

ROMANICA SILESIANA



Nº 2 (26)

Tradition et (r)évolution
dans les littératures romanes
du XIX^e siècle

2024



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA
SILESIANA



№ 2 (26)

Tradition et (r)évolution
dans les littératures romanes
du XIX^e siècle

2024

Sous la rédaction de

MAGDALENA ZDRADA-COK, ANDRZEJ RABSZTYN

ROMANICA
SILESIANA



N° 2 (26)

Tradition et (r)évolution
dans les littératures romanes
du XIX^e siècle

2024

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA 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), MARÍA JESÚS GARCÍA 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 E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski w Katowicach), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Table des matières

Études

Łukasz Szkopiński

Entre politique et source d'épouvante: la place de la Révolution dans Les Apparitionss du château de Tarabel, ou Le Protecteur invisible (1822) d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon

Liliana Anghel

Subjectivité de l'expression de l'auteur — narrateur dans Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo

Anna Maria Opiela-Mrozik

Les Mémoires en vrac de Jean Ajalbert ou vers une (re)composition de la mémoire fin-de-siècle

Małgorzata Sokołowicz

«La triste Touggourt endormie sous son suaire de sel» L'écriture autobiogéographique dans les Premier et Deuxième Journaliers d'Isabelle Eberhardt

Anita Staron

Pour la connaissance des bêtes: Colette et Pergaud

Eliza Sasin

Francis Poictevin et sa vision de l'environnement: une approche écocritique des Paysages

Edyta Kociubińska

Comment tromper le destin? Scénarios de révolte chez Huysmans et Gourmont

Anna Kaczmarek-Wiśniewska

Les poèmes inédits de Zola: un prélude au «rude outil de la prose»

Contents

Essays

Łukasz Szkopiński

Between Politics and Source of Terror: the Place of the Revolution in Étienne-Léon de Lamoignon's *Les Apparitions du château de Tarabel, ou Le Protecteur invisible* (1822)

Liliana Anghel

Subjectivity of the author — narrator's expression in *The Toilers of the Sea* by Victor Hugo

Anna Maria Opiela-Mrozik

Memoires en vrac by Jean Ajalbert or towards a (re)composition of fin de siècle memory

Małgorzata Sokołowicz

“The sad Touggourt asleep under its shroud of salt”: Autobiogeographical Writing in the First and Second *Journaliers* by Isabelle Eberhardt

Anita Staron

Knowing the Animals: Colette et Pergaud

Eliza Sasin

Francis Poictevin and His Vision of the Environment: An Ecocritical Approach to *Paysages*

Edyta Kociubińska

How to cheat fate? Scenarios of revolt in Huysmans and Gourmont

Anna Kaczmarek-Wiśniewska

Zola's unedited poems: a prelude to the «tough tool of prose»

Études





ŁUKASZ SZKOPIŃSKI

Université de Łódź, Pologne



<https://orcid.org/0000-0002-0486-600X>

Entre politique et source d'épouvante :
la place de la Révolution dans
Les Apparitions du château de Tarabel,
ou Le Protecteur invisible (1822)
d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon

Between Politics and Source of Terror: the Place of the Revolution in Étienne-Léon
de Lamothe-Langon's *Les Apparitions du château de Tarabel,*
ou Le Protecteur invisible (1822)

Abstract

Les Apparitions du château de Tarabel, ou Le Protecteur invisible [The Apparitions of Tarabel Castle, or the Invisible Protector], a novel published by Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786–1864) in 1822, tells the story of Count Eugène de Melorene who, in 1795, in the context of the War in the Vendée, faces not only many difficult political choices but also various complications as far as his love life is concerned. The aim of this article is to analyze the overwhelming influence of politics and history on nearly all the aspects of this novel and to examine whether or not the book fits well into the generic framework of the traditional Gothic novel.

Keywords: Gothic fiction, novel, French literature, Revolution, the War in the Vendée.

Passionné par l'histoire et la littérature dès sa plus tendre enfance, Étienne-Léon de Lamothe-Langon¹ (1786–1864) partage d'abord son temps entre les belles-lettres et son travail dans l'administration, acceptant tour à tour les postes

¹ Quoique né dans la famille de Lamothe, il publie ses premiers ouvrages sous le nom de Lamothe-Houdancourt avant d'opter pour celui de Lamothe-Langon, patronyme sous lequel il deviendra célèbre.

de sous-préfet de Toulouse, de Livourne puis de Carcassonne. Après le retour définitif des Bourbons, il ne peut plus exercer son métier de fonctionnaire et il se consacre pleinement à la littérature. Auteur prolifique s'essayant dans différents genres², Lamothe-Langon estime le total de ses ouvrages publiés à « la masse effroyable de plus de 1200³ volumes in-8° » (Aldéguier, 1866, p. 280). La liste complète de ses écrits semble cependant impossible à établir étant donné qu'un grand nombre d'entre eux furent publiés de manière anonyme ou sous divers pseudonymes. C'est surtout le cas des faux-mémoires composés par Lamothe-Langon et attribués à des personnages illustres, notamment les *Mémoires de la comtesse Du Barri* (1829), les *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII, sa cour et son règne* (1829), ou les *Mémoires de Louis XVIII* (1832). Auteur de plusieurs romans de mœurs et romans historiques, Lamothe-Langon publia également une dizaine d'ouvrages appartenant au genre noir, parmi lesquels se trouvent des romans gothiques assez traditionnels, tels que *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou Le Fantôme du vieux château* (1816/1822), publié sous le nom d'Ann Radcliffe, ou *Les Mystères de la tour de Saint-Jean, ou Les Chevaliers du Temple* (1819), attribué en page de titre à Matthew Gregory Lewis, ainsi que des romans noirs influencés par la mode du genre frénétique et dotés d'éléments fantastiques, comme *La Vampire, ou La Vierge de Hongrie* (1825) ou *L'Homme de la nuit, ou Les Mystères* (1842). La popularité de cet auteur lui vaut d'être désigné par *L'Impartial* du 8 janvier 1836 (p. 4) comme « la providence féconde et secourable » des cabinets de lecture, ce qui n'est pas sans se répercuter sur son style. En effet, comme l'observe malicieusement *Le Charivari* dans son numéro du 30 octobre 1837 (p. 1), on ne doit guère « s'étonner que le temps lui manque pour appliquer à ses phrases la correction grammaticale qui leur manque ».

Les Apparitions du château de Tarabel, ou Le Protecteur invisible, roman publié par Lamothe-Langon en 1822, raconte l'histoire du comte Eugène de Melorenne qui, en 1795, dans le contexte de la guerre de Vendée, doit faire face à des choix politiques difficiles et à une vie sentimentale compliquée. L'objectif de cet article sera d'analyser la présence de la politique et de l'histoire dans cet ouvrage tout en examinant s'il s'inscrit bien dans le cadre générique du roman gothique traditionnel.

² Cf. Szkopiński, Ł. (2023). *Le Romanesque ténébreux d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

³ Selon Louis de Santi, ce nombre serait encore plus élevé (1911, p. 88).

La politique et la Révolution

Les romans gothiques de Lamothe-Langon appartiennent pour la plupart au genre que Montague Summers (1964, p. 30–31) qualifie de « historical Gothic », l'histoire, aussi bien la grande histoire que l'histoire locale, y jouant un rôle important. Le cas des *Apparitions du château de Tarabel* est néanmoins plus complexe étant donné que l'action de l'ouvrage se passe autour de l'an 1795, c'est-à-dire environ vingt-sept ans avant la date de sa publication, et, ce qui est peut-être encore plus significatif, du vivant de son auteur. Selon Peter Drews (1991, p. 109–110), « [p]our garantir une distance correspondante assurant l'objectivité, on admet généralement comme nécessaire un recul d'au moins une génération entre le présent de l'écriture et le temps de l'action évoquée dans la fiction ». On pourrait donc conclure que dans *Les Apparitions du château de Tarabel* la distance temporelle évoquée par Drews, bien que fort limitée, est observée. Il n'en va pas de même pour l'objectivité : on note en effet dès le début de l'ouvrage la manière subjective dont les événements relativement récents sont traités, ainsi que la portée idéologique qu'ils revêtent. Une série de similitudes entre les origines du protagoniste, le comte Eugène de Mellorenne, et celles de l'auteur, ainsi qu'entre les conditions dans lesquelles se déroule leur jeunesse, notamment le sort funeste de leurs pères, constitue sans doute l'une des pistes permettant de comprendre la charge émotionnelle perceptible dans le roman.

Eugène raconte en détail les circonstances entourant l'emprisonnement et l'exécution de son père, Armand-Auguste de Mellorenne. Il désigne ce dernier comme l'« ennemi des monstres qui désolèrent notre patrie » et précise que son père « succomba sous le fer impie des assassins » (I, p. 13)⁴. Les derniers mots prononcés par le comte de Mellorenne avant sa mort résument bien ses valeurs : « Je vais à la mort, mais j'y vais pour la cause sacrée de mon Dieu et de mon Roi » (I, p. 30). Eugène ne cache pas à quel point ce drame familial a marqué son existence : « Je suis jeune, mais je ne perdrai jamais le souvenir des secousses épouvantables qui ébranlèrent tout à la fois le trône et l'autel » (I, p. 13–14). Par la suite, il observera encore : « Emporté souvent par la fougue de mon âge, j'ai parfois oublié ce spectacle douloureux auprès de la beauté ; mais constamment il est revenu s'offrir à ma mémoire, lorsque j'ai pu coopérer au triomphe de la bonne cause et à la punition des jacobins » (I, p. 34).

Les détails concernant le procès et l'exécution du comte de Melorene coïncident avec les informations sur les derniers jours de Marie-Joseph de Lamothe

⁴ Afin de simplifier les références bibliographiques, toutes les citations provenant du roman *Les Apparitions du château de Tarabel, ou Le Protecteur invisible* (Paris, Dentu, 1822) seront suivies, entre parenthèses, du numéro du volume et de celui de la page.

délivrées dans *La Biographie Toulousaine* (1823, p. 371–372), dont Lamothe-Langon était le principal auteur. Il nous semble donc raisonnable de croire, sans verser pour autant dans une analyse psychologique naïve, que les traumatismes et les sentiments d'Eugène constituent un reflet de ceux causés à l'écrivain dans des circonstances semblables.

En ce qui concerne les discussions politiques et idéologiques que les personnages du roman ont entre eux, elles s'intensifient après le traité de La Jaunaye, conclu par le général de Charette le 17 février 1795. Cet événement constitue d'une part le point culminant de la diégèse et, d'autre part, le point de départ de la description des deux réactions entre lesquelles se partage le camp monarchiste de l'époque.

Le groupe le plus conservateur est incarné par le duc de B***, oncle d'Eugène et père d'Hélène. Le duc parle de « la perfidie de Charette » (II, p. 217) et « des contrées sanglantes où coule toujours le plus pur sang, où une horrible et atroce liberté a remplacé la plus antique des monarchies » (III, p. 154). S'agissant des révolutionnaires, il considère que les familles de leurs victimes doivent leur vouer « une haine immortelle » (II, p. 220). À son avis enfin, on « ne peut reconnaître un gouvernement usurpateur dont l'unique titre est de s'être établi sur l'échafaud où il a conduit le meilleur de nos Rois » (II, p. 223–224), — un état d'esprit qui rend tout dialogue impossible.

Le roman présente également le point de vue de royalistes moins radicaux. Persuadé que « le sang français avait trop longtemps coulé » (II, p. 215–216), Eugène fait partie de ce groupe. Il expose son opinion de la façon suivante :

J'ai fait la guerre tant que je l'ai crue juste et avantageuse ; maintenant elle me paraît avoir perdu ces qualités. Il m'est démontré que nos efforts seront vains pour anéantir la république : elle triomphe dans toute l'Europe ; devons-nous dès lors, sans résultat assuré, conduire au trépas des paysans généreux dont on devient soi-même homicide ? [...] quand la résistance est inutile, elle devient crime à mes yeux (III, p. 78–79).

Sa mère partage son avis quand elle affirme : « j'aime la monarchie et les Bourbons [...] ; mais enfin, tout doit avoir un terme » (II, p. 226), avant d'ajouter : « je sens que j'ai besoin de me retrouver dans le calme » (II, p. 227).

Avec ses nombreux aspects et événements, la Révolution constitue la base de l'action du roman et le fondement d'innombrables réflexions historiques et politiques ; lui sont également associés les principaux éléments qui composent le caractère gothique de l'ouvrage, comme nous le montrerons par la suite.

Les antagonistes et les protagonistes

Comme dans d'autres ouvrages « ténébreux » de Lamothe-Langon, la répartition des tâches entre les protagonistes et les antagonistes est très nette dans *Les Apparitions du château de Tarabel*. Le premier de ces deux groupes est représenté par le jeune comte Eugène de Mellorenne, qui possède nombre de qualités d'un protagoniste gothique : il est jeune, brave, présenté de manière globalement positive et obligé de vaincre de nombreux obstacles avant de pouvoir enfin joindre son destin à la femme qu'il aime, sa cousine Hélène. Cela dit, malgré toutes ses qualités et contrairement aux autres protagonistes des romans gothiques classiques de Lamothe-Langon, Eugène est loin d'être parfait. Non seulement il se pose souvent des questions sur le sens de la guerre fratricide à laquelle il participe, mais encore sa fidélité à son aimée est plus que discutable.

Pour ce qui est des antagonistes, la question s'avère plus compliquée. Bien que Burand, le persécuteur d'Hélène et d'Eugène, qualifié d'« effroyable jacobin » (I, p. 73), puisse être désigné comme l'anti-héros principal, l'antagoniste dans ce roman a une nature collective, bien plus que dans les autres ouvrages de Lamothe-Langon. De façon générale, ce sont les ennemis de la monarchie qui appartiennent à ce camp. Leur caractère est d'ailleurs peint sans détour à travers des épithètes significatives (« farouche républicain », I, p. 129 ; « le misérable jacobin », I, p. 142 ; « ces détestables anarchistes », I, p. 154) ou d'autres expressions tout aussi éloquentes, telles que « ces monstres qui se disent les mandataires de la nation » (I, p. 108), « la canaille jacobine », « une foule avide de notre sang » (II, p. 18), ou encore « ces misérables objets de ma constante aversion » (III, p. 65). Il en va de même pour tout ce qui les symbolise comme leur « infâme bonnet rouge » (I, p. 131). Cela forme un net contraste avec les troupes royalistes, dont les membres sont désignés, quant à eux, comme « une patrouille de fidèles amis du trône » (I, p. 5), ou comme « nos glorieux Vendéens » (I, p. 65).

On reproche également aux révolutionnaires leur « barbare vandalisme ». Le narrateur les accuse de chercher « une pénible vengeance de quelques abus, dans la destruction de tant d'édifices, ornements de leur patrie » et il illustre son propos en observant que « les plus belles églises étaient désertes ou tombaient en ruines » tandis que « les palais de nos rois avaient été souillés par la présence des assassins les plus exécrables » (IV, p. 13–14). Le vandalisme en question se manifeste particulièrement dans le domaine religieux, témoignant de l'attitude hostile de nombreux républicains envers l'Église catholique et son patrimoine. Ainsi, Eugène ne cache pas son indignation devant ce qu'il voit dans une église abandonnée, notamment « des sépulcres ouverts, les effigies mutilées des anciens chevaliers » et « des ossements poudreux, qu'une main sacrilège n'avait pas

frémi d'arracher à leur demeure sacrée pour tous les hommes, excepté pour des jacobins » (II, p. 21–22).

Cependant, c'est dans la description de Nectaire, le fidèle compagnon de Burand, que nous trouvons l'analyse la plus approfondie des traits propres aux antagonistes du roman. Nectaire est dépeint comme

un de ces êtres vils et méprisables qui, dans la révolution, jouèrent un rôle si peu convenable. En horreur à tous les partis, quand les temps d'effervescence furent passés, Nectaire n'avait cependant point perdu son audace ; il bravait l'aversion dont il était l'objet ; il opposait l'audace aux railleries mortifiantes ; l'insensibilité aux affronts dont on ne cessait de l'accabler ; lâche parasite de la noblesse, quand il y avait du profit à la flatter, il était devenu, depuis, l'un des plus grands aboyeurs démagogiques. Il avait émis les opinions les plus dévastatrices. « La liberté, s'écriait-il un jour, ne triomphera que lorsque les patriotes marcheront dans le sang jusqu'à la cheville. » Effronté menteur, sans ombre d'esprit, faux par caractère, méchant par besoin, hypocrite par intérêt et lâche par nature, tel était le vil personnage dont nous traçons le portrait (III, p. 72–73).

Cet univers bipolaire, composé de bons royalistes et de mauvais républicains, est légèrement perturbé par la présence d'une exception notable, à savoir Edmond, l'ami des Mellorenne. Quand la mère d'Eugène essaie de convaincre ce jeune officier républicain de rejoindre l'armée royale, Edmond lui répond, d'une manière polie, mais ferme, qu'il a « embrassé par conviction la défense de la république » (I, p. 193). Tout au long de l'ouvrage, Edmond expose ses opinions avec éloquence et sans fanatisme. Malgré son affection pour les Mellorenne et la compréhension dont il fait preuve envers leurs choix politiques pourtant contraires aux siens, son patriotisme sincère et intransigeant lui fait déclarer : « je n'en combattrai pas moins ceux que je regarde comme les ennemis de la patrie » (I, p. 194). Il est d'ailleurs significatif qu'après une discussion animée portant sur la situation politique en France, on le qualifie de « républicain généreux » (III, p. 195), une expression remarquable en ce qu'elle constitue l'un des rares cas dans l'ouvrage où ce substantif n'est pas accompagné d'un qualificatif dépréciatif.

Enfin, on trouve encore dans *Les Apparitions du château de Tarabel* un trait caractéristique de tous les romans gothiques de Lamothe-Langon conçus selon le modèle radcliffien, à savoir le recours au personnage du protecteur. En introduisant cette troisième force, Lamothe-Langon brise le monopole du couple protagoniste-antagoniste puisque le personnage en question joue le double rôle de défenseur du héros et de justicier, chargé de punir ses ennemis. Dans *Les Apparitions du château de Tarabel*, cette fonction est remplie par Exupère, un personnage entouré de secrets, doté de capacités remarquables (certaines apparemment magiques), ainsi que d'une aura mystérieuse. Son rôle de justicier est

particulièrement manifeste au dénouement du roman, dans la scène éminemment dramatique du procès de Burand et de Nectaire à la suite duquel, pour reprendre les propos du narrateur, « les têtes impures des deux assassins étaient tombées sous le fer vengeur », faisant du château de Tarabel le « théâtre d'un juste, mais épouvantable châtiment » (IV, p. 253).

La trame sentimentale

L'hybridité du roman gothique fait qu'il puise dans d'autres genres littéraires, notamment celui du roman sentimental, dont la structure, synthétisée par Ellen Constans à travers le modèle « rencontre, disjonction, conjonction finale dans le bonheur ou le malheur » (1999, p. 20), constitue un élément primordial de la trame événementielle de la version radclifienne des œuvres gothiques. Cela s'applique également aux *Apparitions du château de Tarabel*, à cette différence près que même cet aspect du roman est dominé par la politique et le thème révolutionnaire.

Nous pouvons l'observer à travers l'exemple d'Adèle, dont l'amant, Onésime, meurt pendant une bataille contre les forces républicaines, ou à travers celui d'Elmonce de Konedec, qui a eu une relation avec « le jeune et joli commandant de la garde nationale de M*** », ce qui pousse Eugène à s'exclamer : « la fille d'une victime de la révolution peut ainsi chérir un bleu ! » (I, p. 41). L'incidence de la politique est particulièrement notable dans la façon dont évolue la relation entre Eugène et Hélène. Cette dernière n'incarne d'ailleurs aucunement un personnage féminin typique du genre. Certes, elle est belle et vertueuse, mais la manière dont elle est décrite s'éloigne du portrait ordinaire d'une victime gothique. Elle est forte et intransigeante dans ses convictions politiques : « [é]levée au milieu des orages de la révolution, et parmi les rangs des braves vendéens, son âme exaltée ne soupirait qu'après le retour de la monarchie des Bourbons » (I, p. 64). Ainsi, « [e]lle peignait son ardent amour pour ses Princes, et sa haine de la tyrannie jacobine » (I, p. 66). Qui plus est, elle n'hésite pas à lutter, déguisée en homme, aux côtés des soldats vendéens. Telles sont ses dispositions que, quand le protagoniste lui avoue son amour, Hélène ne cache pas son étonnement :

Quoi ! Eugène, vous ne craignez pas de me découvrir un amour dont peut-être je pourrais m'offenser ? Qu'avez-vous fait, imprudent jeune homme, pour mériter le don de mon cœur ? Pensez-vous que je me contente d'une vaine tendresse, et prendrai-je pour mon époux un homme dont la gloire n'a pas encore proclamé le nom ? [...] Va, cher Eugène, où mes désirs t'appellent ; distingue-toi parmi nos dignes chevaliers, et alors peut-être ce cœur qui te repousse te récompensera de ton dévouement (I, p. 121, 123).

À entendre ce discours ardent, Eugène se fait la réflexion que « [s]ans doute ainsi parlait Jeanne d'Arc aux Français assemblés » (I, p. 124).

Leur relation se complique davantage après le traité de La Jaunaye. Eugène, qui s'est distingué dans la lutte contre l'armée républicaine, réaffirme son amour pour Hélène, mais en même temps il refuse de continuer à se battre « s'il faut de nouveau conduire à la mort tant de braves » et « s'il faut armer encore l'un contre l'autre des Français malheureux ». Sa décision est irrévocable : « Ah ! plutôt que mille fois l'infortune pèse sur ma tête, si je dois auparavant aider à la désolation de ma patrie ! Non, [...] je ne servirai pas la république ; la haine que je lui porte sera éternelle ; mais je la renfermerai dans mon cœur, et j'attendrai que le ciel ait enfin pitié de la France » (II, p. 245–246).

Hélène ne partage pas les vues de son amant. Elle souhaite aussi la paix mais uniquement après le retour des « maîtres légitimes » et « la destruction de cette impie assemblée nationale » (II, p. 244). Comme le souligne le narrateur, à la suite de cette querelle, « plus d'une fois Eugène se sentit poussé par le désir de sacrifier sa patrie à son amour » (II, p. 247), mais la trame sentimentale est de nouveau dominée par la question politique : le protagoniste reste en France tandis que sa cousine part avec son père en Angleterre. Le couple ne pourra se réunir qu'après la mort du duc, ce qui mettra fin à l'exil volontaire d'Hélène.

L'atmosphère gothique

Outre les traits distinctifs des personnages et le rôle important de la trame sentimentale, les romans gothiques se caractérisent avant tout par une atmosphère spécifique, assurée, entre autres, par certains lieux dans lesquels se déroule l'action, marqués par une architecture particulière, des endroits ténébreux et lugubres, ainsi que par la présence constante de mystères permettant de maintenir le suspense.

Cette atmosphère et ce décor se manifestent au lecteur dès la première page des *Apparitions du château de Tarabel*, quand Eugène, qui s'est foulé le pied, se voit obligé de suivre un inconnu qui lui offre son aide. À l'issue d'une courte marche, « Eugène vit la terre s'ouvrir, et la bouche d'un souterrain se présenta à sa vue » (I, p. 8), — une description qui rattache déjà l'ouvrage à la catégorie du roman noir, ce que confirment par la suite d'autres descriptions d'endroits sinistres. C'est notamment le cas de la « ténébreuse prison » (I, p. 82) dans laquelle est enfermé le duc de B***. Comparé à « l'enfer du Dante » (I, p. 81), son cachot apparaît comme « le lieu où gémissaient tant de victimes de la plus exécration tyrannie » (I, p. 78).

Or, c'est un château antique, élément incontournable de tout roman gothique, qui joue dans le récit un rôle essentiel, souligné par sa mention dans le titre même de l'ouvrage. Tarabel, avec « ses noires murailles » (II, p. 13), est qualifié de « château sinistre » (II, p. 1), de « château mystérieux » (II, p. 12), de « gothique forteresse » (II, p. 13), d'« endroit maudit » (II, p. 13) et de « lieu où les démons avaient établi leur domicile » (II, p. 13), pour ne citer que quelques-unes de ses désignations. Tout cela éveille la curiosité d'Eugène, qui décide de « sonder les mystères que le vieux château pouvait renfermer » (II, p. 11) et, selon des légendes locales, Tarabel en cachait en abondance. Le jeune comte explique ainsi son intérêt pour la forteresse :

On racontait cent fables moins croyables les unes que les autres sur le château de Tarabel : nos Vendéens, grands amateurs de prodiges et d'événements surnaturels, prétendaient que, depuis longtemps, les puissances de l'autre monde s'étaient emparées de ce lieu ; que, soit durant le jour, soit pendant les ténèbres de la nuit profonde, on entendait des bruits singuliers s'élever de l'enceinte de murailles, comme aussi des clartés mystérieuses, des apparitions magiques se manifestaient de temps en temps. Plus j'entendais faire ces récits bizarres, plus mon envie croissait de visiter Tarabel (I, p. 259–260).

Pendant sa visite du château, Eugène tombe sur « le cadavre d'une femme percé de plusieurs coups de poignard », dont « les chairs présentaient un commencement de putréfaction » (I, p. 273), et sur « cinq épouvantables squelettes » (I, p. 281), — tout cela, bien évidemment, au clair de la lune. Finalement, Eugène reconnaît que le château « surpassait tout ce [qu'il avait] vu de plus hideux ». Il était « comme pétrifié » et « [s]es cheveux se hérissèrent sur [s]a tête », d'où sa hâte « de détourner les yeux de ce terrifiant tableau ». Eugène se rend également compte que tout danger réel est sans doute moins effroyable que la perspective d'être confronté à des manifestations du surnaturel. Aussi déclare-t-il : « Je préférerais encore avoir des brigands à combattre, que des fantômes à rencontrer » (I, p. 281).

Et pourtant, le surnaturel, ou plutôt les allusions à son existence, constituent un élément important du roman gothique. La plupart du temps, Lamothe-Langon reste fidèle au modèle radcliffien du genre, en recourant au surnaturel expliqué, dans le cadre duquel les manifestations paranormales dépourvues d'explication raisonnable se déploient dans des rêves ou dans des récits intercalés tels que des légendes racontées par des personnages ou des passages qu'ils découvrent dans de vieux manuscrits. Cette dernière catégorie apparaît dans *Les Apparitions du château de Tarabel* à travers la « Relation lamentable des événements advenus à la noble et puissante famille de Tarabel » (II, p. 55–191), dont Eugène prend connaissance dans « un recueil d'histoires gothiques » (II, p. 54) trouvé au château.

Cependant, dans certains romans gothiques de Lamothe-Langon la limite entre réel et irréel s'efface légèrement, laissant le lecteur en proie au doute et annonçant ainsi l'avènement du fantastique auquel l'écrivain aura recours dans quelques-uns de ses ouvrages plus tardifs tels que *La Vampire, ou La Vierge de Hongrie* (1825), *Souvenirs d'un fantôme, chroniques d'un cimetière* (1838) ou *L'Homme de la nuit, ou Les Mystères* (1842). Tel est le cas d'une vision d'Eugène au cours de laquelle le protagoniste croit voir «une ombre mystérieuse» qui «ne traînait point après elle ces lambeaux sanglants que revêtent les fantômes, lorsque pour punir l'assassin, ils sortent de leur tombe glacée», mais qui était enveloppée d'une «draperie retraçant l'ancien uniforme d'un des régiments français» (I, p. 243), — apparition qui, selon Eugène, n'est autre que son père. Le message que lui délivre le fantôme n'est pourtant pas de nature intime puisque, dans *Les Apparitions du château de Tarabel*, même les spectres ont une tâche à remplir dans la trame révolutionnaire de l'ouvrage. De ce fait, plutôt que de lui transmettre des secrets familiaux, le vieux comte incite son fils à lutter pour la juste cause, en lui déclarant : «Plus heureux que moi, tu pourras combattre pour ta religion et pour ton roi» (I, p. 244).

Exupère, le protecteur et l'ami du héros, est une autre source de prodiges. Citons par exemple sa baguette d'ivoire, sous l'effet de laquelle Eugène éprouve «dans tout son corps une commotion électrique» (III, p. 97). En témoigne encore toute une série de scènes apparemment magiques qu'il suscite à Tarabel à la fin du roman. Bien que ce personnage mystérieux promette à Eugène, et implicitement au lecteur, d'expliquer toutes ces merveilles, sa mort soudaine rend toute révélation impossible, de même que l'élucidation de ses origines.

C'est ainsi que le suspense et le doute marquent le parcours d'Eugène à travers le château de Tarabel et tout ce qui l'entoure. Ne sachant plus distinguer le vrai du faux, ni qui est son vrai ami de qui veut son trépas, le protagoniste en arrive à cette conclusion qui constitue la véritable quintessence du genre gothique : «Il se trouve donc ici des êtres qui prennent plaisir à mon inquiétude» (II, p. 206).

Conclusion

Avant de clore notre réflexion sur *Les Apparitions du château de Tarabel, ou le Protecteur invisible*, il nous faut répondre à notre question initiale, à savoir : peut-on vraiment considérer ce roman comme relevant du genre gothique ? Pour ce faire, rappelons d'abord les trois aspects principaux du genre gothique identifiés par Maurice Lévy (1995, p. 388), notamment «l'usage d'une architecture médiévale», «la présence — réelle à des degrés divers — de l'Au-Delà» et

«une atmosphère particulière, faite d'angoisse et de mystère». Un autre critère évoqué par Lévy est celui de la date de parution de l'ouvrage en question, idéalement située entre la publication du *Château d'Otrante* de Walpole en 1764 et celle des *Albigéois* de Maturin en 1824, même si cette dernière limite est aussi subjective qu'approximative. Le roman de Lamothe-Langon répond à tous ces critères. En outre, comme nous venons de le montrer, il contient tous les ingrédients typiques du genre gothique : le manichéisme, très sensible dans le contraste entre le protagoniste et l'antagoniste, l'importance de la trame sentimentale, la présence du surnaturel expliqué à la manière d'Ann Radcliffe et tout cela dans le cadre d'événements significatifs.

Cependant, du fait de la prégnance du contexte historique et révolutionnaire ainsi que de sa proximité temporelle, et de la charge émotionnelle dont il est porteur, c'est le thème politico-historique qui occupe la place centrale dans *Les Apparitions du château de Tarabel*, dominant ainsi toutes les autres dimensions du roman, y compris son caractère gothique, ce en quoi l'ouvrage se distingue des autres romans gothiques de l'auteur, plus traditionnels et conformes à l'esthétique radcliffienne.

Enfin, il reste à observer que les nombreuses références aux personnages et aux faits historiques n'assurent aucunement l'objectivité d'un ouvrage très marqué idéologiquement, dont le caractère hybride nous semble étroitement lié à la fois aux traits génériques du gothique, et à la diversité des motifs à l'origine de sa création. Toujours sensible aux modes littéraires du moment et attentif aux préférences de ses lecteurs, Lamothe-Langon perçoit l'intérêt que le public continue de porter au genre gothique classique, d'où l'emploi de nombreux éléments de ce type dans *Les Apparitions du château de Tarabel*. Cependant, au lieu de mettre en scène un passé lointain dans la trame principale de son ouvrage, comme il le fait dans la majorité de ses romans noirs, l'écrivain décide cette fois de se servir de la Révolution, cette époque turbulente dont bon nombre de ses lecteurs pourraient encore se souvenir. À notre avis, ce choix s'explique, avant tout, par la volonté de l'auteur de marquer clairement sa position par rapport à la période révolutionnaire⁵, un choix significatif qui renvoie à sa situation d'ancien fonctionnaire de l'administration napoléonienne face à la Restauration bourbonienne. Cela dit, ne se peut-il pas également qu'il affronte ainsi les démons de son propre passé ?

⁵ Citons à ce propos le constat d'Eugène qui, dans les premières pages du roman, déclare à propos de la Terreur que « tout ce qu'il y a de plus lâche, de plus infâme, de plus scélérat, décidait alors de la vie des Français » (I, p. 24).

Bibliographie

- (1823). *Biographie toulousaine, ou Dictionnaire historique des personnages qui par des vertus, des talents, des écrits, de grandes actions, des fondations utiles, des opinions singulières, des erreurs, etc. se sont rendus célèbres dans la ville de Toulouse, ou qui ont contribué à son illustration* (Vol. I). L. G. Michaud.
- Aldéguier, A. de (1866). Éloge de M. Le Baron de Lamothe-Langon; Prononcé en Séance publique, le 11 juin 1865. *Recueil de l'Académie des Jeux Floraux*. Douladoure.
- Constans, E. (1999). *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*. PULIM, Presses Universitaires de Limoges.
- Drews, P. (1991). « L'Histoire dans la fiction en prose (1760–1820) ». *Neohelicon*, 18(2).
- Lamothe-Langon, É.-L. de (1822). *Les Apparitions du château de Tarabel, ou Le Protecteur invisible* (Vol. I-IV). Dentu.
- Lévy, M. (1995). *Le roman « gothique » anglais : 1764–1824*. Albin Michel.
- Santi, L. de (1911). Épisodes de l'histoire de Toulouse sous le Premier Empire (Extraits des mémoires inédits de Lamothe-Langon). *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse* (10^e série, Vol. XI). Douladoure-Privat.
- Summers, M. (1964). *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. Russell & Russell.
- Szkopiński, Ł. (2023). *Le Romanesque ténébreux d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Notice bio-bibliographique

Łukasz Szkopiński, HDR, travaille à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Łódź. Ses recherches portent principalement sur la littérature française de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Il est l'auteur du livre *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil* (Paris, Classiques Garnier, 2015), de l'édition critique de *Victor, ou L'Enfant de la forêt* (1797) de Ducray-Duminil (Paris, Classiques Garnier, 2019), du livre *Le Romanesque ténébreux d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon* (WUŁ, 2023), ainsi que de nombreux articles concernant, entre autres, le roman noir et la littérature révolutionnaire en France, la correspondance de la reine Marie-Antoinette et l'argot français. Boursier Fulbright et de la Kościuszko Foundation, Łukasz Szkopiński est le directeur de la revue scientifique *e-Scripta Romanica* et membre de plusieurs sociétés académiques.



LILIANA ANGHEL

Université de Bucarest, Roumanie



<https://orcid.org/0000-0002-9933-5462>

Subjectivité de l'expression de l'auteur — narrateur dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo

Subjectivity of the author — narrator's expression in *The Toilers of the Sea*
by Victor Hugo

Abstract

In this essay we intend to emphasize first the subjective way of Victor Hugo in expressing his own thoughts, ideas, visual impressions and feelings within the introductory chapter of this book, entitled "The Archipelago of the Channel". Then, we intend to show the subjective manner of the narrator in constructing Gilliatt, the main character of the proper novel. In this undertaking, the narrator seems to be objective, while, in fact, he is highly subjective, presenting the hero from an outside view point, and defining his temper and disposition by a collection of gossips and slanders on Gilliatt, from the narrow and xenophobe perspective of his fellow-citizens. The subjectivity of both the author and the narrator is disconcerting for the reader, who should not judge superficially this book, but rather try to find, between the lines, its different values and significations, which are in perfect accord with Victor Hugo's philosophical and aesthetic conception, based upon the harmony of contraries, upon the coexistence of good and evil, sublime and grotesque, light and darkness.

Keywords: Subjectivity of the author/narrator, The Archipelago of the Channel, Gilliatt, the main character of the novel.

Le roman *Les Travailleurs de la mer*, que Victor Hugo conçut et écrivit en 1865 dans l'île de Guernesey, est une œuvre de l'exil du poète-romancier en Grande-Bretagne, pendant le règne de Napoléon III, un exil de près de vingt années (1851–1870).

Après avoir quitté la Belgique, où il s'était réfugié après le coup d'État du 2 décembre 1851, Victor Hugo a gagné l'île de Jersey et, en octobre 1855, « Hugo

passa de Jersey à l'île la plus proche, Guernesey, en attendant de voir où il dirigerait par la suite ses pas » (Barrère, 1965, p. 17). Puisqu'en France le Second Empire semblait solidement établi, Hugo s'est vu contraint de vivre en exil une longue période. D'ailleurs, le sentiment de l'exil, chargé d'amertume, mais aussi de gratitude pour cette terre d'accueil, éclate dans la « Dédicace » du livre :

Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable (Hugo, 1980, p. 105).

À l'époque, V. Hugo était un écrivain français connu en Grande-Bretagne, mais il ne jouissait pas d'une grande sympathie auprès de la critique, selon les affirmations de J. B. Barrère :

Le Rhin, encore sous-estimé, passe pour un excellent guide, seulement gâté par des traces d'anglophobie, un nationalisme mal placé et des intentions politiques... *La Légende des Siècles* souleva de concordants reproches d'indécence : décidément, Hugo passait pour un païen immoral... Le roman des *Misérables* réunit au renom familial d'immoralité le grief de nationalisme, repris du *Rhin*, deux traits considérés comme représentatifs du caractère français (Barrère, 1965, p. 81–83).

Dans ce contexte de réception critique, qui lui était assez peu favorable, Hugo écrit *Les Travailleurs de la mer*, immédiatement traduit en anglais sous le titre *The Toilers of the Sea*, où le public anglais « goûta en effet, les évocations puissantes de la nature, mais elles parurent gâtées par le déploiement de verbe et de vocabulaire qui y est cependant lié ; on eût souhaité plus de mesure » (Barrère, 1965, p. 83). Ce jugement critique de la part des lecteurs anglais suggère, à notre avis, les différences de goût, en matière littéraire, par rapport à celui de Victor Hugo et du public français. D'une manière simpliste, les critiques anglais ont condamné aussi l'effacement de Gilliatt dans la mort, considérant que son suicide était indigne d'un Britannique, mais se rappelant promptement qu'en réalité, il n'en était pas un :

“The hero is French, the heroine is French, the catastrophe is French”, lit-on dans l'*Athenaeum*, et le *Blackwood's Magazine* partage ce sentiment : “In our opinion, Gilliatt's way of escaping from the last dilemma . . . is a cowardly and mean one ; but we are English and M. Hugo is French” (Barrère, 1965, p. 83).

Ce blâme moral de la part des critiques anglais suggère, une fois de plus, les différences de mentalité et de conception sur la vie, par rapport à celles de Victor Hugo. On sent aussi, dans le ton de ces critiques, un air guindé, une nuance de supériorité vis-à-vis de l'écrivain français. Ils n'avaient pas compris,

hélas, que dans l'esprit de Hugo, cette sortie de scène de Gilliatt n'avait pas la signification d'un suicide, commandé par la lâcheté, mais plutôt une fusion volontaire et sereine, de tout son être, dans le grand tout universel, une absorption paisible de son corps et de son esprit dans la mer envahissante, consolatrice et toute-puissante. Il s'agit plutôt, dans l'esprit de Hugo, d'une « mort élémentaire » (Barrère, 1967, p. 223), par laquelle Gilliatt revient à la nature-mère, à l'univers primordial auquel il appartient.

Dans les pages suivantes, nous nous proposons de montrer comment Victor Hugo a exprimé, d'une façon courageuse et originale sa subjectivité dans la composition du livre *Les Travailleurs de la mer*, en adoptant plusieurs positions narratives. Tout d'abord, sa subjectivité apparaît dans l'avant-texte du roman, c'est-à-dire dans la « Dédicace », dans la très courte préface de la première édition (celle de 1866) et dans le long chapitre préliminaire, intitulé *L'Archipel de la Manche* (incorporé à l'édition publiée chez Calmann-Lévy, en 1883). Ces trois segments textuels sont assumés par l'auteur concret, Victor Hugo. Ensuite, nous allons montrer comment Hugo a réussi à exprimer sa subjectivité dans le texte du roman proprement-dit, notamment par la construction originale du héros, Gilliatt, selon une technique narrative apparemment objective, prenant comme point d'appui la subjectivité des concitoyens guernesiais de celui-ci.

Le roman (mis en vente le 12 mars 1866 à Bruxelles et à Paris) ne comportait pas, comme nous venons de le dire, le chapitre introductif, *L'Archipel de la Manche* (à cause du refus de l'éditeur Lacroix, qui pensait qu'il nuirait au succès du livre). Hugo s'est résigné à l'ajournement de la publication de ce chapitre, mais il l'a remplacé par la « Dédicace » à l'île de Guernesey et par une très brève « Préface ». La subjectivité de l'écrivain se fait donc jour dès l'avant-texte du roman, car, dans la « Dédicace », il exprime toute sa gratitude à cette terre d'asile. Ainsi, ce petit segment textuel, faisant référence à un hors-texte réel, vise à produire un certain effet sur les lecteurs du livre : c'est une stratégie de *captatio benevolentiae*, afin qu'ils lisent avec plaisir et confiance les faits racontés par la suite.

Dans la « Préface » l'auteur expose aussi, mais laconiquement, sa conception philosophique de la fatalité — le triple anankè qui pèse sur l'homme :

La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temple ; il faut qu'il crée, de là la cité ; il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire... L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé et sous la forme élément. Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième. À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme, se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain (Hugo, 1980, p. 107).

Ainsi, dans cette « Préface », Victor Hugo exprime ouvertement le cheminement de sa pensée, sa conception philosophique pessimiste, dévoilée par le thème de la fatalité, qui réunit ses trois romans majeurs. Mais, tout comme les héros des deux romans antérieurement publiés, le héros des *Travailleurs de la mer*, Gilliatt, ne cesse, jusqu'à la fin, de livrer combat à la fatalité sous toutes ses formes : contre les dogmes religieux, dont il ne tient point compte ; contre les superstitions et les médisances de ses concitoyens ; contre la nature déchaînée (représentée par l'océan, la tempête et le monstre sous-marin) ; contre l'anankè intérieur, celui du cœur humain, qui l'empêche d'atteindre le bonheur par l'amour et qui, finalement, lui fera attendre la marée montante, jusqu'à son absorption complète dans l'océan. C'est tout-à-fait consciemment que l'écrivain a choisi ce dénouement pour son roman, en accord avec ses propres convictions philosophiques.

Dans *L'Archipel de la Manche*, Victor Hugo se présente à visage découvert pour décrire les îles anglo-normandes, et surtout Guernesey, avec tous les contrastes qu'il y a trouvés. Ainsi, le lecteur apprend, par des descriptions circonstanciées, que c'est une île riante, à la terre fertile, où l'on peut découvrir des paysages gracieux dans les régions intérieures, parsemées de plantes méditerranéennes et exotiques « magnolias, myrtes, daphnés, lauriers-roses, hortensias bleus... Rien de plus opulent et de plus prodigue que cette végétation masquant et ornant les façades coquettes des villas et des cottages » (Hugo, 1980, p. 60), tandis que sur la côte ouest, le paysage change complètement : « L'ouest, dévasté, est sous le souffle du large. Là, les brisants, les rafales, les criques d'échouage, les barques rapiécées, les jachères, les landes, les mesures, parfois un hameau bas et frissonnant, les troupeaux maigres, l'herbe courte et salée et le grand aspect de la pauvreté sévère » (Hugo, 1980, p. 60). La dernière phrase que nous venons de citer comporte une longue énumération de substantifs, qui ne manquera pas d'exercer sur le lecteur sa vertu évocatoire.

Dans les sous-chapitres V–VII, Hugo décrit les risques de mer, les rochers dangereux et l'océan mêlé à la terre. C'est une accumulation prodigieuse de « choses vues », filtrées à travers la mémoire visuelle et affective particulière de l'écrivain, sensible aux dimensions, aux volumes, aux couleurs, à la grandeur et à l'insignifiance de toutes les formes de vie et de réalité extérieure. Nous n'en donnerons qu'un exemple, extrait du sous-chapitre VII, intitulé « Paysage et océan mêlés » :

À Guernesey, les métairies sont monumentales... Les hameaux sous les arbres sont décrépits et vivaces. Des chaumières ont des vieillesse de cathédrale. Une cabane de pierre, route des Hubies, a dans son mur une encoignure avec un tronçon de colonnette et cette date : 1405. Une autre, du côté de Balmoral, offre sur sa façade, comme les maisons paysannes d'Ernani et d'Astigarra, un blason sculpté en pleine pierre... D'autres cabanes ont été des barques ; une

coque de bateau renversée et juchée sur des pieux, cela fait un toit. Une nef, la cale en haut, c'est une église. La voûte en bas, c'est un navire ; le récipient de la prière, retourné, dompte la mer... Les ravins étalent pêle-mêle sur leurs talus les fougères, les liserons, les roses de loup... Le soir, le soleil couchant, radieusement horizontal, éclaire dans les chemins creux le lent retour des génisses s'attardant à mordre les haies à droite et à gauche, ce qui fait aboyer le chien. Les sauvages caps de l'ouest s'enfoncent en ondulant, sous la mer ; quelques rares tamarins y frémissent. Au crépuscule, les murs cyclopéens, laissant passer le jour à travers leurs pierres, font au haut des collines de longues crêtes de guipure noire. Le bruit du vent écouté dans ces solitudes donne une sensation de lointain extraordinaire (Hugo, 1980, p. 66–68).

Dans le passage cité, on peut visualiser les choses observées par Hugo, allant du registre monumental au registre de l'insignifiant, et vice-versa, au gré de ses randonnées. Les paysages contemplés suscitent parfois en lui de lointains souvenirs de l'Espagne, des villes Ernani et Astigarraga, traversées pendant son enfance. Certaines demeures, certaines églises ont attiré son attention, précisément parce qu'elles sont réalisées à partir d'anciennes coques d'embarcations ; mais, quoique stupéfait, l'écrivain adopte le ton le plus simple dans son commentaire, comme si c'était naturel, dans ce pays de pêcheurs, de ne pas gaspiller ces précieux matériaux de construction, et surtout de relier la terre et l'océan, même dans la prière adressée à Dieu. Les connaissances de Hugo sur la flore de Guernesey sont frappantes, elles aussi, révélant au lecteur son plaisir d'herboriser et de reconnaître les différentes plantes ; les dernières images du fragment ci-dessus, surprises au coucher du soleil et au crépuscule, décrites à l'aide de l'hyperbole « murs cyclopéens », de l'épithète « longues crêtes » et de la métaphore « crêtes de guipure noire » sollicitent chez le lecteur l'imagination visuelle et le plaisir de la contemplation d'un paysage bucolique (ponctué par le lent retour des génisses), grâce à une prose poétique teintée de mystère et de mélancolie.

Dans le sous-chapitre VIII, « Saint-Pierre-Port », Hugo offre au lecteur la même profusion d'images et d'impressions souvent contrastées, en décrivant la ville et ses habitants. La ville, capitale de Guernesey, vue de loin, est pittoresque, étant « étagée sur un charmant désordre de vallées et de collines froncées autour du Vieux Havre, comme si elles avaient été prises à poignées par un géant » (Hugo, 1980, p. 68–69). Ensuite, l'écrivain offre de nombreux renseignements sur la ville et ses habitants, dans des phrases courtes, donnant l'impression d'un texte rédigé en style informatif, bientôt démenti par des commentaires ironiques, pleinement subjectifs :

Les ravins font les rues. Des escaliers abrègent les détours... Dans la grande place, les femmes du marché, assises en plein air sur le pavé, reçoivent les averses de l'hiver ; mais il y a à quelques pas la statue de bronze d'un prince...

Il n'y a point de bibliothèque publique. Il y a une société mécanique et littéraire. Il y a un collège. On édifie le plus d'églises qu'on peut... Force « chapelles » particulières protestent contre les églises officielles... Les Irlandais catholiques foisonnent, peu patients ; de façon que les discussions théologiques sont parfois ponctuées de coups de poing orthodoxes. La stagnation du dimanche fait loi. Tout est permis, excepté de boire un verre de bière le dimanche. Si vous aviez soif « le saint jour du sabbat », vous scandaliseriez le digne Amos Chick, qui a licence pour vendre de l'ale et du cidre dans High Street. Loi du dimanche : chanter sans boire. En dehors de la prière on ne dit pas : mon Dieu, on dit : mon bon. Good remplace God... Il y a un théâtre. Une porte bâtarde, donnant sur un corridor dans une rue déserte, telle est l'entrée. L'intérieur se rapproche du style d'architecture adopté pour les greniers à foin : Satan n'a pas de pompes, et est mal logé. Le théâtre a pour vis-à-vis la prison, autre logis du même individu (Hugo, 1980, p. 69–70).

À lire ces lignes pleines d'informations — probablement vérifiables au temps de Victor Hugo — on serait tenté de croire que l'écrivain a pris le parti de se moquer des Guernesiais, de leur capitale, de leurs coutumes, de leurs mentalités sociales et religieuses, de leurs préjugés moraux enfin. On sent, par exemple, l'ironie de l'écrivain lorsqu'il affirme qu'à Saint-Pierre-Port il n'y a pas de bibliothèque publique, mais qu'il y existe une société mécanique et littéraire. Les discussions théologiques entre les adeptes des différentes confessions, de même que l'interdiction de déployer une activité lucrative ou commerciale le dimanche, n'ont pas manqué d'attirer l'attention de Hugo et de susciter son ironie à propos du rigorisme protestant (comme dans le cas du théâtre, mésestimé et décrié, situé vis-à-vis de la prison, car les deux établissements étaient traditionnellement tenus pour les logis de Satan). Dans le même fragment on sent aussi le mécontentement de l'exilé français à propos de l'interdiction, en vigueur le dimanche, de vendre et de consommer des boissons alcoolisées.

Dans le sous-chapitre XVII, intitulé « Comptabilité des extrêmes », nous pensons que Hugo s'est proposé de mettre en lumière, de façon cocasse, des lois, des fonctions et des réalités sociales et administratives très anciennes, datant du Moyen-Âge, qui subsistaient encore en 1865–1866 dans les îles Jersey et Guernesey, et de les commenter ensuite, en insistant sur le sentiment de liberté qui régnait dans ces contrées :

L'aïnesse existe, la dîme existe, la paroisse existe, le seigneur existe, il y a le seigneur de fief et le seigneur de manoir ; ... La livre tournois existe, la saine et la dessaine existent... On est messire. Il y a bailli. Il y a sénéchal, il y a centeniers, vingteniers et douzeniers. Il y a vingtaine à Saint-Sauveur et cueillette à Saint-Ouen. Il y a tous les ans, pour le branchage des routes, chevauchée des connétables. Le vicomte est en tête, « tenant à la main la perche royale »... Plein Moyen-Âge, direz-vous ; non, pleine liberté. Arrivez, vivez,

existez. Allez où vous voudrez, faites ce que vous voudrez, soyez qui vous voudrez. Nul n'a droit de savoir votre nom. Avez-vous un Dieu à vous ? Prêchez-le. Avez-vous un drapeau à vous ? Arborez-le. Où ? Dans la rue. Il est blanc ? Soit. Il est bleu ? Très bien. Il est rouge ? Le rouge est une couleur... Pensez, parlez, écrivez, imprimez, haranguez, c'est votre affaire... Donc franchise absolue de parole et de presse... D'entrave point. Toute liberté ; spectacle grandiose... Chacun est son propre souverain, non de par la loi, mais de par les mœurs. Souveraineté si entière et si mêlée à la vie, qu'on ne la sent, pour ainsi dire, plus. Le droit est devenu respirable ; il est incolore, inaperçu et nécessaire comme l'air. En même temps on est « loyal ». Ce sont des citoyens qui ont la vanité d'être sujets. Au total, le XIX^e siècle règne et gouverne. Il entre par toutes les fenêtres de ce Moyen-Âge resté debout. La vieille légalité normande est de part en part traversée par la liberté (Hugo, 1980, p. 91–92).

Nous pensons qu'en écrivant ces lignes sur les vieilles lois normandes, perpétrées jusqu'après la moitié du XIX^e siècle, Hugo a tâché de surprendre ses lecteurs français, de créer sur eux un effet de choc, lorsqu'ils découvriraient que des réalités et des réglementations fiscales et administratives datant du Moyen-Âge pouvaient coexister avec cet esprit de liberté, limité seulement par les mœurs de la population de ces îles, c'est-à-dire par la probité de pensée et par la rectitude morale individuelle. Il est probable que les lecteurs anglais du temps de Hugo étaient familiarisés avec ces réalités administratives, avec les significations de vocables tels l'aînesse, la dîme, la livre tournois, le bailli, le sénéchal, etc., qu'ils connaissaient les lois archaïques et ne s'en montraient pas autrement inquiets. Mais, à notre avis, c'était sur l'esprit des lecteurs français que Hugo voulait agir, en leur suggérant que même dans ces petites îles britanniques, la liberté individuelle, la liberté de la pensée, de la parole et de la presse étaient des droits acquis, reconnus et plus solidement établis que dans la France du Second Empire. Ces lignes, en un style alerte, revêtant tantôt la tournure dialogique, tantôt un ton persuasif, sont empreintes d'une grande subjectivité (faite d'admiration et de gratitude) de la part de l'écrivain, envers la terre d'accueil. Pourtant, elles sont suivies par une nouvelle page ironique, à propos du seul « tyran » des Anglais :

Le tyran des Anglais a le même nom que le créancier de Don Juan, il s'appelle Dimanche. L'Angleterre est le peuple qui a dit : *time is money* ; le tyran Dimanche réduit la semaine active à six jours, c'est-à-dire prend aux Anglais le septième de leur capital. Et aucune résistance n'est possible. Le dimanche règne par les mœurs, despotes bien autres que les lois. Le dimanche, ce roi d'Angleterre, a pour prince de Galles le spleen. Il a le droit d'ennui. Il ferme les ateliers, les laboratoires, les bibliothèques, les musées, les théâtres, presque les jardins et les bois. Du reste, insistons-y, le dimanche anglais opprime moins Jersey que Guernesey (Hugo, 1980, p. 93).

Peut-être, Victor Hugo, exilé à Guernesey, a-t-il ressenti ce spleen, cet ennui causé par sa solitude et par le fait que le dimanche, les Guernesiais étaient passibles d'amende s'ils ne respectaient pas cette coutume, qui décrétait qu'ils offensaient Dieu en travaillant pendant le jour de repos de celui-ci. Mais le ton de l'écrivain change de nouveau, à la fin de ce sous-chapitre, car, avec sa puissance visionnaire, il prophétise une saison de la chute des monarchies et des préjugés et il prédit au peuple de l'archipel un avenir de progrès et de prospérité, où la liberté se manifesterait toujours, sous l'influence impérieuse de la mer et du vent :

C'est l'heure du déclin des monarchies. Cette heure est arrivée. La civilisation de l'archipel normand est en marche et ne s'arrêtera pas. Cette civilisation est autochtone, ce qui ne l'empêche point d'être hospitalière et cosmopolite. Elle a reçu, au XVIII^e siècle, le contrecoup de la révolution anglaise et au XIX^e le contrecoup de la révolution française. Elle a eu deux fois le profond tremblement de l'indépendance. Au surplus, tous les archipels sont des pays libres. Mystérieux travail de la mer et du vent (Hugo, 1980, p. 93–94).

Dans le sous-chapitre XXI, « Puissance des casseurs de pierres », Hugo s'afflige de l'exploitation intense des falaises de granit de Guernesey, faite par des entrepreneurs âpres au gain et irréfléchis quant à la solidité de l'île à l'avenir. Il affirme que Guernesey est en pleine démolition, parce que le granit de ses côtes est un matériel de construction très recherché, ce qui fait que les habitants vendent leur île en détail. Hugo (1980) déplore cette destruction : « Quoi qu'il en soit, les côtes de Guernesey tombent sous la pioche. En quatre ans, à Saint-Pierre-Port, sous les fenêtres des habitants de la Falue, une montagne a disparu » (p. 101). Dans ces lignes, Hugo se montre un esprit lucide et visionnaire, prévoyant la destruction de l'équilibre naturel entre la terre et la mer. Et à ce funeste présage de destruction, il enchaîne une amertume personnelle, en disant : « Ajoutez à cela que Guernesey, qui jadis parlait français, parle aujourd'hui anglais. Autre démolition » (p. 101).

Il est déconcertant, même pour le lecteur de nos jours, de découvrir dans le chapitre préliminaire, *L'Archipel de la Manche*, une description de ces lieux et de ces habitants insulaires, faite selon le principe de l'antithèse, car Hugo présente tous ces aspects contrastés d'une manière spontanée, comme il les a observés et comme ils se sont gravés dans sa mémoire, non pas sous la forme d'un compte-rendu administratif ou d'un rapport économique, mais comme un discours personnel et passionné. C'est encore ce qui a attiré notre attention dans le dernier sous-chapitre, XXII, intitulé « Bonté du peuple de l'archipel », dans lequel Hugo loue les vertus de ce « noble petit peuple, grand par l'âme » (p. 102). Ces habitants des îles de la Manche sont, selon Hugo, une race à part, fière d'avoir donné les descendants des Normands qui ont conquis l'Angleterre et qui, dans la suite des temps, ont colonisé des terres lointaines, en Australie,

en Californie, à Ceylan et en Amérique du Nord (qui a son New-Jersey et son New-Guernesey, situé dans l'Ohio). Dans cette page, on sent la fierté nationale de Hugo, qui lui fait considérer les hommes de l'Archipel de la Manche comme de fiers descendants des Normands, comme des peuples qui «ont gardé de leur vieille vie de contrebandiers un goût hautain pour le risque et le danger» (p. 102–103). Dans le passage suivant, l'admiration de Victor Hugo pour l'«in-corruptible aptitude au progrès» des Anglo-Normands éclate :

Où prospérait le banditisme, le commerce règne. Transformation superbe. Œuvre des siècles, sans doute, mais des hommes aussi. Ce magnanime exemple, c'est ce microscopique archipel qui le donne. Ces espèces de petites nations-là font la preuve de la civilisation. Aimons-les, et vénérons-les. Ces microcosmes reflètent, en petit, dans toutes les phases, la grande formation humaine. Jersey, Guernesey, Aurigny ; anciens repaires, ateliers à présent. Anciens écueils, ports maintenant (Hugo, 1980, p. 103).

Le discours de V. Hugo sur les habitants des îles anglo-normandes est empreint d'une éloquence vouée à susciter l'admiration du lecteur. Nous ne savons pas s'il s'agit vraiment d'un noble petit peuple de la mer, car l'écrivain affirme que ces hommes sont aussi les descendants des pirates. Peut-être Hugo était-il sincère dans son admiration, mais peut-être qu'il s'est laissé aussi entraîner par l'éloquence de son propre style. De toute façon, pour emporter l'adhésion du lecteur, il a employé un ton épique en décrivant les exploits aventureux des ancêtres de ces marins, comme en témoigne encore la citation suivante :

C'est en bonne part qu'on pense aujourd'hui à l'ancienne piraterie de l'archipel normand. En présence de toutes ces voiles charmantes et sereines triomphalement guidées à travers ces dédales de flots et d'écueils par le phare lenticulaire et la light-house électrique, on songe... à ces vieux marins furtifs et farouches, naviguant jadis, en des chaloupes sans boussole, sur les vagues noires lividement éclairées de loin en loin, de promontoire en promontoire, par ces antiques brasiers à frissons de flammes, que tourmentaient dans des cages de fer les immenses vents des profondeurs (Hugo, 1980, p. 104).

La seconde partie de notre exposé sera consacrée à la technique narrative employée par Hugo pour caractériser Gilliatt, le personnage principal du roman. Nous tâcherons de démontrer que, malgré son parti-pris d'impassibilité, l'auteur—narrateur réussit à transmettre au lecteur sa conception personnelle du monde et ses sentiments. Nous allons donc analyser la construction du personnage Gilliatt sur le plan de l'énonciation narrative, car, à notre avis, l'écrivain a employé une technique narrative complexe, ayant des objectifs esthétiques et idéologiques personnels. D'ailleurs, comme l'ont démontré les études narratologiques de Gérard Genette, il n'y a pas de récit à l'état pur ; même dans les récits

de fiction, où le narrateur ne fait point valoir sa présence, s'astreignant à un complet effacement, il y a de brefs segments textuels où l'auteur prend en son propre nom la parole, mettant ainsi en évidence son propre système de valeurs. Nous faisons allusion tant aux interventions auctorielles qu'aux séquences en discours rapporté, où les paroles prononcées par certains personnages les instituent en énonciateurs idéologiquement marqués.

Dans le roman *Les Travailleurs de la mer*, tout comme dans le chapitre introductif, *L'Archipel de la Manche*, le narrateur se confond avec l'auteur (en termes narratologiques, un narrateur extradiégétique hétérodiégétique, s'adressant à un narrataire extradiégétique, le lecteur). Dès la première ligne du roman, dans la partie intitulée « De quoi se compose une mauvaise réputation », Gilliatt est présenté en focalisation externe, comme si les faits étaient enregistrés par une caméra (Genette, 1972, p. 207), ou comme si le narrateur ne savait rien sur lui :

La Christmas de 182... fut remarquable à Guernesey... Le matin de cette Christmas, la route qui longe la mer de Saint-Pierre-Port au Valle était toute blanche. Il avait neigé depuis minuit jusqu'à l'aube... L'homme venait derrière la femme, à une centaine de pas d'intervalle. Il allait comme elle du côté de Saint-Sampson. L'homme, jeune encore, semblait quelque chose comme un ouvrier ou un matelot. Il avait ses habits de tous les jours, une vareuse de gros drap brun et un pantalon à jambières goudronnées, ce qui paraissait indiquer qu'en dépit de la fête il n'irait à aucune chapelle... La passante, elle, avait évidemment déjà sa toilette d'église ; elle portait une large mante ouatée de soie noire à faille, sous laquelle elle était fort coquettement ajustée d'une robe de popeline d'Irlande à bandes alternées blanches et roses (Hugo, 1980, p. 113–114).

Ce qui est frappant dans le portrait de cet homme, c'est qu'il porte ses vêtements de tous les jours, malgré le jour de fête ; ensuite, nous sommes frappés par le contraste entre l'aspect physique quelque peu grossier de l'homme et l'élégance de la passante. Pour maintenir l'intérêt du lecteur en éveil, le narrateur décrit ensuite le geste de celle-ci, qui trace, de son doigt, le mot Gilliatt sur la neige. C'est à ce moment seulement que le lecteur apprend que ce mot était le nom de l'ouvrier (ou du matelot), figé sur place de surprise, en regardant, dans la neige, à côté de son nom, les traces des deux petits pieds de la ravissante jeune fille, Déruchette. Malgré l'absence de commentaires ou d'explications psychologiques de la part du narrateur sur le personnage Gilliatt, le lecteur devine que c'est un homme du peuple, un travailleur, sans religion, mais dont le cœur s'émeut en pensant à la jeune fille. Dans le chapitre II, « Le Bû de la Rue », le narrateur emploie la même technique narrative objective, bien que maintenant, il semble savoir quelque chose sur le personnage : le fait que Gilliatt habitait dans la paroisse de Saint-Sampson, mais qu'il n'y était pas aimé, pour plusieurs raisons : d'abord parce qu'il habitait une maison isolée, appelée le Bû de la Rue,

située à la pointe d'un rocher, près de la crique de Houmet-Paradis. C'était une maison « visionnée », c'est-à-dire une maison visitée pendant la nuit, par le diable ou les mauvais esprits. Le narrateur glose ensuite sur les maisons visionnées en général, en feignant de relater uniquement ce qu'il a entendu dire aux Guernesiais :

Les anciens du pays racontent, mais ces faits-là appartiennent au passé, que la population catholique de l'Archipel normand a été autrefois, bien malgré elle, plus en communication encore avec le démon que la population huguenote. Pourquoi ? Nous l'ignorons. Ce qui est certain, c'est que cette minorité fut jadis fort ennuyée par le diable. Il avait pris les catholiques en affection, et cherchait à les fréquenter, ce qui donnerait à croire que le diable est plutôt catholique que protestant (Hugo, 1980, p. 116–117).

Dans le passage cité, qui revêt l'apparence de la bonne foi et de la crédulité du narrateur, le lecteur perçoit l'ironie implicite de celui-ci, à propos des superstitions et de la xénophobie de ces insulaires, qui leur font associer le diable aux catholiques, venus de France ou d'Irlande. De sorte que, de leur superstition, surgit une déduction logique : si la maison est « visionnée », son occupant doit être en communication directe avec les démons, il est donc un sorcier, enclin aux maléfices. Les autres raisons de méfiance des Guernesiais à propos de Gilliatt, et de son exclusion de la communauté locale, apparaissent dans le III^e chapitre, intitulé « Pour ta femme, quand tu te marieras ». Nous y apprenons que la biographie de Gilliatt avait des points obscurs. Il était arrivé à Guernesey, tout petit enfant, vers la fin de la révolution française, amené par une femme dont on ne savait si c'était sa mère ou non, si elle était Anglaise ou Française. Le narrateur prend le soin de nous renseigner, sur un ton neutre : « Elle avait un nom quelconque, dont la prononciation guernesiaise et l'orthographe paysanne avaient fait Gilliatt » (Hugo, 1980, p. 121). Quelques lignes plus loin, on peut tout de même discerner l'ironie discrète du narrateur, à propos de la méfiance des Guernesiais à l'endroit de cette étrangère, dans des phrases apparemment objectives : « On offrait cette mesure à vendre avec le démon qui était dedans, pour quelques livres sterling. Cette femme l'acheta, évidemment tentée par le diable. Ou par le bon marché » (Hugo, 1980, p. 121). L'auteur—narrateur ne peut se priver de donner cependant son avis sur cette femme et en général, sur les gens en exil sur une terre étrangère, malgré sa décision de garder un ton objectif :

En somme, c'étaient des gens que rien ne prouvait. Française, il est probable qu'elle l'était. Les volcans lancent des pierres et les révolutions des hommes. Des familles sont ainsi envoyées à de grandes distances, les destinées sont dépayées, des groupes sont dispersés et s'émiettent ; des gens tombent des nues, ceux-ci en Allemagne, ceux-là en Angleterre, ceux-là en Amérique. Ils étonnent les naturels du pays. D'où viennent ces inconnus ? C'est ce Vésuve qui

fume là-bas qui les a expectorés. On donne des noms à ces aérolithes, à ces individus expulsés et perdus, à ces éliminés du sort ; on les appelle émigrés, réfugiés, aventuriers. S'ils restent, on les tolère ; s'ils s'en vont, on est content. Quelquefois, ce sont des êtres absolument inoffensifs, étrangers, les femmes du moins, aux événements qui les ont chassés... J'ai vu une pauvre touffe d'herbe lancée éperdument en l'air par une explosion de mine. La révolution française, plus que toute autre explosion, a eu de ces jets lointains. La femme qu'à Guernesey on appelait la Gilliatt était peut-être cette touffe d'herbe-là (Hugo, 1980, p. 121–122).

Dans le passage cité ci-dessus, la subjectivité profonde de l'auteur—narrateur est évidente. Il témoigne de la compassion à ces déshérités du sort, en vertu de son profond humanisme, de sa bonté naturelle, de sa sage maturité, mais nous pensons que c'est aussi à cause du fait qu'il était lui aussi, dans sa vie réelle, un émigré, un éliminé, un réfugié. Ces lignes sont, en fait, un plaidoyer passionné contre la bêtise, la méchanceté et la xénophobie, qui guettent dans les zones obscures de la conscience humaine.

Dans le chapitre suivant (le iv^e), intitulé « Impopularité », le narrateur, bien qu'extérieur à la diégèse, semble avoir une bonne connaissance des raisons de méfiance des Guernesiais vis-à-vis de Gilliatt, s'approchant, par cela, de la perspective narrative d'un narrateur—témoin. Les motifs de son impopularité étaient nombreux : d'abord, la maison hantée qu'il habitait ; ensuite, son origine mal connue, puisqu'il était un étranger et un solitaire. Et le narrateur continue à énumérer les raisons de son impopularité :

Ensuite son vêtement qui était d'un ouvrier, tandis qu'il avait, quoique pas riche, de quoi vivre sans rien faire. Ensuite, son jardin, qu'il réussissait à cultiver et d'où il tirait des pommes de terre, malgré les coups d'équinoxe. Ensuite, de gros livres qu'il avait sur une planche, et où il lisait. D'autres raisons encore. D'où vient-il qu'il vivait solitaire ? . . . Il n'allait jamais à la chapelle. Il sortait souvent la nuit. Il parlait aux sorciers. Une fois on l'avait vu assis dans l'herbe d'un air étonné. Il hantait le dolmen de l'Ancrese et les pierres fées qui sont dans la campagne çà et là. On croyait être sûr de l'avoir vu saluer poliment la Roque qui chante. Il achetait tous les oiseaux qu'on lui apportait et les mettait en liberté... Il pêchait souvent et revenait toujours avec du poisson. Il travaillait à son jardin le dimanche. Il avait un bag-pipe, acheté par lui à des soldats écossais de passage à Guernesey, et dont il jouait dans les rochers, au bord de la mer, à la nuit tombante. Il faisait des gestes comme un semeur. Que voulez-vous qu'un pays devienne avec un homme comme cela ? (Hugo, 1980, p. 123–124).

Toutes ces singularités étaient reprochées à Gilliatt, sa bonne fortune en matière de pommes de terre et de pêche, malgré son manque de religion, ses promenades solitaires dans la campagne, aux environs d'un dolmen, la musique

qu'il faisait avec son bag-pipe, le geste charitable de remettre en liberté tous les oiseaux qu'on lui apportait et qu'il achetait, le geste du semeur... (Nous dirions même, comme Hugo, dans son poème *Saison des semailles, le soir*, «le geste auguste du semeur»). Ses lectures aussi éveillaient la défiance des gens des environs, car les livres qu'il lisait appartenaient à un espace culturel étranger : un *Dictionnaire de Rosier*, *Candide*, par Voltaire, *Avis au peuple sur sa santé*, par Tissot, et *De Rhubarbaro*, un titre considéré comme «véritablement bourru et menaçant» (Hugo, 1980, p. 124). Selon l'opinion des gens du commun, c'étaient des livres de magie, mais le narrateur en donne aussi les titres, comme pour convaincre le lecteur du contraire. Le point de vue du narrateur, dans ces pages, est volontairement dissimulé par la manière «objective» de rapporter les opinions malveillantes des gens de la paroisse de Saint-Sampson sur Gilliatt. Le narrateur va plus loin encore, en feignant d'adopter leur point de vue, comme en témoigne la citation suivante :

Disons-le, pourtant, l'ouvrage étant, comme le titre l'indique, écrit en latin, il était douteux que Gilliatt, qui ne savait pas le latin, lût ce livre. Mais ce sont précisément les livres qu'un homme ne lit pas qui l'accusent le plus. L'Inquisition d'Espagne a jugé ce point, et l'a mis hors de doute (Hugo, 1980, p. 124).

Dans le passage cité, le narrateur met en évidence les opinions injustes des gens de la paroisse sur cet étranger, car ils ne savaient pas si Gilliatt était instruit ou non, s'il savait lire en latin ou en français et ils en concluaient, avec un étonnant manque de logique (comme l'aurait fait la terrible Inquisition d'Espagne, au xv^e siècle), que, même s'il ne lisait pas ces livres, il était un hérétique et un sorcier. Leur conclusion bête, fondée sur des superstitions et des préjugés, est rapportée objectivement par le narrateur : «On n'était pas sûr que Gilliatt ne fît pas des charmes, des philtres et des "bouilleries". Il avait des fioles» (Hugo, 1980, p. 124). Mais à ce point du récit, le narrateur reprend son droit d'omniscience, car il intervient en contrepoint de ces médisances, de façon à disculper Gilliatt de ces accusations et de ces soupçons : «Du reste, ce n'était que le traité du Docteur Tilingius *Sur la Rhubarbe*, publié en Allemagne en 1679» (Hugo, 1980, p. 124). Or, à ce que nous sachions, la rhubarbe, malgré son nom rébarbatif (et, dans sa variante latine, ayant même une sonorité barbare), n'est rien d'autre qu'une plante médicinale et comestible, employée dans la cuisine et la pâtisserie.

Les pages suivantes abondent en petits récits sur les actes de Gilliatt et sur ses habitudes singulières, que ses concitoyens interprétaient comme des preuves de sorcellerie : par exemple, celle de sortir en mer pendant les nuits d'orage, comme le montre le passage suivant : «Dans une autre soirée d'orage, si noire qu'on ne voyait rien, tout près de la Catiau-Roque, qui est une double rangée de roches où les sorciers, les chèvres et les faces vont danser le vendredi, on crut être certain de reconnaître la voix de Gilliatt mêlée à l'épouvantable conversation

que voici » (Hugo, 1980, p. 126). Un autre exemple du même type est à retrouver dans les phrases : « On le voyait quelquefois, avec une cruche qu'il avait, verser de l'eau à terre. Or l'eau qu'on jette à terre trace la forme des diables » (Hugo, 1980, p. 126). Tous ces récits tentent d'accréditer l'idée que Gilliatt était en relation avec des sorcières et même avec le « Roi des Auxcriniers » (Hugo, 1980, p. 127), une sorte de monstre marin hideux et terrifiant, entraînant, pendant les tempêtes, les bateaux vers les écueils. Les preuves données par ces récits sur le caractère et la malignité des actions de Gilliatt, ne sont pas de véritables preuves de sorcellerie, mais plutôt des superstitions sans fondement réel et des préjugés bien ancrés dans l'esprit populaire. Pour donner plus de force à l'opinion courante que Gilliatt n'était pas bon, le narrateur insère encore quelques petites histoires, racontées toujours selon la perspective de ses concitoyens guernesiais : le fait qu'il avait souffleté un « pauvre homme » (Hugo, 1980, p. 130) qui venait de tuer son âne à coups de pied ; le fait d'avoir sauvé des mains d'un garçon une couvée de petits oiseaux, pour les remettre dans leur nid ; le fait qu'il donnait souvent un coup de main aux gens en difficulté, ou des conseils aux paysans, pour protéger leurs cultures ou leur bétail contre le mauvais temps et contre les éléments nuisibles ; ces faits étaient toujours interprétés comme provenant de la malice ou de la sagacité d'un sorcier. Sans cesse, les actions généreuses et sages de Gilliatt étaient tournées à son désavantage par les gens qui le connaissaient, comme si ses actions, destinées à secourir les hommes ou les bêtes en peine ou en danger, à soulager les souffrances, avaient des raisons cachées, voire mauvaises. Par l'insertion de ces petits récits, destinés à présenter Gilliatt selon les points de vue subjectifs et partiels de ses concitoyens, le narrateur réalise une polyphonie idéologique. L'idéologie à dominante xénophobe de ces gens du peuple se combine avec la fascination qu'ils éprouvent pour cet homme original, si différent du commun, et avec l'idéologie de l'auteur—narrateur, enclin à satiriser subtilement la bêtise de ces comparses et les vouant à l'amusement ou au mépris du lecteur.

Il nous semble évident que l'auteur, Victor Hugo, ne partage aucunement les préjugés et la défiance de ces gens du peuple. Plus encore, il assigne au narrateur extradiégétique hétérodiégétique le rôle de nuancer l'optique malveillante des habitants de Saint-Sampson, en signalant de temps en temps leur esprit borné, imbu de superstitions, leur intolérance et leur hypocrisie. Comme nous l'avons vu, le narrateur hugolien construit le personnage Gilliatt par des approximations à maints endroits du récit, par des racontars et par des oppositions continues entre l'être et le paraître. Grâce à cette présentation délibérément dévalorisante, Gilliatt se dessine en creux, sollicitant la compétence axiologique du lecteur.

Conclusion

Nous pensons que dans son livre, *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo a courageusement exprimé sa subjectivité, tant en sa qualité d'auteur qu'en celle de narrateur, en transgressant, à plusieurs reprises, le niveau narratif initialement adopté, en lançant à ses lecteurs une sorte de provocation esthétique et morale et en exerçant sur eux un effet de choc affectif. Ce livre, quoiqu'il appartienne à la littérature du XIX^e siècle, reste actuel et moderne, car il continue à susciter l'intérêt des lecteurs du XXI^e siècle, non seulement par l'intrigue romanesque (développée en une histoire d'amour toute romantique, finissant par la mort du héros, dans un incommensurable élan de dévouement et de sacrifice pour le bonheur de son élue, par son immersion volontaire dans la mer, afin de réintégrer l'univers primordial auquel il appartient), mais aussi par le côté documentaire, de reportage et même de guide touristique, sur une contrée européenne suffisamment ignorée, et aussi par l'originalité des situations narratives adoptées dans les différents segments textuels.

Il nous a semblé intéressant de voir si l'on peut concilier, au niveau de l'énonciation narrative, la « Dédicace » du livre — rédigée en un style admiratif et plein de gratitude envers Guernesey —, avec la courte « Préface » rédigée en 1866, avec *L'Archipel de la Manche* — long chapitre préliminaire, narratif-descriptif, tantôt admiratif, tantôt critique, sur les Anglo-Normands, sur leurs croyances, leur puritanisme, leurs conceptions conservatrices de la vie sociale, autant que sur leur esprit de liberté et sur les paysages contrastés —, et avec le roman proprement-dit, *Les Travailleurs de la mer*. Nous nous sommes posé cette question parce que nous avons découvert, dans ce livre, des énoncés d'une complexité extraordinaire, grâce aux nombreux contrastes dans les paysages et les attitudes, grâce à la multitude d'idées opposées les unes aux autres (celles de l'écrivain réel, celles du narrateur, celles des Guernesiais dans *L'Archipel de la Manche* et dans le roman, à propos des étrangers en général et de Gilliatt en particulier). Comme nous l'avons vu, dans les quatre segments textuels qui composent le livre, Victor Hugo est le sujet énonciateur, mais sa situation narrative varie : si dans les deux petits textes préliminaires et dans le long chapitre introductif il parle en son propre nom, assumant le rôle d'auteur réel et de narrateur extradiégétique homodiégétique, ayant vécu et observé lui-même les réalités qu'il décrit et commente, dans le roman proprement-dit il se conduit tantôt comme un narrateur extradiégétique hétérodiégétique omniscient, racontant l'histoire de Gilliatt et des autres personnages, tantôt comme un narrateur extradiégétique homodiégétique, adoptant la position d'un témoin de l'histoire, qui rapporte objectivement les propos et les conceptions des habitants de Guernesey. C'est celle-ci qui nous semble la situation narrative la plus originale du narrateur, car il nous présente certains faits sur un ton détaché, en prenant comme point d'appui les paroles

et les opinions subjectives, voire malveillantes, des Guernesiais, ou en laissant parler les faits d'eux-mêmes, en l'absence de tout commentaire auctorial. Les pages montrant l'incompréhension et l'hostilité des habitants de Saint-Sampson vis-à-vis de Gilliat sont à l'encontre des pages empreintes de la sympathie et de l'appréciation de l'auteur pour les habitants des îles anglo-normandes, tels qu'ils apparaissent vers la fin de *L'Archipel de la Manche*. Et alors, auxquelles doit-on se fier ? Les impressions et les sentiments de l'auteur, doublé du narrateur, sont divisés, nous l'avons vu, entre l'admiration pour ce peuple d'origine normande, la fascination qu'il ressentait pour les traditions et les croyances celtiques, et la critique de l'insularisme, de l'ignorance, des superstitions, du rigorisme puritain et de la xénophobie des habitants de ces îles.

Finalement, nous pensons que ce livre ne doit pas être jugé d'une manière simpliste, car il recèle de multiples significations, rassemblées, en toute sincérité, par l'auteur Victor Hugo, selon sa conception esthétique et philosophique originale, du monde un et divers, de l'harmonie des contraires, de la coexistence du bien et du mal, du sublime et du grotesque, de la lumière et des ténèbres.

Bibliographie

- Barrère, J.-B. (1965). *Victor Hugo à l'œuvre : Le poète en exil et en voyage*. Librairie C. Klincksieck.
- Barrère, J.-B. (1967). *Victor Hugo : Connaissance des Lettres*. Hatier.
- Cellier, L. (1979). Chronologie et introduction. In V. Hugo, *La Légende des siècles I* (p. 9–30). Garnier-Flammarion.
- Cellier, L. (1971). *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Eigeldinger, M. (1980). Introduction et notes. In V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer* (p. 21–39). Garnier-Flammarion.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Hugo, V. (1980). *Les Travailleurs de la mer*. Garnier-Flammarion. (Texte original publié 1866).
- Jouve, V. (1992). *L'Effet-personnage dans le roman*. Presses universitaires de France.
- Juin, H. (1984). *Victor Hugo : 1844–1870*. Flammarion.
- Michaud, G. & Van Tieghem, Ph. (1952). *Le Romantisme : L'Histoire, les Doctrines, les Œuvres*. Classiques Hachette.
- Robert, G. (1976). « *Chaos vaincu* » : *Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres.
- Van Tieghem, Ph. (1985). *Victor Hugo, un génie sans frontières : Dictionnaire de sa vie et de son œuvre*. Librairie Larousse.

Notice bio-bibliographique

Liliana Anghel, maître de conférences à la Faculté de Langues et Littératures Étrangères, Université de Bucarest, Roumanie. Docteur ès Lettres de l'Université de Bucarest en 2003. Elle dispense des cours de littérature française du XIX^e siècle, de narratologie et de civilisation française des XIX^e–XX^e siècles. Liliana Anghel est l'auteure d'une thèse de doctorat intitulée *Modèles narratifs dans les Contes et les nouvelles de Guy de Maupassant*, (Éditions de l'Université de Bucarest, 2004) et de plusieurs volumes, publiés entre 2010–2016 aux mêmes Éditions de l'Université de Bucarest, appliquant l'étude narratologique à des œuvres littéraires françaises : *Stratégies de l'auteur et du narrateur dans la nouvelle et le roman. Études narratologiques sur le XIX^e siècle français* ; *Les Jeux du narrateur. Essais sur les instances du récit* ; *Réalisme et naturalisme dans l'œuvre de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant*. Elle a publié aussi, en 2014, un livre portant sur la civilisation française, intitulé *Reflets de l'histoire dans la vie culturelle, la littérature et les arts en France au XIX^e siècle*, ainsi que des préfaces de romans et de nombreux articles consacrés à des auteurs français, dans des volumes collectifs parus à la suite de colloques internationaux, organisés en Roumanie et à l'étranger.



ANNA MARIA OPIELA-MROZIK

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>

Les *Mémoires en vrac* de Jean Ajalbert ou vers une (re)composition de la mémoire fin-de-siècle

Mémoires en vrac by Jean Ajalbert
or towards a (re)composition of fin de siècle memory

Abstract

The article analyzes *Mémoires en vrac* by Jean Ajalbert, a forgotten poet and writer at the turn of the 19th and 20th centuries, in the context of the functioning and creation of memory about the fin de siècle era, particularly the decade of Symbolism 1880–1890. In the process of resurrecting of the past, affective memory in Ricœur's approach turns out to be important, enabling the author to combine autobiography with a testimony about the era in which he was to play an important role alongside masters (Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé...) and (un)famous writers and artists. Thanks to the impressive nature of his writing and discontinuous style, Ajalbert composed a hybrid text in which he included fragments of letters, symbolist poems and his own works. The author's desire to create a personal myth at the intersection of aesthetics allowed him to show non-obvious connections between symbolism and naturalism.

Keywords: Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac*, symbolism, naturalism, affective memory.

Parmi une multitude de personnages qui ont marqué la période fin-de-siècle, il paraît important de rappeler celui de Jean Ajalbert (1863–1947), écrivain polyvalent mais jugé mineur, aujourd'hui quasi complètement oublié. Son œuvre littéraire, composée de vers impressionnistes, par lesquels il a débuté, et de prose naturaliste, coexiste avec de nombreux essais dont la thématique va de l'architecture à la piraterie en passant par des récits de voyage et les textes qu'Ajalbert a consacrés à son Auvergne natale¹.

¹ La richesse et la diversité des écrits d'Ajalbert apparaissent comme le résultat de sa collaboration à plusieurs revues et journaux (il fut l'une des importantes plumes dreyfusardes), de son

Il paraît toutefois que, dans cette abondance d'écrits divers, l'œuvre la plus réussie est celle de mémorialiste désireux de reproduire l'ambiance de la Belle Époque. Il s'agit notamment des *Mémoires en vrac*, publiés en 1938 et réédités en 2005 par Jean-Jacques Lefrère qui a corrigé, complété et enrichi le texte d'Ajalbert de notes explicatives détaillées, de façon à rendre la présentation du bouillonnement esthétique fin-de-siècle d'autant plus intéressante.

Le dessein d'Ajalbert était de reconstituer le monde disparu depuis une cinquantaine d'années au moyen d'une narration dynamique et d'un style impressionniste qui, dans la perception des choses, privilégie le regard rapproché, nu, attaché à rendre l'impression première (Vago, 2017, p. 9). Certes, dans son projet de mémorialiste se remarque la volonté de construire, à l'occasion, son mythe personnel, si bien qu'il tente de se présenter comme l'un des acteurs principaux de tout ce qui se passait « au temps du Symbolisme (1880–1890) », comme l'annonce le sous-titre des *Mémoires*. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'écriture autobiographique conjugée au témoignage sur l'époque permet de redéfinir un pan de l'histoire littéraire et de cerner les correspondances existant entre le naturalisme et le symbolisme, des courants esthétiques dont « les frontières sont moins étanches qu'on le croit souvent » (Cabanès, 2006, p. 252).

Nous nous proposons d'étudier quelques moments forts des *Mémoires en vrac* afin de démontrer le fonctionnement de la mémoire qui, dans la tentative de reconstituer les souvenirs personnels, débouche sur une écriture croisant les intérêts de l'écrivain méconnu et nostalgique du passé avec ceux d'un témoin enthousiaste proche d'un historien soucieux de perpétuer, voire de (re)composer la mémoire de la période symboliste.

De l'impression au souvenir

Rappelons tout d'abord que ce sont les commémorations franco-belges du Cinquantième du Symbolisme² qui ont donné à Ajalbert l'impulsion de ressusciter toute une époque révolue dont il avait fait partie. En même temps, la tâche

engagement dans la vie publique en tant qu'avocat, de ses voyages à travers la France et missions en Extrême-Orient (1901–1906), de ses rencontres comme celle avec Roland Garros, de son travail de conservateur au château de Malmaison (1907–1917) et d'administrateur à la Manufacture nationale des tapisseries de Beauvais (1920–1935), enfin de ses prises de position politiques qui lui valurent, en 1945, un procès pour collaboration. Voir la mise au point biographique insistant sur l'engagement d'Ajalbert dans l'affaire Dreyfus : Manceron, G., & Oriol, Ph. (2009). Jean Ajalbert ou l'oubli des « tristesses et des intérêts privés ». In G. Manceron & E. Naquet (Dir.), *Être dreyfusard hier et aujourd'hui* (p. 59–62). PUR.

² Ajalbert a largement puisé dans le catalogue de l'exposition du Cinquantième du Symbolisme à la Bibliothèque nationale, paru en 1936.

de mémorialiste lui a offert l'occasion de réfléchir sur les caractéristiques de son identité littéraire réunissant la poésie à la prose, formule permettant d'exprimer la diversité et la vivacité de la période racontée :

Comment cela m'a-t-il pris ? Oh ! Si je remonte au bout de ma mémoire, ce n'est pas que je songe tellement à élucider mon cas personnel... Je fus tôt mêlé aux événements et aux hommes. Je ne vais pas m'analyser, mais me raconter, *me, moi ?* avec des centaines d'autres, tous devenus quelqu'un. Ce pourrait être l'histoire d'une génération d'avant et d'après-guerre de 1870 ! Quel roman ! Je n'y ai pas songé. Pas plus que poète, je ne devais être exactement romancier. Poète, en vers ?... Non, mais en prose... En supprimant le *je* et les noms propres, mes souvenirs pourraient fort bien constituer une vie romancée assez vivante. (2005, p. 16)³

Le travail du mémorialiste commence cependant par un retour à son enfance racontée d'une façon qui renvoie à la technique naturaliste. Inscrits dans la mémoire affective, les premiers souvenirs d'Ajalbert résonnent de sonorités diverses et reproduisent des images qui se sont imprégnées dans la mémoire de l'enfant sans qu'il puisse comprendre entièrement leur signification. C'est ainsi qu'il a gardé un tableau vivant de « l'immolation de 'l'habillé de soie' » (p. 18), une expression bien poétique pour nommer l'acte de tuer un cochon :

Je revois la victime ligotée au milieu de la cour, et que des bras musclés maintiennent pendant que le sacrificateur se penche... De loin, trop petit, je ne voyais pas le coup, un peu effrayé par les sinistres grognements. Puis, le groupe des égorgeurs se défaisait. On s'affairait, je pouvais approcher. [...] On recueillait le sang. [...] je n'avais jamais rien vu de si rouge que ce jet bouillonnant dans les bassines. Puis le lit de paille qui s'allumait, le grand feu, dans l'odeur de brûlé où l'on grillait les poils de la bête... (p. 18–19)

Dans l'évocation de ses expériences de l'époque de la guerre, Ajalbert met en œuvre une écriture directe, presque crue, qui reproduit des bribes du passé selon le modèle naturaliste. Garçon de sept ans, il ne recueille de ce qui se passait alors que le bruit du bombardement mêlé aux cris des bêtes effarées et accompagné d'une vision du ciel rouge d'incendies. Ce qu'il retient, d'ailleurs, des événements de la Commune, c'est « cette image ineffacée d'une nuit rouge, où [il] crie d'épouvante, terrorisé » (p. 27). Le mémorialiste choisit de s'orienter vers ses souvenirs immédiats, refusant de les soumettre à un processus d'objectivation : « La chose vue, un instantané, dont je pourrais faire un agrandissement, mais je veux m'en tenir au cliché sans retouches » (p. 23).

³ Toutes les références aux *Mémoires en vrac* d'Ajalbert seront désormais signalées par un seul numéro de page entre parenthèses.

La quête des impressions se dessine ainsi dans le travail de la mémoire. Dans l'écriture d'Ajalbert se reflète son envie de mobiliser une mémoire involontaire afin d'atteindre à des illuminations qui sont des « moments de bonheur », lorsque les souvenirs purs se transforment en images-souvenirs⁴. Paul Ricœur précise qu'il s'agit de la reconnaissance tenue pour « le petit miracle de la mémoire », étant donné que « tout le faire-mémoire se résume ainsi dans la reconnaissance » (2000, p. 644). En effet, « les petits miracles de la reconnaissance viennent couronner l'anamnèse et toutes les retrouvailles avec le passé dues à la réminiscence. Se souvenir, c'est reconnaître une antériorité, un événement passé » (Fœssel & Mongin, 2005, p. 61).

Au moyen d'images-souvenirs, telles des photographies prises autrefois et mises à jour dans l'acte de leur reconnaissance par la mémoire, Ajalbert fait ressurgir du passé les années de sa première jeunesse, lorsque s'annonçait sa passion pour la littérature. En tant qu'anecdote de l'époque de sa formation au lycée Condorcet, il évoque le souvenir du « petit homme, le plus effacé des maîtres » (p. 41) qui avait l'habitude d'écrire au tableau quelques vers en anglais à traduire pour ensuite s'installer à sa chaire, derrière un tas de papiers et de livres, et y travailler pour lui, sans faire attention à la classe. Son nom aurait été certainement oublié, si ce n'était celui de Stéphane Mallarmé qui réapparaît dans les *Mémoires en vrac* en tant que maître des symbolistes⁵.

Les (dés)avantages de l'écriture « en vrac »

En effet, lorsque Ajalbert, étudiant en droit, évoque le beau temps de la « Mêlée symboliste »⁶ à laquelle il désirait vivement adhérer, c'est tout un défilé de personnages qui passe devant les yeux du lecteur. Dans cette surabondance de noms, les grandes figures de la vie littéraire et artistique de la fin-de-siècle côtoient des personnages éphémères, tirés de l'oubli par le mémorialiste. Ceux qui offraient des espérances et dont les noms, aujourd'hui, ne disent plus rien, se re-

⁴ En effet, en évoquant le fait d'avoir mémorisé, à l'époque, les vers symbolistes, Ajalbert indique, par un jeu de mots, sa vie émotionnelle et sa sensibilité en tant que réceptacles des souvenirs : « Par cœur, oui... C'est lui qui garde le souvenir que laisserait tomber la mémoire » (p. 307).

⁵ Le comportement d'Ajalbert et de ses camarades à l'égard de leur professeur d'anglais paraît assez correct (« on ne le chahutait pas », p. 41). Mais, à en croire Mallarmé, il détestait son « hideux travail de pédagogue » qui l'épuisait et le détournait des élans poétiques, lorsqu'il revenait chez lui « avec des papiers au derrière et des bonhommes sur [s]on manteau » (Mallarmé, 1998, p. 666).

⁶ C'est le titre de l'ouvrage d'Ernest Raynaud, paru en 1920–1922, dans lequel Ajalbert a puisé plusieurs anecdotes et précisions évoquées dans ses *Mémoires*.

trouvent sous la plume d'Ajalbert qui se donnait pour tâche d'introduire dans ses mémoires des extraits de leurs poèmes⁷. Les *Mémoires en vrac*, comme le titre l'indique, sont un texte hybride, amalgamant des lettres, notices et fragments de plusieurs textes littéraires, y compris ceux de l'auteur cités abondamment. La formule d'un fourre-tout et la composition «en vrac» qui tend à négliger la chronologie, tout agaçante qu'elle puisse paraître, demeure en même temps révélatrice du caractère résolument impressionniste des notes d'Ajalbert et de sa volonté de reproduire le plus fidèlement possible le bouillonnement symboliste, cette ambiance particulière qui se reflète au niveau même de la forme adoptée. L'auteur choisit donc de rendre son écriture vivante au détriment de la lisibilité. Si ce n'étaient les éclaircissements contenus dans les notes de l'éditeur, il serait difficile d'entrer dans l'univers des personnages, pour la plupart, inconnus. Or, Ajalbert avait délibérément choisi de ne pas annoter son texte en condamnant «ces éditions barbelées de (1), (2), (3) etc... qui ne permettent pas d'aller jusqu'à la fin d'un paragraphe, sans être arrêtés à des remarques, trop souvent contestables et toujours intempestives» (p. 39).

Il ne faut pourtant pas croire que la reconstitution de la période symboliste ne s'appuie que sur ce qui s'est gravé dans la mémoire d'Ajalbert. On a l'impression que les souvenirs personnels coexistent avec des données de seconde main que l'auteur aurait pu tirer des deux publications précitées : celle d'Ernest Raynaud et celle de l'exposition du Cinquantenaire du Symbolisme. Ajalbert poursuit donc un double objectif : valoriser sa position individuelle tout en essayant de peindre un tableau riche et englobant différents aspects de ce mouvement flou qui se caractérisait par le refus de former une école⁸. L'écriture de soi «oscille entre l'expérience vécue, des choses réellement vues, et le désir de rendre compte, par-delà le cercle des relations intimes, de ce que fut, dans toute sa diversité, le symbolisme» (Cabanès, 2006, p. 253).

Le témoignage frôle donc parfois le plagiat, ce qui n'empêche pas que les *Mémoires en vrac* soient un document précieux sur la Belle Époque. Ajalbert évoque les éléments caractéristiques du paysage décadent et symboliste, à savoir : l'univers des cafés littéraires et des cabarets, la «vie d'incubation du Symbolisme» (p. 68) dans le salon de l'actrice et demi-mondaine Léonide Leblanc (1842–1894) qui recevait les jeunes poètes, le foisonnement des «petites revues»

⁷ Rappelons que les *Mémoires en vrac* contiennent aussi plusieurs portraits de personnages évoqués par Ajalbert. Dans l'édition de 1938, on trouve les reproductions des caricatures tirées de la série *Les Hommes d'aujourd'hui*, mais aussi des photos et plusieurs dessins dont celui exécuté par J.-F. Raffaelli et représentant le mémorialiste. Dans son édition de 2005, J.-J. Lefrère se limite à reproduire, cette fois-ci en couleur, de nombreuses caricatures des *Hommes d'aujourd'hui* en y ajoutant le portrait et quelques photographies d'Ajalbert.

⁸ Il est intéressant de voir à ce propos les réflexions d'Anita Staroń sur les problèmes de définir le symbolisme et de tracer la frontière entre celui-ci et le décadentisme (Staroń, 2015, p. 16–20).

parues entre 1884 et 1886, dans « les grandes années des Décadents, des Symbolistes, des Instrumentistes... »⁹ (p. 155), l'invention du vers libre. L'enthousiasme personnel du jeune avocat aux ambitions littéraires s'exprime à travers son écriture assez dérégulée et instantanée qui, d'un côté, vise, certes, à restituer des souvenirs-impressions en se permettant la discontinuité stylistique due aux ruptures syntaxiques¹⁰, mais de l'autre, semble illustrer ainsi la crise symboliste des genres narratifs¹¹.

Il ne fait pas de doute que le texte d'Ajalbert, une sorte de mosaïque se souciant peu de la chronologie, avance au gré des souvenirs épars qui sont restés « clichés » dans sa mémoire. Comme l'indique Paul Ricœur, « c'est en effet dans le moment de la reconnaissance que l'image présente est tenue pour fidèle à l'affection première, au choc de l'événement » (2000, p. 541). À force de relire quelques vers de poètes disparus, le mémorialiste continue à tisser son réseau de souvenirs désordonnés :

À peine ces vers revus dans une biographie de Cros par Verlaine, je n'ai qu'à fermer les yeux. Ils me remontent à la mémoire... À rassembler ces souvenirs, c'est une joie indicible de réentendre ces voix qui ne s'étaient tues que dans le fracas des années. Mais je ne rédige pas une anthologie, et il me faut me condamner à rejeter toutes citations. (p. 92)¹²

(Se) rappeler les maîtres, soi-même et les autres

Tout en regrettant ceux qui ne sont plus, Ajalbert déplore aussi le fait que personne, à l'époque, n'ait tenu de journal, à la manière de celui de Goncourt,

⁹ Ajalbert mentionne plusieurs titres de revues, même les plus éphémères, comme *Carcan politique et littéraire* qui n'a compté que deux numéros parus pendant quinze jours en novembre 1885. En revanche, Ajalbert évoque la place particulière qu'occupait *La Revue indépendante*, éclectique par excellence, dans laquelle les symbolistes voisinaient avec les naturalistes : « Quel recueil pouvait s'enorgueillir de cet ensemble de collaboration exclusif des Parnassiens » (p. 156).

¹⁰ Ce qui l'accompagnait, c'était l'omniprésence de trois points de suspension qui finissaient par fatiguer le lecteur. C'est pourquoi Jean-Jacques Lefrère en a supprimé la plupart dans son édition des *Mémoires en vrac*.

¹¹ Voir à ce propos, par exemple, l'ouvrage de Michelet-Jacquod, V. (2008). *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Droz.

¹² Lorsqu'Ajalbert évoque, à la fin de ses *Mémoires*, des recueils symbolistes présentés à l'exposition du Cinquantenaire du Symbolisme, sa mémoire affective se mobilise, de la même façon, sous l'impulsion d'un coup d'œil jeté sur les titres qui renvoient au rêve familial de Verlaine : « Tous ces vers, combien j'en avais entendu avant l'imprimé, des voix chères qui se sont tues... J'aurais pu les oublier ! Et voilà que, feuilletant ces plaquettes, ils me revenaient en foule : j'en savais des pages par cœur ! » (p. 307).

dans lequel on aurait noté des dates étonnantes qui ont marqué cette période mouvementée. Le mémorialiste choisit donc, en toute subjectivité, de parler des événements importants pour lui-même et des personnages qui ont exercé une influence particulière sur sa propre carrière littéraire, comme Robert Caze¹³, homme de lettres bien oublié de nos jours, qui «comptait parmi les jeunes Naturalistes» (p. 97). C'est lui qui a accueilli Ajalbert au Chat Noir pour ensuite l'inviter dans son Salon, «un carrefour de talents en devenir les plus divers» (p. 102), et préfacier son premier recueil *Sur le vif, vers impressionnistes*, paru en novembre 1885 à compte d'auteur. Caze exprimait, en effet, son admiration pour les poèmes d'Ajalbert du fait que, dans sa manière d'écrire, le poète débutant avait réussi à lier le vocabulaire des écrivains naturalistes (Goncourt, Zola, Huysmans) avec la technique picturale empruntée à Jean-François Raffaëlli¹⁴, son peintre préféré. C'est ainsi que, sans refuser l'héritage naturaliste, il a compris l'idée de l'art suggestif, pour reprendre l'idée de Baudelaire. Et Robert Caze de conclure : «la poésie a le droit de chercher des affinités, des rapprochements entre les couleurs, les odeurs, les sons, les sensations et les sentiments» (p. 107).

Force est de remarquer qu'Ajalbert a été félicité pour son premier recueil aussi bien par Edmond de Goncourt qui, dans une lettre enthousiaste, appréciait «les qualités nettes, exactes, aiguës, rigides de la description des choses modernes» (p. 107), que par Mallarmé qui invitait son ancien élève d'anglais à ses mardis de la rue de Rome. L'écriture d'Ajalbert suggère qu'il était présent partout, jouant l'un des premiers rôles dans une pièce à la fois naturaliste et symboliste, étant donné qu'il «n'étais[t] affilié à aucune chapelle, s'[il] fréquentais[t] dans plusieurs» (p. 118). Se mettre en posture d'être au centre du mouvement esthétique renvoie à l'invention du mythe personnel, ce qui ne serait pas possible à atteindre si Ajalbert ne rappelait pas des personnages, pour la plupart, disparus.

Il est significatif, à ce propos, d'évoquer son souvenir d'une rencontre nocturne avec Villiers de l'Isle-Adam, figure exceptionnelle de la période symboliste. Ajalbert reprend d'abord quelques témoignages sur Villiers, formulés par ses contemporains, pour ensuite décrire la visite de celui-ci dans un café lorsqu'il a apparu, comme dans un rêve, et entraîné son auditoire par des idées enflammées prononcées d'une voix magique. Ce n'est qu'après la fermeture du café qu'Ajalbert a croisé Villiers dans la rue et que celui-ci lui aurait adressé les paroles suivantes : «— Ajalbert, c'est vous, Ajalbert, j'ai lu vos vers, oui, oui,

¹³ Un personnage important pour la génération d'Ajalbert, Robert Caze (1853–1886) était un journaliste, poète et romancier naturaliste qui aidait les jeunes débutants à publier leurs textes et les recevait aux «lundis chaleureux» (p. 103) dans sa demeure du 13, rue Condorcet. Il est mort prématurément des suites d'une blessure reçue lors d'un duel.

¹⁴ Jean-François Raffaëlli (1850–1924) était un peintre, sculpteur et graveur moderne, classé naturaliste, qui représentait des scènes de Paris en trouvant souvent son inspiration dans les coins défavorisés de la capitale et des banlieues.

dans le dernier numéro de Dujardin... Non, non, dans *Lutèce*... Enfin je les sais » (p. 162). Et il s'est mis à réciter deux strophes d'Ajalbert, ce qui a rendu leur auteur complètement stupéfait :

Les seuls vers de moi dont je me souviens, on comprendra, tombés de la mémoire, des lèvres de Villiers ! La voix se tut. Je me trouvai seul, halluciné. Il n'y avait plus sur le trottoir, que deux flics surveillant la fermeture du Pousset pour y entrer boire un verre... Avais-je rêvé... Villiers !... Des vers de moi... (p. 163)

L'ambiance mi-réelle mi-rêvée qui accompagne la rencontre nocturne met le lecteur dans le doute quant au déroulement de l'événement évoqué. Et pourtant, dans le souvenir de l'entretien avec Villiers de l'Isle-Adam, il est possible d'apercevoir la tendance d'Ajalbert à « salu[er] comme un petit bonheur la revenue d'une bribe de passé arraché, comme on dit, à l'oubli » (Ricœur, 2000, p. 542). Appelée et notée cinquante ans plus tard, « la vision, la révélation, restent le plus inoubliable » (p. 160) pour le mémorialiste.

L'étrange et hautain personnage de Villiers apparaît pour Ajalbert comme Moïse sur la montagne, tandis que celui de Mallarmé est qualifié, dans les *Mémoires*, du titre honorable de « maître en absolu »¹⁵ (p. 158). Tout en relevant une supériorité du poète qui s'est détaché des programmes parnassiens, le mémorialiste, qui a parfaitement compris la pensée mallarméenne, demeure toutefois sceptique quant à la possibilité d'accomplir son projet poétique jugé aussi ambitieux qu'utopique :

Mais de là à tout réformer, jeter bas tout le passé et le présent, à rêver d'une poésie où tout serait inédit, de la pensée à l'expression, où l'idée, l'émotion seraient suggérées par les mots, où les syllabes, les voyelles, les consonnes ne seraient plus que les touches d'un clavier, pour tirer de la langue une musique ! C'était courir à l'abîme... (p. 172)

On doit au mémorialiste l'image-souvenir d'un mardi de la rue de Rome, lorsque le jeune auditoire franco-belge subissait la fascination non seulement de la parole, mais aussi de la voix et du regard que posait sur eux leur maître « impérieux et doux », dans « cet habitacle où stagnait, comme encens massif, la fumée de tabac ! » (p. 171). De l'admiration oscillant avec l'idée de l'échec, telle est l'opinion d'Ajalbert sur Mallarmé. Ce jugement ambigu ne l'empêche pourtant pas d'évoquer une lettre qu'il avait reçue du « Prince des poètes » et de la transcrire de manière à mettre en valeur ses propres essais poétiques.

¹⁵ Rappelons qu'Ajalbert figure parmi les pères fondateurs de l'Académie Mallarmé qui fonctionne depuis 1937.

« Au carrefour des esthétiques »¹⁶

Si Ajalbert invite son lecteur à repenser l'histoire littéraire de la décennie symboliste, son écriture en vrac incite de même à s'interroger sur son identité d'écrivain et de poète. Le dessein de (re)composer la mémoire de la période symboliste explique, bien évidemment, le fait qu'il passe sous silence sa fréquentation du Grenier de Goncourt et l'écriture de romans et nouvelles naturalistes. Où faudrait-il donc situer cet écrivain classé naturaliste qui revendique son engagement dans l'assaut des jeunes symbolistes au naturalisme et au Parnasse et, qui plus est, s'octroie l'invention du vers libre ? Même si Ajalbert s'efforce de passer, avec ses vers impressionnistes, pour un des pères fondateurs du symbolisme, ce dont témoigne également un très long fragment de son poème *Sur les talus* qu'il cite dans les *Mémoires*, il n'en est pas moins vrai que, dans l'écriture de ses souvenirs, il ne cesse d'être attaché au naturalisme. Par ailleurs, le poème en question, qui n'est pas sa meilleure œuvre, se remarque par la volonté de rendre la poésie du réel, avec une vision de banlieue, des talus de fortifications, des guinguettes et des cabarets au bord de l'eau¹⁷.

Pourvu d'entregent, Ajalbert décrit en effet son va-et-vient permanent entre l'esthétique naturaliste et symboliste en démontrant, paradoxalement, les affinités existant entre des courants considérés trop facilement comme distincts. Il n'est pas sans importance que, dans la période qu'il décrit, le poète débutant ait exercé le métier d'avocat, et cette expérience se reflète dans l'écriture de ses souvenirs. Doté d'un sens de réalisme, il reprend dans son texte, par exemple, une longue note de journal retraçant en détails un drame sanglant, meurtre commis par un Polonais nommé Szubert sur sa jeune épouse, pour ensuite décrire les détails du procès auquel il a participé en tant que défenseur adroit de l'accusé. Comme Ajalbert était, en quelque sorte, attiré par la pathologie sociale (comme les écrivains naturalistes !), c'est dans l'exercice de sa profession qu'il trouvait matière à mener des observations et développer sa sensibilité. À en croire Bertrand Lazare, l'écrivain-avocat « a su concilier le barreau et la littérature, sinon les réconcilier » (p. 309).

¹⁶ Afin de définir la fluctuation constante entre le naturalisme et le symbolisme dans l'écriture d'Ajalbert, nous reprenons ici le titre de l'ouvrage d'Anita Staroń consacré à l'œuvre de Rachilde : Staroń, A. (2015). *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880–1913*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

¹⁷ Bertrand Lazare, auteur du portrait d'Ajalbert dans *Les Figures contemporaines* (1894), (ajouté par celui-ci à la fin de ses *Mémoires en vrac*), exprime un jugement valorisant le regard compatissant de l'écrivain naturaliste : « Mais c'est avec sympathie et amour qu'il a vu la laideur, la faiblesse, l'imperfection et la misère des sites et des êtres qu'il a mis dans ses livres. Il les a aimés et, après avoir décrit, à petits traits hachés, leurs hideurs et leurs infirmités, il s'est inquiété de leur âme et de leur esprit » (p. 309).

Ce n'est qu'à la fin des *Mémoires en vrac* qu'Ajalbert mentionne le succès de son drame en trois actes *La Fille Élis*a, une adaptation du roman d'Edmond de Goncourt, mise en scène en 1890. La période dite symboliste touche alors à sa fin, ce qui est dû à « la dislocation des troupes du premier assaut au Parnasse » (p. 295). Des groupes évoluent, des revues disparaissent, plusieurs personnages emblématiques du mouvement s'en vont prématurément. Afin de clore ses souvenirs en relevant le caractère éphémère du symbolisme *sensu stricto*, inauguré par le *Manifeste* de Jean Moréas, Ajalbert reprend l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret. Les propos ambigus de ceux qu'on qualifiait de symbolistes conduisent le mémorialiste à une tentative d'autodéfinition nuancée de nostalgie :

- N'avez-vous pas été symboliste ?
- Oui, de la première heure... Depuis *La Fille Élis*a, je suis excommunié.
- Naturaliste ?
- Oh ! guère plus que symboliste... Des mots pas souvent justes. [...] C'est en compagnie des Symbolistes que j'ai vécu mes premières années littéraires, et je ne le regrette pas. (p. 306)

Plus encore : inspiré par l'exposition du Cinquantenaire du Symbolisme qui, telle une madeleine de Proust, l'a ramené à l'époque mouvementée avec ses grands absents, Ajalbert conclut ses *Mémoires* sur une note mélancolique qui résonne avec le souvenir-hommage rendu à tous les disparus :

1880–1890... Merveilleuses années que j'aurais vécues deux fois, par cette résurrection de la réalité. [...] pour déposer la gerbe pieuse du souvenir sur les tombes de nos maîtres et de nos amis naguère bafoués et crucifiés, aujourd'hui guidant du flambeau sacré des Élus les éternels pèlerins de la Poésie qui ne veut pas mourir. (p. 308)

Conclusion

Dans sa notice éditoriale Jean-Jacques Lefrère souligne qu'avec les *Mémoires en vrac*, Jean Ajalbert « a certainement produit son livre le plus réussi » (p. 9) en remettant en vie le monde littéraire et artistique de la décennie symboliste et naturaliste à la fois. Avec les prétendus défauts de son écriture comme la discontinuité du style et les ruptures chronologiques, le mémorialiste a réussi à retracer les tensions esthétiques et le caractère éphémère des tendances qu'on réunit d'habitude sous l'étiquette symboliste. Il paraît que c'est par l'intermédiaire de son écriture impressionniste qu'Ajalbert est arrivé à mobiliser sa mémoire et

reconstituer celle de la fin-de-siècle. En tant que sujet sensible et, « si l'on veut 'impressionnable' » (Vago, 2017, p. 9) le mémorialiste a été capable de réunir, dans une narration dynamique, les souvenirs de ses expériences personnelles et les témoignages des autres. Sa pratique de noter des images-souvenirs renvoie, en effet, à ce qu'on définit comme « phénoménisme » ou bien « phénocentrisme » (Vago, 2017, p. 10), procédé caractéristique de l'écriture impressionniste, permettant d'insister sur la discordance entre le dicible et l'univers représenté (Vago, 2017, p. 10). Ce qui en résulte, c'est la fragmentation de la narration, la dislocation du style, la subjectivisation du discours. Alors, tout en restituant les multiples facettes du monde disparu, les *Mémoires en vrac* constituent, en même temps, une incarnation de l'écriture artiste.

Bibliographie

- Ajalbert, J. (2005). *Mémoires en vrac : Au temps du Symbolisme 1880–1890*. (J.-J. Lefrère, Dir.). Du Lérot.
- Cabanès, J.-L. (2006). Compte-rendu de *Mémoires en vrac*. *Cahiers Edmond et Jules de Gouncourt*, 13, 252–253.
- Fœssel, M., & Mongin, O. (2005). *Paul Ricœur*. Association pour la diffusion de la pensée française.
- Mallarmé, S. (1998). *Correspondance choisie*. In *Œuvres complètes* (Vol. 1). (B. Marchal, Dir.). Gallimard.
- Manceron, G., & Oriol, Ph. (2009). Jean Ajalbert ou l'oubli des « tristesses et des intérêts privés ». In G. Manceron & E. Naquet (Dir.), *Être dreyfusard hier et aujourd'hui* (p. 59–62). Presses Universitaires de Rennes.
- Michelet-Jacquod, V. (2008). *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Droz.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Staroń, A. (2015). *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880–1913*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Vago, D. (2017). Écrire en impressionniste : petit tour d'horizon. *Modèles linguistiques*, 75, 7–19.

Notice bio-bibliographique

Anna Opiela-Mrozik, maîtresse de conférences à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Varsovie. Autrice d'une monographie *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* (Paris, Honoré Champion, 2015) et de plusieurs articles consacrés aux relations entre littérature et arts (en particulier : littérature et musique), le romantisme et le symbolisme français. Adresse électronique : am.opiela@uw.edu.pl.



MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0003-0554-8852>

«La triste Touggourt endormie sous son suaire de sel» L'écriture autobiogéographique dans les *Premier et Deuxième Journaliers* d'Isabelle Eberhardt

“The sad Touggourt asleep under its shroud of salt”

Autobiogeographical Writing in the First and Second *Journaliers* by Isabelle Eberhardt

Abstract

The paper argues that the first and second *Journaliers*, a sort of diary kept by Isabelle Eberhardt (1877–1904), a Suisse writer and traveler of Russian origins, may be considered as autobiogeographical. The term autobiogeography has been coined at the beginning of the 21st century and describes the interactions between the autobiographical self and geography, or space. The autobiogeographical character of two first *Journaliers* is presented in three parts. The first focuses on the specificity of the text and its relationship with geography. The second talks about the links between particular cities and the Eberhardtian self. The third depicts the relationships between the self and the landscape: not only does it show how geography influences the self, but also what the impact of the self is on the way we look at the space.

Keywords: Isabelle Eberhardt, *Journaliers*, autobiogeography, space, autobiographical writing, Algeria.

Les analyses littéraires mettant en valeur les relations entre le moi et l'espace dans une œuvre donnée ne datent certainement pas d'hier, mais la notion d'autobiogéographie, qui émerge au début du ^{xxi}^e siècle, semble permettre de renouveler le regard sur les interactions entre l'écriture autobiographique et la géographie, donc l'espace. Elle s'inscrit aussi parfaitement dans le *tournant spatial* qu'on observe depuis plusieurs décennies dans les études littéraires et, particulièrement, dans les recherches géocritiques, car elle rend visible le dynamisme des « relations entre littérature et espaces humains » dont parle Bertrand Westphal (2000, p. 21 ; 2007) et témoigne de leur complexité.

Le terme « autobiogéographie » apparaît indépendamment dans deux aires culturelles. En 2002, aux États-Unis, est publié le troisième numéro de la revue électronique *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, intitulé *Auto-biogeography. Considering Space and Identity*, sous la direction de Matthew Wolf-Meyer et David Heckman¹. Dans l'introduction, les auteurs se concentrent justement sur les relations entre autobiographie et géographie :

L'auto/biographie est donc une géographie, une carte de soi [...]. Nos continuités sont construites à travers un réseau de discours multiples de marqueurs de mémoire, de déclencheurs qui invoquent la présence du passé, les inscriptions de la culture dans le régime de vie dans le monde. Et il en va de même pour les lieux que nous habitons : une ville n'est rien de plus pour le touriste qu'un amalgame de ses « sites » — mais nous sommes tous des touristes avec nos propres itinéraires limités². (Wolf-Meyer & Heckman, 2002)

Même si le mot « autobiogéographie » n'est pas présent dans l'introduction, les chercheurs insistent sur le fait que la vie de l'homme se construit de la même façon que les lieux qu'il habite, qu'il existe un lien inséparable entre les deux.

Cette approche est adoptée dans les recherches littéraires anglo-saxonnes. Par exemple, Christopher C. Gregory-Guider (2005, en ligne) dans son travail sur *Rodinsky's Room* définit l'autobiogéographie en tant qu'« histoire d'une personne [...] réfractée à travers l'histoire d'un endroit ». C'est aussi Elżbieta Rybicka (2020) qui, en analysant différentes approches géopoétiques et géocritiques, se réfère à Wolf-Meyer et Heckman pour présenter l'écriture autobiogéographique et insister sur l'impact de l'espace sur la connaissance de soi et sur la création de soi en interaction avec l'espace géographique (p. 284)³.

Indépendamment, en France, en 2011 paraît l'article de Michel Collot, intitulé « Pour une géographie littéraire » ; le chercheur y parle de l'autobiogéographie qui veut dire relater notre vie à travers l'évocation des lieux qui nous ont marqués (en ligne). Il se peut qu'il soit inspiré de la pratique des géographes universitaires français qui, en préparant leur dossier de promotion professionnelle, font ce qui s'appelle égobiogéographie (ou parfois même auto-biogéographie), c'est-à-dire racontent l'histoire de leur parcours professionnel, en se concentrant sur les villes de leur exercice (Calbérac & Volvey, 2014, p. 8–9).

¹ Nous remercions Matthew Wolf-Meyer et David Heckman de nous avoir envoyé leur introduction, ce numéro de la revue ayant disparu d'Internet en raison de quelques problèmes informatiques.

² Toutes les traductions ont été faites par nous.

³ Rybicka (2020) adopte la graphie « auto/bio/géo/graphie » pour mettre en valeurs les interactions, voire tensions, qui peuvent se produire entre les composantes du terme. Force est de constater que les graphies de la notion varient dans différentes publications (Sokołowicz, 2022, p. 10–11).

Inspirée de ces travaux, nous nous sommes mise à relire par le prisme autobiogéographique les relations de voyage qui à partir de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand sont considérées comme un genre autobiographique et où une composante géographique est indiscutable (Sokołowicz 2022, 2023). Le présent article s'inscrit dans la même veine et son but est de démontrer le caractère autobiogéographique des *Journaliers* d'Isabelle Eberhardt (1877–1904). Faute d'espace, nous nous concentrons sur deux premiers de quatre *Journaliers* qui peuvent être considérés — comme nous le montrons dans la suite — comme un certain tout.

Écrivaine, journaliste, voyageuse, aventurière, Isabelle Eberhardt doit être en mouvement pour pouvoir faire face à elle-même. Être complexe, signant ses écrits de différentes façons, comme Meriem, Nicolas, Mahmoud Saadi, adoptant dans son écriture intime, dont dans ses *Journaliers*, le «je» masculin, elle rejette l'Europe qu'elle croit corrompue, et choisit pour sa patrie de cœur l'Algérie. C'est là où elle passe la grande partie de sa vie adulte, où elle se sent le mieux et où il lui est le plus facile de se retrouver. C'est là aussi qu'elle meurt tragiquement à l'âge de 27 ans (Charles-Roux, 1988 et 1995).

Sa quête de soi, effectuée à travers les voyages, trouve une expression dans ses *Journaliers*, «le journal d'une vie en souffrance» (Riéra, 2008, p. 5), notes auxquelles elle confie ses pensées et qu'elle prend de façon peu régulière de 1900 à 1903. Le premier *Journalier* commence à Cagliari le 1^{er} janvier 1900 et finit en avril à Paris sur l'idée de la délivrance de sa vie insupportable, à savoir sur le départ projeté en Algérie. Le deuxième commence le 8 juin 1900 à Genève, ville natale d'Eberhardt et finit le 12 avril 1901 à Batna : à peine rétablie après l'attentat dont elle est victime, elle y suit son bien-aimé et est l'objet d'une surveillance policière qui précède son expulsion de l'Afrique du Nord. Les deux premiers *Journaliers* forment donc un certain tout et racontent une tentative ratée de se construire une nouvelle vie en Algérie.

Notre contribution est divisée en trois parties. La première se concentre sur la spécificité des *Journaliers* et leur relation avec la géographie. La deuxième parle des liens entre quelques villes précises et le moi eberhardtien. La troisième traite des relations entre le moi et le paysage : elle montre comment la géographie influence le moi, mais aussi comment le moi influence le regard sur l'espace.

Les *Journaliers* : union entre la vie et la géographie

À la fin du *Deuxième Journalier*, Eberhardt (1989) caractérise son écriture :

Ce registre contient au moins une sorte de *schéma* de ma vie, de mes pensées et de mes impressions pendant la période la plus étrange, la plus agitée et aussi, sans doute, la plus décisive de ma vie.

Commencé [...] à la veille de mon départ de Paris, continué à Marseille, Genève, Alger et surtout à El Oued, ce livre reflète bien les tristesses, les errements et les angoisses de cette époque-là, si récente, mais maintenant morte et enterrée.

En réalité, cette période de ma vie s'est terminée à Behima, le 29 janvier... (p. 363)

La voyageuse confirme donc le caractère autobiographique de ses écrits : « c'est une sorte de *schéma* de [s]a vie ». Elle montre également que son journal n'est pas vraiment régi par le temps, mais plutôt par les lieux où elle se trouve, suggérant que chaque ville énumérée porte en elle un morceau de sa vie. La dernière phrase est métonymique : Behima, village situé près d'El Oued, où Eberhardt passe presque une année et qui devient symbole de sa vie algérienne « heureuse », est un endroit où elle a été gravement blessée « au bras gauche et à la tête au coup de sabre, par un membre de la confrérie Tidjaniya, se disant inspiré par Allah » (Delacour & Huleu, 1989, p. 23). Cet acte peut se lire comme le rejet de celle qui croyait être acceptée par l'Algérie et ses habitants. L'écrivaine ne dit pas « l'attentat », ne se sert d'aucun mot qui se réfère directement à ce qui s'est passé. Tout le drame se cache sous le nom géographique.

Les *Journaliers* sont des notes disparates, d'où peut-être leur nom : parmi les définitions de « journalier » on trouve : « Qui change d'un jour à l'autre, changeant, capricieux » (CNRTL, en ligne). Effectivement, l'adjectif « changeant » correspond parfaitement à la forme du texte composé de citations de différentes œuvres, dont de récits de voyage de Pierre Loti et d'Eugène Fromentin, de projets de livres à écrire, de réflexions de lecture, d'événements du quotidien et de descriptions de paysages. L'intitulé des entrées change aussi. Dans le *Premier Journalier*, la localisation précède toujours la date, parfois l'heure. Dans le deuxième, Eberhardt devient moins conséquente : parfois elle commence par la ville, parfois elle indique l'endroit où elle se trouve à la fin, et parfois — lorsque son séjour dans un endroit se prolonge — la localisation disparaît.

L'écrivaine souligne aussi explicitement le lien entre sa vie et la géographie : « ma vie n'est plus qu'un rêve, rapide, fulgurant, à travers des pays disparates, sous différents noms, sous différents aspects » (Eberhardt, 1989, p. 307). Elle ne vit que dans l'espace, en se déplaçant (Abdel-Jaouad, 1993, p. 93–94). Son

identité troublée se dissout en quelque sorte en mouvement, se laisse oublier ou même maîtriser. Un peu plus loin, la voyageuse avoue : « J'ai revêtu la livrée, parfois bien lourde, du vagabond et du sans-patrie » (Eberhardt, 1989, p. 308). Abdel-Jaouad (1993) explique le choix des mots : Eberhardt ne considère pas la Suisse en tant que sa patrie et elle n'a jamais connu la Russie, sa patrie fantasmée. Elle rejette tout endroit précis qui puisse indiquer ses origines. Le vagabondage, l'empêchant de prendre racine, est une conséquence de ne pas avoir son endroit à elle (p. 99–100).

Pourtant, cela semble changer aussi. Avec le temps, l'Algérie commence à jouer un rôle spécial dans la vie d'Eberhardt, devenir la partie qu'elle n'avait pas. Elle s'y est déjà deux fois rendue, en 1897 et en 1899. Selon Abdel-Jaouad (1993), ce pays lui rappelle la Russie, la patrie perdue de ses fantaisies. Elle se reterritorialise dans le Maghreb, y retrouve sa terre à elle (p. 98). Du coup, chaque endroit visité évoque un moment important dans sa vie :

Batna, où tant de souvenirs rapportent souvent ma mémoire nostalgique...

La brûlante Biskra où je passai jadis de si charmantes heures, le soir, devant les cafés maures...

Et la route ardue et embrasée de l'oued Rir' aride...

Et la triste Touggourt endormie sous son suaire de sel, au-dessus de son *chott* obscur...

Puis, cette Ouargla inconnue, à l'entrée du néant mystérieux du grand Sahara, de cette vallée de l'oued Igharghar au nom étrange qui nous faisait rêver jadis... (Eberhardt, 1989, p. 319)

Elle raconte sa vie passée à travers l'Algérie, forme une carte d'elle-même qui se juxtapose à la carte géographique. Mohamed Maâlej (2008) suggère qu'Eberhardt quitte l'Europe « à la recherche d'un monde qui lui ressemble » (p. 11). Une union entre le pays et la personne se produit : les villages algériens, personnifiés, deviennent des amis, des parents proches qui accueillent la voyageuse et partagent avec elle ses émotions.

L'évocation d'un endroit précis en Algérie modifie aussi le comportement de l'écrivaine :

...en écrivant ces mots : *dans un ksour de l'Oued Igharghar lointain*, j'ai soudain senti naître et s'affermir en moi la résolution de partir, coûte que coûte, pour Ouargla, de tenter encore de m'enfermer, pour des mois, dans le grand silence du Désert, de me faire à cette vie lente et rêveuse de là-bas. (Eberhardt, 1989, p. 319)

C'est grâce aux souvenirs de l'espace algérien traversé qu'Eberhardt décide de changer sa vie tout entière. La décision du retour est spontanée, dictée justement par l'évocation d'un endroit visité.

Une fois de nouveau en Algérie, Eberhardt confirme le lien particulier qui se tisse entre elle et le pays :

...je sens combien je me suis attaché⁴ à ce pays et que, où que je sois désormais, je regretterai toujours amèrement le pays du sable et du soleil, des jardins profonds et des vents roulant des nuages de sable à la surface des dunes qu'ils façonnent capricieusement, à travers les siècles toujours pareils et monotones. (Eberhardt, 1989, p. 355–356)

Elle « s'attache » à ce pays car elle s'y retrouve. Elle espère pouvoir se récréer dans ces paysages monotones. Ses écrits autobiographiques deviennent tout à fait autobiogéographiques.

Les *Journaliers* montrent donc un lien profond qui se noue entre l'existence d'Isabelle Eberhardt et l'espace. D'une part, sa vie, c'est en quelque sens l'espace, elle a besoin de le parcourir pour sentir qu'elle existe. D'autre part, elle s'identifie profondément à l'Algérie qui devient sa patrie miraculeusement retrouvée, sa nouvelle vie.

⁴ Comme il a déjà été dit, Eberhardt adopte souvent dans son écriture le « je » masculin. Ce procédé est très visible dans ses *Journaliers*. Comme le montre Catherine Stoll-Simon (2006) dans son livre *Si Mahmoud ou la renaissance d'Isabelle Eberhardt*, lors de ses périples en Algérie, la voyageuse adopte le nom de Mahmoud Saadi, étudiant tunisien : elle traverse le pays habillé en homme et passe le temps majoritairement avec les hommes. Pourtant, ce type de « travestissement » ne s'attache pas uniquement à l'espace algérien. Avant de se rendre dans le pays africain, Eberhardt portait déjà des vêtements d'homme et écrivait ses lettres « strictement confidentielles » en tant que Nicolas Podolinsky (Eberhardt, 2003, p. 28). Rachel Bouvet et Chloé Charbonneau expliquent : « [...] Eberhardt se situe [...] à la frontière entre les genres. Écrivant ses journaliers et ses nouvelles tantôt au féminin tantôt au masculin, cette jeune femme qui se faisait passer pour un homme a souvent été considérée comme transfuge. En périphérie des catégories binaires, elle se situe dans les interstices poreux de cette zone frontalière entre les cultures, zone aux contours indéfinis et marquée par la tension, l'ambiguïté, le métissage » (p. 282). Effectivement, la première entrée de *Journaliers* est signée « Mahmoud Essadi », Eberhardt y parle de son désir de « revêtir le plus vite possible la personnalité aimée qui, en réalité, est la vraie, et retourner là-bas, en Afrique, reprendre cette vie-là... » (Eberhardt, 1989, p. 304). Il nous semble que « la vraie personnalité » n'est pas (uniquement) celle de l'étudiant tunisien, autrement la voyageuse n'aurait pas signé le texte de la variante de son nom. Il s'agit plutôt de son identité complexe, bien rendue par Sylvie Sésé-Léger (2008). « [L]on se demande, écrivent Bouvet et Charbonneau (2024), en commentant le même extrait, « si la vraie personnalité n'est pas celle, ambiguë, de l'androgynisme, comportant des traits à la fois masculins et féminins » (p. 286). C'est aussi l'optique que nous avons adoptée dans notre étude et c'est la raison pour laquelle nous ne démontrons pas l'influence de l'espace sur la présence du « je » masculin dans les écrits eberhardtien. La pluralité identitaire de la voyageuse nous paraît être son « trait inné » et nous l'analysons en tant que telle en relation avec l'espace, sans distinguer le moi « féminin » et le moi « masculin », ce qui risquerait, à notre avis, d'être réducteur.

Les *Journaliers* et les villes particulières

La ville, écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone (2015), joue «le rôle d'un écran sur lequel on projette les images discontinues d'une vie» (p. 31). Ce procédé est très visible dans les *Journaliers*. Il y a plusieurs villes où Eberhardt prend ses notes et sur lesquelles elle projette certaines images de sa vie.

Le *Premier Journalier* commence à Cagliari, en Sardaigne. Eberhardt s'y rend pour fuir les conflits permanents avec sa famille. Pourtant, elle ne peut pas se débarrasser des émotions négatives qui la hantent. Dès la première entrée (Cagliari, le 1^{er} janvier 1900) se dresse un parallèle entre le caractère insulaire de l'endroit et le moi eberhardtien :

Je suis seul, assis en face de l'immensité grise de la mer murmurante... Je suis *seul*... seul comme j'ai toujours été partout, comme je le serai toujours à travers le grand Univers charmeur et décevant... *seul*, avec, derrière moi, tout un monde s'espérances déçues, d'illusions mortes et de souvenirs de jour en jour plus lointains, devenus presque irréels. (Eberhardt, 1989, p. 303)

Le champ lexical évoque la solitude, la déception et la mort. Les souvenirs du bonheur algérien deviennent irréels. Pourtant rapidement il s'avère qu'ils ne sont pas tellement lointains : l'Algérie revit «dans la vieille cité sarde, sous un ciel doucement pensif et clément, au sein de ce paysage tout africain...» (Eberhardt, 1989, p. 310). La voyageuse se déplace mentalement dans un autre paysage. Ce travail de mémoire est facilité par le fait que Cagliari, situé à mi-chemin entre Europe et Afrique, fait naturellement penser à l'Afrique du Nord. La géographie est ici perçue à travers les souvenirs personnels. Eberhardt voit en Sardaigne l'Afrique, elle récrée la géographie de l'île italienne en y imposant les paysages de ses souvenirs. Elle crée justement une autobiogéographie de l'île.

L'antithèse de Cagliari, africanisé par Eberhardt, est la ville natale de la voyageuse, Genève, qu'elle qualifie de «ville maléficiée où [elle a] tant souffert, qui a manqué [lui] coûter la vie» (Eberhardt, 1989, p. 310). «À la Villa Neuve, [résidence genevoise de la famille] isolée dans un parc à l'abandon, chacun des habitants semble bien avoir le caractère exalté des personnages de la littérature russe de l'époque», écrivent Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu dans leur édition de la correspondance d'Isabelle Eberhardt (2003, p. 25). Les frères et sœurs aînés d'Isabelle quittent rapidement la maison, «poussés par une solide haine de déclassés» envers leur mère et son amant, Alexandre Trophimowsky, ancien pope, précepteur des enfants. Ils ne reviendront qu'à la mort de la mère, en essayant de priver la cadette de tout l'héritage. Des deux frères qu'elle «aimait», Wladimir et Augustin, Wladimir se suicide justement à Genève en

1898 (Eberhardt, 2003, p. 25–26 et *passim*). Du coup, la ville devient la métaphore de la vie familiale tourmentée et les notes y prises sont dominées par le sentiment d'oppression et la souffrance. L'espace est à jamais marqué par les mauvaises émotions du passé : « J'y suis à peine depuis une semaine, que je ressens l'oppression morbide de jadis » (Eberhardt, 1989, p. 310). C'est à Genève qu'Eberhardt (1989) commence son *Deuxième Journalier*. Le vocabulaire négatif domine : elle plonge dans « les grisailles du temps présent », dans « la désespérante banalité de la vie » (p. 316). La vie s'égale à « ces mornes journées où toutes [s]es facultés semblent accessibles seulement aux sensations désagréables et douloureuse » (p. 323). Genève est aussi le synonyme de la « vie bourgeoise étouffante » (Abdel-Jaouad, 1993, p. 105) qu'Eberhardt rejette. Le lien entre la vie et la géographie persiste : la femme ne sait pas regarder la ville autrement que par le prisme des événements qui y ont eu lieu. La perception géographique est de nouveau autobiographique.

C'est aussi la raison pour laquelle le départ à Alger est considéré comme une renaissance. Le vocabulaire change sensiblement. Lors du voyage en bateau déjà Eberhardt (1989) parle de la « sensation de bien-être réel » (p. 333). Elle se sent détendue, les pensées mornes disparaissent.

Une fois sur la terre algérienne, la voyageuse déclare : « Je renais, une fois de plus, à la vie... » (Eberhardt, 1989, p. 333). Elle semble être une autre personne :

[J'ai] ressenti *intensément* la joie du retour, la joie d'être de nouveau là, sur cette terre d'Afrique à laquelle m'attachent non seulement les meilleurs souvenirs de ma vie, mais encore cette attirance singulière, ressentie avant de l'avoir jamais vue [...].

J'étais heureux [...]. Indéfinissable sensation, irressentie où que ce soit ailleurs qu'en Afrique. (Eberhardt, 1989, p. 334)

On retrouve ici ce lien mystérieux qui se noue entre l'espace africain et Eberhardt. C'est uniquement là qu'elle se sent heureuse. Maâlej (2008) parle de « l'illusion de cette terre idéale, habitée par des êtres d'exception » (p. 11). Brahimi (2000) précise que « l'Algérie est vraiment le seul pays où [Eberhardt] ait jugé possible de vivre » (p. 107). Il ne s'agit pas uniquement des souvenirs du passé joyeux. La voyageuse dit avoir ressentie une attirance pour l'Afrique avant de s'y être rendue. Il est question d'une certaine géographie imaginaire créée par la femme. L'arrivée sur place ne change pas la perception de l'espace, ne déçoit pas. La géographie imaginaire, sous l'influence du regard éberhardtien, devient une géographie tout à fait réelle.

Même si Alger veut dire déjà la renaissance, l'apogée du bonheur « géographique » est pour la voyageuse El Oued, un village situé au nord du Sahara. Eberhardt (1989) déclare : « Disposition d'esprit excellente. [...] Comme j'ai bien fait de quitter l'Europe et de choisir [...] El Oued pour résidence » (p. 339).

Jusqu'à l'attentat, c'est «sa maison», «son nid» qu'elle a en vain cherché en Europe (Abdel-Jaouad, 1993, p. 95). Les premières notes prises à El Oued le 4 août 1900 à 7 heures du matin annoncent : «Éprouvé une sensation de bien-être inexprimable de joie profonde d'être là» (Eberhardt, 1989, p. 339). Le bien-être s'unit à la joie d'être dans un endroit précis. Le bonheur dépend entièrement de l'espace. La vie même dépend de l'espace.

C'est sans doute la raison pour laquelle Eberhardt n'attache jamais son état d'esprit négatif à l'Afrique. Même si parfois même en Algérie Eberhardt ne se sent pas particulièrement bien, elle ne l'associe jamais à l'espace africain : «Disposition d'esprit grise, un peu d'énervement, le tout sans cause» (Eberhardt, 1989, p. 340). Elle explique : «chez moi, il y a toujours ce fond insondable et inanalysable de tristesse sans cause connue, qui est l'essence même de mon âme... » (p. 342). La voyageuse souligne à chaque pas que l'Algérie l'aide à calmer ses émotions douloureuses, qu'elle s'y sent mieux qu'ailleurs : «sauf une grande langueur, parfois, je me sens mieux que jamais» (p. 343).

C'est l'attentat qui change tout. Après l'évènement traumatisant, elle écrit :

Je songe à El Oued, à la chère maison voisine des dunes pulvérulentes... J'y suis encore, dans la ville unique, mais je n'ai plus l'impression d'y être... et quand, par le créneau de la muraille, ce matin, je regardais, en face, le café [et] la rue [...], il me semblait que je regardais un paysage quelconque, par exemple celui d'une ville, inconnue, n'importe laquelle, vue d'un pont d'un navire pendant une courte escale... Le lien, profond et presque douloureux qui m'y attachait, a été brutalement brisé... Je n'y suis plus qu'un étranger... (Eberhardt, 1989, p. 360)

Le fait qu'elle a été blessée par un homme qu'elle considérait comme son compatriote change sa perception du pays. L'Algérie n'est plus comme elle l'était. El Oued n'est plus son paradis. La métaphore du lien brisé montre que cet espace ne fait plus partie de sa vie, qu'elle le regarde comme une touriste de passage, sans en faire sa patrie.

Chaque ville présentée dans les deux premiers *Journaliers* s'attache donc à un imaginaire concret lié à l'existence d'Eberhardt. Chaque cité est un écran sur lequel elle projette sa vie et qui souvent, à son tour, donne un coloris particulier à son existence. Elle crée sa propre géographie, très personnelle, qui peut être appelée justement une autobiogéographie.

Les paysages algériens et le moi eberhardtien

« La relation intime qu'[Eberhardt] a noué avec l'environnement [algérien] » influence ses descriptions de paysages (Bouvet, 2019, p. 29) qui deviennent très personnelles et permettent aussi une lecture autobiogéographique.

Plusieurs chercheurs mettent en valeur la relation entre le paysage peint et la personne qui l'observe et décrit. Jean-Jacques Wunenburger (1991) parle d'une « connivence » qui s'établit « entre les formes extérieures du terrain et les forces intérieures d'un psychisme » (p. 129). Charles Avocat (1984) invente même le terme « un acte de paysage » qui veut dire « le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre "vision" du monde, c'est-à-dire filtrés par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique..., de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle » (p. 14).

Les paysages que l'écrivaine crée deviennent souvent un miroir qui reflète son état d'âme. On a déjà dit qu'à Cagliari Eberhardt (1989) ne pense qu'à « cette Afrique que tout, ici, rappelle à chaque pas et fait regretter, plus intensément » (p. 307). L'Algérie est un prisme à travers lequel elle perçoit l'île :

Paysage tourmenté, colline aux contours rudes, rougeâtres ou grises, fondrières profondes, chevauchées de pins maritimes et de figuiers de barbarie, gris et mornes. [...] Lagunes salées, surfaces d'un gris de plomb, immobiles et mortes, comme les *chott* du Désert. [...]

Des murs badigeonnés en rose ardent ou en rouge sang, ou en bleu de ciel comme les maisons arabes... (Eberhardt, 1989, p. 306)

Eberhardt regarde et décrit, mais elle voit l'Afrique et non pas la Sardaigne. Fondés sur nombreuses épithètes et comparaisons, ses paysages ressemblent à des tableaux et sont sans doute influencés de la technique d'écriture d'un des « maîtres » d'Isabelle Eberhardt, Eugène Fromentin, peintre et écrivain, lui aussi amoureux de l'Algérie. Dans cet extrait court, les deux comparaisons renvoient à ce qu'Eberhardt a vu en Algérie. Le choix des adjectifs, « gris », « morne », « mort », est significatif car ils peuvent fonctionner comme une litote : il n'est pas évident qui soit gris, morne, comme mort. On a l'impression qu'Eberhardt crée « un autoportrait derrière le décor » (Riera, 2008, p. 74), qu'elle parle du paysage et d'elle-même à la fois.

Le même procédé, où l'état d'âme de la voyageuse influence la perception du paysage, est visible dans l'extrait où elle décrit Cagliari la veille de son départ : « Aujourd'hui, la mer a pris son plus sinistre aspect ; elle a des reflets vitreux ou livides... Tout est fini ici, et, demain, je vais partir pour recommencer la lutte sinistre » (Eberhardt, 1989, p. 310). La voyageuse doit quitter l'île qui lui

a permis d'oublier momentanément ses soucis, de se reposer dans le cadre qui lui rappelait l'Afrique bien-aimée. En raison de la vision du retour à Genève, ville de ses souffrances et malheurs, la mer prend l'aspect aussi sinistre que la lutte qu'Eberhardt devrait recommencer dans sa vie natale. D'ailleurs, le lien est mis en valeur par l'emploi du même adjectif. On pense au paysage-état d'âme romantique (Farinelli, 2010) où l'état de celle qui parle est représenté justement grâce à la description du paysage.

Dans les notes prises déjà en Algérie, il est possible d'observer un procédé inverse : l'espace et le paysage semblent influencer celle qui les regarde. Lorsque la période de chaleurs finit, Eberhardt (1989) note : « Tout revit. Mon âme, elle aussi, renaît à la vie » (p. 346). La voyageuse s'adapte à ce qui l'entoure. Grâce à l'identification à l'Algérie, elle retrouve le bonheur et l'énergie, comme la nature après la canicule.

Dans un autre endroit, l'identification change de tonalité. Eberhardt (1989) écrit : « Sur les coteaux monotones, quelques plantes grasses ont poussé, sortes de sédums grêles, d'un vert clair. [...] Mon existence est toujours la même et sans variations sensibles » (p. 348). Le sujet disparaît, se dissout dans l'espace (Riéra, 2008, p. 102). Le dénuement du paysage fait penser au dénuement de la vie en Algérie qui plaît tant à Eberhardt déçue par l'Europe matérialiste (Brahimi, 2000, p. 107). La monotonie des coteaux correspond ainsi à la monotonie de la vie, qui n'est pas du tout perçue de façon négative : en revanche, elle apaise, apporte un repos désiré.

Les descriptions des paysages semblent donc jouer un rôle autobiogéographique important. Elles montrent d'une part comment la vie d'Eberhardt influence sa perception de l'espace (le fameux paysage-état d'âme romantique) et d'autre part témoignent d'un lien entre l'espace et celle qui le perçoit, d'une forte identification d'Isabelle Eberhardt avec l'Afrique du Nord.

Conclusion : les *Journaliers* en tant qu'autobiogéographie

La vie d'Isabelle Eberhardt, telle que présentée par elle-même dans ses *Journaliers*, est donc inséparable de l'espace. D'ailleurs, l'écrivaine parle explicitement de l'influence de la géographie sur son existence. Elle définit sa vie par les endroits où elle a vécu. Chaque ville, ou village, où elle se trouve est un écran sur lequel elle projette ses souvenirs, ses émotions et ses projets. Et réciproquement : chaque étape de sa vie peut trouver sa métonymie dans une localisation définie : la souffrance liée aux conflits familiaux, c'est Genève, la renaissance, c'est Alger et le vrai « nid », la maison adorée, c'est El Oued. La carte géographique devient une carte autobiographique, donc une carte autobiogéographique.

Un lien visible se tisse également entre le moi eberhardtien et les paysages qu'elle décrit. Ils sont souvent le miroir de son âme : elle y projette ses émotions, ses peurs et ses espoirs. Mais les paysages ont également le pouvoir magique de transformer celle qui les regarde. Elle devient en quelque sort, paysage, s'y identifie entièrement au point de s'y dissoudre.

Ce sont surtout les paysages algériens qui influencent tellement l'existence de la voyageuse. La vie d'Isabelle Eberhardt c'est l'Algérie, le seul pays où elle se sent bien, où elle se retrouve. Du coup, son écriture devient autobiogéographique dans le sens que sa vie n'existe pas sans la géographie. Il s'agit pourtant d'une géographie personnelle, tout à fait subjective, qui raconte et (re)crée la vie mouvementée de la voyageuse. La carte du monde et l'existence eberhardtienne esquissée dans ses *Journaliers* se juxtaposent et forment un tout : une autobiogéographie de cette amoureuse de l'Algérie en quête permanente de soi et de sa place sur terre.

Bibliographie

- Abdel-Jaouad, H. (1993). Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young Nomad. *Yale French Studies*, 83, 93–117.
- Avocat, Ch. (1984). Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages. In *Lire le paysage. Lire les paysages. Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983* (p. 11–36). C.I.E.R.E.C.
- Bouvet, R. (2019). Le désert, espace de l'extrême. *La Revue des lettres modernes*, 3, 29–46. <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09310-7.p.0029>
- Bouvet, R. & Charbonneau, C. (2024). Vivre et écrire à la frontière : Isabelle Eberhardt, entre Orient et Occident, entre masculin et féminin. *Voix plurielles*, 21(2), 282–299.
- Brahimi, D. (2000). Les Française et le Maghreb. Un demi-siècle de passion. *Revue des Deux Mondes, décembre*, 105–112.
- Calbérac Y. & Volvey, A. (2014). Introduction. *Géographie et cultures*, 89–90, 5–32.
- Collot, M. (2011). Pour une géographie littéraire. *Fabula-LhT*, 8.
- Charles-Roux, Ed. (1988). *Un désir d'Orient. La jeunesse d'Isabelle Eberhardt*. Grasset.
- Charles-Roux, Ed. (1995). *Nomade j'étais : Les Années africaines d'Isabelle Eberhardt*. Grasset.
- Delacour, M.-O. & Huleu, J.-R. (1989). Repères chronologiques. In I. Eberhardt, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, t. I (p. 23–24). M.-O. Delacour & J.-R. Huleu (éd.). Grasset.
- Eberhardt, I. (1989). Premier et Deuxième Journaliers. In I. Eberhardt, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, t. I (p. 303–363). M.-O. Delacour & J.-R. Huleu (éd.). Grasset.
- Eberhardt, I. (2003). *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés*. M.-O. Delacour & J.-R. Huleu (éd.). Éditions Payot & Rivages,
- Farinelli, F. (2010). La finesse du paysage, *Projets de paysage*, 4.
- Gregory-Guider, Ch. C. (2005). Sinclair's *Rodinsky's Room* and the Art of Autobiogeography. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, 2(3).
- Lecarme, J. & Lecarme Tabone, É. (2015). *Autobiographie*. Armand Colin.
- Maâlej, M. (2008). *Isabelle Eberhardt, miroir d'une âme et d'une société*. L'Harmattan.

- Riéra, B. (2008). *Journaliers d'Isabelle Eberhardt*. L'Harmattan.
- Rybicka, E. (2020). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Universitas.
- Sesé-Léger, S. (2008). *L'Autre féminin*. Campagne Première.
- Sokołowicz, M. (2022). «Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter». L'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin. *Cahiers ERTA*, 32, 10–28.
- Sokołowicz, M. (2023). «Smara, ville de nos illusions». Les carnets de route de Michel Vieuchange en tant qu'autobiogéographie. *Studia Romanica Posnaniensia*, 1(50), p. 69–82.
- Stoll-Simon, C. (2006). *Si Mahmoud ou la renaissance d'Isabelle Eberhardt*. Emina Soleil.
- Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes». In J.-M. Grassin (Dir.), *La Géocritique, mode d'emploi* (p. 9–40). PULIM.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Minuit.
- Wolf-Meyer M. & D. Heckman (2002). Navigating the Starless Night: Reading the Auto/bio/geography; Meaning-Making. *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 3.
- Wunenburger, J.-J. (1991). Habiter l'espace. *Cahiers de géopoétique*, 2, 129–139.

Notice bio-bibliographique

Małgorzata Sokołowicz (malgorzata.sokolowicz@uw.edu.pl), professeure à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et maîtresse de conférences HDR à l'Université de musique Frédéric-Chopin, membre associée du laboratoire CERCLE de l'Université de Lorraine, est l'auteure des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020). Ses recherches portent surtout sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme et les relations de voyage (XVIII^e-XX^e siècles) ainsi que l'écriture coloniale et postcoloniale.



ANITA STAROŃ

Université de Łódź, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-4968-885X>

Pour la connaissance des bêtes : Colette et Pergaud

Knowing the Animals: Colette et Pergaud

Abstract

Colette and Louis Pergaud differ in style and themes of their writing. However, they unite in their love for animals and the desire to paint them in a truthful way. There is another desire behind the first one, that of bringing a greater understanding of the animal world to the public. In order to achieve this, Colette and Pergaud paint humans behaving towards animals in radically different ways. Indeed, while some of their characters show deep empathy for animals, others are wary of them and even hate them. Jealousy also plays an important role. The present study focuses on all these elements, in order to identify the ways in which Colette and Pergaud use the animal theme to link it to universal and profoundly humanist subjects. The relationship between the human and the non-human is, for these precursors of eco-sensitivity, a measure of their value, and thus they achieve two objectives: awakening the consciences of their contemporaries and shedding a new light on the relations between species.

Keywords: animal, sensibility, language, eco-sensitivity, ecopoetics.

Il n'est plus besoin d'insister sur l'importance des *animal studies* qui se développent de manière dynamique depuis quelques décennies. Si elles semblent donner la priorité à des ouvrages plus récents, elles analysent aussi des textes du XIX^e ou du début du XX^e siècle. Mon propos ne sera donc point de prouver l'existence d'une sensibilité proto-écologique chez des écrivains de cette période ; il s'agira davantage d'en montrer les réalisations, à partir de deux ouvrages qui, me semble-t-il, n'ont pas été rapprochés auparavant¹. En effet, *Le Roman de*

¹ Le récent ouvrage de Davide Vago, *Le tissage du vivant : Écrire l'empathie avec la nature*, explore, il est vrai, la création des deux romanciers. Il traite cependant séparément chaque auteur

Miraut de Louis Pergaud et *La Chatte* de Colette diffèrent par maints aspects. Si, dans les deux textes, l'animal occupe une place centrale et invite à la réflexion sur les rapports entre l'animalité et le monde des humains, d'autres éléments y émergent, assurant à chacun des ouvrages choisis un caractère unique. Toujours est-il que ces différences présentent aussi des points communs que le présent article s'occupera de relever. Partant des questions de zoopoétique, je passerai aux relations interspécistes et je terminerai — sans perdre de vue la thématique animalière — par un commentaire (éco)féministe.

« ...accéder, sans la résoudre, à l'énigme animale »²

Les ouvrages choisis concentrent l'attention du lecteur sur leurs héros animaliers : un chien et une chatte. Surtout Pergaud, mais aussi Colette, consacrent de longs passages à la description de l'aspect physique et du comportement des bêtes. En dépit des évidentes différences dans le style de ces descriptions, elles atteignent toutes un réalisme poignant de vérité, résultat d'une observation consciente et scrupuleuse liée à une très bonne connaissance des attitudes et du psychisme animalier. Les deux auteurs s'appliquent à communiquer au lecteur le savoir qu'ils ont accumulé pendant des années de côtoiement des bêtes. Chez Pergaud, il faut même parler d'un véritable programme éducatif. Si les observations sur le personnage central, le chien *Miraut*, commencent alors qu'il a quatre mois et le conduisent à la maturité, elles sont largement complétées par les remarques sur d'autres chiens, plus âgés, la sexualité des chiens et des chiennes, leur grossesse et enfin, les chiots à peine nés : un vaste panorama où le penchant didactique du professeur Pergaud³ se laisse voir dans toute son étendue. Les descriptions du comportement des chiens s'attachent au détail véridique⁴, auquel le narrateur ajoute souvent un commentaire explicatif. Le reste des informations est communiqué par le biais des dialogues des personnages, notamment les chasseurs qui partagent abondamment leurs connaissances. Ces dialogues s'étendent parfois sur quelques pages et font état du savoir paysan que Pergaud visiblement respecte. L'ensemble pêche peut-être par un didactisme

(à part Colette et Pergaud, il examine l'œuvre de Maurice Genevoix et de Jean Giono) et laisse totalement de côté *Le Roman de Miraut* qui m'occupera ici. Je reviendrai plus loin à son analyse de *La Chatte*.

² Cf. Simon, 2017, p. 79.

³ Louis Pergaud fut un instituteur.

⁴ Par exemple, lorsque *Miraut* rencontre la chienne Bellone : « Il se précipita à sa rencontre en lui faisant des courbettes et se mit sans façons à lui mordiller les pattes et le cou ; puis, comme il avait faim, il lui flaira le nez » (Pergaud, 1913, p. 106, dorénavant noté en RM).

trop poussé, mais, pour qui voudrait apprendre les mœurs canines, *Le Roman de Miraut* s'offre comme un manuel quasi complet et fiable.

Le court roman de Colette frappe également par la justesse des descriptions, qui, sans être très développées, traduisent bien la réalité des comportements animaliers. L'héroïne, une chatte de la race française des chartreux, trahit parfois son appartenance à cette race particulière dont Colette possédait plusieurs représentants, et d'autres fois, elle a des réactions de n'importe quel chat, mais toujours restituées avec un grand souci de vérité. Plusieurs informations s'insèrent aussi dans les dialogues entre les personnages. L'intention didactique se combine cependant ici à l'objectif psychologique ; les conversations entre Alain et son épouse Camille dévoilent les différences dans leur approche du monde animal et préparent la rupture finale :

— Mais un chat ne mange pas un os ni une viande consistante sur une surface polie. Quand un chat prend un os dans une assiette et le dépose avant de le manger, sur le tapis, on lui dit qu'il est sale. Le chat a besoin de maintenir sa proie sous sa patte pendant qu'il broie ou qu'il déchire, et il ne peut le faire que sur la terre nue ou sur un tapis. Mais on l'ignore...

Ébahie, Camille l'interrompt :

— Et toi, comment le sais-tu ?

Il ne se l'était jamais demandé [...] (Colette, 1933, p. 39, dorénavant noté en C).

Anne Simon (qui d'ailleurs se réfère, dans ses analyses, à Pergaud et à Colette), en réfléchissant sur les moyens romanesques de rendre compte de la vie des autres espèces, énumère quelques techniques⁵ que l'on peut voir à l'œuvre chez nos auteurs. Sans complètement écarter la tentation d'anthropomorphiser, qu'Anne Simon est d'ailleurs loin de condamner *a priori*⁶, ils tâchent d'entrer dans la peau de l'animal afin d'épouser son point de vue. Ainsi de Miraut,

⁵ À la lire, « le romancier oscille entre focalisation omnisciente (qui tente cependant au maximum de relier l'affect à un comportement, une allure ou une gestuelle), focalisation interne et psycho-récit relayant les événements psychiques affectant le personnage » ; dans la suite de ses analyses, la chercheuse mentionne également un autre type d'approche, visant à « rendre compte de l'altérité des mondes animaux et respect[a]nt dès lors une distance jugée infranchissable », et réalisé à travers la focalisation externe. Cf. Simon, 2017, p. 78 et 79.

⁶ « Il convient donc de faire un sort à la question de l'anthropomorphisme, souvent envisagé comme une tare ou une aporie : l'humain, anthropocentré qu'il le veuille ou non, ne pourrait sortir de lui-même, et son langage colorerait d'humanité tout ce sur quoi il porte. Comme si le langage humain ne pouvait parler que de l'humain, voire ne pouvait parler que du langage humain ! C'est nier en premier lieu qu'il peut y avoir une efficacité et un gain cognitifs de l'anthropomorphisme dans la mesure où tous les anthropomorphismes ne se valent pas : je renvoie à la distinction, proposée par Baptiste Morizot, entre un anthropomorphisme spontané interprétant à faux *versus* un anthropomorphisme heuristique, soucieux d'analogies répondant à des protocoles scientifiques », écrit Anne Simon (2017, p. 77), citant Morizot (2016, p. 163).

notamment pendant son séjour chez M. Pitancet — à qui Lisée, forcé par la situation et surtout par sa femme, vend le chien. Les observations de l'animal, qui découvre les nouveaux propriétaires, la maison et ses environs, sont traduites d'une manière qui côtoie parfois le monologue intérieur. Cependant, on ne saurait y voir un écart par rapport au réalisme de l'ensemble ; il s'agit bien plutôt d'une astuce narrative qui permet de mieux suivre les réactions du protagoniste animal. Transplanté dans un milieu étranger, le chien demeure sur ses gardes : il « examin[e] tout d'un œil soupçonneux » et s'il ne craint pas les autres chiens « qui le regardaient avec une curiosité méchante, qui aboyaient dans sa direction et le menaçaient et l'insultaient », leur hostilité l'ennuie ; au fur et à mesure, nous pénétrons plus en avant dans son psychisme : « il se demanda » ; « il pensa » ; « il se dit »⁷.

Ainsi de Saha, dépaycée dans un appartement étroit où elle a été transférée après le mariage d'Alain. La technique du point de vue est ici réalisée par des moyens plus subtils — d'ailleurs, dans le récit de Colette, tout est peint d'un trait plus fin que dans l'autre texte examiné — qui permettent de rendre compte des émotions de la chatte en s'appuyant sur les marques de son comportement. Cependant, il serait également possible d'interpréter ce passage comme épousant la perspective de l'animal :

Tantôt elle penchait une oreille vers la chambre [...], tantôt elle notait sans passion l'éveil d'un monde lointain, à ras de terre. [...] Enfin, dans la cuisine [...] s'entrechoquaient la cafetière [...] et la théière [...] : par le hublot de la salle de bains s'envelopaient le parfum et le bâillement rugi de Camille... Saha, résignée, repliait ses pattes sous son ventre et feignait le sommeil (C, p. 68).

On ne saurait donc parler, dans les extraits présentés, d'une totale abstraction du point de vue humain ; les deux auteurs engagent leur propre sensibilité à déchiffrer le sens des comportements des bêtes. Mais, ce faisant, ils nous permettent, pour citer encore Anne Simon (2017), « d'accéder, sans la résoudre, à l'énigme animale grâce à une mise en abyme des points de vue, des regards, des interprétations, [et] de distinguer des psychismes animaux singuliers » (p. 79).

Un aspect important pour cette analyse est le rôle du langage. On se le rappelle, le prétendu mutisme des bêtes a servi à Descartes (et à d'autres après lui) pour les différencier radicalement des hommes et les réduire à la fonction des

⁷ Voici toute la citation : « se demanda où il trouverait des lièvres et comment il les chasserait [...], et cela lui fit songer à ses chères forêts du pays de Lisée qu'il connaissait mieux que quiconque, hommes et bêtes, [...] [II] pensa que s'il devait vivre ici, il lui faudrait tout recommencer [...], il se dit que cela était vraiment impossible, que sa tête chargée de souvenirs ne pourrait enregistrer ces nouvelles notions, qu'il était trop vieux, peut-être, que Longeverne était son pays, son domaine, qu'il ne pourrait vivre que là et qu'il devait y retourner » (RM, 378–379).

mécaniques insensibles. Ce point de vue est toujours en vigueur au moment où paraissent les ouvrages qui m'occupent ici. Pourtant, leurs auteurs n'hésitent pas un instant à confirmer l'existence d'un langage riche en nuances qui permet aux animaux — le terme d'« animots »⁸ prend ici toute sa valeur — une communication complète. Loin de se limiter à l'évocation des yeux — pourtant expressifs et porteurs de sens multiples⁹ — Pergaud et Colette insistent sur les échanges vocaux entre les hommes et les animaux :

Lisée, deux doigts sur les gâchettes, levant et abaissant les chiens, fit sonner et résonner les batteries du flingot en interpellant Miraut.

— Hein ! c'est-ti avec cui-là qu'on va les descendre, demain ?

— Bouaoue ! applaudissait Miraut.

— Et celle-là, en va-t-elle occire un ? reprenait-il, en lui montrant une cartouche de quatre, soigneusement sertie. — Il n'aura pas peur du coup de fusil, ce petit, au moins ! Non, c'est un grand garçon ! (RM, p. 173)

Fidèle à sa stratégie narrative, l'auteur insiste sur la manière dont cette communication s'instaure :

Miraut qui, probablement, ne comprenait pas le sens particulier de chacune de ces confidences, en entendait tout au moins la signification générale et manifestait par des abois continuels, des frôlements câlins de tête, des grattements de pattes, d'incessants battements de queue, des vellétés d'embrasser et de lécher, son approbation et sa joie (RM, p. 173).

Colette rejoint Pergaud dans cette méthode de « l'introjection »¹⁰ qui met à profit les acquis d'une observation méticuleuse et empathique des bêtes. Les dialogues entre Alain et la chatte Saha prouvent d'abord leur intimité :

⁸ « Il ne s'agirait pas de “rendre la parole” aux animaux mais peut-être d'accéder à une pensée, si chimérique ou fabuleuse soit-elle, qui pense autrement l'absence du nom ou du mot, et autrement que comme une privation » (Derrida, 2006, p. 74).

⁹ Comme on peut juger par ces exemples (et ils sont beaucoup plus nombreux) : « les yeux ronds et flamboyants, dans une attitude d'affut » de la chatte chez Pergaud, qui entend les souris (RM, p. 22) ; « les yeux navrés » de Miraut puni (RM, p. 129) ; « brillants » en signe de joie (RM, p. 223) ou, lorsqu'il comprend vaguement que Lisée veut le donner à un autre maître, « tristes » (RM, 358), « inquiets, agrandis par la tristesse et l'étonnement » (RM, p. 360–361), enfin « pleins d'un sombre et muet reproche » (RM, p. 370). Les yeux de Saha sont « jaunes, profondément enchâssés, soupçonneux, fiers, maîtres d'eux-mêmes » (C, p. 10) ; lorsque Alain soupçonne Saha d'être devenue folle, celle-ci « le dévisagea avec violence, mais d'une manière lucide qui attestait la présence de sa raison » (C, p. 74).

¹⁰ Anne Simon (2017) parle de « l'expérience d'introjection » précisément à propos de Pergaud (p. 75).

- Ah! te voilà, Saha! Je te cherche. Pourquoi n'es-tu pas venue à table ce soir?
- Me-rrouin, répondit la chatte, me-rrouin...
- Comment, me-rrouin? Et pourquoi me-rrouin? Est-ce une manière de parler?
- Me-rrouin, insista la chatte, me-rrouin... (C, p. 6)

Mais les passages suivants montrent qu'il s'agit d'un langage développé. On observera une différence de sons que la chatte prononce dans les deux fragments :

- Saha!
- Me-rraing! répondit la chatte avec éclat.
- Est-ce que c'est ma faute, si tu as faim? Tu n'avais qu'à aller demander ton lait en bas, si tu es pressée.
- Elle s'adoucît à la voix de son ami, répéta la même parole plus bas, montrant sa gueule sanguine, plantée de canines blanches (C, p. 16).

Le mot « parole » n'est pas utilisé de manière superflue ; en effet, il s'agit bien d'une langue dont Alain sait reconnaître les vocables — contrairement à sa femme Camille :

Du jardin vint la voix de la chatte :

- Me-rrouin... Rrr-rrouin.
- Écoute la chatte! Elle doit être en chasse, dit sereinement Camille. [...]
- En chasse? protesta Alain. Comment veux-tu? D'abord nous sommes en mai. Et puis elle dit: « Me-rrouin! »
- Alors?
- Elle ne dirait pas me-rrouin si elle était en chasse! Ce qu'elle dit là — et c'est même assez curieux — c'est l'avertissement, et presque le cri pour rassembler les petits.
- Seigneur! s'écria Camille en levant les bras. Si Alain se met à interpréter la chatte, nous n'avons pas fini! (C, p. 10)

Rencontre, complicité, partage¹¹

Cette interprétation du langage — et, plus largement, de toutes les réactions des animaux — est possible grâce à une observation attentionnée et savante

¹¹ Cf. Simon, 2017, p. 85.

de ceux qui refusent même parfois l'appellation de « maîtres », se considérant davantage comme des compagnons ou des amis. Lisée et Alain choisissent la proximité avec les bêtes, conscients des multiples avantages de cette relation. Si, dans le cas du couple Lisée–Miraut l'on peut trouver des avantages matériels, ce chien intelligent étant d'une grande aide lors des chasses, il est clair que leur union dépasse ce premier objectif. Le roman contient plusieurs signes de l'attachement toujours plus profond du chasseur à la bête qui comprend ses intentions, répond à ses souhaits et, avec le temps, arrive même à les devancer. Leur lien se consolide également à cause des hostilités qu'ils éprouvent de la part des autres, notamment de la femme de Lisée, que tous les deux tentent de déjouer, souvent avec succès. Il ne fait pas de doute que Lisée comprend mieux son chien que sa femme, et qu'il se sent mieux dans la compagnie de l'animal. Il ne semble d'ailleurs pas faire grande différence, dans son inventaire, entre les bêtes et les personnes. Après avoir acheté un porc, il calcule : « Ça fait une bête de plus ; avec mon chien, ma femme, nos trois chats... » (RM, p. 109 ; observons que le chien se place ici devant la femme) En somme, le statut de Miraut se rapproche davantage de celui d'un humain, puisqu'il « n'est pas un chien comme les autres, c'est un ami et un enfant » (RM, p. 299).

Il est possible de retrouver certains de ces éléments dans le récit de Colette où la relation entre Alain et la chatte¹² s'appuie également sur la conviction de côtoyer une bête exceptionnelle : « — Un chat n'est qu'un chat. Mais Saha est Saha » (C, p. 38), dit-il, et ses paroles rappellent celles de Lisée, convaincu que « Miraut n'est pas comme les autres. J'ai eu bien des chiens dans ma vie, mais jamais, vous m'entendez, jamais je n'en ai eu un comme celui-là » (RM, p. 364). Alain ne semble pas non plus faire une différence d'espèces entre sa femme et sa chatte, « vaguement inquiet chaque fois qu'il laissait ensemble, seules, ses deux femelles » (C, p. 53). Son rapport à Saha se teinte clairement d'une nuance amoureuse, qui constituera d'ailleurs un élément important de l'intrigue :

Il caressa le pelage de la chatte, chaud et frais [...]. Elle ronronnait à pleine gorge, et dans l'ombre elle lui donna un baiser de chat, posant son nez humide, un instant, sous le nez d'Alain, entre les narines et la lèvre. Baiser immatériel, rapide, et qu'elle n'accordait que rarement...

— Ah ! Saha, nos nuits.... (C, p. 13)

Avant d'aborder cet aspect, je voudrais encore évoquer le problème de la longueur de la vie des animaux, dont les protagonistes sont douloureusement conscients. Alain sait que la chatte est « périssable, promise à dix ans de vie peut-être, et il souffr[e] en pensant à la brièveté d'un si grand amour. / — Après

¹² Colette écrit : « l'admiration et la compréhension du chat, il les portait innées en lui, rudiments qui lui donnèrent, par la suite, de traduire Saha avec facilité. Il la lisait comme un chef-d'œuvre » (C, p. 21).

toi je serai sans doute à qui voudra... À une femme, à des femmes. Mais jamais à un autre chat» (C, p. 89–90). Lisée se fait un point d'honneur de garder Miraut chez lui jusqu'à sa mort naturelle. J'insiste sur ce détail, car le récit fait part d'autres solutions, présentées comme condamnables par le biais de ce monologue intérieur du chasseur Philomen, un ami de Lisée, qui, «à l'encontre de beaucoup de brutes qui prétendent au titre de chasseurs et tuent leurs chiens en guise de remerciement lorsque ceux-ci deviennent vieux et infirmes, gardait toujours les siens jusqu'à leur dernière heure» (p. 303). Le caractère désintéressé du sentiment de l'homme pour l'animal n'en devient que plus manifeste.

**« Comment serait-elle ta rivale ?
[...] Tu ne peux avoir de rivales que dans l'impur... »¹³**

Mais cet amour de l'homme pour sa bête n'est pas compris de tous. Dans les textes analysés, celle qui demeure incompréhensive voire hostile à cette union est toujours une femme. Il importe donc d'examiner les motifs de cette hostilité.

Le portrait de la femme chez Pergaud est incontestablement négatif, tributaire d'une misogynie ambiante, dont la narration tend parfois à tirer un élément comique, difficile à digérer de nos jours. Toutes les femmes de Longeverne sont stupides et méchantes ; les hommes n'en sont pas dupes (« elles sont toutes les mêmes et ne voient que les sous. On serait trop heureux si on pouvait se passer d'elles ! », constate l'un des personnages, RM, p. 110) et préfèrent de loin leur propre compagnie où — détail significatif — ils peuvent réfléchir, fumer une pipe et se reposer en attendant que leur femme leur serve le repas (RM, p. 133). Contrairement aux hommes, les femmes sont incapables de rêverie ou de pensée plus profonde ; si elles réfléchissent, c'est toujours à de sales tours à jouer à leurs maris ou voisins. La si bien nommée Guélotte, la femme de Lisée, concocte des intrigues pour se débarrasser du chien qu'elle hait. Sa première tactique est de « harceler sans trêve [...] les deux alliés, ses deux ennemis : son mari et le chien ; les faire souffrir l'un par l'autre, chercher si possible à les amener à se détester » (RM, p. 44). Incapable de dissoudre leur amitié toujours plus forte, elle emploie la violence physique et verbale, empoisonnant la vie de l'homme et de l'animal. Elle bat Miraut, le chasse dehors et le prive de nourriture chaque fois que Lisée est absent et ne peut empêcher une nouvelle agression. Miraut est ainsi vite convaincu « que, sauf de très rares exceptions, tout ce qui porte pantalon est allié, ami et favorable, et tout ce qui porte jupe, ennemi puissant et sournois qu'il faut en tout et partout craindre, éviter et fuir » (RM, p. 152). Voyant

¹³ Cf. Colette, 1933, p. 30.

ses démarches sans succès, la Guélotte change de tactique et, telle Lady Macbeth, tâche de convaincre son mari de la nécessité de tuer le chien : « — Je t'en supplie, débarrasse-t'en ! c'est ce qu'il y a de mieux à faire, crois-moi. Tue-le ! Fiche-lui dans les côtes une bonne cartouche de quatre, puisque tu dis que tu ne peux pas le vendre » (RM, p. 122).

Ce que la Guélotte tâche de déléguer à son compagnon, Camille, la femme d'Alain, l'accomplit de ses propres mains. La scène où elle affronte Saha pour la pousser du haut d'une terrasse, est d'une rare intensité. Les deux « femelles » sont en présence et luttent dans une absolue égalité, sans égard à la différence d'espèces. Camille profite d'un moment d'inadvertance chez Saha et la fait tomber du neuvième étage. La chatte cependant en sort indemne et dénonce sa tortionnaire devant Alain qui rompt le mariage et revient vivre avec Saha.

Les deux femmes se montrent donc incapables de comprendre le lien qui unit leurs hommes à des animaux. Le percevant comme une menace pour leur propre position, elles tentent d'éliminer les bêtes, leurs rivales. Dans *Le Roman de Miraut*, la haine de la Guélotte a plusieurs sources. L'impossibilité de comprendre l'amour de Lisée pour son chien se joint chez elle à des raisons d'ordre matériel : elle craint que la bête n'augmente les dépenses dans le ménage, ce qui n'est pas tout à fait faux. La narration souligne cependant, à plusieurs reprises, le mépris de la femme face à l'union chien-maître, qu'elle est totalement incapable d'apprécier et dont elle se gausse. Dans ce sens, on pourrait parler de jalousie envers une sphère à laquelle elle ne peut accéder. *La Chatte* se donne certainement à lire comme une subtile étude de la jalousie — et, à y regarder de plus près, l'on ne peut totalement condamner Camille. Impuissante devant l'exclusivité du sentiment qu'Alain voue à la chatte, elle réalise progressivement son peu de poids dans cette relation où elle ne compte — et encore ! — que sur le plan érotique. L'amour total, pur et mystique est réservé à l'animal, ce que Camille ne saurait accepter : « — C'est toi, le monstre. [...] J'ai voulu, moi, supprimer Saha. Ce n'est pas beau. Mais tuer ce qui la gêne, ou qui la fait souffrir, c'est la première idée qui vient à une femme, surtout à une femme jalouse... C'est normal. Ce qui est rare, ce qui est monstrueux, c'est toi » (C, p. 100).

Les deux femmes s'unissent dans le refus de concevoir l'amour entre l'homme et l'animal, de l'accepter comme normal. Il se pose dès lors la question de la prétendue monstruosité d'une telle relation. « — Tu n'es pas comme les gens qui aiment les bêtes, toi... » (C, p. 82), observe Camille, prête à admettre un certain degré d'attachement à un animal, mais rejetant le principe d'égalité entre les espèces. Incapable, pour citer Colette, de « penser “ressemblance” au lieu de “compréhension” », elle appartient « à un milieu humain qui s'interdit de reconnaître et même de concevoir ses parentés animales » (C, p. 21). « — Si on peut être bête à ce point-là ! » (RM, p. 369), s'esclaffe la Guélotte. Bête est peut-être le mot clé ici. Car il semble que ces hommes, en vivant dans l'intimité des bêtes qu'ils chérissent, leur empruntent certaines caractéristiques, tout

comme les animaux développent des traits qui les rendent plus humains. Ainsi pourrait se réaliser l'hybridité, pas exactement à la manière dont parle Anne Simon lorsqu'elle évoque une transformation incomplète mais amorcée de l'humain en animal (la femme-truie chez Marie Darrieussecq, l'homme-serpent chez Émile Ajar/Romain Gary), mais toujours « une fiction zoologique »¹⁴ qui ferait à l'homme abdiquer un peu de son humanité au profit d'une sensibilité de provenance animale. Il semble que l'homme n'ait qu'à gagner à cet échange, comme le montre l'amour pur et désintéressé qu'il éprouve pour l'animal — et que celui-ci lui rend bien. En même temps, la jalousie caractéristique de l'amour humain est dénoncée comme une tare, un facteur dégradant. Cet amalgame de traits se fait voir sur d'autres plans aussi. Dans *Le Roman de Miraut*, le chien devient en quelque sorte le prolongement de Lisée, pendant la chasse, où les deux font presque un seul corps, mais aussi hors la saison, quand, malgré la défense, Miraut joue au braconnier et Lisée, au lieu de le désapprouver, l'admire en secret « d'oser faire, quand cela lui disait, ce qu'il n'osait pas toujours faire lui-même » (RM, p. 354).

La Chatte réalise encore plus complètement l'hybridité telle que je l'entends ici. Pourtant, elle ne se laisse découvrir que par ceux qui connaissent les mœurs félines. En effet, pourquoi Alain n'aimerait-il pas les yeux grands ouverts de sa femme ? Il s'adresse à elle en pensée : « Auras-tu toujours, à toute heure, dès que tu sors du sommeil, un si grand œil ? Ne sais-tu pas fermer les yeux à demi ? » (C, p. 30) Pourquoi lui-même, dans un accès de colère, « se retourn[e] vers sa femme, enlaidi singulièrement par ses yeux qu'il arrondissait » (C, p. 75) ? Or, les chats abaissent les paupières pour marquer l'abandon et la tendresse, alors que l'œil arrondi avertit d'une agression imminente. La toute fin du récit ne permet plus de doute à ce sujet : « Car si Saha, aux aguets, suivait *humainement* le départ de Camille, Alain à demi couché jouait, d'une paume adroite et creusée en patte, avec les premiers marrons d'août [...] »¹⁵ (C, p. 102).

Parallèlement, cela même qui rapproche l'homme du monde animal, l'éloigne du monde humain, ou, du moins, celui des femmes. On est frappé, dans les cas analysés, par une complète incompréhension, valable pour les deux côtés : non seulement, on vient de le montrer, les femmes ne sont pas capables de comprendre les hommes amateurs des bêtes, mais aussi ces hommes n'arrivent

¹⁴ Anne Simon (2017) l'explique, au niveau des procédés scripturaux mis à l'œuvre, comme « une fiction qui prêche le faux (parvenir à se mettre dans l'allure existentielle d'une bête) pour atteindre le vrai, une fiction qui oblige celui qui l'écrit comme celui qui la lit à *déplacer* ses propres modes d'accès au monde, à changer de repères, de peurs et de joies » (p. 82).

¹⁵ Davide Vago parle de l'« hybridité monstrueuse » (p. 85) du personnage d'Alain. Il incline cependant son analyse davantage du côté de l'empathie (fil conducteur de son ouvrage), ce qui l'amène au constat suivant : « Selon nous, la révélation de la part d'animalité de tout être humain serait alors plus le résultat de l'incommunicabilité existant entre les êtres humains (Camille et Alain) que la conséquence d'une relation empathique homme-bête poussée à outrance » (p. 85).

pas à comprendre les femmes. La méchanceté et la rapacité des femelles peintes d'un trait bien noir chez Pergaud n'est certes pas pour faciliter ces rapports. Mais Lisée ne semble pas employer envers sa femme d'autres méthodes que celles dont il se sert pour élever les animaux : « — Les bêtes, c'est comme les gens, déclare-t-il, on en fait ce qu'on veut quand on sait les prendre. Encore, sur ce point-là, valent-elles souvent mieux que les femmes, car de toi, comme que ce soit que je m'y sois pris, je n'ai jamais rien pu tirer de bon » (RM, p. 64). La fin du roman lui accorde une victoire sur sa femme qui devra désormais accepter Miraut sans mot dire : Lisée lui administre une horrible correction « prouvant enfin qu'il était le maître et que ce qu'il voulait, nom de Dieu ! il le voulait » (RM, p. 417). Alain ne bat certes pas sa femme, mais ne se défend pas de certains comportements qui dévoilent le peu d'importance qu'il attache à leur relation. Le passage suivant témoigne d'un singulier renversement de positions, car Camille est ici traitée comme un animal rebelle qu'il faut corriger — et lorsqu'il s'amende, le gratifier d'une caresse :

[...] elle lui tira le nez. D'un revers de bras dont il ne fut pas maître, et qu'il ne regretta point, il rabattit la main irrespectueuse. [...] Camille massait sa main engourdie.

— Mais... dit enfin Camille, mais... tu es une brute...

— C'est possible, dit Alain. Je n'aime pas qu'on me touche la figure. [...] À part ça, je ne t'en veux pas. Fais seulement attention. [...] Veux-tu que nous dormions ? [...]

Il étendit le bras gauche pour qu'elle y posât sa tête, et elle vint docilement, avec une politesse circonspecte. Content de lui, Alain la bouscula amicalement, l'attira par l'épaule, mais la tint en respect, à tout hasard, en pliant un peu les genoux, et s'endormit vite. Éveillée, Camille respirait sans abandon [...]. Lorsqu'en changeant de posture Alain lui retira son bras, elle reçut de lui une caresse inconsciente qui, glissant par trois fois sur sa tête, semblait habituée à lisser un pelage encore plus doux que ses doux cheveux noirs (C, p. 47–48).

De véritables experts dans leur connaissance des animaux, les hommes tentent d'appliquer ce qu'ils savent de l'éducation des bêtes à leurs rapports domestiques. Quand ils y échouent, ils en blâment les femmes. Mais aucun des deux protagonistes n'aime véritablement sa partenaire. Lisée a sans doute des raisons pour se plaindre de son épouse, mais le contraire se produit aussi ; avec un mari braconnier, la Guélotte n'a pas une vie facile. En ce qui concerne Alain, il questionne son attachement à Camille encore avant leur mariage et voue un sentiment beaucoup plus subtil — et durable — à la chatte. La jeune femme en souffre réellement. Dans les deux cas, l'homme demeure le maître.

Conclusion

La lecture des deux récits — choisis parmi plusieurs que Colette et Pergaud ont consacrés aux animaux — montre comment ces auteurs se saisissent de la thématique animale pour la lier à des sujets d'une portée universelle et profondément humaniste. Le rapport de l'humain au non-humain est, chez ces précurseurs de l'écosensibilité, une mesure de leur valeur, et ils atteignent de la sorte deux objectifs : éveiller les consciences de leurs contemporains et jeter une nouvelle lumière sur les relations entre les espèces. En même temps, surtout dans le cas de l'ouvrage de Pergaud, l'indubitable modernité du point de vue sur les relations interspécistes n'exclut pas une perspective bien traditionnelle quant aux rapports entre les sexes, pour ne pas l'appeler foncièrement anti-féministe. Comme si la sensibilité envers nos « frères inférieurs » n'entraînait pas nécessairement une ouverture d'esprit dans d'autres domaines. La narration, chez Pergaud, reproduit à l'outrance les clichés misogynes fin-de-siècle. Une telle approche peut étonner davantage chez Colette, que l'on verrait épouser plutôt une perspective féministe ; cependant, pour les besoins de son roman, dans lequel elle a recouru, semble-t-il, à ses propres expériences¹⁶, elle fait de la femme une héroïne stéréotypée : limitée dans sa vision du monde et des hommes (peut-être aussi tout simplement jeune et inexpérimentée). Toutefois, sur le plan littéraire, ces écrits apportent inmanquablement un nouveau souffle, comme le constate, en 1914, Rachilde : « Le goût des psychologies animales remplace peu à peu l'appétit malsain des faisandages de l'humanité » (p. 361). Et ils parviennent à créer, pour citer une fois de plus Anne Simon (2017), « une communauté d'affects et de sensibilité [qui] peut [...] diriger vers un autre “dedans”, ou à tout le moins conduire vers une *rencontre* » (p. 79). Une *rencontre* qui conserve, de nos jours, toute sa saveur.

Bibliographie

- Colette (1933). *La Chatte*. Grasset.
Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Galilée.
Morizot, B. (2016). *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. Éditions Wilproject.

¹⁶ À lire Davide Vago, « *La Chatte* est un roman inspiré de la biographie de l'écrivaine : c'est Maurice Goudek et qui a reconnu en Saha la Chatte achetée lors d'une exposition féline, avenue de Wagram. Pour Colette et Goudek, il s'agira de la Chatte dernière, qui mourut en 1939 et ne fut pas remplacée » (p. 81).

- Pergaud, L. (1913). *Le Roman de Miraut, chien de chasse*. Mercure de France.
- Rachilde (1914). Louis Pergaud, *Le Roman de Miraut*. *Mercure de France*, 397, p. 361.
- Simon, A. (2017). La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman. *Revue des Sciences humaines*, 328, p. 71–89.
- Vago, D. (2023). *Le tissage du vivant : Écrire l'empathie avec la nature*. Éditions universitaires de Dijon.

Notice bio-bibliographique

Anita Staroń est professeure de littérature, HDR, liée dès le début de sa carrière à l'Université de Łódź. Elle enseigne la littérature et la culture françaises du XIX^e siècle. Son domaine de recherche est le roman français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, plus particulièrement l'évolution des techniques narratives, les aspects thématiques et stylistiques, l'écopoétique et la zoopoétique, l'esthétique du décadentisme et du symbolisme, avec un intérêt particulier pour l'œuvre d'Octave Mirbeau et de Rachilde. C'est à ces deux auteurs que sont consacrées ses monographies : *L'art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, Łódź 2013 et *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880–1913*, Łódź 2015. Elle est également auteure, avec Łukasz Szkopiński, de la traduction polonaise et édition critique du roman d'Octave Mirbeau *Dans le ciel* (« Wśród nieba », Primum Verbum, 2017) et rédactrice ou co-rédactrice de nombreuses monographies.



ELIZA SASIN

Université de Łódź, Pologne



<https://orcid.org/0000-0001-8220-1305>

Francis Poictevin et sa vision de l'environnement : une approche écocritique des *Paysages*

Francis Poictevin and His Vision of the Environment:
An Ecocritical Approach to *Paysages*

Abstract

Francis Poictevin was a French author of decadent and symbolist inspiration. His poetic prose is diaristic and impressionistic, and draws richly on the natural world, which finds its particular realisation in *Paysages* (1888). Based on the guidelines of an ecologically engaged literary text as defined by Lawrence Buell, the current research aims to present the author's vision of the environment and to answer the question of the autonomy of the nature depicted. The human-environmental relationship, the motive of the passage of time and the changeability of the seasons, as well as the eco-sensitivity of the author are taken into account. Poictevin, by giving his work the form of a collage, presents a natural world full of active actors, weighing up the ecosystem full of dependencies.

Keywords: Francis Poictevin, ecocriticism, literature and environment, 19th century literature, landscape.

En 1884, Félix Fénéon publie dans la *Revue Indépendante* un article sur un écrivain dont l'œuvre, difficilement classable, est très controversée et provoque dans les milieux littéraires de l'époque des émotions extrêmes : l'indignation aussi bien que l'admiration. Oscillant entre l'épique et le lyrique et se tenant au carrefour de plusieurs tendances littéraires, il développe son propre style au sein de l'écriture artiste. Francis Poictevin, un Parisien qui, grâce à la fortune de son père banquier, a pu consacrer sa vie aux voyages et à la littérature, a parcouru entre autres la France, la Suisse, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie, et l'espace exploré a contribué à façonner son œuvre littéraire, qui porte les traits d'un

journal de voyage. Ce *nuanceur*¹ peint avec les mots de véritables impressions littéraires des espaces naturels et urbains², en combinant l'abondance des détails du monde représenté avec la relation entre le paysage et la psyché humaine. Cette qualité de son style n'échappe pas à Fénéon qui le qualifie de « musical paysagiste de l'insaisissable » (1884, p. 53). Le critique a vu juste : *Paysages* que Poictevin publie quatre ans plus tard (1888)³, développe encore cette tendance. La richesse du milieu naturel omniprésent dans l'ouvrage incite à le lire dans la perspective des *green studies*. Il se pose donc la question de savoir quelle est la vision de l'environnement tracée par Francis Poictevin et si nous pouvons considérer son texte comme écologiquement engagé : l'espace est-il sauvage ou manié par l'homme ? Dans quelle mesure ses acteurs sont-ils autonomes ? Quelle est la place de l'être humain parmi eux et quelles sont leurs relations ? Par quels moyens l'espace s'éveille-t-il à la vie ?

La présente étude s'inspirera des lignes directrices de Lawrence Buell (1995), pionnier de la première vague d'écocritique, qui permettent de reconnaître le texte comme écologiquement engagé. Buell énumère :

1. L'environnement non-humain est présent non seulement comme un cadre mais comme une présence, ce qui suggère que l'histoire humaine est impliquée dans l'histoire naturelle ;
2. l'intérêt humain n'est pas compris comme le seul intérêt légitime ;
3. la prise en compte par l'homme de l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ;
4. une certaine conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante ou donnée est au moins implicite dans le texte (p. 6–8).

Avant de passer à l'analyse du texte lui-même, en tenant compte des points susmentionnés, il convient d'observer qu'il porte en exergue deux premières

¹ « Je ne suis pas un romancier, je ne crois être qu'un nuanceur » constate-il dans une lettre à Gustave Geffroy, que René-Pierre Colin (2023) reproduit dans le tome 2 de son *Dictionnaire du naturalisme*.

² L'aspect urbain du paysage de Poictevin a été abordé par Laurence Brogniez dans son article « La Ville et ses doubles : les paysages urbains de Francis Poictevin » (2007). L'autrice y constate que « si les lieux jouent un rôle capital dans les récits de Francis Poictevin, leur fonction s'écarte très nettement de la place qui leur était réservée dans le roman naturaliste » (p. 186). En effet, l'œuvre entière de Poictevin échappe au cadre rigide d'un courant ou d'un genre littéraire. Brogniez (2007) attire l'attention des lecteurs à la géographie intime liée notamment aux villes côtières où à Paris qui servent de refuges pour une âme névrosée.

³ Dans le même numéro de la *Revue Indépendante* où paraît l'article de Fénéon, Poictevin publie déjà de courtes descriptions des panoramas allemands, qui seront ensuite incorporées à *Paysages*.

strophes des *Correspondances* de Baudelaire⁴. Étant donné cette référence, *Paysages* semble s'inscrire dans une vision mystique de la nature transcendante et divine. Or, les commentateurs du sonnet de Baudelaire, tel David E. Evans (2017), suggèrent une lecture écocritique de ce topos car il offre une revitalisation de la relation entre l'homme et la nature, réduite à l'époque par le développement industriel. Walter Benjamin (1940/2003) souligne, quant à lui, la résistance du temple baudelairien à la crise, et Catherine Lord (2022) indique le lien fondé sur la tension et l'enchevêtrement mutuel entre l'homme et l'environnement non humain. Pour citer enfin Georges Bonneville (1972),

ce poème est l'affirmation d'une grande confiance et la proclamation d'un grand espoir. « La Nature est un temple » : son caractère sacré, ainsi que sa fondamentale unité, semblent nous prouver que Satan n'a pu encore y exercer son œuvre de dégradation et de divisions. Le poète apparaît comme l'être capable d'appréhender l'unité du réel (p. 50–51).

Ces commentaires sur *Correspondances* fournissent des arguments supplémentaires pour considérer *Paysages* dans une perspective écocritique. En appliquant ces observations au texte de Poictevin (1888), on comprend que ses impressions environnementales ne sauraient avoir un caractère purement esthétique. Le fragment d'ouverture du texte en fournit la première preuve :

Un matin de fin de printemps, sous des nuages d'un blanc gris, assez rapides, en un coin au bout du petit lac du bois de Boulogne, après des juncs à la bordure bullée, couchés par places, aux verts voulant bleuir tels que de l'acier, quelques-uns tachetés et ternis, au-dessus d'eux et les continuant, d'autres, effilés, d'un vert sombre que nuançait leur pâleur, s'inclinaient sous une brise. À peine s'ils s'agitaient dans leur indécision de se pencher, puis pressés d'une caresse plus vive, ils étonnaient de soudain rester presque immobiles, et recommençait un élégant tumulte. Avec le balancement inégal des hauts juncs, quelques-uns rougement brunis et diminués, surgis de l'eau trouble où se recroisaient les reflets moins flexibles, n'étaient pas sans correspondance, à l'autre bord, des ombres de feuillages dentelées, noircissant sous de rares coups de soleil dans l'eau plus vaguement trouble, puis s'effaçant sous les plissements de l'onde, et se remontrant noirâtres, fixes, un peu surprenantes, à ce tournant comme fuyant du bord. Comme pour marquer le silence délicatement remuant, la cascabelle versait une eau de cristal (p. 7–8).

⁴ « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (Baudelaire, 1857, p. 19–20).

Dès la première lecture, on est frappé par une continuité qui affecte l'interprétation, et qui invite à se pencher sur le premier point de la grille proposée par Buell : la perception de la nature en tant que présence. Or, l'ouverture du texte acquiert une dimension symbolique grâce à la description du paysage printanier, saison assimilée à un nouveau départ ou au (re)commencement de la vie. L'auteur y rappelle le panorama du bois de Boulogne, offert à la ville par Napoléon III en 1852. Deux cent mille arbres y furent plantés, créant ainsi le plus grand parc de l'ouest de la capitale, qui garde jusqu'aujourd'hui la fonction de poumon vert de Paris. Même s'il s'agit d'une zone dont la forme est maniée par l'homme, son arrangement à l'anglaise s'éloigne de la rigueur et de l'artificialité, laissant place à la liberté et au naturel. Poictevin, avec la passion pour le détail, qui lui est propre, découvre la vie jusqu'alors inaperçue des joncs. Les plantes sont des actrices actives dans cette vision, les humains en sont absents, grâce à quoi la nature ne constitue pas un décor pour des événements ou un objet de plaisir esthétique, mais gagne en autonomie.

Lawrence Buell (2015) souligne que l'appareil sensoriel humain est équipé de filtres qui rendent la perception visuelle sélective, ce qui permet de remarquer plus facilement les objets individuels que les objets en relation, et ce qui rend par la suite les reconstructions de l'environnement déformées et fragmentaires. Poictevin n'hésite pas à fragmenter son texte : il crée un collage d'impressions diverses. Néanmoins, sa sensibilité aux dépendances et à l'influence mutuelle, par exemple de la lumière et de l'eau sur les plantes, lui permet de combiner ces images sélectives dans un écosystème complet et fonctionnel, pour ensuite s'harmoniser avec lui.

Poictevin (1888) met clairement l'accent sur l'autonomie du paysage lorsqu'il évoque la « saillie rocheuse [qui] semble ne plus saillir comme dans le jour, toute la Jungfrau s'est retirée en elle, plus ample, vraiment souveraine » (p. 49) et qu'il continue ainsi :

les matités d'un gris vert des agaves, affinant leur longue forme, le cœur à la fois endormi et changeant, nous sollicitaient en un trouble. Des gouttes de rosée, au matin, sur ces feuilles, chaque goutte de couleur différente, simulaient une eau précieuse. Des buissons de daturas laissent retomber leurs clochettes se plissant tépides, silencieusement et à peine battantes, peut-être à demi asphyxiées d'elles-mêmes (p. 44).

Une plante personnifiée dotée de fonctions vitales semble inquiéter l'homme et apparaît à nouveau comme une entité autonome et impénétrable qu'il ne peut ni dominer ni comprendre pleinement. Au contraire, la nature a un avantage sur l'homme, elle peut prendre le dessus et même agir de manière destructrice et incontrôlable, comme on peut également le voir sur l'exemple des barques :

À une place plus bas, du côté badois, elles semblent s'arrêter, transformées en quelque plaque ronde, d'un vert inaltérable qui absorbe, toujours tournant penchante, près d'enfoncer, non diminuée des cercles s'en allant d'elle brisés au courant du fleuve. Cette place a été vainement sondée. Les barques auprès sont emportées, vireraient (Poictevin, 1888, p. 46).

La vitalité de la nature contrastée avec la ville morte est parfaitement visible dans les descriptions de la côte. Là où l'eau naturelle s'arrête et où commence la terre artificielle, la mort rôde : dans le port « se recueille un petit estuaire. Le flux y vient mourir en fronces. Sorte de coupe silencieuse d'un vert agatisé » (Poictevin, 1888, p. 19). Le contraste de la frontière et la rupture réelle de la symbiose sont également visibles dans le fragment : « des blocs de granit couverts d'un goémon frisé, granulé, s'éparpillaient dans l'anse sur le sable fin aux coquillages variés. L'eau limpide, tranquille, semblait sur ce fond un miroir ici d'émeraude, là de saphir » (Poictevin, 1888, p. 64).

À ce stade, nous sommes donc en mesure d'affirmer que la nature a sa propre volonté et la capacité de prendre des décisions, et que ses acteurs s'engagent dans des interactions émotionnelles les uns avec les autres, ce qui confirme le premier point des lignes directrices de Buell ; en revanche, les analyses ci-dessus renvoient au deuxième point, selon lequel l'intérêt humain n'est pas le seul légitime. Il convient de préciser que si les paysages chez Poictevin ne sont pas dépourvus de figures humaines, la nature y est une héroïne aussi importante que les femmes et les hommes. Elle ne constitue pas d'arrière-plan pour le destin humain. L'homme, en se penchant sur les joncs et en prêtant attention aux détails, réduit au minimum la distance entre lui et la nature, brouillant ainsi la dichotomie l'homme dominant et la nature dominée⁵. En effet, lorsqu'il descend dans le monde de la nature, l'homme devient un élément intégrant du paysage et peut s'y incorporer grâce aux éléments — soit il peut être englouti par l'eau, soit « cet air cristal suffit, il vous interpénètre » (Poictevin, 1888, p. 53), l'histoire humaine est tout à fait impliquée dans l'histoire naturelle, ce qui nous renvoie à nouveau au premier point de Buell. De plus, pour décrire la nature, Poictevin renonce à la première personne du singulier. Lorsqu'il donne la parole à des acteurs non humains, il présente leur destin en utilisant la voix active et en les plaçant dans le rôle de sujets, et son langage somptueux reflète la complexité du monde naturel.

Poictevin met ces principes en pratique en évoquant, entre autres, l'eau vive des lacs, des mers et des cascades qui contraste clairement avec l'eau morte et

⁵ Cette proximité de l'homme et de la nature chérie par Poictevin avait été reconnue déjà à l'époque par Gustave Kahn (1902) qui a constaté que « l'ordre des sensations qui se meut à travers ses livres est une contemplation des choses de la nature en leur accord avec l'âme humaine ; avec la sienne surtout, prise comme exemple, car c'est la seule qu'il puisse connaître à fond » (p. 75).

noire⁶ des tuyaux et des fontaines de la ville, juste comme l'énergie du soleil s'oppose à la lumière des lampadaires : artificielle et faible. L'auteur confirme le caractère autonome et individualisé de la nature par des observations qui, loin de reproduire les descriptions conventionnelles de jolies plantes, insistent sur la diversité des espèces et des paysages. Il décrit ainsi la tubéreuse, la giroflée, l'anémone du Japon, le platane, le cèdre du Liban, apparu à Paris seulement au XVIII^e siècle ou l'effet réel du soleil sur les plantes. Cette conscience de l'auteur⁷ correspond donc à l'orientation éthique du texte selon la définition de Buell. Enfin, il convient d'analyser l'environnement en tant que processus, ce qui correspond au dernier point de Buell, qui chez Poictevin est remarquable notamment en prenant en considération l'aspect temporel. L'ouvrage de Poictevin, bien qu'impressionniste, restitue la fuite du temps. Citons ici Michel Tournier (2005), qui distingue les écrivains « peintres d'histoire » et « paysagistes » (p. 7) — ou les écrivains géographiques — réhabilités au XIX^e siècle grâce à la révolution impressionniste. Tournier écrit : « l'écrivain géographique n'est pas intemporel, tant s'en faut. Mais la temporalité dans laquelle il se situe n'est pas celle de l'historien. Le temps géographique au contraire s'inscrit dans le cadre régulier des saisons » (p. 8). « Héritier du style coloriste des Goncourt » (D'Ascenzo, 2016, p. 64), Poictevin cite également les phénomènes météorologiques et les couleurs comme indicateurs du temps géographique. C'est bien le cadre que l'auteur donne à son œuvre : il entremêle les saisons, la chaleur du soleil, les montagnes enneigées et les feuilles fanées, dont le passage s'accorde avec la ligne noire du destin visible à l'horizon, et le style littéraire de l'auteur ainsi que l'abondance de couleurs correspondant aux saisons et aux processus appropriés renforcent l'impression que les phénomènes se succèdent en douceur et conformément aux lois de la nature⁸.

⁶ Pour une analyse bachelardienne des eaux de Poictevin, nous renvoyons à l'article de Federica D'Ascenzo (2016) qui attire l'attention, entre autres, sur leur aspect stagnant et mortel. Nos observations soulignent cependant leur caractère dynamique et vivant.

⁷ Michel Tournier (2005) suggère également que l'inspiration géographique peut naître de l'amour de la terre et que les écrivains voyageurs recherchent le climat qui convient le mieux à leur corps et à leur esprit, ce qui penche encore en faveur de l'écocritique de Poictevin.

⁸ Il convient toutefois de préciser que cette question du temps se poserait différemment dans la perspective des considérations de genre. Federica D'Ascenzo (2016) analyse ce problème dans la catégorie de la construction temporelle du roman décadent, en affirmant que « la rêverie se matérialise dans l'espace et nie le temps présent » (p. 52). Selon la chercheuse, Poictevin remet « en discussion les enjeux et les modalités du chronotope romanesque. L'auteur construit en effet son œuvre autour de l'espace comme refuge de l'être désancré, confine le temps au second plan et dissout progressivement la narration » (2016, p. 50). Néanmoins, en y adoptant une perspective écocritique et en considérant le temps comme un élément qui manie l'espace, nous pouvons constater que, par sa variabilité, il met l'espace en mouvement, ce qui empêche la stagnation et permet de distinguer les éléments vivants — et donc changeant dans le temps — des éléments artificiels.

En outre, Poictevin combine habilement des détails aussi petits que des étamines et des pétales de fleurs avec des images globales, comme l'impression totalisante du Mont-Blanc, appuyé contre le ciel sur lequel brille la lune, qui à son tour se reflète dans la surface du lac. Mais déjà Fénéon avait observé que « son amour du détail, — qui le pourrait faire assimiler aux paysagistes préraphaélites Hook, John Linnell, Charles Lewis — ne nuit nullement à l'ampleur de ses paysages » (1884, p. 51). L'ensemble non seulement met en valeur la symbiotique, mais constitue également une extension des correspondances verticales de Baudelaire dans le contexte de la relation entre le ciel et la terre. L'harmonie et la symbiose qui règnent dans l'environnement sont parfaitement illustrées par le fragment dans lequel une perspective large se combine avec une perspective étroite, permettant l'interpénétration et la liaison d'éléments apparemment éloignés les uns des autres, le tout adouci par le jeu de lumière et de couleurs :

La lune, entre des tentures profondes, à travers un tissu cendré, pendait, telle qu'une outre sulfureusement usée. Plus au loin s'enfonçait une clarté bleue, correspondant au murmure de l'invisible mer. La grève, un terne désert que bordent les dunes aux alevins indécis. Sous le suivant soleil, indirectement on dirait, elle s'inonde d'une blanche, brune, grise lumière pourrissante (Poictevin, 1888, p. 59).

Une autre question qui concerne l'aspect temporel est le cycle quotidien, dans lequel les moments de la journée sont précisés, en lien avec un paysage qui leur correspond — le matin contraste avec l'après-midi, ce qui est clairement visible dans deux passages consécutifs et parallèles :

Un matin, sur l'azur affaibli du ciel, de fines nues grises, chatoyantes s'étendaient déchirées. La Seine d'un vert profond coulait soyeuse, lente. La ville, enveloppée d'une légère vapeur la veloutant, faisait les bruits des quais plus criards.

Une après-midi, les feuilles jaunes pâlies des peupliers toutes imprégnées de soleil donnaient aux quais un sourire papillotant, elles égayaient un peu le vert mortel de la Seine (Poictevin, 1888, p. 11).

Par conséquent, la teinte du vert d'eau change et l'environnement passe du gris-bleu au jaune-rouge — les heures de la journée changent de manière analogue aux saisons. Le penchant de Poictevin (1888) pour la nuance lui permet également de remarquer des phénomènes aussi discrets que « le soleil de dix heures [qui] diamantait les montagnes, reculées dans le bleu frigidité du ciel » (p. 33) ou le fait que « du rebord du toit dégouttait en des intermittences de la neige fondante, à la chute mate sur le plancher de la galerie. Et le perpétuel

bruit de l'eau courante discordait » (p. 35) — en fondant et en se transformant en un filet ruisselant, la neige perturbe l'ordre actuel et annonce un changement dans une perspective plus large, dont on trouve l'explication chez Nathalie Blanc (2008). La chercheuse observe pertinemment que « le paysage est un cadre esthétique de référence à la nature qui permet d'envisager sa transformation. Nommons 'engagement paysager' un engagement qui en appelle à la recomposition des sujets (individus et collectifs) via l'agrément paysager » (p. 63).

À partir des exemples fournis, nous espérons avoir démontré que Francis Poictevin est un écrivain engagé écologiquement. L'environnement naturel qu'il crée dans ses ouvrages est constitué d'acteurs qui demeurent sur un pied d'égalité. La volonté des acteurs de la nature est importante et prise en compte ; la nature, grâce à la métaphore, et surtout à la personnification et à l'animisation, est une héroïne autonome, elle ne se réduit pas à un objet de délice esthétique — bien que souvent belle et impressionnante, elle n'est pas idéalisée. De plus, à la suite de Julia Fiedorczuk (2015, p. 129), nous pouvons dire que le langage figuratif⁹ permet d'établir un contact avec de nouvelles dimensions du monde de la nature — la métaphore repousse les limites de ce qui est compréhensible, elle nous donne donc un outil pour faire un pas vers la découverte de ce que la nature cache à l'homme. Nathalie Blanc (2008), pour sa part, appelle la métaphore « un lien et même l'une des modalités du tissage des liens entre monde naturel et social, un lien, ou mise en relation des mondes, essentiel au fonctionnement des sociétés » (p. 83). Ainsi, l'utilisation de la métaphore permet à Poictevin de combiner, dans un premier temps, les images sélectives du monde naturel qu'il observe en un écosystème cohérent, puis d'établir un lien entre cet écosystème et lui-même en tant qu'être humain. La nature et l'homme semblent unis, ce qui se trouve à la base de la perception écologique.

Le monde naturel dans la vision de Poictevin est actif, vibrant, changeant, vivant, plein de bonnes et de mauvaises intentions et causal ; c'est un ensemble d'éléments coopérants et parfois destructeurs qui constituent un tout dépendant d'interactions mutuelles. Les plantes reflètent le passage du temps à travers leurs processus vitaux et, agissant sur plusieurs sens, elles offrent des expériences synesthésiques. En présentant ainsi l'environnement, brouillant la frontière entre ce qui est naturel et ce qui est créé par l'homme, instituant des analogies entre l'action de la nature et la pensée humaine, Poictevin exprime non seulement sa propre écosensibilité, mais il sensibilise également le lecteur aux processus qui se déroulent dans le monde naturel, créant ainsi une littérature engagée.

Michel Tournier (2005) énumère plusieurs écrivains pour qui la terre, les rivières, les eaux et forêts, la pluie et la lumière jouent un rôle vivant au même

⁹ Le style riche de Francis Poictevin et son langage plein de néologismes, typiques de l'écriture artiste, incitent à analyser son travail également dans une perspective écopoétique, ce qui pourrait faire l'objet de recherches futures.

titre que les hommes et les femmes, parmi lesquels Jean Giono, Julien Gracq et François Mauriac. Romain Bertrand (2019) semble douter en leurs capacités d'expression :

Comment camper en une phrase la galbe d'une palme, l'échancrure d'un branchage ? De quelle façon, mot à mot, rester dans le ton d'un buisson ? Le peintre sait bien, lui, qu'une feuille n'est jamais seulement verte, qui use de jaune et de blanc pour rendre l'éclat de la lumière qui s'y prélassse. Car les mots nous manquent pour dire le plus banal des paysages (p. 12).

Et pourtant on dirait que Francis Poictevin connaît la réponse à cette question, ce qu'il prouve par son style précis et imagé, dont Félix Fénéon a apprécié la « sensibilité chimique » (1884, p. 52). La vision de l'environnement, réalisée de la manière la plus claire dans *Paysages*, revient dans la plupart de ses ouvrages, attestant la constance de son intérêt pour la nature.

Bibliographie

- Baudelaire, Ch. (1857). *Les Fleurs du mal*. Poulet-Malassis et de Broise.
- Benjamin, W. (2003). Some Motifs in Baudelaire. In *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 4. (E. Jephcott, H. Eiland et al., Trad.). H. Eiland & M. W. Jennings (Éds) (p. 313–355). Harvard University Press. (Texte original publié 1940)
- Bertrand, R. (2019). *Le Détail du monde : l'art perdu de la description de la nature*. Éditions du Seuil.
- Blanc, N. (2008). *Vers une esthétique environnementale*. Éditions Quæ.
- Bonneville, G. (1972). *Les Fleurs du mal : Baudelaire*. Hatier.
- Brogniez, L. (2007). La Ville et ses doubles : les paysages urbains de Francis Poictevin. In *Les Villes du symbolisme* (p. 183–206). Peter Lang/Archives et Musée de la Littérature.
- Buell, L. (1995). *The environmental imagination. Thoreau, nature writing, and the formation of american culture*. Harvard University Press.
- Buell, L. (2015). Representing the Environment. In K. Hiltner (Ed.), *Ecocriticism: the Essential Reader* (p. 97–101). Routledge.
- Colin, R.-P. (2023). *Dictionnaire du naturalisme : Tome 2, Suppléments, repentirs & documents*. Du Lérot Editeur.
- D'Ascenzo, F. (2016). La géographie intérieure de Francis Poictevin. In F. D'Ascenzo (Dir.), *La prose française et l'espace* (p. 49–70). Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Evans, D.E. (2017). Towards an Ecopoetics of French Free Verse: Marie Krysinska's Rythmes pittoresques. In D.A. Finch-Race & S. Posthumus (Dir.), *French Ecocriticism: From the Early Modern Period to the Twenty-First Century* (p. 115–134). Peter Lang Edition.
- Fénéon, F. (1884). Francis Poictevin. In G. Chevrier (Dir.), *La Revue indépendante : politique, littéraire et artistique*, II, p. 46–53.
- Fiedorczuk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki*. Wydawnictwo Naukowe Katedra.

- Kahn, G. (1902). *Symbolistes et décadents*. Léon Vanier.
- Lord, C. (2022). The Flowers of Extinction: An Ecocritical Flâneur in London, April 2019 to April 2020. *Green Letters*, 26(4), 367–382. <https://doi.org/10.1080/14688417.2023.2202193>
- Poictevin, F. (1888). *Paysages*. Librairie de la Revue Indépendante.
- Tournier, M. (2005). Préface : l'histoire et la géographie. In A. Bouloumié & I. Trivisani-Moreau (Dir.), *Le Génie du lieu : des paysages en littérature* (p. 7–9). Éditions Imago.

Notice bio-bibliographique

Eliza Sasin — doctorante à l'École Doctorale des Sciences humaines de l'Université de Łódź. Elle consacre sa thèse à l'œuvre de Francis Poictevin. Ses recherches portent sur la poésie et la prose poétique du XIX^e siècle ; elle s'intéresse notamment à l'esthétique du symbolisme et du décadentisme, à l'évolution des formes littéraires, au féminisme et à l'écopoétique. Autrice d'articles consacrés à la poésie francophone fin-de-siècle.



EDYTA KOCIUBIŃSKA

Université Catholique de Lublin Jean-Paul II, Pologne



<https://orcid.org/0000-0002-4848-7693>

Comment tromper le destin ? Scénarios de révolte chez Huysmans et Gourmont

How to cheat fate?

Scenarios of revolt in Huysmans and Gourmont

Abstract

Convinced that the material world is nothing but a prison, that any escape ends in failure, heroes of the French novels of the late 19th century fall into the trap of powerlessness. Overcome by pessimism, the protagonists do not give up the struggle: they seek salvation in art, neurosis and artifice, inventing subtle subterfuges to deceive their senses with pleasant illusions. In our study we will try to show how the heroes of Huysmans and Gourmont undertake this challenge, with or without success, at the very peril of their physical and mental balance. In defiance of a hostile environment, they transform their imagination into a superior force capable of dominating reality. Forced into a desperate search for the new, the rare, the strange, they attempt to overcome the chimeras of powerlessness.

Keywords: fate, revolt, neurosis, artifice, *fin-de-siècle*, Huysmans, Gourmont.

« Nostra vita a che val ? solo a spregiarla. »

[« Notre vie, à quoi est-elle bonne ? seulement à la mépriser. »]

Giacomo Leopardi, *Canti*, « A un vincitore nel pallone »

La période où le siècle touche à sa fin s'appuie sur une conception très pessimiste de la vie humaine. Si tout est sur le point de s'effondrer, si le monde, plongé dans la décadence, est condamné à une apocalypse inévitable, que peut-on faire ? Se rendre en acceptant l'inéluctable ou essayer tout de même de se défendre, voire lutter contre cette crise imminente ? En 1877 déjà, Elme-Marie Caro posait cette question lancinante :

Est-il vrai que le monde soit mauvais, qu'il y ait un mal radical, absolu, invincible, dans la nature et dans l'humanité, que la vie soit le don funeste d'un pouvoir malfaisant ou la manifestation d'une volonté déraisonnable, est-il vrai, en un mot, que l'existence soit un malheur, et que le néant vaille mieux que l'être ? (1877, p. 241)

Vers la fin du siècle, ce profond sentiment de pessimisme va se transformer en malaise existentiel renforcé par une haine de la réalité ambiante. Convaincus que l'univers matériel n'est qu'une prison, que toute évasion se solde par un échec, les victimes de cette période crépusculaire tombent dans le piège séduisant de la déchéance, devenant les esclaves de l'impuissance. En cherchant une armure qui les protégera contre la réalité, ils choisissent l'individualisme et le plaisir esthétique qui représentent les dernières valeurs d'un monde qui les a perdues, comme l'a finement montré René-Pierre Colin (1979) dans son étude *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*.

Mais avons-nous le droit d'associer uniquement la période décadente à l'image du déclin ? Dans une conversation rapportée par Ernest Raynaud, Paul Verlaine déclarait en 1886 :

« J'aime, dit-il, le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés [...]. « Il y a aussi dans ce mot une part de langueur faite d'impuissance résignée, et peut-être du regret de n'avoir pu vivre aux époques robustes et grossières de foi ardente, à l'ombre des cathédrales. (1886/1920, p. 64–65)

Or, Louis Sérizier, dans un article paru dans *Le Voltaire* du 4 mai 1886, propose une caractéristique plutôt décevante de l'individu fin-de-siècle, englobant toutes ses obsessions, poussées au paroxysme : « Être fin de siècle, c'est n'être plus responsable ; c'est subir d'une façon presque fatale l'influence des temps et du milieu ; c'est prendre tout simplement sa petite part de la lassitude et de la corruption générales ; c'est pourrir avec son siècle et déchoir avec lui... »¹.

La littérature finisécularaire reflète fidèlement cette image fataliste. Condamnés à « une existence soumise aux nécessités impitoyables du déterminisme physique, physiologique et social qui écrase l'homme sous les lois de l'hérédité, l'espèce sous celle de l'Évolution » (Pierrot, 1977, p. 19), les héros des romans fin-de-siècle tentent de vaincre les chimères de la destruction inévitable².

¹ Vu le caractère limité de la présente étude, nous nous permettons de renvoyer les lecteurs aux pertinents travaux consacrés à l'esprit fin-de-siècle et à la notion de décadence par Jean et Marie-France David-de Palacio.

² Voir aussi Jouve (1989) ; Przyboś (2002) ; Winock (2017) ; Schellino (2020).

Ils cherchent le salut dans l'art, la science, l'occultisme en inventant de subtils subterfuges pour tromper les sens d'agréables illusions. Afin de rendre le jeu encore plus excitant, ils ont aussi recours aux stupéfiants, à la névrose³.

Examinons deux personnages crépusculaires qui réalisent différents scénarios de révolte chez Huysmans et Gourmont. Dans notre étude, nous essayerons de montrer comment ils relèvent le défi d'échapper à la réalité qui les emprisonne au péril même de leur équilibre physique et mental tout en sachant que le spectre de l'échec plane sur leurs efforts. Ils fondent leur vie sur la création de leur personnalité, se révoltent contre le vulgaire et l'ennuyeux, se consacrent à de permanentes provocations en entraînant le lecteur dans une sorte de jeu fascinant.

Les extravagances de l'esthète décadent : Jean des Esseintes

Dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, dégoûté par le monde « composé de sacripants et d'imbéciles » (1977, p. 84), Jean des Esseintes décide de « se calfeutrer dans une retraite » (1977, p. 85) où il pourra s'adonner aux plaisirs qui satisferont son imagination débordante. Il déménage à Fontenay, abandonnant le public choqué par ses extravagances de dandy, tel le repas de deuil. En s'enfermant dans sa thébaïde raffinée, il crée un monde fantasmagorique dans lequel il voyage dans le temps et l'espace soit grâce à « un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts », soit grâce à « un élan vers le fantastique et vers le rêve » (1977, p. 289).

Tout en suivant le précepte de Schopenhauer, le héros se consacre à la recherche intense du rare, de l'étrange. Il n'hésite pas à mettre l'art à la place de la vie en rejetant les valeurs morales pour respecter uniquement les valeurs esthétiques. Amateur et connaisseur des correspondances inopinées entre les sens, il mène différentes expériences lors desquelles le parfum mène à la peinture, la peinture à la musique, la musique à la force des couleurs⁴. Il s'adonne avec une volupté inouïe à une tentative assez audacieuse, procédant à un dérèglement de tous ses sens et acceptant les règles d'un jeu qui s'avère destructif pour lui. Plus la jouissance désirée est extravagante, plus le plaisir ressenti de l'avoir assouvie est grand, mais finalement les objets qui pourraient satisfaire son esprit malade deviennent impossibles à trouver⁵. Sa santé s'affaiblit au fur et à mesure que les

³ Voir à ce sujet Liedekerke (2001) et Crocq (2020).

⁴ Ces synesthésies sont l'œuvre d'un alchimiste excentrique, car, comme le remarque avec justesse Gisèle Séginger, le héros « possède une syntaxe générale de l'art, seule capable de faire, avec des arts différents une œuvre unique destinée aux cinq sens ». Voir Séginger (1991, p. 72).

⁵ Voir à ce sujet Kociubińska (2021, p. 174–190).

expériences qu'il pratique deviennent de plus en plus recherchées, la névrose s'empare de son esprit et son corps souffre de l'excès des sensations.

Or, comme le remarque Laure de La Tour, « le sang perdu ou malade, les nerfs 'détraqués' sont les conditions, le prix à payer, d'une 'cervelle' plus stimulée, c'est-à-dire de facultés mentales et imaginatives plus fines et plus développées que chez l'homme sain » (2018, p. 188). Séparé de la réalité vulgaire, occupé par des voyages dans le temps et l'espace par l'intermédiaire de l'art, engagé dans ses expériences bizarres avec les parfums, les liqueurs, les fleurs, des Esseintes ruine son système nerveux. Comme le conclut Gérard Peylet, il « se révèle être un abîme de sensations artificielles. Lorsque toutes les expériences sont épuisées, il ne demeure presque plus rien de son être, il se retrouve dépossédé de son intériorité, alors qu'il a précisément cherché à l'enrichir » (2000, p. 61)⁶.

Et pourtant, son parcours fascine, rappelons le fragment de la fameuse citation de Jean Lorrain : « Tout le monde voulut avoir possédé une tortue laquée d'or et sertie de pierreries, tout le monde voulut avoir rêvé des symphonies de parfums et de saveurs, [...] tout le monde avait eu des cauchemars d'orchidées et des visions à l'Odilon Redon, ce fut à dégoûter d'être un raffiné d'art et un compliqué des sensations » (*L'Événement*, le 19 mai 1887). D'où vient cette vogue ? Répondons en évoquant la réflexion de Guy de Maupassant : « Mais pourquoi donc ce névrosé m'apparaît-il comme le seul homme intelligent, sage, ingénieux, vraiment idéaliste et poète de l'univers s'il existait ? » (*Gil Blas*, le 10 juin 1884). Le culte de l'art et les expériences esthétiques permettent au héros de trouver un apaisement dans le rêve et de fuir — au moins pour un instant — une réalité odieuse. Ainsi, il n'est pas surprenant que le public contemporain imite aveuglément les extravagances du duc des Esseintes sans prêter attention aux suites fâcheuses de sa quête.

Il ne parvient pas à tromper le destin et vit douloureusement l'échec de son scénario de révolte. Son univers raffiné, construit en opposition au monde réel, est conçu comme un refuge contre l'espace et le temps qui s'écoule. La fin du règne de l'artifice est vécue par des Esseintes à travers une expérience douloureuse qui met fin à sa vie idyllique. Le médecin lui ordonne de retourner dans une société qu'il déteste, un monde hostile qui le dégoûte et le repousse. Le héros n'a plus le choix : il doit revenir à la nature et à un mode de vie normal ou mourir. La névrose qui lui a permis de créer la personnalité extraordinaire dont il rêvait, le nourrissant des impressions d'art dont il avait besoin, finit par le trahir et se retourner contre lui. Sa victoire sur la réalité ambiante n'est qu'éphémère, l'artifice perd dans l'inévitable combat contre la nature.

La lutte de des Esseintes montre que la névrose et l'artifice conduisent au néant des êtres vulnérables qui espéraient y trouver un secours, voire un remède

⁶ Voir aussi A. A. Greaves (1953, p. 24–32); Gaillard (1980, p. 129–140); Peylet (1979, p. 22–38).

à leur drame existentiel. Malheureusement, au lieu de donner un sens à leur vie, ils approfondissent la crise spirituelle et exacerbent le malaise qui pousse le protagoniste dans l'abîme du malheur. Pourtant, malgré toutes les embuches qui les guettent, les héros fin-de-siècle éprouvent un besoin désespéré de combler le vide de l'âme dont ils souffrent, comme nous le verrons chez Gourmont.

La lutte de l'écrivain cérébral : Hubert d'Entragues

Dans le cas du héros de *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* de Remy de Gourmont, la source de la détresse réside dans son impuissance, voire son incapacité à exister et sentir à la manière des individus qui l'entourent, car sa vie est dominée ou plutôt subordonnée à son esprit envahi par les hallucinations :

Paris, ce n'était pour lui, ni la rue, ni le boulevard, ni le théâtre ; Paris, pour Entragues, était confiné dans les bornes assez étroites du « cabinet d'étude », peuplé des bons fantômes de son imagination. Là, s'agitaient obscurément des êtres tristes et vagues, pensifs et informes, qui imploraient l'existence. Entragues vivait avec eux dans une familiarité presque inquiétante. Il les voyait, les entendait, se transportait avec eux dans le milieu nécessaire à leur activité, bref subissait les phénomènes les plus aigus de l'hallucination. (Gourmont, 1890/1923, p. 18–19)

Tourmenté par l'explosion des réflexions qui envahissent ses pensées et ses sentiments, Hubert d'Entragues est incapable de se libérer et de commencer à agir, « rongé par la rouille d'une dévorante indécision » (Gourmont, 1890/1923, p. 160). Il possède « une âme qui veut, une âme qui sait l'inutilité du vouloir, une âme qui regarde la lutte des deux autres et rédige l'Iliade » (1890/1923, p. 165–166) en avouant avec lucidité qu'il est condamné à s'autoanalyser sans trêve :

Je ne sais pas vivre. Perpétuelle cérébration, mon existence est la négation même de la vie ordinaire, faite d'ordinaires amours. [...] Si je pouvais jamais m'abstraire de moi au profit d'une créature, ce serait à la manière d'un imaginaire, en recréant de toutes pièces l'objet de ma passion, ou bien, comme un analyste, en scrutant minutieusement le mécanisme de mes impressions. (Gourmont, 1890/1923, p. 34)

Entragues devient l'esclave de ce perpétuel besoin d'explorer les contrées de son esprit, état que Sylvie Thorel-Cailleteau appelle « hypersubjectivisme » (1994, p. 181). Il rejoint ainsi le cercle des personnages dotés d'« une extrême

conscience»⁷, aux côtés du héros huysmansien et de bien d'autres personnages fin-de-siècle. Il est déchiré entre les besoins de ses sens et sa quête d'idéal, mais se souvient de la leçon de Schopenhauer : «la volupté des sens est l'opposé de l'enthousiasme qui nous ouvre le monde idéal» (1900, p. 128). Il avoue : «[...] je serai puni par un effrayable désappointement d'avoir cherché l'oubli de moi-même en dehors de moi-même, d'avoir trahi l'idéalité...» (Gourmont, 1890/1923, p. 128).

Nous serons donc témoins de sa lutte entre la fidélité à l'idéal et les pièges de l'amour, lutte qui finira par l'échec de son plan pour séduire Sixtine, ennuyée par sa permanente indécision. Comme le note avec justesse André Karátson, leurs rencontres ressemblent à «une série de valse-hésitations cocasses ponctuées par des échecs, car tantôt Hubert manque le moment propice, tantôt il risque sa chance au moment où il n'en a aucune» (1989, p. 112).

Comme le note Wiesław Mateusz Malinowski, dans le cas du héros gourmontien on peut observer la même stratégie de l'échec qu'avaient déjà mise en œuvre Daniel Prince dans *Les Lauriers sont coupés* ou Jean des Esseintes dans *À rebours*, stratégie qui s'appuie sur le refus d'agir et entraîne le désenchantement : «Hubert d'Enragues se range dans la catégorie manifeste des esprits qui reconnaissent le caractère inconciliable de leur idéal avec la vie, mais qui préfèrent leur idéal à la vie» (Malinowski, 2003, p. 82). Il défend sa dépendance à la maladie cérébrale en expliquant — comme tous les malades — qu'il ne peut pas s'en passer, car elle est en même temps la source de son inspiration. Or, il est conscient qu'elle le conduit tout droit à la catastrophe : «J'ai voulu pénétrer chaque chose, en son essence ; [...] j'ai cru, en les dédoublant, doubler mes sensations, je les ai anéanties» (Gourmont, 1890/1923, p. 160). Il décide de chercher le secours dans l'art, à savoir l'écriture du roman *L'Adorant*⁸. Son projet fait aussi penser au précepte que nous retrouvons chez Gabriele D'Annunzio : «Il faut *faire* sa propre vie comme on fait une œuvre d'art. Il faut que la vie d'un homme intellectuel soit son œuvre propre. La vraie supériorité est là tout entière» (1897, p. 31).

Cet exercice d'écriture créative semble être une sorte de protection contre l'ennui, le mal du siècle qui suspend sa course. Mais en même temps, il conduit à une inévitable névrose que d'Enragues ne peut plus contrôler : «Je croyais qu'une passion aurait refait la synthèse de ma volonté ; il est trop tard, les éléments dispersés sont devenus irréconciliables» (Gourmont, 1890/1923, p. 160). Cette fragmentation de sa personnalité, qui rappelle l'éparpillement des pièces dans un jeu de puzzle, le rend impuissant à recoller les morceaux de son moi. *L'Adorant* conclut sur le constat d'un écrivain qui accepte son destin : «Si la vie

⁷ Voir à ce sujet Michelet-Jacquod (2008).

⁸ Comme le note judicieusement Julien Schuh, «c'est depuis cette position détachée qu'il pourra le mieux influencer sur la réalité» (Schuh, 2008, p. 8).

m'échappe, la transcendance m'appartient ; je l'ai payée assez cher, je l'ai payée du prix de toutes les joies terrestres » (Gourmont, 1890/1923, p. 310), affirme-t-il. Après une période de travail intense, il découvre que son âme et son esprit sont complètement dépourvus de force. Il peut, comme Jean des Esseintes, reprendre l'aveu de Monsieur de Phocas : « Les raffinements et les recherches du rare conduisent finalement à la décomposition et au néant. Tous et toutes sentent en moi un être hors nature, un automate galvanisé de convoitises [...] mais un automate, c'est-à-dire un mort » (Lorrain, 1901/1966, p. 185).

En guise de conclusion

Faisons une petite parenthèse comparatiste en rappelant le destin du duc Jarosław Lubowiecki, le héros du roman inachevé de Tadeusz Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharism!... Quasi una phantasia*, écrit entre 1913 et 1914 et peu connu, même en Pologne⁹. Son héros est l'unique héritier « de la fortune et de la folie » (Miciński, 1931, p. 31, notre traduction), le dernier rejeton d'une famille de très ancienne noblesse dégénérée. Jarosław caractérise ainsi les contradictions ambiguës de sa personnalité qui le conduisent d'un échec à l'autre :

Il y a en moi quelque chose d'héroïque, qui attaque les cieux — et, en même temps, l'impossibilité de faire le moindre pas en avant.

J'ai 25 ans — et la vie brisée comme un bâton. Quand je regarde en arrière, une grande tache noire ; quand je regarde en avant, un rocher dur et froid. J'ai été Faust et Prométhée.

Je suis maintenant vivant sans vie, nostalgique sans nostalgie, — et errant sans erreur —, mon navire, privé de compas et de gouvernail, vogue dans le lointain inconnu (Miciński, 1931, p. 49–50, notre traduction).

D'une certaine manière, cet aveu réunit les traits caractéristiques des deux personnages que nous venons de présenter. L'incapacité à avancer fait penser à Hubert d'Entragues qui, terrifié par son impuissance à prendre une décision, ne cesse d'explorer les contrées de son esprit. Notons également que le portrait d'un homme sans vie dont le navire est dépourvu de boussole est une transposition du destin de des Esseintes, quittant Paris et s'enfermant dans la sphère de l'univers intérieur pour naviguer sur les mers et les océans des livres, des tableaux, des odeurs et des saveurs.

⁹ Il a été publié de façon posthume en 1931. Cette première et unique édition contient deux manuscrits du roman (A et B) ; étant donné le caractère limité de la présente étude, nous nous bornerons à l'analyse du manuscrit A, dont il manque les 6 premières pages, comme l'annoncent les rédacteurs de l'édition.

L'excentricité de Lubowiecki provoque son aliénation, il s'enferme dans son château de Ladawa et s'abrite derrière différentes poses. En préparant la mise en scène du spectacle de sa vie, le duc Jarosław joue le rôle du démiurge suprême, nous passons constamment « d'un monde onirique au monde réel et vice-versa. Ces va-et-vient entre les deux réalités donnent parfois l'impression de participer à un voyage dans des contrées où tout n'est que luxe, calme et... cruauté, car on peut observer une certaine prédilection du duc pour le sadisme et le crime » (Kociubińska, 2017, p. 89–90). Le manuscrit restant inachevé, nous ne savons pas s'il a été obligé, comme le héros de Huysmans, de retourner dans un monde qu'il détestait, subissant l'échec de son entreprise, ou s'il a partagé le sort du protagoniste gourmontien, tombant dans l'abîme de la dissolution de son moi.

On voit par ce qui procède que les écrivains finiséculariens conduisent leurs héros sur des chemins sinueux, stimulent leur esprit, mais les condamnent à un échec inévitable. En revendiquant le droit à l'invouable, à l'illusion, à l'indécision, à l'excentricité, comme dans le cas des personnages que nous venons d'analyser, ils accumulent des difficultés, tendent des pièges afin de les forcer à lutter contre le monde réel qui les emprisonne et leur impose ses règles impitoyables. C'est justement ce refus radical de toute obéissance aux normes sociales, morales et artistiques qui fascine tant dans leur lutte. Par mépris d'une hostilité ambiante, ils s'acharnent à découvrir les forces de l'inconscient, ils partent dans cette quête désespérée du nouveau, du rare, de l'étrange. Nous avons observé qu'ils deviennent les otages de la névrose et de l'artifice, leurs plus fidèles complices. Leurs tentatives de tromper le destin finissent mal et ils découvrent qu'on ne peut pas vivre longtemps contre la nature. Dans les deux cas, celui de des Esseintes comme celui d'Enragues, les excès d'artifice conduisent à une impasse tragique : une crise de la sensibilité, un abatement de l'âme. Au fil des expériences esthétiques, le plaisir de l'artifice devient souffrance ; et si, dans un premier temps, les deux protagonistes sont heureux de cultiver la névrose, de la maîtriser, peu à peu ils ne parviennent plus à la dominer. Ils finissent par devenir les esclaves d'une maladie aggravée par un recours frénétique à l'artifice dans le cas Huysmans et à l'illusion dans celui de Gourmont.

Notre étude n'est que l'esquisse de tout un panorama des romans de révolte qui occupent une place importante dans la littérature de la fin du XIX^e siècle. Peuplés de silhouettes d'artistes ou d'écrivains ratés¹⁰, d'excentriques névrosés ou morphinomanes, de scientifiques persécutés par des idées folles, ces romans rassemblent une illustre galerie de personnages qui sont devenus mythiques et qui continuent à fasciner les lecteurs. Vivant dans un monde apocalyptique, ils savent que leur devoir premier est de confronter l'existence, qui, pour reprendre les paroles de Schopenhauer, « a le caractère d'une grande mystification, pour

¹⁰ Voir à ce sujet Stiénon (2020).

ne pas dire une duperie... » (1900, p. 56). Même si cette duperie les emprisonne, déçoit et ne laisse aucun espoir de se libérer.

Bibliographie

- Caro, E.-M. (1877). La Maladie du pessimisme au XIX^e siècle. *Revue des Deux Mondes*, 3(24), 241–268.
- Colin, R.-P. (1979). *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*. Presses Universitaires de Lyon.
- Crocq, L. (2020). *Névroses et névrosés fin-de-siècle (1880–1900)*. Imago.
- D'Annunzio, G. (1897). *L'Enfant de volupté* (G. Hérelle, Trad.). Calmann-Lévy. (Texte original publié 1889)
- Gaillard, Fr. (1980). *À rebours* ou l'inversion des signes. In *L'Esprit de décadence*, Vol. I, Actes du colloque de Nantes, 21–24 avril 1976 (p. 129–140). Librairie Minard.
- Gourmont, R. (de). (1923). *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*. Mercure de France. (Texte publié 1890)
- Greaves, A. A. (1953). Connaissance et déception de soi dans *À rebours*. *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, 50, 24–32.
- Huysmans, J.-K. (1977). *À rebours*. Gallimard. (Texte publié 1884)
- Jouve, S. (1989). *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*. Plon.
- Karátson, A. (1989). Les arcances de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Remy de Gourmont). In A. Henry (Dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe* (p. 103–117). Méridiens / Klincksieck.
- Kociubińska, E. (2021). Le dandy fin-de-siècle en proie à la névrose : les (més)aventures de Jean des Esseintes dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. In E. Kociubińska (Dir.), *Romanciers fin-de-siècle* (p. 174–190). Brill-Rodopi.
- Kociubińska, E. (2017). Le cas étrange du duc Jarosław. *Mené-Mené-Thekel-Upharism!... Quasi una phantasia* de Tadeusz Miciński (1931). In A. I. François, E. Kociubińska, G. Pham-Thanh & P. Zoberman (Dir.), *Figures du dandysme*, 25 (p. 81–94). Peter Lang.
- La Tour, L. de. (2018). De la défaillance à la faille. Deux aspects de la névrose de Des Esseintes. In J. Solal (Dir.), *À rebours. Attraction-désastre*, Vol. II : *Désastre* (p. 179–197). Classiques Garnier.
- Liedekerke, A. de. (2001). *La Belle Époque de l'opium*. Éditions de la Différence.
- Lorrain, J. (1887, 19 mai). Paris d'aujourd'hui. *L'Événement*.
- Lorrain, J. (1901/1966). *Monsieur de Phocas*. Le livre-club du libraire.
- Malinowski, W. M. (2003). *Le roman du symbolisme*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Maupassant, G. (de). (1884, juin 10). Par delà. *Gil Blas*.
- Michelet-Jacquod, V. (2008). *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Droz.
- Miciński, T. (1931). *Mené-Mené-Thekel-Upharism!... Quasi una phantasia*. Wydanie z rękopisów pod red. Artura Górskiego i Czesława Latawca.
- Peylet, G. (1979). Artifice et expérimentation du Moi dans *À rebours*. *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, 70, 22–38.
- Peylet, G. (2000). *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*. L'Harmattan.
- Pierrot, J. (1977). *L'imaginaire décadent (1880–1900)*. Presses Universitaires de France.

- Przyboś, J. (2002). *Zoom sur les décadents*. José Corti.
- Raynaud, E. (1920). *La Mêlée symboliste. Portraits et souvenirs. I. 1870–1890*. La Renaissance du livre.
- Séginger, G. (1991). *À rebours*, le roman de l'écriture. *Littératures*, 25, 69–80.
- Schellino, A. (2020). *La pensée de la décadence de Baudelaire à Nietzsche*. Classiques Garnier.
- Schopenhauer, A. (1900). *Pensées et fragments* (J. Bourdeau, Trad.). Félix Alcan.
- Sérizier, L. (1886, 4 mai). *Le Voltaire*.
- Schuh, J. (2008, novembre). « La vieille maladie des noix vides » : paranoïa herméneutique dans *Sixtine*. Colloque « Modernité de Remy de Gourmont ». Caen, France.
- Stiénon, V. (2020). Banalité, délégitimation, oubli : des conditions du ratage en littérature. *COnTEXTES*, 27.
- Thorel-Cailleteau, S. (1994). *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*. Éditions InterUniversitaires.
- Winock, M. (2017). *Décadence fin-de-siècle*. Gallimard.

Notice bio-bibliographique

Edyta Kociubińska — enseignante-chercheuse HDR en littérature française du XIX^e siècle, professeur à l'Institut d'Études Littéraires de l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II. Auteure de nombreuses études consacrées au naturalisme et à la décadence ; rédactrice en chef de la revue *Quêtes littéraires* ; fondatrice du *Club des Dix-Neuviémistes*, correspondante polonaise de la *Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes*. Actuellement, ses recherches portent sur le dandysme littéraire en Europe au XIX^e siècle et sur le roman fin-de-siècle. Publications récentes : *Figures du dandysme*, A. I. François, E. Kociubińska, G. Pham-Thanh, P. Zoberman (dirs.), Peter Lang, 2017 ; *Le dandysme, de l'histoire au mythe*, E. Kociubińska (éd.), Peter Lang, 2019 ; *Romanciers fin-de-siècle*, E. Kociubińska (dir.), Brill, Rodopi, 2021 ; *L'Artiste de la vie moderne. Le dandy entre histoire et littérature*, E. Kociubińska (dir.), Brill, 2023.



ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA

Université d'Opole, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-8828-7039>

Les poèmes inédits de Zola : un prélude au « rude outil de la prose »¹

Zola's unedited poems: a prelude to the "tough tool of prose"

Abstract

While he was young, Emile Zola regarded himself as a poet and wrote several thousand lines of poetry. Then, having turned definitely to prose, he judged his poetry poor and undistinguished. Therefore, his poems have never been edited, except some fragments published by his friend Paul Alexis in 1882. The paper analyzes some motives (cyclic structure, the ideal of feminine beauty and of scenery, attitude towards God) appearing in Zola's poetry in order to prove they recur in the writer's novels, especially in the *Rougon-Macquart* cycle. Thus, the poems by young Zola may be regarded as a prelude to his prose works.

Keywords: Zola, poetry, cycle, woman, scenery, God.

Que Zola fût un grand romancier, nul n'en doute. Que, en tant que dramaturge, il a connu un échec aussi considérable que le succès de ses romans, est également un fait bien connu. Or, en tant que poète, il reste quasiment oublié, voire inconnu. Cet oubli est causé d'abord par l'énorme notoriété des séries romanesques zoliennes — notamment des *Rougon-Macquart* (1871–1893) — ; ensuite, par le fait que la plupart des huit à dix mille vers, dont Zola (2013, p. 9) avoue être l'auteur, sont perdus, sauf un certain nombre que Paul Alexis a publiés en annexe à son *Émile Zola. Notes d'un ami* (1882) ; enfin, par la qualité de ces vers que leur auteur jugeait sans illusion comme étant « bien faibles, et de seconde main » (Zola, 2013, p. 9). Ce jugement impitoyable peut, de prime abord, paraître surprenant chez quelqu'un qui écrira, vingt ans après avoir abandonné

¹ Expression utilisée par Zola dans une lettre à Paul Alexis du 1^{er} décembre 1881 (cf. Zola, 2013, p. 9–10).

la création poétique : « Pour mon compte, je suis poète : tous mes livres en portent la trace » (Zola cité par Becker, 2002, p. 208)². On lit dans cette constatation l'importance de l'expérience poétique de jeunesse pour Zola prosateur ; en effet, au fur et à mesure qu'on lit ses poèmes, on découvre les germes de tout ce qui composera bientôt la matière romanesque zolienne. Le présent texte se propose d'analyser quelques aspects des analogies entre les poèmes de Zola et ses romans, afin de démontrer que Zola-poète et Zola-romancier constituent deux stades évolutifs d'un même talent littéraire.

Un épigone des romantiques obsédé de cycles

Les ambitions artistiques du jeune Zola qui, étant collégien, se rêvait peintre, et le singulier « échange de vocations » qu'il a effectué avec Cézanne, échangeant le pinceau contre la lyre, sont des évidences qui ont fait beaucoup parler les biographes et les critiques. Or la carrière poétique du futur auteur de *Germinal* fut très courte : cinq ans à peine se sont écoulés entre la découverte de la poésie moderne (Hugo, Musset, Lamartine) par Zola et ses amis Cézanne et Baille, en 1857, et 1862, l'année où les derniers vers zoliens ont été écrits. Ces quelques années sont la période où s'opère une évolution importante des idées de Zola sur la poésie. La découverte de Victor Hugo, et plus encore d'Alfred de Musset (qui restera à jamais son poète préféré), mettra le jeune littérateur pour longtemps sous l'emprise d'un romantisme dont il aura bien du mal à se dégager :

C'était vers 1856, j'avais seize ans et je grandissais dans un coin de la Provence. [...] Nous étions trois amis [...] à l'ombre d'un arbre, tous les trois couchés sur le dos et le nez en l'air, [nous] caus[ions] librement de nos tendresses. Et nos tendresses, en ce temps-là, étaient avant tout les poètes. Pendant une année, Victor Hugo régna sur nous en monarque absolu. Il nous avait conquis avec ses fortes allures de géant, il nous ravissait par sa rhétorique puissante. [...] Puis, un matin, un de nous apporta un volume de Musset. [...] La lecture de Musset fut pour nous l'éveil de notre propre cœur. Nous restâmes frissonnants. [...] Notre culte pour Victor Hugo reçut un coup terrible ; peu à peu, nous nous sentîmes pris de froideur, [...] [et] Alfred de Musset seul trônait dans nos carniers³ [...]

² Il s'agit du fragment d'une lettre de Zola à Louis Desprez du 6 novembre 1882.

³ Le mot « carnier » est un synonyme de « carnassière », c'est-à-dire « sac pour mettre le petit ou moyen gibier, éventuellement le casse-croûte ». Cf. Le Trésor de la Langue Française informatisé, entrées « carnier » et « carnassière », [en ligne :] <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [accès le 09/05/2025].

Il nous apparut si profondément humain, que nous entendîmes battre nos cœurs sur la cadence de ses vers. Alors, il devint notre religion (Zola, 1877/1926, p. 91).

Fasciné, « imprégné » par le lyrisme mussetien, Zola compose, en 1859–1860, trois contes rimés inspirés par les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset (1829) : « Rodolpho », « L'Aérienne » et « Paolo ». Le premier raconte les aventures d'un brave cavalier, Rodolpho, amoureux d'une belle Andalouse, Rosita ; le portrait de Rodolpho, composé en alexandrins, est « tout ce qu'il y a de plus 1830 » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 338), ainsi que l'histoire elle-même, alternant les tirades amoureuses et les épisodes sanglants — Rodolpho tue d'un coup de poignard sa maîtresse infidèle et son ami Marco, amant de celle-ci :

Dans l'ombre du boudoir, sur la couche étendue,
Rosita soupira.
Dans cette gorge nue,
Murmura-t-il alors, riant amèrement,
Je pourrais enfoncer aisément une lame.
Je pourrais les tuer, elle, puis son amant.
Je ne sais quel malheur me mène à cette femme !
Et sa main qui tremblait, tourmentait son poignard.
Il entraînait, repoussant la croisée entr'ouverte [...]
Sur la couche,
Riant dans son repos, la fille remua ;
Et quelques mots confus sortirent de sa bouche.
Afin de l'écouter vers elle il se pencha.
Des toiles repoussant la flottante ceinture,
Elle étendit les bras, tordit sa chevelure,
Et, prenant Rodolpho par le cou, l'embrassa.
— Je ne l'ai pas aimé, disait-elle en son rêve,
Il n'était pas jaloux... Marco... mon doux chéri...
On vit le pâle éclair qui courut sur le glaive,
Et Rosita mourut en poussant un grand cri (Zola, 2013, p. 30–31).

Le second poème met en scène le personnage d'Aérienne, une muse mystérieuse, une jeune personne que le poète aurait rencontrée lors des promenades à Aix. En robe blanche, éclairée par la lumière argentée de la lune, cette jeune femme est une réalisation modèle d'un motif si cher aux romantiques et exploité antérieurement par Gautier par exemple (*Spirite*, 1866), à savoir celui de l'amour pour un fantôme :

Un soir, je l'aperçus dans une ombreuse allée
Onduler comme un rêve à la forme voilée.
Son regard incertain qui, vague, par moment,

Sans paraître rien voir, caresse doucement,
Son pas harmonieux, sa démarche légère
Qui semble dans un vol se détacher de terre,
Sa taille qui se plie au vent comme une fleur,
Me la firent dans l'ombre, en poète rêveur,
Prendre pour une fée, une vierge sereine,
Et surnommer tout bas du nom d'Aérienne.
Sa longue et blanche robe, à la brise d'été
Tremblait ; et de la lune un rayon argenté,
Se jouant, me parut la trace que son aile
En effleurant le sol épandait derrière elle [...] (Zola, 2013, p. 34).

Enfin, dans le troisième poème, « Paolo », on trouve le motif d'un jeune garçon amoureux d'une fille qu'il ne peut voir qu'à l'église et à qui les élans religieux servent de paravent pour pouvoir rêver d'elle :

La chapelle pâlit et le dernier cantique
A cessé de vibrer dans l'église gothique.
La vierge, se signant une dernière fois,
Du chapelet bénit vient de baiser la croix ;
Et, lente, dans la nuit, la pieuse assemblée
S'éloigne à pas discrets, en silence et voilée.
Paolo qui, du regard, caressait doucement
La fille aux cheveux blonds, Paolo le tendre amant,
Lorsqu'il vit se lever sa chère bien-aimée
Et qu'elle vint à lui, légère et parfumée,
Se blottit, plein d'effroi, derrière un vieux tombeau,
Et ramena sur lui les plis de son manteau.
Certes, le pauvre enfant fut mort, si son amante
Eut su qu'il était là, dans l'ombre palpitant ;
Mais, vague, elle passa, comme une ombre flottante,
En l'effleurant au pied de son long vêtement.
Et l'amant tressaillit et, courbé sur les dalles,
Il adora le sol qu'avaient touché ses pas (Zola, 2013, p. 48).

Le mélange du pieux et du mystique trouve sa culmination dans une apostrophe à Don Juan à qui le poète recommande l'amour pur et idéal, un sentiment chaste, dépourvu de la souillure charnelle :

Tu l'aimerais, Don Juan, mon amante inconnue,
Toujours, et sans vouloir que son corps fût souillé,
Sans chercher à mêler, sur sa poitrine nue,
Dans un baiser son âme à ton âme éperdue :
Tu l'aimerais, Don Juan, près d'elle agenouillé ! (Zola, 2013, p. 55)

Ces trois poèmes sont conçus tellement à la Musset, qu'Edmont Le Pelletier n'hésite pas à les commenter en ces termes : « Un artisan habile en supercheries littéraires [...] aurait pu intercaler ces petits poèmes [...] comme fragments inédits retrouvés dans les papiers de l'auteur des *Nuits*, après sa mort [...] Le public eût été facilement abusé » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 337).

Mais le jeune admirateur de Musset et de son « romantisme railleur » qui « reposa[it] [...] du romantisme convaincu de Victor Hugo » (Zola, 1877/1926, p. 90) ne tardera pas à sentir que son époque avait besoin de quelque chose de nouveau. Dans une de ses lettres à Baille, en commentant sa lecture des poésies d'André Chenier, il a l'audace de proposer de remplacer la formule poétique de ce dernier — « Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques » — par une autre : « Sur des penses nouveaux faisons des vers nouveaux » (Zola, 1970, p. 1227–1231), postulant ainsi l'avènement d'une poésie qui « ne se pâmerait pas, comme celle de nos jours, devant un ruisseau ou un clair de lune, une poésie forte et aimante, [qui] serait le sublime de l'art » Zola, 1970, p. 1229).

C'est selon ce principe qu'il conçoit un grand projet poétique qu'il annonce avec fierté à son ami, dans la même lettre : il s'agit d'un poème rêvé depuis longtemps, intitulé « La Chaîne des êtres » dont les trois parties, portant respectivement les titres « Le Passé », « Le Présent » et « Le Futur », étaient censées raconter toute l'histoire de la vie sur la Terre ; ainsi, la première partie devait raconter « la création successive des êtres jusqu'à celle de l'homme » (Zola, 1970, p. 1230) ; la seconde devait retracer l'histoire de l'humanité dès sa naissance jusqu'à l'époque de la civilisation ; enfin, la troisième se présentait comme « une immense divagation » (Zola, 1970, p. 1230) sur la possibilité d'arrivée, après l'extinction de la race humaine, de « nouveaux êtres de plus en plus parfaits » (Zola, 1970, p. 1230), ce qui faisait écho à la conception de palinogénèse alors très à la mode et ouvrait, en quelque sorte, la voie au *Horla* de Maupassant (1886). Le jeune poète recule pourtant devant l'exécution de son projet, jugeant son talent poétique incompatible à la hauteur de sa pensée :

Magnifique idée, on ne peut le nier, surtout si l'exécution répondait au projet. Je ne sais si tu vois les horizons de ce poème, mais, pour moi, ils me paraissent si vastes, si lumineux, que j'en recule jusqu'à ce jour devant la tâche formidable de rimer mes pauvres vers sur cette grandiose pensée (Zola, 1970, p. 1230).

Même s'il a réussi à écrire quelques strophes de cette « Genèse scientifique » (Mitterand, 1999, p. 282)⁴, aucune trace de cette entreprise n'a subsisté. Et ce n'est peut-être pas une grande perte, étant donné que,

⁴ Henri Mitterand, citant Paul Alexis, donne dans cette première partie de la biographie de Zola (p. 282, note) les huit premiers vers de ce poème composé par l'auteur des *Rougon-Macquart*.

[s]ous cette formule abstraite, vaguement mystique, faisant songer à quelque divagation philosophico-poétique, évoquant les œuvres nébuleuses d'Edgar Quinet ou de Pierre Leroux, qu'il n'avait d'ailleurs probablement jamais lues, [...] il [...] eût réalisé [...] une lourde et ennuyeuse conception, vouée à l'indifférence et à l'oubli » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 330).

Il n'en reste pas moins vrai que ce projet avorté constitue, d'abord, des prémices de sa réflexion sur « l'origine des espèces », son besoin de « comprendre [...] les grandes lois de l'hérédité universelle, [...] une 'histoire naturelle' de l'humanité » (Mitterand, 1999, p. 282), donc une ambition d'essence naturaliste, mais aussi une preuve magnifique d'une des obsessions du Zola créateur, à savoir celle des cycles : s'il écrit d'abord des poèmes séparés, il les regroupe ensuite, les transforme en compositions plus complexes, en fresques lyriques censées compléter les unes les autres, tout comme il fera plus tard pour ses trois cycles romanesques : *Les Rougon-Macquart* (20 volumes), *Les Trois Villes* (3 volumes) et *Les Quatre Évangiles* (4 volumes). Ainsi, tourmenté par « le désir de faire grand, d'entasser des blocs géants pour la construction d'un édifice colossal, [qui] le hantait et l'animait [car] [i]l portait en lui le goût de l'œuvre touffue, synthétique » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 331), les trois poèmes susmentionnés, « Rodolpho », « L'Aérienne » et « Paolo », finiront par former un ensemble baptisé ensuite *L'Amoureuse Comédie*.

Deux modèles de beauté : la jeune fille blonde et le paysage de la Provence

La critique a depuis longtemps confirmé l'existence d'un modèle de beauté féminine chéri par Zola depuis son adolescence, au point d'en accrocher les images aux murs de sa chambre : fille souple et fluette, aux cheveux blonds et au regard doux et soumis, tout le contraire de la beauté brune et hautaine de sa femme Alexandrine. Cet idéal s'inscrit parfaitement dans l'imaginaire de son époque dans laquelle l'immaculée conception de Marie a été érigée en article de foi et qui voit revivre, avec une grande force, le culte marial après une période de « déchristianisation » due à la Révolution. La femme, et surtout la jeune fille, commence alors à occuper une place importante dans l'imaginaire chrétien : incarnation de l'idéal de la pureté, de la chasteté, elle devient une image fidèle, quoique imparfaite, de la Vierge. Si pour Zola, qui était agnostique, la religion ne constituait qu'un réservoir de vocabulaire et de formules poétiques possibles à utiliser, il n'en reste pas moins vrai que son idéal juvénile de beauté féminine est une fille qui ressemble aux saintes des vitraux des cathédrales gothiques.

Ainsi, les héroïnes de ses poèmes semblent toutes formées dans le même moule : Rosita, dans « Rodolpho », contrairement à ce que son prénom pourrait suggérer, est blonde ; la mystérieuse Aérienne, toute voilée qu'elle soit, est pourtant une « blonde vision » (Zola, 2013, p. 34), « la blonde et chère enfant » (Zola, 2013, p. 36), « ma blonde » (Zola, 2013, p. 42) ; et Marie, dans « Paolo », est « la blonde enfant [...] qui, radieuse, a croisé les deux mains » et qui a, autour de la tête, une « auréole de saints » formée par la lumière des cierges de l'église (Zola, 2013, p. 47–48). Dans « À mon ami Paul », le poète parle de sa « maîtresse blonde » : « Je ne suis qu'un poète, et ma maîtresse blonde / Est fille de la flamme ou bien fille de l'onde » (Zola, 2013, p. 63), et dans « À mes amis », il fait l'éloge d'une soirée calme de campagne n'ayant pour tout bruit que « le chant lointain de quelque fille blonde » (Zola, 2013, p. 76). De même, dans « Ce que je veux », le sujet parlant place au-dessus de tous ses rêves celui d'une « reine blonde » :

Mais, avant tout, ce que je veux,
Sans quoi j'abdique et me retire,
Ce que je veux, dans mon empire,
C'est une reine aux blonds cheveux ;

Reine d'amour à la voix douée,
Au front pensif, aux yeux noyés,
Et dont les mignons petits pieds
Ne fanent pas mes brins de mousse (Zola, 2013, p. 67).

Et même dans « Nina », une rêverie inspirée par la tombe d'une jeune fille anonyme, dont la pierre tombale ne porte que le prénom⁵, le poète demande le droit de s'imaginer la jeune morte comme il le souhaite : « Laisse-moi l'évoquer, l'aimer selon mon cœur, / Lui donner blonds cheveux, œil noir, mignonne bouche [...] » (Zola, 2013, p. 70). On voit donc revenir de manière récurrente, sinon obsessive, l'idéal qui, dans les romans à venir, sera réalisé le mieux par Angélique, personnage principal du *Rêve* : « une gamine blonde, avec des yeux couleur de violette ; la face allongée, le cou surtout très long, d'une élégance de lis, sur les épaules tombantes » (Zola, 1978, p. 9) et par Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* :

Ses cheveux blonds [...] la coiffaient d'un astre à son coucher [...]. [É]panouie [...] ainsi qu'une fleur, elle s'allongeait, point trop grande, souple comme un serpent, [...] toute une grâce de corps naissant, encore baigné d'enfance [...]. Sa face longue, au front étroit, à la bouche un peu forte, riait de toute la vie tendre de ses yeux bleus » (Zola, 1969, p. 179).

⁵ Probablement un des prénoms féminins préférés de Zola — cf. ses *Contes à Ninon*.

Ajoutons enfin que, selon Sylvie Collot (1992), il y a, chez Zola, une véritable symbolique de la couleur des cheveux : les vierges chastes sont blondes, tandis que les femmes ardentes et tragiques sont brunes, et les maléfiques sont rousses, comme Nana, ou « fauves », comme Renée dans *La Curée* (p. 15).

Un autre idéal de beauté se crée également à l'époque où Zola écrit ses poèmes, à savoir celui de paysage idéal, auquel on revient dans nos souvenirs nostalgiques. Dans le cas de cet auteur, qui était Parisien de naissance et qui a habité la capitale pendant toute sa vie d'adulte, ce paysage idéal est la Provence. Bien qu'il l'ait connue pendant une quinzaine d'années à peine, dans sa jeunesse, « [c]e contact avec la nature méridionale imprègnera à jamais sa sensibilité » (Becker et al., 1993, p. 23) ; citons, à titre de preuve, ce fragment de « L'Aérienne », évoquant tout ce que le futur romancier chérit tellement dans le paysage provençal :

O Provence, des pleurs s'échappent de mes yeux,
Quand vibre sur mon luth ton nom mélodieux.
Terre qu'un ciel d'azur et l'olivier d'Attique ;
Font sœur de l'Italie et de la Grèce antique ;
Plages que vient bercer le murmure des flots
Campagnes où le pin pleure sur les coteaux ;
O région d'amour, de parfum, de lumière,
Il me serait bien doux de t'appeler ma mère. [...]
Il me serait bien doux, par tes nuits étoilées,
Soit que je gagne au loin tes roches désolées,
Foulant d'un pas rêveur le genièvre et le thym,
Ou soit que, préférant l'herbe du pré voisin,
Je suive un long sentier que borde l'aubépine,
De sentir sous mes pas frissonner la poitrine [...] (Zola, 2013, p. 39).

Il en est de même dans « Ce que je veux », où l'empire de rêve du poète présente toutes les caractéristiques des alentours d'Aix-en Provence :

[...] Ce que je veux, à l'horizon,
C'est, au pied d'une roche grise,
Un bouquet de pins dont la brise
Le soir apporte la chanson ; [...]
Où les vieux oliviers songeurs
Courbent leurs têtes grisonnantes ;
Où les vignes, folles amantes,
Grimpent gaîment sur les hauteurs. [...]
Un tapis de mousse odorant,
Semé de thym et de lavande,
Seigneurie à peine aussi grande
Que le jardin d'un enfant. [...] (Zola, 2013, p. 66).

Henri Mitterand (1999) observe que, dans les romans zoliens à venir, « la terre méridionale ne sera jamais loin : c'est sur un paysage de Provence que s'ouvrira et se refermera le cycle des *Rougon-Macquart*, de l'aire Saint-Mittre, dans *La Fortune des Rougon*, à la Souleïade, dans *le Docteur Pascal* » (p. 130). L'abbé Mouret, personnage éponyme du roman créé en 1875, pour qui la rudesse du paysage provençal est synonyme de calme et de stabilité, s'exprimera donc en *alter ego* du romancier :

Quand l'abbé Mouret se retrouva seul, dans la poussière du chemin, il se sentit [...] à l'aise. Ces champs pierreux le rendaient à son rêve de rudesse [...] Le long du chemin creux, les arbres avaient laissé tomber sur sa nuque des fraîcheurs inquiétantes, que maintenant le soleil ardent séchait. Les maigres amandiers, les blés pauvres, les vignes infirmes, aux deux bords de la route, l'apaisaient, le tiraient du trouble [...]. Et, au milieu de la clarté aveuglante que coulait du ciel sur cette terre nue, [...] il eut la joie vive [...] (Zola, 1969, p. 68).

La Faute de l'abbé Mouret est en effet une des meilleures réalisations du rêve zolien d'une nouvelle forme d'expression poétique qu'il a exprimé dans une lettre à Baille datée de juillet 1860 : « Je désirerais, disait-il, trouver quelque sentier inexploré, sortir de la foule des écrivassiers de notre temps. Le poème épique, j'entends un poème épique à moi, et non une sottie imitation des anciens, me paraît une voie assez peu commune » (Zola, 1860a). Si le roman tel quel est écrit en prose, il peut sans doute être considéré comme l'un des plus poétiques parmi les *Rougon-Macquart*. Avec le portrait épique du jardin sauvage du Paradou, Zola « se rapproche de Milton et s'éloigne de Balzac » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 332), et, dans les poèmes comme « Ce que je veux », ce paradis provençal où la nature prend le dessus sur l'œuvre de l'homme est déjà en germination dans l'esprit du romancier.

Le besoin d'une religion nouvelle et la victoire de la vie

Dans son ouvrage capital consacré à la question religieuse chez Zola, Sophie Guermès (2006) constate que « [...] à l'époque où Zola croyait en sa vocation poétique, il croyait aussi en Dieu » (p. 25). Sa foi reste pourtant peu conforme aux exigences du culte : « Je n'ai jamais eu cette sensiblerie religieuse des vains simulacres de religion ; cependant, je m'efforce de suivre les préceptes de Jésus-Christ, ces maximes morales et sublimes », écrit-il à Baille (Zola, 1860b). En effet, pour lui, Dieu était synonyme de la poésie : « la poésie était la lumière, la lumière, l'amour, qui lui-même renvoyait à Dieu » (Guermès, 2006, p. 25).

Edmond Le Pelletier a donc probablement raison d'observer que, si le jeune Zola « admet un créateur vague, une âme immortelle », la foi n'est que l'expression d'une certaine sentimentalité : « à l'époque [...] de la fièvre poétique, il n'avait de religion que pour rimer. C'était tout un dictionnaire commode où puiser, que le vocabulaire pieux, et un magasin de décors tout faits, propres à placer partout, que le paradis, les anges et les démons » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 341–342).

En lisant ses poèmes, et plus encore sa correspondance de l'époque, surtout ses lettres à Baille, on découvre que ce jeune homme de vingt ans était déjà parfaitement conscient du besoin d'un renouveau religieux qui caractérisait son époque : « Dans la religion, tout est ébranlé, écrit-il ; à ce monde nouveau qui va surgir, il faut une religion jeune et vivace » (Zola 1860a). Il n'hésite donc pas à poser, dans son poème intitulé simplement « Religion », des questions à Dieu, éternelles questions d'essence ontologique propres à un être qui cherche « son principe et sa fin » (Zola, 2013, p. 88) :

Est-ce un crime, dis-moi ? suprême Intelligence,
De vouloir pénétrer ta sainte Providence ;
De questionner sur toi tes enfants et ton ciel [...]
O Dieu, mes mains vers toi montent dans le danger,
Et, ne pouvant prier, j'ose t'interroger (Zola, 2013, p. 88).

S'adressant à Dieu, appelé tantôt « Maître » (Zola, 2013, p. 88), tantôt « Opérateur sublime » (*ibid.*), le poète demande non seulement une réponse permettant à l'homme de comprendre sa propre nature (« l'homme à lui-même est un profond mystère », p. 89) ainsi que celle de Dieu, qui se cache délibérément à l'homme (« tu t'es voilé d'un voile impénétrable », p. 89), mais il va jusqu'à réclamer une apparition physique de Dieu qui serait une preuve de son existence :

Tes enfants ont usé leurs lèvres à prier,
O Seigneur ! Si tu veux qu'ils se courbent encore,
Fais luire les clartés de l'éternelle aurore,
D'un rayon de tes yeux éclaire leur réveil,
Et, dans ton firmament, au centre du soleil,
Montre-toi, resplendis, tourne autour de la terre,
Après l'ombre ici-bas ramène la lumière ! [...]
Toujours, toujours, ce Dieu se plaît à se voiler ;
Même aux pages du ciel je n'ai pu l'épeler ;
Et ce dôme d'azur qui regarde la terre,
Contemple, indifférent, sa honte et sa misère,
Ne s'inquiète pas si les rayons divins
Sont un nouveau supplice à la nuit des humains,
Et s'élargit superbe, égoïste, en la nue,
Image de ce Dieu qui régla l'étendue (Zola, 2013, p. 90).

Et Dieu parle enfin, en révélant au poète le « mot secret » (Zola, 2013, p. 92) permettant de comprendre « d'où il vient et chercher où il va » (p. 89) : c'est l'amour qui l'emporte sur tout, l'objectif suprême de l'existence humaine :

Qu'importe l'inconnu ! qu'importe le néant !
Si l'amour est la loi de toute la nature,
S'il brûle dans ton cœur comme un feu dévorant,
Ce n'est que pour aimer que naît la créature.
Aime donc, aime donc, c'est là le mot secret ! (Zola, 2013, p. 91).

Il ne faut pas chercher longtemps pour retrouver la même idée dans la conclusion du cycle des *Rougon-Macquart* : *Le Docteur Pascal* est un roman imprégné du culte de l'amour et de la vie, ou plutôt de l'amour qui engendre la vie, ce qui permet un renouvellement perpétuel de l'espèce humaine, suivant le principe exprimé dans le poème : « Tout suit la grande loi : paraît, — aime, — et s'efface » (Zola, 2013, p. 92).

Ainsi, le jeune poète voit déjà son avenir tout tracé : sa vocation est celle de trouver la nouvelle forme poétique, laquelle, dans son esprit, équivaut à un nouveau Dieu. Conscient de son manque d'expérience, « en attendant d'être homme », comme il le dit dans la lettre à Baille susmentionnée, il est sûr de la trouver à l'avenir :

Le tout est de trouver une forme nouvelle, de chanter dignement les peuples futurs, de montrer avec grandeur l'humanité montant les degrés du sanctuaire. Tu ne peux nier qu'il y ait là quelque chose de sublime à trouver. Quoi ? je l'ignore encore. Je sens confusément qu'une grande figure s'agite dans l'ombre, mais je ne puis saisir ses traits. N'importe, je ne désespère pas de voir la lumière un jour (Zola, 1860a).

*

Dans la lettre précitée à Paul Alexis, Zola qualifie ses vers de quelconques, mais il a raison de dire qu'ils ne sont « pas plus mauvais pourtant que les vers des hommes de mon âge qui s'obstinent à rimer » (Zola, 2013, p. 9). En effet, à en croire Henri Mitterand (1999), ils ne sont pas « plus médiocres que ceux de poètes contemporains connus, comme Victor de Laprade, Autran ou Hégésippe Moreau » (p. 178), et, malgré leur « douceur mièvre » (p. 226), ils ne sont pas complètement dépourvus de valeur. Celle-ci est d'abord d'ordre esthétique : faire des rimes a été une excellente école d'expression ; l'imitation docile des romantiques se transforme en un exercice de plus en plus ambitieux, visant à raffiner la versification, à trouver des images qui ne seraient pas de seconde main, à ne plus être forcé d'avouer que « le pauvre poète / vous dit tout — excepté ce qu'il a dans la tête » (Zola, 2013, p. 63). D'autre part, le mérite des poèmes zoliens

réside dans leur valeur conceptuelle : si le jeune Zola a suivi le même chemin qu’avaient emprunté tant d’écrivains avant lui⁶, et qu’il s’en est écarté enfin, ses poèmes anticipent en quelque sorte toutes les idées et toutes les réflexions qui, ayant mûri avec l’âge, lui donneront de l’inspiration pour écrire ses romans. Il a donc abandonné la forme, mais non le contenu ; celui-ci, transformé, enrichi à la suite de ses expériences d’homme et de littérateur, surgit déjà de manière bien visible chez ce vingtenaire sérieux et sensible. Autrement dit, il y aura du poète dans le Zola romancier.

Il sied de conclure avec les mots d’Edmond Le Pelletier qui s’exprime en ces termes :

Zola eut le mérite de bien discerner sa fausse vocation de poète, et la force de ne pas s’entêter à rimer des vers, qu’il reconnaissait sinon absolument mauvais, du moins faibles et quelconques. [...] S’il n’avait connu les exaltations de *Rodolpho*, de *l’Aérienne*, de *Paolo*, s’il n’avait pas cherché à rendre, dans la langue mesurée des aspirations idéales, ses enthousiasmes, ses rêveries de l’âge printanier, s’il ne s’était pas livré à l’exercice difficile, mais profitable, de la versification, peut-être n’aurions-nous pas à admirer dans ses pages les plus parfaites, la description du Paradou le délicieux épisode de Silvère et de Miette, les ciels de Paris, l’architecture des Halles, et tant d’autres superbes et poétiques morceaux, vraiment poétiques, qui ont contribué à l’éclat, au coloris et aussi à la vogue méritée de ses principaux livres (Le Pelletier, 1908/2013, p. 335, 343).

Bibliographie

- Becker, C. (2002). *Zola. Le saut dans les étoiles*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Becker, C., Gourdin-Serveni re, G. & Lavielle, V. (1993). *Dictionnaire d’Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*. Laffont.
- Collot, S. (1992). *Les lieux du désir : topologie amoureuse chez Zola*. Hachette.
- Guermès, S. (2006). *La religion de Zola. Naturalisme et déchristianisation*. Champion.
- Le Pelletier, E. (2013). *Émile Zola : sa vie — son œuvre*. In  . Zola (2013). *Poèmes inédits. Nouvelle édition augmentée*. Arvensa  ditions. 284–585. (Texte original publié 1908).
- Mitterand, H. (1999). *Zola. T. I : Sous le regard d’Olympia 1840–1871*. Fayard.
- Zola, à. (1860a). Lettre   J.-B. Baille [sans date précise — dat e simplement « juillet 1860 »]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55517/pg55517-images.html>.
- Zola, à. (1860b). Lettre   J.-B. Baille [25 juillet 1860]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55517/pg55517-images.html>.
- Zola,  . (1926). *Alfred de Musset*. In *Documents littéraires.  tudes et portraits*. Charpentier. 87–131. (Texte original publié 1877).

⁶ Lui-même cite à ce propos l’exemple de Chateaubriand (Zola, 2013, p. 10).

Zola, É. (1969). *La Faute de l'abbé Mouret*. Fasquelle.

Zola, É. (1978). *Le Rêve*. Fasquelle.

Zola, É. (2013). *Poèmes inédits. Nouvelle édition augmentée*. Arvensa Éditions.

Zola, É. (1970). Lettre à J.-B. Baille [15 juin 1860]. In É. Zola (1970). *Œuvres complètes*. (H. Mitterand, Éd.). T. XIV : *Chroniques et Polémiques II*. Tchou. 1227–1231.

Notice bio-bibliographique

Anna Kaczmarek-Wiśniewska est maître de conférences HDR en littérature française à l'Université d'Opole (Pologne). Spécialiste de Zola, elle est notamment l'auteur de *L'Image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012) et de *La Vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique* (Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2017), ainsi que de plus de soixante-dix articles et chapitres d'ouvrages publiés en Pologne, en France, en République tchèque, en Slovaquie et au Canada. Courriel professionnel : akaczmarek@uni.opole.pl.

Redakcja i korekta
PAWEŁ GOLDA

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
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 7,25. Ark. wyd. 8,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887



9 772353 988403

Więcej informacji

