de voir, sur l'exemple de quelques auteurs représentatifs, comment s'en servent les écrivains belges et comment, au fil du temps et en fonction de l'époque, cet usage se nuance.

C'est notamment au XIX^e siècle, donc à l'époque de la formation de l'État, que le recours au paysage prend les allures d'une stratégie soigneusement planifiée, utilisée au service d'une cause majeure qui est de nourrir le sentiment national déficient. Dominique Combe remarque ce phénomène et l'attribue à toute littérature francophone qui se cherche :

L'identité poétique (et nationale) passe ainsi par la description du « pays », de l'espace géographique originel : de la géologie, de la botanique, de la zoologie, mais aussi de l'urbanisme, de l'architecture, de la technologie, de l'économie, etc. C'est sans doute pourquoi, dans leur phase de constitution en littératures « nationales », les littératures francophones prennent souvent une forme descriptive et didactique, comme s'il s'agissait de dresser un état des lieux, d'inventorier en quelque sorte le réel, dans une perspective encyclopédique.

COMBE, 2005 : 16

Les écrivains belges procèdent exactement de cette manière, aidés en cela, d'une part, par la politique de l'État favorable à toute initiative susceptible de produire l'image d'un pays qui s'affirme, et, de l'autre, par les représentations venues de l'extérieur et dues aux écrivains étrangers, à commencer par Mme de Staël dont *De l'Allemagne* oriente pour longtemps la manière dont on perçoit la

Belgique. Mais Mme de Staël n'est pas seule à façonner l'image de la Belgique. Si les témoignages de Victor Hugo – le grand proscrit de l'an 1851 et locataire de l'une des maisons situées sur la Grand-Place de Bruxelles –, témoignages qu'il consigne dans les lettres à son épouse Adèle, ne sont probablement pas connus du public cultivé du XIX^e siècle, les comptes rendus de séjours en Belgique d'Alexandre Dumas-père (*Excursions sur les bords du Rhin : impressions de voyage*, 1841), de Théophile Gautier (la partie « Tour de Belgique » des *Caprices et zigzags*, 1845) et de Gérard de Nerval (*Loreley. Souvenirs d'Allemagne*, 1852), constituent certainement une source d'information accessible et formatrice pour plusieurs lecteurs¹.

Pour Gautier, c'est une aventure toute spéciale ; il se rend à Bruxelles pour rencontrer dans la nature les filles plantureuses représentées sur les toiles de Rubens : « femmes aux formes rebondies, ces beaux corps si pleins de santé, toutes ces montagnes de chair rose d'où tombent des torrents de chevelures dorées » (GAUTIER, 1852 : 2). Son compte rendu, écrit sur un ton provocateur et badin, par moments hilarant, caractéristique du tempérament de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, montre parfaitement comment se cristallise et s'affirme l'image stéréotypée de la Belgique. L'identité du pays est, en effet, très souvent réduite à l'identité flamande ; l'objectif du voyage « dans ces régions polaires et arctiques » (38) en dit long : rencontrer les Rubens. Gautier, en déclarant quel est l'objectif de son voyage, construit ou confirme une image préexistante de la Belgique qui équivaut à l'image de la Flandre. Mais il la déconstruit aussi, lorsqu'il avoue que « le seul Rubens » qu'il a vu, c'était à Valenciennes, une ville bien française : « Dans la grande rue de Valenciennes, j'aperçus le premier et le seul Rubens que j'aie jamais vu dans mon voyage à la recherche de la chevelure blonde et du contour ondoyant. [...] Cette rencontre me donna bon espoir : espoir trompeur ! » (30–31). Gautier, sans faire cas du fait que l'unique Rubens se promenait dans la rue d'une ville française, constate, dans le même ordre d'idées réductrices, que Mons, ville wallonne, est « une vraie ville flamande » (37). Un peu plus loin, il décrit le paysage qu'il traverse en s'approchant de Bruxelles, qui

¹ Pour ne pas dépasser la place qui nous est impartie, nous ne nous arrêtons ici que sur l'exemple de Gautier. Il faut tout de même remarquer que les ouvrages de Dumas et de Nerval participent au même degré du travail de stéréotypisation de l'image de la Belgique, et cela dès les titres de leurs ouvrages, qui peuvent paraître trompeurs. La Belgique (chez Dumas – Liège, Bruxelles, Waterloo, Anvers, Gand et Bruges ; chez Nerval – Bruxelles, Anvers, Liège) se trouve ici incluse dans une réalité géographique, et partant culturelle, qui n'est pas forcément la sienne. Les particularités régionales et identitaires des lieux décrits s'en trouvent amalgamées pour donner l'image incomplète et surtout inexacte de la contrée. Dans le cas de Dumas, le sous-titre de son ouvrage en est peut-être une justification, le mot « impressions » ayant cette affinité évidente avec un certain manque de rigueur, irrespectueux de données objectives. D'autre part, il est aussi fort probable que les comptes rendus de Nerval et de Dumas, comme d'ailleurs ceux de Gautier, sont largement tributaires de *De l'Allemagne* de Madame de Staël, la première à avoir dessiné les contours de la germanité, si importante pour la mythologie culturelle belge.

lui paraît aussi caractéristique du pays : « Les lignes du paysage s'abaissaient de plus en plus, et prenaient l'horizontalité la plus flamande et la plus désespérante du monde » (39). Le récit ne fait pas non plus l'économie de détails météorologiques propres au Nord : la pluie y est bien présente qui « ray[e] le ciel de hachures menues qui dégén[èrent] bientôt en cataractes » (43).

Le récit de Gautier, amusant et intéressant à la fois, contribue à confirmer une image de la Belgique qui s'avérera durable : un pays du Nord, « parfaitement plat et parfaitement vert » (63), catholique, avec une capitale « d'aspect plutôt anglais que français dans les parties modernes, plutôt espagnol que flamand dans ses parties anciennes » (54), pays de contrefaçon, de boutiquiers et d'estaminets².

L'autre source d'images-paysages qui, à côté des visions d'étrangers (des Français notamment), alimentent les représentations stéréotypées de la Belgique est à chercher dans la littérature du terroir qui dans la Belgique du XIX^e siècle présente différentes nuances, mais qui toutes collaborent dans le même objectif : assurer au pays nouvellement né une physionomie bien précise. Sous cette appellation générique se retrouvent différentes tendances qu'il n'est peut-être pas tout de suite évident de qualifier de la sorte. La présence d'écrivains réalistes, naturalistes ou régionalistes dans cette catégorie n'a bien sûr rien d'étonnant. Le récit réaliste, soucieux du détail et de la couleur locale, désireux de bien ancrer les histoires dans un contexte social, matériel et géographique de l'époque, est une arme puissante dans l'élaboration du sentiment d'appartenance. Gustave Charlier, dans son *Roman réaliste en Belgique* (1944), répertorie tout un ensemble d'auteurs qui, dès les années 60, s'ingénient à créer une image de leur pays, complexe, stratifiée et surtout susceptible d'en révéler la spécificité. Ainsi, Émile Leclercq, dans ses *Tableaux de genre* (1860), offre une description d'une ferme en Brabant, suffisamment soucieuse de détails géographiques pour qu'elle permette un repérage sans faille ; Émile Greyson s'impose comme maître du paysage brabançon ou ardennais (*Bon ou Mauvais choix*, 1882, *Du Canal à la Forêt*, 1893) ; Hermann Pergameni se spécialise dans les descriptions de Bruxelles et du Condroz (*Le Vicaire de Noirval*, 1874 ou *La Fortune de Mira Tavernier*, 1878) ; Louis Van Keymeulen donne, avec sa *Maison Smits* en 1891, un roman anversois qui fait presque concurrence à ce modèle indépassable du genre qu'est *La Nouvelle Carthage* (1888) du naturaliste Georges Eekhoud ; en-

² Ce qui manque dans ce récit haut en couleurs locales, c'est certainement la représentation de la Belgique comme terre des peintres. Eugène Fromentin, avec ses *Maîtres d'autrefois* (1876), comblera cette lacune et écrira bien que « la Belgique est un livre d'art magnifique dont, heureusement pour la gloire provinciale, les chapitres sont un peu partout, mais dont la préface est à Bruxelles et n'est qu'à Bruxelles » (FROMENTIN 1896 : 8). Cet aspect du stéréotype belge qui représente la Belgique comme pays de peintres a déjà été largement traité dans de nombreux ouvrages. Il est par ailleurs à la base d'un des mythes fondamentaux de la Belgique du XIX^e siècle. Décrit comme celui du peintre-écrivain ou celui de la Flandre picturale, il se retrouve pleinement dans le mythe nordique.

fin Marguerite Van de Wiele, dans son roman *Filleul du Roi* (1884), propose l'image de la banlieue bruxelloise de l'époque, devenue aujourd'hui le quartier de Molenbeek. Les naturalistes et les régionalistes continuent l'œuvre de leurs prédécesseurs. Il faut surtout signaler l'importance du paysage urbain (Anvers et le quartier bruxellois des Marolles) que l'on retrouvera chez Georges Eekhoud, dans sa *Nouvelle Carthage* et dans *Voyous de velours ou L'autre vue* (1926), ainsi que le travail d'une *sui generis* cartographie littéraire qu'effectuent les écrivains tels que Georges Garnir, Hubert Krains ou Georges Virrès. Dans ce « partage du sol patrial » (BURNIAUX, 1958 : 479) auquel ils s'adonnent, chacun s'empare d'une région pour la décrire ensuite dans toute sa vivacité et authenticité.

Il y a lieu cependant de situer dans cette catégorie de la littérature du terroir un écrivain comme Marcellin La Garde, auteur de recueils de légendes ou récits fantastiques où l'on trouve de longues pages descriptives et en même temps didactiques qui sont autant de sources d'information historique et géographique, avant d'être une source du plaisir esthétique. Ces longs passages, véritables « expositions » à la Balzac, abondent en détails pittoresques, toponymes, références historiques, noms propres et paysages dont le caractère est en accord avec l'histoire de la région décrite, l'Ardenne. Le paysage soudé ainsi à l'histoire du lieu devient une donnée primordiale nécessaire dans la construction du sentiment d'appartenance, territoriale d'abord :

L'Ardenne, et particulièrement la vallée de l'Amblève, a toujours été une terre privilégiée pour la sorcellerie. À quoi faut-il l'attribuer ? La nature du pays, semé de montagnes aux nombreuses excavations, entrecoupé de profondes vallées, couvert de mystérieuses forêts, y est certes pour beaucoup ; mais on doit chercher l'origine de cet état de choses dans des croyances antérieures même à l'ère chrétienne [...]

LA GARDE, 1992 : 29

Dans ce vaste travail de « défense et d'illustration » de la Belgique qui est, en effet, une manière de s'approprier ce pays, définitivement et sous tous les aspects, le récit légendaire, voire fantastique, de Marcellin La Garde se retrouve donc aux côtés des narrations réalistes que prolongent d'une certaine manière aussi les auteurs symbolistes. L'atmosphère contemplative de poèmes d'un Maeterlinck ou d'un Rodenbach, la mélancolie des individus et des sites évoqués par Rodenbach tant dans ces poèmes que dans ses récits, ou enfin le sérieux des interrogations d'un Verhaeren, trouvent dans le paysage désolé et rêveur de la Belgique un refuge adéquat. C'est à l'époque symboliste que le mythe nordique, un des mythes culturels majeurs de la Belgique, s'épanouit pleinement ; le climat pluvieux, l'atmosphère embrumée, le caractère médiéval des lieux semblent particulièrement propices à accueillir l'esprit fin-de-siècle qui, en retour, contribue largement à renforcer le stéréotype paysager de la Belgique. Le paysage belge est ainsi inscrit dans l'esthétique symboliste-décadente et imprime à des

productions littéraires de la fin du siècle une marque de spécificité. Les canaux de Flandre par exemple se retrouvent chez Rodenbach dans *Bruges-la-Morte* (1892), dans la poésie du *Règne du silence* (1891) et des *Vies encloses* (1896) ou enfin dans l'essai *Agonies des villes* (1897), et, de manière plus discrète, dans les *Serres chaudes* (1889) de Maeterlinck.

Mais c'est dans la poésie d'Émile Verhaeren que le stéréotype paysager de la Belgique se solidifie au point de devenir une espèce de monument à la gloire du pays. Il faut penser notamment à la tétralogie *Toute la Flandre* (1904–1911) qui constitue une somme poétique en même temps qu'une déclaration d'amour pour la contrée natale du poète. C'est aussi un des derniers actes de foi de cette première époque combative dans l'histoire de la Belgique culturelle et littéraire : une affirmation et confirmation sur le plan collectif, voire national, d'une spécificité qui distingue la Belgique de la France. Les temps vont changer bientôt, et pour la Belgique et pour le paysage. En attendant, Verhaeren, dans les volumes qui composent *Toute la Flandre*, livre une peinture, haute en couleurs, de la terre flamande : les dunes, les digues, les pâturages, les canaux et les « villes à pignons », l'Escaut (fleuve nourricier), « pensives cités » (VERHAEREN, 1985 : 29) (Bruges, Gand, Anvers), « les vents des vieux hivers et des automnes taciturnes » (42).

Cette première vie du paysage belge s'anémie dans l'entre-deux-guerres sous l'effet des circonstances politiques et sociales qui labourent en profondeur les lettres belges de langue française et qui essayent d'en évacuer les brumes champignoises et les vallons ardennais, soit toute spécificité, y compris celle du paysage. La Grande Guerre, les revendications flamandes, les lois linguistiques des années 30 sonnent le glas du mythe fondateur dans lequel se confondaient la Flandre et la Wallonie, les toits d'ardoises du Sud de Belgique et les briques rouges du Nord. La Belgique, et notamment la Belgique francophone s'en retrouve orpheline d'une partie de son identité et du sentiment rassurant de se reconnaître sur un territoire apprivoisé et nommé. Avec la fin du mythe de la synthèse culturelle, se termine donc le système d'identification qui se réfère au territoire ; il cède la place à un autre système qui privilégie la langue. Il s'agit ici d'une tendance majeure, conditionnée par les circonstances politiques citées et confortée par les institutions culturelles (Le Groupe du Lundi et l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique), mais qui heureusement n'obnubile pas complètement la donnée spatiale. Car malgré la prolifération de lieux non-belges et de lieux sans nom, malgré la tendance à gommer les marques de la belgité, le paysage belge, consacré à l'époque précédente, semble tenir bon et transparait çà et là. C'est le mérite de Marie Gevers et de ses romans ancrés dans la campagne flamande (*Madame Orpha ou la sérénade de mai*, 1933) avec l'Escaut et ses digues dans le rôle principal (*La comtesse des digues*, 1931 ; *La Grande marée*, 1936). C'est aussi l'affaire d'Arthur Masson qui en plein néo-classicisme ne se lasse pas de poursuivre son œuvre de régionaliste, dévoué corps et âme à la Wal-

lonie : notamment dans son cycle « La Toinaide » (1937–1966) organisé autour du personnage de Toine Culot, et à ses récits, comme *Contes de Pâques et de Noël* (1950) où l'on retrouve ce fragment tant fantaisiste qu'emblématique qui raconte l'aventure d'une cloche errante qui ayant voyagé au travers de l'Europe retourne dans son pays natal, la Belgique :

Un soir de novembre, n'y tenant plus, elle s'envola vers le Nord. C'est avec joie qu'elle sentit les bonnes pluies de chez nous fouetter son airain. [...] Elle revit ses forêts rubanées de ruisseaux versatiles et de routes creuses. Quand elle vit les petites maisons de grès coiffées d'ardoises violettes et les clochers noyés de brume, le souffle lui manqua, et elle crut défaillir.

MASSON, 1997 : 8

Les pluies, les ardoises, les brumes... la Belgique se reconnaît bien dans cette image³.

Cependant, au cours du XX^e siècle, et notamment dans la seconde moitié du siècle, un changement s'accomplit dans la manière dont le paysage, qu'il soit fait de la pluie ou du beau temps, est perçu et manipulé dans les lettres. Stéréotypé et consacré, vu ainsi comme un « facteur de cohésion sociale », générateur d'un sentiment d'appartenance à une collectivité et à un territoire, le paysage est de moins en moins vécu sur un mode collectif. Il devient principalement le lieu d'un échange entre l'individu et le monde. Le sociologue Jean-Claude Kaufmann, et il n'est pas le seul, note bien que « pendant toute la seconde moitié du XX^e siècle [...] le thème [de l'identité] n'a cessé de s'imposer, de plus en plus fort et largement, par vagues successives » (KAUFMANN, 2010 : 34). Le temps est à l'individu et « à l'individualisation des démarches » (AUGÉ, 1992 : 51). Il n'en est pas autrement en Belgique qui, à partir des années 70 et jusqu'aux années 90, vit un retour en force de questionnements identitaires dus tant aux changements politiques propres à la Belgique (l'aboutissement du processus de fédéralisation) qu'aux mutations sociales connues à peu près dans toute l'Europe (mouvements féministes, écologisme, tiers-mondisme qui traduisent l'esprit contestataire stimulé par les années 60). L'expérience du paysage doit être dès lors comprise comme une aventure personnelle, voire intime, dans laquelle l'individu cherche ses repères, précise sa conscience de soi et sa place dans le monde. Autrement

³ La thématique météorologique ou plus précisément aquatique est particulièrement prégnante dans la littérature belge, ce qui semble par ailleurs être l'une de ses particularités. Paul Aron, dans son article « 'Le temps qu'il fait' : petite météorologie littéraire » (voir *Le Carnet et les instants*, 159, 2009/2010, p. 2–10), remarque que le thème de la pluie est relativement rare dans le roman français du XIX^e siècle. En Belgique, au contraire, et notamment au XX^e siècle, la pluie ou plus généralement l'eau sous toutes ses formes est très présente dans les lettres. Ce dont témoigne par ailleurs le volume collectif « L'eau dans les lettres belges de langue française » publié par Renata Bizek-Tatara dans la revue *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* (3/2018).

encore, le paysage devient l'élément d'une poétique, il est un effet de style personnel, remplit une fonction dans la dynamique de l'œuvre ou conditionne l'écriture ; il n'est plus simplement une *mimesis* mais une *poiesis*, comme le remarque Michel Collot : « Il ne résulte pas pour autant d'une projection à sens unique des états d'âme du poète ou des images véhiculées par sa langue et sa culture ; mais d'une relation et d'une interaction complexe entre le moi, le monde et les mots » (COLLOT, 2005 : 59). Le paysage, finalement, structure stéréotypée en elle-même, forme presque fixe, un *topos* inébranlable, fruit d'une stéréotypisation d'impressions et de représentations, peut aussi devenir un instrument de critique, une arme dont on détourne la force de frappe, car d'un puissant outil de formation du sentiment de *réliance* (le terme est de Michel Maffesoli), il peut devenir un puissant outil de formation du sentiment de *déliance*.

Pour terminer, nous aimerions bien signaler quelques usages du paysage stéréotypé, caractéristiques semble-t-il pour les manières de s'en servir dans la littérature contemporaine, et montrer très brièvement l'exemple de survivances du paysage à fonction identitaire.

Le premier exemple nous est fourni par Dominique Rolin. Le stéréotype paysager ayant pour sa source la peinture flamande (donc une couleur, une stylistique, un mouvement, une atmosphère) se trouve chez Rolin reconstruit et complètement intériorisé, et aboutit à une fusion surprenante de la peinture de Pieter Brueghel, figure emblématique de la culture belge, et de l'image de la Bruxelles natale de l'auteure. La narratrice (figure à peine déguisée de l'auteure même) de *Dulle Griet* (1977), confondue avec le personnage de Marguerite l'Enragée de Pieter Brueghel, arpente les rues de Bruxelles tout en portant son pays dans le ventre : « Pas de doute : j'étais une fois de plus enceinte de mon pays natal » (ROLIN, 1977 : 227). Elle incorpore le paysage, le fait sien de manière viscérale. La scène d'accouchement est emblématique, appelée par l'auteur « sa délivrance » : elle accouche de son pays et s'en libère à la fois, ce qui peut-être se laisse comprendre comme un moyen de détourner ou de dépasser le paysage stéréotypé.

Le deuxième exemple vient de l'œuvre poétique de Serge Delaive. Son long poème *Meuse fleuve Nord* (2014) est une excellente illustration de cette pénétration du paysage dans la forme de l'œuvre (le jeu entre *mimesis* et *poiesis* dont parle Collot) en même temps que dans la conscience même de l'individu. Le fleuve, la Meuse, un des principaux cours d'eau de Belgique appartenant pleinement à son imaginaire aquatique, est ici considéré comme condition de l'écriture. Son débit stimule la pensée, déclenche la rêverie, fait travailler la mémoire, son cours méandreux figure les errances de l'esprit, la couleur de ses eaux fait penser à l'encre. Le poète, l'individu se confond avec le fleuve (« la Meuse fleuve nord en bout de course / s'accôle à moi elle est mon esprit », DELAIVE, 2014 : 51), et traversant le pays, mêlé aux eaux du fleuve, il traverse le paysage « à la monotonie hypnotique – / [...] plus de vallée mais la plaine constante » (40), se l'approprie, l'incorpore.

Le troisième exemple se réfère à l'œuvre d'Alain Bertrand, l'écrivain que l'on pourrait considérer comme chantre du paysage belge, donc wallon, flamand et bruxellois confondus. Sur un ton d'amusement et d'ironie bienveillante, Bertrand, né à Gand (en Flandre) et vivant en Ardenne wallonne (jusqu'à sa mort en 2014), essaie de concilier l'inconciliable : raconter la Belgique en se référant à des lieux communs de part et d'autre de la frontière linguistique. Tout s'y promène, le sacro-saint et le convenu de tous les domaines de la vie belge : les pluies, les cieux de plomb, les canaux et les plaines, les vaches de l'Ardenne et les cochons de Flandre, la bière, les frites et l'omelette au lard, l'expressionniste Léon Spilliaert et le surréaliste René Magritte, le cycliste Eddy Merckx et le pilote d'automobile Jacky Ickx. De *La lumière des polders* (2003) voué à la Flandre, par *En province* (2005) dont l'action se situe en Ardenne, au *Jardin botanique* (2013) qui réunit la Wallonie, la Flandre et Bruxelles, Bertrand tente une synthèse dans laquelle survivent plusieurs éléments de stéréotypes paysagers belges, mais qui deviennent ici partie de mythes individuels.

Le dernier exemple convoque l'humour grinçant de Thomas Gunzig, que l'on découvre dans le recueil *Carbowaterstoemp et autres spécialités* (2005). Le titre déjà fait référence à quelques éléments obligés du paysage belge : les carbonnades flamandes, le waterzooi et le stoemp, soit les spécialités de la cuisine belge. Se retrouvent dans ce recueil trois récits qui en 2003 ont donné le recueil *Royaumes*. Le troisième d'entre eux, « La comtesse », raconte la catastrophe des thermes de Spa ou plutôt essaie d'expliquer ce qui avait entraîné l'explosion transformant « le petit royaume boueux en une plaine desséchée aux odeurs de chaussettes sales » (GUNZIG, 2005 : 195). Plusieurs théories sont ainsi avancées pour expliquer la fin de la Belgique, plusieurs images hallucinantes qui racontent la vie sociale se dégradant au fur et à mesure entre « le parterre limoneux de la dorsale wallonne » et « la vase des polders flamands ». Ce qui reste après la grande catastrophe, c'est « un fritkot (une friterie), un Vlaamsblock et l'épouvantable couleur du ciel » (200). Gunzig, en manipulant habilement les éléments obligés du paysage stéréotypé belge, réussit une vision critique et fort amère de la vie sociale et politique contemporaine de son pays.

Pour clore ce parcours rapide qui devait retracer la vie d'un stéréotype paysager, nous aimerions nous servir de celui-ci et convoquer deux poètes s'exprimant l'un au début du XX^e siècle, l'autre à sa fin. Leurs témoignages poétiques respectifs illustrent tant la nécessité que la pérennité de stéréotypes : structures paradoxales, figées et capables d'évolution en même temps, outils incontournables et indispensables dans la saisie de soi, à la fois au niveau collectif et individuel. Les deux poètes, dans leurs poèmes respectifs, disent leurs origines, déclinent leur identité ; tous les deux convoquent les images dont le caractère stéréotypé ne laisse aucun doute.

Le premier, Émile Verhaeren, dans le dernier volume du cycle *Toute la Flandre* intitulé « Les Plainnes » (1911) écrit :

Je suis né, là-bas, dans les brumes de Flandre,
 En un petit village où des murs goudronnés
 Abriment des marins pauvres, mais obstinés,
 Sous des cieus d'ouragan, de fumée et de cendre...

VERHAEREN, 1985 : 19

Serge Delaive, dans le poème « Nord » du recueil *Légendaire* (1995), semble suivre le même chemin :

Je suis d'automne cyclique
 Et des pluies inclinées
 Je suis de novembre aux cieus affamés
 Et des tempêtes harmoniques
 Je suis des jours à puiser sous les draps
 Des lacs sombres et des roches sourdes
 Je suis des taciturnes
 Et de la bruine des tavernes sous Saturne
 Je suis du nord.

DELAIVE, 2015 : 62

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris, Nathan.
- AUGÉ, Marc 1992 : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BURNIAUX, Constant 1958 : « Le roman et le conte ». In : *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Bruxelles, La Renaissance du livre, p. 477–493.
- CAUQUELIN, Anne 2000 : *L'invention du paysage*. Paris, PUF.
- COLLOT, Michel 2005 : « L'ouverture au(x) monde(s) ». In : *Paysage et poésie francophones*. Michel COLLOT et Antonio RODRIGUEZ (éd.). Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 43–61.
- COMBE, Dominique 2005 : « Paysage et identités francophones ». In : *Paysage et poésies francophones*. Michel COLLOT et Antonio RODRIGUEZ (éd.). Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 13–27.
- DELAIVE, Serge 2014 : *Meuse fleuve Nord*. Liège, Tétrás Lyre.
- DELAIVE, Serge 2015 : *La Trilogie Lunus. Poèmes*. S. I., L'Arbre à paroles.
- FROMENTIN, Eugène 1896 : *Maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande*. Paris, Plon. Consulté sur le site de La BNF, Gallica, le 20 décembre 2018.
- GAUTIER, Théophile 1852 : *Caprices et zigzags*. Paris, Victor Lecou Éd. Consulté sur le site de La BNF, Gallica, le 20 décembre 2018.
- GUNZIG, Thomas 2005 : *Carbowaterstoemp et autres spécialités*. Bruxelles, Labor.
- KAUFMANN, Jean-Claude 2010 : *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel.

- LA GARDE, Marcellin 1992 : *Récits de l'Ardenne*. Bruxelles, Labor.
MASSON, Arthur 1997 : *Contes de Pâques et de Noël*. Bruxelles, Éd. Racine.
ROLIN, Dominique 1977 : *Dulle Griet*. Paris, Denoël.
VERHAEREN, Émile 1985 : *Toute la Flandre*. Paris, Librairie Larousse.

Note bio-bibliographique

Judyta Zbierska-Mościcka, maître de conférences HDR à l'Université de Varsovie. Ses recherches portent sur la littérature belge francophone et notamment sur les rapports entre l'espace et l'identité. Auteure, entre autres, de *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain* (2014), co-éditrice de *Entre Belgitude et Postmodernité : textes, thèmes et styles* (2015) et co-auteure du livre *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii* (2017).

j.zbierska-moscicka@uw.edu.pl



EWELINA BEREK

Université de Silésie, Katowice



0000-0002-5399-2491

Dérouter le lecteur ou comment dépasser le stéréotype du roman de la route au Québec au XXI^e siècle – l'exemple de François Blais

Confusing the reader

or how to move beyond the stereotype of road novel in Quebec in the 21st century –
the example of François Blais

ABSTRACT: The article discusses the stereotype of road novel in Québec in the 21st century, exemplified by François Blais's sixth novel entitled *Document 1* published in 2012. Blais's novel appears different from the typical road novels by playing with the genre's codes in order to create something altogether new. The aim of the article is to shed light on the character development, the representations of place and the journey itself presented in the novel.

KEY WORDS: François Blais, road novel in the 21st century, contemporary Quebecer novel

En réfléchissant sur la littérature contemporaine et l'écriture du stéréotype, Alain Goulet remarque chez bien des écrivains contemporains l'obsession de ce dernier. D'après lui, « [l]eur hantise du stéréotype, leur horreur déclarée, ressemble bien parfois à de la fascination, à tel point que, pour plusieurs d'entre eux, le stéréotype est devenu le moteur de leur œuvre, le générateur de leur écriture, l'hydre aux cent têtes avec laquelle ils se débattent, avec des problématiques et des modalités diverses » (GOULET, 1994 : 181). Il ajoute entre autres que « des écrivains se sont emparés du stéréotype pour le dénoncer, le mettre à mal en l'exhibant, en le déconstruisant, en en jouant » (GOULET, 1994 : 182). Pour en parler, nous essaierons de montrer comment François Blais, écrivain québécois du XXI^e siècle, s'amuse à détourner les conventions typiques des *road books* par son roman original intitulé *Document 1*.

Le roman de la route en tant que genre

Pour exprimer en littérature l'attraction de l'espace, du voyage et des possibilités de mobilité, le roman québécois a eu recours à un genre américain particulier, celui du *road book* (MORENCY, DEN TOONDER, LINTVELT, 2006 : 6). Dans son article « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », Jean Morency rappelle que le roman de la route québécois contemporain est un sous-genre romanesque qui s'est imposé dès le début des années 1960 en tant que courant majeur et qui alimente depuis des décennies la production littéraire au Québec (MORENCY, 2006 : 20). Ce genre puise abondamment dans le *road movie* américain et le *road book*, son équivalent sur le plan littéraire. D'après cet universitaire, le phénomène des romans de la route au Québec fait voir la tentative de conjurer les deux genres avec la culture québécoise (MORENCY, 2006 : 20). D'ailleurs, le genre du roman de la route se prête bien aux questionnements identitaires, chers à la littérature québécoise, car le voyage pousse souvent le voyageur à mettre en question sa propre identité.

Plusieurs auteurs de la relève ont suivi le chemin tracé par deux romans québécois des années soixante, *Éthel et le terroriste* (1964) et *Pleure pas, Germaine* (1965) de Claude Jasmin ainsi que celui de Victor-Lévy Beaulieu, *Oh, Miami, Miami, Miami* (1973). Depuis le début des années 2000, le roman de la route au Québec ne perd pas de sa vivacité dont témoigne une liste non exhaustive des romans publiés récemment : *Carnets de naufrage* (2000) et *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault, François Barcelo et sa tétralogie des aventures folles de Benjamin Tardif dont le dernier épisode est publié en 2003 (*Nulle part au Texas*, 1989, *Ailleurs en Arizona*, 1991, *Pas tout à fait en Californie* 1992, *Route barrée en Montérégie*, 2003), *Le joueur de flûte* (2001) de Louis Hamelin, *Table Rase* (2004) de Louis Lefebvre, *Fugueuses* (2005) de Suzanne Jacob, *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner, Michel Vézina et son *Asphalte et vodka* (2005), Marc Séguin et *La foi du braconnier* (2009), *Vers l'est* (2009) de Mathieu Handfield, Simon Girard avec *Les écureuils sont des sans-abri* (2011), Marie-Christine Lemieux-Couture et *Toutes mes solitudes !* (2012), Arjun Basu et son *Attends-moi* (2015).

Comme le suggère David Laporte, les parutions récentes témoignent d'une sorte de surconscience générique, jouant allègrement des codes du genre à des fins de subversion parodique. Il montre une tendance à s'approprier les codes du roman de la route en les saturant de représentations stéréotypées, entreprise qui dépasse la simple volonté d'adhérer à une tradition romanesque (LAPORTE, 20017 : 27). Pour lui, *Document I*, sixième roman de François Blais, publié en 2012, se différencie pourtant de cette vague des romans de la route « par sa facture beaucoup plus ludique, par le détachement cavalier que manifestent ses héros et par tout un jeu fondé sur la contorsion des conventions génériques » (LAPORTE, 2017 : 26).

Document 1 de François Blais

Dans *Document 1*, François Blais sape les conventions du roman de la route en proposant au lecteur un *road book* très original. Cette tradition de récit que le célèbre vagabond Jack Kerouac a réussi à populariser avec son emblématique *Sur la route* de 1957 est mise à l'épreuve. Le roman blaisien s'avère être le récit de la préparation du voyage où deux jeunes Québécois se répartissent la tâche de nous présenter leurs différentes étapes avant le grand départ pour un bled américain, Bird-in-Hand car, comme l'explique la narratrice, « [p]lutôt que de simplement relater notre voyage, le récit couvrirait également la période des préparatifs, comme ça on n'aurait pas besoin d'attendre d'être revenus de Bird-in-Hand pour s'atteler à la tâche » (BLAIS, 2012 : 78).

Aux dires de Jean Morency, le *road movie*, et en conséquence le roman de la route, est en corrélation avec la désintégration de l'unité familiale accentuée par la solitude des personnages ou par le caractère autarcique du couple mis en scène. Les personnages de ce genre se caractérisent également par une certaine passivité, les événements influant plutôt sur eux qu'à l'inverse. Les protagonistes sont le plus souvent des hommes¹ : la figure du mâle en fugue est exploitée pour souligner les rapports entre la masculinité et la technologie, d'où aussi une forte identification au moyen de transport. La route devient un espace problématique qui permet d'échapper et de s'opposer aux responsabilités de la vie ordinaire telles que le mariage, la maison et le travail (MORENCY, 2006 : 19). Conformément à la tradition dans ce type de récit, les protagonistes se métamorphosent, des sédentaires deviennent nomades et entreprennent un voyage identitaire qui leur permet de découvrir une voie dans la vie (MORENCY, DEN TOONDER, LINTVELT, 2006 : 7).

Dans un roman de la route, issu de l'esthétique du *road movie*, les personnages sont caractérisés par leur individualité et par le mouvement de rupture qu'ils incarnent (MORENCY, 2006 : 25). Comme le remarque David Laporte, auteur d'une thèse sur ce genre intitulée *Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960–2017)*, bien des romans de la route mettent en scène des personnages aux caractères opposés, une figure narrative qu'on pourrait appeler « le couple dépareillé » (LAPORTE, 2017 : 28). Pour Laporte,

[s]ur le récit d'un voyage vers une destination géographique s'en greffe un autre, sous-jacent, voire prioritaire parfois, qui doit mener à la résolution temporaire ou définitive des conflits de personnalité pour la réalisation d'un but

¹ L'exception est faite par Volkswagen Blues (1984) de Jacques Poulin où le couple constitué de Jack Waterman et la Grande Sauterelle, une jeune Métisse, voyage à travers l'Amérique à la recherche du frère de l'homme, Théo.

commun. Cette convention se prête d'autant mieux au discours parodique que celui-ci [...] est le lieu parfait des mésalliances loufoques.

LAPORTE, 2017 : 28

D'ailleurs, les contrastes et les oppositions apparaissent également dans la trame issue du *road movie* : sociabilité et individualisme, tradition et modernité, grande nature et technologie, sentiment de liberté et angoisse de l'oppression, voyage physique et quête spirituelle, mouvement et immobilité, vastitude de l'espace environnant et proximité physique et sociale des protagonistes, grands espaces du dehors et exigüité de l'intérieur du véhicule, apparences, impressions fugitives et immuabilité de l'essence des êtres, etc. (MORENCY, 2006 : 19, 22).

François Blais exploite à sa manière la convention du couple dépareillé pour l'appliquer à un duo de personnages originaux une femme de trente-deux ans, Tess, et son ami du même âge, Jude (comme deux héros de Thomas Hardy, *Tess d'Uberville* et *Jude l'obscur*), vivant à Grand-Mère en Mauricie, village natal de l'auteur, connu de ses romans précédents. Le couple mène une vie « aussi répétitive que les motifs d'un papier peint » (BLAIS, 2012 : 104) et tout événement l'arrachant à sa routine le déstabilise foncièrement. Tess travaille à temps partiel dans une succursale de Subway, chaîne de restauration rapide où elle prépare des sous-marins², tandis que Jude vit des aides sociales et se contente d'encaisser une fois par mois un chèque de BS³. Tess et Jude se déclarent eux-mêmes comme des gens qui ne font jamais rien et, comme l'explique la protagoniste,

[f]aire du tourisme en pantoufles convenait parfaitement à notre nature. Les fois où on se disait que ça serait cool de partir pour vrai, de sentir sur notre peau le vent de Pimplico, de magasiner au centre-ville de Happyland, de se faire des amis à Dirty Butter Creek, on savait tous les deux que ça n'était que du pétage de broue sans conséquence, et d'ailleurs on prenait soin d'ajouter : « quand ça nous adonnera » ou « quand on aura les moyens ». Aussi bien dire jamais.

BLAIS, 2012 : 24

Ils deviennent ainsi un calque négatif du personnage d'aventurier intrépide propre au *road movie* (LAPORTE, 2017 : 30). Les deux trentenaires optent pour l'immobilisme plutôt que pour l'action, car ils cherchent à avoir le moins de présence possible : « Tout ce qu'on est, on l'est juste un petit peu » (BLAIS, 2012 : 9). L'activité n'est pas trop leur spécialité. La sœur de l'héroïne résume bien leur

² Le sous-marin est une variété de sandwich américain fait du pain baguette ou un pain long.

³ Au Québec, l'aide sociale, appelée familièrement bien-être social (ou bien-être) et abrégée par B.S., est un programme gouvernemental accordant des allocations aux citoyens canadiens qui éprouvent des difficultés à subvenir à leurs besoins de base.

attitude envers le monde en remarquant que si le mot ‘velléitaires’ n’avait pas existé, il aurait fallu l’inventer spécialement pour eux (BLAIS, 2012 : 37). Ils ont du mal à entreprendre quoi que ce soit :

Pour ma part, une fois que j’ai décidé quelle paire de bas porter et quoi mettre sur mes toasts, j’ai pas mal atteint mon quota de décisions pour la journée. Il faut savoir aussi qu’on est du genre à se faire une montagne d’un rien. On l’avoue sans détour. En fait, la plupart du temps on n’a même pas besoin du rien pour faire la montagne. *On n’a jamais accompli quoi que ce soit, on n’est jamais allés nulle part*, et la plus légère dérogation à nos petites habitudes nous amène au bord du désespoir. Ce que toi, lecteur, tu as coutume d’appeler ‘contretemps fâcheux’, ‘petit pépin’, ‘légère contrariété’ ou ‘changement de dernière minute’, nous autres on appelle ça l’apocalypse.

BLAIS, 2012 : 25 ; c’est nous qui soulignons

Quant aux voyages, Jude et Tess semblent avoir lu les travaux de Freud et d’autres psychiatres qui avaient étudié les différents syndromes du voyageur, et savent que « partir loin de chez soi est non seulement susceptible de provoquer des troubles psychiques, mais peut même conduire à devenir fou » (BAYARD, 2012 : 13). Comme le souligne Pierre Bayard, auteur de *Comment parler des lieux où l’on n’a pas été ?*, livre s’inscrivant dans un cycle qui comprend également *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?*, « [r]ien ne dit, en réalité, que voyager soit le meilleur moyen de découvrir une ville ou un pays que l’on ne connaît pas. Tout porte à penser au contraire – et l’expérience de nombreux écrivains est là pour conforter ce sentiment – que le meilleur moyen de parler d’un lieu est de rester chez soi » (BAYARD, 2012 : 14). La figure que Pierre Bayard appelle dans son ouvrage « voyageur casanier » désigne celui qui est peu soucieux de prendre des risques et désireux de garder une juste distance avec son objet de recherche en sachant dissocier le déplacement physique du déplacement psychique et en prenant soin de limiter le plus possible ses mouvements (BAYARD, 2012 : 15).

Les personnages blaisiens s’avèrent être sans aucun doute des voyageurs casaniers. Ils sillonnent la Toile avec avidité, s’informent sur Wikipédia, voyagent virtuellement en parcourant le monde « à dos de souris ». Le couple s’amuse à errer sans but à travers le monde – notamment à travers l’Amérique (comme des « vrais Jack Kerouac », BLAIS, 2012 : 140) – grâce à Google Earth, Google Maps et Bing Maps. Ce type de mouvement s’inscrit dans ce que Walter Moser désigne comme *médiamotion*, « l’ensemble des mouvements qui ont leur moteur dans les médias » (MOSER, 2004 : 28). Dans ce type d’expérience, le monde médiatisé est en mouvement sur l’écran, tandis que l’être humain peut rester physiquement immobile. De cette manière, en « médiamotion », on fait paradoxalement l’expérience d’un contact à distance (MOSER, 2004 : 28). Habités à ce type de mouvement, un jour, curieusement, Tess et Jude ont envie de partir

à l'aventure. Pour la protagoniste, le fait que son ami et elle sont soudainement tentés par le voyage est *probablement* le signe de leur malheur :

Ce n'est pas pour faire mon intéressante, mais je pense que Jude et moi on est malheureux. L'envie de partir est certainement le symptôme le plus commun du malheur. C'est épais, du monde malheureux, ça pense que ça existe pour vrai, changer le mal de place, ça s'imagine toujours que le bonheur est ailleurs, ça veut prendre des nouveaux départs, remettre le compteur à zéro, partir pour mieux se retrouver et toutes ces niaiseries-là.

BLAIS, 2012 : 9

C'est tout à l'opposé des personnages du roman de la route québécois que le voyage amène dans la plupart des cas à des réflexions sur l'identité culturelle, comparée le plus souvent à l'identité de la société états-unienne. Le périple accompagne la plupart du temps l'évolution de leur identité personnelle et dans les romans de la route traditionnels, il a fréquemment des effets bénéfiques pour les protagonistes sur les plans personnel ainsi qu'artistique (LINTVELT, 2006 : 81).

La destination choisie par Tess et Jude n'est ni trop éloignée, ni exotique, ni même intéressante : ils envisagent visiter Bird-in-Hand, en Pennsylvanie, un village de 400 habitants, c'est-à-dire un trou sans intérêt (« La Pennsylvanie, c'est carrément la porte à côté, non ? », BLAIS, 2012 : 140–141). Les deux explorateurs du monde virtuel trouvent cette ville par hasard dans une liste de villes aux noms bizarres dénichées sur Internet :

On connaissait l'endroit de nom, pour l'avoir vu, entre Bald Head et Camel Hump, dans ces listes de 'funny place names', 'strange city names' et autres 'weird townnames' dont on raffolait. Ça n'était qu'un toponyme idiot de plus, assez inhabituel pour mériter de figurer dans ces répertoires, mais pas suffisamment bizarre pour qu'on s'y intéresse de près.

BLAIS, 2012 : 38

Après avoir pris leur décision au cours d'une séance de *brainstorming*, ils mettent à contribution leur moteur de recherche et « au bout de quelques heures, [ils] en sav[en]t aussi long sur Bird-in-Hand que s'[ils] y étai[en]t nés » (BLAIS, 2012 : 39). En réalité, leur voyage semble inutile, car visiter un bled américain inintéressant dont ils savent déjà tout avant même de prendre la route est dépourvu de sens.

D'ailleurs, cela correspond à l'affirmation de David Laporte concernant les représentations spatiales dans les parodies routières québécoises du début du XXI^e siècle, car pour le chercheur, elles sont pratiquement réduites à néant : « entre le stéréotype visuel et les vagues généralités, l'espace ne parvient pas à communiquer d'informations valables », observe-t-il (LAPORTE, 2017 : 36, 38–39). D'après lui, les romans de la route contemporains disqualifient le réel vu

que « nulle part » et « partout » se mêlent jusqu'à ce qu'ils ne se distinguent plus. « Les lieux génériques sont vidés de leur référent géographique et créent une vision de l'espace aplanie par l'absence de caractéristiques localisables », souligne l'universitaire québécois (LAPORTE, 2017 : 38).

La seule caractéristique du roman de la route qui apparaît dans *Document 1* est le fait que les voyageurs sont aussi des personnages d'écrivains. Tess et Jude deviennent des « embrayeurs de lecture métafictionnelle », le signal d'une surconscience générique à laquelle ils permettent de donner corps (LAPORTE, 2017 : 31). Pourtant, leur manière d'écrire ne rappelle en rien cette fameuse écriture spontanée que pratiquait Kerouac dans le dessein de produire des textes proches de l'improvisation musicale (CHASSAY, 1995 : 78). Afin de financer leur périple, ils se décident à rédiger un *road novel* subventionné par le Conseil des Arts du Canada, convaincus que cet organisme fédéral offre de l'aide financière pour à peu près n'importe quoi :

On s'est creusé la tête pour essayer de trouver un moyen de faire apparaître quinze mille dollars, mais on est trop lâches pour donner un coup de collier, on est trop impatients pour économiser, on est trop pleutres pour dévaliser une banque et on est trop cons pour monter une arnaque, ça fait qu'on a décidé de se tourner vers l'État...

BLAIS, 2012 : 75

Les deux écrivains en herbe s'inspirent des recommandations de l'expert, Marc Fisher, auteur du best-seller *Conseils à un jeune romancier*, ouvrage du type *Écrire un roman pour les nuls*, et essayent à leur façon d'utiliser toutes les suggestions adressées par le gourou de lettres aux jeunes écrivains.

Cet élan qui poussait habituellement le narrateur d'un *road novel* à quitter sa vie sédentaire n'a rien à voir non plus avec les deux héros blaisiens. Cette obsession du départ, cette volonté insatiable de prendre la route qui a marqué le roman des années 1980 au Québec et qui rappelle explicitement Jack Kerouac n'existent pas chez Tess et Jude. Chez eux, il manque de véritable voyage, sauf quelques promenades virtuelles et courtes excursions « en Chevrolet Monte Carlo à Sainte-Anne-de-la-Pérade et autres lieux circonvoisins » (BLAIS, 2012 : 134). Comme leur vie se résume à peu près à « canapé, bière et internet », leur voyage ne diffère pas trop de ce schéma : se déplacer en voiture, manger et boire sur place, puis revenir à la maison.

Souvent, en arrivant dans un village, on garait la voiture et on allait prendre une petite marche, histoire de nous délier les jambes, pisser notre bière et voir comment vivent les gens à Sainte-Émilie-de-l'Énergie ou à Saint-Damien (pour ce qui est de Saint-Damien, on ne l'a jamais su, puisqu'on n'a pas rencontré âme qui vive dans les rues de cette municipalité qui est, soit dit en passant, l'une des plus vastes du Québec avec ses quatre cent dix-sept kilomètres

carrés. [...] Arrivés au bout de notre voyage, on prenait une pause pour manger nos provisions ou, si notre budget le permettait, on honorait de notre clientèle quelque établissement local. [...] Après avoir fait du tourisme une heure, le temps de cuver notre vin, on est revenus par Saint-Alphonse-Rodriguez, Sainte-Marcelline-de-Kildare (je te jure que ça existe), Sainte-Ambroise-de-Kildare, Joliette et Lavaltrie, où on a pris la 40 et ensuite la 55 pour rentrer au bercail.

BLAIS, 2012 : 139–140

Voilà la « conquête territoriale » à la François Blais.

En réfléchissant sur la *road novel*, un genre moribond d'après Tess (BLAIS, 2012 : 63–64) et l'éventuelle popularité de leur récit, les protagonistes mettent en relief la banalisation du voyage :

Aujourd'hui, tout le monde peut aller partout ou, à défaut, tout le monde peut mémérer ce qui se trame à Rio de Janeiro ou à Fort Myers, et chacun peut savoir, pourvu que cela l'intéresse, que Jason Parrish Casebier, domicilié au 2219, Florence Boulevard, à Omaha (Nebraska) a été condamné pour 'rapefelony' le 25 novembre 1995.

BLAIS, 2012 : 64

Après l'achat de la voiture, ils demeurent sagement à l'intérieur des limites de la municipalité : « Le pont de Grand-Mère nous faisait de l'œil, mais franchir le Saint-Maurice nous semblait aussi *lourd de conséquences que franchir le Rubicon* l'avait été pour Jules. Cela nous a bien pris une dizaine de jours avant qu'on ose aller quelque part où on ne pouvait pas se rendre à pied » (BLAIS, 2012 : 134–135 ; c'est nous qui soulignons). Au terme d'un périple dans les environs où les deux voyageurs n'ont à vrai dire rien visité ni vu, excepté un restaurant où ils ont mangé et surtout bu, la narratrice constate avec le sens de l'humour propre aux personnages blaisiens : « Ça suce de l'énergie, les sensations fortes, mine de rien » (BLAIS, 2012 : 138).

Le roman de la route au Québec exprimait, comme son prédécesseur aux États-Unis, les dimensions de l'espace et l'impression de vitesse depuis l'époque de l'automobile. Il s'appuyait sur la tradition de mobilité géographique caractérisant la population américaine. Les protagonistes du *road movie*, et par conséquent ceux du *road book*, s'identifiaient fortement à leur moyen de transport, en l'occurrence l'automobile. Chez François Blais, le véhicule joue cependant un rôle différent. Il ne sert pas uniquement à se déplacer, mais à se faire remarquer dans une société où l'auto a dominé sur l'être. Avant de partir, Tess et Jude deviennent propriétaires d'une Chevrolet Monte Carlo 2003 de couleur jaune, présentée comme « une bonne routière confortable, dotée d'une bonne tenue de route prévisible » (BLAIS, 2012 : 126), « un char de frimeur » (BLAIS, 2012 : 132), dont la fiche technique « c'est comme de la poésie contemporaine ou un

film d'espionnage ; on n'y comprend rien, mais c'est beau par moments » (BLAIS, 2012 : 127). Dans une conversation sur leur nouvelle acquisition, les deux Québécois vantent les atouts de la voiture :

J. — [...] Avoue qu'on a une machine du tonnerre !

T. — Mais c'est tellement pas notre genre. Est-ce que tu nous aimes un peu moins ?

J. — Étrangement, je pense que je nous aime un peu plus.

T. — Moi aussi, mais je suis pas certain d'avoir raison.

BLAIS, 2012 : 133

En essayant de décrire la société québécoise à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles, Michel Laurin avance la thèse que sous l'impact de la nouvelle économie libérale, le Québec a participé à l'émergence d'un nouvel ordre social international, à savoir l'installation d'une société de consommation. Le monde a vu se créer une nouvelle culture dominante, celle de l'avoir et du dépenser. Laurin constate donc :

C'est ainsi que dans la culture narcissique et consumériste du 'je-veux-tout-tout-de-suite', quantité de gens croient s'affirmer par ce qu'ils consomment, alors que, en réalité, ils sont consommés comme du *fast-food* par le système. En plus de vampiriser les rapports humains, cette course à l'argent rétrécit chaque jour un peu plus la conscience, le jugement, la mémoire et l'horizon de l'avenir.

LAURIN, 2007 : 219

Deux marginaux comme Tess et Jude, après avoir reçu de l'argent pour financer leur expédition, se jettent dans des dépenses excessives : ils s'achètent de nouveaux vêtements élégants, des chaussures de luxe, des accessoires et un nouvel appareil photo. Inaccoutumée à avoir de l'argent, la jeune Québécoise retrouve sa joie de vivre dans la consommation :

Chez Jack&Jones, je lui [à Jude – EB] ai choisi deux paires de chaussures : une jolie paire en cuir de marque Santoni et de robustes bottillons de marche Nike. J'ai tendu la carte de débit sans m'informer du total, mais rien qu'à voir l'amour dans les yeux du vendeur, j'ai compris que Jude serait un des seuls assistés sociaux de la province à porter des Santoni. C'est comme ça : il faut payer pour la qualité. [...] Pour ma part, j'ai trouvé mon bonheur chez Garage et chez Jacob Connexion. Après ça, on est allés chez Bentley où on a fait l'acquisition de deux sacs de sport de marque Skyway et de deux valises sur roulettes Samsonite. Cela devrait suffire.

BLAIS, 2012 : 167

Hélène Amrit observe, quant aux personnages blaisiens, que « [e]n sortant de leur inertie, ils ont été confrontés à des forces aléatoires comme celles du consu-

mérisme, qui les ont détournés de leur projet initial. Dans *Document 1*, ce qui met en échec porte sur la tendance que les personnages ont achetée, non pas en vue de leur voyage, mais pour avoir une certaine allure [...]» (AMRIT, 2018 : 87). D'après cette chercheuse, Tess blaisienne devient finalement prisonnière de la société de personnes qui s'aiment dans le luxe, tout comme son homonyme, Tess d'Urberville, personnage éponyme de Thomas Hardy, prisonnière de la morale de son époque. À partir du moment où Tess et Jude entrent en action, leur échec est assuré, car ils ne sont plus protégés contre l'influence néfaste de la société de consommation (AMRIT, 2018 : 87).

En guise de conclusion

François Blais aime s'approprier les conventions génériques. Presque tous ses textes exploitent d'une façon ou d'une autre un genre littéraire : avec son premier roman *Iphigénie en haute-ville* (L'instant même, 2006), le romancier s'intéresse au roman épistolaire qu'il renouvelle en faisant un roman par courriel ; ensuite, avec *Nous autres ça compte pas* (L'instant même, 2007), l'écrivain présente un journal et une chronique de la vie de deux asociaux ; ensuite une histoire amoureuse de deux marginaux, *Le vengeur masqué contre les hommes-perchaudes de la Lune* (Hurtubise HMH, 2008), une biographie originale d'une femme complètement inconnue, *Vie d'Anne-Sophie Bonenfant* (L'instant même, 2009), un journal intime de deux noctambules trentenaires, *La nuit des morts-vivants* (L'instant même, 2011), un roman choral centré sur un groupe d'élèves de onze ans, *La classe de madame Valérie* (L'instant même, 2013). Puis ont paru encore un roman – une sorte de journal intime et enquête originale, *Sam* (L'instant même, 2014) et un recueil de nouvelles fantaisistes, *Cataonie* (L'instant même, 2015). Il paraît que les genres littéraires se déclinent à volonté chez cet écrivain, comme s'il essayait d'exploiter les conventions génériques pour en faire de nouvelles.

Intéressé par le roman de la route québécois, David Laporte utilise la belle appellation « le roman de la dérouté » pour désigner les romans de la route où les personnages veulent fuir un espace, car, pour eux, quitter un lieu, s'en éloigner compte plus que d'aller vers une destination quelconque (LAPORTE, 2018 : 123)⁴. Nous pourrions appliquer cette formule à toute l'œuvre blaisienne, vu que le romancier cherche constamment à dérouter, à désorienter le lecteur en utilisant

⁴ Il faudrait ajouter que David Laporte analyse quatre sous-genres de roman de la route : le roman de la cavale, le roman de la dérouté, le roman de la quête et la parodie routière. Le chercheur classe *Document 1* dans la dernière catégorie (LAPORTE, 2018 : 13, 67, 122, 201, 287).

des conventions génériques à des fins subversives. Dans chacun de ses textes, François Blais propose une relecture d'un genre consacré à partir des intérêts formels et thématiques et, comme le remarque pertinemment le journaliste Michel Nadeau,

[t]ranquille, un peu à l'écart du brouhaha du milieu littéraire, comme ses protagonistes, François Blais échafaude l'une des œuvres les plus cohérentes, intelligentes, amères et drôles de la littérature québécoise actuelle. Tranquille, parce que la réception critique ne suit pas la qualité d'une écriture anthropologique, qui fait du mineur et du quotidien l'objet d'une remise en cause des conventions qui structurent les récits qui nous régissent. Est-ce en raison de son éloignement, de sa mise en scène périphérique, qui fait de Grand-Mère et de la Haute-Mauricie un centre virtuellement lié aux connexions mondiales, est-ce plutôt en raison de son plaidoyer pour une grande culture susceptible de changer les destins individuels, entravée pourtant par une culture populaire toujours vive mais menacée par les pratiques de masse, toujours est-il que ce silence relatif mérite d'être brisé.

NAREAU, 2014 : 41

Bibliographie

- AMRIT, Hélène 2018 : « Des héros en quête du quotidien : *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis et *Document 1* de François Blais ». *Romanica Silesiana*, n° 13, p. 81–90.
- BAYARD, Pierre 2012 : *Comment parler des lieux comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Paris, Les Éditions de Minuit.
- BLAIS, François 2012 : *Document 1*. Québec, L'instant même.
- CHASSAY, Jean-François 1995 : *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal, XYZ.
- GOULET, Alain 1994 : « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine ». *Le stéréotype. Crise et transformation*. Alain GOULET (dir.). Caen, Presses universitaires de Caen, p. 181–201.
- LAPORTE, David 2017 : « La parodie routière au Québec : l'exemple de *Vers l'est* de Mathieu Handfield ». *Québec Studies*, n° 64, p. 25–45.
- LAPORTE, David 2018 : *Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960–2017)*. Thèse. Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 416 p.
- LAURIN, Michel 2007 : *Anthologie de la littérature québécoise*, 3^e édition. Québec, Les Éditions CEC.
- LINTVELT, Jaap 2006 : « Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois ». *Romans de la route et voyages identitaires*. Jean MORENCY, Jeanette den TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.). Québec, Éditions Nota Bene, p. 55–86.
- MORENCY, Jean 2006 : « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec ». *Romans de la route et voyages identitaires*. Jean MORENCY, Jeanette den TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.). Québec, Éditions Nota Bene, p. 17–34.

- MORENCY, Jean; den TOONDER, Jeanette; LINTVELT, Jaap (dir.) 2006: *Romans de la route et voyages identitaires*. Québec, Éditions Nota Bene.
- MOSER, Walter 2004: «La culture en transit: locomotion, médiamotion, artmotion». *Niterói*, n° 17, p. 25–41.
- NAREAU, Michel 2014: «Univers marginal.» «Fiction». *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 135, p. 41–42.

Note bio-bibliographique

Ewelina Berek est maître de conférences à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction de l'Université de Silésie (Pologne). En 2011, elle a soutenu une thèse sur le roman historique post-moderne et postcolonial au Québec. Elle a aussi publié quelques articles sur la littérature québécoise et a coédité en 2011, avec Marcin Gabrys et Tomasz Sikora, un ouvrage collectif *Towards Critical Multiculturalism: Dialogues Between/Among Canadian Diasporas / Vers un multiculturalisme critique: dialogues entre les diasporas canadiennes* (Katowice: Agencja Artystyczna PARA, 2011, 476 pp.). Elle s'intéresse à l'histoire et à la littérature contemporaine du Québec.



JÓZEF KWATERKO

Université de Varsovie

 0000-0002-0156-6423

Carnavalisation et travail des stéréotypes dans *La Guerre, yes sir!* (1968) de Roch Carrier

Carnavalization and Stereotyping
in *La Guerre, yes sir!* (1968) by Roch Carrier

ABSTRACT: Carrier's novel was published in the same year as *Nègres blancs d'Amérique* by Pierre Vallières and it relies on the same dialectics between the colonizer and the colonized that was prevalent in Québécois narrative prose in the 1960s. While being grounded in this cultural context, Carrier transforms this dialectic by setting his narrative in a rural environment and against the background of World War II (the visitation of a fallen French-Canadian soldier whose remains are escorted to his native village by English-Canadian comrades). Such aesthetic reworking complexifies the ideological message of Carrier's novel. I will study the interplay between national ideology and Carrier's narratives strategies and particularly on the clash between ethnic stereotypes and the «carnavalesque» and the grotesque.

KEY WORDS: Québécois novel, ideology, stereotyping, carnavalization, ethnicity

La littérature est un des éléments constitutifs et expression privilégiée du discours social qui correspond, selon Marc Angenot, à «tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société (ANGENOT, 1989 : 13). L'écrivain, dans cette perspective, prélève et «travaille» certains éléments du discours social à partir desquels il construit une œuvre qui, une fois produite, devient à son tour porteur du concert social global – avec tous les lieux communs de la *doxa* de son époque. La notion de «travail» du texte sur des représentations sociales telles qu'elles sont véhiculées par le discours social est surtout importante pour les approches sociocritiques. Il s'agit d'un rapport de médiation entre le texte et social, de la *socialité* du texte, telle que définie par Claude Duchet (DUCHET, 1979 : 4). La mise en texte du social, sa textualisation, ne recouvre pas les objets sociaux ou les signifiés historiques absolus, mais relève de cadres axiologiques, de conjonctures idéologiques et des schèmes discursifs inscrits dans les réseaux

symboliques et dans l'imaginaire social, bref, dans toute cette matière verbale sur laquelle le texte est appelé à travailler. Comme le dit succinctement Régine Robin, le principal objet interrogé par la sociocritique « c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, c'est statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte » (ROBIN, 1993 : 10).

Publié en 1968, la même année que le fameux *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières, récit autobiographique d'un militant du Front de Libération du Québec auquel se greffent un essai historique, *La Guerre, yes sir!* de Roch Carrier est un roman fortement marqué par l'idéologie de la décolonisation, identifiable comme dispositif discursif dans plusieurs romans québécois de la Révolution tranquille (1960–1970) : p. ex : *La nuit* de Jacques Ferron, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin, *Le couteau sur la table* (1965) de Jacques Godbout. Carrier met en fiction le rejet de l'enrôlement obligatoire des Québécois dans l'armée canadienne en 1942 après la déclaration de la guerre à l'Allemagne par gouvernement fédéral de Mackenzie King en septembre 1939. Le refus de la conscription des Québécois à ce conflit international est massif, malgré le recours à la propagande et l'instauration des mesures de guerre, tandis que les Canadiens anglais appuient majoritairement, la circonscription.

Le titre, *La Guerre, yes sir!*, bilingue, apparaît d'emblée comme une antiphrase ; l'adhésion à la guerre ne peut s'énoncer qu'en anglais, tandis que la réplique « yes sir ! » se donne pour une ruse, une obéissance feinte qui exprime en substance le refus du minoritaire à obtempérer aux ordres de l'autre, à l'imposition de son hégémonie. Si la signification et la teneur de cette transgression semblent décalées par rapport au contexte historique de la Deuxième Guerre mondiale, elles n'en sont pas moins importantes pour la scène discursive québécoise des années 1960 qui se nourrit de positions conflictuelles et d'idéologèmes, au sens que Marc Angenot assigne au dispositif polémique et dialogique (ANGENOT, 1989 : 894), tels que « absence historique du Québec », et son contraire, « l'entrée du Québec dans l'Histoire ». Comme le dit Élisabeth Nardout-Lafarge :

Lorsque paraît, en 1968, *La Guerre ? Yes sir!* de Roch Carrier (*sic!* : le premier segment n'est pas suivi d'interrogation), la Deuxième Guerre Mondiale n'est plus un thème d'actualité, elle fait partie de l'histoire nationale. C'est dire qu'elle appartient désormais, pour reprendre la formulation de Angenot, à un autre « répertoire topique », partiellement déchargé de son potentiel conflictuel. Il n'en est pas moins significatif qu'un romancier choisisse, dans le patrimoine historique disponible, cet élément plutôt qu'un autre pour le soumettre au travail de la fiction.

NARDOUT-LAFARGE, 1991 : 56

En effet, le choix de Carrier de transposer dans son roman le conflit historique ancien pour en faire le lieu des affrontements socio-discursifs de son temps, là où s'exprime le nouveau « nous » québécois, au seuil de l'Histoire, est

une entreprise complexe et ambiguë. Premier effet de brouillage du sens (d'opacification) : la guerre elle-même n'aura pas lieu. Elle reste mise à distance, évoquée en permanence comme « leur maudite guerre » (CARRIER, 1968 : 10), celle qui a tué Corriveau, « un petit Canadien français, fils du village », une guerre « que les Anglais d'Angleterre, des États-Unis et du Canada avaient déclarée aux Allemands » (100). Cette guerre « anglaise » et lointaine où s'affrontent les « vieux pays » (11) et dont la présence est réduite à l'échelle locale, l'espace du village, couvert de neige, et au temps de la veillée funéraire, tourne tout entière autour de la mort de Corriveau dont le corps est rapatrié dans un cercueil escorté par six soldats britanniques qui vont se bagarrer avec les paysans venus à la maison des parents du défunt. Or, cette mort du soldat canadien-français ne nous est pas racontée véritablement qu'à l'avant-dernière page du récit. En effet, le sort qui lui est réservé relève du grotesque le plus pur où le tragique s'imbrique au dérisoire, car on apprend que Corriveau a sauté sur une mine en allant aux latrines le pantalon baissé. Cette scène liant la mort aux excréments n'est pas isolée.

Le roman de Carrier est tout entier fondé sur le réalisme grotesque où la gaieté est mêlée d'horreur et le voisinage du sérieux et du risible, du rire et de l'angoisse, débouchent sans cesse sur la représentation carnavalesque (au niveau des images) du conflit ethnique opposant les paysans canadiens-français et les soldats anglais. Ainsi lorsque Joseph, réfractaire à la conscription, se coupe la main, celle-ci, durcie par le froid, est utilisée comme une rondelle de hockey par les enfants du village. Le récit abonde en d'autres renversements carnavalesques : le cochon échaudé pour le repas de funérailles est comparé au Christ en croix (20) ; les prières subissent des déformations blasphématoires : « Marie pleine de grâce » devient « Marie pleine et grasse » (49) comme les tourtières cuites au four par la mère de Corriveau ; le drapeau Union Jack posé sur le cercueil sert de nappe sur laquelle on fait ripaille.

Carrier pratique le grossissement grotesque à l'endroit de la guerre en reprenant le cliché du soldat cocu qui, au retour du front, trouve sa femme avec un amant. Ainsi Amélie accepte de cacher le déserteur Arthur qui, très vite, prend la place de son mari Henri, alors à la guerre, et lorsque ce dernier revient du front, elle profite de deux hommes sous un même toit à tour de rôle et en s'en satisfait à peine : « C'est la guerre – dit-elle – Il faut quelqu'un pour la faire. Il faut des hommes à la guerre et des hommes à la maison » (55). Il en va de même de Bérubé, soldat canadien-français qui se bat pour les Anglais et qui a épousé Molly, une prostituée canadienne-anglaise parce que la peur de l'enfer l'empêche de lui faire l'amour. Mais il épouse du même coup une femme « damnée », débordant d'appétit sexuel, que les villageois convoitent et craignent à la fois : « elle apparût comme une autre incarnation du diable, dans cette maison où l'on veillait un homme de mort » (81). Molly se présente aux funérailles vêtue de sa robe de mariée et assiste à la longue veillée au corps en priant en anglais.

Qui plus est, lorsque Molly et Bérubé sont accueillis par la mère Corriveau, c'est dans le lit du fils mort à la guerre qu'elle les installe et ils s'y adonneront à leurs violents ébats amoureux pendant que les soldats anglais et les paysans se disputent la dépouille mortelle et se bagarrent.

Or, dans *La Guerre, yes sir!*, tout ce puissant investissement carnavalesque et le recours au grotesque se heurtent à la programmation idéologique du récit fondée sur les stéréotypes ethniques: les soldats et les paysans se disputent la dépouille mortelle dans une lutte qui devient une « théâtralisation » de la guerre (NARDOUT-LAFARGE, 1994 : 57). La mise en scène de cette lutte repose tout entière sur la caricature qui exclue le principe carnavalesque de la suppression joyeuse des distances entre les hommes, formulé par Bakhtine (BAKHTINE, 1970 : 188). Chez Cartier, la vision ethnique est fondée sur des oppositions trop accusées qui abolissent la relativisation carnavalesque. La juxtaposition joue à plein : les soldats anglais, méprisants, froids, l'œil impassible, montent la garde autour du cercueil et refusent de manger les tourtières et boire du cidre que leur offrent les parents de Corriveau. Devant eux, les paysans frustrés et bourrus, mais bons vivants, portés sur la bagatelle, aimant la fête, se conter des histoires grivoises, rire, manger, boire, mais aussi bons chrétiens craignant l'Éternel pour leurs pêchés:

Assis sur la table de la cuisine, ou appuyé contre un mur à cause de l'équilibre difficile, l'assiette dans une main, le verre de cidre dans l'autre, la graisse de tourtière dégoulinant sur le menton ou sur les joues, ou bien la tête échouée sur un tas de vaisselle graisseuse, ou bien soutenu par le montant de la porte ouverte sur la neige et le froid, essayant de vomir de vertige, ou bien les deux mains sur les fesses généreuses d'Antoinette ou bien, essayant de transpercer du regard la laine ajustée sur les seins de Philomène, l'on mangeait de la tourtière juteuse au salon, dans l'odeur des bougies qui allaient s'éteindre et l'on priait dans l'odeur lourde de la cuisine, l'odeur de la graisse à laquelle se mêlait celle de la sueur de ces hommes et de ses femmes. [...] Ces gens ne doutaient pas que leur prière serait comprise. Ils priaient avec toute leur force d'hommes, toute leur force de femmes accoucheuses d'enfants. Ils ne demandaient pas à Dieu que Corriveau revint sur terre ; ils imploraient tout simplement Dieu de ne pas l'abandonner trop longtemps aux flemmes du purgatoire. Corriveau ne devait pas être en enfer. Il était un enfant du village, et il aurait semblé injuste, à ces villageois, qu'un de leurs enfants fût condamné aux flemmes éternelles.

(65–66)

Dans *La Guerre, yes sir!*, cette coprésence au niveau des images du profane et du sacré, du comique et du sérieux, qui est au cœur du carnavalesque populaire, telle que défini par Bakhtine, n'arrive pas à supprimer les stéréotypes qui polarisent le discours romanesque. Nous savons que le stéréotype est une représentation collective de schèmes culturels pour autant qu'il est figé,

c'est-à-dire « connus d'avance » (AMOSSY, 1991 : 22–23) et qu'il correspond à un modèle culturel daté (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 1997 : 64). En effet, chez Carrier, les différences culturelles où les types nationaux sont mis en épingle à partir d'un répertoire restreint de traits physiques et moraux, privés d'individualité, construisent plutôt ce que Marc Angenot appelle une « imagologie » (ANGENOT, 1989 : 270–272) qui s'imprègne de l'imaginaire social et le façonne en retour. À ce niveau, comme le dit Elisabeth Nardout-Lafarge :

[...] le discours confirme, faisant écho au discours social, l'idée selon laquelle Canadiens et Européens n'ont pas vécu la même guerre, même si parfois ils ont combattu ensemble. La fiction actualise à sa manière le processus de différenciation qui s'opère alors dans le réel, tant par rapport à la France de l'origine, dont le souvenir n'est plus opérant, que par rapport à l'Angleterre, rejetée comme autorité légitime.

NARDOUT-LAFARGE, 1994 : 58

De manière significative, c'est sur plan de la narration que le récit de Carrier fait écho à ce que Marc Angenot qualifie de « gnoséologie romanesque » laquelle absorbe le *doxa* de son époque (ANGENOT, 1989 : 338). En effet, le roman « travail » les discours social de son époque et la guerre qui a lieu dans la diégèse, ce n'est pas la lointaine guerre contre les Allemands, mais celle qui oppose le colonisateur anglais (l'« occupant ») au colonisé québécois, le « nègre blanc d'Amérique ». En ce sens, le carnaval dans le roman, qui prend en charge l'Histoire, la grande, se trouve confronté à l'antithèse traditionnelle de l'histoire québécoise : celle du Canadien français et du Canadien anglais (NEPVEU, 1976 : 57). Carrier profite de cette antithèse et la met en fiction en vue réactualiser une blessure historique ancienne qui remonte à l'époque à de l'échec de la Révolte des Patriotes en 1838 contre le pouvoir britannique de la colonie. Cette révolte mort-née est à l'origine de la sanction proposée par Lord Durham, envoyé de Londres, qui dans son fameux *Rapport* de 1839 recommande au gouvernement britannique l'union du Bas Canada (majoritairement francophone) et du Haut Canada (majoritairement anglophone) en une seule province et d'assimiler les *Canadiens* qu'il traite de « peuple sans histoire et sans littérature » (DURHAM, 1990 : 237). Dans son *Rapport*, Durham parle ainsi de sa stratégie d'assimilation :

On peut dire que si les Français ne sont pas une race aussi civilisée, aussi énergique, aussi apte à s'enrichir que celle qui les environne, ils sont par ailleurs un peuple aimable, vertueux et satisfait, possédant tout l'essentiel du confort matériel. [...] Si les querelles de deux races sont irréconciliables, on peut rétorquer que la justice exige la soumission de la minorité à la suprématie des anciens et plus nombreux occupants de la province, et non que la minorité prétende forcer la majorité à perdre ses institutions et ses coutumes.

DURHAM, 1990 : 230

Tapie dans la mémoire collective québécoise, la maxime assimilatrice et l'invective historique de Durham («un peuple sans histoire et sans littérature») resurgit dans les années 1960 comme noyau conflictuel, figuré *in absentia*, de la majorité des enjeux discursifs (dans les essais, dans le discours indépendantiste ou autonomiste) aux prises avec la problématique décolonisatrice qui se rapporte à l'aliénation et de la dépossession identitaire des Québécois (voir KWATERKO, 1998 : 40). Elle instaure en même temps un contre-discours, un vouloir-dire historique propre à un nouveau dispositif sémantique à valeur optative et prédicative – « nous aurons une histoire » – qui caractérise la modernité littéraire québécoise (visible surtout dans la poésie des poètes groupés autour des éditions de l'Hexagone, dite la poésie du pays). Comme le dit Pierre Nepveu :

Le « nouveau roman » québécois des années 1960 puise une bonne partie de son énergie dans cette manière d'«accuser» les traits de la dépossession, de faire de sa modernité un témoignage direct de l'aliénation québécoise, et de cette aliénation la forme même d'une écriture moderne, c'est-à-dire hyperbolique, tragi-comique, paradoxale.

NEPVEU, 1988 : 58

Il n'est pas étonnant que dans *La Guerre yes sir!* toute la dialectique textuelle entre identité-différence, entre la civilisation (la retenue et la discipline absolue des soldats anglais) et la barbarie (le déchaînement sauvage des villageois canadiens-français), se met au service d'une cause à défendre. Elle est particulièrement saillante à un point névralgique de l'intrigue, central pour l'investissement idéologique du roman, notamment lorsque les soldats anglais s'apprentent à expulser les paysans de la maison des Corriveau – geste d'occupation symbolique de la maison paternelle et, *pars pro toto*, du pays. C'est là également que la résurrection textuelle du spectre de Durham et de sa glose sur l'an-historicité des Canadiens français va pouvoir apparaître comme une étrangeté radicale :

Les soldats [...] avaient regardé d'un œil impassible cette fête sauvage [...] mais le dégoût leur serrait les lèvres. Quelle sorte d'animaux étaient donc ces French Canadians ? Ils avaient des manières de porceaux dans la porcherie. [...] ils étaient des vrais porcs, ces French Canadians dont la civilisation consistait à boire, manger, péter, roter. Les soldats savaient depuis longtemps que les French Canadians étaient des porcs. «Donnez-leur à manger, donnez-leur où chier et nous aurons la paix dans le pays», disait-on. [...] Corriveau, ce French Canadian qui dormait sous leur drapeau, dans un uniforme semblable à celui dont ils étaient si orgueilleux, ce Corriveau était aussi un porc. [...] Le sergent dessina dans sa tête un plan d'occupation. Ses subalternes se souvenaient de ce qu'ils avaient appris à l'école. Les French Canadians étaient solitaires, craintifs, peu intelligents ; ils n'étaient doués ni pour le gouvernement, ni pour le commerce, ni pour l'agriculture ; mais ils faisaient beaucoup d'enfants. Quand les Anglais étaient arrivés dans la colonie, les French Canadians étaient moins

civilisés que les Sauvages. Puisque la France les avaient abandonnés, pourquoi n'acceptaient-ils pas le privilège de devenir Anglais? L'Angleterre les aurait civilisés. Ils ne seraient plus des porcs de French Canadians. Ils sauraient comprendre une langue civilisée. Ils parleraient une langue civilisée, non un patois.
(90–92)

Cette représentation exacerbée et outrageusement dégradante des Canadiens français relève de la programmation idéologique du roman –, là où le « spectre » de Durham, la réappropriation discursive de la blessure historique ancienne, s'insinue dans le texte et demande « vengeance ». C'est là aussi où la dialectique civilisation/barbarie qui sous-tend l'historicité du texte, nonobstant tous les renversements carnavalesques effectifs et toutes les images du rabaissement grotesque, se trouve en quelque sorte plaquée du dehors sur le texte. Car s'il est vrai que dans ce regard « anglais » sur l'identité culturelle québécoise l'effet de citation intertextuelle mobilise dans les années de la Révolution tranquille l'idéologème de l'aliénation historique évoqué précédemment – la Non-Histoire *versus* l'entrée dans l'Histoire –, son mode d'articulation est ici bien différent. En l'occurrence, l'interprétation du conflit ethnique par le personnage interposé – le soldat anglais – fait surgir un discours mental dont le caractère « étranger » et hostile est si ostensible que tout dialogisme des points de vue et des discours (tel que l'entend Bakhtine) s'en trouve court-circuité. Et cela n'ont pas tant à cause de la perspective anglaise ou de la référence à des manuels d'histoire canadienne qui corroborent le propos dégradant de Durham (les manuels anglais des années 1950 s'y réfèrent sans ambages). Ce qui importe ici, c'est l'intégration de cette perspective dans le discours narratif suivant le principe propre au récit à thèse, suivant lequel les commentaires interprétatifs du narrateur et du personnage sont redondants (SULEIMAN, 1983 : 208–215). En ce sens, le personnage du soldat anglais devient en quelque sorte le double inversé du narrateur québécois qui tend à démentir la prétendue sauvagerie des « French Canadians ».

Cette redondance est partout présente chez Carrier. On peut dire dès lors que *La Guerre, yes sir!* est un roman carnavalesque privé de carnavalisation et que malgré l'hétérophonie (la diversité de voix, en l'occurrence du registre sérieux et populaire) et l'hétéroglossie (diversité de langues, en l'occurrence l'alternance du français et de l'anglais), on y chercherait en vain une trace quelconque de l'hétérologie – cette diversité de discours indispensable, selon Bakhtine, à la polyphonie et au dialogisme romanesques (TODOROV, 1981 : 89).

Vu sous cet angle, le roman de Carrier pose avec acuité le problème de contraintes institutionnelles à l'usage du carnavalesque à des fins idéologiques dans nombre de romans québécois des années 1960. En désignant la littérature québécoise de cette période par la notion kafkaïenne de « littérature mineure » Régine Robin constate avec insistance :

La visée du « mineur » a eu tendance à tout récupérer, aussi bien les systèmes métaphoriques que les allégories, les récits les plus éloignés en apparence du politique. Le mineur se réapproprie tout : le parodique, le carnavalesque, la langue, l'oralité du parlé dans une sur-conscience linguistique qui finit par jouer le rôle d'enfermement identitaire et qui par là reproduit l'identité close, la petite communauté.

ROBIN, 1989 : 175

C'est pourquoi, si la mise en texte de l'Histoire par Roch Carrier (*i.e.* la participation des Québécois à la Deuxième Guerre Mondiale) est une réponse fictionnelle à l'aliénation qui hante l'imaginaire social québécois des années 1960, elle signale en même temps une extraordinaire pression du discours social dans l'espace propre au littéraire.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth 1991 : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Nathan.
- ANGENOT, Marc 1989 : *1889. Un état du discours social*. Longueuil, Le Préambule.
- BAKHTINE, Mikhaïl 1970 : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée ROBEL. Paris, Gallimard.
- CARRIER, Roch 1968 : *La guerre, yes sir !*. Montréal, Éditions du Jour.
- DUCHET, Claude 1979 : « Positions et perspectives ». In : Claude DUCHET (dir.) : *Sociocritique*. Paris, Nathan, p. 3–8.
- DURHAM, Lord John George Lambton 1990 : *Le rapport Durham. Document*. Montréal, L'Hexagone.
- KWATERKO, Józef 1998 : *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*. Québec, Nota bene.
- NARDOUT-LARARGE, Elisabeth 1991 : « Stratégies d'une mise à distance : la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois ». *Études françaises*, n° 2, p. 43–60.
- NEPVEU, Pierre 1976 : « Le Grotesque dans *La guerre, yes sir !* ». *Nord*, n° 6, p. 4–59.
- NEPVEU, Pierre 1988 : *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal.
- ROBIN, Régine 1989 : *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil, Le Préambule.
- ROBIN, Régine 1993 : « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social ». *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1–2, p. 7–32.
- SULEIMAN, Susan Rubin 1983 : *Le roman à these ou l'autorité fictive*. Paris, Presses universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan 1981 : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris, Seuil.

Note bio-bibliographique

Józef Kwaterko est professeur titulaire à l'Université de Varsovie où il dirige le Centre d'études en civilisation canadienne-française et en littérature québécoise. Il est auteur de *Le roman québécois de 1960 à 1960 : idéologie et représentation littéraire*, 1989, *French-Canadian and Québécois Novels, 1950–1990*, 1996 (en collaboration avec Irène Geller et Jan Miernowski), *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, 1998 et d'un ouvrage en polonais, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach* (2003). Il a codirigé également deux ouvrages collectifs, publiés en 2006 : *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques* et *L'imaginaire du roman québécois* (en collaboration avec Max Roy et Petr Kyloušek) ainsi que *Kanade, Die Goldene Medine? Perspectives on Canadian Jewish Literature and Culture / Perspectives sur la littérature et culture juives canadiennes* (Brill-Rodopi, 2018).

j.kwaterko@uw.edu.pl



MALGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie



0000-0003-0554-8852

« Petite idole énigmatique aux yeux allongés
et pleins de rêve »
Les stéréotypes orientalistes
dans *Le Harem entr'ouvert* d'A.-R. de Lens

“Little enigmatic idol with dreamy long narrow eyes”

Orientalist Stereotypes in *Le Harem entr'ouvert* by A.-R. de Lens

ABSTRACT: The present paper describes some orientalist stereotypes concerning women and manifesting themselves in *Le Harem entr'ouvert* (1919), a short story collection by Aline Réveillaud de Lens (1881–1925), a French painter and writer, whose works are devoted mainly to North Africa. The paper focuses on three, most common, stereotypical representations of the Oriental woman according to which she is, firstly, a beautiful odalisque serving the man; secondly, extremely sensual and thus unfaithful and, finally, jealous and, sometimes, very cruel. The author attempts to explain the origins of those representations and to answer the question why A.-R. de Lens used them in her writings.

KEY WORDS: stereotype – orientalism – colonialism – woman – Aline Réveillaud de Lens

La notion de stéréotype a été introduite par Walter Lippmann grâce à son ouvrage *Opinion publique*, publié en 1922. Le terme désigne « les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante » (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 1997 : 26). Ce filtrage de la réalité ambiante est particulièrement important dans le cas des mondes éloignés, exotiques et peu connus. Au XIX^e siècle, une relation bien spéciale se crée entre l'Orient¹ et l'Europe. Les Européens se confectionnent une certaine image de

¹ « [R]ien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom », écrivait Pierre Larousse dans son dictionnaire : « [...] l'usage s'est introduit d'appliquer le nom d'*Orient* aux pays

l'Orient, n'ayant pas beaucoup à voir avec la réalité (cf. SAÏD, 2005). À l'origine (et au cœur) de cette image se trouve nombre de stéréotypes dont une grande partie se concentre sur la femme orientale, considérée souvent comme l'Orient, lui-même (cf. BOER, 2004 : 8).

Renforcés par de nombreux textes et tableaux orientalistes (cf. THORNTON, 1993), les stéréotypes dépassent le XIX^e siècle. Comme le remarque Jennifer YEE (2000 : 33), avec le temps, l'Orient « se transforme en colonies ». C'est surtout le cas du Maghreb dont l'image se confond « avec l'image [stéréotypée] d'un Orient fabuleux, mystérieux » (LAHJOMRI, 1973 : 18).

Le but du présent article sera de tracer les stéréotypes orientalistes concernant la femme orientale qui se manifestent dans *Le Harem entr'ouvert* (1919), recueil de nouvelles d'A.-R. de Lens, pseudonyme-abréviation qui cache Aline Réveillaud de Lens (1881–1925), peintre et écrivaine française de l'époque coloniale.

Née dans une famille parisienne aisée, Aline de Lens rejette les idéaux de la vie bourgeoise : elle ne veut pas se marier et rêve de devenir peintre. En effet, en 1904, elle entre à l'École des Beaux-Arts récemment ouverte au public féminin. Pourtant, en 1911, elle décide d'épouser André Réveillaud, de 6 ans son cadet. Difficilement accepté par le milieu parisien, le couple part en Tunisie (et, en 1913, au Maroc) où M. Réveillaud devient *hakim*, fonctionnaire d'État. C'est en Afrique du Nord qu'Aline de Lens commence à écrire. De santé fragile, elle n'a pas toujours assez de force pour peindre et se met à décrire la vie au Maghreb. Le pays l'émerveille. Elle apprend rapidement l'arabe et pénètre dans le monde des femmes maghrébines, sujet principal de ses écrits. En 1919, elle publie son premier recueil de nouvelles, *Le Harem entr'ouvert*².

L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens a été appréciée par les théoriciens de la littérature coloniale des années 1920 et 1930. Elle répondait, à leur avis, à l'objectif principal de cette littérature:

La littérature coloniale sera avant tout une littérature vraie et pénétrante. Car il faut bien que toute la mauvaise pacotille disparaisse pour faire place à plus de matière, à plus de compréhension, à plus de sens. Il n'y a pas que des bazars en Orient [...] sous la parure extérieure vit une âme. Si celle-ci est cachée, c'est aux sourciers à faire jaillir l'eau souterraine.

LEBEL, 1931 : 82

situés à l'est des contrées que nous habitons. C'était déjà suffisamment vague ; les orientalistes [...], ayant étendu leurs études à l'Afrique tout entière et à l'Océanie, ont également étendu de ses deux côtés les limites de l'Orient » (LAROUSSE, 1874 : 1463).

² La biographie (et la bibliographie) d'Aline Réveillaud de Lens, cf. AMSTER (2009 : 279–312) et SOKOŁOWICZ (2019 : 341–343).

«La mauvaise pacotille» semble se référer directement aux stéréotypes. Pour Roland Lebel, A.-R. de Lens est celle qui lutte contre les idées préconçues et montre, dans ses écrits, la «vraie» société maghrébine :

La femme, en pays d’Islam, peut pénétrer là où l’homme n’a pas accès et observer le monde féminin d’assez près, c’est un domaine qui lui est réservé. On doit ainsi à Mme A.R. de Lens des études caractéristiques sur la vie des intérieurs marocains et sur les façons d’agir, de sentir et de penser des musulmanes recluses. [Dans son œuvre, il y a], bien souvent, des révélations [...].

(121)

En effet, à l’époque, ses livres sont très lus, aussi par les indigènes (AMSTER, 2009 : 304). Ces derniers se révoltent pourtant souvent contre l’image de la femme qui en émerge : «‘Tu as fait nos femmes bien pécheresses’, me disent-ils », note DE LENS dans son journal intime (2007 : 331). Malgré la sympathie et le respect pour les Maghrébins dont elle fait preuve dans son œuvre (SOKOŁOWICZ, 2019 : 341–358), Aline de Lens n’oublie pas les stéréotypes orientalistes. Les œuvres coloniales sur le Maroc «n’ont fait que dévoiler au grand jour une image latente, un mythe constitué par différents éléments élaborés par la littérature relative à l’Orient», écrit Abdeljlil LAHJOMRI (1973 : 12). Nous nous concentrerons ici sur ce «mythe» de la femme orientale³ qui émerge du *Harem entr’ouvert* et qui repose sur trois représentations stéréotypées : celle d’une belle odalisque, celle d’une femme sensuelle infidèle et celle d’une cruelle jalouse.

La belle odalisque

Il est possible que le stéréotype selon lequel chaque femme orientale est prodigieusement belle s’attache au voile qu’elle porte. Selon Alain BUISINE (1993 : 107–111), auteur du livre *L’Orient voilé*, le voile qui cache la femme musulmane incite le rêve et permet de se l’imaginer en tant qu’une beauté parfaite. Dans leur imagination, les artistes ôtent le voile pour représenter une belle idéale, nue et invitante, comme la *Grande Odalisque* d’Ingres (1814), la femme de *l’Intérieur du harem* de Théodore Chassériau (1854) ou *l’Esclave blanche* de Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1888).

Pour Inge E. BOER (2004 : 6), l’odalisque, souvent représentée seule dans un intérieur coloré et séduisant, symbolise le harem tout entier. Le fantasme est loin d’être nouveau (cf. YEE, 2000 : 38). Dans le *Recueil de cent estampes repré-*

³ Pour le «mythe» de la femme orientale, aussi par rapport aux stéréotypes, cf. TRITTER (2012 : 191–202).

sentant les diverses nations du Levant (1715 : ill. 46), Jean-Baptiste van Mour représente une femme orientale qui se repose après avoir pris le bain : belle, rêvant, sensuelle, elle annonce déjà les belles nues du siècle à venir. Au début du XVIII^e siècle, Lady Mary Montagu, femme du consul anglais à Constantinople, pénètre dans les harems et les décrit. Elle est absolument émerveillée par leurs richesses, mais aussi par la beauté des femmes orientales : « Un teint si beau, si frais, qu'aucun artifice n'avait altéré ! Un sourire enchanteur et divin ! Et quels yeux ! Grands et noirs, mais aussi doux, aussi tendres que s'ils étaient bleus », s'exclame-t-elle devant la beauté d'une certaine Fatima (WORTLEY MONTAGU, 2012 : 142). Ses fameuses lettres ont servi d'inspiration à Byron et à Ingres (THORNTON, 1993 : 12–13). D'ailleurs, la figure de la belle odalisque parsème les récits de voyage tout au long du XIX^e siècle, ayant pour couronnement les romans de Pierre Loti où de belles orientales continuent à tomber amoureuses des Européens et meurent de désespoir quand ceux-ci doivent les quitter (cf. YEE, 2000 : 257–260).

Parmi le peu d'ouvrages picturaux conservés d'A.-R. de Lens se trouve une gouache qui représente cette beauté orientale languissante (DE LENS, 2007 : 257). Exotisée par son costume coloré, la belle aux yeux mélancoliques s'inscrit parfaitement dans le stéréotype de la beauté orientale. C'est sans doute Habiba, une jeune domestique qui travaillait dans la maison des Réveillaud et servait de modèle à Aline. « Habiba, princesse de légende, petite idole énigmatique aux yeux allongés et pleins de rêve. Je la fais poser sous des costumes divers. Chaque fois c'est une nouvelle surprise de sa beauté fine et exotique », écrit DE LENS dans son journal (2007 : 190). L'image revient dans l'une de ses nouvelles :

Habiba a douze ans. C'est une fillette toute en bronze aux traits menus, aux longs yeux noirs et langoureux dans un ovale parfait. Je m'amuse parfois à la parer d'étoffes somptueuses, de bijoux anciens, de broderies d'or aux reflets atténués. Habiba, la petite servante, devient alors une idole énigmatique, une princesse de légende aux regards pleins de rêve, dont le secret affolerait les hommes.

DE LENS, 2009, « Menu peuple » : 30

De Lens profite du stéréotype pour en alimenter son art. Très rapidement, pourtant, la narratrice décompose l'image qu'elle vient de créer : « Et moi, je sais que, malgré cette étrange beauté, Habiba n'a rien de fatal. C'est une simple gosse, ni très sage ni bien intelligente, menteuse, poltronne, et sans aucun attrait mystérieux [...] » (30). Grâce à son art, de Lens est capable de faire de cette « simple gosse » une belle odalisque qui répond bien aux fantasmes de l'époque : « l'idole dorée du rêve » (cf. YEE, 2000 : 131). Le stéréotype se fortifie.

L'odalisque veut dire une esclave vierge du harem (cf. LYTLEY CROUTIER, 1989 : 159–161), « lieu clos des délices d'un seul » (D'ASTRONG, 1980 : 89).

De Lens s'y réfère dans sa nouvelle « Décadence ». Au cours d'une cérémonie de mariage, la narratrice remarque une femme d'une rare beauté :

Ses cheveux ondulés et soyeux lui descendaient presque aux chevilles, toison d'or surprenante parmi tant de chevelures noires, à reflets bleus, et ses yeux immenses, allongés de *kohol*, semblaient avoir ravi leur couleur au golfe de Carthage. Elle était grande, bien faite, un peu grasse, très blanche, d'un charme particulièrement nonchalant et séducteur, à côté de toutes ces femmes alanguies, gracieuses et coquettes à l'envi.

DE LENS, 2009, « Décadence » : 103

Il s'avère que c'est une fameuse alégia, une Circassienne élevée spécialement pour être vendue dans le harem d'un riche musulman. Plus jeune, elle ressemblait à « la sultane Schéhérazade ! Plus rien n'existait auprès d'elle... » (103). Même si, à présent, elle commence à vieillir, elle continue à réjouir son maître qui a perdu toutes ses autres richesses : « – Tu as vu, – me dit Si Beji avec orgueil, – ma maison était superbe est grande, j'ai eu des enfants, des milliers de serviteurs, des jours glorieux... À présent, il ne me reste plus qu'elle – ajouta-t-il en jetant un pauvre vieux regard d'amour à sa femme, – et c'est assez ! Dieu est puissant ! » (108).

Selon le stéréotype, la beauté de la femme orientale peut donner à l'homme le bonheur complet. Sa puissance enchanteresse est montrée dans la nouvelle « Ammbeur la favorite » où de Lens construit l'image de la belle esclave en se servant, d'ailleurs, de l'imaginaire tout-à-fait oriental :

Celui qui verra Ammbeur sera ensorcelé, car sa chevelure noire et soyeuse recouvre ses épaules ; ses yeux sont langoureux comme ceux de la gazelle ; ses lèvres rouges s'ouvrent sur une rangée de perles [...]. Elle est fine et brune, d'un brun exquis se rapprochant de la couleur ambrée. Ammbeur, tu es la bien nommée... Celui qui te possédera, ses blessures guériront, ses tourments seront oubliés... [L]es seins font saillie sur ta jeune poitrine, telles les pommes des pays chrétiennes.

DE LENS, 2008, « Ammbeur la favorite » : 211–212).

La description confirme la thèse que l'Orient est le lieu de l'amour promis (D'ASTRONG, 1980 : 15). L'homme dans la maison de qui Ammbeur grandissait la donne à son ami, Si Driss, qui tombe follement amoureux de la belle :

Ammbeur connut le goût et la félicité. Elle fut la sultane dont la beauté ensorcelle et provoque la démence, le Tasmin [source du paradis, MS] où son maître ne pouvait se lasser de boire, le feu dévorant qui incendie et ne consume pas... Dès qu'il apercevait sa belle aux prunelles agaçantes, aux paupières cernées de *kohol*, à la salive douce comme le miel d'un rayon encore scellé, Si Driss frissonnait [...].

DE LENS, 2008, « Ammbeur la favorite » : 211–212

La beauté de l'odalisque s'attache à un autre stéréotype oriental : la femme levantine est une femme lascive (cf. SEBBAR, TARAUD, BELORGEY, 2010 : 29).

La sensuelle infidèle

Tout le monde connaît la Schéhérazade des *Mille et une nuits*, rendues célèbres par la traduction d'Antoine Galland du début du XVIII^e siècle. Chaque nuit, la femme raconte des histoires à son mari. Elle le fait pour sauver sa vie (et celles d'autres jeunes femmes du royaume), mais on ignore souvent pourquoi le roi Shahryar décide d'épouser une nouvelle femme chaque soir et de la faire tuer le lendemain. Au fait, les *Mille et une nuits* commencent par une double infidélité. Le frère cadet du roi Shahryar, Shah Zaman, retrouve son épouse endormie dans les bras d'un autre. Il tue immédiatement les deux amants, mais la vengeance ne le console pas. Peu après, il découvre que sa belle-sœur trahit aussi son mari et, pire encore, elle le fait avec un esclave noir. Grâce à Shah Zaman, Shahryar découvre l'infidélité de son épouse et, ayant connu l'histoire de son frère, il arrive à la conclusion que les femmes ne sont pas capables d'être fidèles. Lorsqu'elles apprennent les délices des sens, elles n'arrivent plus à se contenter d'un seul homme. C'est pourquoi en prenant une vierge pour épouse, il la condamne à mort après la nuit d'amour (cf. *Les Mille et une nuits* 1949).

Montesquieu renforce encore l'image de la femme orientale infidèle dans ses *Lettres persanes* : « il se passe ici des choses horribles », écrit le grand eunuque à Usbek, – « J'ai trouvé Zachî [l'une des épouses d'Usbek, MS] couchée avec une de ses esclaves ; chose si défendue par les lois du sérail. [...] Hier au soir, un jeune garçon fut trouvé dans le jardin du sérail, et il se sauva par-dessus les murailles » (MONTESQUIEU, 2006 : 313). Ces exemples mènent à la surgénéralisation, un des mécanismes du stéréotype (SALES-WUILLEMIN, 2006 : 73) : dans l'imaginaire européen, la belle odalisque sensuelle aime à être infidèle.

Même si « l'Orient de la sensualité et du pittoresque » marque avant tout l'imaginaire collectif du XIX^e siècle (VINSON, 2004 : 75), il ne disparaît pas au siècle suivant. Dans beaucoup de ses nouvelles, Aline de Lens se réfère à la sensualité excessive des femmes maghrébines que Georges HARDY (1926 : 139), dans son livre *L'Âme marocaine d'après la Littérature Française*, traite de « perverse ».

Grâce aux manipulations habiles de l'entremetteuse, la vieille Fathma de la nouvelle « Fathma la délaissée » se remarie avec un jeune homme. Lorsque celui découvre que son épouse n'est plus jeune, il se met à la battre, mais ne renonce pas à profiter d'elle. « Alors elle pleurait. Mais au fond de son être palpitait encore la volupté d'être prise par ce jeune homme », commente la narratrice

(DE LENS, 2009, « Fathma la délaissée » : 59). Un jour, le jeune homme quitte sa femme : « Alors elle poussa de grands cris et se déchira le visage avec ses ongles. La nuit, elle se roulait sur sa couche en appelant le beau garçon cruel dont elle avait goûté l'étreinte. Elle regrettait tout de lui, jusqu'aux coups dont il l'accablait » (59). Fathma ne peut pas oublier le plaisir des sens qu'elle a connu grâce à son jeune mari.

Ce goût féminin pour les plaisirs charnels, si rare dans la littérature européenne de l'époque, apparaît dans d'autres nouvelles du *Harem entr'ouvert*. La sœur du sultan, qui devient veuve, demande à son frère de la remarier à un homme « jeune, vigoureux et plus beau que la lune à son apogée » (DE LENS, 2009, « Esclavage » : 200) et force son nouveau mari de la contenter, même si elle-même « posséd[e] une taille épaisse, des traits rudes et le charme de sa jeunesse dat[e] d'un autre règne » (200).

Selon un autre stéréotype encore, les femmes orientales sont malignes et savent se débrouiller pour assouvir leur appétit sexuel démesuré. Cela est très visible dans la nouvelle « Un harem bien gardé » qui met en scène le *tajer* (marchand) Mansour, vieux déjà, mais qui « savait bien profiter des expériences de sa jeunesse » (DE LENS, 2009, « Un harem bien gardé » : 179). Il « gardait un souvenir délicieux de ses folles aventures : des harems où il avait pénétré sous un déguisement féminin, des rendez-vous furtivement obtenus au sortir d'un hammam » (179). Ayant en tête ses propres expériences, il est sûr de bien protéger ses propres épouses : non seulement elles ne peuvent pas sortir de la maison (comme toutes les femmes musulmanes issues des familles nobles), mais il leur interdit toute forme de contact avec le monde extérieur : « Nulle revendeuse, nulle messagère, n'avait le droit de franchir sa porte, au seuil de laquelle se relayaient nuit et jour deux gardiens incorruptibles et hargneux » (179). Il a tort. Les femmes de son harem ajoutent de l'opium à sa boisson de soir pour qu'il dorme profondément et, alors, elles s'adonnent aux plaisirs avec leurs esclaves ou les femmes d'une maison voisine. Ces dernières arrivent à les joindre en se servant des échelles qui unissent facilement les terrasses :

Toutes les étoiles étaient allumées au firmament et tous les flambeaux dans les chambres closes. On n'entendait que le bruit léger des rires et des baisers unis aux chants amoureux, aux sons étouffés des instruments. Les coupes circulaient pleines d'une boisson généreuse, moins grisantes que l'air de cette nuit et l'haleine embaumée des femmes... Et elles furent ivres les unes des autres, ivres de joie et de volupté, tandis que le *tajer* Mansour dormait en paix dans son harem si bien gardé [, conclut la narratrice].

(189)

La femme orientale, dont l'appétit sexuel est démesuré, est bien maligne et connaît nombre de ruses pour se garantir le plaisir qui devient d'ailleurs, selon le stéréotype, le but et le sens de son existence.

La jalouse cruelle

Est-ce le désir du plaisir qui mène la femme orientale stéréotypée à la jalousie et à la cruauté ? Dans la troisième des *Lettres persanes*, Zachi rappelle à Usbek la fameuse querelle entre ses femmes où elles lui ont demandé de choisir la plus belle parmi elles. Elles avaient mis leurs plus belles parures, mais Usbek leur a ordonné de se déshabiller et s'est mis à les admirer nues :

Je te l'avoue, Usbek, [écrit Zachi] une passion encore plus vive que l'ambition me fit souhaiter de te plaire. Je me vis insensiblement devenir la maîtresse de ton cœur ; tu me pris, tu me quittas, tu revins à moi, et je sus te retenir : le triomphe fut tout pour moi, et le désespoir pour mes rivales.

MONTESQUIEU, 2006 : 19

Selon l'imaginaire européen, celles qui doivent partager le seul homme deviennent des rivales mortelles. Dans « La Sultane favorite » de Victor Hugo, la belle cruelle demande la mort des autres femmes du harem : « Ah ! jalouse entre les jalouses ! / Si belle avec ce cœur d'acier ! / Pardonne à mes autres épouses », l'implore le sultan. Elle n'écoute pas, arrive à ses genoux et continue à « demander des têtes » (HUGO, 1964 : 626).

Cette jalousie et cruauté apparaissent aussi dans les nouvelles d'Aline Réveillaud de Lens. Selon Sander L. GILMAN (1996 : 14), les stéréotypes, et plus particulièrement les stéréotypes négatifs, permettent de se distinguer de l'Autre, en « perpétu[ant] un sens de la différence qui nous est indispensable ». En effet, la jalousie des femmes orientales est aussi extrême que leur beauté et sensualité. Elle est plus forte encore que leur haine. La nouvelle « Les désenchantées à Tunis » met en scène deux sœurs mariées à un père et un fils. Le jeune mari contamine son épouse d'une maladie vénérienne la nuit de leurs noces, ce qui la rend stérile, souffrante et malheureuse. Certes, elle n'aime pas son mari : il « est jeune, mais brutal et libertin, il passe son temps en bonnes fortunes » (DE LENS, 2009, « Les désenchantées à Tunis » : 65). Pourtant, elle « en est horriblement jalouse » (65) et passe des nuits blanches chaque fois qu'il ne revient pas à la maison. Condamnée à vivre dans le harem, la femme orientale stéréotypée est très possessive et n'aime pas partager son maître avec les autres. Les origines de ce stéréotype, qui a si peu à voir avec la réalité où les femmes du harem vivent d'habitude en paix, puisent entièrement dans la mentalité européenne (cf. LYTLE CROUTIER, 1989 : 153–155).

En énumérant les traits de caractère des Maghrébines visibles dans la littérature française, Georges HARDY (1926 : 22–38) parle aussi de la cruauté. Les épouses de Si Driss de la nouvelle « Ammbeur la favorite », qui d'habitude luttaient l'une contre l'autre, sont capables de s'unir pour se débarrasser de la belle Ammbeur, favorite de leur mari. C'est leur haine qui les unit :

- Vois comme nos khelkhall [bracelets de cheville, MS] sont légers auprès de siens, – disait Maléka [l'une des épouses, MS].
 - Il lui a donné en secret des bracelets d'or qui valent au moins cent dourros, – ripostait El Batoul [l'autre épouse, MS].
 - S'il va dans sa chambre, il vole ; pour venir aux nôtres, il se traîne...
 - Que Dieu la maudisse et la rende stérile !
 - Puisse la petite vérole trouver son visage et mettre la cécité en ses yeux !
- DE LENS, 2009, « Ammbeur la favorite » : 219–220

Les deux femmes préparent un philtre qui fait dépérir Ammbeur et mène finalement à sa mort. Elles réussissent à se débarrasser de leur rivale détestée.

La gentille Lella Kenza de la nouvelle « La mort de Mouley Abd Es Selem » est capable d'être très cruelle pour l'enfant que son mari a eu avec une esclave noire, Marzaka. L'esclave lui a déjà donné trois fils alors que le seul fils de Lella Kenza est mort peu de temps après sa naissance. Selon l'épouse légitime, c'est Marzaka qui a empoisonné le bébé : « je connais la malice de Marzaka la chienne. Puisse Dieu la confondre ! je la déteste, je lui souhaite tous les maux de la terre », s'exclame-t-elle (DE LENS, 2009, « La mort de Mouley Abd Es Selem » : 122).

La jalousie et la cruauté s'inscrivent dans le stéréotype de la belle orientale qui ressemble parfois étrangement à la femme fatale menant à la destruction de tout ce qui l'entourne (cf. TITTER, 2012 : 198–201).

Conclusion

« Les stéréotypes reflètent un réseau grossier de représentations mentales du monde », écrit Sander L. GILMAN (1996 : 14). Pour Inge E. BOER (2004 : 8), les stéréotypes orientalistes sont tellement fréquents dans les textes (et dans l'imaginaire) européens que leur explication constitue un vrai défi. En effet, l'imaginaire orientaliste ne repose que sur « des images stéréotypées, superficielles et partielles » (VINSON, 2004 : 91).

Une certaine représentation de l'Orient, dont l'image de la femme orientale belle, sensuelle, infidèle et cruelle fait partie, a séduit les Européens et a été prolongée et fortifiée par nombre d'œuvres littéraires, picturales et musicales. L'œuvre d'A.-R. de Lens s'inscrit dans cette représentation d'un Orient fabuleux qui alimente les rêves et les fantasmes. Pourquoi ? Parce que le stéréotype est aussi une construction de lecture : « Il faut que la représentation littéraire renvoie à une image culturelle d'ores et déjà familière » (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 1997 : 74). La littérature viatique (et la littérature coloniale) repose sur une certaine répétition (LEBEL, 1931 : 80). Le stéréotype est aussi « une forme

de répétition » (ROSELO, 1998 : 14). Au début du XX^e siècle, on s'attend toujours à certains stéréotypes en lisant un texte qui se réfère à l'Orient.

« Ils prennent [...] toutes mes histoires pour la réalité », écrit Aline Réveillaud de Lens en réponse aux reproches des indigènes selon qui elle a créé une image détournée de leurs femmes (DE LENS, 2006 : 331). Par ces paroles, elle admet qu'elle ne décrit pas fidèlement la réalité : elle se sert consciemment de certaines représentations « genre *Mille et une nuits* » pour répondre aux habitudes (et sans doute attentes) de ses lecteurs européens. C'est une image exotique qui incite les rêves et qui plaît au public. Pourtant, il nous semble qu'Aline Réveillaud de Lens se sert de ce qu'on appelle aujourd'hui les stéréotypes orientalistes pour une autre raison encore. Lorsqu'on se réfère aux œuvres de ses prédécesseurs et aux représentations habituelles, on paraît plus crédible. On peut se permettre alors d'ajouter du nouveau, du sien, qui sera, du coup, plus facilement accepté par le public. C'est sans doute la stratégie, plus ou moins consciente, de l'auteure. L'image stéréotypée de la femme orientale n'est pas la seule qui émerge de ses textes. Tout au contraire, elle cohabite avec des images tout à fait différentes : celle de la recluse, prisonnière d'une tradition ou celle de la femme curieuse du monde européen (cf. SOKOŁOWICZ, 2019 : 341–358). Les stéréotypes jouent leur rôle, constituent un certain point de départ, encouragent, paradoxalement, le lecteur (et l'écrivaine) à se lancer à la découverte de l'image beaucoup plus véritable de l'Autre, celle qui dépasse les stéréotypes et montre leur précarité.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Nathan.
- AMSTER, Ellen 2009 : "The Harem Revealed and the Islamic-French Family: Aline de Lens and a French Woman's Orient in Lyautey's Morocco". *French Historical Studies*, Spring 2009, n° 3 (32), p. 279–312.
- BOER, Inge E. 2004 : *Disorienting Vision : Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*. Amsterdam, Rodopi.
- BUISINE, Alain 1993 : *L'Orient voilé*. Paris, Zulma.
- D'ASTRONG, Berbard 1980 : *Les Noces orientales. Essai sur quelques formes féminines dans l'imaginaire occidental*. Paris, Éditions du Seuil.
- DE LENS, Aline R. 2009 : *Le Harem entr'ouvert*. Casablanca, Le Fennec.
- DE LENS, Aline R. 2007 : *Journal 1902–1924. « L'amour, je le supplie de m'épargner... »*. Texte revu par Antoinette WEIL. Paris, La Cause des Livres.
- GILMAN, Sander L. 1996 : *L'Autre et le Moi. Stéréotypes occidentaux de la Race, de la Sensualité et de la Maladie*. Trad. Camille CANTONI-FORT. Paris : PUF.
- HARDY, Georges 1926 : *L'Âme marocaine d'après la Littérature Française*. Paris, Larose.
- HUGO, Victor 1964 : *Œuvres poétiques*. T. 1 : *Avant l'exil : 1802–1851*. Éd. de Pierre ALBOUY. Paris, Gallimard.

- LAHJOMRI, Abdeljlil 1973 : *L'Image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherlant)*. Alger, S.N.E.D.
- LAROUSSE, Pierre 1874 : *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. T. 11. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
- LEBEL, Roland 1931 : *Histoire de la littérature coloniale en France*. Paris, Librairie Larose.
- Les Mille et une nuits*. Contes arabes traduits par Antoine GALLAND 1949. Paris : Éditions Garnier frères.
- LYTLEY CROUTIER, Alev 1989 : *Harems. Le Monde derrière le voile*. Trad. de l'ang. par Jacqueline SUSINI. Paris, Belfond.
- Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol, ambassadeur du Roy à la Porte et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Le Hay* 1715. Paris, Le Hay et Duchange.
- ROSELO, Mireille 1998 : *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French Cultures*. Hanover, University Press of New England.
- SAÏD, Edward 2005 : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. Cathérine MALAMOUD. Paris, Éditions du Seuil.
- SALES-WUILLEMIN, Édith 2006 : *La Catégorisation et les stéréotypes en psychologie sociale*. Paris, Dunod.
- SEBBAR, Leïla ; TARAUD, Christelle ; BELORGEY, Jean-Michel 2010 : *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes postale (1885–1930)*. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Éditions Bien autour.
- SOKOŁOWICZ, Małgorzata 2019 : « Une Européenne et une Maghrébine qui se parlent... Le(s) dialogue(s) interculturel(s) dans l'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens ». In : *Dialogues interculturels à l'époque coloniale et postcoloniale. Représentations littéraires et culturelles. Orient, Maghreb et Afrique Occidentale (de 1830 à nos jours)*. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Sarga MOUSSA (éd.). Paris, Éditions Kimé, p. 341–358.
- THORNTON, Lynne 1993 : *La femme dans la peinture orientaliste*. Trad. Jérôme COIGNARD, Yves THORAVAL. Tours, ACR PocheCouleur.
- VINSON, David 2004 : « L'Orient rêvé et l'Orient réel au XIX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1 (104), p. 71–91.
- WORTLEY MONTAGU, Mary 2012 : *Je ne mens pas autant que les autres voyageurs. Lettres choisies, 1716–1718*. Trad. Pierre Hubert ANSON. Paris, Payot.
- YEE, Jennifer 2000 : *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*. Paris, L'Harmattan.

Note bio-bibliographique

Małgorzata Sokółowicz, maître de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et à l'Université de musique Frédéric-Chopin, auteur du livre *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et de nombreux articles rapprochant la littérature française et la littérature polonaise. Ses autres centres d'intérêt, qui trouvent leur reflet dans d'autres publications, comprennent les relations entre littérature et art, l'orientalisme et l'écriture (post)coloniale.

malgorzata.sokolowicz@uw.edu.pl



OLGA KULAGINA

Université pédagogique d'État de Moscou

 0000-0002-7382-4751

Les stéréotypes culturels dans *Une année chez les Français* de Fouad Laroui

Cultural stereotypes in *A Year with the French* by Fouad Laroui

ABSTRACT: This paper deals with the linguistic representation of cultural stereotypes that greatly influence the interaction of French and Moroccan cultures in the novel *A Year with the French* (2010) by Fouad Laroui, a Moroccan-Dutch French-language writer, as the multicultural and autobiographical character of his work makes this text a particularly interesting and credible study material. We are going to put under analysis the linguistic means used to translate the stereotyped view of each culture by the other and the representation of autostereotypes and heterostereotypes. Finally, we will define the impact of these stereotypes on the communicative behaviour of the representatives of the two cultures in question, in particular their way of either becoming more enclosed in their own identity or, on the contrary, of overcoming differences and finding common ground.

KEY WORDS: Francophone literature, Fouad Laroui, stereotypes, otherness, linguistic representation, linguistic analyses

Introduction

L'époque actuelle, à savoir la seconde moitié du XX^e siècle et les premières décennies du XXI^e siècle, est, avant tout, celle de la découverte de l'Autre et, par conséquent, de la prise de conscience de sa propre identité à travers la rencontre avec une altérité jusque-là pas ou peu connue. Cette rencontre qui s'effectue dans le contexte de la mondialisation, est marquée, dans la plupart des cas, par la présence des stéréotypes culturels, phénomène de plus en plus largement discuté dans les études littéraires et culturelles, de même qu'en psychologie et sociologie, à commencer par sa définition. Il est vrai que le terme de stéréotype reste en-

core peu déterminé vu une variété importante de ses définitions (AMOSSY, 1989 : 29). Dans notre étude nous allons nous référer à la formule de Ruth Amossy qui définit le stéréotype comme un «schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée» (36). Nous partageons également, dans ce contexte, la définition suggérée par Jean-François Dubost pour qui le stéréotype est la «caractérisation générale d'un groupe» (DUBOST, 1999 : 668), ce dernier défini soit d'un point de vue social, soit par ses origines ethniques. Cette caractérisation semble effacer la singularité de chaque individu qui fait partie de ce groupe (669). Malgré sa connotation majoritairement péjorative, le stéréotype se révèle important pour toute activité sociale ou cognitive (AMOSSY, 1989 : 40). La puissance du stéréotype est d'autant plus importante que l'on le prend souvent pour une connaissance universelle, alors qu'il ne représente qu'une «croyance partagée et datée» (BRASSEUR, 2008 : 62). Les littératures maghrébines d'expression française représentent à cet égard un matériel d'étude intéressant vu l'attention considérable qu'elles prêtent aux thèmes de l'identité et de l'altérité (AHNOUCH, 2014 : 16), notamment en raison d'un passé colonial qui continue de marquer dans une large mesure la vie politique, économique et culturelle de l'Afrique du Nord. On peut citer dans ce contexte de nombreux auteurs maghrébins de langue française dont Yasmina Khadra, Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar, Fouad Laroui et d'autres. Dans le présent article, nous nous donnons pour but d'analyser les moyens linguistiques de traduire l'altérité via les stéréotypes culturels influençant considérablement l'interaction des cultures française et marocaine dans le roman *Une année chez les Français* (2010) de Fouad Laroui, écrivain maroco-néerlandais d'expression française, sa multiculturalité et le caractère autobiographique de son œuvre faisant du présent texte un matériel d'étude assez crédible.

Les Français et les Européens vus par les Marocains

L'action du roman se déroule en 1969, donc treize ans après la proclamation de l'indépendance du Maroc. À cette époque, avant la mise en place de la politique d'arabisation qui allait ébranler plus ou moins son prestige (BENZAKOUR, 2012) et malgré de nombreux départs des Français du Maroc face à la montée des mouvements nationalistes marocains (PELLEGRINI, 2016), la langue française persistait encore fortement dans la vie socioculturelle du pays malgré sa réputation quelque peu controversée: même si elle était celle du colonisateur et, de ce fait, rappelait inévitablement le passé dont on cherchait à faire table rase, elle restait néanmoins un symbole du savoir moderne et jouait le rôle de la langue officielle de l'enseignement scientifique, celle de l'élite intellectuelle (HELLER-

GOLDENBERG, 1989 : 61). Ainsi, c'est dans le milieu éducatif que le français est particulièrement présent : il est enseigné à tous les niveaux, de l'école primaire aux études supérieures, vu la connotation élitaine dont il était porteur.

Le héros d'*Une année chez les Français*, un élève de sixième prénommé Mehdi, gagne une bourse pour faire ses études au lycée français de Casablanca. C'est ainsi qu'il découvre un monde jusque-là inconnu. La part du stéréotype culturel dans la perception réciproque des Marocains et des Français n'est pas mince, ce qui vaut aussi bien pour les autostéréotypes (à savoir, les croyances sur le groupe auquel on appartient) que pour les hétérostéréotypes (c'est-à-dire, les idées reçues à propos d'un groupe dont on ne fait pas partie). Ainsi, le concierge du lycée de Casablanca, Marocain lui-même, qui tente d'identifier l'appartenance nationale du nouveau venu, émet le jugement suivant : « Tous les Français étaient blonds, *savait*¹ Miloud, après mille preuves du contraire, qui passaient tous les jours, frottant, marchant, courant devant sa loge » (LAROUÏ, 2010 : 11). La mise en relief du verbe « savoir », qui exprime la conviction et la certitude complètes du locuteur, de même que l'emploi par le narrateur du déterminant « tous » qui traduit l'idée d'une totalité sans distinction, démontrent, dès les premières pages du roman, une stéréotypie qui n'a pas grand-chose à voir avec la réalité – c'est l'hyperbole « mille preuves du contraire » qui nous le fait comprendre. Cependant, les « mille preuves du contraire » ne semblent pas suffire pour convaincre le concierge qui continue à développer sa chaîne logique pour tirer la conclusion suivante : « Et puis, cette valise usée, avec sa ridicule poignée blanche... Ce n'était pas le bagage d'un *nasrani*², ça ! Tous les Français sont riches, c'est bien connu. Non, *celui-là*³ ne pouvait être qu'un enfant du pays » (LAROUÏ, 2010 : 11). Dans cet exemple, nous pouvons observer à la fois un hétérostéréotype sur les Européens et un autostéréotype d'un Marocain sur sa propre culture. Dans le premier cas, l'effet de stéréotypisation est produit par l'emploi du déterminant généralisant « tous » (comme dans l'exemple précédent sur les Français qui seraient tous blonds) et du mot arabe « nasrani » qui désigne un chrétien, sans distinction d'origine (TERRIER, 2018), ce qui constitue déjà une double généralisation, puisqu'il ne s'agit pas seulement des Français mais des Occidentaux dans leur ensemble. Dans le second cas, la vision stéréotypée est traduite par une hyperbole « *celui-là* ne pouvait être qu'un enfant du pays ». Ces deux stéréotypes sont en rapports antithétiques (aux yeux du personnage, tous les Français seraient riches, tous les Marocains seraient pauvres), en opposant les deux cultures de manière assez explicite et en reprenant une idée reçue bien récurrente à l'époque coloniale et postcoloniale, qui attribue aux Européens une supériorité technique aussi bien que matérielle (GÖRÖG-KARADY, 1975 : 637–638).

¹ Mis en italique par l'auteur.

² Mis en italique par l'auteur.

³ Mis en italique par l'auteur.

Pour illustrer davantage la stéréotypie dont les Marocains font preuve à l'égard des Français, nous allons citer un autre exemple qui décrit les préparatifs de Mehdi avant son départ au lycée, plus précisément le comportement de sa mère:

Mina avait fourré dans les mains de Mehdi toute la correspondance que le lycée envoyait chaque année aux parents d'élèves, et qui contenait, pour les internes, la lettre détaillant le trousseau ; lettre à peine ouverte, déchiffrée avec étonnement, puis jetée dans une boîte sans qu'on lui donnât suite – depuis quand un enfant de dix ans avait-il besoin de *six*⁴ mouchoirs ? Ces Français, tout de même...

LAROUÏ, 2010 : 41

Là encore, nous sommes en présence d'une généralisation, assurée par l'emploi du déterminant « ces » qui est censé expliquer la bizarrerie de la demande (six mouchoirs pour un seul enfant) par le seul fait qu'elle vient d'un établissement français dont on pourrait apparemment s'attendre à peu près à tout.

Une fois arrivé au lycée, Mehdi met du temps à se rendre pleinement compte de son dépaysement. Son sentiment de l'altérité (de la sienne ainsi que de celle de ce nouveau monde) peut être illustré par les exemples suivants :

Il était maintenant chez les Français, entouré de *leurs* immeubles, de *leurs* bacs à sable, de *leurs*⁵ arbres.

LAROUÏ, 2010 : 34

Il respire l'odeur caractéristique des Français, la même que celle qui règne dans le dortoir ou dans le bureau de M. Lombard. C'est un mélange de senteurs d'encaustique et de cire, mêlées de lavande, loin des relents d'épices des maisons des Marocains.

Il n'est pas chez lui : cette fois, c'est son nez qui le lui dit.

LAROUÏ, 2010 : 179

Le premier exemple met en valeur le sentiment de l'étrangeté qu'éprouve le héros et qui est rendu par le biais de la répétition et de la mise en italique de l'adjectif possessif « leur ». Le deuxième exemple se fait remarquer grâce à l'antithèse « senteurs » – « relents », qui traduit une impression plutôt favorable que Mehdi a de cette culture nouvelle, pourtant celle-ci conserve toujours son caractère peu compréhensible pour lui, ce que l'on comprend suite à l'emploi du complément circonstanciel « cette fois » et de la personnification « c'est son nez qui le lui dit ».

Lorsque Mehdi commence à fréquenter une famille de Français, celle de son ami de classe, il est tenté de découvrir la cuisine française: ainsi, il goûte la

⁴ Mis en italique par l'auteur.

⁵ Mis en italique par l'auteur.

charcuterie pour la première fois de sa vie, se fait violence pour boire du Vian-dox (sauce salée et aromatisée, avec un extrait de viande), mais ces tentatives d'acculturation se révèlent finalement peu fructueuses. Cet échec devient surtout évident au moment où Mehdi goûte la moutarde et respire pour la première fois l'odeur du vin: « Ce breuvage à l'odeur infecte, cette espèce de pâte jaune à l'âtre saveur – c'était ça, le secret de l'existence ? » (LAROUÏ, 2010 : 120). Les épithètes à valeur manifestement dépréciative « l'odeur infecte » et « l'âtre saveur » renforcent l'effet d'étrangeté, cette fois sur le plan gastronomique. De plus, la question rhétorique « c'était ça, le secret de l'existence ? » met en valeur la stéréotypie concernant la réputation mondiale de la cuisine française qui semble être loin d'impressionner le petit Marocain.

Cependant, l'opinion de Mehdi n'est pas partagée par tous ses compatriotes : en effet, un des surveillants de son lycée, Marocain lui aussi, est assez favorable à l'idée de la consommation du vin, ce qui se traduit également par une manifestation de stéréotypisation: « Les Français, ils mettent du vin dans le biberon de leurs enfants. Et c'est eux qui nous ont colonisés, pas l'inverse, non ? Le vin rend fort et courageux » (LAROUÏ, 2010 : 134). Là, nous sommes en présence d'une description quelque peu hyperbolisée, ainsi que d'une sentence « Le vin rend fort et courageux » qui porte une valeur appréciative et traduit une certaine admiration du Marocain pour les Français se basant, effectivement, sur une vision stéréotypée.

Les Français ne sont pas le seul objet de la stéréotypie de la part de Mehdi. En rencontrant un Allemand et des Espagnols dans le lycée, sa réaction est presque la même dans les deux cas :

Mehdi n'avait jamais vu d'Espagnol et voilà qu'il en avait deux en face de lui. Il écarquilla les yeux. Ils avaient l'air normal, tous les deux.

LAROUÏ, 2010 : 78

Il n'avait jamais vu d'Allemand. Il examina *le Boche* à la dérobée, essayant de découvrir *les signes*. Il fut un peu déçu. Ce Kohlauer avait l'air tout à fait normal.

Les Allemands sont des gens comme les autres.

LAROUÏ, 2010 : 107

Le procédé principal servant à décrire les Espagnols et l'Allemand, est l'épithète « l'air normal », comme si le héros s'était attendu à voir autre chose. En regardant l'Allemand de tous ses yeux, il cherche des « signes » d'une anomalie sans en trouver un seul. Il en arrive à une conclusion stupéfiante pour lui: « Les Allemands sont des gens comme les autres ».

L'image des Marocains : une stéréotypie à double facette

En même temps, les Français font également preuve d'une vision stéréotypée des Marocains. Voici les paroles d'un surveillant du lycée : « Peut-être ne portent-ils pas de pyjama, les gens, du côté de Béni-Mellal ? Savent pas ce que c'est... Dorment enroulés de peaux de mouton... » (LAROUÏ, 2010 : 23).

De nombreuses ellipses font croire au caractère spontané des propos du surveillant, comme s'il prononçait les premiers mots venus – cet automatisme produit l'impression que l'image du Marocain pauvre, au quotidien incertain, est bien ancrée dans la conscience de beaucoup de Français habitant le Maroc. Toutefois, la culture marocaine se présente assez peu compréhensible des Français, son caractère énigmatique étant traduit sous forme d'un autostéréotype : « Il [Mehdi] eut l'impression que c'était un autre monde, un monde de vacarme où tout menaçait à chaque instant de se disloquer, très loin des phrases bien faites, de la *Petite musique de nuit* et de l'odeur d'encaustique. Mme Berger ne comprendrait pas » (LAROUÏ, 2010 : 255).

L'antithèse « un monde de vacarme où tout menaçait à chaque instant de se disloquer » – « des phrases bien faites, de la *Petite musique de nuit* et de l'odeur d'encaustique », pourrait (ou aurait pu) nous faire croire que le héros apprécie davantage la culture française que la sienne, car l'énumération « des phrases bien faites, de la *Petite musique de nuit* et de l'odeur d'encaustique » ne comporte que des éléments valorisants (on pourrait parler dans ce cas-là d'un hétérostéréotype positif) qui désignent traditionnellement le mode de vie bien rangé d'une famille cultivée. Pourtant, la dernière phrase « Mme Berger ne comprendrait pas », nous fait entendre que cette impression est fautive : même si la vie dans la province marocaine est bien moins aisée que le mode de vie européen, c'est la culture maternelle du héros qui reste pour lui un repère important que les étrangers auraient du mal à comprendre.

Il est intéressant de noter que parfois, le petit Marocain se révèle plus compétent en langue française que certains Français. C'est le cas de la fameuse « fille à Chamayrac » – erreur de grammaire commise par un surveillant français que Mehdi a l'imprudence de corriger devant tout le monde. La réaction du surveillant est violente et très éloquente en matière de rapports interculturels : « Fatima veut m'apprendre *ma* langue... i déboule d'la montagne et i veut m'apprendre ma langue... » (LAROUÏ, 2010 : 96). Nous voyons ici à la fois deux éléments stéréotypisants : le prénom féminin qui est considéré le plus fréquent des prénoms féminins arabes (et dont ce surveillant avait « gratifié » Mehdi le jour même de l'arrivée de celui-ci au lycée) et la mention de la vie à la montagne en tant que symbole d'un sous-développement. C'est aussi la répétition « ma langue » avec mise en italique du déterminant possessif « ma » qui semble creuser l'écart entre les deux cultures. Lorsqu'un des élèves espagnols donne raison

à Mehdi, toujours devant tout le monde, le Français se met en colère et ses propos rapportent toute une série de stéréotypes :

Ouais, bon, ça va, ta gueule, Fernández ! C'est quoi, ça, l'alliance de l'Espagnol et du Marocain ? Le toréador et le blédard ? L'aveugle et le paralytique ? Dolores et Fatima ? Bande de sous-développés ! Z'avez pas un kilomètre d'autoroute entre vous deux ! Z'avez pas un train ! Pas un téléphone qui marche ! Allez, va danser un flamenco, espèce de gitan, au lieu de prétendre m'apprendre *ma* langue !

LAROUÏ, 2010 : 97

Ce qui attire l'attention dans cet exemple, c'est l'identification des Espagnols aux Marocains en matière du niveau de vie dans les deux pays – il est vrai que l'Espagne franquiste avait traversé une période difficile après la Seconde Guerre mondiale –, par le biais d'une accumulation d'hyperboles « Z'avez pas un kilomètre d'autoroute entre vous deux ! Z'avez pas un train ! Pas un téléphone qui marche ! ». Encore une fois, les prénoms féminins typiques d'Espagne et des pays arabes respectivement, servent de marqueurs d'une stéréotypie manifestement péjorative, avec une allusion à la faiblesse et au manque éventuel de virilité des destinataires de ce message. La mention du flamenco, danse andalouse traditionnelle, d'origine gitane, et de la course de taureaux en tant que spectacle espagnol traditionnel, complète le tableau stéréotypé en le surchargeant d'idées reçues existant, sans doute, dans certains milieux francophones du Maroc.

Vers une déconstruction des stéréotypes ?

Cependant, malgré de nombreux lieux communs qui produisent un impact certain sur la communication interculturelle franco-marocaine dans le roman de Laroui, Mehdi semble finalement commencer à s'habituer aux bizarreries de sa vie « chez les Français ». Cela se voit surtout à la fin du roman, lorsque la mère de Mehdi vient au lycée pour voir son fils recevoir le prix d'excellence. C'est alors que la Marocaine rencontre pour la première fois la famille de Français que fréquente Mehdi. Voici la description de cet épisode qui s'avère important pour les deux familles :

Mme Berger, justement, toisait sans méchanceté la djellaba bleue.

– Eh bien, Mehdi, tu ne nous avais pas dit que tu avais une mère si jolie.

Et si jeune.

C'est vrai que sa mère est jeune. Elle a à peine trente ans. Elle ne sait que dire.

Qui sont ces gens ? Mokhtar a dû la renseigner, mais elle n'est pas sûre. Sont-

ce là ces Français formidables qui ont pris soin de Mehdi quand elle-même ne pouvait venir à Casablanca ? À tout hasard, elle les bénit à mi-voix. Mme Berger, qui ne s'est pas rendu compte qu'elle vient de gagner sa place au Paradis, lui tend une main hésitante qu'elle serre avec effusion...

LAROUÏ, 2010 : 285–286

Nous noterons, en premier lieu, l'oxymore « toisait sans méchanceté » où le verbe « toiser », employé généralement pour traduire une attitude condescendante voire méprisante (Dictionnaire de français Larousse), perd sa connotation péjorative pour désigner tout simplement un regard attentif. La personnification « la djellaba bleue » est pertinente dans ce contexte vu sa fonction de représenter l'habitude vestimentaire stéréotypée de la femme maghrébine : ainsi, ce stéréotype bien matérialisé a pour objectif de se déconstruire lui-même, car, une fois accepté tel quel, il n'aurait plus de raison d'être. En outre, les épithètes appréciatives « si jolie » et « si jeune » démontrent la surprise de cette famille de Français devant la beauté d'une Marocaine, car avant ils n'avaient quasiment aucune idée de la vie en dehors de leur communauté ; pourtant, c'est grâce à cette rencontre que leur ignorance commence à se dissiper petit à petit. La poignée de main qu'échangent les deux femmes, serait une façon de sceller ce contact interculturel fraîchement noué, même si les attitudes adoptées par la Française et la Marocaine ne sont pas tout à fait les mêmes, ce qui se voit grâce à l'antithèse contextuelle « une main hésitante » – « qu'elle serre avec effusion ».

Les dernières phrases du roman résument le bilan de cette expérience extraordinaire vécue par Mehdi :

Les bâtiments du lycée, superbes d'indifférence, scintillent dans la lumière implacable de l'été. Serrant les livres contre sa poitrine, la main dans la main de sa mère, qui porte la petite valise marron à poignée blanche, trottant vers l'arrêt du bus, Mehdi comprend confusément qu'il vient de vivre l'année décisive de sa vie.

Une année chez les Français.

LAROUÏ, 2010 : 287

La personnification « superbes d'indifférence » fait allusion au sentiment du dépaysement que Mehdi garde toujours, même après avoir passé une année dans ce lycée, après y avoir fait du théâtre et après s'être vu décerner un prix d'excellence. Toutefois, ce dépaysement commence à prendre du sens : c'est l'épithète « décisive » qui met l'accent sur l'importance de cette expérience interculturelle pour Mehdi, – l'importance qui est également soulignée par l'ellipse « Une année chez les Français », celle-ci constituant, effectivement, le titre du roman.

Conclusion

Le roman *Une année chez les Français* de Fouad Laroui est un exemple intéressant de la représentation des stéréotypes culturels, cette dernière allant parfois jusqu'à l'extrême limite du possible voire jusqu'à l'absurde. L'effet de l'exagération est assuré par de nombreux procédés linguistiques et stylistiques dont les plus récurrents sont des antithèses, des hyperboles, des épithètes (à valeur appréciative ou dépréciative), l'emploi fréquent et la mise en italique des déterminants démonstratifs et possessifs, ces derniers servant à traduire l'idée d'une forte identité culturelle des personnages. Nous estimons que cette exagération n'est pas due au hasard : c'est pour tendre un miroir à tous les intéressés que l'auteur y a recours, de sorte que les deux partis se rendent compte de l'inutilité de la stéréotypisation trop présente dans leurs esprits et qu'ils fassent un effort pour y renoncer et, de cette manière, se connaître mieux. L'allusion à l'entente mutuelle à la fin du roman nous suggère l'idée que les stéréotypes pourraient être déconstruits à condition d'être regardés en face et, de ce fait, surmontés au cours de la communication.

Bibliographie

- AHNOUCH, Fatima 2014 : *Littérature francophone du Maghreb. Imaginaire et représentations socioculturelles*. Paris, L'Harmattan.
- AMOSY, Ruth 1989 : « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine ». *Littérature*, n°. 73. Mutations d'images, p. 29–46. <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473> Date de consultation : le 14 novembre 2019.
- BENZAKOUR, Fouzia 2012 : « Le français au Maroc. De la blessure identitaire à la langue du multiple et de la "copropriation" ». *Repères DoRiFn. 2Voix / voies excentriques: la langue française face à l'altérité*, volet n°. 1, novembre 2012, <http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?art_id=47>. Date de consultation : le 23 décembre 2018.
- BRASSEUR, Martine 2008 : « Le rôle des stéréotypes dans le management de la diversité culturelle: le cas de l'Afrique ». *La Revue des Sciences de Gestion*, n. 230, p. 61–67. <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-de-gestion-2008-2-page-61.htm#> Date de consultation : le 18 novembre 2019.
- Dictionnaire de français Larousse, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>>. Date de consultation : le 07 janvier 2019.
- DUBOST, Jean-François 1999 : « Les stéréotypes nationaux à l'époque moderne (vers 1500 – vers 1800) ». *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 111, n°. 2, p. 667–682. <https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1999_num_111_2_4663>. Date de consultation : le 18 novembre 2019.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika 1975 : « Stéréotypes ethniques et domination coloniale: l'image du Blanc dans la littérature orale africaine ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n°. 60,

- p. 635–647. <https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1975_num_15_60_3364> Date de consultation : le 23 novembre 2019.
- HELLER-GOLDENBERG, Lucette 1989: «La littérature francophone au Maroc. L'acculturation». *Cahiers de la Méditerranée*, n°. 38, p. 59-68, <https://www.persee.fr/doc/ca_med_0395-9317_1989_num_38_1_1770>. Date de consultation : le 20 décembre 2018.
- LAROUÏ, Fouad 2010: *Une année chez les Français*. Paris, Julliard.
- PELLEGRINI, Chloé 2016 : « Profil démographique et historique de la présence française au Maroc ». In : *La migration des Français au Maroc : entre proximité et ambivalence*. Catherine THERRIEN (coord.). Casablanca, La Croisée des Chemins, <<http://lacroiseedeschemins.ma/parutions/la-migration-des-francais-au-maroc-entre-proximite-et-ambivalence/>>. Date de consultation : le 17 décembre 2018.
- TERRIER, Michel 2018 : « Discrimination – La maison d'un chrétien marocain à Agadir marquée par un « Noun » (nasrani) comme en Irak ». *Article19ma*, le 18 octobre 2018, <<http://article19.ma/accueil/archives/101375>>. Date de consultation : le 20 décembre 2018.

Note bio-bibliographique

Olga Kulagina est maître de conférences à l'Université pédagogique d'État de Moscou, département des langues romanes Vladimir Gak. Sa thèse de doctorat qu'elle a soutenue en 2012 dans cette même université, porte sur la représentation linguistique de l'Autre dans la littérature française. Actuellement, Olga Kulagina continue son travail de recherche dans ce domaine en s'intéressant aux moyens linguistiques de traduire l'altérité culturelle dans la littérature française de même que dans les littératures francophones. Elle est l'auteur d'une quarantaine d'articles sur ce sujet dont la plupart ont été publiés en Russie, mais aussi en Pologne, en Ukraine, en France et au Canada. Ses axes essentiels de recherche sont l'analyse linguistique et littéraire, la stylistique et la rhétorique du français, l'interculturel.

lynxik@yandex.ru



MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie à Katowice

 0000-0002-4777-4041

Clichés orientalistes et stéréotypes formels dans un roman satirique : le cas de *La vieille dame du riad* de Fouad Laroui

Orientalist cliches and formal stereotypes in the satirical novel

La vieille dame du riad by Fouad Laroui

ABSTRACT: This article analyses the novel “La vieille dame du riad” (2011) by Fouad Laroui, a Moroccan-Dutch writer of French expression. We examine the strategies (generic and inter-textual) used by the novelist to ridicule the Orientalist prejudices which persist in the current time. Generic hybridity (the presence of some elements of the detective story, fantasy novel and oriental tale) is used to develop the satirical dimension of the novel.

KEY WORDS: stereotype, generic hybridity, Orientalism, satire

Si dans le domaine de la psychologie sociale et surtout dans les études interculturelles, le terme de stéréotype renvoie à des images schématiques, rudimentaires, simplistes qui servent à caractériser une culture ou un groupe humain donnés, il ne possède pas de connotations aussi fermement péjoratives dans les études littéraires. Dans la théorie des genres et dans la pragmatique du texte littéraire, par-delà son acception péjorative qu'on ne saurait certes ignorer, le stéréotype fonctionne aussi comme une catégorie neutre, en tant que « socle de compétence qui permet à un lecteur non seulement de comprendre et d'interpréter, mais aussi de modaliser et d'évaluer un texte » (DUFAYS, 1994 : 80). Michel Riffaterre considère notamment le stéréotype comme « garant de la lisibilité et du sens du texte » (RIFFATERRE, 1979 : 19), la stéréotypie permettant au texte de s'inscrire dans des schémas reconnaissables et dans un contexte socio-culturel donné.

Comme l'a démontré Jean-Louis Dufays, le stéréotype peut se présenter dans le texte littéraire sur trois plans : idéologique (c'est-à-dire au niveau des valeurs),

thématico-narratif (actions, personnages, décors, etc.) et linguistique (norme langagière, syntagme, phrase, etc.) (DUFAYS, 1994 : 77). Cette triple présence du stéréotype dans la littérature renvoie à trois catégories dont parle Anne Herschberg Pierrot : *elocutio* (on y retrouve des clichés et autres stéréotypes langagiers), *dispositio* (ce sont des poncifs en tant que thèmes littéraires) *inventio* (catégorie qui englobe les lieux communs) (HERSCHBERG PIERROT, 1980 : 338).

Vu ces acceptions nombreuses du terme, dans *La vieille dame du riad*, septième roman de Fouad Laroui publié en 2011, le stéréotype m'intéresse surtout du point de vue des études interculturelles et postcoloniales (et mon point de départ est l'orientalisme dans la perspective d'Edward W. Said). Mais j'analyse aussi la stéréotypie, en prenant en considération les aspects génériques et intertextuels du texte. Et ces deux approches restent bien-sûr intrinsèques, dans la mesure où le roman de Laroui en dénonçant les préjugés, joue – sur le plan de *dispositio* et d'*elocutio* avec plusieurs paradigmes formels banalisés. Ce qui m'intéresse donc, c'est un certain paradoxe : Laroui dénonce le stéréotype culturel et – dans ce but – s'en sert sur le plan formel.

La vieille dame du riad critique surtout les stéréotypes orientalistes qui perdurent en France à l'époque actuelle (l'histoire se passe en 2009–2010). Je rappelle à ce propos que dans son fameux essai, Edward W. Said définit l'orientalisme comme « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » (SAID, 2005 : 15). Said montre comment le concept de l'Orient a permis à l'Europe de se définir par contraste, comment l'Occident s'est renforcé et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'il prenait comme une forme inférieure et refoulée de lui-même. Cette thèse lui permet de démanteler le mécanisme de la stéréotypie dans la perception de l'Orient, et montrer comment l'Occident a renfermé l'Orient dans l'image de L'Autre.

Laroui reprend ce clivage dans l'histoire satirique des Girard, un couple de Parisiens qui décident d'acheter un riad au Maroc. En ignorant tout de l'histoire et de la réalité de ce pays, ils ne se contentent au départ de leur histoire que d'une poignée de généralisations et d'idées fausses. « On sera bientôt plus marocains que Bourguiba » (LAROUÏ, 2011 : 56) ou encore « Tu es en plein désert, enfin dans une palmeraie, une sorte d'oasis et en même temps tu vois au loin la neige ...les neiges éternelles ! – Celles de Kilimadjaro ? » (LAROUÏ, 2011 : 14) ; de telles phrases avec lesquelles les protagonistes se représentent Marrakech avant de s'y installer en disent long à la foi sur leur savoir et sur l'humour qui caractérise le roman.

En confrontant Cécile et François avec le personnage autant étrange qu'étranger de la vieille femme qu'ils découvrent dans la chambre du fond de leur riad nouvellement acquis, Fouad Laroui joue avec brio avec des concepts culturels bien ancrés dans la réflexion postcoloniale tels que l'altérité et l'étrangeté. Il représente, de manière certes caricaturale, comment certains occidentaux voient le monde ex-colonisé. En faisant des différences culturelles entre les

Français et les Marocains l'objet de la satire, Laroui dénonce les préjugés qui caractérisent le regard qu'on porte sur l'Autre. S'il fait rire le lecteur, c'est surtout pour le faire réfléchir sur l'importance de l'histoire dans le monde actuel ainsi que sur les conséquences de l'ignorance qui semble se propager dans les sociétés occidentales.

Sur le plan rhétorique et narratif, cette vocation polémique du texte repose sur le recours à des schémas littéraires bien connus. Sa forme s'appuie sur des paradigmes formels conventionnels, utilisés au deuxième degré tels que roman comique, récit fantastique, roman policier et conte oral. Ils sont tous subordonnés à l'ironie qui fait loi dans le roman.

Le jeu avec le genre fantastique traditionnel concerne la représentation de l'héroïne éponyme. Assise dans la chambre du fond, pareille à une ombre, elle se dématérialise, devient de plus en plus pâle, s'efface presque dès que les autres s'approchent d'elle. Sa présence spectrale fait peur. Son statut ontologique génère le doute de celui qui la voit ; son existence ambiguë n'est peut-être qu'un effet d'hallucination de celui qui regarde :

Il (le commissaire Chaâbane) jeta un regard halluciné sur la vieille dame. Elle semblait être une apparition maintenant. C'est à peine si on la distinguait, ombre sur ombre, dans le noir. Chaâbane hurla. [...]

– Mais qu'est-ce qui se passe ?

– Je n'en sais rien. On nage dans une histoire des fous.

LAROUÏ, 20011 : 76

De toute évidence, Laroui se réfère à la convention classique de la représentation fantastique qui s'appuie – comme l'a expliqué Tzvetan Todorov – sur l'hésitation qu'éprouve le lecteur entre deux explications du phénomène : rationnelle (l'idée du trouble mental de celui qui regarde) et surnaturelle (on admet que l'insolite fait son entrée dans le monde ordinaire). D'après la définition présentée par Todorov dans *L'Introduction à la littérature fantastique*, « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (TODOROV, 1970 : 29). Celui-ci, d'habitude maléfique, sème le trouble, menace le héros, déstabilise l'ordre du quotidien. C'est visible notamment dans l'épisode où la vieille dame, comme une Vénus d'Ille, « punit » pour ainsi dire le commissaire Chaâbane, personnage borné et despotique. À la fin, on le retrouve détruit par son expérience insolite :

[Il] passait désormais ses journées dans un état d'hébétude pitoyable dans un coin de la Koutoubia, justement assis sur une natte, les yeux dans le vide. Peut-être pria-t-il pour le salut de son âme, s'il en avait une.

LAROUÏ, 2011 : 191

Le fantastique, avec l'effet de suspense et l'atmosphère de mystère qui lui sont propres, relève, chez Laroui, d'un jeu parodique et – placé au deuxième degré – constitue une source du comique.

Il en est de même avec le schéma du récit policier. Ce genre, surtout dans sa variante du roman à énigme (TODOROV, 1971: 14) attire le lecteur par son caractère ludique (cf. POSLANIEC, HOUYEL, 2001 : 31) : il l'invite à poser des hypothèses, coproduire des significations de l'intrigue, mener l'enquête afin de résoudre l'énigme. Dans le cas de *La vieille dame du riad* l'interprétation dite policière de l'histoire est soumise aux lois de la parodie et – par conséquent – elle fait surtout rire le lecteur. Mais dans ce mélange de genres et conventions, le recours au schéma policier a également pour but de contrebalancer l'insolite et le surnaturel par le rationnel pour assurer une cohérence à l'histoire et dynamiser l'intrigue qui, somme toute, est prévisible et conventionnelle. Car la présence de la vieille dame au riad serait tout simplement – dans la perspective dite policière – le résultat du complot monté par le *samsar* Hmoudane, le voisin Mansour Abarro et le commissaire Chaâbane :

Tout de même, ce n'est pas une centenaire qui va nous chasser de chez nous. D'ailleurs, maintenant que j'y pense, c'est peut-être ça, le but de la manœuvre : ils nous vendent une maison, puis ils y plantent une complice grimée en spectre et ils attendent qu'on déguerpisse, morts de trouille.

LAROUÏ, 2011 : 77

D'ailleurs cette version des faits gagne en crédibilité à la fin de l'histoire quand les héros apprennent que l'ancien propriétaire du riad haj Fatmi est en fait l'arrière-grand-oncle de Mansour Abarro. Ce dernier aurait donc des motifs familiaux et matériels pour tromper les Girard et reprendre le riad.

Or, personnage fantastique, clou de l'intrigue policière, la vieille dame est avant tout une conteuse et un personnage du conte. Par rapport au conte oriental (CHELEBOURG, 2006 : 79–88), les catégories fantastiques et policières apparaissent dans toute leur modestie, comme secondaires, ne servant en fin de compte qu'à assurer au récit une cohésion et une dimension comique. Le genre oral y possède des modalités beaucoup plus importantes. Le conte, c'est Mansour Abarro, le voisin déjà mentionné, professeur d'histoire à l'université qui le transmet à Cécile et François sous forme d'un manuscrit. Il prétend l'avoir appris de la bouche de la vieille dame, apparemment muette. Par la suite, lu par les Girard, le conte qui leur a été pour ainsi dire « confié » par Abarro constituera la deuxième partie (et centrale, parce que la structure du roman est tripartite). Elle s'intitule « Histoire de Tayeb » et est symbolique dans la mesure où c'est la vieille dame elle-même, condamnée jusqu'alors au silence qui assume la parole (Abarro n'étant qu'un simple scribe). Son message est très significatif. Elle s'avère être un symbole de la soumission et une figure subalterne pour plusieurs raisons : en tant que femme, en tant que noire, en tant qu'esclave et en tant que colonisée.

De cette manière, elle symbolise la dignité du Maroc soumis au colonisateur. De plus, en tant que personnification du pays, elle illustre sa diversité culturelle et sa pluralité. D'autant plus qu'au fur et à mesure qu'on découvre l'histoire de Massouda, on se rend compte de son statut particulier au riad de haj Fatmi : esclave, elle incarne la dignité et la solidarité des opprimés.

Il faut que je précise aussi que le conte de la vieille dame Massouda met en abyme d'abord l'histoire de la colonisation du Maroc, la guerre du Rif et ensuite la lutte des tirailleurs marocains sur les fronts de la seconde guerre mondiale (la bataille de Monte Cassino y devient emblématique).

Nous voyons donc qu'à ce niveau du conte, on passe donc du stéréotype à l'archétype. Tayeb, fils de haj Fatmi devient l'archétype du Marocain qui se révolte contre le colonisateur et qui est pris ensuite dans l'engrenage de l'histoire. Son conte, maintenu dans un style élevé, volontairement didactique, propre à la légende nationale, montre surtout la complexité de l'identité marocaine, due à sa pluralité autant culturelle (arabe, berbère, juive) que linguistique. La dimension historique et culturelle du message est d'ailleurs explicite. Voilà ce que dit Cécile (qui a bien compris la leçon d'histoire) à propos de Tayeb : « C'est d'ailleurs moins un être de chair et de sang qu'un symbole : avec ses trois mères, la Berbère, l'Arabe et la Noire – il ne manque que la Juive – c'est *le* Marocain, l'archétype, le maître étalon » (LAROUÏ, 2011 : 210).

Par la suite le conte sera poursuivi et terminé par Cécile. Ce dénouement prend forme de l'avant-dernier chapitre du roman intitulé « La fin de Tayeb ». De cette manière la boucle est bouclée parce que la Française s'est promis d'écrire un roman sur le Maroc. Et l'histoire ainsi racontée en est un. D'autant plus que Cécile en avait déjà proposé une première ébauche, rédigée à la hâte, à son arrivée au riad, juste avant de connaître la vieille dame. Ce texte initial était une ouverture, toute ratée, maintenue dans un style prétentieux et pleine de couleur orientaliste. Il n'est pas difficile de voir qu'en faisant écrire à Cécile la conclusion au conte de la vieille dame, Laroui dote son roman d'une certaine dimension didactique : Cécile a finalement la chance de se réhabiliter aux yeux du lecteur.

Il est intéressant de voir que le conte que se partagent les personnages (la Vieille dame emblématique et ses porte-parole successifs : Mansour Abarro et Cécile), par sa fonctionnalité symbolique, historique, mythique même, se ressource dans la tradition orientale dont s'inspiraient notamment les philosophes des Lumières (par exemple Montesquieu racontant les contes philosophiques et politiques dans *Les Lettres persanes*). Ainsi, le conte-parabole, le conte-message devient surtout pour Laroui un code discursif dont le but est d'illustrer une idée donnée et de faire réfléchir le lecteur. En même temps, Fouad Laroui inscrit son histoire dans la tradition propre au roman maghrébin francophone dans lequel l'oralité est la source de la polyphonie des discours, de la pluralité des voix et de l'hybridité des formes (cf. ZEKRI, 2006 : 78–118).

En effet, nous retrouvons dans *La vieille dame du riad* des références intertextuelles à *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, le plus célèbre roman marocain francophone construit sous forme d'une série infinie de contes. Rappelons que dans ce roman, Ben Jelloun actualise *Les Mille et Une Nuits* tout en rendant explicitement hommage à Jorge Luis Borges, grand admirateur de la polyphonie inhérente à ce monument de la littérature orale arabe. Ben Jelloun tisse dans son roman une série de relations intertextuelles aux contes arabes et à *Fictions* de Borges (*L'Aleph*, *Le livre de sable*, etc.) (cf. GONTARD, 1993 : 99–119). Il partage surtout l'admiration qu'éprouve Borges pour le caractère infini et ouvert des nuits arabes (BORGES, 1985 : 58–65).

A son tour Laroui, en reprenant la tradition propre au conte oriental, utilise les stratégies discursives célébrées – pour ainsi dire – par *L'Enfant de sable*. Ainsi, comme le premier conteur de Ben Jelloun, Mansour frustre son auditoire : il commence à raconter, pour abandonner l'histoire inachevée ; il accentue la curiosité de son public. Je cite quelques réactions de Cécile et François impatients : « Il nous fait le coup de Shéhérazade », « Tu voulais *Les Mille et Une Nuits* tu les as », « Ah, vois notre conteur qui ne conte pas » (LAROUÏ, 2011 : 83). Dans le chapitre *La rumeur ronfle* l'histoire de la vieille femme qui hante le couple des Français dans le raid rue du Hammam prend forme d'une série de contes, car chacun veut en proposer sa propre version. Laroui semble imiter la stratégie de Ben Jelloun qui distribue, à Marrakech, place Jemma-el-Fna, l'histoire d'Ahmed-Zahra à huit conteurs dont le dernier symbolise la parole infinie. Dans les deux romans marakchis, celui de Ben Jelloun et celui de Laroui, cette stratégie aboutit à des versions contradictoires, chargées de significations multiples. Et finalement la référence à *L'Enfant de sable* devient presque explicite dans le conte assumé par Cécile : le fils de la vieille dame Tayeb devenu amnésique se transforme à la fin de sa vie en un être de sable : à l'écart du monde, englouti par les vagues de sable, il ne sait plus où finit son corps et où commence la plage et la mer (LAROUÏ, 2011 : 201).

Dans *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Jean-Louis Dufays – en se référant entre autres à la théorie pragmatique de Michel Picard (*Lecture comme jeu*) fait la distinction entre les lectures participative (lecteur attentif à l'objet-texte) et intellectuelle (lecteur attentif à l'objet-texte et aux effets qu'il exerce sur lui-même) (DUFAYS, 1994 : 193–194). Ce clivage est visible dans *La vieille dame du riad* : le stéréotype oriente aussi bien la lecture participative qu'intellective du roman. Participative, parce que l'histoire prend la source dans le comportement stéréotypé des protagonistes : elle le dénonce en le ridiculisant. Le stéréotype se joue donc sur le plan idéologique du roman. Intellective parce que la structure du texte s'appuie sur le jeu avec des clichés littéraires et avec des formes littéraires figées par la tradition. Et ce jeu nécessite la participation interprétative du lecteur. Les formes discursives schématisées, le recours à des paradigmes romanesques conventionnels

qui appartiennent à la tradition littéraire française et marocaine, ainsi que des allusions littéraires à un grand degré de lisibilité sont autant de moyens dans le système de persuasion du texte. Fouad Laroui entre en dialogue avec son lecteur (en l'occurrence occidentale), et, en vrai polémiste qui garde surtout le sens de l'humour, utilise comme moyens pour convaincre des clichés, généralisations, schémas narratifs connus. Il combat ainsi des préjugés orientalistes à travers un discours romanesque qui, de manière ostentatoire, ne s'écarte pas des représentations schématiques et formellement « codées » du monde représenté.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Nathan.
- BEN JELLOUN, Tahar 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris, Editions du Seuil.
- BORGES, Jorge Luis 1985 : *Conférences*. Paris, Gallimard.
- CHELEBOURG, Christian 2006 : *Le Surnaturel – Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin.
- DUFAYS, Jean-Louis 1994 : *Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient*. Presse Universitaire de Caen, <http://www.openedition.org/6540>. Consulté le 29 mai 2019.
- GONTARD, Marc 1993 : *Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'intertexte borgésien*. In : Tahar Ben Jelloun. *Stratégies d'écriture*. Dir. Mansour M'HENNI. Paris L'Harmattan.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne 1980 : « Problématique du cliché. Sur Flaubert ». *Poétique*, 43, p. 334–345.
- POSLANIEC, Christian ; HOUYEL, Christine 2001 : *Activités de lecture à partir de la littérature policière*. Paris, Hachette.
- RIFFATERRE, Michel 1979 : *La Production du texte*. Paris, Editions du Seuil, « Poétique ».
- SAID, Edward W. 2005 : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris, Editions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan 1970 : *L'Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Editions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan 1971 : *Poétique de la prose*. Paris, Editions du Seuil.
- ZEKRI, Khalid 2006 : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990–2006*. Paris, L'Harmattan.

Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteure habilitée à diriger les recherches, professeure de l'Université de Silésie mène ses recherches à l'Institut des Lettres et enseigne dans le Département de Philologie Romane à l'Université de Silésie à Katowice. Elle est spécialiste de littérature postcoloniale francophone et s'intéresse particulièrement aux littératures actuelles du Maghreb, du Machrek

et de l'Afrique subsaharienne d'expression française. Auteure de deux monographies *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000* (Katowice, 2015) et *Les Figures de (Anti-)Narcisse dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Katowice, 2006) ainsi que de nombreux articles et chapitres d'ouvrage sur, entre autres, T. Ben Jelloun, D. Chraïbi, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebar, Leïla Sebbar, K. Daoud, R. Ben Salah, M. Kacimi, A. Sefroui, B. Sansal, A. Rahimi, F. Laroui, A. Kalouaz, M. Yourcenar, M. Tournier, G. Perec, J.M.G. Le Clézio.



LISA ROMAIN

Université de Lille, Laboratoire ALITHILA

 0000-0003-0447-4652

Permissivités des grands *topoi* romanesques dans l'œuvre de Boualem Sansal

The use of literary *topoi* in Boualem Sansal's novel work

ABSTRACT: Being an author whose main struggle has been to track down relentlessly ready-for-use thought structures, the use of literary *topoi* is far from being self-evident for Boualem Sansal. That's why the appearance of a *topos* in his novels is always the sign of a thoughtful aesthetic and ethic choice. Thus, great literary *topoi* of 17th and 18th centuries novels embodies, in his mind, the golden age of a fully potent fiction. Dealing with a harsh reality and expected to complete french readership expectations of documentary sources, Boualem Sansal's work constantly intends to reassert the role of a fiction that has been too much tamed, for him, in modern literary aesthetics. That's the way we can understand his occasional but meaningful use of *topoi*.

KEY WORDS: Francophone Algerian novel, literary *topoi*, fiction role

Interroger le rôle des grands *topoi* romanesques dans l'œuvre de Boualem Sansal permet d'attirer l'attention sur une recherche esthétique souvent minorée au profit d'analyses aimantées par des problématiques postcoloniales. Pareil angle d'approche permet aussi de sortir du face à face franco-algérien pour resituer la production sansalienne dans un courant romanesque plus vaste¹. L'étude paraît d'autant plus stimulante que l'usage sansalien du topos ne va pas de soi : Boualem Sansal est un auteur qui redoute tout particulièrement les stéréotypes,

¹ Cf. « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique » (LAMONTAGNE, 1998 : 63). André Lamontagne souligne que « malgré les divergences », « il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne » et propose une définition qui met en avant une « autoréflexivité », une « intertextualité et une « réactualisation des genres anciens et des contenus du passés » dont l'usage sansalien des grands *topoi* procède clairement. L'affiliation de l'œuvre de Boualem Sansal aux esthétiques postmoderne est d'autant plus tentante que la sollicitation de ces *topoi* advient bel et bien au sein d'une entreprise de « déconstruction, [d'une] remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices ».

les structures prêtes à l'emploi, les recettes toutes faites susceptibles de parasiter l'exercice de la pensée. Il n'a de cesse de s'attaquer, dans son discours textuel et épitextuel, au prêt-à-penser, aux dérives de certaines phraséologies, et au poids que la *doxa* fait peser sur le langage. C'est un combat qu'il livre également, à titre d'exemplarité, sur un plan formel : l'auteur recherche tout ce qui peut casser les collocations et disloquer les énoncés en mention. Cela explique chez lui une part expérimentale qui tire bien souvent ses premiers romans du côté de l'écriture automatique. Cela explique aussi la récurrence dans son œuvre des tropes qui reposent sur les associations lexicales contrariées, déconstruites ou reconfigurées comme le zeugme, l'hypallage ou l'oxymore. Cela explique encore le refus de Boualem Sansal de se laisser mener par des logiques génériques qu'il s'emploie à dérégler par de constants phénomènes de ruptures énonciatives. Dans ces circonstances, son utilisation appuyée des grands *topoi* peut surprendre. Certes, les *topoi* constituent une modulation particulière, littéraire et consentie, de la stéréotypie. Ils ont, qui plus est, fait l'objet d'une très nette revalorisation². Ils n'en demeurent toutefois pas moins, précisément, des structures prêtes à l'emploi, des recettes toutes faites. Pour tenter d'élucider ce paradoxe apparent, trois hypothèses seront envisagées dans la présente étude. La première d'entre elles est que le topos romanesque fonctionne, dans le roman sansalien, à la manière d'une source alternative. La deuxième de ces hypothèses est que les *topoi* constituent pour l'auteur le lieu d'une réflexion métalittéraire. Enfin, il est également possible de considérer l'emploi du topos dans l'œuvre de Boualem Sansal sous l'angle d'une gratuité qui serait liée à l'idée de plaisir.

Le topos romanesque, tel que Boualem Sansal y recourt, semble fonctionner à la manière d'une source alternative. Pour comprendre cette notion, il faut évoquer brièvement le regard très particulier que l'auteur pose sur l'Histoire, qui occupe dans son œuvre une place fondamentale. Boualem Sansal plaide pour l'urgence et la nécessité d'un travail de déconstruction de l'histoire officielle de l'Algérie indépendante, qui se fonde selon lui sur un postulat identitaire et sur une geste héroïque à questionner. Il entend, à cet égard, faire œuvre d'historiographe alternatif. Cependant, il se méfie de l'historiographie moderne et de la valeur scientifique et objective dont on la crédite parce qu'à ses yeux pareil crédit rendrait toute falsification encore plus efficace et dangereuse. Par opposition à la scientificité objective qui sous-tendrait idéalement la démarche de l'historien académique, Boualem Sansal réfléchit, en sa qualité de romancier, à la manière de concevoir une historiographie du sensible qui consignerait passé et présent en s'appuyant sur des sources adaptées, c'est-à-dire des sources elles

² Cf. « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? » (VIART, 2015 : 490). La mobilisation sansalienne des grands *topoi* romanesque entre en forte résonance avec un « premier [...] régime de réflexivité » récurrent dans la littérature contemporaine francophone et que le critique qualifie de « ludique » en ce qu'il repose sur un jeu avec « les modèles littéraires et culturels ».

aussi sensibles : principalement, les mythes, ainsi que les fictions littéraires et cinématographiques.

Cas particulier, pratiquement autonome à l'intérieur de ces fictions, le topos constitue pour l'auteur l'une de ces fameuses sources alternatives. Ici, il ne faut donc pas voir les *topoi* sous l'angle négatif de la répétition, de la recette toute faite. La récurrence même du topos traduirait au contraire une intuition persistante et têtue, l'identification fine de phénomènes dont la formulation pose problème, parce qu'ils touchent à une vérité taboue, ou tout du moins hétérodoxe. Que l'on considère par exemple le topos de la marâtre. Des lectures psychanalytiques de ce personnage topique persistant du conte et du roman, en sont arrivées à la conclusion qu'il s'agissait là, en vérité, d'une représentation de la mère elle-même (BETTELHEIM, 1976 : 294–295). On peut déduire de ces interprétations que la réalité des sentiments de haine et de jalousie qu'une mère nourrit envers sa propre fille devenue adolescente serait trop insoutenable pour être directement approchée. Partant, il est tout à fait intéressant de voir Boualem Sansal reprendre et moduler *Harraga*, son quatrième roman, le topos de la marâtre pour lui assigner une finalité proche : analyser et dire une réalité gênante, qui touche qui plus est à la femme. Il est encore plus intéressant de considérer que ce topos survient dans un roman qui est non seulement consacré à la défense de la femme algérienne, mais où l'auteur s'attache qui plus est à reconstituer un univers féminin. Le topos de la marâtre se déploie dans le récit lorsque Lamia, la narratrice, rapporte au lecteur l'histoire de Chérifa, adolescente fantasque qu'elle a recueillie dans sa vieille demeure :

[Chérifa] m'a donc raconté. Elle avait quatre ans lorsque sa mère est morte. Elle ne se souvient pas d'elle ni de quoi elle est morte. [...] Ses huit frères, plus âgés qu'elle, s'employaient dans les fermes et les moulins de la région, cela fit qu'elle n'en vit jamais plus de trois ou quatre à la fois. La route était leur foyer. Puis un matin, le père s'est marié avec une mégère renvoyée de l'enfer qui lui donna une flopée de filles et de garçons. « Combien de chaque ? Plusieurs, je sais pas, leur mère les chouchoutait toute la journée et papa laissait faire ». Bref, il avait peur d'elle. Puis, les islamistes sont arrivés et se mirent à égorger les filles. La misérable les courtisait comme une bête, leur roulait le couscous, les renseignait sur les vices des gens, espérant de la sorte détourner leur colère de sa maison. Chérifa posait problème, excentrique, indépendante, râleuse, fugeuse, et mignonne en diable : une irrésistible gâterie pour les barbus. Un matin, elle a ramassé un sac et elle s'est tirée.

SANSAL, 2005 : 791–792

Le topos est si illustre qu'il se signale immédiatement comme tel, mais il est subtilement réajusté à la critique sansalienne de la misogynie ambiante, misogynie qui, d'après l'auteur, pèse sur son pays. Plus précisément, le topos de la marâtre sert ici à montrer que cette misogynie est parfois relayée par les femmes

elles-mêmes, qu'il existe des femmes bourreaux. Ce phénomène, évoqué sans ambages par de nombreux auteurs algériens féminins³, peut paraître compliqué à formuler pour un homme progressiste et militant pour l'égalité des sexes. Mais l'éthos de l'honnêteté que revendique Boualem Sansal, ainsi que son désir d'agir sur la société, lui interdisent de se livrer à une défense abstraite et indifférenciée de la femme. Une idéalisation excessive de la femme n'en servirait pas la cause : perçue comme telle, elle serait beaucoup moins percutante. Le topos de la marâtre permet à Boualem Sansal de trouver un compromis et de ne pas sacrifier la vérité à une démonstration engagée : il est certains cas où la femme est la pire ennemie de la femme. La grande fréquence de ce topos – montrant une femme qui en persécute une autre – fonctionne alors comme une preuve même de l'existence de cette réalité, et fournit quelques pistes qui permettent de la comprendre et de l'analyser : c'est bel et bien une source alternative.

Les *topoi*, chez Boualem Sansal, peuvent aussi être le lieu d'une réflexion métalittéraire. C'est tout particulièrement le cas du *topos* de la fausse préface, que Boualem Sansal réactive dans *Harraga*, dans *Le Village de l'Allemand*, dans *2084* et, tout récemment, dans son dernier roman, *Le Train d'Erlingem*. Dans *Harraga*, l'auteur reste relativement fidèle au modèle proposé par les XVII^e et XVIII^e siècles, où il s'agissait « en donnant l'histoire pour réellement arrivée [...] d'échapper aux reproches d'extravagance et d'in vraisemblance dont la critique officielle [...] accablait [les romanciers] » (ANGELET, 1990 : 168). Qu'on en juge par la préface du roman :

Au lecteur

Cette histoire serait des plus belles si elle était seulement le fruit de l'imagination. Elle aurait tout l'air d'emprunter à la merveilleuse allégorie du grain de blé mis en terre, elle dirait l'amour, la mort et la résurrection. Et puis, il y a des fantômes sympathiques à chaque page et des gens si colorés qu'on voudrait les porter sur sa tête.

Mais elle est véridique, d'un bout à l'autre, les personnages, les noms, les dates, les lieux, et par ce fait, elle dit seulement la misère d'un monde qui n'a plus de foi, plus de valeurs, qui ne sait plus que s'enorgueillir de ses frasques et de ses profanations.

³ Voir l'incrimination de la belle-sœur de la narratrice de la nouvelle « Mon tuteur légal » (MAROUANE, 2009) ou de la belle-mère de la narratrice de *L'Année de l'éclipse* (BEN MANSOUR, 2001). Voir aussi, plus largement, *Une femme à Alger* (ASSIMA, 1995 : 25) : « Je profitais de mes promenades au club nautique pour dialoguer un peu plus longuement avec les jeunes moniteurs. Ils m'assuraient que les choses allaient radicalement changer. De tous ces discours, il me semble n'avoir rien retenu. Je garde simplement en mémoire cette lueur qui passait devant leurs yeux quand ils prononçaient le nom d'un chef islamiste. Ce même éclair que je devinais lorsqu'une femme voilée se détournait brusquement voilée se détournait brusquement de moi, et qu'elle laissait derrière elle cette odeur acide que je sentais longtemps comme un picotement sur la langue ».

Le lecteur la lira comme il lui plaira, peut-être des deux manières puisque aussi bien les gens du livre ne savent jamais distinguer le réel de l'imaginaire.

SANSAL, 2005 : 721

On le voit ici, en reprenant ce topos, Boualem Sansal attire l'attention sur le fait que le roman est une langue à part, qui permet à la fiction de cohabiter avec le vrai sans qu'il y ait contradiction dans les termes. En fait, l'emprunt à un topos fondamental de l'histoire du roman français est une manière de réaffirmer le droit du romancier algérien à écrire une fiction qui procède aussi du vrai. On peut penser que par là, Boualem Sansal s'adresse principalement au lecteur français, qui perd de vue cet acquis de la tradition romanesque française dès qu'il aborde une littérature par laquelle il attend d'être documenté. En ce sens, Boualem Sansal revendique sa légitimité à dire le vrai avec le moyen dont il dispose : le roman.

L'auteur utilise également ce topos pour théoriser le rôle du lecteur, clairement responsabilisé et sommé de se souvenir que le réel, dans le roman, est nécessairement le produit d'une médiation. C'est ce que signale la lointaine variation du topos qui ouvre *Le Village de l'Allemand*, et qui court-circuite d'emblée l'illusion d'authenticité associée au journal intime :

Je remercie très affectueusement Mme Dominique G. H., professeur au lycée A. M., qui a bien voulu réécrire mon livre en bon français. Son travail est tellement magnifique que je n'ai pas reconnu mon texte. J'ai eu du mal à le lire. Elle l'a fait en mémoire de Rachel qu'elle a eu comme élève. « Son meilleur élève », a-t-elle souligné.

Dans certains cas, j'ai suivi ses conseils, j'ai changé des noms et supprimé des commentaires. Dans d'autres, j'ai conservé ma rédaction, c'est important pour moi. Elle dit qu'il y a des parallèles dangereux qui pourraient me valoir des ennuis. Je m'en fiche, ce que j'avais à dire, je l'ai dit, point, et je signe :

MALRICH SCHILLER.

SANSAL, 2008 : 897

Boualem Sansal joue avec le topos et l'altère significativement puisque, en toute bonne logique, la préface devrait être écrite par Mme Dominique GH elle-même. Attribué au diariste, l'avertissement devrait en principe se lire comme une protestation renforcée d'authenticité. En effet la fausse préface d'éditeur des XVII^e et XVIII^e siècles, comme le rappelle Christian Angelet, ne trompe personne et fonctionne bien davantage comme le signal de la fiction. Dans ce cas, le fait que ce soit le diariste lui-même qui s'exprime revitalise le topos et brouille les pistes. Mais en réalité, c'est une manière encore plus nette d'insister sur la médiation à l'œuvre dans toute prise en charge du réel, eût-elle les apparences de l'authenticité la plus parfaite. Le lecteur est averti : ne serait-ce que par le jeu

des relectures et des corrections engagées par tout processus éditorial, le réel ne parvient jamais brut. Ceci étant, Boualem Sansal n'entend pas non plus discréditer la fiction dans sa capacité à dire le vrai. Au contraire, il entend la réhabiliter comme outil privilégié de son œuvre d'historiographe alternatif, attendu que, comme le rappelle Anne Chevalier : « Le romancier n'est pas moins attaché à la recherche de la vérité que ne l'est un historien, mais son domaine, le fictif, n'est pas le même » (CHEVALIER, 1994 : 162). L'auteur le réaffirme dans la troisième modulation du *topos* de la fausse préface d'éditeur qu'il opère dans son œuvre romanesque, en ouverture de *2084* :

AVERTISSEMENT

Le lecteur se gardera de penser que cette histoire est vraie ou qu'elle emprunte à une quelconque réalité connue. Non, véritablement, tout est inventé, les personnages, les faits et le reste, et la preuve en est que le récit se déroule dans un futur lointain et dans un univers lointain qui ne ressemble en rien au nôtre.

C'est une œuvre de pure invention, le monde de Bigaye que je décris dans ces pages n'existe pas et n'a aucune raison d'exister à l'avenir, tout comme le monde de Big Brother imaginé par le maître Orwell, si merveilleusement conté dans son livre blanc 1984, n'existait pas en son temps, n'existe pas dans le nôtre et n'a réellement aucune raison d'exister dans le futur. Dormez tranquilles, bonnes gens, tout est parfaitement faux et le reste est sous contrôle.

SANSAL, 2015 : 11

L'avertissement, antiphastique, entend cette fois contester l'idée qu'une fiction apparemment pure, et se signalant immédiatement comme telle (« la preuve en est que le récit se déroule dans un futur lointain ») soit incompatible avec la prise en charge du réel. La mise à mal de la fiction dans la littérature contemporaine, et plus particulièrement encore s'agissant d'une littérature supposée vériste, impose cette mise au point : réalité et fiction ne s'excluent pas. *In fine*, c'est au lecteur de faire la part des choses en exerçant son esprit critique, et en complétant si nécessaire sa lecture par des recherches personnelles. Ce n'est pas parce que le romancier algérien compose avec le réel, qu'il est tenu de le restituer fidèlement. Ce n'est pas parce qu'il passe par la fiction qu'il s'en éloigne complètement. Il appartient au lecteur de résoudre cette antinomie admise comme constitutive de l'histoire du roman français mais remise en question dès lors qu'elle s'applique à un autre corpus – et c'est ce que le *topos* de la fausse préface d'éditeur est là pour rappeler.

Reste à examiner la troisième fonction que l'on pourrait attribuer à l'utilisation sansalienne des grands *topoi* romanesques, utilisation qui a partie liée avec l'idée de plaisir. En effet, étant réaffirmée la légitimité d'une fiction qui ne soit

pas le « presque » dont parle Salim Bachi⁴, les *topoi* signalent que la fiction romanesque est aussi du côté du plaisir et du divertissement. Plus encore, ce serait même là que résident ses pouvoirs. Pour éclairer cet aspect de la réflexion de Boualem Sansal sur le rôle et la place de la fiction, il convient de revenir rapidement sur des propos que l'auteur a tenus au tout début de sa carrière littéraire et de les confronter aux évolutions de sa pratique romanesque. Suite à la parution en 1999 du *Serment des barbares*, le premier roman de Boualem Sansal, Christiane Chaulet Achour écrit un compte rendu qu'elle intitule, de manière tout à fait significative : « Noir le texte, noir le pays » (CHAULET ACHOUR, 2000). La critique cite, dans ce compte rendu, une interview accordée à *El Watan* dans lequel Boualem Sansal tente de justifier la tonalité extrêmement sombre de son premier roman en invoquant la décence :

Je n'ai pas choisi la noirceur. L'Histoire de l'Algérie a été marquée par les guerres, par la violence, les innombrables difficultés économiques et sociales de toutes sortes. Si j'avais pris une autre couleur, le rose, cela aurait été indécent. Le noir est venu de lui-même, mais quand même ici et là, dans le roman, il y a toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

CHAULET ACHOUR, 2000 : 12

Les « couleurs de l'arc-en-ciel », dans *Le Serment des barbares*, procèdent de la réécriture mythique de l'âge d'or qui ouvre le roman, de l'humour grinçant qui s'y déploie, et du plaisir qui sourd d'un langage en liberté. Les grands *topoi* romanesques n'y ont cependant pas encore fait leur apparition. On rencontre bien quelques séquences stéréotypées, mais elles relèvent du polar, genre dans lequel *Le Serment des barbares* s'inscrit partiellement, comme le montre par exemple la représentation de Hocine, dit « le Grizzly » :

Journal sous le bras, Larbi descendit chez Hocine. Les couloirs du commissariat étaient à une heure d'affluence, ce qui lui fit faire mille détours et enjamber plus de cent cadavres ; à les voir si cabossés, il paraît impossible de pouvoir les identifier avant le passage de la benne ; inutile donc de prendre des gants avec eux. Il est en charge de l'affaire Moh. En son absence, les frères l'appellent le Grizzly et quelquefois seulement l'Animal. Apprenons qu'il descend du Djurdjura (père présomptif du Jura pour les Kabyles qui ont un caillou dans la tête et la bougeotte aux pieds), de son piton le plus tourmenté, et qu'il a tout de l'apparence et du caractère d'un ours des montagnes, et pas des mieux léchés.

SANSAL, 1999 : 141

On entrevoit dans cette description le plaisir de l'auteur à manipuler les stéréotypes d'un genre, mais il est vrai que Christiane Chaulet Achour a globale-

⁴ « Mais *Le Chien d'Ulysse*, pour la raison simple que tout y est vrai ou presque – la fiction c'est ce presque –, demeure à mon sens la meilleure illustration de notre jeunesse en Algérie pendant la guerre civile » (BACHI, 2017 : 89).

ment raison d'attirer l'attention sur la noirceur du roman, noirceur qui, seule, paraît convenir à un référent aussi douloureux. L'entretien qu'elle cite révèle pourtant que Boualem Sansal ne se satisfait pas de l'association apparemment contrainte entre un « pays noir » et un « texte noir », et que seule la crainte d'être « indécent » le retient d'employer « le rose ».

C'est ce que lui permettent, en vérité, les grands *topoi* romanesques, mobilisés dans son œuvre dès *L'Enfant fou de l'arbre creux*. L'auteur les choisit à dessein parmi les plus célèbres pour contourner l'incompatibilité présumée entre décence et joies du romanesque. Quelques exemples de ces *topoi* gratuits, qui semblent être là pour signifier le pur plaisir du romanesque, paraissent ici indispensables. Dans *Dis-moi le paradis*, on trouve le topos de la belle captive au harem :

Voilà notre Carmen allant vers le sud, toujours plus au sud, jusqu'à Tanger. Jeune, belle, effrayée sont les signes désignant l'innocente. Les marchands d'esclaves la repèrent aussitôt, errant par la médina, tentant d'apitoyer par le regard quelque vieille pas trop méchamment tatouée.

SANSAL, 2003 : 544

Dans le même roman, Boualem Sansal reprend à son compte le topos de l'*innamoramento* : « [Romyla] rencontra un hippie suédois sous la tour Eiffel. Il advint que leurs regards se croisèrent par-dessus la foule et pour quelques secondes d'éternité ils furent transformés en statues de pierre » (SANSAL, 2003 : 546). Le personnage du gnome permet, quant à lui, de moduler le topos de l'enfant trouvé, tout en évoquant fortement un personnage devenu archétypal, celui de Quasimodo : « Omar l'avait recueilli par bêtise, par pitié. Le bébé fut abandonné à l'entrée de la mosquée, emmaillotté comme enfant normal pour cacher ses lacunes » (SANSAL, 2003 : 574). De la même manière, la représentation topique de la vieille sorcière parcourt les romans de Boualem Sansal, de *L'Enfant fou de l'arbre creux* :

La vue de la femme de peine qui nous ouvrit nous glaça le sang. Horreur et putréfaction ! Je me suis instinctivement signé, Salim murmura l'équivalent berbère de : Vade retro, Satana ! [...] Ce n'était que mauvaise humeur de sa part, perfidie, difformité, odeur de choses cachées, tatouages de sectes violentes. Le chat qui la suivait comme un prince noir traînait dans son sillage une impression de calamité imparable.

SANSAL, 2000 : 451

à *Rue Darwin* :

Et un jour, j'avais presque sept ans, je fus accosté sur le chemin de l'école par une vieille femme voilée et voûtée qui a pris un ton joyeux pour me féliciter de mon air intelligent et énergique, de mon joli béret rouge et, après m'avoir fait

promettre de garder le secret sous peine d'aller en enfer, m'a parlé de ma mère. J'étais persuadé qu'elle sortait des Mille et Une Nuits et que des prodiges se produiraient tantôt sous mes pieds. Le litham noir qui la couvrait comme un suaire et l'odeur de chanci qui l'entourait évoquaient des disparitions éternelles. On en voyait que ses yeux et ils étaient drôlement rapides.

SANSAL, 2013 : 1115

En passant par *Dis-moi le paradis* : « C'est à ce moment de l'histoire qu'on la voyait vraiment, notre Carmen : poilue comme un balai de jardin, rabougrie comme vieux sarment, verruqueuse façon sorcière d'Halloween, acariâtre pis que chien Kabyle. Avec elle, on marchait à la baguette » (SANSAL, 2003 : 544). On touche presque dans ce cas à la parodie et, à cet égard, nous ne résistons pas au plaisir de clore cet inventaire rapide par la description d'Ati, héros de *2084*, roman trop souvent analysé comme une dystopie anxiogène à cause de son contexte de parution – alors que c'est aussi le roman de Boualem Sansal où le plaisir de la fiction se fait le plus évident : « [Ati] était grand, mince, son teint clair tanné par le vent mordant des cimes faisait ressortir le vert piqué d'or de ses yeux, et sa nonchalance naturelle donnait à ses gestes une sensualité féline » (SANSAL, 2015 : 43).

Les *topoi* offrent ainsi tous les plaisirs de la fiction tout en conjurant l'accusation d'une éventuelle exploitation de la détresse algérienne à des fins de divertissement populaire. Parce qu'ils sont dûment référencés par les spécialistes du roman⁵, et aussi parce qu'ils sont particulièrement criants, ces grands *topoi* repoussent paradoxalement toute possibilité d'identifier les romans dans lesquels ils s'insèrent comme autant de fresques romanesques pétries de clichés éculés de romans de gare. Les *topoi* romanesques permettent donc à Boualem Sansal, dans des bornes restreintes, de renouer en toute liberté avec un plaisir du romanesque inhibé par la noirceur des sujets qu'il aborde. Les grands *topoi* romanesques, du côté de la gaieté et de la vitalité, paraissent traduire le refus de l'aphasie et de la douleur auxquelles non seulement Boualem Sansal, mais aussi la plupart des romanciers algériens francophones de l'après décennie noire, ne semblent plus vouloir être assignés.

⁵ Voir notamment *Le Roman jusqu'à la Révolution* (COULET, 2000 : 11) : « Faute de règles et de grands modèles, ce genre neuf s'était forgé des recettes qu'il faudrait inventorier ; il y a une thématique du roman, qui offre aux romanciers des types de situations et d'intrigues, enfants supposés, orphelins retrouvant leurs parents, filles enlevées et séquestrées, combats singuliers, naufrages, séjours chez les pirates, chez les peuples sauvages, dans des îles inconnues, etc., et une rhétorique du roman, comportant récits dans le récit, portraits, descriptions, conversations, maximes... »

Bibliographie

- ANGELET, Christian 1990 : « Le topique du manuscrit trouvé ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, p. 165–176.
- ASSIMA, Fériel 1995 : *Une femme à Alger*. Paris, Arléa.
- BEN MANSOUR, Latifa 2001 : *L'Année de l'éclipse*. Paris, Calmann-Lévy.
- BETTELHEIM, Bruno 1976 : *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Robert Laffont « Pocket ».
- BACHI, Salim 2017 : *Dieu, Allah, moi et les autres*. Paris, Gallimard.
- CHAULET ACHOUR, Christiane 2000 : « Noir le texte, noir le pays ». *Algérie Littérature/Action*, n° 42 – 43, p. 10–21.
- CHEVALIER, Anne 1994 : « La peur et le désir du romanesque ». In : *Le Stéréotype*. Alain GOULET (dir.). Presses Universitaires de Caen, p. 153–164.
- COULET, Henri 2000 : *Le Roman jusqu'à la révolution*. Paris, Armand Colin.
- LAMONTAGNE, André 1998 : « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique ». *Études littéraires*, n° 30 (3), p. 61–76.
- MAROUANE, Leïla 2009 : « Mon tuteur légal ». In : *Nouvelles d'Algérie*. Alger/Paris, Éditions APIC/Magellan & Cie.
- SANSAL, Boualem 2015 : *Romans 1999–2011*. Paris, Gallimard « Quarto » :
Le Serment des barbares 1999
L'Enfant fou de l'arbre creux 2000
Dis-moi le paradis 2003
Harraga 2005
Le Village de l'Allemand 2008
Rue Darwin 2011.
- SANSAL, Boualem 2015 : *2084*. Paris, Gallimard.
- SANSAL, Boualem 2018 : *Le Train d'Erlingem*. Paris, Gallimard.
- VIART, Dominique 2015 : « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? ». *Studi Francesi*, n° 177 (LIX | III), p. 489–499.

Note bio-bibliographique

Lisa Romain est docteur de l'université de Lille et professeur certifié de l'enseignement secondaire français. Elle a soutenu le 28 novembre 2018 une thèse consacrée à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur algérien francophone contemporain Boualem Sansal, thèse écrite sous la direction du professeur émérite Ahmed Lanasri. Cette thèse est l'une des premières monographies consacrées à l'auteur. Lisa Romain est également membre de l'équipe de recherche « Écrire le 13 novembre, écrire le terrorisme », dans le cadre du programme transdisciplinaire 13-Novembre, qui étudie la construction et l'évolution en France de la mémoire des attentats du 13 novembre 2015.

lisa.romain@yahoo.fr



MAGDALENA MALINOWSKA

Université de Silésie à Katowice



0000-0002-0007-9017

Représentations stéréotypées de la femme célibataire chez Leïla Marouane et Kaouther Adimi

Stereotypical representations of a single woman in novels
by Kaouther Adimi and Leïla Marouane

ABSTRACT: In this paper, the author analyzes the stereotypical representations of single woman from two French-language Algerian novels: *Les Pierres dans ma poche* by Kaouther Adimi and *La fille de la Casbah* by Leïla Marouane. By using different literary techniques, the chosen writers formulate a severe criticism of contemporary Algerian society which, despite the hard-won liberties of the second sex, maintains the status quo by enclosing women in stereotypical social roles and by stigmatizing those who do not conform to societal standards.

KEY WORDS: stereotype, spinster, francophone literature, Algeria, feminism

«La vieille fille est la femme qui n'a plus aucune chance de rencontrer l'homme qui la façonne... elle est d'autant plus méchante qu'elle avance dans son état de vieille fille» (WEININGER, 1920 ; cité d'après PERRIG-CHIELLO, 2001 : 78). L'image d'une femme célibataire aux formes généreuses et à la beauté fanée, amère dans sa solitude, continue à persister dans l'imaginaire collectif, de même que les préjugés qui l'accompagnent. Cette image stéréotypée prend sa source dans le rôle social traditionnellement assigné à la femme, celui d'épouse et de mère, reléguée à l'espace du foyer, chargée des tâches domestiques. Certes, les femmes jouissent à présent des libertés durement acquises, telles que le droit à l'instruction et à l'emploi, ce qui leur a permis de sortir des quatre murs de la maison. Néanmoins, malgré ces avancées, le mariage et la famille constituent l'idéal de la vie adulte dans les sociétés contemporaines, «le modèle de toute vie» (HÉRITIER, 1996 : 239). Cela est surtout visible dans les sociétés traditionnelles, notamment dans l'aire culturelle arabo-musulmane, dans laquelle

« le mariage reste primordial » (« 97% d'homme et de femmes en contractent au moins un au cours de leur vie ») (RUDE-ANTOINE, 1990 : 25). Cela s'ensuit de la religion musulmane dont le livre sacré, le Coran, réprime le célibat et incite la communauté à marier ses membres : « Mariez les célibataires qui sont parmi vous, ainsi que ceux de vos serviteurs des deux sexes qui pratiquent la vertu » (Sourate 24, verset 32).

Au XXI^e siècle, l'impératif de s'unir et la pression sociale qui pèse sur les personnes célibataires commencent à être remis en cause en tant que contraintes au libre épanouissement de chaque personne. Ces phénomènes sont notamment critiqués par les romancières algériennes contemporaines pour lesquelles la lutte contre les traditions rétrogrades et pour l'indépendance de la femme reste primordiale. Leur combat passe entre autres par la dénonciation du rôle assigné traditionnellement à la femme et cela par la ridiculisation et la contestation du stéréotype de la célibataire, la « vieille fille », la *baïrra*.

Parmi ces Algériennes de plume, nous avons choisi pour notre étude Kaouther Adimi, une jeune romancière déjà reconnue par la critique, et Leïla Marouane, d'une trentaine d'années son aînée, appelée « la plus rebelle des écrivaines arabes » (EL NOSSERY, 2012 : 138). Nous voudrions soumettre à l'analyse deux romans des auteures ci-mentionnées : *La fille de la Casbah* de Marouane, publié en 1996 aux éditions Julliard, et *Les pierres dans ma poche* d'Adimi, publié vingt ans plus tard aux éditions du Seuil. Les œuvres choisies diffèrent à bien des égards, mais elles ont en commun la place centrale assignée à la question du mariage. Bien que leur action se place dans des époques et endroits bien distincts – Alger des années quatre-vingts du XX^e siècle et Paris de la seconde décennie du XXI^e siècle –, l'importance du mariage, de la maternité et la fonction sociale attribuée à la femme restent quasiment inchangés. Les protagonistes de ces romans, Hadda et une héroïne anonyme, se ressemblent en ce qu'elles se trouvent coincées entre les attentes de la société – trouver un mari et fonder une famille –, et leurs aspirations personnelles : pour l'une c'est le passage de la misère à la vie luxueuse, pour l'autre la carrière et le « vrai amour ».

Ce qui nous intéresse essentiellement dans notre étude ce sont les représentations stéréotypées de la femme célibataire. La notion de stéréotype, que nous utilisons telle qu'elle est définie dans les sciences sociales, désigne une « représentation collective [...] constituée par l'image simplifiée d'individus, d'institutions ou de groupes » (WILLEMS, 1970 : 277) ou encore un « schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée » (AMOSSY, 1989 : 36). Le stéréotype se caractérise par une forte fréquence, le figement, l'absence d'origine repérable, la prégnance dans la mémoire collective, le caractère abstrait et synthétique (DUFAYS, 1994, en ligne). Bien qu'il permette de catégoriser et d'ordonner le monde qui nous entoure, il renvoie également aux préjugés qui peuvent engendrer l'ignorance, voire le dédain, et attiser des antagonismes entre individus ou entre groupes sociaux. Comme le remarquent Ruth

Amossy et Anne Herschberg Pierrot, il est naturel d'attribuer aux gens certains traits de caractère, des comportements, des habitudes selon leur appartenance à un groupe ethnique, religieux, professionnel, etc. Elles préviennent cependant qu'en stéréotypant les membres d'un groupe, on confond la conséquence avec la cause : « on rapporte à une essence immuable des traits qui dérivent en fait de leur statut social ou des rôles sociaux qui leur sont conférés » (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 1997 : 38). Et pour illustrer leur propos, les chercheuses donnent l'exemple de la femme :

[...] les comportements de la femme reflètent des rôles sociaux : ce qu'on attend d'elle détermine ses façons de faire et d'être. Elle apparaît ainsi comme soucieuse de bien-être de son entourage et dévouée [...]. Il ne s'agit pas là de traits innés définissant la féminité comme telle, mais des effets de la distribution sociale des rôles entre les sexes.

(38)

Comme nous l'avons déjà souligné, même si, de nos jours, la femme possède un vaste éventail de fonctions sociales à exercer, celle d'épouse et de mère remporte sur toutes les autres. Ainsi peut-on établir trois catégories de femmes selon leur statut matrimonial : les femmes mariées qui ont une existence sociale reconnue, les jeunes filles en recherche de ce statut durable et les « vieilles filles », celles qui se trouvent à la périphérie de la société. Dans la présente étude, nous allons analyser des représentations de cette dernière catégorie issues de notre corpus.

Le roman d'Adimi est construit autour d'un événement familial à venir, à savoir des fiançailles de la sœur cadette de l'héroïne anonyme, événement qui orientera dès lors les actions entreprises par la protagoniste. La nouvelle lui est annoncée par la mère lors d'une conversation téléphonique :

- Qu'est-ce qu'il y a maman ?
- J'ai une grande nouvelle à t'annoncer, il fallait que je t'appelle. Je suis tellement contente : ta petite sœur va se marier !
- ...
- Tu as entendu ? Il ne reste que toi à marier !

ADIMI, 2016 : 16¹

Cette remarque peu délicate de la mère, « Il ne reste que toi... », qui rappelle à l'héroïne son statut de brebis galeuse de la famille, va revenir au cours du récit comme une incantation. Ainsi, subissant à la pression, la protagoniste tente l'impossible et s'efforce de trouver un partenaire en un mois, avant son retour en Algérie natale.

¹ Dorénavant, les citations des *Pierres dans ma poche* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle *PP*, suivi de la pagination.

Il en est autrement dans *La fille de la Casbah*, bien que son intrigue se tisse aussi autour de la question du mariage. À la différence de la protagoniste adimienne, Hadda a déjà un candidat à sa main, son cousin Brahim, que sa mère aime « comme on aime l'unique prétendant de sa fille » (MAROUANE, 1996 : 17²). Néanmoins, l'héroïne songe à une vie libre, luxueuse et moderne, et surtout à quitter (peu importe le prix) sa Casbah natale. Elle rejette ainsi la proposition de mariage de Brahim à cause de sa gentillesse, de son traditionalisme, peut-être aussi de sa pauvreté, en lui préférant Nassib, un homme certes déplaisant et laid, mais riche et occidentalisé.

Les deux héroïnes sont des trentenaires célibataires et sont considérées comme « vieilles filles » par leur entourage. Généralement, dans les pays du Maghreb, le célibat est jugé indésirable, surtout dans le cas des femmes sur qui pèse l'impératif de la maternité. Isabelle CHARPENTIER (2015 : 6) remarque que, même si « le célibat féminin progresse nettement depuis le milieu des années quatre-vingt-dix », il n'est pas socialement accepté, surtout par la famille qui le traite comme un « grand malheur » – en conséquence, il est difficilement vécu par la célibataire. C'est le cas des deux héroïnes dans notre corpus, qui subissent toutes les deux une forte pression sociale qui est omniprésente et se manifeste de différentes manières. Elle vient de la part de la famille proche et éloignée, mais avant tout de la mère pour qui marier sa fille constitue une des obligations parentales essentielles, et quand son enfant avance dans l'âge et risque d'être considérée comme une « vieille fille », cette obligation devient urgente. Les deux génitrices de notre corpus traitent très sérieusement la menace de célibat prolongé planant sur leurs progénitures. La mère de Hadda se montre déchirée entre les sentiments de fierté et de peur de voir sa fille unique célibataire : « Mes yeux rougis par les larmes inquiétaient toujours ma mère. [...] Qui voudrait d'une fille aveugle, même si l'adoration d'Allah en était la cause ? Et ma mère de se lamenter sur mes trente ans » (FC 12). La femme est désespérée, car, venant d'un milieu très traditionnel et conservatif, elle voudrait que sa fille non seulement se marie, mais qu'elle le fasse conformément aux traditions et à la religion. En plus, elle se doute que Hadda transgresse les lois ancestrales en entretenant une relation illicite et sans avenir et elle craint que sa seule fille ne s'y perde en couvrant la famille de honte. Marouane montre avec habileté comment la piété de ce personnage se conjugue avec la croyance en magie :

Selon les visions de la doyenne, quelqu'un – la mère de mon cousin Brahim, avait-on déduit – avait accroché une amulette contenant une mèche de mes cheveux et un petit morceau d'un de mes linges sur l'aile d'une hirondelle. J'étais devenue comme l'oiseau, fendant le ciel en quête de chaleur. Telle était – entre autres – l'explication de mon passage de la piété à la mauvaise vie.

FC 109–110

² Pour les citations qui vont suivre, le sigle FC désignera *La fille de la Casbah* et les chiffres, le numéro de la page.

Il ne faut pas oublier que, dans la conception patriarcale de la société, la femme en tant que mère joue un rôle symbolique de premier plan, celui de « gardienne de l'honneur des hommes » (CHARPENTIER, 2012 : 206). Et en Algérie, comme dans d'autres sociétés traditionnelles, cet honneur dépend directement de la conduite morale des femmes, surtout de la virginité des jeunes filles qui « constitue la pierre angulaire de l'éducation féminine dans le milieu traditionnel maghrébin » (CHEBEL, 2003 : 99). Cette éducation vise l'intériorisation des modèles de comportement valorisés positivement par la communauté. La mère de Hadda qui fait partie des « Gardiennes, les vigiles de l'ordre et des traditions » (FC 12) est consciente des conséquences de l'insoumission aux mœurs et supplie sa fille de terminer sa relation illicite : « Je t'en prie, pense aux voisins. Pense à ce que vont dire de nous les voisins. Pour la mémoire de ton père, pour la moustache de tes frères, pense à la honte que tu nous infliges. » (FC 136) Elle craint les médisances de l'entourage puisqu'elle sait bien que la réputation irréprochable de la femme est une condition indispensable pour le mariage : « un hymen intact demeure, dans de nombreux cas, le premier capital féminin convertible et rentable sur le marché matrimonial » (CHARPENTIER, 2012 : 202). Elle ne veut pas que sa fille unique compromette toutes ses chances de se marier et reste à vie une vieille fille déshonorée.

Cette tutelle des femmes sur leurs filles, qui peut paraître rétrograde au XXI^e siècle, est moquée par Adimi. La narratrice met à nu l'hypocrisie de sa propre mère qui d'une gardienne des traditions est devenue presque une agente matrimoniale :

On est forcé d'écouter sa mère nous parler des risques qu'encourt une jeune fille bien à fréquenter un garçon, qu'il soit de bonne ou de mauvaise famille. Elle m'a parlé de Dieu, du Diable, de mes règles, des filles qui jetaient l'opprobre sur leur entourage, de la dignité de mon père et d'autres choses encore. Dix ans plus tard, elle me tiendra le discours inverse et m'expliquera que la dignité de mon père n'était pas ce que je croyais.

PP 119

Avec de l'humour qui constitue le trait dominant de son caractère, la narratrice révèle le paradoxe de l'éducation traditionnelle qui consiste d'abord à protéger les filles de tout contact avec les garçons qui pourrait jeter un doute sur leur bonne conduite et ensuite à les pousser dans les bras de n'importe quel homme quand elles ont dépassé l'âge jugé comme convenant pour le mariage.

Ce n'est pas d'ailleurs la seule fois que l'héroïne dénonce l'absurdité de certaines règles sociales, comme cette catégorisation des filles :

Il y a donc deux types de filles. Les filles bien et les *autres*. Pour déterminer si une fille est *bien* ou pas, il suffit de tendre l'oreille et d'écouter son rire. Si c'est un rire en *hahaha*, elle fait partie des autres. En revanche, si c'est un rire

en *hihihi*, on peut être rassurée et considérer qu'elle fait partie du très sélectif club des filles *bien*.

PP 61

Et elle ajoute un peu plus tard : « À retenir : une jeune fille de bonne famille boit des jus de pamplemousse et rit en faisant *hihihi* » (PP 63). Elle se moque ainsi des us et coutumes qui divisent et jugent les êtres sur des critères aussi superficiels que la façon de rire.

Les génitrices des deux romans ne cachent ni l'attente de voir leur fille mariée, ni leur inquiétude, voire leur découragement face à cette question. Telle est au moins l'attitude de la mère dans *Les pierres dans ma poche* pour qui le mariage constitue le but de la vie de la femme (PP 131). Elle oscille entre la volonté de convaincre sa fille des bienfaits du mariage en lui disant par exemple : « Tu sembles fatiguée. Tu travailles trop. Il te faut te marier. » (PP 164), et le doute sur la possibilité de marier son aînée, qu'elle ne feint d'ailleurs guère : « J'ai pensé que tu pourrais profiter de l'occasion [des fiançailles de la cadette] pour porter le caftan que ton père et moi t'avons offert. On l'avait acheté pour ton mariage mais ce n'est pas prévu pour le moment, il faut voir la réalité en face, tu n'es pas près de te marier... » (PP 99). Des taquineries de ce type, assez caractéristiques pour le personnage de la mère, sont appelées par la narratrice « des missiles » : « La seule chose qui importe est de définir le plus vite possible le type de missile. Est-ce l'un de ceux qui m'explosera immédiatement au visage ou une arme plus sophistiquée qui empoisonnera mon esprit et mon cœur avant de m'achever douloureusement ? » (PP 97–98) Nous pouvons constater que les reproches de la mère ne laissent pas l'héroïne indifférente, malgré la distance physique qui les sépare. Le téléphone, à l'instar du cordon ombilical virtuel, permet à la génitrice de contrôler de loin sa fille expatriée et empêche en même temps celle-ci de jouir pleinement de son indépendance. Qui pis est, les continus appels de l'Algérie non seulement rappellent à la protagoniste son statut de célibataire, mais aussi lui mettent de plus en plus de pression pour en terminer.

Marouane et Adimi attirent également notre attention sur un autre problème, à savoir l'indépendance relative des jeunes algériennes par rapport aux générations précédentes et les dissentiments qui en résultent. Étant donné que dans la société de jadis l'éducation, de même que le travail en dehors de la maison, étaient réservés aux hommes, la plupart des femmes n'avaient pas de possibilité de se former, elles étaient enfermées dans les demeures durant toute leur vie. Avec l'arrivée de l'indépendance en Algérie, les jeunes filles ont eu l'accès à l'instruction. Hadda fait partie de cette génération d'« enfants de la liberté » (FC 18), mais, contrairement à plusieurs filles de son milieu, elle a pu effectuer non seulement la scolarité primaire, mais aussi terminer les études supérieures. Cette tendance s'est largement répandue et, de nos jours, le taux d'alphabétisation des femmes est très élevé et les disproportions entre les filles et les garçons

à tous les niveaux de l'enseignement sont minimales (cf. MALINOWSKA, 2019). Néanmoins, comme le constate Isabelle Charpentier :

[...] l'instruction et l'occupation d'un emploi n'augmentent pas la probabilité pour une Maghrébine de se marier, bien au contraire, pas plus qu'elles ne garantissent, aujourd'hui comme hier, une homogamie sociale et intellectuelle en cas d'union, y compris pour les générations de femmes nées après la décolonisation.

CHARPENTIER, 2015 : 5

Son observation est confirmée dans les deux romans. Quoique la mère de Hadda soit fière de l'érudition de sa fille, appelée « Hadda la Sage » (*FC* 12), elle craint en même temps que ce trop d'instruction soit non un atout, mais une entrave au mariage. Elle observe qu'autour d'elle les filles qui ont vite abandonné l'école se marient sans problème pendant que sa fille reste célibataire :

Je n'écoutais plus ma mère, partie, comme chaque fois qu'elle en avait l'occasion, à énumérer les qualités des filles de la maison. [...] Et ma mère ne manquait pas de rappeler qu'aucune d'elles n'avait même pas été au lycée ! – Toutes se marieront, pourtant. Et avec les honneurs, soupira-t-elle, ravalant ses larmes.

FC 118–119

Quant à l'héroïne adimienne, son incapacité à trouver un partenaire est de même mise sur le compte de son instruction et d'excès d'indépendance : « Tu as fait trop d'études, ça effraie tout le monde. Arrête de parler, tu parles trop. Ne dis pas à tout le monde que tu habites toute seule, que vont croire les gens ? » (*PP* 98), la réprimande la mère. Ainsi, les écrivaines observent qu'il est très difficile de changer les mentalités et que, dans les sociétés traditionnelles, les femmes qui sont en avance sur leur temps seront confrontées à l'incompréhension de l'entourage.

De cette manière on essaie de convaincre toutes les femmes de se conformer au même moule. La pression pour se marier et fonder une famille vient notamment de la part de l'entourage – des voisines, des collègues, forçant les jeunes célibataires à se consacrer à leur « vocation », comme dans le cas de la protagoniste de *La fille de la Casbah* : « aucune [des voisines] ne manqua de rappeler ce qu'il me restait à faire : trouver un mari, un homme intelligent et sage, disaient les plus jeunes, la larme à l'œil. Engendrer une progéniture solide et nombreuse, disaient les plus âgées » (*FC* 81). Les femmes de la Maison des jasmins dans laquelle vit l'héroïne la félicitent d'avoir terminé les études, mais en même temps traitent cette étape comme un prélude à la « vraie vie », la vie familiale. Ainsi, si l'on tolère le fait qu'une femme étudie ou travaille, cela ne peut pas se faire au détriment de ce rôle majeur d'épouse et de mère.

La société algérienne non seulement incite ses membres à se marier, mais encore elle réprime sévèrement le célibat. Cela s'ensuit de la religion musulmane, comme le rappelle à Hadda une de ses collègues en citant la sunna³ : «Ceux qui vivent en célibataire sont de la pire espèce; ceux qui meurent en célibataire sont de la plus ignoble» (FC 40). Choisir volontairement de ne pas se marier, ne pas avoir de famille, d'enfants, est considéré dans la culture musulmane comme irrationnel, voire absurde. Le célibat, même s'il est choisi par la femme et non imposé, peut parfois générer chez elle «le sentiment d'incomplétude et l'impossible reconnaissance socio-familiale [...], quels que soient ses réussites scolaires et ses succès professionnels» (CHARPENTIER, 2015 : 8). En d'autres termes, aucune autre fonction sociale, aussi importante qu'elle soit, ne peut, dans les yeux de la communauté, récompenser le manque de progéniture. En témoigne également la réaction d'un collègue de Hadda, lui aussi professeur au lycée, à son célibat : «Comme tous ceux du lycée, du gardien aux élèves, cet homme me plaignait – dans son regard la pitié et le reproche se mêlaient, s'il ne me blâmait pas, de travailler au lieu de me consacrer à l'éducation d'une famille, de ma famille, ma *fonction naturelle*» (FC 39). Ainsi la maternité est-elle considérée comme la seule vocation de la femme, vocation résultant directement de son anatomie en tant que celle qui peut porter et mettre au monde un enfant, et indirectement de son importance dans le processus d'élever cette progéniture. Et la narratrice ajoute :

Ce que vouait en réalité l'intendant, c'est que Mlle Bouchnaffa avait largement passé l'âge d'avoir une vie «normale». J'étais devenue une *baïrra*, une vieille fille, j'allais croupir sur les estrades du lycée, assistant, impuissante, au déferlement de quelques générations. Et ma matrice se ratatinerait comme une peau de chèvre au soleil.

FC 39

Hadda se sert du mot *baïrra* qu'elle traduit comme «vieille fille». Ce vocable vient de l'arabe classique روب qui signifie «friche» et se réfère surtout au contexte agricole pour désigner une terre non cultivée, abandonnée, infertile. En arabe algérien, le mot *baïrra* est employé comme une injure, pour stigmatiser une femme qui n'a pas de mari et, par conséquent, son corps ne peut pas «porter de fruit», enfanter. Cette image d'infertilité est renforcée dans l'extrait cité par la comparaison de l'utérus de Hadda à «une peau de chèvre» déformée par la chaleur.

Rappelons que l'action de *La fille de la Casbah* se déroule dans les années quatre-vingt. On pourrait donc penser que vingt-cinq ans plus tard, déjà au XXI^e

³ Sunna – «Dans la religion islamique, „Coutume orthodoxe du Prophète, de ses Compagnons, des quatre premiers califes ‘bien dirigés’ et des Suivants immédiats” (Dermenghem)» (Grand Robert électronique, 2009).

siècle, la femme peut décider si elle veut s'unir avec quelqu'un pour la vie ou non. L'héroïne des *Pierres dans ma poche* constate le contraire et dénonce elle aussi la pression qu'elle subit de la part de son entourage. Elle rapporte une remarque à son adresse qu'elle a entendue lors d'un mariage algérien : « aucune vraie femme ne préférerait la pollution d'une grande ville aux bras d'un homme » (PP 52). L'auteure de ces paroles critique ainsi le choix de l'exil et met en doute la féminité de l'héroïne qui a opté pour la vie à Paris au lieu de rester en Algérie et se marier conformément aux coutumes du pays.

La narratrice remarque également que, malgré un changement générationnel concernant la situation de la femme en Algérie et son acquisition de plusieurs droits, l'impératif de se marier n'a point changé. Elle commente ainsi les paroles de sa grand-mère : « Voter, conduire, travailler, voyager, déposer plainte... les femmes ont des droits maintenant, rétorquait [la grand-mère] et elle s'en réjouissait. Nous, c'était le mariage et c'est tout ! Nous, c'est tout le reste et le mariage en plus. On n'a pas le droit de rester célibataire... » (PP 57). Cela revient à dire que malgré la Constitution qui octroie aux femmes de nombreux droits et malgré un choix beaucoup plus grand des activités qu'elles peuvent à présent exercer, le mariage reste leur obligation primordiale. La protagoniste remarque également que la lutte pour le changement de ce *statu quo* serait vaine : « L'Algérie et ses femmes. Les rêves de mariage. Les féministes, les carriéristes, les belles, les riches, presque toutes ont abandonné la cause. Elles veulent un homme, une jouissance, un statut. » (PP 54). L'héroïne énumère les catégories des femmes à qui le statut social devrait permettre de vivre aisément sans homme. Il semble pourtant que rien n'égalé à un mari, ni carrière professionnelle, ni beauté, ni argent...

Nous voyons que, chez Adimi, à la différence du roman marouanien, l'accent est mis plus sur la nécessité de trouver un partenaire que de devenir mère. La narratrice se rend compte que, pour son entourage, le mariage constitue non seulement la voie unique pour la femme, mais encore un remède à tous les maux : « Mon médecin m'a fait remarquer que si j'avais un mari, celui-ci prendrait soin de moi » (PP 21), comme si une femme n'était pas capable de bien s'occuper d'elle-même. La remarque du médecin montre qu'en quittant l'Algérie la narratrice n'a pas réussi à échapper à la pression sociale et qu'elle la subit aussi en France. Elle dénonce entre autres le rôle des médias qui contribuent à la perpétuation de l'image négatif du célibat et qui éveillent le sentiment de culpabilité et de peur chez les célibataires : « Les magazines qui titrent qu'à partir de trente ans, une femme n'a plus qu'une chance sur cinq de rencontrer quelqu'un. [...] La revue de presse matinale qui égrène, à mon oreille, les suicides de femmes célibataires » (PP 103–104). Elle a l'impression que la Terre ne tourne qu'autour de la question du mariage : non seulement l'héroïne doit supporter des remarques de ses parents proches et éloignés, regarder le bonheur de couples omniprésents dans l'espace public, mais encore elle est bombardée par des informations sur

la mort de ses « semblables ». L'auteure montre ainsi qu'il est impossible de fuir à la pression sociale qui peut avoir de conséquences néfastes pour la célibataire, mais aussi pour la société.

Premièrement, la peur de devenir une « vieille fille » ne permet pas à l'héroïne adimienne de fonctionner normalement. L'annonce des fiançailles de sa sœur, et qui plus est, une sœur cadette, qui ne devrait donc pas se marier en premier (« Ça devrait être interdit, les petites sœurs qui se marient avant leur sœur aînée. Ça devrait être comme deux cousins qui s'unissent : quelque chose à la frontière de l'illégalité, quelque chose de malsain qui met mal à l'aise les honnêtes gens » (PP 25), remarque-t-elle), réveille des angoisses bien cachées ou tues. La protagoniste supporte très mal cette pression, elle est souvent saisie de panique causée par son célibat, mais aussi par sa solitude, intensifiée par l'éloignement de ses proches : « Je suis sortie, paniquée. Si. J'avais. Un. Mari » (PP 21); « Je tais mes frayeurs. [...] mon estomac est au bord du naufrage » (PP 49); « C'est Kaboul dans mon corps. Le Kaboul du début des années deux mille » (PP 128); « Je parle toute seule. Ma solitude est en train de grignoter mon corps. Mes angoisses prennent le contrôle de mon existence » (PP 137), avoue-t-elle.

Deuxièmement, la pression sociale force les femmes à participer dans une course pour trouver un mari. Souvent il ne s'agit pas de trouver un homme idéal ou un grand amour, mais de se faire épouser par le premier venu, comme le prouve la constatation de Hadda concernant son choix du futur partenaire : « Nassib n'était pas ce qu'on pouvait appeler un bel homme [...]. Mais là n'est pas l'essentiel ! glapiraient mes voisines. Elles auraient raison, cent fois raison : un homme est un homme » (FC 44). La protagoniste qui voit les défauts tant de son physique que de son caractère, qui répugne même au contact physique avec lui, essaie de se convaincre d'avoir fait un bon choix. Malgré ses doutes, elle est persuadée que n'importe quel homme vaut mieux que le statut de « vieille fille ». Cette conviction, largement répandue dans son entourage, contribue à cette poursuite des hommes.

Encore un autre personnage dans *La fille de la Casbah*, Mimouna, dresse le même diagnostic en disant : « Ils [les hommes] sont tous pareils. Et ils disent la même chose de nous. [...] Que nous sommes toutes à courir après le mariage. Ils n'ont pas vraiment tort » (FC 33). Certes, Hadda rétorque à sa cousine qu'« il n'y a pas que le mariage dans la vie » (FC 36), mais par son attitude et ses actes elle confirme l'opinion répandue sur le besoin de la femme algérienne à se faire épouser. La même conviction apparaît dans le roman d'Adimi, cependant l'auteure tient à souligner encore une fois qu'il ne s'agit pas d'une particularité algérienne ou maghrébine et que les Françaises, avec toute leur émancipation, sont très semblables dans leur attitude envers le mariage : « Des deux côtés de la Méditerranée, les femmes agissent de façon identique quand elles nourrissent l'espoir de trouver l'homme de leur vie : avec désespoir, des calculs machiavéliques en tête et un brin de naïveté » (PP 55–56). La narratrice peut paraître sé-

vère dans son jugement des jeunes filles quand elle les accuse tant d'utiliser des stratagèmes pour piéger un homme, tant d'être niais et désespérées à la fois.

Par ailleurs, elle ne se montre pas plus indulgente envers les femmes mariées à qui elle reproche des imperfections physiques en s'étonnant qu'elles soient toutes mariées : celle-là a une « bouche de grenouille rouge vif », celle-ci est « plate comme un fil de fer », une autre « sent mauvais » (PP 50)... Malgré cela elles ont toutes une « bague à l'annulaire gauche » (PP 50), tandis qu'« [elle] : annulaire vide » (PP 51). Ce doigt destiné par les lois sociales à informer du statut civil de l'individu devient le symbole de son échec, de son fiasco sur le marché matrimonial. « Certains jours, je trouve mon annulaire gauche plus gros que les autres doigts. Je l'imagine se glissant dans ma gorge et me coupant la respiration » (PP 58). Ainsi l'héroïne d'Adimi semble-t-elle ne se définir qu'en fonction de l'autre, de la femme mariée, pour laquelle elle éprouve à la fois de la jalousie et du dédain. Cette distanciation ironique fait ressortir son amertume, son sentiment d'injustice à cause de ce célibat involontaire. Ainsi, nous pouvons constater une autre conséquence de la pression sociale et des attentes qu'on ne peut pas satisfaire : le sentiment d'échec et l'amertume de la célibataire qui se tournent contre les personnes qui ont réussi, dans ce cas contre toutes les femmes mariées.

Adimi avertit encore d'un autre danger, beaucoup plus lourd de conséquences, de la pression sociale omniprésente. Elle montre à quel point celle-là peut s'avérer invivable pour les femmes qui la subissent en se servant de deux faits divers inventés entrelacés au récit : le premier à l'ouverture du roman – « Une jeune femme de trente ans a été arrêtée pour le meurtre de sa voisine qui s'était moquée d'elle en déclarant qu'elle ne trouverait jamais d'homme assez fou pour l'épouser » (PP 9) ; et le second, plus tard – l'histoire d'une jeune femme qui a assassiné sa meilleure amie parce que celle-ci lui avait reproché « de ne pas faire de véritables efforts pour trouver quelqu'un » (PP 113). Ces deux crimes anecdotiques montrent que les femmes célibataires sont constamment exposées aux remarques, sarcastiques ou même bienveillantes, concernant leur célibat. « J'aurais fait pareil » (PP 9), avoue la narratrice, compatissant les deux meurtrières. L'image de la « vieille fille » qui ressort de ces faits divers confirme la remarque de Françoise HÉRITIER que le célibat est considéré comme « une menace mystique pour la société » (1996 : 242) et que les femmes célibataires sont jugées dangereuses non seulement pour elles-mêmes, mais également pour la collectivité (1996 : 251).

Il est également à noter que la protagoniste ne croit pas faire partie de ce triste « club » de « vieilles filles ». « Ma mère méprise les vieilles filles. Et moi aussi à vrai dire. Je les imagine comme des femmes au corps vide et au visage inexpressif. Elles sont inutiles. Elles ont raté leur tour [...]. N'importe quel mari dans son lit vaut mieux que pas de mari du tout. » (PP 58). Dans son discours, la « vieille fille » n'est pas une femme réelle, en chair et en os, mais un fantôme,

un être imaginaire dénué d'émotions, un robot. Elle est aussi tenue responsable de sa situation déplorable. Ce qui choque peut-être le plus dans cette vision, c'est la constatation de l'inanité de cette partie de la population. Cela démontre l'intériorisation par la protagoniste de la représentation collective de la célibataire en tant qu'une personne sans valeur et sans intérêt pour la société, comme si son existence entière se résumait à être une femme de quelqu'un et non une femme tout court.

On retrouve également dans le texte adimien l'idée reçue la plus caricaturale sur la célibataire en tant que propriétaire d'un ou de plusieurs chats qui, selon certaines légendes urbaines, mourrait en solitude et servirait de nourriture à son animal : « Je pense aux statistiques qui sont contre moi dans cette grande ville française et aux femmes qui meurent seules, ou pire, avec un chat dévoreur de visage. On les découvre six jours plus tard » (PP 21). Prendre un animal, surtout un chat, apparaît comme un stade ultime du célibat, la frontière après laquelle les chances de trouver un mari s'approchent dangereusement du zéro, ce que la mère de la narratrice craint pour sa fille aînée : « Ta petite sœur va se marier et toi, tu restes seule... Il ne te manque plus qu'un chat ! Une vieille fille et son chat ! [...] À chaque fois, elle me parle de ce satané chat » (PP 164). Le félin devient le symbole de la solitude et de la folie, comme le laisse entendre l'appellation anglaise de cette figure féminine, à savoir *crazy cat lady*.

Néanmoins, la protagoniste n'adhère pas à ce rôle et se révolte finalement contre le mariage qui lui est imposé par son milieu. Comme le remarque de justesse Sabrina Fatmi, « [m]arginalisée de par son statut de 'vieille fille', l'héroïne tentera inlassablement de franchir les frontières psychologiques qui lui sont imposées pour ainsi récuser toute forme de subjugation, en faisant de sa marginalité un nouveau centre et en se positionnant à la jonction de deux mondes » (FATMI, 2019). La narratrice avoue elle-même être une « barre médiane » (PP 76), demeurer dans un (ou plusieurs) entre-deux : entre l'Algérie et la France, entre les traditions et la modernité, entre la famille qui lui manque et sa vie douillette parisienne, entre ce que veut d'elle sa mère/la société et ses propres rêves et aspirations. Les imminentes fiançailles de sa sœur l'amènent à affronter son propre regard, à s'interroger sur son identité et à décider ce qu'elle espère vraiment de sa vie. « Je désire [...] quelqu'un de magique et d'étrange qui me rappellerait la petite maison du bord de mer et les traînées de sel sur les épaules » (PP 145) – elle se rend compte qu'elle ne pourrait pas se contenter d'un homme quelconque, le premier venu, seulement pour ne pas rester seule. Elle cherche un vrai amour malgré les attentes des autres qui pèsent sur elle, malgré ce qui l'attend en Algérie lors de la cérémonie familiale, elle fait son choix et trouve enfin la paix. Elle s' imagine l'avenir : « Un jour, je reviendrai à Alger et ce ne sera pas un drame » (PP 174).

Tandis que chez Adimi la rupture avec le célibat ne découle pas de la nécessité intérieure de l'héroïne qui se plaît dans sa « douillette vie parisienne »

(*PP* 76), mais se présente plutôt comme un moyen pour exaucer le vœu de sa mère, chez Marouane elle constitue la seule opportunité de réussir l'ascension sociale et d'échapper à la misère dans laquelle sombre la protagoniste et sa famille. La juxtaposition de ces deux histoires montre que, malgré la distance temporelle de trente ans et tous les changements survenus, les stéréotypes sont restés inchangés, ce qui confirme la thèse selon laquelle l'inaltérabilité constitue un des traits caractéristiques du stéréotype.

*

Marouane et Adimi dressent dans leurs romans des portraits de jeunes femmes célibataires, ainsi que de différents acteurs sociaux réagissant à leur statut. En se servant de moyens stylistiques différents – chez Marouane la poétique réaliste au début et onirique vers la fin, chez Adimi, réaliste, mais remplie de l'humour tranchant tournée tant vers la narratrice elle-même, tant vers la réalité qui l'entoure –, les deux écrivaines réussissent à formuler une critique sévère de la société algérienne contemporaine qui maintient le statu quo en cantonnant les femmes dans des représentations stéréotypées et en stigmatisant celles qui ne se conforment pas aux normes sociétales. Dans notre corpus, la lutte pour la libération de la femme de ce joug passe entre autres par la dénonciation du rôle assigné traditionnellement à la femme et par la ridiculisation et la contestation du stéréotype de la célibataire, la vieille fille, la *baïrra*.

Bibliographie

- ADIMI, Kaouther 2016 : *Des pierres dans ma poche*. Paris, Seuil.
- AMOSSY, Ruth 1989 : «La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine». *Littérature*, n° 73 : *Mutations d'images*, p. 29–46 <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473> Date de consultation : le 25 février 2019.
- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 1997 : *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris, Nathan.
- CHARPENTIER, Isabelle 2012 : «Rituel de protection de la virginité féminine et nuit de sang dans la littérature (franco-)algérienne». In : *Penser le corps au Maghreb*. Sous la dir. de Monia LACHHEB. Paris, Tunis, Karthala et IRMC, p. 201–216.
- CHARPENTIER, Isabelle 2015 : «De la difficulté (sexuelle) d'être une femme célibataire au Maghreb : une étude de témoignages et d'œuvres d'écrivaines algériennes et marocaines». *Modern & Contemporary France*, Vol. 23, Issue 4, p. 435–455 <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09639489.2015.1037726>>. Date de consultation : le 15 novembre 2015.
- CHEBEL, Malek 2003 : *L'esprit de sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. Paris, Payot & Rivages.

- DUFAYS, Jean-Louis 1994 : « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va et vient ». In : *Le Stéréotype : crise et transformations* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, p. 77–89 <<http://books.openedition.org/puc/9702>>. Date de consultation : le 25 février 2019.
- EL NOSSERY, Névine 2012 : *Témoignages fictionnels au féminin. Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*. Amsterdam, New York, Rodopi.
- FATMI, Sabrina 2019 : « La traversée des frontières dans l'œuvre de Kaouther Adimi : à la recherche du nouveau rôle féminin ? » (communication orale lors du colloque *Women of the Mediterranean*, Sant'Anna Institute, Sorrento 21–22 juin 2019).
- GOULET, Alain 1994 : « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine ». In : *Le Stéréotype : crise et transformations* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, p. 181–201 <<http://books.openedition.org/puc/9711>>. Date de consultation : le 25 février 2019.
- HÉRITIER, Françoise 1996 : *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob.
- MALINOWSKA, Magdalena 2019 : « Le rôle de la scolarisation des filles dans l'émancipation des femmes algériennes dès l'indépendance jusqu'au XXI^e siècle ». In : *Femmes et le savoir : histoire, défis, perspectives*. Sous la réd. de Joanna GODLEWICZ-ADAMIEC, Dariusz KRAWCZYK, Małgorzata ŁUCZYŃSKA-HOLDYS, Paweł PISZCZATOWSKI, Małgorzata SOKOŁOWICZ. Paris, Classiques Garnier.
- MAROUANE, Leïla 1996 : *La Fille de la Casbah*. Paris, Julliard.
- PERRIG-CHIELLO, Pasqualina 2001 : « Images sexuées de la vieillesse : entre stéréotypes sociaux et auto-définition ». *Retraite et société*, 3 (n° 34), p. 69–87. <<https://www.cairn.info/revue-retraite-et-societe1-2001-3-page-69.htm>>. Date de consultation : le 27 février 2019.
- RUDE-ANTOINE, Edwige 1990 : *Le mariage maghrébin en France*. Paris, Éditions Karthala.
- WILLEMS, Emilio 1970 : *Dictionnaire de sociologie*. Adaptation française par A. CUVILLIER. Librairie Marcel Rivière et Cie.

Note bio-bibliographique

Magdalena Malinowska – maîtresse de conférences à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie à Katowice. Elle travaille sur la littérature et la culture maghrébines et arabes, sur le féminisme contemporain, les études sur le genre et la sexualité. À présent, elle consacre sa recherche aux questions liées à la violence faite aux femmes en temps de guerre (notamment lors de la décennie noire algérienne).

magdalena.malinowska.us@gmail.com



SALAH AIT CHALLAL

Université M. Mammeri, Tizi ousou, Algérie

 0000-0002-7873-6531

Stéréotypes et identité narrative des personnages dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey

Stereotypes in the construction of the narrative identity of the characters in
At the beginning was the sea, of Maïssa Bey

ABSTRACT: In this contribution, we try to show how Maïssa Bey tells, through stereotypical linguistic and narrative categories, the experience of emblematic characters carrying narrative identities contradictory, in an Algerian society in crisis. These identities reveal conflicts dealing with the underestimation of the female gender.

KEY WORDS: stereotype, narrative identity, conflict, gender

Introduction

Dans *Au commencement était la mer*, Maïssa BEY (1996) raconte les déboires d'une jeune fille algérienne durant la « décennie noire » (1990–2000), période de terreur et d'inquisition islamiste où « tout ce qui déroge aux habitudes devient très vite suspect¹ », selon la formule de Claire Etcherelli. Nous essayerons de montrer, à travers l'axiologisation des espaces narratifs de ce roman « les lignes, les réseaux subtils et déconcertants qui se tissent entre des couples de contraires dont on présente trop souvent chacun des pôles comme simplement « contraires », « opposés » : citadinité vs ruralité, tradition vs modernité, passé vs présent... », (CHAULET ACHOUR, 2006 : 81) reprenant ainsi les formes de catégorisation stéréotypées de la littérature, et surtout comment ces dernières participent à la formation de l'identité narrative des personnages (DE CARLO, 1997 : 285).

¹ Postface du roman de Maïssa Bey (1996) – police changée, *Au commencement était la mer*, Marsa Edition, Alger.

1. Cadre théorique et méthodologique

L'identité narrative, selon P. RICŒUR, tente de répondre à la question « Qui suis-je ? » en se fondant sur deux dimensions : la *mêmeté* et de l'*ipséité* (1990 : 14). La première se construit selon le principe de permanence du sujet qui se perçoit comme un « tout » cohérent. La deuxième, quant à elle, est orientée vers l'Autre et se révèle à travers trois principes que DE CARLO (1998 : 91), à la suite de J. MASSONAT (1990 : 101–127), nomme la reconnaissance, c'est-à-dire la valeur que les autres nous attribuent, l'unicité qui est la possibilité d'affirmer notre singularité et la similarité qui est le besoin d'être reconnu comme appartenant à un groupe dont on partage certaines valeurs. Dans cette dialectique de soi et de l'autre se construit, d'après Paul Ricoeur, une « concordance discordante ». D'une part, le personnage de roman tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle qui le distingue de tout autre et, d'autre part, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles comme les rencontres, les accidents..., et la « synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage », RICŒUR (1990 : 175). Les stéréotypes participent à la construction de cette dimension narrative et passionnelle du personnage de Nadia.

La dimension narrative est la plus installée chez les êtres dans toutes les cultures humaines car elle concerne l'agencement du « dire ». J. BRUNER énonce le « principe narratif » qui est la capacité d'inventer des histoires, de raconter. Selon lui, « nous représentons notre vie (à nous-mêmes et aux autres) sous forme de narration » (1997 : 53). L'intuition narrative consisterait à appréhender des êtres imaginaires et des choses et à leur donner vie et sens. Les acteurs et les actants, pour reprendre des termes propres à la sémantique structurale, évoluent dans l'espace narratif selon des normes agissantes. Le schéma actanciel des personnages de GREIMAS (1966 : 172–222) suggère un ensemble de conduites prédictives comme celles qui consistent à agir, réussir, échouer...

De même, l'imaginaire narratif amène le sujet, en fonction de sa doxa à faire triompher certaines valeurs sur d'autres. Les canons de toute narration feraient triompher le Bien sur le Mal et les états se transforment selon des schémas « écrits » ou plutôt connus de tous. La dimension passionnelle est corrélée, dans la plupart des cas, aux changements d'espace, créant par-là même des espaces d'émotions, de sentiments, voire de passions. Le désir, à travers son érotisation et sa sexualisation, agit comme un marqueur d'identité. La peur poussée à son seuil paroxysmique plonge les personnages dans la terreur et génère le terrorisme en tant qu'identité et idéologie. La peur qui fait partie de l'identité de Nadia constitue un segment essentiel de son vécu « ontologique ». Elle est « diluée » dans son être. Si le frère, image parodiée du père totémique, inspire ce sentiment, si

la figure du tuteur (tueur) justifie la frayeur, rien ne pourra expliquer les peurs invisibles qui lui collent comme une ombre au point d'être son double.

2. Les constructions binaires, reflet de l'identité narrative des personnages

Dans *Au commencement était la mer*, l'écriture fictionnelle est construite autour d'un système d'oppositions dont les plus importantes sont :

2.1. Conflictualités spatiales et temporelles

L'opposition « tradition/modernité » se double dans le texte d'une autre forme d'opposition qui est celle de « campagne / ville ». Nous avons d'un côté une Algérie champêtre où la vie est simple et joyeuse et où il fait bon vivre. Les scènes représentées se déroulent le plus souvent à la campagne et sont liées au souvenir des fêtes traditionnelles et religieuses. La modernité est perçue, quant à elle, à travers le prisme d'une urbanité débridée et déshumanisante. La maison de l'enfance est associée à l'insouciance et à la sécurité. Le grand père, figure tutélaire, gardien des valeurs ancestrales, protège la famille et pallie l'absence du père. La campagne représente les meilleurs souvenirs de Nadia et de sa famille. Elle est reliée, dans son imaginaire, à des vacances paisibles avant que le pays ne se réveille en pleine terreur. La ville, quant à elle, est associée à la violence et à la mort : mort du père dans un accident de voiture, des voisins, des amis et autres anonymes sous les balles et les bombes. L'attentat de l'aéroport d'Alger et l'assassinat des journalistes constituent des scènes insoutenables qui ont marqué la mémoire de Nadia. Les mouvements analeptiques et proleptiques, notamment tout ce qui concerne l'histoire présente et passée de l'Algérie, suggèrent un temps d'avant et un temps d'après dans le déroulement de la trame narrative.

2.2. « La famille qui avance et la famille qui recule » (DJAOUT, 1993 : 15)

Elle se manifeste principalement à travers la relation conflictuelle qu'entretient Nadia avec son frère Djamel, figure totémique qui s'érige en symbole de domination (AIT CHALLAL, 2016 : 309). D'un côté, l'héroïne, jeune fille de dix-huit ans, cherche à vivre, à s'émanciper et à être citoyenne à part entière du pays qu'elle aime par-dessus tout. De l'autre, son frère, Djamel, un jeune homme

attiré par le discours fondamentaliste, plonge dans le refus de vivre et de laisser vivre les autres. Les deux personnages sont emblématiques et porteurs de valeurs antinomiques qui renvoient à deux visions sociétales opposées, selon la formule de T. DJAOUT (1993 : 15) « la famille qui avance et la famille qui recule ». Le portrait de Nadia illustre le désir de libérer l'esprit et le corps de toute mainmise machiste. Celui de Djamel montre le cheminement de l'être endoctriné qui renie son corps et celui des autres.

3. Éros et Thanatos ou le conte de vie et de mort

Dans ce récit, les passions dominantes qui s'affrontent tout au long du texte sont l'amour et la mort.

3.1. Le temps du Grand Amour et des désillusions

La vision de l'amour développée dans le texte s'inspire d'une figure mythique de la littérature française : *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. En effet, Nadia considère que « la vraie vie, le vrai amour sont dans les livres » (BEY, 1996 : 37) tout comme Emma Bovary qui retrouve tout ce qui contribue à « la consommation de son cœur » FLAUBERT (1971 : 96), dans ses lectures romantiques. Cette quête dévorante d'amour absolu rend illusoire, pour ne pas dire impossible, l'aboutissement de la relation amoureuse. Mais peut-on résister à la passion quand on a dix-huit ans ? Le prélude à la rencontre avec l'Autre (Karim) prend des formes stéréotypées : danse rituelle du regard, naissance du sentiment et approche. À ce sujet, « on ne s'étonnera pas que la passion amoureuse soit souvent racontée comme commençant « au premier regard » » (RALLO DITCHE *et al.*, 2005 : 155). L'Autre est présenté comme différent, voire unique, au caractère chevaleresque puisqu'il qui délivre sa Belle des griffes d'un importun. Leur rencontre amoureuse s'inspire de la Carte du Tendre de Mademoiselle de Scudéry, avec ses rives, ses rivières, ses plaines et ses ponts. Le regard de Karim est perçu par Nadia comme une invitation à aller de l'autre côté du fleuve de l'Amour comme dans ce passage : « comme par-dessus tout ce qui les sépare, il voulait jeter des ponts » (BEY, 1996 : 37). Cela n'est pas sans rappeler l'allusion toute suggestive d'Yvonne de Galais au Grand Meaulnes, lors de leur première rencontre près d'un embarcadère lorsqu'elle s'adresse à ce dernier de façon détournée pour lui dire : « Le bateau ne va pas tarder maintenant, je pense » (ALAIN-FOURNIER, 1967 : 85). Une invitation déguisée, acceptée par Nadia puisqu'elle « a franchi le pont. Elle est sur l'autre rive » (BEY, 1996 : 47). Maintenant qu'elle est de

l'autre côté, « elle se dit qu'une belle histoire d'amour sur fond de mort, quelle belle histoire ! Qui des deux l'emportera ? Mais déjà, déjà dans le mot amour, il y a presque toutes les lettres de la mort » (46). Ces mots de l'héroïne, présentent une certaine analogie avec le beau conte d'amour et de mort de Tristan et Iseult. Comme dans l'amour courtois Éros et Thanatos sont convoqués à la même table car si la belle Nadia est prisonnière des « barreaux des cils » du soupirant, dehors Alger est prisonnière de la mort engendrée par la violence des attentats terroristes

3.2. Vertige et désillusion : le cheminement tragique de l'amour

L'image des deux personnages liés par le pont de l'amour est reprise à travers cette réflexion du narrateur : « Et c'est comme si d'elle à lui courait un fil tendu qui prenait source dans leurs yeux » (60). Là aussi, la magie du coup de foudre classique par les émotions et le regard semble opérer. La joie et la douceur de l'amour se résument dans cette phrase « Viens ma douce, viens ma belle, allons retrouver la mer qui danse » (60). Maintenant « ils sont sur une île. Ils sont deux naufragés » (65) car l'amour se joue des amoureux. Nadia a tellement attendu l'étreinte et idéalisé sa relation amoureuse qu'elle ressent une certaine déception : « au plus fort du bonheur, ce n'est jamais le bonheur » (62). L'idée de naufrage et l'impossibilité d'atteindre le bonheur donnent à ce crescendo une tournure tragique. Comme les héroïnes romantiques Emma Bovary de Flaubert et Jeanne de Maupassant, Nadia ressent une désillusion après l'étreinte, « C'était donc ça ? Juste un vertige » (66). Elle sait qu'« elle n'apprendra cependant jamais le plaisir » (72) car quelque chose de l'ordre de la « retenue au-delà de laquelle elle ne peut plus aller » (72) l'empêche de connaître la vraie jouissance ; une retenue reçue de son éducation de fille et des grands tabous érigés autour d'elle. Nadia ressent une autre désillusion, totale, celle-là quand « il a fini de parler » (73). Le déictique « il » renvoie à Karim qui a rompu sa liaison avec elle au motif que sa mère s'opposait à leur union. Ce passage à la troisième personne est une « négation » discursive de l'être aimé. Devant tant de lâcheté, « elle se mord les lèvres jusqu'au sang » (73). La pulsion de mort est libérée des liens d'Éros et par cette phrase, Nadia se livre à une mise à mort symbolique de l'objet de sa passion. Le sang est le marqueur paroxysmique de l'amour qui devient haine, puis « crime » comme dans la tragédie. Cette « pénétration » violente dans sa propre chair a une valeur cathartique qui lui permet de revivre de manière inversée la scène de la perte de l'hymen. Nadia règle ensuite ses comptes à la mère de Karim, cette femme qui s'est dressée entre elle et son amoureux : une femme âgée, toute de blanc vêtue et qui a accompli plusieurs fois le pèlerinage à La Mecque et qui symbolise le comble de l'hypocrisie. Par un enchaînement de clichés comme pour mieux toucher le lecteur (AMOSSY, HERSCHBERG PIER-

ROT, 2005 : 11), l'auteur dénonce le mariage arrangé entre « bonnes familles » qui a toujours cours dans la société algérienne.

3.3. Vivre et mourir en même temps

Le sentiment d'abandon fait naître chez Nadia une forme de dégoût et de haine de soi : « Elle se sent soudain chavirer de honte et de dégoût » (BEY, 1996 : 75). Ayant perdu l'honneur à travers la perte de l'hymen et ses illusions du Grand Amour (écrit en majuscules dans le texte de l'auteur), elle se mure dans sa solitude et pense à mettre fin à ses jours : « La mort seule peut tout résoudre. Absoudre la faute » (86). Le fœtus qu'elle porte en elle est décrit comme un nœud de sang, une sève maligne, une boule d'angoisse, une prolifération de cellules. Elle s'en débarrassera en recourant à l'avortement clandestin qu'elle assimilera à une violence, un viol. Elle s'accrochera à la vie en dominant sa souffrance « Elle a élevé maintenant des remparts autour d'elle (92) et « définitivement tourné cette page de sa vie » (93). À partir de ce moment-là, son regard va changer. La jeune fille légère et insouciante qu'elle était est morte. Une autre, une ombre, a pris sa place. Par un effet de contamination, elle déteint sur le monde extérieur la mélancolie qui l'habite comme dans cette phrase : « dans la ville, plus personne ne rêve » (93). Tout au long du texte, les clichés et les stéréotypes « inscrivent des modes de pensée préconstruits, des normes, des jugements préétablis, qui apparaissent comme des évidences sans origine et sans histoire » (HERSCHBERG PIERROT, 1980 : 106).

3.4. L'approche du jugement : autodafé et lapidation dans l'indifférence

Il ne reste du grand amour que des cendres. Nadia sent venir le souffle de la mort. L'idée de descente aux enfers se répand dans les interstices textuels, jugulant ainsi le rythme narratif du texte. Au tempo linéaire de l'intrigue va succéder la spirale des jours sans fin. Pareille à l'ours enfermé dans sa cage et qui « stéréotype », selon le terme de la zoologie, Nadia prend la mesure de son enlèvement quotidien : « les gestes quotidiens, les gestes faits sans y penser quand tout autour de soi s'écroule » (BEY, 1996 : 105). Nadia se rend compte combien l'habitude et la routine ont figé son existence. Les constructions syntaxiques du texte deviennent « froides » et impersonnelles par l'emploi de tournures infinitives pour raconter l'infini de sa solitude. Le sujet se noie dans la répétition des gestes accomplis de façon mécanique : « se lever le matin le cœur vide, les yeux lourds d'un sommeil qui s'est dérobé. Ouvrir les yeux sur des objets autour de soi qui gisent dans le silence d'une réalité sombre » (105). Autour d'elle, le silence répand la vacuité et le théâtre des ombres étale son espace réifié : « autour d'elle,

des ombres passées dans la lumière blême du jour qui vient. Des formes voilées glissent sans bruit de chaque côté de la route » (106). La mort dessine des fractales et la plonge dans la nuit, dans les nuits « zébrées de rêves effrayants » (107). Elle revit alors sa mort par anticipation : « de grands oiseaux noirs la poursuivent tendant sur un ciel blafard de longues griffes fulgurantes. Acérées. Elle trébuche. Tombe. Ombres sur elle. Les griffes se referment. Et elle s'envole... » (107). Ce rêve prémonitoire va déteindre sur les jours en sursis. La peur et l'abandon se propagent partout, « Presque toutes les filles ont fini par céder. Elles portent le voile. Voiles blancs, voiles noirs, comme des suaires » (108). Par la répétition des actions et l'uniformité des personnages, l'auteur installe dans le texte une stéréotypie de type narratif pour illustrer l'idée d'enfermement.

Le passage à l'acte de Djamel, le frère, constitue la phase finale de cette tragédie à ciel ouvert, « puisqu'il ne peut pas la contraindre, elle, il faut qu'il l'atteigne » (109). Il entre alors dans la chambre de sa sœur, et brise ses objets personnels. Cette intrusion constitue un viol. Après avoir tenté de violer la conscience de Nadia par les sermons et les imprécations, le Frère, substitut du Père, pénètre dans son intimité et détruit ce qui reste de son identité de fille libre : les photos accrochées au mur, ses objets familiers et ses cours. Tout est écrasé et déchiré. Même ses deux petites poupées, souvenir de son enfance et de son identité volées et violées, « gisent écartelées » (108). La répétition du viol symbolique sur les objets fétiches de la sœur-victime montre le degré de violence que celle-ci subit. Un autre pallier, sera franchi dans la violence par le recours à un châtement hérité de la charia² : sa lapidation. Dans cet univers anthropophage et saturé où les hommes « regardent passer les voitures comme d'autres regardent passer les trains » (113) et où les femmes « se repaissent de la vie des autres » (115), témoins absents et inutiles du dénouement tragique d'une pièce jouée depuis longtemps, l'ordre établi sera conforté, à travers le rite sacrificiel des dominants quand le frère Djamel jettera à sa sœur Nadia la première pierre.

Conclusion

L'identité narrative, dans ce roman, donne aux personnages une permanence dans le temps du récit. Elle leur permet une meilleure visibilité sur le plan actantiel et une meilleure lisibilité au plan textuel. Par un effet de saturation du texte, elle

² Loi canonique islamique régissant la vie religieuse, politique, sociale... de certains pays comme l'Arabie saoudite, le Pakistan, le Soudan... et qui punit les relations hors mariage par la lapidation. Cette forme d'exécution consiste à jeter des pierres à une personne jusqu'à ce que mort s'ensuive.

amène les personnages à se constituer en modèles représentatifs de catégories actantielles bipolaires. Les plus emblématiques sont Nadia, une jeune fille algérienne qui aspire à vivre et qui se révolte contre l'ordre établi et Djamel, substitut du Père, qui est animé de pulsions religieuses destructrices à l'égard de femmes. À travers les dimensions narratives et passionnelles, l'auteure construit une identité esthétique du texte à laquelle la stéréotypie donne l'image d'une répétition sans fin de jours qui s'emboîtent les uns dans les autres. Au plan cognitif, le discours stéréotypé, par le sentiment du « déjà-vu », du « déjà-entendu » et le recyclage de certains thèmes, renforce cette impression de blocage et d'enlèvement que secrètent les sociétés en crise. Ces procédés décrivent et dénoncent l'injustice dont sont victimes les femmes dans la société musulmane. Ils rappellent, par une métaphore qu'au commencement était la Mère...

Bibliographie

Ouvrages

- AIT CHALLAL, Salah 2016 : « Tabous et Totem ou comment se (dé)construit la loi du Père dans *Nulle part dans la maison de mon père*, d'Assia Djebar ». In : DOTOLI G. et al. : *L'Algérie sous la plume d'Assia Djebar. Histoire d'une écrivaine, histoire d'un peuple*. Rome, Edizioni Universitarie Romane, p. 301–311.
- ALAIN-FOURNIER 1967 : *Le grand Meaulnes*. Paris, Livre de Poche.
- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 2007 : *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin.
- BAY, Maïssa 1996 : *Au commencement était la mer*. Alger, Marsa Editions.
- BRUNER, Jerome S. 1997 : *La cultura dell' educazione*. Milan, Feltrinelli.
- DE CARLO, Maddalena 1998 : *L'interculturel*. Paris, Clé International.
- FLAUBERT, Gustave 1971 : *Madame Bovary*. Paris, Garnier.
- GREIMAS, Algirdas J. 1966 : *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, Larousse.
- MASSONAT J. 1990 : *Adolescence et identité*. Paris, Homme et perspectives.
- RALLO-DITCHE Elisabeth ; FONTANILLE, Jacques ; LOMBARDO, Patrizia 2005 : *Dictionnaire des Passions littéraires*. Paris, Belin.
- RICOEUR, Paul, 1990 : *Soi-même comme un autre*. Paris, Le Seuil.

Revue

- CHAULET ACHOUR C. 2006 : « Algiers littéraires. Œuvres algériennes, 1995–2005 ». *Cahiers de Langue et de littérature* n° 4, Université de Mostaganem, Algérie, p. 33–42.
- DE CARLO M. 1997 : « Stéréotype et identité ». *Stéréotypes et alentours*. MARGARITO M. (coord.) *ELA, Revue de Didactologie des langues cultures*. Didier Erudition, Paris, p. 279–290.
- DJAOUT T. 1993 : « La famille qui avance, la famille qui recule ». *Ruptures* n° 20, 25–31 mai, p. 15.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne 1980 : « Problématiques du cliché ». *Poétique*, 43, p. 62–76.

Note bio-bibliographique

Salah Ait Challal est MC-HDR à l'université M. Mammeri de Tizi ouzou, Algérie. Il est aussi responsable de l'Antenne de l'école doctorale (EDAF) du département de Français et a dirigé le Master de Didactique du Texte et du Discours. Il possède de nombreuses contributions qui touchent aux domaines littéraire, didactique et sociolinguistique.



BUATA B. MALELA

Centre Universitaire de Mayotte

 0000-0003-3362-6483

« De la bêtise et du conformisme » comme forme de stéréotype dans la littérature de Belinda Cannone

“The notion of bêtise and conformism”
as a form of stereotype in Belinda Cannone’s literature

ABSTRACT: In this paper, our analysis will focus on the concept of stereotype based on the notion of “bêtise” (stupidity) that French essayist and novelist Belinda Cannone deplors. We will study how she rethinks the “bêtise”, after Flaubert who defined it as the art of wanting to conclude. In *La bêtise s’améliore* (2007) Cannone gives the example of Flaubert, making the “bêtise” the *doxa* that touches all areas of social life. The central element of “bêtise”, according to Belinda Cannone, remains in many respects conformism. It is a question of seeing how, in Cannone’s discourse, these two notions – “bêtise” and conformism – are articulated and allow her to redefine her ethos of the engaged intellectual in the public space.

KEY WORDS: French literature, conformism, stereotype, literary discourse, Belinda Cannone

Notre analyse porte sur le concept de « bêtise » dans l’essai de Belinda Cannone intitulé *La bêtise s’améliore* (2007). Sa conception de cette notion s’accorde avec l’histoire du stéréotype. Celui-ci se trouve être lié à d’autres notions comme le cliché, le lieu commun et les idées reçues, ce que rappellent Amossy et Herschberg dans leur étude consacrée aux *Stéréotypes et clichés* (2005). En effet, le cliché, terme qui vient de l’imprimerie tout comme le stéréotype, est d’abord défini comme un langage reçu, répété et commun au XIX^e siècle, puis comme un poncif au XX^e siècle. La notion d’idée reçue se trouve attaquée par des écrivains qui ont la volonté de lutter contre la bêtise ambiante d’où le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 2005 : 13–14) qui vise le prêt-à-penser. Quant au lieu commun (*topos koinos*), cette notion n’acquiert son sens négatif qu’au XVIII^e siècle. Le lieu commun devient l’objet même du

soupçon et désigne les idées devenues trop communes et rejetées pour cette dernière raison. Le stéréotype représente l'idée de fixité et sa valeur de péjoration ne s'atteste qu'au XX^e siècle et prend le sens de « formules figées », aussi bien en sciences sociales que dans les sciences du langage. Ce rappel historique montre que la notion de stéréotype est assez polysémique et qu'elle demeure implicite dans celle de « bêtise » que propose Belinda Cannone qui va mobiliser les différents aspects du stéréotype dans son essai *La bêtise s'améliore*. Celui-ci marque une certaine étape dans sa carrière d'écrivain que l'on peut resituer dans son contexte.

Une carrière intellectuelle

Belinda Cannone naît en Tunisie en 1958. Après des études de littérature comparée à l'Université de Bourgogne, elle enseigne à l'Université de Corse Pascal Paoli à Corte, avant de devenir maître de conférences à l'Université de Caen-Normandie en 1998, année de publication de son étude universitaire *Musique et littérature au XVIII^e siècle*. Elle va investir son capital culturel et social dans une carrière d'écrivain-essayiste, menant une double vie à la fois d'écrivain et d'universitaire. Elle publie tantôt de la fiction, tantôt des essais. De 1990 à 2017, vingt-trois livres au total sont publiés. Ces publications en font une auteure très active dont la posture évolue avec le temps en vingt-sept ans de carrière. En effet, dans les années 90, elle publie trois écrits universitaires et quatre œuvres de fiction, ce qui la positionne d'abord comme universitaire et romancière. Ensuite, à partir des années 2000, la dimension universitaire diminue (deux écrits), augmentent les productions d'essais (sept productions), les productions romanesques demeurent stables (quatre productions). Ces observations nous permettent d'émettre l'hypothèse selon laquelle la posture adoptée par Belinda Cannone a évolué depuis le début de sa carrière, passant d'écrivain universitaire à écrivain-essayiste dans les années 2000, ce qui va se marquer par une inflation de ses écrits essayistiques dont *La bêtise s'améliore*.

D'autres indices marquent aussi cette évolution dans sa manière d'être écrivain, les nombreux prix qu'elle a obtenus en 27 ans de carrière. Ils constituent des manifestations de sa reconnaissance et de sa consolidation dans la vie littéraire en France : le prix de l'essai de l'Académie française en 2001 pour *L'écriture du désir* (2000), le Grand prix de l'essai de la Société des gens de lettres pour *Le sentiment d'imposture* (2005), le prix littéraire de la ville de Caen en 2012 pour *la Chair du temps* (2012) et toujours en 2012, elle devient Chevalier de la Légion d'honneur. Tous les prix que Cannone a pu recevoir lui ont été décernés par des institutions légitimes et bien installées dans le champ littéraire français. Ces dis-

inctions la placent davantage du côté de la sphère de production restreinte, d'un public mieux doté en capital scolaire, culturel et social. Par ailleurs, l'ensemble de son œuvre explore des thématiques à contre-courant de celles ayant cours dans le monde littéraire français (l'inflation du sujet, de l'individu). En étudiant la bêtise et le stéréotype, elle s'éloigne ainsi de la tendance autofictionnelle et subjectiviste d'une certaine littérature française contemporaine.

Année	Écrits universitaires	Essais	Fictions	Poésie/Nouvelles
1990	<i>Philosophies de la musique, 1752–1789</i>		<i>Dernières promenades à Petrópolis</i>	
1991	<i>La Réception des opéras de Mozart, 1793–1829</i>			
1992			<i>L'Île au nadir</i>	
1994			<i>Trois nuits d'un personnage</i>	
1998	<i>Musique et littérature au XVIII^e siècle</i>		<i>Lent Delta</i>	
2000		<i>L'Écriture du désir</i>		
2001	<i>Narrations de la vie intérieure</i>			
2002	<i>L'Œuvre de Zola</i>			
2005		<i>Le Sentiment d'imposture</i>		
2006			<i>L'Homme qui jeûne</i>	
2007		<i>La bêtise s'améliore</i>		
2009		<i>La Tentation de Pénélope</i>	<i>Entre les bruits</i>	
2011		<i>Le Baiser peut-être</i>		
2012				<i>La Chair du temps</i>
2013		<i>Petit éloge du désir</i>	<i>L'Adieu à Stefan Zweig</i>	<i>Le Don du passeur</i>
2015			<i>Nu intérieur</i>	
2016				<i>Un chêne</i> , photos, poèmes et nouvelle
2017		<i>S'émerveiller</i>		

La bêtise s'améliore paraît en 2007, année de l'élargissement de l'Union européenne, des élections présidentielles en France, de la réception du prix Nobel

de la paix par Al Gore et le groupe de 500 experts du GIEC¹ et de la conférence de Bali pour lutter contre le réchauffement climatique. Ce contexte qui favorise l'essai, les prises de position dans l'espace public amène Belinda Cannone à prendre à bras-le-corps le thème de la bêtise, une vaste question qui est liée au stéréotype par le biais de ses autres variantes, notamment les idées reçues. Et la bêtise a déjà fait l'objet d'une réflexion des écrivains du XIX^e siècle (Baudelaire, Flaubert, Bloy) et du XX^e siècle avec des écrivains comme Robert Musil (1880–1942) ou Witold Gombrowicz (1904–1969) pour ne s'arrêter qu'à ces deux cas qui inspirent Cannone.

Dans *De la bêtise* (1937), Musil essaie de comprendre la bêtise du XX^e siècle, à laquelle il attribue plusieurs visages. Il se propose d'en étudier l'essence, d'interroger le parti pris et le positionnement à partir duquel on tient discours et qui suppose un sujet éloigné de la bêtise. Pour Musil, la croyance en une prise de distance possible révèle la bêtise même. De plus, il y a un rapport entre la bêtise et l'intelligence, parce qu'il existerait une bêtise intelligente qui menace la vie elle-même et il existe différentes associations à la bêtise : bêtise et vanité, bêtise et inintelligence, bêtise et insensibilité, bêtise et génie, etc. (*En attendant Nadeau*, 2018 : 45–52) Si toutes ces formes de bêtise peuvent être présentes chez Gombrowicz, ce dernier parle plutôt de sottise, notamment des gens intelligents, comme les enseignants, les artistes, les littérateurs, etc. Gombrowicz s'oppose à une certaine idée de la littérature pour la littérature qu'incarnerait à ses yeux le nouveau roman de Butor ou Robbe-Grillet, une littérature qui parle de littérature. Et l'on peut comprendre ainsi sa pensée selon laquelle « plus c'est savant plus c'est bête ». Par ailleurs, la bêtise c'est le nationalisme politique et littéraire : le fait de s'adorer dans sa propre nation conduit Gombrowicz à souhaiter délivrer les Polonais de la Pologne et du nationalisme littéraire. Ce qu'il semble suggérer dans ses productions dont *Ferdydurke*, *la Pornographie* (1960), etc. (*En attendant Nadeau*, 2018 : 58).

De ces deux exemples et tentatives de définition de la bêtise, retenons la dimension multiple de la bêtise, mais surtout sa relation avec l'intelligence que nos auteurs appellent la bêtise intelligente. C'est sous cet angle que Cannone intervient également mais en recentrant la bêtise sur le conformisme par rapport à l'héritage intellectuel sur ce thème. Et depuis Musil et Gombrowicz, beaucoup d'ouvrages ont été écrits et ont abordé ce sujet directement ou indirectement. Par exemple, dans *Différence et répétition* (1968), Deleuze regrette que la philosophie réduise la bêtise à la figure de l'erreur et au fait de lui attribuer une causalité externe. Or il faut chercher la cause de la bêtise ailleurs que dans l'erreur, les faits de société ou de caractère. La bêtise résulte de la pensée comme telle,

¹ Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat dont le rapport rendu public établit la responsabilité de l'homme dans les modifications du climat enregistrées au cours des dernières années,

d'un fond. Et la bêtise est rendue possible « en vertu du lien de la pensée avec l'individuation. Ce lien est beaucoup plus profond que celui qui apparaît dans le Je pense ; il se noue dans un champ d'intensité qui constitue déjà la sensibilité du sujet pensant. Car le Je ou le Moi ne sont peut-être que des indices d'espèce : l'humanité comme espèce et parties » (DELEUZE, 2011 : 197). D'autres ouvrages abordent aussi la bêtise parmi lesquels, citons *L'Essai sur la bêtise* (1975) de Michel Adam, *La bêtise* (1985) d'André Glucksmann, *De la connerie* de Georges Picard (1994), *La bêtise se soigne-t-elle ?* (2004) de Jean-Michel Couvreur, *Bréviaire de la bêtise* (2008) d'Alain Roger, *Le génie de la bêtise* (2017) de Denis Grozdanovitch et enfin le hors-série numéro 3 de la revue *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts* (2018) totalement dédié à la bêtise.

Si la liste – incomplète – de ces ouvrages est inégale quant à leur contenu, allant de la pochade au contenu plus sérieux, elle rappelle néanmoins l'intérêt récent porté au thème de la bêtise qui peut être pensée indépendamment des stéréotypes. Et notre objectif est précisément de penser ensemble les deux notions à partir de l'exemple de l'essai de Cannone. Celle-ci se positionne dès lors contre les auteurs imprécateurs et moralisateurs et pour ne pas perdre ses lecteurs dit opter pour une forme dialoguée permettant de faciliter l'accès à sa réflexion. Elle explique ce choix par la volonté de ne pas tomber elle-même dans la bêtise, comme pouvait le craindre Musil en invoquant l'importance du point de vue. En usant d'une forme dialoguée, elle espère se laisser une marge de manœuvre et éviter de tomber dans des affirmations trop catégoriques. Il ne faut pas se placer dans une position surplombante, mais plutôt repérer les mécanismes du conformisme et de la bêtise de l'intérieur, à partir d'une perspective interne, pour finalement s'interroger soi-même et sortir de l'intelligence hors sol, en étant déconnecté de l'expérience, ce qu'elle retrouve chez Gombrowicz (CANNONE, 2018).

Bêtise et idée reçue

La bêtise s'améliore (2007) est le troisième essai de Belinda Cannone. Il traite de la bêtise qui touche à tous les domaines de la vie sociale. Pour expliquer son titre ironique, *La bêtise s'améliore*, l'auteure revient sur l'idée selon laquelle la bêtise se transforme, en récupérant les bonnes idées des générations précédentes et en les recyclant. Cette récupération entraîne un certain conformisme qui concerne paradoxalement les plus cultivés du corps social qui se laissent porter par le langage et les idées d'une époque et se mettent à fabriquer du discours stéréotypé et conformiste lorsqu'un obstacle se dresse contre leurs évidentes certitudes. Pour échapper à cette situation de bêtise, la solution de Cannone est la vigilance à l'égard de soi-même.

Comme Belinda Cannone l'indique dans sa postface de 2015, sa démarche part d'un sentiment de colère face à l'évidence du conformisme. Il incarne la bêtise et une opinion conformiste nous désarme complètement. Partant de ce qu'elle appelle sa « passion pédagogique » (CANNONE, 2016 : 189), elle manifeste là sa posture d'intellectuelle engagée dans la transmission de son savoir et de ses idées. Mais cet engagement se fait dans l'humilité parce qu'elle préconise et favorise l'écoute qui permettrait de voir au-delà de soi et d'aller vers l'autre. La transmission sert aussi à entrer en contact avec l'autre, à dialoguer avec lui et à tester sa capacité à changer d'avis, « parce qu'être convaincue par les arguments adverses me donne le sentiment qu'il existe une vérité, au-delà de moi, de nous, et qu'en réfléchissant vraiment, en faisant l'effort de raisonner, on peut la mettre au jour [...] » (CANNONE, 2016 : 189) Cette volonté de dépasser la centralité du moi se fait par la mobilisation d'un dialogue dans le texte qui confirme l'importance de l'autre ou du lecteur et la mise en garde contre le conformisme des esprits qui se précipitent dans le prêt-à-penser : « Car qu'est-ce qui permet de répondre vite, qu'est-ce qui se précipite sous la langue quand on ne prend pas le temps de réfléchir, si ce n'est la pensée toute faite, toute prête, pré-pensée, pré-jugés ? » (CANNONE, 2016 : 190) Cannone se rapproche de la notion d'idée reçue en parlant de « pensée toute faite » qui rejoint le sens péjoratif de cette notion. Celle-ci peut correspondre à l'idée aristotélicienne d'*endoxa*, une opinion qui repose sur la conscience générale ou une croyance admise. Tout comme Flaubert qui s'en méfiait dans son *Dictionnaire des idées reçues* (1911), Cannone aussi dénonce le prêt-à-penser, le prêt-à-faire et le conformisme. Elle est rejointe par Jean-Luc Tiesset qui comprend également la bêtise comme « un conformisme, une habitude de penser et d'agir que l'éducation tend trop souvent à perpétuer plutôt que d'en faire un objet de réflexion » (*En attendant Nadeau*, 2018 : 36) Les deux auteurs se rapprochent très nettement de Gombrowicz qui, dans *Ferdydurke*, conçoit la bêtise dans le conformisme de l'institution scolaire qui inculque des idées creuses aux élèves endoctrinés, notamment dans le commentaire convenu que l'enseignant propose sur le canon littéraire polonais en nationalisant la figure de Juliusz Slowacki en poète national On ne pense pas, on se contente de reproduire le programme sans user de sens critique.

Ignorants, paresseux, je vous le dis avec patience, enfoncez-vous bien cela dans la tête, je vais vous le répéter encore une fois, Messieurs : un grand poète, Jules Slowacki, un grand poète, nous aimons Jules Slowacki et sommes enthousiasmés par sa poésie parce que c'était un grand poète. Veuillez prendre note de ce sujet pour un devoir à faire à la maison : « pourquoi les poésies de Jules Slowacki, ce grand poète, contiennent-elles une beauté immortelle qui éveille l'enthousiasme ? »

Ce raisonnement circulaire et tautologique « Slowacki est un grand poète parce que nous l'aimons et c'est parce que nous l'aimons qu'il est grand », écho du discours social, confine au conformisme et pousse des écrivains comme Gombrowicz et plus tard Cannone à s'y opposer. Pour ce faire, ils s'écartent de la masse réfractaire à tout changement, à toute innovation et à toute remise en cause de l'ordre établi. Ainsi pour caractériser la bêtise, la locutrice, à travers la narration masculine, va en traquer les manifestations les plus patentes et les plus enfuies dans le discours social. Et elle voit dans la recherche constante du consensus, dans les discours et les échanges la tendance à la bêtise. Elle invoque trois figures conceptuelles – Gulliver, Clara et le locuteur – qui échangent sur cette question : « Ce n'est pas une faiblesse : lorsque nous parvenons à nous accorder, nous y trouvons confirmation d'un sens commun, de l'existence d'une vérité – puisque nous pensons cela toi et moi, c'est qu'il y a quelque raison de le penser, que ce doit être vrai » (CANNONE, 2016 : 13). Cette recherche de consensus est également un état d'esprit de ce que le narrateur et ses complices appellent « la bêtise intelligente ».

Je m'intéresse, je te l'ai dit, à la bêtise des gens intelligents. Cultivés, informés, libres (pourrait-on croire) d'exercer leur intelligence à tout moment et sur tout sujet, et subissant pourtant l'influence de la doxa. Oh, une doxa raffinée, pas simplement l'opinion du grand nombre, non : l'opinion de ce relativement petit groupe – les gens intelligents – qui domine la pensée contemporaine.

CANNONE, 2016 : 17

S'il demeure difficile de définir la bêtise notamment celle des gens intelligents, Alain Roger conteste ce point de vue de Cannone déjà présent chez Musil et Gombrowicz, en considérant que la bêtise relève d'un abus de rationalité, qu'elle procède de la raison suffisante autonome et autarcique : « Je ne vois pas comment on pourrait parler d'une „bêtise intelligente”, même avec la caution de Musil (dont l'essai sur la bêtise m'a toujours semblé assez décevant), à moins de dilater la bêtise dans le baratin intelligent, c'est-à-dire le bavardage, ce qu'elle n'est pas essentiellement » (ROGER, 2018 : 8) Malgré ce désaccord observé, d'un côté on a la bêtise comme excès de raison – thèse défendue par Roger –, de l'autre on a la bêtise comme conformisme des gens intelligents. Pour Cannone, la bêtise se caractérise aussi par l'usage intempestif et inapproprié d'idée reçue en invoquant le concept flou de « réactionnaire » notamment lorsqu'il s'applique à la politique, à la pensée ou bien à l'art contemporain dont l'injonction est une obligation de l'aimer sous peine d'être qualifié de réactionnaire.

Il est incontestable que, ces temps derniers, se manifeste une sorte de fanatisme dans l'usage du terme *réactionnaire*. Au point que plusieurs esprits avisés, je l'ai remarqué, ont jugé nécessaire d'en faire la critique et de mettre en évidence tout ce qu'il suppose : que son utilisateur est du bon côté, celui des audacieux,

des novateurs, qu'il est de ceux-là qui ne craignent pas la nouveauté, mieux : qui la recherchent, qui l'accueillent sous toutes ses formes. Pourquoi ? Parce qu'ils ne redoutent pas de bousculer la tradition, de s'en débarrasser, mieux : d'être dérangeants et subversifs. *Dérangeant* : formule typique – s'oppose à *réactionnaire* (qui est parfois remplacé par *poujadiste*, mais le terme est devenu incompréhensible pour les jeunes générations).

CANNONE, 2016 : 22

Le caractère récurrent de la bêtise et son insistance ne cesserait de s'améliorer et de se confondre au conformisme qui illusionne ses adeptes comme l'explique Gulliver à l'énonciateur : « C'est ce qui est terrible : la bêtise s'améliore. Et, circonstance aggravante, aujourd'hui elle promeut ce qui lui est opposé : changement, renversement, liberté – *a priori* le contraire du conformisme. Mais comme la bêtise reste bête, elle n'offre de ces valeurs que des simulacres, comme nous le disions à propos des arts plastiques » (CANNONE, 2016 : 33). Aussi la bêtise c'est l'enfermement dans « l'actualisme », dans l'aujourd'hui qui est manière de méconnaître le passé, comme l'indique Gulliver à son interlocuteur : « Les gens intelligents ont tendance à souligner la continuité dans les faits, la mutation ou bien la conséquence. Les imbéciles ont l'impression que le monde commence avec eux : aujourd'hui. Hier, rien n'était pareil, c'est d'ailleurs évident : je n'y étais pas – grande différence » (CANNONE, 2016 : 42). Et Gulliver de redéfinir ce qu'il entend par « gens intelligents » contre la bêtise qui correspond à l'absence de sens critique. L'intelligence c'est pratiquer « l'exercice de constante vigilance » et « garder l'esprit en alerte » (CANNONE, 2016 : 50) en se méfiant du prêt-à-penser sur l'enseignement et la transmission, la liberté d'expression, l'usage des concepts tels que le politiquement correct, le féminisme etc. Bref des idées reçues.

En effet, la manifestation de la bêtise qui se situe dans le rapport à l'enseignement et à la transmission qu'incarne une certaine didactique confine à la bêtise « car avoir pensé que la transmission des connaissances nécessitait un savoir-faire spécifique, celui que développait la didactique, était une excellente idée... dont on avait fait un usage bête » (CANNONE, 2016 : 54). Un même usage fut réservé à la question de la liberté d'expression des artistes qui se trouve alors réduite à des schémas simples et au bon sens alors même que l'interrogation semblerait plus complexe.

La liberté d'expression est donc une loi qui invalide les autres lois. La question me paraît épineuse : qui décide que ce sont des œuvres d'art ? Et pourquoi les œuvres et leurs auteurs échapperaient-ils à la loi commune ? Comment légitimer ce statut d'exception des artistes qui les exempte de la juridiction générale ? Il y a vraiment matière à discussion et les réponses ne me paraissent pas aller de soi. Mais les bien-pensants le pensent pas, ils réagissent. Croient-ils entendre censure ? Ils brandissent *pétition*. Bêtise, bêtise, bêtise du raccourci où il faudrait mûre réflexion.

CANNONE, 2016 : 60

La bêtise intelligente ne pense donc que par omission, elle éloigne de soi précisément, voir même elle aliène.

Selon le degré de proximité à soi, on pense plus ou moins librement, c'est-à-dire qu'on est plus ou moins soumis à des valeurs autres que les siennes propres. [...] Et du coup, j'ai forgé un autre concept. [...] Je vous propose *pensée par omission*.

– Ce serait la forme de pensée de celui que son absence à soi, résultant d'une personnalité insuffisamment consistante, incite à tomber dans tous les panneaux de la pensée dominante ?

– Voilà. La bêtise de l'intelligence tiendrait peut-être à cette fragilité qui rend l'individu incapable de résister à l'idéologie dominante et qui fait que ça *réagit* en lui au lieu qu'il pense.

CANNONE, 2016 : 71–72

Le stéréotype comme représentation commune pousse l'individu à réagir plus qu'à penser. La réaction serait une autre manifestation de la bêtise dont la conséquence est de rendre malheureux et de faire violence à l'esprit. Celui-ci se voit condamné à la souffrance.

La bêtise nous rend malheureux parce qu'elle est violence contre l'esprit. On en a déjà parlé, mais souviens-toi des situations où tu es confronté à la parole d'un sot : quelque chose en toi entre en rage, ça ne te fait jamais rire, plutôt de la peine, va savoir pourquoi...

[...]

La bêtise fait toujours notre procès. Elle veut absolument avoir raison, elle n'imagine d'ailleurs jamais qu'elle puisse avoir tort : il suffit de songer à la ferveur accusatrice des conformistes...

CANNONE, 2016 : 90

La bêtise comme l'indique Gulliver concerne aussi l'usage ou bien l'emploi irréfléchi du concept également moraliste de « politiquement correct ». On serait dans ce que l'on peut appeler le cliché ou le langage reçu.

Mais il faut reconnaître qu'elle incarne en partie ce qu'elle semble dénoncer : car décrire un tour d'esprit conventionnel au moyen d'une expression la mode, n'est-ce pas tomber, d'une certaine manière, dans le travers qu'on désigne ? De même que penser *politiquement correctement* est une manière de faire l'économie d'une réflexion morale et politique, utiliser une expression à la mode est toujours une manière de faire l'économie d'une pensée. Voilà pourquoi Gulliver et moi évitons cette locution.

CANNONE, 2016 : 107

La bêtise peut également se trouver dans les expressions et les combats les plus nobles dont un certain féminisme qui « s'appuie sur une phraséologie qui,

comme telle, fait l'économie de la pensée – *l'indiscutable palais de glace de la langue et de la pensée des mâles* –, ce qui est un comportement bête (selon votre terminologie), et deuxièmement on mâtime ces évidences d'une posture très actuelle : la victimisation» (CANNONE, 2016 : 148). Elle ressemble aussi au cliché ou idée reçue.

Si pour Belinda Cannone, la bêtise qui est le conformisme se définit comme la recherche regrettable du consensus, un poncif des gens intelligents contraints à adopter une attitude convenue sur l'esthétique de l'art, de s'enfermer dans le présent ou d'être dans une absence de sens critique, de faire mauvais usage de concepts divers tels que la didactique, la liberté d'expression, le politiquement correct, ou tout simplement une incapacité à penser par soi-même, ou comme le dit Cannone à penser par omission. Au vu de cette caractérisation de la bêtise, qui rejoint en partie l'héritage littéraire de Musil et Gombrowicz, on peut dire qu'il s'agit d'une manière d'être ou de se comporter (*hexis*) et de penser (*ethos*) dans le corps social. Cannone, en écrivant sur la bêtise, manifeste la volonté d'aller à l'encontre du sens commun et de la bêtise ambiante. Elle se trouve donc dans une posture qui porte un discours critique de la parole commune et publique pour affirmer paradoxalement la spécificité de l'intellectuel et de l'écrivain comme le firent en leur temps Baudelaire et Flaubert (AMOSSY, HERSCHBERG PIERROT, 2005 : 13–14).

Bibliographie

- En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, n°3 (hors-série La Bêtise), 2018.
- CANNONE, Belinda 2018 : entretien avec Alain Finkielkraut <https://www.youtube.com/watch?v=J6UPwlj5IRQ>
- CANNONE, Belinda 2016 : *La bêtise s'améliore*. Paris, Pocket, coll. Agora, p. 189.
- DELEUZE, Gilles 2011 : *Différence et répétition*. Paris, Presses universitaires de France, coll. Épiméthée, p. 197.
- GOMBROWICZ, Witold 2016 : *Ferdydurke*. Traduit du polonais par Georges SÉDIR. Paris, Gallimard, coll. Folio.
- AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne 2005 : *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin, coll. 128.

Note bio-bibliographique


Buata B. Malela est maître de conférences en littérature francophone à l'Université de Mayotte et chercheur associé à l'Université Libre de Bruxelles. Il est spécialiste de littérature francophone, de la relation entre les arts (musique populaire et littérature) et de la théorie de la littérature (sociologie de la littérature, études postcoloniales, philosophie de la littérature, etc.). Il a publié trois monographies qui couvrent ces axes de recherche : *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920–1960) : Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud » 2008 ; *Aimé Césaire. Le fil et la trame. Critique et figurations de la colonialité du pouvoir*, Paris, Anibwe, 2009 ; *Michael Jackson. Le visage, la musique et la danse : Anamnèse d'une trajectoire afro-américaine*, Paris, Anibwe, coll. « Liziba », 2012 (rééd. 2013). Codirection de revue : *Romanica Silesiana*, n° 6 (« Postcolonialisme et fait littéraire », en collaboration avec Krzysztof Jarosz), Katowice, Presses de l'Université de Silésie à Katowice, 2011. Et co-dirigé un collectif avec Linda Rasoamanana & Rémi Tchokothe intitulé *Les Littératures francophones de l'archipel des Comores*, Paris, Classiques Garnier, 2017 ; avec Simona Jisa & Sergiu Miscoiu (dir.), *Littérature et politique en Afrique : approche transdisciplinaire*, Paris, éditions du CERF, collection Cerf Patrimoines, 2018 ; avec Alexander Dickow, *Albert Camus, Aimé Césaire*, Paris, éditions Hermann, 2018 ; avec Andrzej Rabsztyn et Linda Rasoamanana (dir.), *Les représentations sociales des îles dans les discours littéraires francophones*, Paris, éditions du Cerf, coll. Cerf Patrimoines, 2018.

buata.malela@univ-mayotte.fr




WITOLD WOŁOWSKI

Université Catholique de Lublin Jean-Paul II

 0000-0003-2393-8782

RENATA JAKUBCZUK

Université Maria Curie-Skłodowska, Lublin

 0000-0003-4692-0729

Kwahulé et Tarnagda : le théâtre africain entre le stéréotype et l'originalité

Kwahulé and Tarnagda :
African theater between stereotype and originality

ABSTRACT: After a short presentation of theatrical definitions of stereotypes, this article offers an hermeneutic study, focused on the elements of stereotypes and strategies of de-stereotyping in two contemporary African plays : *Bintou* (1997) by Koffi Kwahulé and *Les Larmes du ciel d'août - Tears of the August sky* (2010) by Aristide Tarnagda. The analysis aims to demonstrate how Koffi Kwahulé et Aristide Tarnagda indulge, possibly unknowingly, in a subtle play with a cliché.

KEY WORDS: stereotypes, African theater, Koffi Kwahulé, Aristide Tarnagda

[...] de plus en plus, nous sommes pas connus nous-mêmes [sic]. Je parle de l'Afrique, du Bourkina ; c'est une parole, c'est la même que j'envoie et je dis aux autres : me voilà, regardez-moi tel que je suis. Car on déconstruit les clichés et les images qui sont construits depuis très longtemps, car nous n'étions pas là, notre parole n'était pas invitée, n'était pas véhiculée, ne voyageait pas.

Tarnagda in : JAPHET, 2016 : 2

Depuis un certain temps, on observe un regain d'intérêt pour les recherches sur toute forme de clichés, poncifs, stéréotypes, etc.¹ Le paysage théorique qui s'étend devant nous est vaste et varié, souvent animé de tendances contradictoires.

¹ La bibliographie du secteur est richissime. Depuis les travaux fondateurs d'Amossy et Herschberg Pierrot jusqu'aux ouvrages collectifs plus ou moins récents (LEYENS e.a., 1994 ; GOULET, 1994 ; DURAND, 2004 ; BOYER, 2007 ; *Traits d'Union*), en passant par toute une nébuleuse d'articles, le domaine a fini par engendrer le terme de *stéréotypologie* – et donc, par dérivation, de *stéréotypologie* – utilisé par IEHL (2008).

Le dictionnaire Larousse² précise que le *cliché* est un terme péjoratif et le définit par des termes synonymiques : lieu commun, poncif, banalité (idée ou expression redite fréquemment et dans les mêmes termes, trop souvent utilisée). Quant au *poncif*, on retrouve de nouveau des synonymes : banalité, parole ou fait sans grand intérêt, généralité, idée reçue, lieu commun, cliché, stéréotype, copie, modèle déjà utilisé, dépourvu de toute originalité. Les dictionnaires généralistes s'arrêtent là, en brouillant un peu les pistes.

Il en est tout autrement des recherches plus approfondies où l'on adopte, face au stéréotype, des attitudes extrêmes (avec toutes les nuances possibles). Certains y voient presque un instrument épistémologique qui facilite l'accès à un savoir dissimulé et révélé par les images stéréotypées ou un tremplin de la créativité³ ; d'autres préviennent contre lui, en le considérant comme un facteur qui ne saurait qu'exercer une influence nocive dans le circuit de la communication⁴.

Or, la communication humaine, quelles que soient les conditions dans lesquelles elle advient, ne réussira probablement jamais à se défaire de simplifications, de résumés, de sommaires, de synthèses et de différents types de clichés qui en résultent. En effet, le stéréotype est toujours une réduction, un « zip », qui facilite l'échange autant qu'il le perturbe, mais il est aussi une sorte de prototype⁵ sociologique, politique, intellectuel, spirituel etc., et, par là, il peut indiquer le chemin d'une vérité. Du reste, chaque sujet, individuel ou collectif, qu'il le veuille ou non, est à la fois créateur, interprète et désintégrateur des clichés, et c'est – semble-t-il – dans cette triple perspective (création – réception – critique⁶) que l'on doit toujours examiner le phénomène de la stéréotypie.

L'Afrique, continent relativement lointain pour les civilisations occidentales, orientales et nordiques (malgré les puissants moyens médiatiques contemporains) est, en un sens, l'une des premières victimes des stéréotypes diffusés à travers le monde. Les grands conflits d'intérêts (mondiaux⁷) qui ravagent les pays africains en constituent l'une des principales raisons, mais les grandes disparités civilisationnelles et le caractère des mentalités locales n'y sont pas pour rien non plus.

² <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>>. Date de consultation le 18 octobre 2018.

³ BOUCHER (1974), LEYENS, YZERBYT, SCHADRON (1994), travaux réunis dans BOYER (2007), STOHLER (2009), NUNGYEN (2016) etc.

⁴ RIEUSSET-LEMARIÉ (1994), BOISAUBERT et RODER (2004). À propos du versant positif et négatif du stéréotype voir par exemple la discussion dans BUTLEN (2005).

⁵ Les effets de prototype sont évidents dans la cristallisation des stéréotypes. Cf. KLEIBER (1988).

⁶ Le problème de la dénonciation de la stéréotypie est abordé par RIEUSSET-LEMARIÉ (1994).

⁷ L'Afrique reste toujours un enjeu politique et économique, au lieu d'être un sujet autonome. On s'interroge de plus en plus souvent, dans ce contexte, sur la pertinence de la notion du postcolonialisme ; en effet, celle de néocolonialisme commence à se frayer le chemin (cf. SADOWSKA-GUILLON, 2010).

L'art africain, surtout le conte, le roman et le théâtre, avec leur jeu parfois très fin avec le cliché, sont un substrat très précieux pour la connaissance et le décodage de cette réalité complexe⁸ dont la lecture n'est pas toujours aisée à cause des écrans idéologiques et les distances qui nous en séparent, nous autres occidentaux.

Sans prendre part dans un débat théorique sur les convergences et les divergences terminologiques⁹, nous proposons une étude herméneutique, focalisée sur les éléments stéréotypiques et les stratégies de dé-stéréotypisation dans deux pièces contemporaines provenant de l'horizon africain pour montrer le subtile jeu avec le cliché auquel se livrent, peut-être partiellement à leur insu, Koffi Kwahulé et Aristide Tarnagda. Il convient de préciser d'emblée que l'on prendra en compte, et à titre d'exemple, une pièce de Kwahulé (BINTOU, 1997) et une pièce de Tarnagda (*Les Larmes du ciel d'août*, 2010).

Justifions tout de suite notre choix : les deux auteurs sont nés en Afrique Occidentale (Côte-d'Ivoire et Burkina Faso), les deux ont commencé à écrire dans leurs pays respectifs pour s'installer ensuite en France et poursuivre une carrière théâtrale dans l'Hexagone. En plus, Tarnagda a écrit sa première pièce dans le cadre d'un atelier d'écriture animé par Koffi Kwahulé, rencontre définie par Tarnagda comme « déterminante ». Une autre raison nous a poussés à mettre côte à côte les deux dramaturges, c'est le fait que les protagonistes de leurs pièces sont souvent les femmes et que les deux auteurs sont engagés dans la problématique féminine (HELUIN, 2015).

L'artiste ivoirien habitant depuis les années 1980 en France, Koffi Kwahulé « auteur rhapsode, en jazzman-dramaturge insuffle dans ses textes un esprit moderne loin des clichés exotiques de l'Afrique » (LE GUEN, 2016 : 10). On peut y trouver une certaine confrontation des deux mondes opposés : celui des ancêtres du continent noir et celui de la société occidentale, européenne/française en l'occurrence. Et c'est à travers les personnages féminins – surtout des fillettes et des jeunes femmes – que le dramaturge africain présente les problèmes universels de la société contemporaine. Toutes ses protagonistes ont vécu ou vivent un événement traumatique qui influence considérablement leur existence et provoque un malaise dont elles n'arrivent pas à se débarrasser. En commençant par Bintou (*Bintou*) qui fonctionne en marge de la société, passant par Jaz

⁸ Voir à ce propos le précieux ouvrage de SMITH (2010), ainsi que d'autres travaux de cet auteur. Voir aussi, dans une perspective plus théâtrale – WANSON (2008).

⁹ Dans ce contexte, nous restons traditionnels dans la mesure où nous considérons que dans la famille terminologique du stéréotype, les termes d'*idée reçue* et de *lieu commun*, synonymes idéologiques, s'opposent à ceux, plutôt langagiers, comme *poncif*, *topos rhétorique* etc. (AMOSSY, 1991). Le terme de *cliché*, on le sait, a évolué un peu autrement.

(*Jaz*), Superlove d'*El Mona*, P'tite-Souillure (*P'tite-Souillure*), Baby Mo de *La Mélancolie des barbares* ou Nema (*Nema*) – pour garder l'ordre chronologique de leurs apparitions respectives – elles n'ont pas de relations ordinaires avec les hommes. Tout au contraire, elles deviennent l'objet de leur agression : victimes d'excision, d'inceste, de viol, de prostitution, de maltraitance, de la soumission religieuse, ces femmes sont suffisamment fortes pour faire face à une société injuste, dominée par les hommes. Elles se placent à rebours du stéréotype des lois patriarcales, que ce soit en Afrique ou en France. Les femmes, même blessées profondément à travers leurs corps, se révoltent de considérer le corps féminin comme champ de bataille entre les hommes : celui qui domine ce corps, domine son adversaire. Koffi Kwahulé en est parfaitement conscient :

Ses textes traversent le corps, donnent à voir la chair et offrent une dimension sensuelle, souvent accompagnée d'humour. Musicale, proche du rythme tantôt haletant, tantôt saccadé du jazz, son écriture s'insinue dans les bas-fonds d'une humanité toujours mise en question en empruntant la voie du détour, de la métaphore ou au contraire celle de la satire et du fantasme burlesque¹⁰.

Bintou, la protagoniste de la pièce éponyme, une jeune adolescente de treize ans, « bonne à rien », « bonne qu'à blasphémer », « la dépravée », « la dame-au-couteau », une vraie « sorcière » (KWAHULÉ, 1997 : 6), une fillette qui échappe à l'ordinaire mais qui est bien digne de son prénom, « dépasse les limites [...] grâce à un état de transe qu'elle vit et partage avec les autres autour de son nombril, véritable autel » (LE GUEN, 2015 : 133). Or on remarque déjà au niveau anthroponymique un certain jeu avec les stéréotypes car Bintou vient du mot arabe bint et signifie « fille » ou « fille d'un homme »¹¹, tandis qu'en swahili, c'est une « chose » (LE GUEN, 2016 : 15). Néanmoins, à en croire Fanny Le Guen, dans les pièces de Koffi Kwahulé, « les héroïnes au corps violenté dépassent le statut d'objet dans lequel le discours des personnages, notamment masculins, les fige » (LE GUEN, 2013 : 123–124). Bintou serait plutôt un véritable actant-sujet du modèle proposé jadis par Anne Ubersfeld¹². Défiant toute forme d'autorité – parentale, familiale, scolaire, sociale, etc. – cette jeune fille se place à la tête d'un gang de rue constitué par trois garçons : Manu, le Français, Okoumé, un

¹⁰ <https://www.editionstheatrales.fr/auteurs/koffi-kwahule-73.html>. Date de consultation: le 10 mars 2019.

¹¹ <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-BINTOU.html>. Date de consultation: le 9 mars 2019. Sur un autre site : http://www.signification-prenom.net/signification_des_prenoms/prenom_BINTOU.html, on peut lire que Bintou possède une grande part de masculinité dans son type caractérologique, elle a notamment un sens du commandement très masculin. Elle est peu influençable, assez dominatrice, objective ; a quelque chose en elle de mystérieux, d'indéfinissable, qui attire et interpelle. De plus, il existe chez elle, un mystère qu'elle ne partage jamais complètement et qui la rend particulièrement fascinante.

¹² Cf. *Lire le théâtre I*, chapitre II « Le modèle actantiel au théâtre », p. 43–88.

noir africain et Kader, d'origine arabe. Ils sont tous beaucoup plus âgés qu'elle mais la suivent inconditionnellement. Kader l'explique ainsi : « Instinctivement, j'ai compris, en voyant sa beauté de fruit défendu, que je n'étais pas venu pour entrer dans un gang mais pour suivre, jusqu'aux falaises de l'absurde, une fillette de treize ans » (KWAHULÉ, 1997 : 15).

Le dramaturge détourne donc habilement le stéréotype d'un gang de banlieue formé par les membres d'une même nationalité ou, du moins, d'une même origine et dirigé par un « gros costaud » issu du milieu d'immigrants. Toute la pièce est focalisée sur une quête identitaire des immigrants ou de leurs enfants qui vivent dans un espace clos, une zone quasiment interdite aux autorités officielles, abandonnée à elle-même où la police n'entre pas et ne cherche pas à savoir. Après la mort de Bintou, Moussoba conseille à la famille de bien laver le sang et creuser la tombe à l'intérieur de la maison car « personne n'aura l'idée de fouiller à l'intérieur même de la maison » (KWAHULÉ, 1997 : 45–46). En effet, le groupe des Lycaons vit en liberté absolue sans aucune crainte de punition quelconque : Bintou [vs] Samiagamal met le feu à son lycée, Okoumé [vs] Blackaout roule à toute vitesse en sens interdit sur l'autoroute, et plus encore, il tue un homme dans un Macdo parce qu'il « n'arrête pas de mater Bintou » (KWAHULÉ, 1997 : 19), Kader [vs] Kelkhal est dealer des drogues et il ne le cache pas...

Pourquoi ces jeunes hommes se soumettent aux ordres d'une fillette de treize ans ? Et d'autres n'attendent qu'un moindre geste de son petit doigt pour pouvoir la suivre ? La réponse semble être évidente : Bintou est l'incarnation du pouvoir sexuel à travers lequel elle domine totalement les hommes. D'un côté, nous avons affaire ici avec le stéréotype d'une fille/femme – synonyme d'érotisme – qui devient la source de tous les malheurs qu'adviennent à cause de la tentation masculine... On serait tentés de réduire cette remarque au contexte typiquement africain : par précaution et pour y remédier, il faut voiler les femmes, et surtout, les enfermer dans le stéréotype de la femme au foyer ; celle qui s'occupe de son homme, de ses enfants, celle qui reste à la maison en attendant les proches et qui ne se sépare pas de son chapelet... Le stéréotype transféré dans le pays d'immigration, comme peut en témoigner la scène entre P'tit Jean, en manque de drogue, et sa mère, femme solitaire, en manque d'appui masculin quelconque¹³.

Néanmoins, d'un autre côté, l'érotisme de Bintou peut être interprété comme une subversion des rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Parfaitement consciente de sa sexualité et de son pouvoir sur les hommes, elle en profite à volonté et se donne à tous les Lycaons pour les satisfaire et dominer

¹³ Dans la pièce de Kwahulé, le personnage de La mère de P'tit Jean devient l'incarnation d'une femme malheureuse dont le mari est emprisonné et le fils toxicomane ; tout comme la mère de Bintou, abandonnée par son mari qui, après avoir perdu l'emploi, s'est enfermé dans la chambre et n'en sort plus, et sa fille dont elle a honte : « Si vous saviez ma honte ! Ma famille est montrée du doigt comme le maillon faible de la communauté » (KWAHULÉ, 1997 : 30).

de façon absolue. Mais Bintou choisit elle-même ses hommes et refuse fermement les avances de son oncle Drissa qui brûle du désir jamais satisfait. Son comportement sexuel se place à l'opposé des toutes les valeurs, que ce soient celles de sa famille, de la communauté religieuse ou de la société. Il se pose ici le problème de l'appartenance à la société d'origine ou à la société d'accueil. La génération des parents, nés en Afrique, tentent de vivre selon le modèle du pays de leur naissance que Bintou ne connaît pas : « Mais mon pays c'est ici, maman. C'est la cité, le quartier, le béton, mes mecs... mes 'Lycaons', comme dit tante Rikia. C'est ici que je suis née et je n'ai pas envie de connaître autre chose. Ça me suffit » (KWAHULÉ, 1997 : 31).

Caroline BARRIÈRE voit en Bintou « une figure messianique et mythique, à la fois africaine, chrétienne et moyen-orientale » (2012 : 95) car la fille s'entraîne acharnement en la danse du ventre, propre aux pays arabes¹⁴. Cette danse devient d'ailleurs l'unique sens de ses actions. La triple identité de Bintou trouve le prolongement dans la composition de son gang. Elle y a invité les représentants de toutes les trois communautés vivant dans sa cité car elle « rêve d'une société plus juste où Maghrébins, Africains et Français seront conviés à vivre au même diapason, tout en respectant leurs différences mutuelles » (BARRIÈRE, 2012 : 105). De cette façon, Kwahulé dénonce le stéréotype lié à la tolérance ou la non tolérance dans la société occidentale. Les proches de Bintou supportent mal le fait qu'elle vive en ménage avec un garçon de dix-huit ans mais ils n'acceptent point que ce soit un Blanc :

L'oncle : Elle s'est mis en ménage, à son âge, avec un de ses 'Lycaons', ce jeune Blanc...

Moussoba : Un Blanc ?

La tante : Bintou n'a pas, au fond de l'âme, un grain de honte et d'orgueil, Moussoba.

Moussoba : Un Blanc ! Que le Grand Pardonnateur ait pitié de son âme.

KWAHULÉ, 1997 : 30

Ils recourent donc à la vieille tradition africaine d'exciser les fillettes pour « chasser Wanzo, le démon lubrique » qui, selon les croyances ancestrales, vit dans le corps de Bintou. L'oncle Drissa, tel un Judas biblique, participe à la cérémonie clandestine, un sacrilège dans le monde occidental. Il est chargé aussi d'enterrer le corps de la fille pour cacher le meurtre, mais les filles du chœur ne le quittent plus à l'instar des mouches poursuivant Oreste dans la pièce sartrienne...

¹⁴ Le surnom de Bintou – Samiagamal – vient du nom d'une fameuse danseuse du ventre Samia Gamal à laquelle le père de Kader compare la jeune fille. Il est nécessaire d'ajouter aussi qu'il n'a jamais accordé cette faveur à sa femme, danseuse professionnelle du ventre...

Originaire de Bourkina Faso, auteur d'une quinzaine de pièces, boursier du Centre National du Livre, gratifié de plusieurs prix¹⁵, Aristide Tarnagda n'est pas un auteur inconnu. On publie ces drames, on les met en scène et en ondes¹⁶, on organise des cycles de lectures de ses pièces au Brésil, au Canada, en Europe... Nous voici, donc, en face d'un artiste expérimenté et d'un homme familier du monde contemporain, presque cosmopolite, conscient des tendances et des différences, des illusions et des lieux communs. Au moins en théorie, puisqu'à l'époque où nous vivons, rien n'est jamais trop clair : l'implication, plus ou moins implicite, de tel auteur dans tel projet idéologique risque toujours de dévoyer les spectateurs naïfs et même des interprètes chevronnés. On sait bien, par ailleurs, que la situation socio-politique de différents pays africains est loin d'être transparente et que l'identité de leurs habitants n'est pas aisément saisissable. Tarnagda avoue lui-même ses propres difficultés en la matière dans une interview récente :

Le théâtre bourkinabé s'enracine [dans] cette terre rouge, [dans] ce pays où le courant se coupe, où il n'y a pas d'eau, où les gens sont extrêmement gentils et extrêmement politiques. C'est le Bourkinabé, je ne sais pas le définir ! Il a forcément son visage maintenant, je crois que c'est aux autres de le voir.

Tarnagda in : JAPHET, 2016 : 1

Le lecteur ne peut que s'accorder avec le raisonnement du dramaturge : il n'est pas facile de peindre son portrait avec objectivité, de donner de soi-même une image juste et impartiale, de se couler soi-même dans un moule de stéréotypes. Cette tâche appartient aux autres, étrangers à la société en question.

Le théâtre de Tarnagda semble partager plus d'un trait avec celui de ses confrères continentaux : il oscille entre le social et l'intime, entre un lyrisme parfois ravissant et la pure scatologie à peine motivée, entre les mouvements du cœur les plus nobles et l'obscénité la plus navrante, entre la mentalité tribale et l'interrogation universaliste.

Comme dans le cas de son maître, Kwahulé, Tarnagda est lui aussi doté d'une singulière sensibilité qui lui permet de construire des personnages féminins d'une expressivité rare et inoubliable (la mère de *Sank*, Solène d'*Alors, tu-moi*, La Femme de *De l'Amour au cimetière*, La Fille de *Les Larmes du ciel*

¹⁵ Prix Sony Labu Tansi 2015 et Prix Théâtre Radio France International 2015.

¹⁶ *Terre rouge* (<https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/terre-rouge-de-aristide-tarnagda-0>). *Sank* (<http://www.rfi.fr/emission/20160828-aristide-tarnagda-burkina-faso-sank-patience-morts-theatre-ca-va-le-monde-avignon->). Date de consultation : le 5 mars 2019.

d'août)¹⁷. C'est peut-être par là que son œuvre opère la dé-stéréotypisation la plus flagrante.

Tout ce théâtre, retentissant de cris, imbibé de sang, transi de souffrances, semble d'ailleurs relever de ce que l'on appelle, dans notre contexte occidental, *mysterium iniquitatis* (mystère du mal, de l'injustice, de l'iniquité). Il « expose cette situation [...] complètement inhumaine et anachronique pour que chacun de nous réfléchisse à comment [s'en] sortir » (Tarnagda in : JAPHET, 2016 : 2).

Quant à sa manière de représenter le monde, l'esthétique de Tarnagda pourrait se définir avec les paroles d'Armel Roussel qui a dit ceci à propos de *Sank ou la patience des mots* : « ce qui est important dans la pièce, c'est comment elle casse un certain nombre de clichés pour apporter un rapport de complexité »¹⁸. Tarnagda a affirmé la même chose (voir notre mise en exergue et la conclusion de l'article). En effet, il y a toujours – inévitablement – des clichés africains chez Tarnagda et chez ses confrères, mais ces clichés sont effectivement bousculés, déconstruits, voire « cassés », comme le dit Roussel.

Lisons, à titre d'exemple, quelques flaches du Prologue de *Alors, tu-moi...* :

[...] Normal / Partout ça pue / Partout ça chie / Partout ça hurle / Partout ça se tait / Normal / Ça circule / De temps en temps / Ça klaxonne / [...] Ça continue / Ça se répète / Ailleurs / Ici / Là-bas / Comme au théâtre / Seulement ça joue pas / [...] Ça se gangrène / Normal / C'est la vie [...] / En haut ça pue / En bas aussi ? / Partout / Normal [...] / Ça pue [...] / L'innocence étranglée [...] / La chair réifiée [...] / Ça pue / La honte [...] / Les victimes coupables [...] / Les sexes vagabonds [...] / L'inoubliable [...] / ça pue ce siècle [...] / Pour l'instant / Rêvons [...] / Ça, ça ne pue pas / Non ça, ça pue / Oui ça pue du rêve / Nos rêves

ATM, 13–17

Violences, misère, corruption, prostitution, impuissance, « blessures enfouies », comme le dit WANSON (2008 : 5), autant d'éléments qui font tout de suite émerger une image classique, mais une vive conscience s'insinue dans la scène pour l'éclairer (ou l'assombrir encore davantage), avec des constats effectués sans complaisance : les victimes ne sont pas innocentes, les rêves « puent ». Pourquoi ? Cela n'est pas dit clairement, mais ces rêves, ce n'est peut-être que de la pacotille, comme tant de rêves (de prospérité et de vie saine), non seulement

¹⁷ « Depuis *Alors, tue-moi*, [...] il déploie une écriture foisonnante consacrée à des êtres qui ne lui ressemblent pas, traversés par des émotions qui ne sont pas les siennes. Des femmes, souvent » (Anaïs Héluin - *Le Point Afrique* - nov. 2015, <http://www.lesfrancophonies.fr/TARNAGDA-Aristide>). Cette tendance est tout à fait à l'opposé de ce qu'affirme Imbrahima Bâ dans son article de 2015.

¹⁸ L'interview disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=EBwudkY78a0>. Le mot de complexité, un mot-programme, est du reste, outre celui de cliché, une notion clé de l'esthétique de Tarnagda – cf. la citation de l'auteur dans la conclusion de l'article.

africains : « ça pue ce siècle »... Peu importe. Ce qui est certain, c'est que le mécanisme de construction / déconstruction du stéréotype, présent ici en filigrane, est constamment à l'œuvre dans l'écriture de Tarnagda.

Les Larmes du ciel d'août, la seconde pièce sur laquelle nous aimerions nous focaliser, illustre elle aussi ce principe du démantèlement idéologique du *ready-made* imaginaire et cognitif (la dé-stéréotypisation).

On ne voit, dans *Les Larmes...*, que deux personnages, La Fille et La Femme, cette dernière restant silencieuse durant toute la durée du texte / spectacle. À la rigueur, elle pourrait rester aussi invisible, l'essentiel étant que l'on puisse voir sa voiture, et encore, puisqu'on pourrait aussi faire économie du véhicule (tout dépend des moyens disponibles). La scène peut paraître étrange aux sybarites européens : toute seule, en bord de route, une jeune femme enceinte attend le retour de « son homme » qui, lui, est allé chercher de l'argent pour l'enfant qui va naître. À un moment donné, une voiture tout-terrain s'arrête en face de la Fille et celle-ci est interpellée par la conductrice.

C'est là que se déclenche un long – très long – monologue où les quelques répliques et réactions de la propriétaire de « 4 x 4 » ne se font entendre qu'à travers les reprises diaphoniques de la Fille dont la logorrhée n'en finit pas. Dans ce long discours, conduit avec une dextérité admirable par le dramaturge bourkinabé, la protagoniste s'en prend plusieurs fois à l'imaginaire commun relatif, de manière plus ou moins directe, à l'Afrique, mais non exclusivement. Déjà la première scène est bien significative à cet égard :

[...] Merci pour la commisération. Je vais me débrouiller. [...] / Je n'aime pas les aides. Démarrez votre 4x4 et partez... / Il est midi. / Votre fils vous attends pour revenir manger et faire la sieste. / Votre mari s'impatiente pour déguster la soupe, ingurgiter la bière et dormir dans vos mains. La bonne se fait des idées noires parce que la patronne n'est pas de retour. On a besoin de vous. [...] On vous attend. Moi je ne suis pas attendue. J'attends. Son père. Mon homme. Ne vous inquiétez pas, il va venir, revenir... [...] / Ça ne sert à rien d'insister [...] / On ne vous verra pas à la télé, ni à la une des journaux. / Aider une fille en grossesse dans la rue n'est pas un événement de taille. C'est banal. Le monde est plein de conneries pareilles...

LCA, 43–44

La réaction de la Fille à l'invitation de la Femme ne se résume pas à un simple refus de monter à bord du SUV ; dans son discours se déploient deux mondes différents et opposés, séparés par une ligne de démarcation bien nette, pratiquement irréconciliables. Le mode de vie typique du premier monde, celui des nantis, inspiré du modèle occidental, est presque ridiculisé, et sinon ridiculisé, du moins mis à distance, écarté, discrédité. L'image, on le voit bien, est assez simpliste dans la mesure où la rapide identification de l'opulence avec l'insouciance, ainsi que la supposition selon laquelle tout est fait, dans le monde des

riches, pour la gloriole médiatique, n'est rien d'autre que du « prêt-à-porter intellectuel » (NGUYEN, 2016 : 179). Il n'empêche que cette image est partiellement vraie et que, en tant que telle, elle se trouve comme éclipsée, mise en cause ou même démolie par la poignante gravité de la situation que *Les Larmes...* nous donnent à voir et à considérer.

Le refus opposé par la jeune africaine aux bonnes intentions de la Femme est sans doute mieux compréhensible quand on apprend, un peu plus tard, que la Fille avait jadis quitté une famille élitiste, semblable à celle de la riche inconnue. La séquence où elle évoque cette rupture est assez longue, nous allons ainsi de nouveau citer juste quelques lignes importantes :

Partez [...] je n'aime pas qu'on m'oblige à faire ce que je ne veux pas. / C'est pourquoi j'ai quitté le ministre, / mon père, / l'avocate / ma mère. / Ils m'obligeaient à dormir à vingt heures, à boire le café le matin, me brosser les dents, me laver trois fois par jour, balayer et ranger ma chambre, regarder la télé pendant les vacances [...] / Je voulais être autre chose. [...] Je ne voulais rien être du tout. / Je voulais être un enfant [...] / Juste un enfant. / Puis une fille. / Rien qu'une fille. / Et mère. / Pas plus que mère. / Vous comprenez ? [...] / Mais l'avocate voulait toujours que je porte des chaussures. [...] C'est parce qu'ils m'obligeaient que je suis là. Attendant cet homme. Son enfant dans mes tripes. Là [...]

LCA, 48-50

En lisant ce passage des *Larmes...*, les spécialistes du théâtre penseront tout de suite à certaines séquences de *Poche Parmentier* de Perec ou à *La Baye* de Philippe Adrien, sauf que les auteurs français étaient bien plus ironiques et plus grotesques, plus concentrés sur le langage. Ici, il s'agit plutôt d'une révolte qui possède toutes les caractéristiques d'un acte sérieux, aux contours poétiques et idéalistes, accompli par un être instinctivement tendu vers une vision de son destin *autre* que celle imposée par son milieu. La scène que nous venons de lire, tout comme la précédente, peut d'ailleurs se lire d'une manière allégorique, comme une sorte de socio-politico-machie intercontinentale. En effet, à travers les personnages de la Femme et de la Fille, on voit se heurter deux modèles civilisationnels sensiblement différents. D'un côté, la conception occidentale, progressiste, fondée sur le désir de la commodité ; de l'autre, celle africaine, ancestrale, basée sur des pulsions plus instinctives, plus traditionnelles, plus naturelles (oui : une question de base : l'Afrique veut-elle et doit-elle suivre le modèle consumériste, profondément destructeur, qui est le nôtre ?)¹⁹. Remarquons du reste que les dernières lignes du passage cité tout à l'heure, très confuses et

¹⁹ La tragique histoire de l'île de Nauru (extraction du phosphate) et celle du Congo (mines de coltan) ne suffisent-elles pas là pour mettre en cause les principes mêmes du fonctionnement de nos sociétés ?

illogiques, montrent très bien ce chaos des motivations profondes et indistinctes qui animent la Fille de l'intérieur, du fin-fond de son être.

C'est à cet endroit qu'il faut enfin pointer un élément très important : le rôle des femmes dans le théâtre de Tarnagda. Notons en effet que c'est dans la peinture des personnages féminins que les pièces de Tarnagda opèrent le dynamitage le plus radical des idées et des images reçues. Autant de pièces, autant de femmes jouant des rôles de tout premier plan, que ce soit en mode mineur (souffrances subies) ou dans des tonalités plus optimiste (activité intense, initiative, position centrale). Il en est de même dans *Les Larmes...* où la Fille non seulement se voit accorder une place de choix (c'est l'unique personnage qui parle), mais encore – malgré son caractère agressif – elle est vecteur des valeurs morales importantes : courage, obstination, combativité, indépendance, fidélité héroïque, espoir sans bornes. Cette nécessité d'accorder aux femmes africaines plus de relief est incontestablement un trait typique de l'écriture de Tarnagda : en un sens, une caractéristique incompatible avec l'image de la soumission féminine qui est ancrée aussi bien dans notre conscience occidentale que dans celle africaine, avec, bien entendu, mille et une nuances et réserves dont on pourrait enrichir cette observation un peu simpliste.

La dernière scène qu'il faut examiner dans le contexte du jeu avec les clichés pratiqué par Tarnagda, est celle où la Fille exhorte la Femme à préserver « les papiers » :

Mais qu'est-ce que vous attendez pour rentrer dans la voiture et partir?... / Vous allez vous mouiller, vous et vos papiers... C'est important les papiers!... [...] Ne jouez pas avec les papiers, madame, c'est très vital, les papiers... Ça procure tout, la santé, l'avenir, la maison, l'amour, les voyages, la famille, l'identité, la culture, la race, l'importance, tout et tout... Si vous êtes sans papiers, vous êtes foutue, vous crevez incognito, tout le monde vous fuit, vous chasse, vous devenez un danger comme la rue...

LCA, 54

Quand on y réfléchit de près, on ne peut que donner raison à la Fille, bien que l'absurdité des paroles est patente. Encore une fois, ayant échafaudé un cliché (le fétichisme bureaucratique dans le monde dit développé), Tarnagda procède à une démolition impitoyable d'un des piliers fondamentaux de l'entreprise anti-humaine que l'on peut appeler sommairement « le document ». En fait, il ne peut effectivement y avoir aucun rapport entre l'identité d'un homme et un « papier » quelconque. Le papier (et bien d'autres supports d'information) n'a aucune importance réelle dans un monde où tout peut être écrit, truqué, concocté, falsifié. L'identité n'est pas un papier, une carte, un passeport. Où réside-t-elle, alors ? Si la question est implicitement posée dans le monologue de la Fille, elle n'est suivie d'aucune réponse. Le démantèlement du cliché débouche ainsi sur un silence marqué d'un point d'interrogation. En dehors du contexte strictement

artistique, Tarnagda semble quand même fournir des explications concertant les constats pessimistes et les tentatives de déconstruction des lieux communs qui caractérisent son théâtre. Il va droit au but : « Attention, notre façon d'être face au monde est importante, plus que notre façon d'avoir. Car c'est notre façon d'avoir qui nuit à notre façon d'être. Ce qui fait qu'aujourd'hui les gens sont réduits, chosifiés » (Tarnadga in : JAPHET, 2016 : 2).

En dépit de leurs spécificités respectives, Kwahulé et Tarnagda – maître et disciple – paraissent étonnement proches l'un de l'autre dans les fondements esthétiques et dans les objectifs idéologiques et idéels de leurs dramaturgies. Au point de vue technique, ils font recours aux mêmes procédés appartenant à la large famille des constructions contrastives, oxymoriques, en mélangeant un séduisant lyrisme autochtone et la brutalité naturaliste. Cette stratégie de heurts et télescopages leur permet, au niveau pragmatique, de mettre à mal tout un abécédaire de stéréotypes, intrinsèques et extrinsèques, qui parasitent la civilisation africaine. « [L]'habileté de la pièce [de Kwahulé] est de renverser le cliché du persécuteur, le Blanc raciste, et de la victime, l'ancien colonisé. [L'auteur] aborde un phénomène culturel, qui ne se base plus sur la dichotomie blanc/noir, pour exposer à notre jugement les poncifs identitaires coloniaux » – écrit justement LE GUEN (2016 : 78). *Idem* pour Tarnagda qui « frappe » lui aussi les deux mondes, en échappant adroitement au pré-cuit et au déjà-confectionné des représentations collectives. Il réalise par là un vœu qu'il avait lui-même formulé pour son continent : « Je pense que le plus grand besoin d'un peuple en Afrique, c'est le droit à de la beauté, le droit à la complexité, le droit à l'interrogation » (BRISACK, 2018 : 2). Les trois éléments sont bien présents chez le maître et chez le disciple.

Il importe enfin de mettre en évidence quelques autres éléments très concrets qui sautent aux yeux chez les deux auteurs, et qui se répercutent sur leur écriture et aussi, inévitablement sur la manière dont celle-ci reflète ou non certains clichés et stéréotypes. Tout d'abord, ils représentent des cas d'auteurs africains largement européisés (leur carrières se poursuivent depuis des décennies sur les deux continents, voire au-delà), ce qui fait que leur vision de l'Afrique n'est plus uniquement « interne ». Un regard enrichi (ou contaminé) par le cosmopolitisme, présent aussi bien chez Kwahulé que chez Tarnagda, leur donne une conscience élargie et leur permet, au moins dans une certaine mesure, d'éviter le piège de la stéréotypisation par le dédoublement du point de vue. D'où les renversements des perspectives que nous avons déjà signalés ; d'où aussi le rôle fondamental des personnages féminins qui occupent le devant de la scène dans les deux pièces ici analysées. Et il ne s'agit pas seulement du fait que la condition féminine est un thème typiquement occidental ; il s'agit encore de la « complexité » des figures de

femme mises en scène dans les deux textes examinés. En effet, si la Femme des *Larmes...* paraît quelque peu « standardisée », ni la Fille, ni surtout Bintou, ne l'est pas. L'espoir inouï de l'une et le grand charisme de l'autre élèvent les deux protagonistes au diapason d'une héroïcité tragique de jeune femme révoltée.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth 1997 [1991] : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- BÂ, Ibrahima 2015 : « Figures de femmes dans le théâtre francophone d'Afrique Noire ». *Africultures* 3-4 (n° 103–104), p. 14–33.
- BARRIÈRE, Caroline 2012 : *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*. Paris, L'Harmattan.
- BÉSANGER, Marie-Pierre 2017 : « Terre rouge de Aristide Tarnagda », <<https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/terre-rouge-de-aristide-tarnagda-0>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- BOISAUBERT, Léa ; RODER, Iannis 2004 : *Dossier pédagogique du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme*. Paris, [https:// www. mahj. org/ sites/ mahj. org/ files/ atoms/ files/ stereotypes_ prejudges.pdf](https://www.mahj.org/sites/mahj.org/files/atoms/files/stereotypes_prejudges.pdf). Date de consultation : le 8 mars 2019.
- BOYER, Henri (dir.) 2007 : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. T. 1 : *Média(tisation)s*. Paris, L'Harmattan.
- BRISACK, Audrey 2018 : « Aristide Tarnagda, le nouveau patron des Récréâtrales », <<https://africalia.be/en/News-and-press/Aristide-Tarnagda-le-nouveau-patron-des-Recreatrales?lang=en>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- HÉLUIN, Anaïs 2015 : « Théâtre – Tarnagda : Je ne sais pas être indifférent à la souffrance des femmes ». *Le Point Afrique*, le 4 novembre 2015, <http://afrique.lepoint.fr/culture/theatre-tarnagda-je-ne-sais-pas-etre-indifferent-a-la-souffrance-des-femmes-04-11-2015-1979237_2256.php>. Date de consultation : le 9 mars 2019.
- IEHL, Corinne 2008 : « Henri BOYER, dir., *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Tome 1 *Média(tisation)s* ». *Questions de communication*, 13, p. 372–374.
- JAPHET, Capucine 2016 : « Culture sans frontières – Aristide Tarnagda : 'Ce qu'il se passe au Congo est innommable !' », Interview avec Aristide Tarnagda, Radio Prague, le 4 juin 2016, <<http://www.lesfrancophonies.fr/IMG/pdf/itw-aristide-tarnagda.pdf>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- KLEIBER, Georges 1988 : « Prototype, stéréotype : un air de famille ? ». *DRLAV*, n° 38, p. 1–61.
- KWAHULÉ, Koffi 1997 : *Bintou*. Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions.
- LE GUEN, Fanny 2013 : « Des *Belles de Jazz* à une féminisation du théâtre ? ». *Studia UBB Dramatica*, LVIII, 2, 2013, p. 123–141.
- LE GUEN, Fanny 2015 : « Bintou, une anti-héroïne tragique ! ». *Africultures* 2015/3-4 (n° 103-104), p. 130–141.
- LE GUEN, Fanny 2016 : *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*. Paris, Acoria.
- LEYENS, Jean-Philippe ; YZERBYT, Vincent ; SCHADRON, Georges 1996 [1994] : *Stéréotypes et cognition sociale*. Trad. Georges SCHADRON. Sprimont, Mardaga.
- RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle 1994 : « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet ». In : *Le Stéréotype. Crise et transformations*. Alain GOULET (éd.). Caen, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, p. 15–34.

- SADOWSKA-GUILLON, Irène 2014 : « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale ». *Critical Satages / Scènes Critiques*, The IATC Webjournal, 10.
- SMITH, Stephen 2010 : *Voayge en postcolonie*. Paris, Grasset.
- STOHLER, Vincent 2009 : « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* ». *Cahiers de narratologie*, 17, <<https://journals.openedition.org/narratologie/1184>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- TARNAGDA, Aristide 2016 : *Sank ou la patience des morts*. Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions.
- TARNADGA, Aristide 2018 : Interview accordée à Pascal Paradou et Romain Ferré, à Avignon, <<https://www.youtube.com/watch?v=KvGCnA5dgNk>>. Date de consultation : le 10 mars 2019.
- TARNAGDA, Aristide 2008 : *De l'amour au cimetière*, Ouagadougou, La Compagnie Falinga / Le Projet Récréatérales.
- TARNAGDA, Aristide 2010 : *Alors tu-moi. Suivi de Les Larmes du ciel d'août*, Ouagadougou, La Compagnie Falinga / Le Projet Récréatérales.
- UBERSFELD, Anne 1996 : *Lire le théâtre I*. Paris, Belin.
- WANSON, Lorent 2008 : *Africare. Et encore je n'aurai rien dit...* Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions.

Notes bio-bibliographiques

Witold Wołowski, professeur à L'Institut de Philologie Romane (KUL). Chercheur au sein de la Chaire des Littératures et Cultures Romanes, il s'intéresse surtout à la théorie du texte dramatique et du spectacle théâtral, ainsi qu'à l'histoire du théâtre francophone moderne et contemporain. Il est auteur des livres sur François Billeldoux (*L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique*, 2005), sur les interférences génériques théâtre-récit (*Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, 2007) et sur la didascalie (*Didascalie et dadascalisation. Au théâtre et non seulement*, 2016 – ouvrage réalisé grâce au soutien du Centre National de Recherche en Pologne). En 2016, il a lancé un vaste projet international d'exploration de l'écriture théâtrale qui a déjà donné lieu à 3 ouvrages collectifs publiés chez Peter Lang et aux éditions universitaires de la KUL (*Le Théâtre à [re] découvrir. Intermédia / Intercultures I et II*, 2018 ; *Teatr warty przypomnienia*, 2018).

wwolowski@interia.pl

Renata Jakubczuk est docteur habilitée ès lettres, maître de conférences à l'Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin (Institut de Philologie Romane). Auteure d'articles sur la littérature française et francophone du XX^e siècle (Camus, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Dubé, Barbeau, Gélinas, Tremblay, Micone, Danis, Mouawad etc.) et de deux livres en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (2009), *Téo Spychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015). Elle a rédigé aussi trois ouvrages collectifs : *Parler des émotions : entre langue et littérature* (2011), *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* (2013), *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes* (2017). Son intérêt scientifique se concentre sur la virtualité scénique du texte dramatique.

renata.jakubczuk@umcs.pl


Varia





ESTÈLE DUPUY

Université de Poitiers, France – FORELLIS, EA 3816 – LLS

 0000-0003-0924-6579

Commynes – *Mémoires* : l’émancipation syntactico-sémantique à l’origine d’un genre ?

Commynes – *Mémoires*:
syntactico-semantic emancipation at the origin of a literary genre?

ABSTRACT: Was the Commynes’s syntactic cohesion (a man “not literary”, father of the genre of memoirs and diplomat of the fifteenth century which syntax has been often described as paratactic or uncohesive) influenced, according to the received idea, by his habit of the diplomatic despatch and was she perceived as uncohesive by his contemporaries? To answer his questions, respectively, we compare the lack of cohesion of the *Memoirs* with those of his autograph letters and then we search the headlines of the publisher Sauvage (1552) who propose a version pointed as more cohesive than that of the manuscript which serve of base to his edition. The results will show that the letters seem more cohesive than the *Memoirs* and that its *Mémoires*’s syntax is not underlined as embarrassing by its editor.

KEY WORDS: Commynes, autograph letters, memoirs, syntax, cohesion, diplomatic despatch, critical edition, stereotypes

L’étude que nous avons menée et présentons dans cet article s’appuie des recherches menées antérieurement (DUPUY-PARANT, 2001 et 2000), complétées, enrichies et nouvellement développées ici autour de la thématique du stéréotype du diplomate. Pour des questions volume nous aurons recours à des renvois à ces études.

Les *Mémoires* de Commynes sont à l’orée d’un genre nouveau. BLANCHARD définit l’écriture commynienne comme « une langue de liberté qui constitue un désavœu des valeurs historiographiques » (1996 : 392–393), une écriture spontanée relevant d’une forme d’oralité en ce sens qu’elle allie le geste à la parole retranscrite dans un climat d’intimité complice¹. C’est le choix de ce caractère

¹ Sur l’oral représenté chez Commynes voir DUPUY (2019 à paraître).

oralisant qui la rend originale car il correspond à une marche à contre-courant face à la culture écrite montante (cf. chroniques) de la fin du XV^e, début du XVI^e siècle. Cette définition de la langue commynienne, J. Blanchard l'a d'abord formulée au sujet de la composition de l'ensemble des *Mémoires* (désormais *Mém.*) mais la syntaxe de Commyne laisse entrevoir un certain nombre de manques de cohésion syntaxique (DUPUY-PARANT, 2001). En tant que diplomate du XV^e siècle au service du duc de Bourgogne, puis du roi Louis XI comme chancelier et enfin du roi Charles VIII, une des hypothèses de l'usage d'une langue en apparence "spontanée" lors de la rédaction des *Mém.* – Commyne a néanmoins relu et corrigé ses *Mém.*² – serait que son habitude de la dépêche diplomatique³ aurait influencé son écriture.

Or, partant de cette hypothèse, deux questions qui nous intéressent. Tout d'abord, la syntaxe commynienne est-elle vraiment influencée par le style de la dépêche ? Ensuite, comment les contemporains du seigneur d'Argenton percevaient-ils sa syntaxe ? Était-elle particulière déjà à leurs yeux ?

Si les études menées sur les *Mém.* de Commyne valident effectivement, son émancipation vis-à-vis de l'écriture historiographique de son temps⁴, nous allons tester les deux questions qui nous intéressent concernant la définition et la perception de sa langue dans les deux parties suivantes.

Premièrement, pour vérifier l'hypothèse selon laquelle l'habitude de la dépêche diplomatique aurait influé sur l'écriture des *Mém.*, nous avons travaillé sur les manques de cohésion syntaxique présents dans les *Mém.* de Commyne en les mettant en relation avec ceux de ses *Lettres* autographes (correspondance diplomatique). Notre hypothèse étant que si la dépêche rédigée/dictée est plus spontanée que la rédaction des *Mém.*, on devrait trouver dans la dépêche proportionnellement plus de manques de cohésion syntaxique que dans les *Mém.* ou du moins autant. Avec cette analyse, on pourrait donc estimer dans quelle mesure le style diplomatique influencerait réellement sur celui des *Mém.*

² Commyne rédige ou dicte (DUFURNET, 1984) les 5 premiers livres des *Mémoires* entre 1490 et 1491 et après relecture en 1493, compose le sixième livre. Ces livres, commandés par Angelo Cato, présentent les faits diplomatiques liés à Louis XI. Les livres 7 et 8, composés entre 1493 et 1510, porteront sur le règne de Charles VIII. L'original de ces *Mémoires* ne nous parvient que par le biais de copies éditées dès 1524, seul le manuscrit Polignac aurait eu accès à l'original : 15aine d'éditions entre 1524 et 1552 et traduction en 7 langues dont l'italien, l'anglais et le russe (DUFURNET, 1984, réimpr. 1994 : 145–153).

³ 89 lettres autographes de Commyne ont été retrouvées (éditées par J. BLANCHARD, 1993 et 2001b).

⁴ A partir de l'édition de Denis Sauvage de Fontenailles (désormais Sauvage) en 1552 Commyne est considéré comme le père et le parrain (celui qui donne le nom) d'un genre nouveau. L'édition de Sauvage est la première édition critique et philologique de ce texte qu'il estime « corrompu » par les éditeurs peu scrupuleux et dont il restitue le titre initial de *Mémoires* qui avait été changé auparavant en « Chroniques et histoire ».

Deuxièmement, concernant la perception de la langue commynienne des *Mém.* par ses contemporains, nous sommes en devoir de nous demander si ce que nous percevons (avec un regard le moins anachronique possible en tant que linguistes) comme des manques de cohésion syntaxique était perçu en tant que tel par les contemporains de Commynes, copistes ou éditeurs de son texte. Pour ce faire, nous avons, d'une part, comparé les choix éditoriaux entre le manuscrit Dobrée de 1524 (première édition chez Galiot du Pré suivie de 15 autres) et ceux de Sauvage en 1552 en les mettant en relation avec les tendances linguistiques observées à cette époque⁵; d'autre part, nous avons relevé et analysé les manchettes présentes dans l'édition Sauvage afin d'identifier celles qui feraient état d'une réaction alors contemporaine face aux tournures syntaxiques de l'auteur.

Ces deux approches vont livrer des résultats surprenants et remettre en cause nos idées reçues actuelles...

1. L'historiographie et la position de Commynes

1.1. L'historiographie au temps de Commynes et la naissance de la subjectivité

Début moyen-âge, l'historiographie⁶ est pratiquée principalement dans les monastères et abbayes (Guenée dans NORA, 1997 : 190); mais un couvent, sous la protection du roi, se démarque, Saint-Denis, surpassant les grands centres historiographiques et acquérant sa renommée, en 1274, avec la réalisation du *Roman aux roys*, futures *Chroniques de France*⁷, légitimant le règne de Louis IX et son père, tout en incluant le peuple lui offrant de nobles racines troyennes (192 et Spiegel 1993 : *passim*). Avec elles, l'histoire devient « l'auxiliaire du pouvoir » (GUENÉE, 1980 : 345 et 1991 : 217 et sq.). Initialement rédigées par des moines (Primat, Lescot⁸, etc.), les *Chroniques de France* se voient mises à jour, en 1375, par le chancelier de Charles V, Pierre d'Orgemont. Entrent alors, avec succès⁹,

⁵ En effet, pour identifier les manques de cohésion dans les *Mémoires*, nous nous sommes attachée à ne relever que des tournures syntaxiques recensées par les grammaires portant sur cet état de langue, comme étant particulières et relevant d'un manque de cohésion ou n'entrant dans aucune des descriptions relevées comme récurrente pour l'époque.

⁶ Sur l'historiographie nous renvoyons principalement à GUENÉE (1980) ou Guenée dans NORA (1997).

⁷ Œuvre commandée par Louis IX, reprise et complétée jusqu'à sa dernière édition en 1518.

⁸ R. Lescot renforcera la légitimité du trône de 1358 par la loi salique dans sa *Généalogie des rois* (197).

⁹ Nombreuses copies dès 1450, et 4 éditions dès 1447; diffusion restreinte mais étendue à un public plus humble (206). Puis dépassées elles tombent dans l'oubli.

dans le champ historiographique des hommes de pouvoir sans formation d'écrivain mais avec une grande expérience politique (201).

Parallèlement, on voit naître une subjectivité montante dès les XII^e–XIII^e siècles, l'Église poussant à l'introspection, dont on trouve trace dans les « mémoires » (ZINK, 1985, *passim*) ou textes en prose d'hommes de terrain, d'expérience politique prenant conscience de l'utilité de cette dernière. Se développe ainsi au XV^e siècle une alliance entre le politique et l'expérience privée¹⁰. Non lettrés et affranchis de la rhétorique officielle, ces hommes restent néanmoins contraints par une « pensée unique et réductrice » (BLANCHARD, 1998 : 155) – récits entre hagiographie et biographie où le roi reste idéalisé.

1.2. Objectifs de Commynes à la rédaction de ses *Mémoires*¹¹

Commynes rédige ses *Mém.* avec le souci de l'*utilitas* (BLANCHARD, 1991) : « plus se veoit des choses en ung seul livre en trois moys que ne scauroient en veoir a l'ueil vint hommes de renc, vivans l'un après l'autre encores » (COMMYNES, 1901 : 133–134).

Cependant, se décrivant lui-même en « homme non-lettré », « sans prétentions littéraires, ni historiques » (DUFURNET, 1984, réimpr. 1994 : 18), il met un point d'honneur à s'affranchir des carcans de l'historiographie : « je ne garde point l'ordre de escrire que font les historiens » (194) et fait état de « ce que promptement m'est revenu » (3) laissant place à la discontinuité en « substitu[ant] des formules qui supposent de nouveaux départs, [...] sans lien logique avec ce qui précède » (BLANCHARD, 1996 : 381) ou en usant du ressassement comme moyen de décaler les perspectives (385). Il opte aussi pour une écriture oralisante pour mieux retranscrire « ce qui se dit de “bouche” »¹² (369) et choisit une écriture du privé donnant une vision du roi Louis XI dont il a partagé l'intimité, non sacralisée et réaliste (COMMYNES, 1901 : 2). Ainsi, il refuse de présenter le roi et son témoignage de manière stéréotypée amenant son lecteur à considérer son récit comme si naturel qu'il ne peut être manipulé et lui donnant le poids la vérité.

¹⁰ Deux notions majeures recommandant l'intellectuel aux XV^e–XVI^e siècles : notoriété et légitimité (LUSIGNAN, 1986 : 129–171 et BLANCHARD, 1993).

Exemple : Christine de Pizan (1404) qui donne du prince et du roi une vision idéalisante contrebalancée par la particularisation basée sa propre expérience.

¹¹ Pour de plus amples informations et une bibliographie développée, voir les travaux de DUFURNET (1984), BLANCHARD (1991 et 1996) et les éditions de BLANCHARD des *Mémoires* (2001a) et des *Lettres* autographes (1993 et 2001b) ainsi que nos travaux (DUPUY-PARANT, 2000 et 2001).

¹² Il s'opposant ainsi à la tendance d'une culture écrite montante.

2. Présentations des copistes et éditeurs des *Mémoires* contemporains de Commynes

Afin de présenter les textes dont nous parlerons, nous n'avons retenu ceux qui en raison de leur qualité reconnue nous ont servi, l'original des *Mém.* ayant été perdu (pour détails voir BLANCHARD, 2001a : 60–93 ; résumé voir DUPUY-PARANT, 2000 : 15–19 et 2001 : 14–18).

Le manuscrit Polignac de 1510 (ms P., BNF n. acq. 20960) réalisé à partir de l'original des *Mém.* est décrit dans l'édition de Calmette (1924 : XXIII et XXIV), seul à présenter les huit livres. Elle servit de base ensuite à l'édition de Mandrot (1901) jugée précise et fidèle (COMMYNES, 1924 : XXVII).

Le manuscrit Dobrée (1524–30 ; désormais ms D.) est une des premières copies de l'œuvre originelle ayant une parenté avec l'Exemplaire Viel (désormais EV), mais il ne contient que la première partie des *Mém.*. Calmette (1924) proposera une édition qui complète le texte lorsqu'il y a des lacunes avec le ms Polignac, celui de Montmorency-Luxembourg (le moitié XVI^e siècle) et d'autres de l'époque de François 1^{er} et du deuxième quart du XVI^e siècle.

L'édition de Sauvage (1552) est la première qualifiable de critique, dédiée au roi Henri II. Sauvage redonne aux *Mém.* leur titre originel de *Mém.*, scinde le texte en chapitres et utilise 5 éditions différentes de 1525, 1526, 1546, 1549 et l'*Exemplaire Viel* copie digne de foi car réalisée à partir du « vrai Original de l'Autheur » (COMMYNES, 1552).

3. Les manques de cohésion syntaxique dans l'écriture commynienne

Le travail sur les manques de cohésion syntaxique dans les *Mém.* a pour finalité ici de travailler sur l'idée reçue qu'ils peuvent être dus à son habitude la dépêche diplomatique.

3.1. Cohérence, cohésion et préambule à notre étude

A présidé à cette recherche, une étude sur les manques de cohésion et de cohérence dans les *Mém.* (DUPUY-PARANT, 2001) menée à partir des deux premiers livres des *Mém.* de l'édition Mandrot (1901). Cette recherche a été cen-

trée pour notre propos sur les *manques de cohésion syntaxique et rythmique de la structure phrastique* qui influent sur la cohérence, soit 72 occurrences sur 574 liées à un manque de cohésion – étude qui suit une méthodologie rigoureuse expliquée dans DUPUY-PARANT (2001 : 18–24), qui tient compte de la systématique connue de la langue médiévale des XIV^e et XV^e siècles (voir bibliographie «cohérence et cohésion») et des études sur la phrase des chroniqueurs (BURIDANT, 1997 et 1986). La cohésion, d’après CARON, est «une tendance croissante de la langue française à marquer de façon plus univoque, par la morphologie ou par la syntaxe, la hiérarchisation, la fonction et les limites des syntagmes» (1998 : 19). En moyen français, se mettent en place des phénomènes de «cohésion transphrastique» (SIOUFFI, 1998 : 311). Ainsi d’après les travaux de CARON (1998), CHAROLLES (1988) et SALLE (2016) :

- La cohésion est comprise comme l’usage des outils syntaxiques et référentiels conforme à l’usage le plus fréquent, porteur de sens et représentatif du déroulement de la pensée ou de la chronologie ;
- La cohérence est comprise comme l’ensemble des usages d’éléments cohésifs menant à l’univocité ou à un sens construit et en accord avec les représentations stéréotypiques partagées du monde (KLEIBER, 1997 ; DE MULDER, 2001).

3.2. Les manques de cohésion syntaxique et rythmique de la structure phrastique : entre *Mémoires* et *Lettres*

L’étude menée dans le corpus des *Mém.*, défini ci-dessus, a été effectuée également sur un corpus de *Lettres* autographes de Commynes¹³ afin d’évaluer la fréquence respective de ces occurrences dans les deux genres concernés et de comparer les types d’occurrence (désormais occ.) relevés.

Ainsi pour les *Mém.*, nous obtenons le tableau 1 (DUPUY-PARANT, 2001 : 132–142).

¹³ Corpus des lettres écrites en français : les 5 Lettres aux italiens (BLANCHARD, 1993) et 10 Lettres (2001b) à C de Médicis (3) et Laurent de Médicis (7).

Tableau 1

Récapitulatif des phénomènes importants de rupture de construction syntaxique

			Détails des occ.	
72 occurrences relevant d'un manque de cohésion syntaxique profond et d'emploi très rare au XV ^e siècle	Absences de liens syntaxiques entre deux syntagmes	10	(1) (2) (3) (4)	
	Véritables ruptures de construction syntaxique (anacoluthes syntaxiques)	3	Construction de la phrase modifiée par l'insertion d'un élément X	(5)
			2	Constructions « apo koinou »
	Ruptures du rythme de la phrase	59	Rupture du parallélisme syntaxique de la phrase	(7)
		58	Eloignements ou ajouts ponctuel d'un syntagme	(8) (9) (10)

Les absences de liens syntaxiques, au nombre de 10, peuvent toucher : un verbe (5 occ. dont (1)), un élément propositionnel (1 occ. dont (2)), une préposition (4 occ. dont (3) et (4)).

(1) « *De gens de pied, poy ou nulz, qui garda bien ledict conte qu'il n'eust la victoire entiere...* ». (*Mém.*, Livre I, chap.4, p. 117, l. 29)

(2) « Le dernier monseigneur de Contay, qui dist [ø] des que ce bruyt seroit en l'ost, tout se mettroit en fuyte, et qu'il seroit* prins devant qu'il eust fait vingtz lieux. » [var. : l'édition de 1524 comporte la leçon qu'ils seroient, tandis que Sauvage, Dupont et les éditeurs précisent que Il, c'est le conte de Charrolois] (*Mém.*, Livre I, chap.4, p. 120, l. 16)

(3) « Tournee que fut la ville de Rouen, tous les habitans firent le serment auct duc de Bourbon pour ledict duc de Berry, sauf le bailli appelé Vaste, *qui avoit esté nourry du Roy son varlet de chambre...* » (*Mém.*, Livre I, chap.13, p. 151, l. 21)

(4) « ledict conte de Charrolois fist une grande assemblee de gens de conseil et *aultres des gens de son pere* en l'hostel de l'evesque de Cambray » (*Mém.*, Livre I, chap.2, p. 102, l. 22)

Les véritables ruptures de construction¹⁴ sont rares (3 occ.). Dans le cas de (5), la tournure présentative est en rupture de construction avec le sujet réel, « qui », puisqu'il entre en concurrence avec le pronom démonstratif sujet « ce ».

¹⁴ Syntaxiquement parlant, il s'agit d'une infraction à l'usage des constructions cohérentes de l'époque, puisque l'on ne peut pas encore parler de norme explicite au XIV^e et XV^e siècle.

(5) «Et lors estoit regent en France pour les Angloys le duc de Bethfort, frere du roy Henry cinquiesme, marié avecques la seur dudict duc Philippe de Bourgongne, et se tenoit a Paris, qui, pour le moindre estat qu'il eust jamais en cest office, *ce fut vingt mil escuz par moys.*» (*Mém.*, Livre I, chap.7, p. 131, l. 28)

Pour les deux constructions Apo Koïnou¹⁵ relevées, on trouve le même fonctionnement. Par exemple, l'occ. (6) fait état d'une redondance entre un pronom adverbial «en» et le syntagme «jusques a trois cens hommes d'armes», mais «en» fonctionne avant tout comme un anaphorique de «gens d'armes peu» et un pronom cataphorique de «trois cens hommes d'armes» :

(6) «Le Roy avoit avecques luy les Escossoys de sa garde, et gens d'armes peu ; mais il *en* fit venir jusques a trois cens hommes d'armes.» (*Mém.*, Livre II, chap.10, p. 198, l. 5)

Les ruptures du rythme de la phrase, outre une occ. de rupture du parallélisme syntaxique d'une phrase en (7), touchent principalement un syntagme qui peut être éloigné de son terme recteur (10 occ. dont (8)) ou un segment de phrase éloigné qui pourrait être indépendant (31 occ. dont (9)) ou des ajouts juxtaposés de façon paratactique concernant des quantités, qualités ou opinion de l'auteur (17 occ. dont (10)).

(7) «Ung jour fut entrepris a Paris de nous venir combatre [...], et de nous assaillir de trois costés : les ungs devers Paris, qui devoit estre la grande compaignee ; une aultre bande devers le pont de Charenton, *et ceulx la n'eussent gueres sceu nuyre* ; et deux cens hommes d'armes, qui devoient venir par devers les boys de Vincennes.» (*Mém.*, Livre I, chap.11, p. 145, l. 5)

(8) «*Ceulx du Roy* passerent ceste haye par deux boutz, *tous hommes d'armes*» (*Mém.*, Livre I, chap.3, p. 114, l. 10)

(9) «Ilz avoient en hayne plusieurs chanoines qu'ilz avoient prins ce jour : *à la première repue, en tuèrent cinq ou six.*» (*Mém.*, Livre II, chap.7, p. 188, l. 18)

(10) «De la part du Roy y venoit le comte du Mayne et plusieurs aultres ; de la part des seigneurs, le conte de Saint Pol et plusieurs aultres : *aussi de tous les seigneurs.*» (Livre I, chap.9, p. 140, l. 34)

¹⁵ Les linguistiques désignent ainsi une construction au sein de laquelle un même terme remplit une double fonction syntaxique. Cet «élément central» joue un rôle dans le segment précédent et dans le segment suivant. C'est notamment le cas lors d'ana-cataphores (KESIK, 2009) ce qui signifie que même si la syntaxe semble peu cohésive la référence y est renforcée.

Pour les *Lettres*¹⁶, le relevé (tableau 2) corrobore l'utilisation des mêmes types de tournures incohésives que dans les *Mém.* mais dans une quantité moindre étant donné la taille réduite du corpus. Cette similitude semble renforcer la certitude que Commynes a rédigé (et/ou dicté) seul ses *Mém.* et qu'il écrit avec naturel et en se fiant à sa maîtrise personnelle de la langue dans les deux cas.

Tableau 2

Manques de construction dans les Lettres

			Occ.	
7 occurrences présentant un manque de cohésion syntaxique touchant à structure de la phrase	Absence d'un élément propositionnel		2	(11)
	Véritables ruptures de construction syntaxique	Construction de la phrase modifiée par l'insertion d'un élément X non prévu dans le schéma initial de la phrase	1	(12)
		Construction Apo Koïnou	1	(13)
	Rupture du rythme de la phrase	Rupture du parallélisme syntaxique de la phrase	1	(14)
		Eloignements ou ajouts ponctuel d'un syntagme	0	
	Accord de la personne verbale : anaphores associatives		2	(15)

(11) Mes il ne le pooit croire pour le parentage. Madame Anne ne tient plus que Rennes, ville grande et fort peuplee, loins *de mer*. (*Lettres*, 44, Laurent de Médicis, p. 149, l. l. 12–14)

(12) Puis aucun jours, c'est cuidé prendre Mez par intelligence de ung dez xiii gouverneurs de la ville, et sy messire Gracian de Guaro ut ses gens au jour qu'il avoit prins, la chose ne fut point faillye, *et un autre gentil homme de Loreine*, et depuis avoient reprins jour au xxv^e de se mois de genvrier, auquel ledict gouverneur devoit avoir la garde d'une porte, car il en ont la garde tour a tour. (*Lettres*, 46, Laurent de Médicis, p. 158, l. l. 23–29)¹⁷

(13) Monseigneur l'ambassadeur, je me recomande a vous. J'envoie mon secretere devers vous pour vous viseter et *sy vous avés a besongner de riens*, je vous prie que vous ne m'eparengn[é]s en riens et vous prie que le vueillés croire de se qu'i vous dira» (*Lettres It*, VII, Ambassadeur du duc de Milan, p. 68, l. l. 1–5)

(14) Vous avés asés su la prinse de Nantez, qui est cité petite et grans faubourgs, la mieux garnie de pourtaux et de tours et de murailles que nulle aultre

¹⁶ Le corpus des *Lettres* est de 15 lettres en français (pour l'instant) soit environ d'après les éditions de 1993 et 2001 soit 403 lignes contre 120 pages pour les 2 premiers livres des *Mém.*, soit environ 4560 lignes. Il faut donc ménager une marge d'interprétation quant aux résultats et travailler sur les fréquences d'apparition, plus que le nombre d'occurrences.

¹⁷ L'ajout d'un SN par coordination à la proposition précédente est fréquent chez Commynes (*Mém.* Sur les 41 occ d'ajout 17% sont de ce type (DUPUY, 2001 : 96–97)).

que j'aie jaméz veue, et de fouséz taillee en roc, mal mesonnee, *et est la fin de la riviere de Lere et l'entree de la mer de se couté de Bertainge, d'artillerie asés pour une duché.* (*Lettres*, 44, Laurent de Médicis, p. 149, l. 1. 3–9)

(15) Soyez seur, Monseigneur, que les menasses sont le double de celles que j'escrIPTz, et pour ce entendez au fait du roy dilligemment. Je voy bien que tousjours *viendront* a tourber a offrir ce passage, et ce n'estoit ce roy des romains, le reste ne seroit pas trop. (*Lettres It*, IV, P. de Bourbon, partie 1, p. 53, l. 1. 9–12)

Il est à noter que, conformément à la syntaxe du XIV^e–XV^e siècle, les propositions dans les *Lettres* s'enchaînent par juxtaposition ou coordination fonctionnant en périodes.

Si l'on se penche sur les « véritables ruptures de construction syntaxiques » et du « rythme de la phrase », proportionnellement sont relevées dans les *Lettres* 3 occ. pour 403 lignes contre 72 occ. pour 4 560 lignes dans les *Mém.*, soit 0.7% de manque de cohésion syntaxique et rythmique dans les *Lettres* contre 1.5%, dans les *Mém.* Commynes semble donc avoir, au premier abord, une meilleure maîtrise de la langue dans ses *Lettres* que dans ses *Mém.* et, contrairement à une idée reçue, le style de la dépêche n'influence donc pas la cohésion dans ses *Mém.* Cependant, il faut rester prudent face à ces résultats – qui pourront être étendus à un corpus de *Lettres* plus grand – car la proportion des corpus *Lettres*/*Mém.* est très différente. De plus, on peut supposer que dicter ou écrire de longs passages des *Mém.* étant plus fatigant qu'une simple lettre, le risque d'erreurs cohésives augmente. Il faudrait donc appliquer un coefficient d'incertitude à ces résultats ce qui ne remet pas pour autant en cause notre conclusion car la différence en pourcentage n'est pas si importante et ne va pas dans le sens d'une influence négative sur la langue des *Mém.* pour ce type d'incohésions.

4. Perception de la langue commynienne par ses copistes et éditeurs contemporains

4.1. Travaux des copistes et éditeurs : notion de fidélité au texte

La notion de fidélité apparaît au XII^e siècle avec la technique des Universités de la *pecia* mais les premiers éditeurs gardent leur réflexes de liberté par rapport au texte, les modifiant même en cours d'impression. Mais en 1495–1500 est mise en place une politique d'édition renforcée par la naissance de l'édition humaniste qui aboutit au livre de la Renaissance en 1525, avec une volonté de réorganisation du texte médiéval touffu par l'ajout de titres, chapitres, paragraphes,

titres courants, notes et manchettes¹⁸ en marge et suppression des gloses et commentaires inclus dans le texte médiéval au fil des copies (DUPUY-PARANT, 2000 : 13–15 et références bibliographiques).

4.2. L'édition Sauvage et ses manchettes

Nous avons cherché à savoir si ce que nous relevons, avec prudence, comme des manques de cohésion syntaxique ou rythmique dans les *Mém.* était perçu comme tel à l'époque de Commynes. Ainsi, outre la réalisation d'une étude comparative des interventions éditoriales de Sauvage (1552) et des leçons du ms D. (éd. Calmette 1524), nous avons étudié les manchettes du livre I des *Mém.* afin de voir si Sauvage signale des choix éditoriaux justifiés par un manque de cohésion syntaxique perceptible à ses yeux.

4.2.1. Les choix éditoriaux de Sauvage

Sauvage a indiqué par des manchettes les choix éditoriaux qu'il a pu faire mais, malgré ses manchettes qui tendent à respecter le texte dans sa forme, Sauvage se défend en revanche d'avoir indiqué chaque modification ou choix éditorial apporté au texte :

« sans que nous parlions de plusieurs telles choses, paravant transposées, et maintenant réduites en leur vray lieu, selon le *viel Exemplaire* » (Sauvage 1552 : préface) – *Phrase qui fait sans doute allusion au chapitre 9 du livre 3 dont les paragraphes ont été réagencés.*

Il prévient aussi qu'il a pu remplacer sans le mentionner en note « certains vieux mots, et quelques phrases ou manières de parler, presque autant aagées » (préface) pour faciliter la compréhension au lecteur (*chastoy* pour *chastiment* ou *quand il fut venu* pour *venu que fut*) mais qu'il a néanmoins conservé la graphie « ainsi que [il] l'[a] trouvée » (préface).

Cependant, la comparaison que nous avons faite de l'édition Sauvage (micro film¹⁹ ; désormais éd. S.) et du ms D. (éd. Calmette 1924) pour les livres 1 à 3 montre qu'il n'a pas fait que les retouches qu'il mentionne. Nous avons noté des écarts entre les deux textes :

¹⁸ Petite note mise en marge, souvent nommée ainsi, car elle était précédée d'une petite main pointant de l'index la note et sortant d'une manche.

¹⁹ Le passage de l'édition Calmette (1924–25) « ledict duc de Bourgogne » (218) à « bons advertissements à mon avis » (219) a été omis lors de la reproduction du microfilm de l'édition Sauvage et ne sera pas traité dans l'étude.

- De type graphique : *Royalme* dans le ms D. et *royaume* dans l'éd. S. ;
- De type morpho-syntaxique touchant : toutes les classes grammaticales, les temps verbaux et mode des verbes, la construction des propositions subordonnées...
- De type lexical en remplacement de mots jugés archaïques : *suppedité* > *affolé*, ou en vue d'éclaircir le sens (« le mauvais ordre et *justice/injustice* » éd. S. : 10, suivi de la leçon du ms D.)

Nous relevons aussi des retouches relevant d'un choix éditorial :

- d'une leçon plutôt qu'une autre : « il se logeast et *parcast/passast* la nuit aux champs » (éd. S. : 33 ; suivie de la leçon du ms D.)
- de type correctif : « qui estoit à *trois/deux* lieux près » (éd. S. : 22 ; suivie de la leçon du ms D.)

Tous ces écarts, accompagnés ou non d'une note de Sauvage, nous les avons comparés aux tendances linguistiques de cette époque (DUPUY-PARANT, 2000) montrant que Sauvage suit globalement les usages de son temps.

4.2.2. Les manchettes de Sauvage

Pour ce qui est des 189 manchettes (livre I à III), Sauvage explicite en préambule leur répartition en quatre catégories (DUPUY-PARANT, 2000 : 17–19), citées dans le tableau 3 auxquelles on peut ajouter deux autres fonctions non précisées dans sa préface (tableau 4).

Tableau 3

Répartition de Sauvage concernant ses interventions en manchette

52.38% des manchettes	Signalent la version de l'EV que Sauvage juge plus claire mais moins authentique que celle des autres manuscrits sur lesquels il s'appuie.
31.75% des manchettes	Rectifient les noms propres « des places et personnes » en confrontant divers versions possibles
4.23% des manchettes	Interprètent les passages difficiles que le lecteur peut avoir du mal à saisir à cause d'un manque d'informations essentiellement historiques
3.7 % des manchettes	Donnent un équivalent ou expliquent des tournures archaïques mais encore utilisées et que l'éditeur a souhaité conserver par « respect » du texte.

Tableau 4

Autres fonctions des manchettes dans l'édition S. non répertoriées par ce dernier

4.76% des manchettes	Indiquent l'omission d'un passage dans l'EV, que Sauvage a établi d'après d'autres sources.
3.17 % des manchettes	Concernent les dates et précisent les faits du récit : <ul style="list-style-type: none"> • Certaines dates sont mises en chiffres arabes en marge ; • Guide de lecture de Sauvage qui indique les digressions de l'auteur ou situe le moment de l'énoncé

4.2.3. Les manchettes de Sauvage : révélatrices de la perception de problèmes de cohésion ?

Or notre intérêt se porte sur les manchettes qui pourraient indiquer un choix éditorial signalant la perception d'un problème de cohésion syntaxique gênant pour Sauvage. Dans le livre I des *Mém.* (éd. Sauvage 1552), sur 57 manchettes, seules sept mentionnent les leçons syntaxiquement différentes – toutes extraites de l'EV – sensées éclairer le sens de la version moins cohésive gardée dans le corps de texte par Sauvage. Ainsi, la leçon de l'EV tend à :

- sauvegarder la clarté référentielle (2 occ.) par la présence d'un complément de détermination éclairant, en (16) et (17) :

(16) Edition Sauvage numérisée : 25 du pdf

des gens de son pere, en l'hostel de l'Euesque de Cambray : & là declara tous ceulx de la maison de Croy, ennemys mortelz de son pere, & de luy, nonobstant que le Comte de Sainct-Paul eust donné sa fille en mariage * au filz du seigneur de Croy, long temps auoit, * & difoit y auoir dommage. En somme il fallut que tous s'enfuisissent des seigneuries du Duc de Bourgon-
* L'exempl. uieil de la Sei- gneur de Croy me- mc.

(17) Edition Sauvage numérisée : 41 du pdf

Autres y en auoit * adherens au dictz Bourguignons, & se meflans de leurs affaires, esperant q̄ par leurs moyens, ilz pourroyent paruenir à quelques offices ou estatz, qui sont plus desiréz en ceste cité là qu'en nulle autre du mode. car ceulx, qui les ont les font valloir en qu'ils
* de leurs Sei- gneries, & se meflans. Exemp. uieil.

- proposer une tournure syntaxique différente, 1 occ. en (18) :

(18) Edition Sauvage numérisée : 34 du pdf

geast, & * passa la nuit au champ. D'auanture se mit le feu en vn caque de pouldre, là ou le Roy auoit esté : & se print à aucunes charettes, & tout du log de la grand' haye : & * cuydoient les François que ce fussent leurs feuz. Le Comte de Sainct-Paul, qui bien sembloit chef de guerre, & monseigneur de Haultbourdin, encores plus, commanderent qu'on amena le charroy au propre lieu la ou nous estions, & qu'on nous cloist : & ainsi fut fait. Côme
* Le uieil Ex. dit parcast. * & cuydiós que ce fust. Ex- emplaire uieil.

- modifier l'ordre des mots, 1 occ. en (19) :

(19) Edition Sauvage numérisée : 55 du pdf

droit deuers Paris:& tant allerent qu'ilz entrèrent dedans vn grand Boule-
uert de terre & de boys, q̄ le Roy auoit fait faire assez loing hors de la ville, au
bout d'une trenchee, * & au long de ladicte trenchee on entroit dedans la * & entroit
ville. Auec lediēt Comte estoÿēt quatre ou cinq p̄sonnes seulement:& quād l'on dedās la
ilz furent dedans, ilz se trouuerent trefes bahis: toutesfois lediēt Comte tint le. *Ex. uieil.*

- éviter une tournure paratactique (2 occ.), rectification peut-être due à la perception d'une formulation jugée fausse, en (20), ou incohésive, en (21) :

(20) Edition Sauvage numérisée : 56 du pdf

Itait le portail & la porte bien garnie des
* Là fut le lieu ou se feitle traitté.
&c. *Ex. p. uieil.*

en armes. * Là fut leu le traitté de la paix .
ge de la Duché de Normandie au Roy:&
de Picardie, dont il a esté parlé:& autres qu

(21) Edition Sauvage numérisée : 46 du pdf

Après le dîner lediēt Comte de Charoloys descendit en l'estage bas, & se
delibera n'en bouger : & le matin vindrent les Seigneurs tenir conseil : &
ne se tenoit point le conseil ailleurs que chez le Comte de Charoloys : &
tousiours apres le conseil disnoyent ensemble : & se mettoit le Duc de Ber-
ry & de Bretagne au banc, le Comte de Charoloys & le Duc de Cala-
bre au deuant : & portoit lediēt Comte honneur à tous, * comme à l'asie-
te. Aussi le deuoit bien faire à aucuns, & à tous, puis que c'estoit chez
luy. Il fut aduisé que toute l'artillerie de l'ost seroit assortie encōtre celle du
Roy. : Lediēt Seigneur de Charoloys en auoit largemēt, & le Duc de Cala-

** Le uieil Ex. dir à tous hōmes, les conuiant à l'asiete.*

Néanmoins, la leçon de l'EV donnée en manchette n'est pas toujours la moins paratactique (1 occ.), il en va ainsi en (22) :

(22) Edition Sauvage numérisée : 52 du pdf

* y ayant largement gés armez. *Ex. uieil.*

En effect long temps se pourmena le Roy au milieu de ces deux Comtes. *
Du costé dudiēt Comte de Charoloys auoit largement gens armez, qui les
regardoyent assez de-pres. La fut demadé la Duché de Normandie, & la ri

Ainsi ces manchettes clarifient référentiellement ou syntaxiquement les tournures perçues comme paratactiques ou incohérentes mais conservées en respect du texte du ms D.

Mais leur petit nombre semble laisser entendre que la syntaxe de Comynnes n'est pas si déroutante pour Sauvage mais, plutôt que l'état de son texte suite aux copies multiples et la perte de l'original sont la raison de cette reprise minutieuse.

5. Bilan provisoire

La langue de Commynes est une langue émancipée des contraintes et stéréotypies historiographiques de son temps et celle d'un homme se disant « non lettré ».

Cependant, tout en restant prudent, la comparaison des *Mém.* à son style diplomatique laisse entrevoir que sa langue de diplomate est plus cohésive que la langue des *Mém.* sans que celle des *Mém.* soit incohésive pour autant, ce qui va à l'encontre du stéréotype du diplomate influencé négativement par sa langue diplomatique.

De plus, la comparaison entre le ms D. et l'éd. S. et l'étude des manchettes de l'éd. S. ouvrent une piste d'étude qui permettrait de dire que Commynes s'inscrit dans les tendances linguistiques de son temps et que rares sont les tournures syntaxiques gênantes aux yeux de Sauvage.

Ainsi si l'écriture Commynienne se démarque de celle des historiographes, elle le fait avec subtilité jouant sur la narration et les temps d'action mais avec une maîtrise de la syntaxe que pourrait taire Commynes pour amadouer l'indulgence de son lecteur en donnant un « faux » naturel à son texte...

Bibliographie

Manuscrits des *Mém.* et éditions des *Mém.* et *Lettres* de Commynes, non exhaustif :

D Nantes, Musée Dobrée (début XVI^e siècle).

P Paris n. acq. 20960 (début XVI^e siècle).

VE « Vieil Exemplaire » (attesté par Sauvage au milieu du XVI^e siècle).

COMMynes, Philippe 1524 : *Mémoires*, manuscrit Polignac (BNF, n. acq. fr. 20960).

COMMynes, Philippe 1552 : Les Mémoires de Messire Ph. de Commynes, Chevalier, Seigneur d'Argenton, sur les principaux faits et gestes de Louis onzième et de Charles huitième, son fils, Roy de France, reveues et corrigez par Denis Sauvage... sur un exemplaire pris à l'original de l'Auteur..., Paris, Galliot du Prè, 1552, in. fol., éd. D. Sauvage. /0070/Id . International : ISNI 0000 0001 1686 395X ; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302619042> (date de consultation: le 15 fevrier 2019).

COMMynes, Philippe 1901–1903 : *Mémoires de Philippe de Commynes*, éd. B. Mandrot.

COMMynes, Philippe 1984, réimpr. 1994 : *Mémoires*, éd. Dufournet.

COMMynes, Philippe 1924–1925 : *Mémoires*. éd. J. Calmette et G. Durville. Paris, Les Belles Lettres.

BLANCHARD, Joël 1993 : *Commynes et les Italiens : lettres inédites du mémorialiste*. Paris, Klincksieck.

COMMynes, Philippe 1994 : *Mémoires*. Paris, éd. Contamines (six premiers livres).

COMMynes, Philippe 2001a : *Mémoires*. éd. J. Blanchard. Paris, Lettres Gothiques.

COMMynes, Philippe 2001b : *Lettres*, éd. J. Blanchard. Genève, Droz.

Sur Commynes

- BLANCHARD, Joël 1998 : *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*. T. 1. Paris, Champion, p. 147–149.
- BLANCHARD, Joël 1996 : *Commynes l'Européen. L'invention du politique*. Genève, Droz.
- BLANCHARD, Joël 1991 : « L'histoire commynienne : pragmatique et mémoire dans l'ordre politique ». *Annales (Economies, Sociétés, Civilisations)*, n° 5, p. 1071–1105.
- DUFURNET, Jean 1984 : « Les premiers lecteurs de Commynes ou les Mémoires au XVI^e siècle ». *Mémoires de la Société d'histoire de Comines-Warneton et de la région*, n° 14, p. 51–94 (réimpr. dans Dufournet, J. 1994 : *Philippe de Commynes. Un historien à l'aube des temps modernes*. Bruxelles, De Boek Université, p. 145–192).
- GUENÉE, Bernard 1980 : *Histoire et Culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris, Aubier Montaigne.
- LUSIGNAN, Serge 1986 : *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*. Montréal, p. 129–171.
- NORA, Pierre 1997 : « L'historiographie ». In : *Les Lieux de mémoire*. Pierre NORA (éd.). T. 2. Paris, Gallimard.
- ZINK, Michel 1985 : *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*. Paris, PUF.

Études linguistiques

- BAUDRY, Janine ; CARON, Philippe 1998 : *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*. Limoges, PUBLIM.
- DE MULDER, Walter 2001 : « Vers une approche “husserlienne” de la continuité référentielle ». In : *Les référents évolutifs entre linguistique et philosophie: Actes des Journées d'étude des 11 et 12 septembre 1997*. Walter DE MULDER, Catherine SCHNEDECKER (éds). Paris, Klincksieck, p. 216–247.
- DUPUY, Estèle 2019 à paraître : « La continuité référentielle comme élément d'identification de l'oral représenté : le cas des lettres autographes de Commynes ». In : *La continuité référentielle ou le choix des mots*. Estèle DUPUY, Victor MILLOGO, Marie-Hélène LAY (éds.). Rennes : PUR.
- DUPUY-PARANT Estèle 2001 : *La phrase de Commynes : du manuscrit à l'imprimé – étude diachronique de la phrase dans les Mémoires de Ph. De Commynes à travers les manques de cohésion syntaxiques : définition d'une écriture novatrice*. Mémoire de DEA, Le Mans, Université du Maine.
- DUPUY-PARANT, Estèle 2000 : *L'Éditeur : orfèvre du texte*. Mémoire de maîtrise, Le Mans, Université du Maine.
- BURIDANT, Claude 1986 : « L'Expression de la causalité chez Commynes ». *Verbum*, n° IX (2), p. 141–212.
- BURIDANT, Claude 1997 : « La Phrase des chroniqueurs en moyen français : l'exemple de Montrelet-Le Fèvre ». In : *Le Moyen français : philologie et linguistique, approches du texte et du discours*. Bernard COMBETTES, Simone MONSONÉGO (éds.). Paris, Didier érudition, p. 319–338.
- CARON, Philippe 1998 : « Cohésion et variation. Un idiolecte exemplaire, le cas de Vaugelas ». In : *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*. Jeanine BAUDRY, Philippe CARON (éds). Limoges, PUBLIM, p. 19–32.
- CHAROLLES, Michel 1995 : « Cohésion, cohérence et pertinence du discours ». *Travaux de linguistique*. N° 29, p. 125–151.
- COMBETTES, Bernard 2007 : « Les ajouts après le point : aspects syntaxiques et textuels ». In : *Parcours de la Phrase. Mélanges Offerts à Pierre Le Goffic*. Michel CHAROLLES et al. (dir.). Paris, Ophrys, p. 119–131.

- COMBETTES, Bernard 1997 : « Bilan sur les études en syntaxe ». In : *Le Moyen français : philologie et linguistique, approches du texte et du discours*. Bernard COMBETTES ; Simone MONSONÉGO (éds.). Paris : Didier érudition, p. 395–413.
- GOUX, Mathieu 2015 : « Les ajouts après le point : résurgences et bredouillements ». In : *Missile, journal de l'association de doctorants de l'ED 3LA « Les Têtes Chercheuses »*, n° 2 de janvier : « Résurgences », Lyon / Saint-Étienne, les Têtes Chercheuses, p. 15–19.
- KESIK, Marek 1989 : *La cataphore*. Paris : PUF.
- KLEIBER, Georges 2001 : *L'anaphore associative*. Paris : PUF.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane 2001 : « Grammaticalisation et évolution des systèmes grammaticaux ». *Langue française*, n° 130.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane 1997 : *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*. Paris, Nathan.
- MITTERAND, Henri 1985 : « Le paragraphe est-il une unité linguistique ? » In : *La notion de paragraphe*. R. Laufer (éd.). CNRS, Paris, p. 85–95.
- SALLES, Mathilde 2006 : Cohésion-cohérence : accords et désaccords. *Corela. Cognition, représentation, langage*, (HS-5).
- SEGUIN, Jean-Pierre 1998 : « Cohésion et subordination à la fin du XVII^e siècle ». In : *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*. Jeanine BAUDRY et Philippe CARON (éds.). Limoges, PUBLIM, p. 99–114.
- SIOUFFI, Gilles 1998 : « Vaugelas et la notion de “cohésion” ». In : *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*. Jeanine BAUDRY et Philippe CARON (éds.). Limoges : PUBLIM, p. 279–312.
- ZINK, Gaston 1990 : *Le Moyen Français*. Paris : PUF.

Note bio-bibliographique


Formée à l'Université de la Sorbonne (Paris IV) puis du Maine (Le Mans), **Estèle Dupuy** a soutenu sa thèse de doctorat sous la direction de Joël Blanchard et Christiane Marchello-Nizia (IUF) en 2006 à l'Université du Maine. Maître de Conférences depuis 2007 à l'Université de Poitiers et membre principale du FORELLIS EA 3816 et associée au LLS, elle est spécialiste de linguistique française diachronique. Ses recherches portent la continuité référentielle, l'oral représenté et elle participe aussi à des travaux pluridisciplinaires lui faisant explorer l'évolution diachronique du vocabulaire lié au son dans les textes techniques. Elle est associée à plusieurs projets de recherche régionaux et européens et s'occupe d'un échange ERASMUS avec la Pologne. Elle est membre de la Société Internationale de Diachronie Française.

estele.dupuy@univ-poitiers.fr



JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Université de Silésie à Katowice

 0000-0001-8195-0099

Traducteur : auteur ou guide ? *Letters from an Other* de Lise Gauvin au-delà du stéréotype

Translator: an author or a guide?

Letters from an Other by Lise Gauvin beyond the stereotype

ABSTRACT: The article aims to present the particularities of the English translation of Lise Gauvin's novel *Lettres d'une autre* by a Canadian feminist translator, Suzanne de Lotbinière-Harwood. The purpose of the translation was to make the Quebec culture closer to the English speaking Canadians. Moreover, de Lotbinière-Harwood intended to emphasize feminist issues. Indubitably, such a project goes beyond the stereotypical function of translation as the translator herself is clearly visible in the text. The specificity of the de Lotbinière-Harwood's translation encourages the reflection on the problematic border between a translation *sensu stricto* and a translation being at the same time some kind of explanation. The article seeks to answer to the following questions: is a literary translator "only" a transmitter of meanings invented by the author or a guide in the unknown world? Is he also a full-fledged author? In addition, the article considers how far a translator is allowed to be visible in a text, in particular, if he aims to explain culture.

KEY WORDS: translator, stereotype, feminist translation, Nicole Brossard

La spécificité de la traduction anglaise des *Lettres d'une autre* de Lise Gauvin par Suzanne de Lotbinière-Harwood, une traductrice et théoricienne de la traduction féministe canadienne, nous a poussée à réfléchir sur le rôle du traducteur. Dans sa traduction du texte gauvinien, de Lotbinière-Harwood met l'accent avant tout sur des questions féministes, notamment par son ingénierie dans le texte et par sa visibilité poussée à l'extrême, et en ce sens elle dépasse largement les cadres d'une activité traduisante stéréotypée. Il est à noter que l'original même semble être taillé au public cible, soit aux récepteurs du Canada anglophone, dont témoignent les propos de Sherry Simon placés dans la pré-

face à l'édition anglophone¹. Lise Gauvin se concentre dans son roman sur des questions primordiales, à savoir : comment expliquer la spécificité du Québec ? Qu'est-ce que la culture aujourd'hui ?

L'activité traductive de Suzanne de Lotbinière-Harwood encourage particulièrement à la réflexion sur une frontière difficile à établir entre la traduction au sens strict et la traduction comprise comme explication et explicitation du texte littéraire. Le traducteur est-il « seulement » un transmetteur de sens inventés par l'auteur ou bien plutôt un guide dans un univers inconnu au lecteur du texte cible ? Le traducteur est-il aussi un auteur à part entière ? À la base de la traduction vers l'anglais du roman de Lise Gauvin, nous réfléchissons sur les frontières entre la traduction au sens strict et l'ingérence dans le texte littéraire. De plus, nous essaierons de trancher à quel point la présence du traducteur puisse se manifester dans le texte non seulement à travers la traduction proprement dite mais aussi par une tentative d'expliquer la culture.

Lise Gauvin : observatrice et guide dans la culture québécoise

À la parution des *Lettres d'une autre* André Brochu constate avec un clin d'œil :

Il existe encore quelques endroits au Québec où les étudiants en lettres lisent Montesquieu. L'Université de Montréal en est un. On y trouve même une femme professeur qui vient d'écrire, dans le goût des *Lettres persanes*, un livre intitulé *Lettres d'une autre* et publié simultanément à Montréal et à Paris. Diablement littéraire, tout cela.

BROCHU, 1985 : 123

Lettres d'une autre (1984) est un essai/fiction, genre pratiqué volontiers par des écrivaines québécoises aux temps de l'épanouissement de la pensée féministe dans la province dans lequel les auteures ont pu s'exprimer librement tout en se cachant sous un « je » fictif (GASQUY-RESCH, 1994 : 224). Dans le texte de Gauvin l'essai prévaut sur la fiction. Comme le fait remarquer Gasquy-Resch,

cette transgression du modèle des *Lettres persanes* – livre dans lequel Montesquieu parle abondamment des femmes mais où elles n'ont pas la parole, sinon pour dire « je meurs » – permet à une jeune étrangère, Roxane, étudiante en littérature, de se demander « comment peut-on être québécois(e) » et de commenter à sa façon les enjeux et les débats politiques et culturels qui agitent son pays d'adoption : le Québec post-référendaire.

(224)

¹ “Few books seem so obviously to have been written for their ‘second’ public as this one. The vantage point of a mythical Persian come to survey Quebec culture in the Eighties is strangely enough not terribly foreign to English Canadians. After all, English Canadians have been sending intellectual reporters to French Canada for generations and the resulting essays, novels and translations now make up a rich literary tradition. But Lise Gauvin’s *Letters From An Other* adds some passionate intelligence both the glittering surfaces and the inner contradictions of a culture in movement” (Simon in : GAUVIN, 1993 : 5).

Ainsi Roxane, une étudiante persane, arrive à Montréal pour faire ses études. Elle décrit ses observations dans les lettres adressées à une amie, Sarah. Il faut dire que le tournant des années 70. du XX^e siècle est une période particulièrement importante au Québec : la Loi 101 implantée avec difficulté², le référendum et la question de souveraineté³, et le désir de la part des Québécois de renforcer leur position indépendante malgré l'omniprésence des Anglophones. Tout cela se reflète dans les lettres de Roxane, qui est une observatrice perspicace, bien que venue de l'ailleurs. Et n'oublions pas un aspect langagier, fort intéressant dans le roman de Gauvin : ainsi, l'héroïne se rend compte que le bilinguisme du Canada est une utopie, et ce n'est qu'au Québec qu'un Francophone peut se sentir bien à l'aise. Or, Roxane ne se focalise pas sur ces questions-là, elle enchaîne aussi sur le caractère des Québécois, sur le féminisme, la littérature québécoise et la littérature des femmes.

Susanne de Lotbinière-Harwood : traductrice aussi importante que l'auteure

Nous devons la version anglaise de l'essai/fiction à Suzanne de Lotbinière-Harwood, un personnage hors pair, une théoricienne et praticienne acharnée de la traduction féministe qui traduit de l'anglais vers le français et vice versa uniquement les textes des auteures féministes nord-américaines, partisans de « la traduction au féminin », soit de l'acte de réécriture.

En entreprenant la tâche de traduire le roman de Lise Gauvin, de Lotbinière-Harwood s'établit un objectif concret qu'elle explicite dans sa préface intitulée d'une manière significative: "About the her in the other": "Just a few words to let you know that this translation is a rewriting in the feminine of what I originally read in French" (1989 : 9) Son activité traduisante s'inscrit dans un plan cohérent et réalisé avec conséquence:

Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, 1989 : 9

² La Charte de la langue française, soit la Loi 101, adoptée par l'Assemblée nationale du Québec le 26 août 1977, fait du français la langue officielle de l'État et des tribunaux au Québec. Le français devient aussi une langue habituelle au travail, dans les communications, dans le commerce et dans les affaires. L'enseignement en français devient obligatoire pour les immigrants, même ceux en provenance d'autres provinces canadiennes. Or, la loi suscite beaucoup de controverses et une série de jugements en réduisent la portée.

³ Il s'agit, bien sûr, du premier référendum, du 20 mai 1980, concernant le projet de souveraineté du Québec. Par le référendum, le gouvernement du Parti québécois cherchait de l'appui des citoyens pour négocier avec le gouvernement fédéral une entente quant à la souveraineté-association, soit une indépendance du Québec et une association principalement économique avec le Canada. Après l'échec du premier référendum (59,56% de « non »), il aura fallu quinze ans avant que le second référendum ne soit pas organisé, lui aussi étant une défaite des indépendantistes (50,58% des votants ont dit : « non »).

Pour de Lotbinière-Harwood la culture joue aussi un rôle de premier plan ce qu'elle fait valoir dans sa préface :

The decision to keep the French spelling for Montréal and Québec throughout this translation is also a way of foregrounding the foreignness of the text, but it is not a feminist strategy. Instead, it is prompted by a desire to retain the presence of the 'small culture' in a text translated into the 'large culture' language.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, 1989 : 10

Ainsi la traductrice se dote d'un rôle que Barbara Godard caractérise de manière suivante: "the modest, self-effacing translator, corollary to the notion of transparency, is replaced by a translator who is an active participant in the creation of meaning, and may even immodestly, flaunt her signature" (GODARD, 1986 : 7). Dans le cas de *Letters from an Other* la présence de la traductrice se donne à voir au sein de deux pôles évoqués déjà, à savoir dans la volonté d'expliquer la spécificité culturelle, et encore dans la féminisation du texte liée au féminisme tout court.

La traductrice en tant que guide

La traduction anglaise du roman de Gauvin est dotée des outils paratextuels que les traducteurs utilisent volontiers s'ils veulent non seulement traduire un texte et une culture étrangers, mais aussi les expliquer (« paratextes du traducteur », cf. BEDNARCZYK, 2011: 49–50). Il y a donc une préface rédigée par la traductrice qui s'explique quant à la stratégie de traduction adoptée, ce qui n'est pas du tout étonnant. Par contre, ce qui étonne c'est une déclaration explicite de la traductrice concernant les ingénieries dans le texte source, sa réécriture féministe et finalement l'information sur les ajouts observables dans la traduction : « You've probably heard about things getting 'lost in translation'. Here some things have been added in translation » (1989 : 9). Une préface de ce type qui est en même temps une déclaration explicite sur l'ingérence dans l'original constitue – à en croire von Flotow – l'un des procédés typiques de la traduction féministe, à côté des notes en bas de page, car il permet à la traductrice/au traducteur d'expliquer des stratégies choisies en liaison avec des intentions formulées dans l'original (VON FLOTOW, 1991 : 76). Sherry Simon accentue la fonction didactique de la préface, car "a successful preface draws out the complex links between language, culture and the particular destiny that is desired for the literary work" (Simon in : HOMEL, SIMON, 1988 : 53). La traductrice elle-même souligne dans son ouvrage théorique bilingue traitant de la traduction, *Re-belle et infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine* (1991) que les préfaces « sont également un bon moyen d'amener le

public lecteur à mieux comprendre et apprécier la traduction » (1991 : 46–47) – il s’agit donc d’équivaloir la traduction à l’original, de lui attribuer le même rang.

Susanne de Lotbinière-Harwood se sert également des notes placées à la fin de chaque chapitre, et elle le fait – avouons-le – volontiers vu qu’il y a au total 135 notes dans le texte qui ne compte que 140 pages ! La première fonction des notes consiste à créer un « intertexte féministe ». Malgré l’opinion de Genette selon qui « [I]a note, c’est le médiocre qui s’attache au beau » (GENETTE, 1987 : 293), DE LOTBINIÈRE-HARWOOD est d’avis que « les notes de la traductrice entrent dans la composition de l’intertexte féministe. Elles attestent de l’ampleur et de la richesse de la production littéraire des femmes » (1991 : 46–47). Pourtant, il faut souligner que les notes ne concernent pas seulement des auteures québécoises mais ont un caractère diversifié. Ainsi, on y trouvera des informations encyclopédiques, culturelles ou historiques, des observations sociologiques, mais aussi des commentaires sur la traduction. Voici la juxtaposition de différentes catégories avec des exemples adéquats :

Notes encyclopédiques
Yvon Deschamps, Elvis-style French rock popular in the Sixties and early Seventies. Here, as is sometimes the case elsewhere in this translation, the adjective ‘French’ means European French, from France. (25)*
Referendum : May 20, 1980. The question put to the people of Québec asked if they wished to grant the government of Québec permission to negotiate <i>souveraineté-association</i> from Canada. The answer was No by a majority of 60 percent to 40 percent. (25)
Notes culturelles
Allusion to <i>la revanche des berceaux</i> , the revenge of the cradles, a demographic strategy deployed by French Canadians to fight British colonization. Having huge families ensured the survival of the race, the religion and the language (25).
<i>tourtières</i> , deep-dish ground meat pies.
cipailles or cipâtes (from six pâtes, six layered-pie), deep-dish pie made of potatoes and various kinds of domestic and game meat.
ragoût de porc, pig’s feet stew.
tarte à la ferouche : pie filling made from molasses, maple or brown sugar, often with raisins. (53)
Notes sur la langue
From the verb <i>dépanner</i> – to get someone out of a jam, to help them out of a situation. <i>Panne</i> means engine failure or power blackout. (25)
<i>christ, câlice, tabernacle, hostie de ville</i> , common Québécois swear words, all based on religious and Church vocabulary. (43)
Notes sur la traduction
Throughout this translation, Québécois-e, Québécois-es will be used in reference to native French speakers in Québec. The terms ‘Quebec Anglophones’ or ‘Quebeckers’ will refer to its English-speaking Anglo-Saxon population. (25)

* Les citations de l’original et de la traduction sont dotées du numéro de page entre parenthèses et proviennent des éditions placées dans la bibliographie.

Parmi différents types de notes ce sont celles concernant la langue qui méritent une attention particulière. Rappelons que Lise Gauvin se penche souvent sur la question langagière, dans ses travaux critiques elle parle notamment de la « surconscience linguistique »⁴. Il va sans dire que dans sa traduction de Lotbinière-Harwood réussit à transmettre un caractère complexe du texte et, généralement, une question langagière particulière propre au Québec. C'est par ailleurs un trait inhérent de la plupart de ses traductions. Selon ses dires, "French language writers I've translated enjoy my English versions because they retain a French 'accent', making the new text foreign and familiar at the same time" (1991 : 150). De Lotbinière-Harwood s'efforce de garder le caractère français du texte, en laissant notamment plusieurs expressions emblématiques en version originale et en les expliquant par la suite dans une note :

At first glance, everything here is *calme*, *luxe* and perhaps – but nothing is less certain, for the relics of British occupation are rather silent on this point – *volupté*. (56)

Note de la traductrice : *luxe*, *calme* et *volupté* : a much-cited line from 'L'invitation au voyage', a poem from *Les Fleurs du mal* by French writer Charles Baudelaire (1821–1867). Translated as 'order, luxury and voluptuousness' by Edna St. Vincent Millay and George Dillon in *The Flowers of Evil* (London and New York : Harper Bros., 1936) ; see 'Invitation to the Voyage'. (63)

ou entre parenthèses dans le texte :

They were called les passeuses (from the verb 'to pass' – ferrywomen, on other words). (16)

As if the homeland (*le pays*) so often mentioned... (19)

De plus, à chaque fois, la traductrice marque dans une note des mots qui ont été utilisés en anglais :

'Great Canada': in English in the text. (63)

Les techniques décrites plus haut s'inscrivent en fait dans la pratique traductive : tout en servant d'explication de la culture source, elles constituent en

⁴ « [...] une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ». Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire » (GAUVIN, 2000 : 8).

même temps un ajout qui est strictement détaché de l'original. En ce sens, même si elles sont des outils indispensables du traducteur-guide, qui veut expliquer l'univers de l'original à son lecteur, elles n'ingèrent pas pour autant au tissu textuel même. Le lecteur de la traduction peut décider de lire uniquement le texte auctorial, tout en omettant les paratextes. De plus, une ample description des questions culturelles qui dépassent la vision stéréotypée de la traduction littéraire, correspond parfaitement avec le projet littéraire de Lise Gauvin, soit un essai/fiction dans lequel la réflexion politico-culturelle prévaut largement sur la fiction.

La traductrice féministe ingère dans le monde de fiction

Il n'en est pas de même avec la féminisation de l'original signalée par la traductrice dans sa préface. Nous avons affaire ici au marquage de la présence de la traductrice dans le texte ce que Louise von Flotow appelle « hijacking », ou le « détournement » du texte non marqué par une traductrice féministe, valorisée par la chercheuse canadienne positivement. Pour la première fois ce terme est apparu chez David Homel, un écrivain et traducteur montréalais, qui a critiqué le travail de Lotbinière-Harwood de manière féroce. Selon lui, de Lotbinière-Harwood ingère trop dans l'original et la traduction devient plutôt un manuel décrivant la culture québécoise contemporaine, qui plus est, un manuel « idéologiquement » amélioré à la féministe, ce qui dépasse largement les intentions de l'auteure. Selon Homel:

The translator [...] is so intrusive at times that she all but hijacks the author's work. In the introduction she tells us she intends to make her presence felt [...] to this end she frequently breaks into Gauvin's work explaining what Gauvin really meant and sometimes offering the French equivalent for the English on the page.

HOMEL, 1990

L'objection concernant une didactisation trop avancée de l'original peut être repoussée, ce que fait par ailleurs la traductrice elle-même en persuadant que la traduction est destinée à des récepteurs concrets, c'est-à-dire aux lecteurs nord-américains, entre autres les chercheurs, donc toutes les informations additionnelles, y compris les notes qui expliquent les questions culturelles, sont bien motivées. Par contre, la féminisation semble être beaucoup plus complexe. Déjà dans la préface, de Lotbinière-Harwood annonce qu'elle veut féminiser le texte de Gauvin à chaque endroit où il n'est pas marqué par une forme féminine dans l'original :

This gender-marking strategy may seem strange to you (it is!) because it uses a source language feminization strategy to inscribe the feminine in the target language (English) text. As you read, it will constantly confront you with its otherness. (...) I hope you'll feel a difference, even if you don't know this rule. (1989: 9)

Parmi des exemples de féminisation signalée dans la préface notons l'usage de la forme *Québécois-e* (au pluriel : *Québécois-es*) là où dans l'original apparaît une forme générique masculine *Québécois* :

ORIGINAL	TRADUCTION
Je me suis même mise à fréquenter les terrasses de café où, à toute heure du jour et de la nuit, des Québécois soudain devenus paresseux et bavards, acceptent de se laisser porter par l'air du temps. (11)	I've even started spending time at the outdoor cafés where, day and night, countless <i>Québécois-es</i> who've suddenly become idle and talkative spend all their time just 'hanging out', as they say. (15)

De manière analogique, de Lotbinière-Harwood utilise partout où c'est possible deux formes du pronom possessif „her/his” :

ORIGINAL	TRADUCTION
Peut-on imaginer quelque artiste ou créateur connu qui n'ait pas, du moins pour la connaître et la dépasser, traversé l'épreuve de l'enracinement? (14)	Can you imagine any well-known artist or creator who hasn't tested his or her roots, if only to experience the process and then transcend it? (18)
Comme si chacun s'était longuement exercé à la gymnastique (...) et en était arrivé à intégrer à sa personnalité un double sournois, multiforme (38)	As if each person had spent a long time training (...) and had succeeded in integrating into his/her personality a shifty, multifaceted double (46).

La traductrice s'explique ainsi :

Doing so was possible because the context of this translation/publishing venture is feminist. 'Her/his' is also justified by alphabetical order, a good logic to use in replacement of the patriarchal order, where the masculine forcibly rules **and** precedes. This strategy is quite readily agreed to by employers because it seems more 'objective'.

de Lotbinière-Harwood, in : GAUVIN, 1993 : 11

La traductrice marque à plusieurs reprises la forme féminine bien qu'elle ne soit pas apparue dans l'original « to avoid speaking in the masculine » (de Lotbinière-Harwood, in : GAUVIN, 1993 : 10) :

ORIGINAL	TRADUCTION
la victoire de l'homme (11)	our victory over the elements (15)
les héros de contes de fée (46)	fairytale heroes and heroines (56)

Elle évite des formes génériques et marque explicitement quand il s'agit de la forme masculine ("while they (men)..." 112 – « pendant qu'ils avaient eux-mêmes... », 99). Et à l'envers, là où elle veut montrer qu'il s'agit de la forme féminine, elle utilise le mot „female”: „a female Robinson Crusoe” (77 – „Robinsonne”, 65) ou elle précise d'une autre manière qu'il s'agit des femmes : „the flight attendants (women all)” (55) – « les hôtessees » (46), „But isn't feminism a virus they, women, could be exempt from?” (114) – « Mais le féminisme n'est-il pas un virus dont elles peuvent s'exempter? » (101).

Tous les procédés décrits plus haut sont propres à la traduction féministe qui faisait florès au Québec, et puis au Canada anglophone dans les années 80. du XX^e siècle. Dans ce contexte, ils ne suscitent pas de controverses tout en s'inscrivant dans un projet concret destiné à un récepteur concret. Or, leur usage devient plus problématique si nous nous penchons sur la traduction sans pour autant donner la priorité à sa genèse. Une telle lecture est bien fondée de nos jours, trois décennies après la création de la traduction féministe. Regardons donc la version anglaise des *Lettres d'une autre* comme un équivalent du roman de Gauvin, tout comme un lecteur qui ne connaît pas la langue de l'original et pour qui la voix du traducteur remplace la voix de l'auteur (cf. RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008 : 57).

Pour lire la traduction nous pouvons avoir recours aux outils d'analyse littéraire et traiter la traduction comme étant une œuvre littéraire autonome. Lisons le roman *Letters from an Other* en nous focalisant sur la manière de construire le personnage principal qui est en même temps la narratrice : étant donné que nous avons affaire au roman épistolaire, c'est la manière de s'exprimer de l'auteure des lettres, sa manière de décrire le monde et son mode d'observation qui prédominent. Or, il s'avère que Roxane qui écrit à son amie Sarah lors de son séjour au Québec, ne se présente pas en tant qu'une nouvelle venue qui fait la connaissance d'une culture différente, qui l'apprend lentement, qui observe et finalement subit une certaine évolution, ce qui sans aucun doute a lieu dans le cas de l'original, mais qui semble être plutôt une féministe acharnée vue sa manière de s'exprimer et la langue hautement féminisée. Il est à noter que la traductrice, tout en féminisant le texte, féminise en fait aussi la langue du personnage principal.

À ce propos, il convient de rappeler un des modèles théoriques permettant une analyse complexe du personnage littéraire, à savoir le modèle sémio-pragmatique dressé par Vincent Jouve dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*, dans lequel il se focalise plutôt sur l'influence du texte sur le lecteur que sur les intentions de l'auteur. Ce qui semble particulièrement important, c'est la réception du personnage littéraire par le *lectant interprétant* qui à la base de la manière dont le texte est construit se fait une image du personnage et le juge par la suite. Il fait une évaluation à la base de l'« être », autrement dit des actes passés qui ont formé le personnage, et à la base du « faire », donc de tout ce

que le personnage fait. On analyse alors le *savoir-faire* (la manière de manier les outils), le *savoir-dire* (la manière de l'usage de la langue), le *savoir-vivre* (la connaissance des droits) et le *savoir-jouir* (une attitude envers les canons esthétiques). Le *savoir-dire* de Roxane semble être intéressant si l'on prend en considération l'importance des « prises de parole » (HAMON, 1993 : 128), donc des énoncés du personnage sur un autre personnage ou le monde qui l'entoure. Si dans l'original Roxane se donne à voir par le choix des thèmes qu'elle traite et par sa manière de s'exprimer, donc par l'usage du langage non marqué, dans la traduction anglaise le même personnage enfreint délibérément les règles grammaticales et lexicales de l'anglais pour dénoncer le caractère patriarcal de la langue. Du point de vue de la construction et de la réception du personnage par le lecteur c'est un changement majeur qui témoigne de l'ingérence de la traductrice non seulement au niveau langagier mais aussi idéologique.

De plus, la traductrice se manifeste dans le texte non seulement en tant qu'une auteure visible dans sa traduction, mais elle influe aussi – à travers son plan de féminisation de l'œuvre – sur la manière de parler du personnage, tout en traversant symboliquement la frontière entre le monde réel (traducteur en tant qu'en second auteur) et l'univers fictif (le changement du *savoir-dire* du personnage). Une tentative de chercher des analogies avec la métalepse canonique de Genette, comprise comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (GENETTE, 1972 : 244) serait peut-être trop poussée. Si l'on définit ainsi la métalepse, il s'ensuit que « l'univers de celui qui raconte l'histoire et de celui dont on parle – qui dans une narration traditionnelle sont nettement séparés – peuvent devenir le même » (SWOBODA, 2005 : 188, c'est nous qui traduisons). Quant à la traduction anglaise des *Lettres d'une autre*, à travers son projet de féminisation de Lotbinière-Harwood non seulement féminise la langue de l'original, mais elle s'introduit aussi au niveau de la narration, qui plus est – elle commence à la changer. Il se peut que l'opération de de Lotbinière-Harwood s'approche plutôt de l'hétérométalepse, donc de la notion utilisée par Rauba qui place au même niveau l'écrivain et le personnage qu'il a créé (et aussi l'homme réel de nos jours, donc il peut s'agir aussi du lecteur) (SWOBODA, 2005 : 189). À en croire Swoboda,

l'hétérométalepse rend possible la réalisation de deux idéaux interprétatifs : de celui qui admet que le lecteur gardera une distance appropriée envers le texte, tout en participant en même temps dans son univers, et de celui, qui réduit une distance spatio-temporelle de l'interprète et de l'auteur, en permettant la fusion de l'histoire, du processus créatif et de la réception de l'œuvre littéraire.⁵

SWOBODA, 2005 : 190, c'est nous qui soulignons

⁵ C'est nous qui traduisons.

En ce sens, le procédé utilisé par de Lotbinière-Harwood s'inscrit dans la métalepse comprise très largement, qui englobe la fusion du monde réel (la féminisation de la langue en tant qu'un procédé intentionnel de la traductrice) et de l'univers fictif (la construction du personnage littéraire et en particulier le changement de Roxane en une féministe déclarée dès les premiers mots de la première lettre adressée à Sarah).

En guise de conclusion

Le projet de traduction de Suzanne de Lotbinière-Harwood consiste à expliciter le texte à travers des procédés de traduction, amplement décrits dans la traductologie. C'est aussi la manière d'imposer sa propre vision à travers les commentaires et explicitions. Ainsi le traducteur devient guide dans une autre culture.

Or, de Lotbinière-Harwood dépasse largement le rôle traditionnel, stéréotypé du traducteur, non pas par le fait d'interpréter le texte, ce que fait chaque traducteur, mais par l'emplacement de ses propres interprétations au même niveau que les intentions de l'auteure, et parfois même en-dessus d'elles. Qui plus est, à travers son ingénierie langagière dans le texte construit à la base de la narration à la première personne, donc par le changement de la manière d'utiliser la langue par le personnage (*savoir-faire* dans le modèle de Vincent Jouve), elle change considérablement l'univers fictif, ce qu'elle fait par ailleurs avec préméditation. Peut-on parler ici du dépassement des frontières de traduction, d'une ingénierie trop poussée de la traductrice? Deux choses permettent de justifier les procédés de traduction utilisés par de Lotbinière-Harwood: premièrement, elle a fait sa version du texte en une collaboration étroite avec l'auteure même qui lui avait permis de «corriger» l'original. Une telle collaboration entre auteure comprise comme *auther* (ang.) et la traductrice a eu lieu dans le cas de presque toutes les traductions faites par de Lotbinière-Harwood. «Il est essentiel de travailler avec l'auteure à la préparation du manuscrit de la traduction» – argumente-elle. – «Cela fait partie intégrante du processus. En plus de développer une complicité littéraire active entre femmes, cette collaboration occasionne souvent des découvertes aussi inattendues qu'extraordinaires.» (1991 : 71) En deuxième lieu, la traductrice des *Lettres d'une autre* a été récompensée du Prix Félix-Antoine Savard (1991) attribué par le Columbia University.

Les *Lettres d'une autre* de Lise Gauvin en traduction anglaise, est-ce tout simplement une transgression du stéréotype, une ingénierie du traducteur trop poussée ou juste une possibilité de transmettre l'œuvre littéraire dans la culture

cible ? Laissons cette question sans réponse et citons à la fin la traductrice en personne qui se prononce ainsi dans sa préface :

I hope these few words about my reading and re-writing of Gauvin's text into English contribute to your own reading of it. And convince you that translation is an act of linguistic invention which often enriches the original text instead of betraying it.

de Lotbinière-Harwood, in : GAUVIN, 1993 : 12

Bibliographie

- BEDNARCZYK, Anna 2011 : „Polskie parateksty *Poematu bez bohatera* Anny Achmatowej”. *Między Oryginałem a Przekładem*, vol. 17 [Księgarnia Akademicka, Kraków], p. 35–54.
- BROCHU, André 1985 : « Lettres d'une autre ». *Voix et Images*, 11 (1), p. 123–124.
- FLOTOW, Luise von 1991 : “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories”. *TTR*, vol. 4, n^o. 2, p. 69—84.
- GASQUY-RESCH, Yannick 1994 : *Littérature du Québec*. EDICEF.
- GAUVIN, Lise 1993 : *Letters from an Other*. Susanne DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, transl. Toronto, Three o'clock Press.
- GAUVIN, Lise 1994 [1984] : *Lettres d'une autre*. Montréal, l'Hexagone.
- GAUVIN, Lise 2000 : *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*. Boréal, Montréal.
- GENETTE, Gérard 1987 : *Seuils*. Collection Poétique. Seuil, Paris.
- GENETTE, Gérard 1972 : *Figures III*. Collection Poétique. Seuil, Paris.
- GODARD, Barbara 1986 : « Translators Preface ». In : Nicole BROSSARD : *Lovhers*. Guernica Editions, Montréal.
- HAMON, Philippe, 1993 : *Du descriptif*. Paris, Hachette supérieur.
- HOMEL, David ; SIMON, Sherry (réd.) 1998 : *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Montréal, Véhicule.
- JOUVE, Vincent 1998 : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, Presses Universitaires de France.
- LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de 1991 : *Re-belle et infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin/ The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montréal, les Éditions du Remue-ménage.
- RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle 2008 : *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris, Armand Colin.
- SIMON, Sherry 1993 : “Preface”. In : Lise GAUVIN : *Letters from an Other*. Susanne DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, transl. Toronto, Three o'clock Press.
- SWOBODA, Tomasz 2005 : „Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie”. *Teksty Drugie*, nr 5, p. 183–194.

Note bio-bibliographique

Joanna Warmuzińska-Rogóż est professeure de l'Université de Silésie. L'auteure de deux monographies (*De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono – analyse sémio-pragmatique*, 2009 ; *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*, 2016 – Prix Pierre Savard), co-rédactrice du 3^e numéro de « TransCanadiana » (2010) et du 13^e numéro de « Romanica Silesiana » (2018), co-auteure, avec Krzysztof Jarosz, de *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (2011) et auteure de nombreux articles sur la littérature québécoise et la traduction littéraire.

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Ark. druk. 20,0. Ark. wyd. 25,0.

Więcej o książce

ISSN 2353-9887

9 772353 988908

9 4

