

ROMANICA SILESIANA



Nº 2 (28)

Liberté(s) dans la littérature
d'expression française :
représentations, limites et enjeux

2025



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA
SILESIANA



N° 2 (28)

Liberté(s) dans la littérature
d'expression française :
représentations, limites et enjeux

2025

ROMANICA
SILESIANA



Nº 2 (28)

Liberté(s) dans la littérature
d'expression française :
représentations, limites et enjeux

2025

Sous la rédaction de
PAWEŁ KAMIŃSKI
ALEKSANDRA KOMANDERA

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 BLESÁ (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, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible sous version numérique

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (PAWEŁ KAMIŃSKI, ALEKSANDRA KOMANDERA)

Études

JIHÈNE BÉJI

La liberté impossible : être et naître comme entraves dans la pensée de Cioran

DAVID PAPOTTO

Liberté et invisibilisation : l'exemple de Madame de Morency, autrice oubliée de la fin de l'Ancien Régime

SHOSHANA-ROSE MARZEL

L'échec de la quête de la liberté chez une mère et sa fille : Gervaise et Nana dans *Les Rougon-Macquart*

ANNA OPIELA-MROZIK

Écrire la liberté, libérer l'écriture : les défis (littéraires) de Villiers de l'Isle-Adam

LAHCEN BAMMOU

L'alphabet de la fronde : la manumission par la Cruauté dans *Les Cenci* d'Antonin Artaud

ELMEHDI ELMAOULOUE

Littérature et liberté : stratégies narratives et enjeux mémoriels dans l'œuvre de Boualem Sansal

Varia

CATHERINE NÉGOVANOVIC-DIDIOT

L'Ève future ou l'impossible quête

EWA KALINOWSKA

Faat Kiné d'Ousmane Sembène, femme libre dakaroise

Contents

Preface (PAWEŁ KAMIŃSKI, ALEKSANDRA KOMANDERA)

Essays

JIHÈNE BÉJI

The Impossibility of Freedom: Being and Being Born as Forms of Entrapment in Cioran's Thought

DAVID PAPOTTO

Freedom and Invisibility: The Example of Madame de Morency, a Forgotten Author from the End of the *Ancien Régime*

SHOSHANA-ROSE MARZEL

The Failure of the Quest for Freedom in a Mother and Her Daughter: Gervaise and Nana in *Les Rougon-Macquart*

ANNA OPIELA-MROZIK

Writing Freedom, Liberating Writing: The (Literary) Challenges of Villiers de l'Isle-Adam

LAHCEN BAMMOU

The Alphabet of Revolt: Manumission Through Cruelty in Antonin Artaud's *The Cenci*

ELMEHDI ELMAOULOUE

Literature and Freedom: Narrative Strategies and Memorial Stakes in the Work of Boualem Sansal

Varia

CATHERINE NÉGOVANOVIC-DIDIOT

The Future Eve or The Impossible Quest

EWA KALINOWSKA

Faat Kiné by Ousmane Sembène, Free Dakar Woman



Mot de la Rédaction

« La liberté implique la responsabilité. C'est là pourquoi la plupart des hommes la redoutent », écrit George Bernard Shaw dans ses *Maximes pour révolutionnaires*. En effet, il faut avoir une certaine puissance intérieure, parfois même de l'audace, pour contester l'ordre établi ou bien, si les circonstances l'exigent, s'opposer aux institutions qui imposent une vision unique en matière de pensée, d'expression et d'action. Toutefois, il est crucial de reconnaître que revendiquer sa liberté signifie aussi accepter la responsabilité de ses choix et de ses actes. Si la liberté suppose un lien direct avec l'indépendance, elle entretient aussi une relation étroite entre le révolté — un être qui conteste un état de fait — et ce qu'il tente de rejeter afin de ne plus en dépendre. Car la liberté résulte de la volonté de nier tout ce qui entrave le corps (niveau physique), l'âme et le cœur (niveau émotionnel) ainsi que l'esprit et l'imagination (niveaux intellectuel et créateur).

Étant donné la riche ampleur sémantique et conceptuelle de la notion de liberté, nous avons voulu, dans le cadre du 28^e volume de la revue *Romanica Silesiana* (n° 2/2025), examiner le thème de la liberté dans plusieurs perspectives.

La liberté en tant que conception artistique prend différentes formes de représentation dans l'œuvre littéraire, se basant principalement sur la dynamique entre l'enfermement et la libération, l'opprimé et le révolté. Dans de nombreux cas, la liberté est une motivation profonde de toute action du personnage, elle le guide dans son parcours identitaire, tout en le mettant dans une situation où il prend conscience des limites de sa propre liberté et de celle d'autrui. Par conséquent, le personnage se voit confronté souvent à de véritables dilemmes.

La liberté peut concerner aussi le processus de création pendant lequel l'écrivain se confronte aux différentes contraintes : d'une part, il hésite entre le respect envers la tradition et les règles imposées soit par les genres soit par les demandes du marché éditorial et les attentes du lectorat, d'autre part, il s'attribue le droit de rester authentique et libre dans sa vision artistique.

C'est également le lecteur qui a une relation particulière avec la liberté car il peut participer activement à la construction de l'œuvre, tant au niveau formel

qu'interprétatif. Le lecteur fonctionne aussi dans le milieu où ses préférences personnelles se heurtent aux opinions fermes propagées par des experts, des critiques ainsi que par d'autres lecteurs. Aura-t-il toujours le courage de défendre son droit de choisir un texte/auteur marginal, suscitant peu d'intérêt commun ?

Aborder le thème de la liberté revient finalement à s'interroger sur ses différents aspects dans une dimension plus vaste, englobant les enjeux politique, religieux et sociaux, sans pour autant passer sous silence la liberté identitaire, culturelle et nationale.

Les études incluses dans le présent volume s'ouvrent sur un article à visée philosophique consacré à la notion même de la liberté chez Emil Cioran. Jihène Béji montre comment, dans *De l'inconvénient d'être né*, la liberté est déconstruite à partir d'une conception de l'existence comme chute ontologique et enfermement sans recours. Comme toute émancipation devient impossible, le sujet lucide se retrouve condamné à observer sa propre impuissance. L'article met toutefois en lumière la façon dont l'écriture fragmentaire de Cioran laisse un espace à la résistance, faisant du fragment un geste de libération à la fois esthétique et intellectuelle.

Les deux articles suivants prolongent cette réflexion en la confrontant à la condition féminine, tant dans le réel que dans la fiction, où la liberté se déploie entre désir d'émancipation et expériences d'échec. David Papotto revient sur la figure de Madame de Morency afin d'éclairer le phénomène de l'invisibilisation dont cette autrice et son œuvre ont fait l'objet. L'étude avance l'hypothèse que cet effacement s'explique en partie par une liberté jugée excessive chez les femmes de lettres sous l'Ancien Régime. À partir d'*Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*, l'article invite aussi à repenser les conditions dans lesquelles la liberté d'écrire devient à la fois moyen d'émancipation et facteur de marginalisation.

Shoshana-Rose Marzel propose ensuite une relecture des *Rougon-Macquart* à partir des tentatives d'accéder à la liberté et de l'échec de ces quêtes d'autonomie féminine, en mettant en parallèle les destins de Gervaise et de sa fille Nana. Bien qu'elles semblent conquérir, de façon opposée, une forme de liberté, les deux héroïnes échouent en définitive face aux déterminismes sociaux, économiques et corporels, ceux-ci fondant l'esthétique zolienne. L'étude met ainsi en lumière la difficulté, voire l'impossibilité, de l'émancipation féminine dans la société patriarcale du XIX^e siècle.

Une autre dimension de la liberté, envisagée cette fois sur le plan créatif et interprétatif, est proposée dans les trois études suivantes, qui placent au cœur de leur réflexion les espaces de réinvention, de transgression, voire de libération, que l'acte artistique et le geste critique rendent possibles.

Anna Opiela-Mrozik, dans l'article « Écrire la liberté, libérer l'écriture : les défis (littéraires) de Villiers de l'Isle-Adam », en réalisant son étude sur la base des

dramas et des contes choisis de l'auteur dix-neuviémiste, analyse la notion de liberté dans trois perspectives, qui, bien que liées à des aspects différents, se fondent sur un rapport étroit garantissant la cohérence conceptuelle envisagée par l'écrivain au niveau de l'expression artistique. Sont donc abordées : liberté comme thème de la fiction littéraire, liberté comme défi à l'égard de bouleversements historiques et liberté comme attitude auctoriale dans le cadre de l'acte créateur, visant à enrichir les œuvres créées d'effets poétiques et musicaux par la ponctuation et les procédés stylistiques.

Toujours dans le domaine théâtral, l'article de Lahcen Bammou interroge la liberté esthétique à travers l'écriture subversive d'Antonin Artaud, en montrant en quoi *Les Cenci* constitue une réalisation exemplaire de l'émancipation à l'égard des canons classiques. L'étude s'attarde sur la conception du théâtre de la cruauté et sur la construction des personnages mis en tension par la problématique de l'inceste, contraignant ainsi le spectateur à revisiter les zones obscures et enfouies et de son intériorité. L'article met également en évidence la manière dont l'écriture artaudienne se manifeste comme un acte de libération symbolique, par le recours à des procédés préfigurant le Nouveau Théâtre.


L'article intitulé « Littérature et liberté : stratégies narratives et enjeux mémoriels dans l'œuvre de Boulam Sansal », qui clôt la première partie, est consacré à l'analyse de la notion de liberté sous différents aspects : de la transgression des normes génériques (liberté d'écriture) à l'outil linguistique qu'est ici la langue française dont se sert Boualem Sansal (liberté culturelle), en passant par la quête individuelle des personnages opprimés (figures de révoltés) et par la mémoire comme acte de libération et de critique (liberté psychologique et morale). Ainsi Elmehdi Elmaoulou parvient-il à démontrer la complexité non seulement de l'œuvre romanesque de l'écrivain francophone d'origine algérienne mais aussi de la situation politique dans certains pays musulmans, dont Boualem Sansal lui-même est devenu victime.

Les deux derniers textes, rassemblés au sein de la section « Varia », constituent la deuxième partie du présent numéro de la revue *Romanica Silesiana*. Quoique toujours consacrés à la thématique de la liberté, ils introduisent une autre dimension analytique : que ce soit au niveau de la théorie appliquée ou à celui du corpus soumis à l'examen. Ainsi, dans le premier article, intitulé « *L'Ève future* ou l'impossible quête », Catherine Négovanovic-Didiot, en se référant principalement à la théologie chrétienne liée à la mariologie sans toutefois omettre l'aspect contemporain de la création artificielle des êtres humanoïdes, étudie la vision matérialiste de la salvation — dont la valeur spirituelle est partant appauvrie et dénaturée — ainsi que la quête de l'idéal féminin à l'exemple d'Hadaly, personnage androïde de l'œuvre d'Aguste de Villiers de l'Isle-Adam. Cependant, Ewa Kalinowska, dans son

article « *Faat Kiné* d'Ousmane Sembène, femme libre dakaroise », s'intéresse à la condition socioculturelle des femmes de l'Afrique subsaharienne, en analysant une œuvre cinématographique. Elle décrit le sort du personnage éponyme, Faat Kiné, qui, incarnant le symbole de la liberté et de la modernité grâce à sa personnalité forte et indépendante, s'oppose à la vision traditionnelle de la société patriarcale musulmane, celle-ci engendrant des inégalités entre les hommes et les femmes.


Paweł Kamiński

Université de Silésie à Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-0074-1952>

Aleksandra Komandera

Université de Silésie à Katowice

 <https://orcid.org/0000-0002-1344-2081>

Études





JIHÈNE BÉJI

Université de Toulouse II Jean Jaurès, France



<https://orcid.org/0009-0004-2735-5423>

La liberté impossible : être et naître comme entraves dans la pensée de Cioran

The Impossibility of Freedom:
Being and Being Born as Forms of Entrapment in Cioran's Thought

Abstract

This article examines the impossible nature of freedom in the philosophy of Emil Cioran, as most forcefully expressed in *De l'inconvénient d'être né*. Far from celebrating existence as a space of autonomy, Cioran constructs an ontological critique in which being itself constitutes a fall, and birth is a fault rather than a beginning. Lucidity, often hailed as a tool of emancipation, becomes for Cioran a destructive force—a corrosive awareness that annihilates the possibility of action and condemns consciousness to sterile suffering. From the refusal of being to the failure of consciousness, the article explores how Cioran denies the very conditions that traditional philosophy associates with freedom. Yet paradoxically, the fragmentary form of his writing opens a space for resistance. By embracing contradiction, refusing systematic thought, and fragmenting language, Cioran turns writing into an act of negative freedom. The fragment becomes both symptom and expression of a freedom stripped of illusions—a freedom experienced not through action, but through withdrawal, silence, and irony.

Keywords: Cioran, freedom, birth, lucidity, fragment, anti-philosophy, ontology, negativity

La pensée d'Emil Cioran constitue l'un des sommets les plus acérés d'un désespoir lucide, d'une quête philosophique où le refus du monde, de l'être et de la consolation métaphysique s'exprime dans une écriture à la fois éclatée et intransigeante. Loin de chercher à affirmer une vérité positive ou à édifier un système de pensée cohérent, Cioran se tient au bord du gouffre, scrutant avec une ironie douloureuse la condition humaine dans ce qu'elle a de plus inacceptable : l'être même. De l'acte inaugural qu'est la naissance jusqu'au dernier soupir de la conscience lucide, tout

dans son œuvre converge vers une même certitude : la liberté véritable, si elle existe, ne peut surgir qu'en dehors de l'existence, en dehors de l'être, dans un au-delà paradoxalement situé avant la vie ou après elle.

Dans *De l'inconvénient d'être né*, cette idée prend la forme d'une dénonciation rigoureuse de la condition humaine, envisagée comme un scandale ontologique. L'être n'est pas un don, mais une offense ; la conscience, loin d'éclairer, consume ; la parole même, en se cherchant, s'égare. Comment penser la liberté dans une telle configuration ? Cette contribution se propose d'explorer la manière dont Cioran déconstruit la notion de liberté en en révélant l'impossible avènement au sein de l'existence. En premier lieu, il s'agira de mettre au jour la logique tragique d'une naissance conçue comme faute originelle. Nous verrons ensuite comment la conscience, loin d'émanciper, alourdit l'être d'une lucidité stérile. Enfin, nous analyserons la fragmentation comme un mode d'écriture libérateur, à la fois esthétique, ontologique et épistémique, permettant à Cioran de dire l'indicible sans jamais s'y enfermer.

Naître : une faute ontologique, une liberté impossible

Dans l'œuvre de Cioran, la naissance ne relève nullement d'une donnée neutre ou contingente : elle constitue un événement inaugural tragique, une irruption dans l'être vécue comme dépossession radicale. Être né, c'est être immédiatement jeté dans la nécessité, enchaîné à une condition qui nie, d'emblée, toute velléité d'émancipation. La liberté aurait-elle une place dans cet univers perçu et conçu comme insensé ?

L'existence se révèle, dans l'œuvre de Cioran, comme un processus de déchéance, une chute ontologique où la pure virtualité du non-être, seule forme concevable de liberté, cède la place à l'enfermement de l'être.

Je me suis demandé cette nuit s'il est possible qu'il y ait un seul être qui n'ait jamais été effleuré par l'idée qu'il eût mieux valu ne pas naître. Je ne pense pas, c'est-à-dire que je ne puis croire qu'on puisse exister sans avoir jamais connu un moment métaphysique. Ensuite la nostalgie du monde d'avant notre naissance existe en chacun de nous sous la forme d'un regret viscéral, inavoué. Il n'y avait aucune nécessité que l'être fût. C'est ce que chacun ressent obscurément et ne se le dit à lui-même qu'à de rares occasions. Toutes les fois qu'il se le dit, il connaît un moment métaphysique. (Cioran, 1997, p. 1050)

Ce « moment métaphysique », dans lequel se révèle la perception aiguë de l'innéité de l'existence, ouvre une faille dans l'édifice de la rationalité discursive. La vie, dès son surgissement, est entachée d'une forme de soupçon tragique, que Cioran (1997) formule avec la rigueur d'un scepticisme radical : « Il n'y avait aucune nécessité que l'être fût » (p. 1050). Cette proposition, chargée d'une négation essentielle, ruine toute prétention à une téléologie de l'être. À la faveur d'une syntaxe négative (« il eût mieux valu ne pas naître », « aucune nécessité » (Cioran, 1997, p. 1050), Cioran déconstruit la valeur du surgissement existentiel. Ce n'est plus le néant qu'il faut redouter, mais bien l'émergence injustifiée de la conscience.

La naissance, dès lors, est comprise non comme l'accès à l'existence, mais comme la perte d'un état antérieur, celui d'une non-manifestation saturée de paix.

N'être jamais né : imaginer la vie d'avant la naissance comme un sommeil sans commencement, remontant en tout cas à quelque origine inimaginablement lointaine, un sommeil « infini » dont on est fâché que l'on ait été arraché. La nostalgie de cette infinité d'avant n'est que le regret de voir interrompu un état où l'on pressentait la conscience sans la désirer..., où la non-manifestation était une volupté, troublée malheureusement par l'immanence de l'être. (Cioran, 1997, p. 898)

Ce que l'on pourrait appeler l'« avant-être » devient ainsi le véritable lieu d'appartenance, un paradis muet dont la nostalgie hanterait silencieusement l'existence. À l'exil de l'être dans le monde, exil dont l'homme ne se console jamais, Cioran oppose la jouissance silencieuse de la non-existence. Le lexique valorisant (« volupté », « liberté », « espace »), accolé à l'état de non-être, consacre cette inversion des valeurs ontologiques. « N'être pas né, rien que d'y songer, quel bonheur, quelle liberté, quel espace ! » (Cioran, 1997, p. 749). Ici, le rythme exclamatif confère au non-être la dimension d'un idéal perdu, d'un absolu ontologique dont toute présence est la chute. L'être n'est plus fondement, mais offense ; la naissance, non commencement, mais trahison d'un paradis antérieur, informe et pourtant total.

À rebours d'une philosophie qui verrait dans la naissance l'ouverture d'un possible ou d'un Sartre (1946/1996) qui affirme : « L'homme est condamné à être libre » (p. 39), Cioran (1949) y décèle une assignation sans appel. La naissance n'est pas une genèse : elle est un sceau. Il ne s'agit pas d'un simple fait biologique, mais d'un arrêt ontologique. Être, pour lui, c'est être condamné : « Quel péché as-tu commis pour naître, quel crime pour exister ? » (p. 46). L'aliénation n'est pas sociale ou historique : elle est ontologique, inscrite dans la structure même de l'être. Dans cette perspective, toute ambition d'autonomie apparaît dérisoire. L'existence humaine n'est pas l'espace d'un déploiement progressif vers la liberté, mais celui d'une

errance conditionnée par la douleur d'être. L'être se révèle alors comme un enfermement sans recours, où chaque jour reconduit la chute inaugurale. Loin de toute théodicée ou téléologie salvatrice, Cioran dresse le tableau d'une réalité dont la simple occurrence est tragédie, et où la liberté est chimère.

La naissance est, dans cette optique, l'archétype de la faute. Non pas faute morale, mais faute ontologique. Ce n'est pas l'homme qui pêche en agissant, c'est la vie elle-même qui constitue le péché. La seule innocence véritable, c'est celle de la non-existence. L'ontologie de Cioran est une thanatologie : exister, c'est mourir lentement. À ce titre, il n'y a pas d'événement plus funeste que la venue au monde. Cela le pousse à formuler cette phrase dans *De l'inconvénient d'être né* : « J'aimerais être libre, éperdument libre. Libre comme un mort-né » (Cioran, 1995, p. 737). Cette affirmation condense avec une intensité saisissante l'aspiration paradoxale à une liberté radicale, intransigeante, que seule la non-vie semble pouvoir garantir. Le vœu formulé, « J'aimerais être libre, éperdument libre », déploie un désir sans mesure : l'adverbe « éperdument » introduit une dimension de vertige, de démesure passionnelle, voire de désespoir. Cette liberté n'a rien de positif ou d'émancipateur au sens classique du terme. Elle ne vise ni l'autonomie morale ni la conquête d'un espace de réalisation de soi. Il s'agit d'une liberté ontologique, au-delà de toute appartenance, au-delà même de l'être.

C'est alors que surgit l'image du mort-né, oxymore saisissant, qui vient ruiner toute lecture naïve de la liberté. Associer la liberté à la condition du mort-né, c'est faire de la non-existence la seule forme concevable de libération. Le mort-né n'a pas souffert, il n'a pas parlé, il n'a pas été, et c'est précisément cette absence d'être qui constitue, aux yeux de Cioran, l'état suprême de délivrance. Le mort-né n'est pas simplement une victime du destin : il est le symbole tragique d'un salut originel, d'une pureté que l'existence profane à jamais.

L'oxymore n'est donc pas ici un simple effet rhétorique, mais un vecteur d'ironie métaphysique : il suggère que toute vie est déjà compromission, toute naissance une chute, toute présence une forme d'asservissement. En cela, cette phrase prolonge la logique cioranienne de la négation : être né, c'est être perdu ; ne pas être né, c'est avoir été miraculeusement soustrait à l'imposture de l'être. La liberté n'est donc pas à conquérir, mais à retrouver dans le refus de naître, dans l'imaginaire d'une existence avortée avant même d'advenir. Le mort-né devient alors la figure emblématique de ce que Cioran présente comme une plénitude nulle d'un moi antérieur au moi : un état d'avant l'irruption du mal de vivre, d'avant l'histoire, d'avant le monde. Ainsi, à la tragédie de la lucidité, Cioran oppose la quiétude du néant, cette forme absolue de liberté que seul le non-être peut offrir. En cela, il s'inscrit dans une longue tradition de contestation ontologique, où le refus d'être s'accompagne paradoxalement d'une parole d'une intensité inébranlable. Nous pouvons

notamment penser à la plainte de Job, qui va jusqu'à souhaiter n'être jamais né, et qui résonne avec l'éloge cioranien du « mort-né » comme figure-limite d'une ontologie délivrée d'elle-même. Le cri de Job — « Périsse le jour où je suis né, Et la nuit qui dit : Un enfant mâle est conçu ! » (*La Sainte Bible*, 1979, Job 3:3) — n'est pas simple lamentation : il exprime une nostalgie du non-être, un appel vers une antériorité absolue où rien n'advient encore au fardeau d'exister. Cioran retrouve ce mouvement dans son idée d'une liberté impossible, indissociable d'un désir de retour vers une préexistence négative. À travers le fragment, il rejoue la discontinuité même du discours jobien : phrases courtes, fulgurances, interruptions deviennent les équivalents stylistiques d'une existence qui refuse l'unité, comme si seule une parole éclatée pouvait rendre justice à ce souhait impossible d'une naissance défaite.

Cette radicalité fonde une pensée du refus absolu, une « ontologie négative » où le fondement de l'être est l'impossibilité. Cioran renonce aux catégories traditionnelles de la philosophie pour s'abandonner à une méditation où toute affirmation est entachée de soupçon. Naître n'est pas un commencement, mais une soustraction originelle. Le devenir n'est que la déclinaison interminable de cette perte initiale. Le monde se perpétue, non par vitalité, mais par entêtement aveugle.

Dès lors, la liberté, si elle existe, ne peut qu'être située en dehors de l'être. Elle se révèle incompatible avec l'essence dérisoire du fait imposé d'exister, et avec la lucidité de celui qui a cerné cette essence. Ainsi, questionnant le sens de liberté, Cioran (1949) marque dans *De l'inconvénient d'être né* : « La clairvoyance est le seul vice qui rende libre — libre dans un désert » (p. 7). Ce fragment condense toute la tension entre lucidité et désenchantement qui traverse l'œuvre cioranienne. La phrase s'ouvre sur une provocation apparente : ériger la clairvoyance, qualité habituellement tenue pour vertu, au rang de « vice ». Ce renversement axiologique révèle déjà une ironie structurelle, où la lucidité du regard n'offre nul salut, mais bien une malédiction éclairée. L'oxymore final — « libre dans un désert » — parachève cette subversion. En apparence, l'association entre liberté et désert semble paradoxale : la liberté suppose un champ d'action, un espace habitable pour l'être, tandis que le désert, figure du vide, de l'aridité et de l'isolement, évoque l'exact contraire : l'inhabitable, le stérile, le non-relationnel. Ainsi, l'éclat de la lucidité, loin d'ouvrir sur un monde élargi, condamne le sujet à une liberté négative, sans objet, sans direction, sans communauté. Être « libre dans un désert », c'est n'être plus entravé que par le néant lui-même.

Par cette construction, Cioran met en œuvre une ironie existentielle, non pas pour en atténuer la gravité, mais pour souligner l'impasse : la clairvoyance libère, certes, mais en désagrégeant toutes les illusions nécessaires à l'habitation du monde. Loin de toute exaltation stoïcienne de la liberté intérieure, il s'agit ici d'un affranchissement tragique, équivalent à une mise à nu. Face à ce dévoilement radical du

non-sens, l'ironie ne dissipe pas le drame, mais instaure une distance dérisoire, fragile rempart contre la tentation du désespoir absolu.

La liberté est en amont, dans l'inaccompli, ou en aval, dans le néant. C'est une absence, une nostalgie liée au non-être, une forme suprême de négativité. Ne serait-ce pas d'ailleurs la raison pour laquelle Cioran (1949) a refusé de donner la vie à un être : « Avoir commis tous les crimes, hormis celui d'être père » (p. 3). L'ironie mordante de cette déclaration repose sur l'inversion des hiérarchies morales traditionnelles : les crimes que la société condamne sont ici présentés comme insignifiant comparés à ce que la société célèbre — la paternité. Devenir père, c'est selon Cioran imposer la vie à un être qui ne l'a pas choisie, perpétuer l'absurde, condamner un autre à l'épreuve de l'existence. En cela, engendrer, c'est aliéner la liberté d'autrui avant même qu'elle ne puisse s'exercer.

Cette posture révèle une forme radicale de responsabilité négative, dans la lignée d'un existentialisme noir : l'homme libre est celui qui refuse de se faire relais de l'être, qui choisit de rompre la chaîne ontologique, non par désengagement, mais par lucidité. Ne pas être père devient alors un acte de souveraineté ultime, un refus d'infliger à autrui ce que l'on reconnaît comme insupportable.

Dans cette perspective, l'éthique cioranienne se dessine comme une ascèse de la négation. Se taire, s'abstenir, refuser de donner la vie, autant de gestes par lesquels il entend résister à l'enchaînement des naissances, au délire reproductif du vivant. Refuser l'origine, c'est paradoxalement affirmer une forme suprême de lucidité, une conscience tragique mais lucide du désastre ontologique.

Ainsi, dans l'économie du désespoir que déploie Cioran, la naissance est la première et ultime catastrophe. Tout le reste — l'histoire, la culture, la conscience, la parole — n'est qu'une ruse pour dissimuler cette évidence première : être, c'est déjà trop. L'humanité est née de trop. Et la liberté, dans cet univers, ne peut survivre que comme rêve négatif — ou comme soupir du néant.

Conscience et aliénation : une liberté ressentie, jamais réalisée

Si la naissance inaugure une aliénation ontologique irrévocable, la conscience, chez Cioran, en constitue le prolongement le plus cruel. Loin d'émanciper, elle asservit davantage. Elle n'est pas le lieu de la souveraineté, mais celui d'une lucidité stérile, d'un savoir sans pouvoir, d'une lumière qui aveugle au lieu d'éclairer. Ainsi se dessine une autre antinomie majeure de la pensée cioranienne : la conscience fait pressentir une liberté tout en révélant son inanité.

Dans cette configuration, la conscience n'est pas une force libératrice, mais une machine introspective qui creuse l'abîme entre l'être et le désir. Elle produit un excès de lucidité qui, loin de délivrer, enferme. Cioran rejoint ici l'intuition antique des stoïciens, mais seulement pour en inverser le geste : là où le sage trouvait la paix dans la connaissance des limites, lui y découvre le vertige de l'enfermement.

La vie parfaite est en conséquence une vie sans conscience, c'est-à-dire sans distinction de l'objet. En revanche, plus la conscience prend de place dans l'existence de l'individu, plus celui-ci découvre le vide du monde et le sien propre. La faculté par laquelle l'objet nous est révélé est, paradoxalement, celle par laquelle il nous échappe, se perd. La connaissance détermine ainsi un phénomène d'altération, dont l'aboutissement est l'annihilation de l'être et la confrontation de l'esprit à la vacuité universelle. (Piednoir, 2006, p. 215)

Piednoir prolonge et radicalise la réflexion de Cioran sur les effets corrosifs de la conscience. Tous deux renversent les valeurs traditionnelles accordées à la conscience, souvent célébrée comme le propre de l'homme, comme le fondement de la liberté et du savoir. Dans cette analyse, au contraire, la conscience est décrite comme un facteur de scission, d'aliénation, d'érosion de l'unité originelle entre le sujet et le monde. Loin de constituer une forme supérieure d'existence, la conscience marque une chute. Elle introduit la division — la distinction de l'objet — et par là même, la perte. En révélant le monde, elle ne fait que signaler sa distance et sa vanité. Le paradoxe est frappant : « la faculté par laquelle l'objet nous est révélé est, paradoxalement, celle par laquelle il nous échappe » (Piednoir, 2006, p. 215). En d'autres termes, connaître revient à perdre, comprendre revient à dissoudre. La lumière de la lucidité est ici inséparable d'un processus d'altération, voire de corrosion : plus on pénètre l'être, plus celui-ci se désagrége sous le regard.

Cette lucidité produit une forme de liberté tragique. Car la conscience, si elle détache l'individu du monde, si elle en révèle le vide — « le vide du monde et le sien propre » —, libère également de toute illusion, de toute adhésion naïve à l'être. Ce n'est pas une liberté qui ouvre des possibles, mais une liberté qui détache, qui arrache. Ce détachement culmine dans « l'annihilation de l'être », point ultime d'une connaissance qui ne révèle rien d'autre que le néant sous-jacent à toute chose.

Pour Cioran, cet état est une sorte de désillusion totale, une pleine conscience de la « misère humaine ». C'est donc un état qui tient à la fois du doute et de la négation puisqu'elle représente pour Cioran la conscience d'une vacuité (donc un profond sentiment de négation) et une remise en cause de tout pour arriver à une désillusion totale. (Chatelet, 2012, p. 7)

Ainsi comprise, la conscience n'est pas émancipation, mais le lieu d'une liberté vide, confrontée à une vacuité universelle, où l'esprit, livré à lui-même, n'a plus d'objet auquel s'accrocher — pas même soi. Cioran, en philosophe du désastre ontologique, présente la lucidité comme un arrachement radical, une forme d'autonomie fondée non sur l'action ou la volonté, mais sur le refus, la perte et la conscience de l'inconsistance de tout. Dans les *Cahiers*, l'utilisation du mot « lucidité », qui se confond très souvent d'ailleurs avec l'idée de la conscience, s'avère lié à l'idée de la souffrance. Il la présente ainsi comme un élément négatif, source d'anéantissement et de malheur : « L'hypertrophie ou plutôt le *vice* de la lucidité détruit tous nos actes futurs » (Cioran, 1997, p. 622) et « Je ne suis heureux que dans le voisinage du degré zéro de lucidité » (Cioran, 1997, p. 115). La lucidité, chez Cioran, est donc l'exact contraire de la liberté. Elle n'éclaire pas le chemin, elle le condamne. Elle n'affranchit pas, elle enferme. Elle n'émancipe pas l'individu de ses illusions : elle le prive de toute respiration existentielle. Lucide, l'homme devient le spectateur de sa propre impuissance. Il ne vit plus, il se regarde vivre — et mourir, à petit feu.

En cela, les fragments cioraniens s'inscrivent souvent dans une anthropologie du désespoir lucide, où toute clarté est une malédiction. Le remède ? Il n'en existe aucun. Cioran ne prescrit rien, ne promet rien. Il se contente de nommer l'abîme, et de murmurer, entre deux aphorismes, que le seul bonheur concevable est celui qu'offre, fugitivement, une conscience endormie.

C'est que la conscience cioranienne est tragiquement réflexive. Elle revient toujours sur elle-même, s'observe pensant, s'analyse souffrante. Elle démultiplie les contradictions au lieu de les résoudre. Ce surmoi exacerbé devient une instance de persécution : il ne juge pas les actes, il juge l'être. Ainsi, toute forme d'action apparaît falsifiée, toute intention soupçonnée, tout engagement disqualifié. Penser revient à s'user dans l'exercice de sa propre impossibilité.

En cela, Cioran (1997) radicalise la tradition du scepticisme en la teintant de mélancolie. Ce n'est plus simplement le doute méthodique de l'épistémologie classique, mais une défiance généralisée envers tout contenu, toute croyance, toute consistance. La conscience devient l'outil de sa propre négation.

La nuit dernière, je me suis définitivement réveillé après deux heures de sommeil. Rarement j'ai connu une telle intensité dans la prise de conscience de la conscience (!), je veux dire dans le fait d'avoir conscience qu'on est conscient. L'écharde dans la chair, non, le poignard dans la chair — telle m'apparaît la conscience. (p. 134)

Cette conscience tragique est le symptôme d'une impossibilité d'être. Elle ne donne pas accès au monde, mais à sa vanité. Elle ne permet pas d'agir, mais de com-

prendre pourquoi l'action est illusoire. Dès lors, l'idée même de liberté, liée à une faculté de choix ou de transformation, se révèle caduque. Le sujet cioranien est figé dans la clairvoyance impuissante. Il sait qu'il est déterminé, et c'est précisément ce savoir qui l'empêche d'agir.

La liberté devient alors une illusion née d'un malentendu entre sensation et vérité. On croit pouvoir se libérer parce que l'on sent une distance possible entre soi et ses déterminations. Mais cette distance est un leurre : la pensée la comble aussitôt en rappelant la profondeur de l'ancrage ontologique. Ainsi, la liberté n'est pas un état, mais une tension douloureuse. Elle est un mirage qui attire sans relâche et qui, à chaque pas, s'éloigne encore. Il en résulte une anthropologie désespérée, où la conscience n'a d'autre fonction que de faire sentir l'impossible. L'homme n'est pas un être agissant, mais un témoin lucide de son propre échec. Cioran (1997) dresse le portrait d'une humanité enfermée dans la chambre close de la conscience, sans échappatoire, condamnée à se contempler dans le miroir de ses propres limites. La vérité n'est plus une promesse : elle est une blessure qui empêche de vivre.

Toute activité *consciente* gêne la vie. Spontanéité et lucidité sont incompatibles. Tout acte essentiellement vital, dès que l'attention s'y applique, s'accomplit avec peine et laisse après soi une sensation d'insatisfaction. L'esprit joue par rapport aux phénomènes de la vie le rôle d'un trouble-fête. (p. 127)

Dès lors, la seule liberté envisageable est celle du détachement, non pas un choix, mais une défection, un désengagement progressif. Le sage cioranien ne conquiert rien : il abdique. Sa grandeur réside dans le renoncement, sa force dans l'effacement. Mais ce renoncement n'a rien d'un apaisement. Il est lucide, violent, douloureux. C'est le prix à payer pour ne pas sombrer dans le mensonge d'une liberté introuvable.

La conscience, chez Cioran, est donc le théâtre d'un paradoxe ultime : elle est ce qui permet d'imaginer la liberté, et ce qui empêche de la vivre. En cela, elle incarne la tragédie moderne dans son acuité la plus nue — une conscience sans transcendance, sans consolation, sans issue.

La fragmentation comme geste libérateur : une pensée sans assise

Si l'existence est aliénation et la conscience supplice, alors toute parole qui prétendrait dire l'essence de l'homme, toute construction discursive visant à ordonner

le réel ou à circonscrire la vérité, apparaît comme suspecte, voire mensongère. Cioran, fidèle à cette posture négative, adopte une écriture fragmentaire qui se veut, à la fois, symptôme et antidote de l'impossibilité d'être. Le refus de la continuité, de l'unité et de la totalité se traduit chez lui par un style éclaté, saccadé, discontinu — non seulement par goût esthétique, mais aussi, et surtout peut-être, par exigence ontologique. Le fragment devient ainsi l'expression d'un affranchissement intérieur : il épouse la déchirure originelle de l'être, il en est la forme fidèle.

Dans l'univers intellectuel de Cioran, la fragmentation n'est pas un choix de style arbitraire ou une posture formelle : elle est l'épiphanie d'un refus fondamental. Refus de conclure, refus de construire, refus de feindre la cohérence. Ce refus s'incarne dans un rejet de l'œuvre comme totalité close, comme entité achevée, susceptible d'explication, d'interprétation ou de systématisation. Contre les illusions de la complétude héritées de la tradition aristotélicienne, Cioran érige une esthétique de la discontinuité, une poétique du morcellement qui défie la logique, les normes rhétoriques et les structures de la pensée philosophique classique.

La fragmentation apparaît, dans la pratique scripturale cioranienne, comme une libération esthétique, stylistique et intellectuelle. Elle libère l'écriture de ses obligations de continuité, de progression, d'achèvement — autant de contraintes qui, aux yeux de Cioran, ne sont que des dissimulations du vide. À la place, il instaure un espace scriptural ouvert, désarticulé, mouvant, où règnent le flou, l'ambiguïté, le non-dit et l'indécision. C'est ce qu'affirme Garrigues (1995) quand il écrit : « Le fragment est lié à l'instant : éphémère éternité, totalité non totalitaire, présent non figé, . . . il est une force psychique, un dynamisme aussi dense que le silence ou le blanc » (p. 20). Le fragment n'est pas simplement une forme : il est un mode d'être, une respiration du doute. Il incarne ce que l'on pourrait appeler « l'art de ne pas se faire d'illusions sur soi ».

Le fragment, tel que pratiqué par Cioran, détruit la linéarité du discours et le mythe de l'œuvre. Il sape l'idée d'un édifice textuel à construire et détourne la parole de sa vocation logocentrique. Il se défait des conventions littéraires et philosophiques, déjoue les attentes du lecteur, et permet de « pulvériser l'acquis » (Petitford, 2010, p. 83). En ce sens, il est un instrument de désœuvrement. L'œuvre en fragments n'est pas incomplète : elle est volontairement décomposée, insoumise, désœuvrée. Cioran (1997) ne se veut pas auteur d'un corpus — il se veut auteur d'un chaos. « Je ne suis pas un écrivain, je ne sais pas ménager les transitions, j'ignore l'art du délayage », dit-il. « Tout ce que j'écris a l'air saccadé, haché, discontinu, gauche » (p. 253). Cette autodéfinition négative traduit une volonté assumée de sabotage de la forme littéraire. La fragmentation devient ainsi une stratégie d'autodéconstruction permanente.

Ce morcellement volontaire produit une nouvelle manière de penser. Il ne s'agit plus d'argumenter ou de démontrer, mais de laisser affleurer les pensées dans leur état brut, au gré des humeurs et des élans. Chaque fragment est l'expression d'une vérité circonstancielle, d'un surgissement subjectif, d'un spasme de l'esprit. Nous parlons de ce que Jarrety (2017) a appelé « des affirmations sans système ». Loin de toute visée universalisante, le fragment assume son ancrage dans la singularité du corps et du moment. L'écriture devient alors la transposition fidèle des mouvements de l'âme et des failles de la chair. « Le penseur privé, anti-philosophe et anti-littérateur, abhorre toute idée indifférente. Il pense par accident, au gré des variations de tout son être, de ses tristesses, de ses indispositions ou de ses organes » (Buldoc, 1999, p. 23).

Cioran revendique en effet une pensée organique, pulsionnelle, irréductible à toute logique extérieure. Loin de tout système, il professe une pensée de l'inaccompli, du ruminé, du répété. Dans les *Syllogismes de l'amertume*, il salue la figure de « l'artiste irréaliste », ce vaincu qui ne sait pas fructifier ses échecs, mais les laisse errer dans ses textes, dans le désordre vibrant de ses doutes. Il fait ainsi l'éloge d'une œuvre du désœuvrement, d'une poétique de l'échec, dans laquelle le style fragmentaire apparaît comme la forme ultime de sincérité. Refusant toute architecture, Cioran choisit la ruine comme habitat de sa pensée.

La fragmentation permet également la cohabitation de contradictions, sans que l'une doive annuler l'autre. En cela, elle est l'alliée d'un scepticisme profond, radical, que Cioran (1995) érige comme condition de la pensée authentique. Il ne s'agit pas de trancher, mais de maintenir le suspens, d'assumer la coexistence du pour et du contre. « En elle-même toute idée est neutre », écrit-il, avant de confesser plus loin : « Antiphilosophe, j'abhorre toute idée indifférente » (p. 666). Le fragment offre à cette contradiction un espace de légitimité, où les opposés peuvent se dire sans se nier. Le texte devient le théâtre d'un combat intérieur, d'une tension sans résolution qui donne libre cours aux oppositions.

Ce choix formel est indissociable d'une posture intellectuelle. Le refus de conclure est aussi un refus d'imposer. Le fragment, en tant que forme ouverte, rend possible une écriture qui ne prétend pas dire la vérité, mais seulement s'en approcher en tremblant. À rebours de toute entreprise de clarification, Cioran célèbre l'obscurité, l'ombre portée des choses, la densité du silence. L'usage récurrent des points de suspension en est l'indice stylistique majeur : il interrompt, suspend pour ainsi déconstruire l'élan de l'affirmation. Le fragment se clôt sur un manque, une béance, un souffle interrompu — manière de dire que l'essentiel échappe toujours.

En cela, cette forme stylistique devient aussi un lieu de résistance : résistance au discours, au sens, à la clarté, à l'ordre. Il dit non au monde tout en l'évoquant dans ses éclats. Il est le cri d'un sceptique effréné, mais hanté par le besoin de dire. Entre la nécessité de parler et l'impossibilité de formuler, le fragment s'impose comme

un compromis tragique, un moyen de dire l'indicible sans le trahir. « Un homme à fragments » (Cioran, 1997, p. 100), se définit-il. C'est dans cette brisure assumée que s'accomplit, paradoxalement, la seule forme de cohérence qui lui soit fidèle : celle d'une subjectivité lucide, écartelée, irréconciliable.

La fragmentation est donc, chez Cioran, à la fois symptôme et solution. Elle est le symptôme d'un être incapable d'unité, et la solution esthétique à cette impossibilité d'être. Elle est refus du système, mais aussi fondement d'une poétique nouvelle, celle du soupir, de l'inachevé, du ressassement. Elle n'éclaire pas le réel : elle le lacère. Elle n'offre pas la paix : elle offre la vérité nue, sous forme de cris, d'interruptions, de retours obsédants. En elle se nouent l'échec et le génie, le silence et la profération, la lucidité et l'épuisement.

Le fragment n'est pas une faiblesse : il est un choix radical. Il est la forme privilégiée d'une liberté qui se refuse à toute autorité, même à celle du style. Il incarne la seule manière honnête de penser dans un monde où toute cohérence est suspecte. Par là, Cioran accomplit, dans l'éclatement, une œuvre singulière et inimitable — une œuvre qui, pour se survivre, n'a d'autre choix que de se nier elle-même.

Conclusion

La pensée de Cioran, dans sa radicalité tragique, se dresse contre toute tentative de salut ou de pacification conceptuelle. À travers une triple négation — de la naissance, de la conscience et du discours lui-même —, il oppose à l'idée de liberté comme émancipation une vision désenchantée où celle-ci ne peut advenir qu'en creux, comme refus, comme fuite ou comme effacement. La liberté ne saurait être conquise ; elle se rêve, elle se regrette, elle se formule dans l'impossible. Chez Cioran, elle n'est pas un droit, ni une conquête, ni même une expérience : elle est un mirage douloureux, un idéal négatif, le nom même de l'absence.

Et pourtant, paradoxalement, cette impossibilité même de la liberté devient moteur d'une œuvre unique. Car c'est précisément en refusant tout système, en fragmentant la pensée, en épousant les contradictions de l'existence, que Cioran affirme une souveraineté intérieure inédite. Une souveraineté du retrait, du soupir, de l'aphorisme, là où l'aveu de l'impuissance devient un style, une forme, un acte de lucidité. À l'ère des discours totalisants, son écriture brisée reste un espace de résistance, où la pensée peut encore se dire sans trahir sa propre désespérance. Cioran nous montre qu'en un monde où être, c'est déjà trop, penser librement consiste peut-être à ne pas adhérer, et à écrire, à fragments perdus, le refus même d'exister.

Bibliographie

- Bolduc, A. (1999). *Cioran et l'écriture du fragment*. Université McGill.
- Chatelet, L. (2012). *La négation comme moteur de l'écriture chez Cioran* [Mémoire de maîtrise, Université Stendhal]. HAL. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00752005/document#:~:text=Dans%20ce%20rapport%20%C3%A0%20la,soi%20et%20de%20ses%20instincts>
- Cioran, E. (1949). *De l'inconvénient d'être né*. <https://www.rodioni.ch/cioran/www.laphilosophie.fr/pdf>
- Cioran, E. (1995). *Œuvres*. Gallimard.
- Cioran, E. (1997) *Cahiers : 1957–1972*. Gallimard. <https://www.rodioni.ch/A13/cioran-cahiers.pdf>
- Garrigues, P. (1995). *Poétique du fragment*. Klincksieck.
- Jarrety, M. (2017). Cioran, un étrange scepticisme. In J.-Ch. Darmon, Ph. Desan, & G. Paganini (Dir.), *Scepticisme et pensée morale : De Michel de Montaigne à Stanley Cavell* (p. 237–248). Hermann.
- La Sainte Bible* (2^e éd. ; L. Segond, Trad.). (1979). Société Biblique de Genève.
- Pettiford, B. (2010). *La littérarité de l'essai selon Cioran : Vers une éthique de l'écriture ou « le style comme aventure »*. Université du Québec.
- Piednoir, V. (2006). Emil Cioran : La déchirure d'exister ou les affres de l'insoluble. *Horizons philosophiques*, 16(2), 119–141. <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2006-v16-n2-hphi3202/801322ar/>
- Sartre, J.-P. (1996). *L'existentialisme est un humanisme*. Gallimard. (Texte original publié 1946)

Notice bio-bibliographique

Jihène Béji, docteure en langue et littérature françaises et professeure de français au second cycle, a soutenu en 2024 une thèse intitulée *La négation dans Précis de décomposition, Syllogismes de l'amertume, De l'inconvénient d'être né et les Cahiers d'Emil Cioran : une étude linguistique et stylistique*. Elle est l'auteur de plusieurs articles et communications portant sur la pensée et la pratique stylistique de Cioran. Parmi lesquels on peut citer « Cioran ou de la langue comme crise » dans *Interstudia*, 28 (2020), « Cioran et l'expérience de l'exil » dans *Alkemie*, 24 (2019) et « L'expérience du corps chez Cioran : à la source de la négativité » dans le numéro spécial Cioran de *Musanostra* (2023).



DAVID PAPOTTO

Université de Lorraine, France



<https://orcid.org/0009-0005-9955-8139>

Liberté et invisibilisation : l'exemple de Madame de Morency, autrice oubliée de la fin de l'Ancien Régime

Freedom and Invisibility:
The Example of Madame de Morency,
a Forgotten Author from the End of the *Ancien Régime*

Abstract

The invisibilization of female authors under the *ancien régime* is a complex phenomenon, although one that is increasingly being better understood. Among the many factors that contributed to the masculinization of the literary canon, this article highlights the notion of an overly ostentatious freedom exercised by female authors—whether amorous, social, political, or artistic. To confirm or refute this thesis, the study focuses on the exceptional case of *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*, the autobiography of Madame de Morency, a forgotten author from the late 18th century.

Keywords: invisibilization, *ancien régime*, libertinism, Morency, autobiography, divorce, feminism

Qui se souvient aujourd'hui de Suzanne de Giroust, dite Madame de Morency, autrice des dernières années du XVIII^e siècle ? Probablement née autour de 1770, on sait, grâce aux quelques rares entrées qu'on lui a accordé dans des dictionnaires et bibliographies d'auteurs depuis 1804¹, qu'elle a publié des ouvrages d'éducation à l'usage des jeunes filles et quelques romans, dont *Lise, ou les Hermites du Mont-Blanc* (1800) et *Rosalina, ou les méprises de l'amour et de la nature* (1801). Mais son

¹ Selon nous, la toute première apparition : deux lignes dans le *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique* de Fortunée Briquet. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k997019p/f289.image.r=Morency#>.

ouvrage le plus connu, si l'on peut parler ainsi, est *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience* (1799) : trois volumes d'un texte à la genericité hybride, au croisement du roman, du genre épistolaire et de l'autobiographie. Seule réédition posthume de Madame de Morency, le premier volume de ce livre a été publié en 1983 aux Éditions Garnier, dans la collection des « lectures érotiques » de Jean-Jacques Pauvert, lequel n'hésite pas à déclarer que nous avons à faire à « une autobiographie, la première confession féminine, aussi sincère — peut-être plus — que celle de Rousseau, et la dernière pour plus d'un siècle » (Morency, 1799/1983)². Comment se peut-il, dans ce cas, qu'elle ait été oubliée si longtemps et que la réédition du premier tome n'ait pas été suivie de la publication des deux autres mais plutôt par une seconde vague d'oubli. Phénomène de mieux en mieux compris aujourd'hui, l'invisibilisation des autrices de l'Ancien Régime s'explique en partie par une lente et progressive corrosion de l'éthos des écrivaines tout au long du siècle des Lumières, pour déboucher, au XIX^e siècle, sur une mésestimation populaire, souvent teintée de haine et de dédain. Dans un article qui constate ce phénomène depuis la fin du XVII^e siècle, Viennot (2011) analyse près d'une dizaine de dictionnaires historiques littéraires et bibliographiques pour y comparer les apparitions d'auteurs femmes et l'évolution diachronique de leurs critiques. Elle conclut :

La masculinisation progressive du canon littéraire au XVIII^e siècle s'inscrit dans un mouvement plus large, marqué par la montée en puissance des idéologies de la « différence naturelle des sexes », par l'intensification des marques de genre inscrites sur les activités humaines, par la multiplication des querelles cherchées aux femmes — et aux hommes — refusant de se cantonner dans les espaces prétendument faits pour leur sexe, par le développement des sociabilités non mixtes qui marquent la fin de l'Ancien Régime. (p. 8)

C'est, en effet, d'abord dans les sciences naturelles et notamment médicales qu'apparaît ci et là, tout au long du XVIII^e siècle, le passage d'un modèle uni-sexe au succès du modèle des deux sexes, ce que Laqueur (1990/1992) appelle « le corps moderne » (p. iv). Les sciences naturelles permettent d'appuyer des théories sociales et artistiques qui contamineront la pensée des femmes elles-mêmes, comme en témoigne l'avant-propos *De l'influence des femmes sur la littérature* qui affirme que « les hommes de lettres ont sur les femmes auteurs une supériorité de fait qu'il est assurément impossible de méconnaître et de contester » (Genlis, 1811, p. III-IV).

² Sur le revers de la première de couverture.

C'est dans ce contexte qu'écrivent plusieurs autrices peu connues de la période Révolutionnaire, dont Madame de Morency³. À travers son exemple, nous voudrions, dans cet article, proposer un nouvel élément qui aurait pu participer à leur invisibilisation, et qui n'est pas forcément soulevé dans la conclusion de l'enquête de Viennot ; celui d'une prise de liberté qui aurait été nuisible à leur postérité. Une liberté trop audacieuse, trop éloignée de celle que l'on tolérait à leur sexe.

Une liberté amoureuse

Une vie vouée à l'amour

Le premier des trois tomes d'*Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience* s'ouvre sur un quatrain en octosyllabes : « Docile enfant de la nature, / L'amour dirigea ses désirs. / De ce Dieu la douce Imposture / Fit ses malheurs et ses plaisirs » (Morency, 1799/1983, p. 20). Ce court poème annonce l'axe thématique autobiographique : la stimulation mnésique nécessaire au récit rétrospectif se fera par le souvenir de ses amours et de ses désirs. Le verbe « diriger » au passé simple attribué au dieu de l'amour peut d'emblée faire penser à une sorte de fatalité. Mais c'est sans compter sur une multitude d'apophtegmes qui parcourent l'œuvre et insistent davantage sur un mode de vie choisi, celui d'une philosophie du plaisir : « Vous savez que ma devise est de *jouir du bonheur de l'instant* ; celui qui fuit n'est plus en notre pouvoir, et manquer à jouir, c'est abuser de la vie » (Morency, 1799/1983, p. 71). La répétition du verbe « jouir » éclaire l'appartenance idéologique à la philosophie de La Mettrie (1751). Apparaît également, à travers l'isotopie du temps qui passe, la référence au célèbre vers d'Horace : « *Carpe diem, quam minimum credula postero* » (*Odes*, I, 11, 8). Ainsi l'idée de fatalité s'efface-t-elle au profit d'une liberté de jouir.

Plus que les adresses au lecteur et les effets aphoristiques qui visent à véhiculer la « devise » (jouir du bonheur de l'instant), c'est le plan structurel de l'œuvre qui rend compte de l'omniprésence du thème amoureux. Comme d'autres autobiographies de la période, telles que l'*Histoire de ma vie* de Casanova (1798)⁴ ou *Monsieur Nicolas* de Rétif de la Bretonne (1797), l'articulation des séquences diégétiques est construite sur la succession d'une conquête à une autre. C'est un mode de narration

³ Citons, entre autres, Félicité de Choiseul-Meuse, contemporaine de Mme de Morency, autrice notamment de *Julie, ou j'ai sauvé ma rose* (1807).

⁴ Date de fin de rédaction.

répétitif où la situation initiale et la situation finale des séquences se renvoient l'une à l'autre, avec une même action de l'invariant (rencontre d'un nouvel amant) et une même fonction de l'invariant (éveil du désir pour ce nouvel objet), (Bremond, 1973). Autrement dit, tel le changement de scène au théâtre, indiqué par la sortie et l'entrée des acteurs, les personnages masculins entrent et sortent du récit pour faire avancer l'intrigue. Ce mode répétitif de la narration est une caractéristique que l'on retrouve assez souvent dans le récit autobiographique. Puisque l'amour est un sentiment fort qui marque la mémoire, il est logique qu'aux tranches de vies soient associées les naissances et la perte des sentiments amoureux, et inversement (est-ce le souvenir amoureux qui motive la narration ou la narration qui motive le souvenir amoureux ? Sans doute les deux à la fois). Mais c'est à plus forte raison une caractéristique des romans libertins, justifiée par la passion exacerbée du narrateur et la difficulté qu'il rencontre à s'attacher à un objet, comme l'explicite Crébillon (1736/1993), auteur particulièrement représentatif du libertinage de la première moitié du XVIII^e siècle : « les sentiments que l'une m'inspirait étaient détruits le moment d'après par ceux qu'une autre faisait naître » (p. 24). Ici se manifeste une (con)fusion générique du récit libertin et de l'autobiographie au siècle des Lumières, manifestation de la « crise des genres littéraires » qui impacte la fin de la période (Le Borgne, 2011). L'hybridité des formes et des appartenances génériques dans *Illyrine* est particulièrement représentative de cet état de crise. Mais c'est sur l'aspect libertin du livre que nous allons spécifiquement nous pencher. Car même si Mme de Morency n'emploie pas le mot pour parler de sa conception de l'amour, elle représente assez bien, dans ses actions et dans ses dires, le libertinage de son temps et de sa classe sociale (celui de la haute bourgeoisie révolutionnaire). On va voir, en revanche, que si d'ordinaire le libertinage au féminin semble soumis à des impératifs sociaux plus rigides que celui des hommes, Morency s'accorde, en ce sens, quelques libertés.

La libertine

Le libertinage du XVIII^e siècle a fait l'objet de très nombreuses études. Difficile, en ce cas, d'apporter un éclairage nouveau après tant de littérature critique sur le sujet, comme le rappelle, non sans ironie, Goldzink (2005) dès les premières pages de son livre *À la recherche du libertinage* : « Quoi, encore un livre sur le libertinage... N'y a-t-il rien de mieux à dire sur les Lumières ? » (p. 9). Or, c'est peut-être du côté du libertinage féminin qu'il reste quelques trouvailles à faire. Le cas de Morency est en cela particulièrement original. Déjà, par l'identité générique revendiquée de l'œuvre. Le fait qu'*Illyrine* puisse être une authentique

autobiographie⁵ donne à voir un libertinage, certes inspiré de la fiction (le libertinage est tributaire de la relation fantasmatique et codépendante qu'entretiennent la réalité et la fiction), mais qui prétend à un témoignage fidèle du réel : « les faits sont vrais, et les personnages qui y jouent les principaux rôles sont très connus » (Morency, 1799/1983, p. 21). Ainsi, André (1998), qui considère Morency comme « un chaînon manquant dans l'histoire du roman féminin français de la fin du XVIII^e siècle », écrit qu'elle est

l'incarnation de ces héroïnes libertines le plus souvent créées de toutes pièces par des hommes et dont les revendications féministes apparaissent artificielles puisque absolument fictives. Avec *Illyrine*, se fait entendre la parole d'une femme de chair, qui s'exprime en toute liberté et témoigne de son désir de rompre les barrières du tabou et du préjugé. (p. 9)

La démarche est, en effet, audacieuse pour cette autrice qui affirme sans détour : « La liberté, même en amour ; de la constance, voilà le bonheur des gens honnêtes. La fidélité est faite pour les fous » (Morency, 1799b, p. 365). Fidélité synonyme de claustration : libertinage affiché, donc. Certes, à la toute fin du XVIII^e siècle, « les femmes auteurs étaient un peu moins bridées qu'autrefois » (Zemon Davis & Farge, 1991, p. 482) et l'on constate, globalement, une période de relâche de la censure autour de 1790 (Goulemot, 1991, p. 17). Morency est un cas à part aussi parce que la période le permet. Les individus, mêmes originaux, sont des produits de l'Histoire, et leurs percées ou leurs disparitions du champ littéraire marquent des tournants importants dans l'évolution des mentalités. Malgré tout, il faut souligner ici le caractère novateur d'une telle prise de position. Comme le remarque André (1998) : « Pour la première fois depuis le XVI^e siècle, une femme entreprend de raconter sans détour les détails de sa vie libertine et de revendiquer, au nom des femmes, le droit à plus de liberté, à plus d'autonomie » (p. 290).

En effet, là où le libertinage de Mme de Morency est sans doute le plus surprenant, c'est dans sa tendance à faire siens les privilèges masculins en cette matière. Si beaucoup de romans du libertinage donnent voix à des personnages et narrateurs féminins, cette voix est toujours détournée, transformée, donc fantasmée et bien souvent sursexualisée, par celle d'auteurs masculins (Abramovici, 2003, p. 93). En poussant cette idée encore plus loin, dans *Libertinage des Lumières et guerre des sexes*,

⁵ Encore que rien ne nous en prouve l'authenticité. Les quelques historiens et littéraires qui ont écrit sur Morency se basent uniquement sur ses propres livres. Il n'a jamais été question, depuis 1804 (première apparition dans un dictionnaire), de documents attestant d'une civilité réelle ; pas d'acte de naissance, pas d'acte de mariage, encore moins de décès. La piste pour la recherche reste donc ouverte.

à travers l'étude des livres de Crébillon, Laclos et Richardson, Brix (2018) tente de démontrer que « le libertinage des Lumières ne peut se concevoir qu'au masculin » (p. 47). Le libertinage n'aurait pour fonction que de « séduire une femme et à la déshonorer » (Brix, 2018, p. 47). Il serait, en outre, peu concevable qu'une femme puisse jouir publiquement de son libertinage sans voir sa crédibilité sociale voler en éclat (p. 8–9). Brix (2018) conclut en ces termes : « Le libertinage correspond à un fantasme phallocentrique, et la libertine est un personnage impossible » (p. 12).

Pourtant, Morency expose au moyen de ses lettres⁶ et de la publication même d'*Illyrine* un libertinage tout aussi décomplexé que celui des hommes : elle désire, elle trompe, elle séduit, elle calcule les relations et se moque de ceux qu'elle charme, bref : elle revendique un libertinage ayant les mêmes lois que celui de ses partenaires masculins.

Une liberté sociale

L'aventurière

Libertine mais aussi aventurière, il n'est pas question pour Illyrine, l'avatar autobiographique de Morency, de rester à Soisson, avec son mari infidèle, pour s'occuper de sa fille Clarisse. Après avoir lutté en vain contre un désir de chair plus puissant que sa morale, elle cède à la pulsion adultérine et s'enfuit avec son nouvel amour, Nicolas Quinette (Morency, 1799/1983, p. 214). La parade des amants commence alors. Au total : une trentaine, tantôt personnages centraux, tantôt passades vite oubliées, ainsi que « quelques aventures légères » (Morency, 1799b, p. 368) sur lesquelles on n'en saura pas davantage. Le substantif « aventurier » avait déjà aussi cette connotation amoureuse au moment de la cinquième édition du dictionnaire de l'Académie française (s. d.) : « dans le discours familier, il se dit d'Un jeune homme qui tâche de gagner les bonnes grâces de toutes les femmes, sans être amoureux d'aucune ». Mais les aventuriers sont aussi et surtout des êtres en mouvement qui décloisonnent les frontières géographiques et sociales. Presque toujours hommes, ou plus rarement travestis⁷, les « aventuriers des Lumières » tels que les a définis Stroeve dans l'ouvrage du même nom, ont bien des points communs

⁶ Le deuxième tome d'*Illyrine* est par ailleurs constitué comme un roman épistolaire, la forme narrative du premier tome ne reprend qu'au trois-quarts du tome trois.

⁷ Voir les *Mémoires de l'abbé Choisy habillé en femme* ou les *Mémoires sur la chevalière d'Éon*.

avec cette femme qui traverse l'Europe en temps de guerre et de Révolution, passant d'un camp allié à un camp ennemi, des bras d'un général à ceux d'un poète révolutionnaire, d'appartements coquets aux cachots improvisés au couvent des Anglaises. « L'aventurier, écrit Stroeve (1997), ne se contente pas de subir les coups de la fortune ; il les attire, il les cherche, et les aventures sont pour lui un moyen de parvenir. C'est un marginal qui ne veut, ni ne peut faire carrière selon les lois prescrites » (p. 13). Guidée par une *libido sentiendi* débordante, certes, Morency l'est aussi par un goût prononcé pour les hommes de pouvoir. Mais pas question de subir les lois de son genre. Elle trace son itinéraire de vie et de rencontres bien plus à la manière d'un Casanova que celle d'une courtisane. Elle aussi, d'ailleurs, à force de jouer trop ostensiblement avec la zone grise de cette nouvelle tolérance en termes de morale sexuelle, connaît un épisode d'enfermement. Le contexte est celui de la Révolution puis du Directoire. On découvre la liste de ses amants lors d'une arrestation, elle est accusée de complotisme antirévolutionnaire. Ironie où la liberté morale est confondue avec la liberté politique (ou les obstacles de l'une avec ceux de l'autre), ce passage très noir de l'œuvre, inspiré des romans du libertinage sombre d'Outre-manche, montre aussi les limites de l'autonomie de l'aventurière.

Pro-divorce

Même si sa littérature semble se cantonner aux domaines sentimental et érotique, et si elle est loin d'aborder aussi frontalement la philosophie et la politique qu'ont su le faire, à la même époque, Olympe de Gouges dans *Le Prince philosophe* (1790) et Marie-Armande Gacon-Dufour dans *Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne* (1794) (Krief, 2012), Mme de Morency rejoint ces autrices lorsqu'elle plaide pour la participation des femmes à la vie politique. Elle le fait de manière détournée, informelle, certes, mais, par exemple, sa lettre en faveur du divorce donnée à son amant Hérault de Séchelles, qui aurait été lue à l'Assemblée nationale, est une percée de la pensée féminine dans la sphère politique de son époque. Dans cette lettre qui est entièrement retranscrite dans le tome III d'*Illyrine* (Morency, 1799b, p. 41–44), l'autrice s'écarte du traitement sentimental attendu. Loin de jouer sur la fonction émotive du discours, sa rhétorique se base sur une visée argumentative et pragmatique. Elle commence par contextualiser sa demande : le divorce est une question qui a été envisagée mais qui est remise à plus tard à cause de la priorité martiale. Cet élément *a priori* défavorable à sa proposition de loi est réinvesti pour en faire un argument clef de son discours (rétorsion argumentative). L'astuce consiste en une sorte de dialectique pragmatique issue de la logique contextuelle (ici guerrière et révolutionnaire) : « La guerre vous détruit des hommes ; le moyen

de réparer cette perte, est de décréter le divorce. Vous avez un nombre infini de jeunes femmes encore en état de donner des soldats à la patrie » (Morency, 1799b, p. 41–44). Si (A) est plus important que (B), il faut d’abord traiter (B). Mais si (B) permet de résoudre (A), alors il faut d’abord traiter (B). L’argument de Morency est simple : le divorce permet aux êtres mal assortis de recommencer une vie sentimentale ailleurs mais surtout de reconstituer des noyaux familiaux utiles à la patrie, tant sur le plan guerrier, moral « les mœurs (qui ne peuvent être régénérées que par le divorce) », qu’économique : « on divise moins les fortunes ». Face à une stratégie rhétorique attendue qui viserait la preuve éthique ou le pathos, notamment à travers un chleuisme facile (je ne suis qu’une femme mais écoutez-moi quand même), Morency favorise une preuve logique basée sur la connaissance. Sa rhétorique révolutionnaire se veut aussi éloquente : « vous avez brisé les chaînes des victimes de mon sexe qui gémissaient dans les cloîtres ; faites plus encore, séparez les époux mal assortis, rendez-leur la liberté d’être heureux et d’en faire d’autres !... » (Morency, 1799b, p. 41–44). Est employé un ton emphatique et dynamique, avec l’utilisation de l’impératif, la présence de figures d’accumulation comme la gradation, d’un lexique puissant sur le plan émotionnel mis en valeur par des antithèses (chaînes, libertés ; victimes, heureux), et des indications formelles pour le lecteur qui devra joindre au texte l’*actio* attendu lors d’une assemblée (point d’exclamation et aposiopèse).

Elle conclut sa lettre, tout de même, par un retour à l’amour, ce sentiment qui lui est si cher : « Les liens de la nature et de l’amour doivent être les seuls entre des époux » (Morency, 1799b, p. 41–44), annonçant ainsi notre conception moderne du mariage.

Une liberté artistique

La femme auteur

Ces points de rhétorique nous amènent à une dernière dimension de la liberté chez Morency, et sans doute principale cause d’invisibilisation de son autobiographie. Si les éléments précédents concernaient davantage la strate diégétique de son narrateur-personnage (« Je » narré), celle-ci concerne à plus forte raison son narrateur-scripteur (« Je » narrant) (Rivara, 2000, p. 158), voire sa strate auctoriale elle-même. En effet, plus qu’à son libertinage et à sa quête d’autonomie sociale, c’est à sa pratique même d’écriture que s’attaque la critique du XIX^e siècle. Monselet (1864), cynique, joue de cette ambiguïté : « et puis, c’est triste à avouer, les

souffrances et la maladie avaient altéré les traits de Suzanne ; il ne lui restait plus qu'un parti à prendre, détestable et désespéré, c'était de se jeter... dans la littérature » (p. 287). La fille n'est pas publique, la fille publie. Elle fait donc partie de ces « authentiques bas-bleus », cette « insupportable lignée de femmes auteurs » (Lanson, 1923, p. 125) qui semble profondément dégoûter Lanson, comme Monselet, peut-être plus misogynes que prudes et moralistes. Dans sa préface, Brécourt-Villars (1983) évoque quelques références critiques concernant Morency au cours des XIX^e et XX^e siècles, dont le *Dictionnaire des œuvres érotiques* de Grandmont, qui, écrit-elle « en 1971, encore . . . ne fait que reprendre les affirmations de Monselet et de quelques autres qu'il cautionne un peu trop a priori » (p. 6), montrant ainsi à quel point le préjugé dans la critique peut être tenace.

Il en est de même, bien sûr, de la critique du style, cependant absolument dépendante d'une critique de la coquetterie de l'autrice. Monselet (1864) écrit : « Dans une sphère moins brillante que madame Tallien, avec un minois coquet, et une vocation littéraire plus que douteuse, la Morency apparaît comme l'expression fidèle de la galanterie sous la Terreur et du mauvais style sous le Directoire » (p. 275). Jusqu'à un certain point, on peut, il est vrai, critiquer un style qui se revendique naturel et léger, mais qui semble somme toute assez maladroit. L'autrice fait grand usage des tropes lexicalisés de son époque, le vocabulaire est redondant, les répétitions légion, et elle se perd parfois d'un destinataire à un autre dans une même phrase. Les emprunts à *La nouvelle Héloïse*, aux romans de Dorat ou de Richardson ressemblent souvent à des parodies, tant les traits sont grossis. On est parfois aussi en droit de se demander si elle ne plagie pas carrément les *Mémoires* de Madame Roland (notamment au moment de son enfermement aux Anglaises). Au niveau de la structure, également, les nombreuses prolepses, analepses et autres jeux temporels créent à plusieurs reprises des incohérences dans l'œuvre. Pourtant, la critique ne s'y attarde pas. Comme si la dépréciation allait de soi et pouvait faire l'économie d'un travail du texte autonome d'un jugement de l'auteur. En cette fin de XVIII^e siècle, les femmes n'ont jamais autant écrit (Zemon Davis & Farge, 1991, p. 484–485) mais n'ont jamais autant été décriées : n'y aurait-il pas un rapprochement logique à faire entre ces deux propositions ? Invisibilisée par son statut même d'autrice, Morency fait partie de ces nombreuses femmes, depuis les anthologies de La Harpe et l'abbé Gouget, dont la liberté d'écrire n'a su faire face à une masculinisation progressive du canon littéraire (Viennot, 2011).

Le caractère exceptionnel de son œuvre relève pourtant de cette binarité femme-écrivain, comme le souligne Planté (1998) à propos d'autres « femmes exceptionnelles » : faudrait-il en effet considérer « le sexe féminin comme exception du genre humain, et les femmes exceptionnelles comme exceptions à la norme de leur sexe » (p. 92) ?

Limites de la liberté dans le discours

Illyrine est certes le récit d'une aventurière, d'une libertine « qui a voulu écrire sa conquête de femme libre » (Brécourt-Villars, 1983, p. 5). Mais cette conquête, sur le plan narratif, se fait avec prudence.

Le recours à l'implicite est d'usage dans les livres érotico-sentimentaux desquels relève *Illyrine*. De Nerciat à Sade, en passant par Casanova ou Jean-Baptiste Choudard Desforges, les auteurs varient le plus souvent entre scène gazée, suggérée, et des descriptions plus explicites, se promenant, si l'on veut, sur le prisme de l'implicite pour donner à leur érotisme un aspect irisé, mais aussi « agaçant », car pris dans un jeu de tension entre le dit et le non-dit. Chez Morency, les scènes sexuelles sont soumises à un système rigide du non-dire. Le ressort narratif privilégié est celui de locutions elliptiques stéréotypées en contexte libertin, du type « nous fûmes heureux » (Morency, 1799b, p. 103, 171, 260), ou d'usages plus généraux de l'ellipse : « Il m'entraîne, nous sommes au lit. À huit heures du matin... » (Morency, 1799b, p. 89), etc. Ces ellipses, vers la fin de l'autobiographie, comblent même plusieurs jours et donc plusieurs scènes coïtales, comme pour palier leur aspect répétitif : « Je me jettai [*sic*] dans les bras du lord, et nous fûmes heureux pendant huit jours » (Morency, 1799b, p. 171). On constate ainsi que les procédés utilisés par Morency illustrent moins un contournement de la langue (comprenant circonlocutions, métaphores filées, équivoques, etc.) qu'une forme endophasique du discours sexuel (Rault, 2015). D'hyperonymes comme « la chose », « le dénouement », « l'hommage », « le suffrage », etc., au silence graphiquement formulé par des points de suspension : « et j'ai eu plus de plaisir à le persifler que sûrement je n'en aurais eu à... » (Morency, 1799b, p. 179), *Illyrine* montre un recours systématique à l'évitement de la narration érotique.

On trouve aussi plusieurs métaphores stéréotypées de l'amour, comme celle de la chasse, de la guerre, ou la traditionnelle isotopie du feu : « en partageant mon lit, il éteignit les feux que le souper, et mon voisin du souper, avaient allumés dans mon sein ! » (Morency, 1799/1983, p. 186). Et puis, tout de même, quelque élan de malice, avec l'usage de l'allusion, genre de sous-entendu à contenu grivois (Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 46) : « On nous avait couvert deux lits à l'auberge ; mais nous n'en occupâmes qu'un » (Morency, 1799a, p. 69).

Quoi qu'il en soit, on constate une certaine pudeur dans le dire, laquelle apparaît comme un jeu de contraste avec le propos de l'œuvre. Si le choix de la langue dans les livres du libertinage est une liberté de l'auteur et qu'il a finalement peu à voir avec l'identification générique de l'œuvre (André, 1997, p. 16–20), on est en droit de se poser la question d'une possible variation diagénique du discours, c'est-à-dire une sensible variation d'une langue par rapport à sa norme, en fonction

du sexe/genre du locuteur. Théorie qui, face aux autres variations du diasystème (diachronique, diatopique, diaphasique et diastratique)⁸, semble aujourd'hui sujette à discussion (Histolf, 2021). Mais dans le cadre d'un discours pris dans un étau contextuel aussi resserré que celui du traitement narratif d'un récit de vie libertin écrit par une femme sous le Directoire, la théorie semble soudain apporter un éclairage. La langue porte en elle les marques des libertés qu'il nous reste à gagner.

Conclusion

« Femmes exceptionnelles : Des exceptions pour quelle règle ? », s'interrogeait Planté en 1988, analysant en quoi certaines femmes avaient été traitées en « exception » : « Exceptionnelles, elles le sont aussi, peut-on dire, puisqu'elles apparaissent telles à leurs contemporains, que ce soit pour leur audace politique, leur courage, pour leur œuvre littéraire, ou tout simplement pour la violence de leur amour » (p. 91). Morency en est un exemple particulièrement représentatif. Mais qui dit exceptionnelle ne dit pas inoubliable. Le préfixe « ex » porte en lui la mise en dehors, le rejet, et par extension ce qui a été. La liberté dont a fait preuve cette femme dans sa carrière amoureuse et littéraire est cause de conséquences négatives. Plus qu'une invisibilisation, c'est en effet au principe plus large de négation que nos résultats nous amènent. Sa liberté amoureuse la conduit en prison, et sa famille la renie. Si sa lettre en faveur du divorce a pu contribuer à la loi d'octobre 1792, cette dernière est abrogée dès 1816. Quant à sa liberté artistique, si elle l'a menée à oser le libertinage comme axe thématique de son récit de vie, ce choix est aussi une des causes de son oubli : le libertinage, au XIX^e siècle, est un souvenir que la littérature souhaite effacer. Évidemment, toutes ces conséquences sont aussi le résultat du genre : si Morency avait été un homme, la donne aurait-elle été différente ? Il résulte de ce cas exceptionnel une constante opposition de l'affirmation de liberté (principe de négation), quel que soit son domaine. Jeu de tension peut-être inévitable dans la définition même de la liberté : s'opposer.

⁸ Théorie de la linguistique variationnelle issue de la romanistique allemande. Pour des travaux français sur la question, voir notamment Glessgen (2007).

Bibliographie

- Abramovici, J.-Chr. (2003). Libertinage et construction de la pudeur à l'âge classique. In A. Richardot (Dir.), *Femmes et Libertinage au XVIII^e siècle, ou les caprices de Cythère* (p. 89–95). Presses universitaires de Rennes.
- Académie française. (s. d.). Aventurier. In *Dictionnaire de l'Académie française*. Consulté le 24 juin 2025 sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5A2090>
- André, V. (1997). *Le roman du libertinage 1782–1815. Redécouverte et réhabilitation*. Honoré Champion
- André, V. (1998). *Illyrine, ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman féminin français de la fin du XVIII^e siècle*. In O. B. Cragg & R. Davison (Dir.), *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e siècle* (p. 107–113). Presses de l'Université Laval.
- Brécourt-Villars, Cl. (1983). Préface. In S. G. de Morency, *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*. Garnier.
- Bremond, Cl. (1973). *Logique du récit*. Seuil.
- Briquet, F. (1804). *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des étrangères naturalisées en France*. Treuttel et Würtz. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k997019p/f289.image.r=Morency#>
- Brix, M. (2018). *Libertinage des Lumières et guerre des sexes*. Kimés.
- Casanova, J. (2013). *Histoire de ma vie* (Vol. 1–3 ; J.-Chr. Igalens & É. Leborgne, Dir.). Robert Laffont. (Texte original publié 1826–1838)
- Choiseul-Meuse, F. (de). (1807). *Julie, ou J'ai sauvé ma rose* (Vol. 1–2). Marchands de Nouveautés. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524613v?rk=21459;2>
- Crébillon, Cl.-Pr. J. (de). (1993). *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*. In R. Trousson (Dir.), *Romans libertins du XVIII^e siècle* (p. 1–161). Robert Laffont. (Texte original publié 1736)
- Genlis (Mme de). (1811). *De l'influence des femmes sur la littérature*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62622791.texteImage>
- Glessgen, M. (2007). *Linguistique romane, domaine et méthode en linguistique française et romane*. Armand Collin.
- Goldzink, J. (2005). *À la recherche du libertinage*. L'Harmattan.
- Goulemot, J.-M. (1991) *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*. Alinéa.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). *L'implicite* (2^e éd.). Armand Colin.
- Krief, H. (2012). Vertu féminine et romans de femmes sous la Révolution française. In C. Mariette-Clot & D. Zanone (Dir.), *La tradition des romans de femmes : XVIII^e–XIX^e siècles* (p. 91–103). Honoré Champion.
- La Bretonne, R. (de). (1989). *Monsieur Nicolas* (Vol. 1–2 ; P. Testud, Dir.). Gallimard.
- La Mettrie, J. O. (de). (1751). *L'Art de jouir*. À Cythère.

- Lanson, G. (1923) *Histoire illustrée de la littérature française : Le Moyen Âge — Du Moyen Âge à la Renaissance — Le xvi^e siècle — Le xvii^e siècle — Le xviii^e siècle — Époque contemporaine* (Vol. 1). Hachette.
- Laqueur, Th. (1992). *La fabrique du sexe : Essai sur le corps et le genre en Occident* (M. Gautier, Trad.). Gallimard. (Texte original publié 1990)
- Le Borgne, Fr. (2011). *Rétif de La Bretonne et la crise des genres littéraires (1767–1797)*. Honoré Champion.
- Monselet, Ch. (1864). *Les originaux du siècle dernier : Les oubliés et les dédaignés*. Michel Lévy Frères. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200978m.texteImage>
- Morency (Mme de). (1799a). *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience* (Vol. 2). À Paris.
- Morency (Mme de). (1799b). *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience* (Vol. 3). À Paris.
- Morency (Mme de). (1983). *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*. Garnier. (Texte original publié 1799)
- Planté, Chr. (1988). Femmes exceptionnelles : Des exceptions pour quelle règle. *Les Cahiers du GRIF*, 37–38, 90–111.
- Rault, J. (2015). Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité. *Littératures*, 72, 67–83. <https://doi.org/10.4000/litteratures.376>
- Rivara, R. (2000). *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*. L'Harmattan.
- Stroev, A. (1997). *Les aventuriers des Lumières*. Presses universitaires de France.
- ULB. (s. d.). Variation diagénique. In *HISTOLF*. Consulté le 4 juin 2025 sur <https://histolf.ulb.be/index.php/les-varietes-du-francais/la-variation-diagenique>
- Viennot, E. (2011). Le traitement des grandes autrices françaises dans l'histoire littéraire du xviii^e siècle : La construction du panthéon littéraire national. In M. Reid (Dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire* (p. 1–8). Honoré Champion.
- Zemon Davis, N., & Farge, A. (Dir.). (1991). *Histoire des femmes en Occident : Vol. 3. xvi^e–xviii^e siècle*. Plon.

Notice bio-bibliographique

David Papotto est doctorant en troisième année au laboratoire Écritures, à l'Université de Lorraine. Il écrit une thèse intitulée *Écriture du désir et autobiographie à la fin de l'Ancien Régime*, sous la direction de Nicolas Brucker et la codirection de Stéphanie Bertrand. Il est aussi doctorant-manager du club de recherche Orion « Culture et Politique ». Il a communiqué en 2024 à l'Université de Poitiers pour la Journée des Jeunes Chercheurs de l'association JANUA dont les actes sont en instance de publication.

papotto.david@gmail.com



SHOSHANA-ROSE MARZEL

Zefat Academic College, Israël



<https://orcid.org/0000-0003-4821-7324>

L'échec de la quête de la liberté chez une mère et sa fille : Gervaise et Nana dans *Les Rougon-Macquart*

The Failure of the Quest for Freedom in a Mother and Her Daughter:
Gervaise and Nana in *Les Rougon-Macquart*

Abstract

This article examines the failure of the pursuit of freedom in *Les Rougon-Macquart* through the parallel destinies of Gervaise and her daughter Nana. It first analyzes how each woman initially succeeds, albeit briefly, in achieving a form of autonomy: Gervaise through hard work and moral integrity, Nana through transgression and seduction. The second part of the article focuses on the subsequent loss of that freedom. Drawing on naturalist principles such as heredity and environment, Zola constructs a deterministic universe in which individual aspirations are ultimately crushed. Gervaise's gradual degradation and Nana's sudden death both reflect not only the weight of social and biological constraints, but also Zola's aesthetic and ideological objectives. The article concludes by placing these fictional trajectories within the historical context of nineteenth-century women's limited social roles, showing how Zola's fiction exposes the tragic dead ends of female emancipation in a patriarchal society.

Keywords: Émile Zola, liberty, female emancipation, heredity, *Les Rougon-Macquart*

Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, publié entre 1871 et 1893, Émile Zola explore les conquêtes de la liberté et leur perte chez deux figures féminines majeures, une mère et sa fille, Gervaise et Nana. À travers les trajectoires de ces deux personnages, le romancier met en scène deux chemins opposés vers un but commun : conquérir la liberté, c'est-à-dire la capacité de faire des choix et de mener sa vie sans subir de contraintes extérieures. Ce sera le travail et la vertu chez la première, le vice et la transgression chez la seconde. Toutefois, ni l'une ni l'autre n'obtient

finalement la liberté tant désirée. Car leur aspiration à l'autonomie se heurte à des obstacles puissants, issus des contraintes du naturalisme, notamment l'hérédité et le milieu. Ce sont également les motivations esthétiques de Zola qui interviennent dans ces échecs. Dans son article sur les agonies dans *Les Rougon-Macquart*, Cnockaert (2003) constate que

les agonies dans *Les Rougon-Macquart* sont nombreuses. Chacune d'elles, dans son individualité et ses caractéristiques, résume le projet de la série qui était de pointer nûment et avec force les délinquances du Second Empire. . . . La tare qui frappe l'ensemble de la famille des Rougon-Macquart métaphorise . . . la dégénérescence morale que Zola impute à l'Empire. Cette dégénérescence, représentative d'un épuisement et invariablement tournée vers la mort, devient le moteur de la fiction. Le texte zolien trouve sa force et prend forme à l'intérieur d'un mouvement en voie d'extinction, il puise son souffle, son énergie et son mode dans l'agonie du milieu qui lui sert de modèle. L'agonie en tant que principe esthétique, le façonne. (p. 135)

Dans cette perspective théorique, les trajectoires de Gervaise et de Nana illustrent l'échec de toute velléité de liberté. Leurs tentatives d'émancipation sont dissoutes par une double fatalité : la dégénérescence héréditaire, inscrite dans la lignée des Rougon-Macquart, et un environnement social corrompu, produit par les dérives du Second Empire. Leurs chutes s'inscrivent donc dans une logique d'épuisement que Cnockaert identifie comme le moteur même du texte zolien.

Cet article examinera en premier lieu la manière dont la liberté est acquise, avant d'analyser plus longuement les mécanismes qui rendent cet élan impossible et scellent l'échec des deux héroïnes.

Deux parcours vers la liberté : ambitions et moyens

Gervaise et Nana poursuivent toutes deux un objectif de liberté, notamment d'ordre économique. À cet égard, elles héritent de l'énergie vitale de la mère de Gervaise, la grand-mère de Nana, Joséphine Gavaudan, personnage mineur de la série, qui subvient longtemps à ses besoins par ses propres moyens. Surnommée Fine, elle intègre la famille Macquart par son mariage avec Antoine Macquart. De prime abord, Fine est décrite comme douée d'une force de travail exceptionnelle :

Toute la semaine, elle travaillait avec entêtement de bête. Elle faisait trois ou quatre métiers, vendait des fruits ou des châtaignes bouillies à la halle, suivant la saison, s'occupait des ménages de quelques rentiers, allait laver la vaisselle chez les bourgeois les jours de gala, et employait ses loisirs à rempailler les vieilles chaises. (Zola, 1871/1960a, p. 122)

Cette capacité de travail est d'ailleurs ce qui décide Antoine à l'épouser : « Antoine finit par se dire que c'était la femme qu'il lui fallait. Elle travaillerait pour deux, et il ferait la loi au logis. Ce serait sa bête de somme, une bête infatigable et obéissante » (Zola, 1871/1960a, p. 122). Malgré les avertissements de son entourage, Fine accepte d'épouser Antoine ; elle se retrouve piégée dans une vie maritale violente et se laisse totalement exploiter par son mari. L'hérédité de Gervaise et de Nana est donc marquée (entre autres), à la fois par une forte énergie et par une soumission innée.

Gervaise et Nana mobilisent leurs capacités intrinsèques ainsi que les qualités héritées de Fine pour obtenir leur liberté, mais en empruntant des voies opposées : Gervaise opte pour la vertu, tandis que Nana se tourne vers le vice.

Gervaise : la liberté par le travail et la vertu

Gervaise quitte Plassans pour habiter Paris, mais quelque temps après son arrivée elle est lâchement abandonnée par Auguste Lantier, son amant et le père de ses enfants. Ce drame la pousse à se mesurer seule aux épreuves qui s'ensuivent et à élaborer un rêve :

Mon Dieu ! je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah ! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage ; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout... (Zola, 1877/1961a, p. 410-411)

L'idéal de Gervaise réapparaît encore plusieurs fois dans le roman. Il se caractérise par son enracinement dans des besoins humains fondamentaux : sécurité matérielle, respect de soi et affection familiale. À travers ce rêve, Zola met en lumière la fragilité des classes populaires, pour lesquelles même les désirs les plus élémentaires semblent hors d'atteinte. Effectivement, ce rêve n'est pas aussi accessible qu'il en

a l'air. S'il paraît simple en raison du vocabulaire employé par Gervaise, il demeure hors de portée pour de nombreux personnages du cycle des *Rougon-Macquart* : il s'agit, par exemple, d'Antoine Macquart (mentionné ci-dessus), de la famille Maheu de *Germinal* (1885), de Claude Lantier (*L'Œuvre*, 1886) ou encore de Jacques Lantier dans *La Bête humaine* (1890).

Pour réaliser son idéal, Gervaise s'investit corps et âme dans son métier de blanchisseuse, d'abord comme employée. Puis, après plusieurs années d'efforts acharnés, elle parvient à s'installer à son compte en ouvrant sa propre blanchisserie. Ce moment marque une étape décisive dans son parcours : c'est une réussite qui symbolise une liberté enfin conquise, une source de fierté et l'aboutissement d'un long combat pour s'élever par le travail.

L'hérédité transmise par Fine se manifeste dans le parcours de Gervaise vers la liberté : à l'image de sa mère, elle déploie une force de travail hors du commun et une grande ténacité, ce que Gervaise constate elle-même : « Elle, d'ailleurs, ressemblait à sa mère, une grosse travailleuse, morte à la peine, qui avait servi de bête de somme au père Macquart pendant plus de vingt ans » (Zola, 1877/1961a, p. 415). C'est également le milieu qui intervient, il constitue un facteur structurant de sa trajectoire : issue des classes populaires, Gervaise mobilise les moyens mis à sa disposition par ce milieu pour s'élever.

Nana : la liberté par la transgression et le vice

La quête de liberté de Nana ne provient pas d'un idéal, comme chez sa mère, mais de l'accumulation d'envies multiples, comme le décrit le romancier à la fin de *L'Assommoir* :

Alors, trottant dans la boue, éclaboussée par les voitures, aveuglée par le resplendissement des étalages, elle avait des envies qui la tortillaient à l'estomac, ainsi que des fringales, des envies d'être bien mise, de manger dans les restaurants, d'aller au spectacle, d'avoir une chambre à elle avec de beaux meubles. Elle s'arrêtait toute pâle de désir, elle sentait monter du pavé de Paris une chaleur le long de ses cuisses, un appétit féroce de mordre aux jouissances dont elle était bousculée, dans la grande cohue des trottoirs. (Zola, 1877/1961a, p. 726)

Outre son « appétit féroce de mordre aux jouissances », le parcours de Nana est également motivé par d'autres facteurs tels que la volonté de s'extraire de l'extrême pauvreté de son milieu d'origine et de la violence exercée par ses parents à son encontre.

Si le rêve de Nana diffère de celui de sa mère en ce qu'il vise un niveau de vie plus élevé, les deux rêves n'en sont pas moins animés par une aspiration commune : conquérir la liberté par l'autonomie financière. Nana opte pour la voie de la prostitution pour l'obtenir : dans le roman *Nana* (1880), elle atteint l'indépendance économique en devenant une célèbre courtisane, admirée par les puissants de son époque. Les moyens qu'elle emploie pour réussir ne relèvent pas de l'investissement personnel ni du travail honnête, comme chez sa mère ; ils s'inscrivent dans ce que l'on qualifiait alors de « vice », illustrant ainsi une ascension fondée sur la séduction plutôt que sur le mérite ou l'effort. Par ailleurs, Zola parseme tout au long de *L'Assommoir* des indices concernant le vice inné de Nana, préparant ainsi le lecteur au devenir du personnage dans le roman *Nana* : ainsi par exemple, concernant les jeux d'enfant que Nana initie : « Nana avait imaginé de jouer au médecin, là-bas, dans l'obscurité ; cette vicieuse donnait des remèdes aux autres, avec des bâtons » (Zola, 1877/1961a, p. 520).

L'impact du milieu social se manifeste également dans le parcours de Nana, bien qu'il s'exprime autrement que dans celui de sa mère. Chez Nana, ce sont le cercle familial fait de brutalité et d'abandon affectif, ainsi que le milieu ouvrier indigent qui la pousse hors de sa classe d'origine, l'entraînant vers des formes d'émancipation marginales. « Dans *L'Assommoir*, avec le personnage de Nana, Zola décrit l'extrême négligence qui affecte l'éducation des filles issues des milieux les plus populaires. Dans son foyer, elle a été initiée aux vices de l'alcoolisme, de la violence et de l'oisiveté. Dès son enfance, propulsée dans un monde de vices, elle n'aura aucun mal à se prostituer » (López Mendez, 2019, p. 97). Privée d'instruction, sans savoir ni perspectives, Nana ne trouve donc guère d'autre issue que la prostitution, l'une des rares voies ouvertes aux femmes pour accéder à l'autonomie, au XIX^e siècle.

L'hérédité familiale participe aussi de cette ascension. Fine lui transmet sa persévérance et Gervaise lui lègue sa blondeur, sa coquetterie et son pouvoir de séduction ainsi que son ambition de liberté. Mais Nana n'est pas seulement la fille de Gervaise, elle est aussi celle de Coupeau ; c'est un homme caractérisé dès le début de *L'Assommoir* par son insouciance : « Lui, rigoleur, ne s'embarrassait pas de l'avenir. Les jours amenaient les jours, pardi ! On aurait toujours bien la niche et la pâtée » (Zola, 1877/1961a, p. 417). D'ailleurs, même marié et devenu père, « Coupeau . . . incarne le mari médiocre. Type de l'ouvrier parisien gouailleur et amusant, le zingueur n'a pas l'étoffe d'un chef de famille incontesté » (Ratier, 1983, p. 28). Cette légèreté et cette incapacité à envisager l'avenir à long terme, héritées de son père, permettent à Nana de s'engager dans la voie de la prostitution sans mesurer les dangers, l'inconvenance et les conséquences de ce choix.

L'échec, des trajectoires brisées

Après avoir difficilement conquis leur liberté, chacune d'elle selon ses moyens, Gervaise et Nana finissent par la perdre. Pourtant, cette perte ne prend pas la même forme : tandis que le déclin de Gervaise s'installe lentement, presque insidieusement, celui de Nana survient de façon soudaine et brutale.

Gervaise

Zola raconte le déclin progressif de Gervaise, où se conjuguent l'influence du milieu ouvrier, l'emprise de l'alcool favorisé par l'hérédité et la faiblesse de son caractère, jusqu'à la perte définitive de son autonomie.

La perte de liberté de Gervaise est inscrite *a priori* dans le projet même du roman, comme le synthétise Leduc-Adine (1994) : « Tout concourt à montrer dans *L'Assommoir* une idée totalement pessimiste de l'ouvrier et de sa condition vers les années 1875–1880 : la conception même de la structure narrative qui oppose à l'ascension sociale voulue par Gervaise, sa lente, inéluctable et fatale dégradation » (p. 70). En effet, Zola (1877/1961a) décrit dans le roman le milieu ouvrier, et notamment ses plaies :

J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort. C'est la morale en action, simplement. (p. 373)

De prime abord donc, *L'Assommoir* expose le milieu ouvrier parisien et son impact « fatal » sur les personnes. Gervaise en identifie elle-même les dangers dès le deuxième chapitre du roman :

Son rêve était de vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir, ça vous cassait le crâne, ça vous aplattissait une femme en moins de rien. Elle se sentait prise d'une sueur devant l'avenir et se comparait à un sou lancé en l'air, retombant pile ou face, selon les hasards du pavé. Tout ce qu'elle avait déjà vu, les mauvais exemples étalés sous ses yeux d'enfant, lui donnaient une fière leçon. (Zola, 1877/1961a, p. 417)

En se comparant à un sou jeté en l'air, Gervaise utilise une métaphore qui exprime parfaitement autant l'arbitraire du destin que sa cruauté. Et l'utilisation du terme d'« assommoir », pas encore à propos de l'établissement du père Colombe, préfigure les dangers futurs. Pourtant, malgré sa lucidité, Gervaise ne parvient pas à tirer parti de cette « fière leçon » et sombre.

Parmi les dégâts inhérents au milieu ouvrier, le roman met l'accent sur ceux qui sont provoqués par l'alcool. Effectivement, selon une perception courante à l'époque, l'alcoolisme est « un vice particulier des classes laborieuses » (Thiry-Bour, 1997, p. 73). Celui de Gervaise s'enracine en outre dans un héritage familial lourdement chargé : elle descend de la lignée bâtarde des Macquart, est le fruit de la névrose d'Adélaïde et de l'alcoolisme de son grand-père, de son père et de sa mère ; elle a en outre été conçue dans l'ivresse :

La seconde fille, Gervaise, née l'année suivante, était bancal de naissance. Conçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient, elle avait la cuisse droite déviée et amaigrie, étrange reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soûlerie furieuse. (Zola, 1871/1960a, p. 124)

Encouragée par son mari Coupeau, Gervaise s'adonne à l'alcool, ce qui vient en premier lieu impacter sa profession : elle néglige progressivement son travail et bâcle ses tâches, menant à la dégradation notable de la qualité de ses prestations. Peu à peu, même ses clientes les plus fidèles finissent par lui tourner le dos (Marzel, 2017, p. 119–120). Finalement, Gervaise perd sa blanchisserie et est contrainte de renoncer à son statut de patronne, ce qui pointe la fin de sa liberté. Elle revient par conséquent travailler comme simple employée, mais la détérioration de la qualité de son travail conduit à son renvoi définitif. Graduellement, appauvrie et délaissée, Gervaise est obligée de quitter son logement pour en louer un plus modeste, puis un autre encore plus insalubre, jusqu'à se retrouver sans domicile, dans un petit réduit. Elle y meurt de faim et de froid, abandonnée de tous.

Wallace (2004) dans un article dans lequel il compare les trajectoires de Lisa et Gervaise, les deux filles de Fine et Antoine, les sœurs nées Macquart, soutient que le milieu décide du destin des personnages zoliens :

En naissant, Gervaise n'était pas prédestinée à déchoir de par son hérité, pas plus que Lisa ne l'était à réussir. Ce sont les milieux qui ont déterminé la vie des deux femmes. En modifiant les milieux, Zola s'est ménagé deux résultats différents pour le même type de « spécimen ». (p. 377)

Cette comparaison accentue l'influence du milieu : alors que Lisa et Gervaise sont issues du même patrimoine génétique, les deux sœurs suivent des voies opposées, en raison des environnements sociaux distincts dans lesquels elles évoluent, depuis leur enfance ; le retrait précoce de Lisa de son milieu d'origine permet de neutraliser l'influence de l'hérédité, alors que Gervaise est soumise dès l'enfance au « régime de l'anisette » par sa mère, ce qui ne fait qu'aggraver sa prédisposition génétique. Plus tard, l'évolution de Lisa dans un milieu bourgeois aisé lui permettra de devenir la patronne emblématique de la charcuterie des Quenu (*Le Ventre de Paris*, 1873) tandis que Gervaise sera jetée en pâture dans le milieu ouvrier et en souffrira.

La déchéance de Gervaise est provoquée également par une certaine faiblesse de son caractère. Sa vie est une suite de laisser-aller et de compromis : elle accepte tout d'abord d'épouser Coupeau alors qu'elle s'était promis de ne jamais se remarier, elle accepte aussi qu'il ne travaille pas après son accident et accepte ensuite que Lantier revienne vivre sous son toit (Brochot, 2005, p. 27). À ce stade, Gervaise perd également sa dignité en ayant des relations sexuelles avec Coupeau et Lantier simultanément, ce qui soulève l'« indignation publique » (Zola, 1877/1961a, p. 636). Son déclin progresse et l'épisode du chapitre XII, où elle en est réduite à tenter de se prostituer et rencontre Goujet, constitue un sommet d'avilissement et d'humiliation. Zola insiste sur la déchéance corporelle de Gervaise pour intensifier sa dégradation générale, comme le soutient Bouhouch (2024) :

L'esthétique romantique représente le corps féminin à travers des détails idéalisant l'héroïne, belle et sublime. Zola défait cette tradition romanesque en nous exposant un long processus de désacralisation et de démolition du corps, peint dans ses détails les plus avilissants. Dans cette réalité de l'ouvrière opprimée par sa condition, Gervaise se voit au début encore comme un être déchu et blâmable, avant de tomber complètement dans l'inconscience. Les termes « coupable, sale, ordure » en témoignent. . . . L'image de « l'avachissement » constitue un *leitmotiv*, où se lit une dense sémantisation de la déchéance du personnage . . . (p. 437)

Ainsi, la détérioration progressive du corps de Gervaise devient le théâtre visible de sa chute.

Nana

La déchéance et la fin de Nana se déroulent différemment. Son parcours s'achève brutalement avec sa mort, provoquée par la petite vérole qu'elle contracte auprès de son fils. Elle meurt en quelques jours dans une chambre d'hôtel, entourée d'autres prostituées, dans une atmosphère qui, bien que non misérable, souligne l'ironie tragique de la situation : celle qui avait dominé les hommes par son charme est désormais défigurée, méconnaissable, réduite à n'être qu'un corps décomposé. Ainsi, à la différence de sa mère Gervaise, dont la décadence et la mort s'inscrivent dans une lente dégradation physique et sociale, Nana disparaît de façon brutale, terrassée en quelques jours par la maladie. L'élan de Nana vers la liberté est brutalement interrompu par sa mort inattendue.

La disparition de Nana n'est donc pas le produit de rebondissements ou de péripéties du roman et paraît, par conséquent, artificielle. Elle l'est, effectivement, provenant davantage d'une motivation idéologique de Zola que d'un ressort dramatique. Toute la vie de Nana peut être envisagée comme le reflet métaphorique du Second Empire (Gagné, 2023, p. 235). Selon Reverzy (2008), « Nana naît ainsi en 1851 et meurt en 1870, ce qui révèle assez nettement le dessein du romancier d'en faire une incarnation du régime. Le destin de Nana est donc à lire également au plan historique, comme une allégorie du second Empire, de son lucre, de sa folie, lors même que ce ne sont que les trois dernières années de ce régime que le roman de 1880 représente » (p. 112–113). Toujours selon Reverzy (2007),

si l'on peut évoquer l'inconscience politique de Nana, on ne peut en revanche évaluer la dimension historique et politique d'un roman dans lequel le personnage sert de catalyseur aux « désirs du mâle » et s'avère le poison dont la société impériale va mourir. Qu'il remonte au visage de Nana dans les somptueuses pages finales où l'on apprend son retour, sa mort imminente et le vote de la guerre par l'assemblée, n'est que la réalisation de la métaphore qui a couru tout au long du récit, celle du ferment qui décompose la jeune femme comme il a décomposé le régime qu'elle incarnait et dont rien ne subsistera. (p. 89)

Ainsi, de même que la vie de Nana est interprétée comme une allégorie du Second Empire, sa mort est-elle aussi provoquée par le même ferment destructeur qui met fin au régime impérial. La vie, la dégradation et la fin de Nana sont simultanément une description naturaliste d'un parcours prostitutionnel ainsi qu'une puissante allégorie sociopolitique.

Les femmes et la liberté au XIX^e siècle

Une question se pose, toutefois : dans quelle mesure les tentatives vers la liberté de Gervaise et de Nana et leurs échecs reposent-ils sur une plausibilité sociohistorique, telle que souhaitée par Zola ?

Au XIX^e siècle, les femmes sont soumises à de nombreuses restrictions qui limitent fortement leur liberté et leur autonomie financière. La législation, notamment le Code civil napoléonien, place les femmes mariées sous l'autorité de leur mari, les privant de droits élémentaires comme la gestion de leurs biens ou la signature de contrats. L'accès à l'éducation supérieure leur est largement fermé ; selon Bernard (2007), la Révolution n'a pu, ou n'a pas voulu, s'occuper de l'éducation des filles, les lycées les ont négligées et même « le Second Empire les maintint "sur les genoux de l'Église" ». Les filles ont dû attendre jusqu'en 1880 pour entrer au lycée sans être pour autant préparées au baccalauréat. Ce n'est qu'à partir de la Première Guerre mondiale que les filles ont pu réellement y accéder (p. 163). Le monde du travail, quant à lui, n'offre aux femmes que des emplois précaires, mal rémunérés et socialement dévalorisés, tandis que les normes morales condamnent toute tentative d'émancipation individuelle. Si quelques figures féminines, comme la femme d'affaires Marguerite Boucicaut (1816–1887) ou la scientifique Marie Skłodowska-Curie (1867–1934) accèdent à l'indépendance, elles restent des exceptions dans un siècle où les femmes sont dans leur immense majorité, enfermées dans des rôles définis par le mariage, la maternité et le foyer.

Les destins de Gervaise et de Nana reflètent la condition féminine au XIX^e siècle. L'acquisition de la liberté par Gervaise reste somme toute modeste, et son échec, causé par les conditions du milieu ouvrier et l'alcoolisme, peut être crédible. Quant à Nana, si elle ne représente pas « la » femme du XIX^e siècle, elle cristallise néanmoins certaines réalités féminines de l'époque. Son ascension est calquée sur celle de quelques courtisanes dix-neuviémistes, dans un système où même si la femme gagne sa liberté, elle paie un prix très lourd. Toutefois, vu la restriction des gagne-pains féminins, la prostitution devient l'un des seuls moyens pour « s'élever », même si de façon indigne. Notons, cependant, que l'échec de la liberté n'est pas le lot de toutes les héroïnes zoliennes. Si certaines vivent des destins tragiques, telles qu'Angélique du *Rêve* (1888) ou Marthe Mouret dans *La Conquête de Plasans* (1874), d'autres, en revanche, accèdent à la réussite et à l'épanouissement, à l'image de Denise Baudu dans *Au Bonheur des Dames* (1883).

Conclusion

La comparaison de l'accès à la liberté et de sa perte chez Gervaise et chez Nana montre qu'elles répondent à des logiques littéraires complexes, qui se superposent comme les strates d'un mille-feuille. À travers ces deux figures féminines, Zola met en pratique, en premier lieu, les principes du naturalisme, en démontrant comment l'hérédité et le milieu contribuent à l'obtention d'une émancipation autant qu'à sa perte. Chez Gervaise, la liberté conquise par le travail s'effondre sous le poids de l'addiction à l'alcool, héritée de ses ascendants, d'un environnement ouvrier et d'un caractère faible. Dans le cas de Nana, c'est un environnement originel de brutalité et de misère qui la pousse vers la prostitution, seule voie d'émancipation possible pour une femme de sa condition. Sa trajectoire s'achève brutalement, interrompue par une maladie inattendue.

L'échec de ces deux quêtes s'explique aussi par les choix esthétiques du romancier : Gervaise incarne le déclin inéluctable de la classe ouvrière, tandis que Nana devient l'allégorie corrosive d'un régime en perdition. Dans les deux cas, la chute des personnages dépasse leur logique propre, elle est guidée par une volonté d'illustrer dans la fiction le triomphe des déterminismes et l'impuissance de l'individu. Ainsi, Zola donne à voir combien les aspirations féminines à la liberté, pourtant diverses dans leurs formes, se brisent inexorablement sur des forces plus grandes qu'elles : déterminismes biologiques, contraintes sociales et exigences du projet romanesque lui-même.

Bibliographie

- Bernard, Cl. (2007). *Penser la famille au XIX^e siècle (1789–1870)*. Presses universitaires de Saint-Étienne.
- Bouhouch, S. (2024). La déchéance du personnage féminin dans *L'Assommoir* (1877) d'Émile Zola : l'exemple de Gervaise. In J. Borst & G. Febel (Dir.), *Corps et capital dans le roman français du XIX^e siècle* (p. 427–446). Frank & Timme.
- Brochot, V. (2005). Le péché et la morale dans *L'Assommoir* et *Thérèse Raquin* d'Émile Zola. *Initial(e)s*, 20, 24–35.
- Cnockaert, V. (2003). Le corps en ruines : sur quelques agonies dans *Les Rougon-Macquart*. In H. Thompson (Dir.), *New approaches to Zola: Selected Papers from the 2002 Cambridge Centenary Colloquium* (p. 133–142). The Émile Zola Society.

- Gagné, N. (2023). *Les Visages de la république dans l'œuvre d'Émile Zola* [Thèse de doctorat non publiée]. Université du Québec à Montréal.
- Leduc-Adine, J.-P. (1994). *L'Assommoir*: la terreur des ouvriers. *Littératures*, 30(1), 61–71.
- López Mendez, M. (2019). Construction déterministe du personnage féminin chez Émile Zola et Miguel de Carrión. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21(1), 93–116. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-59312019000100093&script=sci_arttext
- Marzel, Sh.-R. (2017). Narrative of Feminine Illness in Zola's *Rougon-Macquart*. *DIEGESIS*, 6(2). <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/282/401>
- Ratier, H. (1983). Une héroïne flaubertienne : Gervaise Macquart. *Les Amis de Flaubert*, 62, 28–33. https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/062_028/
- Reverzy, É. (2007). *La chair de l'idée: poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*. Droz.
- Reverzy, É. (2008). *Nana d'Émile Zola*. Gallimard.
- Thiry-Bour, C. (1997). L'évolution de la représentation de l'alcoolique, ou l'effacement du stigmata. *Regards Sociologiques*, 13, 73–83.
- Wallace, J. (2004). Les Sœurs Macquart : « Femmes expérimentales ». In A. Gural-Migdal (Dir.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste* (2^e éd. ; p. 371–380). Peter Lang.
- Zola, É. (1960a). *La Fortune des Rougon*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 1 ; p. 5–315). Gallimard. (Texte original publié 1871)
- Zola, É. (1960b). *Le Ventre de Paris*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 1 ; p. 601–895). Gallimard. (Texte original publié 1873)
- Zola, É. (1960c). *La Conquête de Plassans*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 1 ; p. 897–1212). Gallimard. (Texte original publié 1874)
- Zola, É. (1961a). *L'Assommoir*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 2 ; p. 371–796). Gallimard. (Texte original publié 1877)
- Zola, É. (1961b). *Une page d'amour*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 2 ; p. 697–1092). Gallimard. (Texte original publié 1878)
- Zola, É. (1961c). *Nana*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 2 ; p. 1093–1485). Gallimard. (Texte original publié 1880)
- Zola, É. (1964a). *Au Bonheur des Dames*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 3 ; p. 187–803). Gallimard. (Texte original publié 1883)

Zola, É. (1964b). *Germinal*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 3 ; p. 1131–159). Gallimard. (Texte original publié 1885)

Zola, É. (1966). *La Bête humaine*. In A. Lanoux & H. Mitterand (Dir.), *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Vol. 4 ; p. 995–1331). Gallimard. (Texte original publié 1890)

Notice bio-bibliographique

Shoshana-Rose Marzel (Ph.D.) est maître de conférences (Senior Lecturer) et chef du département de Littérature, Art et Musique, au Zefat Academic College, à Safed (Israël) où elle enseigne la littérature générale. Elle est la correspondante de la *Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes* pour Israël. Ses recherches portent sur le roman français du XIX^e siècle et sur les aspects théoriques et historiques de la mode. Elle a publié *L'esprit du chiffon, le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle* (Peter Lang, Berne, 2005). Elle a également dirigé et publié, en collaboration avec Guy D. Stiebel, l'ouvrage collectif *Dress and Ideology, Fashioning Identity from Antiquity to the Present* (Bloomsbury Academic, Londres, 2015). Son dernier livre, *Le vêtement dans les contes de Perrault* a été publié chez Brill (Leiden, 2024). Elle contribue régulièrement à la presse scientifique.


shoshi@marzel.com

shoshanam@zefat.ac.il



ANNA OPIELA-MROZIK

Université de Varsovie, Pologne

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

Écrire la liberté, libérer l'écriture : les défis (littéraires) de Villiers de l'Isle-Adam

Writing Freedom, Liberating Writing:
The (Literary) Challenges of Villiers de l'Isle-Adam

Abstract

The article analyses the aspects of freedom in the work of Villiers de l'Isle-Adam, understood in three interrelated ways: as a fictional theme, as a challenge the writer sets himself in the face of historical upheavals and the pursuit of his literary career, and as a modern approach to writing aimed at a poetic and musical effects. In Villiers's theatre, the struggle for collective freedom is intertwined with the construction of a dream of power. The apprehension of individual freedom stems from idealism and aims at inner freedom opposed to the libertarian paroxysm. The monarchical nostalgia of Villiers the aristocrat is expressed through symbolic gestures and an attitude affirming his freedom from the bourgeois world. To liberate his writing from generic rules, Villiers tends to give it a poetic and musical dimension through punctuation and stylistic choices.

Keywords: Villiers de l'Isle-Adam, freedom, power, aristocrat, poetry

Réfléchir aux enjeux de la liberté dans la création littéraire de Villiers de l'Isle-Adam revient à relever les défis qui régissent son écriture : (re)définir la notion qui se dérobe à une seule acception, affirmer l'identité de l'écrivain-aristocrate face à la réalité bourgeoise, dépasser les règles génériques et dérouter le lecteur. L'idée même de liberté apparaît comme un concept-clé permettant d'appréhender la posture de l'écrivain rêveur et railleur¹ qui ne se lassait pas dans sa quête de l'Absolu.

¹ Ce double aspect de son œuvre constitue l'une des pistes essentielles des travaux consacrés à Villiers, ce dont témoignent, entre autres, le numéro spécial de la *Revue des sciences humaines* « Villiers de l'Isle-Adam, poète de la contradiction » (1996) et plusieurs études sur les ambiguïtés interprétatives que recèlent ses contes (par exemple, Grojnowski, 2008, p. 423–433). À cela s'ajoutent des

Afin de démontrer les glissements de sens et les ambiguïtés dont relève, chez Villiers, la notion de liberté, nous nous proposons de l'étudier selon une triple modalité : d'abord, en tenant compte du politique, comme un thème de fiction souvent subverti et associé à un rêve de puissance, ce dont témoignent des pièces de théâtre et plusieurs contes de Villiers ; ensuite, comme un défi moral que se fixe l'écrivain nostalgique du passé face aux bouleversements de l'histoire et dans le but de poursuivre sa carrière littéraire dans le milieu bourgeois ; enfin, au niveau esthétique, comme une approche moderne de l'écriture qui tend à se libérer des cadres du récit traditionnel en vue d'atteindre à une dimension poétique et musicale et de rendre la valeur à la parole proférée.

L'idéal de la liberté politique et un rêve de puissance

Le thème d'une aspiration à la liberté politique remplit l'œuvre dramatique de Villiers, cette partie de sa création peu prisée à l'époque par le public². Et pourtant, après quelques échecs au théâtre, c'est dans l'espoir d'un succès que Villiers a entrepris le sujet d'une lutte pour la liberté en participant, en 1876, au concours organisé à l'occasion du centenaire de l'Indépendance des États-Unis. Son « drame historique », *Le Nouveau Monde*, a remporté le second prix que lui a décerné le jury présidé par Hugo. Inspiré par les récits américains de Chateaubriand et envisageant le sujet de façon fantaisiste, Villiers s'est mis au travail avec enthousiasme en imaginant « tout un monde de quakers, de Peaux-Rouges, de colons, d'Anglais, de Français, de lions, de caïmans, d'alligators et de drapeaux aux vingt-deux étoiles, à faire remuer, rugir, piauler, danser et crier la liberté comme on crie la moutarde ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 1186). Afin de peindre la guerre de l'indépendance américaine, il rêvait donc un univers animé, sonore et dépaysant, ce qu'il a atteint

travaux sur l'idéalisme de Villiers, la poétique de la machine et le merveilleux scientifique de *L'Ève future* (Noiray, 1999). Les études de Vibert, dont sa thèse (1995), apportent un éclaircissement considérable sur l'illusionnisme de Villiers, son idée de la parole (factice) et du silence, ainsi que sur les ressources de l'ironie dans son écriture. Il est à noter la parution du dossier thématique de la revue *Littératures* (2014) consacré aux imaginaires du théâtre villiérien (re)découvert et réévalué en fonction de la théâtralité de son œuvre narrative. Un renouvellement de la recherche sur Villiers s'effectue récemment grâce à l'ouvrage collectif (Enriquez & Orset, 2025) dont les contributeurs réfléchissent à l'ensemble de l'œuvre de Villiers et les postures paradoxales de cet écrivain (anti)moderne et « inactuel en son siècle ».

² *Le Nouveau Monde* n'a été représenté que dix-sept fois, *La Révolte* a été retirée de l'affiche après cinq spectacles, tandis que *Le Prétendant* et *Axël* n'ont pas été mis en scène du vivant de leur auteur.

malgré le règlement du concours laissant, apparemment, peu de place à l'invention créatrice. Tout en respectant le programme imposé, Villiers s'est gardé la liberté de créer un drame dynamique et profond : le texte témoigne, d'un côté, « de l'inscription massive du spectaculaire » (Alexandre-Bergues, 2014, p. 62) et, de l'autre, annonce le drame symboliste et wagnérien illustré par *Axël*³.

Mais *Le Nouveau Monde* est surtout un drame symbolique où chaque personnage représente une idée. Ainsi, Lord Cecil, chef de l'armée anglaise, incarne-t-il le principe du Royalisme, tandis que Stephen Ashwell, commandant des insurgés américains aux côtés de George Washington, illustre le principe de la Liberté (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 414). Par contre, Ruth Moore, la femme aimée par ces deux hommes, personnifie « la terre américaine à cette époque ; terre toujours à moitié divorcée de l'Angleterre, toujours à moitié libre, libre enfin »⁴ (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 415). Même si ces remarques initiales indiquent l'aspect schématique des personnages, *Le Nouveau Monde* développe les grands thèmes villiériens, comme l'ambition, et fait transparaître l'espoir de liberté et de renaissance nationale renforcé, sans doute, par le soutien de Villiers pour la révolte républicaine lors de la Commune de Paris⁵.

En effet, on entend l'écho de l'enthousiasme révolutionnaire dans la bouche des personnages. Stephen Ashwell s'écrie que « le premier devoir d'un peuple qu'on veut réduire à l'esclavage est de se révolter », c'est pourquoi, « il faut quitter la charrue, l'industrie, le foyer, pour conquérir la liberté, ou mourir avec nos frères » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 484). La lutte pour la Liberté, érigée en valeur suprême, devient un devoir impératif à toutes les âmes ferventes. Sa dimension dépasse celle de l'indépendance américaine en englobant l'idée d'une future « Communion des peuples » qu'entamera « l'Amérique délivrée » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 506). Grâce à ses discours enflammés et idéalistes, Stephen Ashwell réussit à éveiller un élan patriotique et à encourager les rebelles à combattre pour une cause universelle : « non seulement pour l'Amérique, mais pour un nouveau monde ! Non seulement pour conquérir l'indépendance de ce sol adoptif, mais pour

³ En témoigne le personnage de Mistress Andrews, « le type d'une âme étrange, ténébreuse et amère, d'une fille de race, hantée de mélancolie, de silence et de fatalité » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 415). Évoqué plusieurs fois, le signe de la main ensanglantée qui a marqué les aïeux de l'héroïne et se laisse voir au moment de sa mort renvoie à un *leitmotiv* wagnérien, transposé par Villiers dans sa pièce.

⁴ Cette idée se traduit directement par la procédure interrompue de son divorce avec Lord Cecil au début de la pièce et par sa libération définitive, dans un sens civil, à la fin du drame, lorsque son mari périt lors du combat.

⁵ Il existe deux lettres fragmentaires de mai 1871 qui suggèrent la participation de Villiers aux événements de la Commune, même si sa fonction dans ce mouvement reste énigmatique. Un certain M. Langeron remercie Villiers du concours de son courage « pour faciliter à nos libérateurs la tâche assez ardue qu'ils avaient à remplir » (Bollery, 1871/1962, p. 169).

qu'au bruit du tomber de nos entraves rompues s'éveillent, en sursaut, de toute part, sur la terre, ceux qui sont faits pour délivrer » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 504). En élevant le flambeau inextinguible de la Liberté, c'est donc l'Amérique qui devrait répandre un élan libérateur à travers le monde entier. Dans la conclusion de son drame, Villiers renvoie au symbole de l'aurore pour crier le triomphe des insurgés, commandés par Washington, grâce à qui « la terre des hommes libres est délivrée » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 540). Répétée par plusieurs voix, l'annonce finale de la victoire : « Le Nouveau Monde est libre » retentit « comme un écho dans le vent du matin », tandis que « l'aurore éclaire tout l'ensemble de la scène » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 541).

Remarquons cependant que la représentation de la lutte pour la liberté politique s'accompagne souvent, chez Villiers, d'aspirations individuelles à régner⁶. Le projet de complot contre le pouvoir demeure inhérent à un rêve de puissance que tentent de réaliser les personnages du drame *Le Prétendant* (1876) et Tullia Fabriana, protagoniste du roman inachevé *Isis* (1862). Cette dernière envisage, par l'entremise du jeune prince Wilhelm, de s'emparer du trône de Naples pour ensuite, en mettant en œuvre son hégélianisme, prendre le pouvoir occulte sur le monde entier. Son rêve joint l'ambition de domination à une idée de la liberté qui dépasse le projet politique. Si Tullia Fabriana garde sa « paisible liberté » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 125), c'est en raison de la supériorité de son esprit par lequel elle veut « libérer » le monde, c'est-à-dire imposer son hégémonie purement intellectuelle.

Il en est autrement dans *Le Prétendant* qui met en scène une conspiration tramée par Morgane pour renverser le couple royal de Naples ayant abandonné le pouvoir à une intrigante ambitieuse, Lady Hamilton. Il s'agit d'un complot presque réussi : Morgane convoque quelques nobles qui adhèrent à son projet⁷ et se mettent à l'exécuter lors d'une fête au palais royal. En tête des conjurés est placé Sergius, l'ancien prisonnier libéré par Morgane, reçu avec enthousiasme par le peuple de Naples. Dans le premier discours qu'il adresse à la foule se reflète son rêve idéaliste, tourné vers l'avenir : « Je veux convier ici, dans Naples, et j'y saurai attirer ceux-là . . . qui portent des flambeaux de Pensée, de Science et de Liberté !... Et ils

⁶ Il paraît que l'ambition de « régner » relevait aussi de la personnalité de l'écrivain-aristocrate, ce dont témoigne une anecdote rapportée par Mallarmé (1890/2003) sur les prétentions de Villiers au trône de Grèce : « Ne s'avisa-t-il pas, les gazettes indiquant la vacance d'un trône, celui de Grèce, inconscient d'y faire valoir ses droits, en vertu de suzerainetés ancestrales, aux Tuileries . . . La légende vraisemblable, ne fut jamais, par l'intéressé, démentie » (p. 31).

⁷ Néanmoins, l'enthousiasme politique est atténué, dans ce drame, par le scepticisme qu'incarne le comte de Montecelli, l'un des conjurés. Tout en approuvant la nécessité d'agir, il constate amèrement : « Trop jeunes pour la liberté, trop vieux pour la monarchie, tels sont les peuples actuels » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 288).

viendront, formant une cour sublime, t'insuffler leur courage, leur orgueil et leur foi » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 323). En s'élevant au-dessus des ambitions personnelles, Sergius, tel un roi sacré, vise le renouvellement de l'ordre établi et met le peuple sur la voie humanitaire afin de le conduire au bonheur.

Le complot échoue finalement en raison de l'amour qui prévaut sur l'ambition politique : amoureuse de Sergius, Morgane tombe dans le piège tendu par Lady Hamilton et déjoue la conspiration. Le drame se fonde alors sur la rivalité entre deux femmes, de même excitées par le pouvoir et animées par l'amour. Mais, comme le remarque Ducrey (2014),

leurs différences sont plus nombreuses que leurs similitudes : à la révoltée s'oppose la gardienne de l'ordre établi ; à l'idéaliste pure répond la stratège corrompue et corruptrice ; à la lumière d'un flambeau levé pour la liberté rétorquent les ténèbres d'une magicienne et empoisonneuse, qui finit par vaincre par ruse et vengeance. (p. 83)

Avec la disparition du couple des révolutionnaires disparaît l'idéal d'une puissance libératrice. « Vous avez tué les deux seuls êtres qui pouvaient encore donner au monde l'illusion de la royauté ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 373), conclut le comte de Montecelli, en indiquant ainsi l'anéantissement du rêve sublime visant le royaume idéal⁸.

Entre la liberté intérieure et la liberté absolue

Le thème villiérien de la liberté ne renvoie pas forcément à la représentation d'une lutte au nom de la collectivité, car, à un autre niveau, liberté ne veut pas dire nécessairement délivrance. Villiers illustre les efforts d'un individu à récupérer sa liberté personnelle, mais il s'agit plutôt d'une liberté intérieure, considérée comme une liberté authentique. Renvoyant aux idées stoïciennes, la liberté intérieure « est synonyme d'indifférence à l'égard des causes extérieures et du destin, d'indépendance, d'invulnérabilité, de cohérence avec soi-même » (Verdun, 2009, p. 51). Il est significatif d'évoquer ici l'attitude de Ruth Moore (*Le Nouveau Monde*) lors de

⁸ Le pessimisme et le désenchantement du personnage renvoient à la posture de Villiers lui-même qui, face à la réalité bourgeoise et à l'insuccès prolongé, devait constater la dissolution de ses rêves de gloire.

son arrestation suite à une fausse accusation. Pendant qu'on lui met les menottes, elle s'adresse à Stephen : « Va ! je suis de celles qui se sentent libres, même dans les chaînes ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 512). Selon la logique villiérienne, il est donc possible de dépasser, mentalement et émotionnellement, l'état de captivité, car « la liberté intérieure désigne un espace intime, spirituel, qui clôt la conscience sur elle-même, en la rendant presque inaccessible au regard des autres ou aux contraintes extérieures » (Verdun, 2009, p. 52).

Il paraît que c'est un objectif atteint par Élisabeth, la protagoniste de *La Révolte*, drame moderne en un acte. En s'opposant à son mari Félix qui revendique son système de valeurs matérialistes, elle décide de quitter son domicile afin de se libérer de ce qui lui répugne. Sa révolte s'avère pourtant de courte durée : telle une femme prodigue, elle revient quelques heures plus tard. Ce retour inattendu met en doute son élan idéaliste brusquement interrompu. La révolte d'Élisabeth ne serait-elle, comme le prétend son mari, qu'un acte de folie avorté et insignifiant ? Affaiblie par l'influence néfaste du positivisme de Félix, elle est devenue incapable de fuir la réalité : « lorsque ma poitrine, avide de liberté et gonflée de tristesse, s'est soulevée, j'ai frissonné du froid de l'exil » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 405). Dans la pièce de Villiers, « c'est le tragique qui l'emporte puisque la révolte est inutile, il est trop tard pour Élisabeth . . . Elle est morte à son rêve d'Idéal » (Dufief, 2025, p. 69).

Toutefois, bien que son départ soit manqué, Élisabeth revient changée, comme une morte-vivante qui a saisi l'essentiel de sa liberté que rien ne peut dès lors entraver. Dans ce sens, elle a réussi à transformer sa captivité forcée en un repli volontaire, tel qu'elle l'imaginait dans son rêve de se cloîtrer dans une retraite lointaine (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 401). Ayant compris son appartenance à un autre monde, elle appréhende la supériorité de son âme et sa liberté intérieure dans la dernière réplique adressée à Félix : « Pauvre homme !... » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 408)⁹.

La Révolte renvoie à un autre drame villiérien en un acte, *L'Évasion*, qui représente le concept de la liberté intérieure. Voici un galérien qui, aidé par un complice, s'est évadé de la prison et a pénétré dans la maison de deux jeunes mariés pour s'emparer de la dot avant de jouir de sa liberté récupérée. Cependant, touché par les propos des amoureux et la pureté de leurs intentions, il subit une brusque métamorphose, renonce à ses projets criminels et se laisse arrêter par la police. Indifférent

⁹ C'est pour cette raison qu'Élisabeth rejoint le cercle des taciturnes villiériens qui s'identifient aux êtres spirituels, opposés aux bourgeois intarissables. Ses propos de la dernière scène sont entrecoupés de moments de silence qui renvoient au Silence en tant que synonyme du Rêve idéaliste et élèvent le personnage au-dessus du réel. Par ailleurs, pour son caractère novateur, on peut considérer la « Scène muette » placée au milieu de *La Révolte* comme une tentative de se libérer de l'emprise de la parole au théâtre, ce qui annonce le théâtre symboliste (Dufief, 2008, p. 171-172).

à ce qui l'attend, lorsqu'on lui met les menottes, il prononce une phrase qui définit sa nouvelle liberté, manifestement intérieure, qu'il vient de découvrir : « C'est drôle !... mais... il me semble que c'est maintenant QUE JE M'ÉVADE ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 698). Tout invraisemblable qu'elle soit, la transformation du forçat témoigne de la valeur que Villiers attachait à son idéalisme, ce fondement de la liberté comprise dans sa forme la plus élevée, comme une posture spirituelle délibérément adoptée à l'encontre des facteurs extérieurs.

Néanmoins, dans les textes de Villiers se côtoient des personnages chez qui l'affirmation de la liberté individuelle est poussée au paroxysme. Afin d'assumer leur indépendance absolue, ils sont capables de commettre un acte gratuit. En guise d'exemple, reprenons deux contes villiériens : *Duke of Portland* et *Le Désir d'être un homme* (*Contes cruels*). Le héros du premier, un aristocrate excentrique, a choisi, lors de son voyage en Orient, de serrer la main d'un lépreux. Ce geste inutile, mais délibéré et lourd de conséquences (le duc ayant contracté la lèpre), apparaît comme un acte gratuit qui s'inscrit dans la logique de l'éthos chevaleresque, toute perverse qu'elle puisse paraître. La liberté d'un noble s'exprime lorsqu'il relève un défi lancé à sa propre identité : « Une seconde de bravade — un mouvement *trop* noble, plutôt ! — avait emporté cette existence lumineuse dans le secret d'une mort désespérée... » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 602).

Opposé à un idéal de générosité, l'acte exécuté par Esprit Chaudval, protagoniste du second récit, relève d'une cruauté inouïe qui défigure la notion de liberté individuelle en y ajoutant une dimension monstrueuse. Dans la tentative de se libérer de son statut d'acteur et d'affirmer celui d'être humain, il décide de commettre un acte gratuit (« [son] acte . . . désintéressé » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 662)) consistant à incendier un quartier pour ensuite en avoir des remords qu'il perçoit comme une émotion strictement humaine. Le crime ne fait pas venir les spectres attendus : même si Chaudval semble prouver ainsi sa liberté absolue, cela ne le fait pas accéder à la plénitude de son être et ne confirme que son identité de spectre enfermé dans son métier. Sa liberté quasi totale s'avère donc illusoire.

La liberté aristocratique de Villiers et sa vengeance des bourgeois

Le thème de la liberté, exploité sous des angles divers, coexiste, chez Villiers, avec une réflexion sur la liberté considérée du point de vue historique et personnel. Aristocrate de sang et d'esprit, Villiers rejoint Chateaubriand en méditant sur la

liberté perdue par la France suite à la Révolution française. La nostalgie monarchique de Villiers se reflète à travers l'évocation des gestes symboliques qui permettent ainsi de réaffirmer l'(ancienne) liberté de la France.

Ce sont le retour constant à la décapitation du roi Louis XVI et le rêve de voir Louis XVII établi sur le trône qui alimentent les réflexions légitimistes de Villiers contenues, entre autres, dans le conte *Le Droit du passé*. En revenant à la capitulation de la France en 1871, suite à la défaite dans la guerre franco-prussienne, Villiers imagine un événement romanesque qui perpétue symboliquement l'histoire de la royauté et constitue une réparation faite au roi décapité par la France vaincue. Envoyé pour signer la trêve au nom de la République française, le ministre Jules Favre, ayant oublié de se munir du sceau officiel, a apposé le sceau fleurdelisé sur le « Traité sombre », faisant soudainement apparaître « l'âme . . . de la Maison de France » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986b, p. 85). Comme cette « bague souveraine » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986b, p. 85) lui a été offerte par un inconnu énigmatique qui se prenait pour le prétendant légitime au trône, Louis XVII, le ministre républicain est devenu « le représentant même de la France » attestant, paradoxalement, de la liberté de celle-ci au moment de sa captivité par l'ennemi : « Il avait fallu, pour amener ceci, que l'Allemagne fit prisonniers plus de cent cinquante mille hommes, avec leurs canons, leurs armes et leurs drapeaux flottants, avec leurs maréchaux et leur Empereur — et maintenant, avec leur capitale ! — Et ce n'était pas un rêve » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986b, p. 84). Ayant exécuté ainsi le droit du passé, le ministre a accompli un acte de vengeance et d'expiation à la fois, ce dont témoigne l'ambiguïté de sa réponse : « C'EST JUSTE ». Dans l'imaginaire de Villiers, ce geste symbolique aurait donc rendu caduques les conventions du traité qui « devait coûter à la patrie tant de nouveaux flots de sang français, deux vastes provinces, . . . l'incendie de la sublime capitale et une rançon plus lourde que le numéraire métallique du monde » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986b, p. 85).

Guidé par le souvenir du roi exilé, le royalisme villiérien s'exprime aussi dans son récit autobiographique *L'Avertissement*. En revenant à son enfance bretonne, Villiers rappelle la coutume des écoliers de dessiner « ces héraldiques fleurs de lys » et de marquer leurs devoirs avec « ces trois caractères : “V. H. V !” pour dire “Vive Henri V !” » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986b, p. 523). Tout en espérant le retour du roi, Villiers (1986b) a pourtant remarqué que la fidélité légitimiste s'est voilée, chez lui, comme chez les autres, d'un défaitisme invincible : « toute mélancolie, en s'invétérant, dégénère en résignation coupable et devient d'une contagieuse faiblesse, car elle change en rêveries les projets puissants et . . . s'épargne les efforts sacrés des fières initiatives » (p. 526). Villiers constate avec amertume que l'esprit monarchique a trop facilement reculé devant les bouleversements politiques. Son avertissement apparaît donc comme un appel lancé aux royalistes, y compris

à lui-même, afin d'éveiller leur esprit monarchique débouchant sur un rêve aussi justifié qu'illusoire.

Conscient de l'inutilité de ses aspirations légitimistes, Villiers propose de lutter pour les valeurs prisées par l'aristocratie de lettres qu'il représente, à l'encontre du monde bourgeois. Néanmoins, poursuivre une carrière littéraire tout en restant fidèle à ses convictions apparaissait, à l'époque, comme un défi moral que Villiers relève en faisant appel à l'ironie, cette arme de l'écrivain moderne. Or, animé par une quête de l'idéal et les valeurs que la société de son époque rejetait en faveur de celles du positivisme, Villiers conçoit la littérature comme une vengeance, en liant l'esthétique et l'éthique dans un seul geste moral. Face à l'univers bourgeois dégradé, Villiers « dresse sa revendication libertaire, même dérisoire, même condamnée », en affirmant noblement « sa révolte, et la grandeur de sa solitude » (Noiray, 2001, p. 55–56).

C'est dans l'intention de garder sa liberté d'esprit que Villiers vise les odieux bourgeois à travers son projet pervers qu'il annonce à Mallarmé : « Et naturellement, moi, j'ai l'air de les aimer et de les porter aux nues, en les tuant comme des coqs » (Bollery, 1866/1962 p. 99). Afin de rendre justice à ses propres valeurs morales, l'écrivain mobilise, dans ses contes, les ressorts de la satire et de la caricature¹⁰. Mais l'attitude vengeresse caractérise aussi ses relations avec les bourgeois, lorsqu'il fait appel à des flatteries pour exprimer son mépris et sa supériorité. Il en est ainsi avec le monde de la presse qui devient l'objet du dédain ironique de la part de Villiers. Gourmont (1906) évoque une visite de Villiers dans la rédaction du *Gil Blas*, lorsqu'il « affectait . . . devant ces hommes la plus singulière attitude, les accablant de saluts, de compliments, se glissant, en humble collaborateur, heureux d'évoluer parmi tant de maîtres » (p. 224). Devant la rédaction « peu enivrante », Villiers excellait à jouer un spectacle fondé sur des « accès de fausse humilité » conjuguée à « une sournoise papelardise », en devenant « l'incarnation même de l'ironie » (Gourmont, 1912, p. 78). C'était sa façon d'affirmer son indépendance face à ceux dont dépendait sa carrière littéraire, car, paradoxalement, c'est la presse qui a favorisé l'œuvre de Villiers jusqu'à devenir consubstantielle à celle-ci.

¹⁰ Il s'agit, notamment, de ceux qui décrivent le matérialisme, la bêtise et la médiocrité des bourgeois, comme *Virginie et Paul* ou *Le Plus Beau Dîner du monde*, mais aussi de ceux que Villiers consacre aux inventions techniques (*L'Appareil pour l'analyse du dernier soupir*, *Le Traitement du docteur Tristan*, *La Machine à gloire*, *L'Affichage céleste*). C'est dans *Le Traitement du docteur Tristan* que la notion de liberté est en particulier subvertie selon les valeurs positivistes. Ayant décrit le « traitement » consistant à crever le tympan des patients pour les priver de l'ouïe (intérieure), le narrateur constate : « vous vous levez ; — vous êtes LIBRE... », ce qui veut dire, en effet, affranchi de doutes, de remords, d'ambitions, l'esprit étant « bien délivré de toutes ces Voix vaines et confuses » qui provoquaient des « bourdonnements de gloire, d'honneur, de courage » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 733).

C'est pourquoi sa vision de l'univers journalistique demeure ambiguë, ce dont témoigne le conte *Deux augures*. Tout comme dans l'attitude de Villiers, c'est à travers une posture de cynique que s'exprime la liberté morale du Poète débutant, opposé au directeur du journal. Tout en prétendant son manque de talent, le jeune littérateur laisse transparaître son génie dans le texte qu'il propose au directeur. En tant que représentant de la médiocrité bourgeoise, le Journaliste rejette le manuscrit et se met à accuser le Poète de vouloir humilier le public. Sans défendre la valeur de la littérature, celui-ci, contre toute attente, attaque le bourgeois avec sa propre arme, en s'exclamant :

Quoi ! je viens vous offrir une ineptie cent fois inférieure à toutes celles que vous publiez chaque jour, une filandreuse chronique suintant la suffisance repue, le cynisme quiet, la nullité sentencieuse, — l'idéal du genre ! une perle, enfin ! Et voici qu'au lieu de me répondre oui ou non, vous m'accablez d'injures ! (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 575)

En réclamant les mêmes valeurs de médiocrité, le Poète se libère du poids de la critique et retourne le cynisme du Journaliste contre lui-même. Flatter, ridiculiser, condamner : voici les clés de la méthode qui vise le positivisme bourgeois tout en affirmant l'attachement de Villiers à la valeur morale de la liberté.

Pour une écriture délivrée

Il paraît que Villiers essayait de répondre aux exigences du marché éditorial en adoptant une stratégie paradoxale : celle de la libération de son écriture au niveau générique, en vue de la doter d'une dimension poétique et musicale. Ami de Mallarmé et chercheur de l'Idéal, il a dépassé l'esthétique du réalisme en mettant le conte sur la voie du symbolisme. En prenant en considération son choix des genres propices à rendre les effets d'oralité (le conte et le drame) et l'attention qu'il portait au côté visuel de sa prose, on aperçoit ses efforts de ne pas enfermer son talent littéraire dans les livres ou bien de se « dé-livrer », c'est-à-dire d'imposer la spécificité transgressive de son écriture qui vise le renouvellement des formes.

En effet, Villiers demeure un poète « même en prose », pour reprendre la formule baudelairienne, et c'est comme une incarnation du Poète qu'il est célébré par Mallarmé dans sa conférence consacrée à l'ami disparu. Certes, Villiers a mis en œuvre l'idée du conte poétique en prose, frayant le chemin aux conteurs symbo-

listes, comme Marcel Schwob, qui ont réussi à réconcilier la narration et la poésie libérée des contraintes génériques, au nom d'une valeur poétique supérieure. Plusieurs contes villiériens, de même, se dérobent à la définition du genre en prenant la forme d'un poème en prose, voire d'un cycle de poèmes narratifs, ce dont témoigne le *Conte d'amour*. Écrivain polygraphe, Villiers expose une tendance à effacer les frontières entre les genres, concevant la littérature « comme parole adressée » (Vibert, 2010, p. 73).

Mais ce qui paraît essentiel pour l'émancipation de l'écriture de Villiers, c'est que, tout comme Mallarmé qui a prolongé cette idée, il aurait médité le projet d'une œuvre métaphysique ou de l'Œuvre absolue dont l'introduction avait été constituée par l'histoire inachevée d'*Isis*. Or, vu l'ambiguïté et l'inachèvement de plusieurs textes de Villiers, il est possible de voir dans sa création le potentiel de « l'œuvre délivrée », c'est-à-dire d'un « ouvrage perpétuellement en cours dont les éléments se dérobent à la fixité du livre pour former une œuvre toujours à venir » (Valazza, 2018, p. 25). Poétique et fragmentaire, l'écriture villiérienne contribue à l'émergence des avant-gardes de la fin du siècle.

La dimension poétique reste inséparable des aspects musicaux des textes de Villiers. Chez ce wagnérien sensible à l'univers sonore, un texte littéraire se transforme en une sorte de spectacle total où se font entendre plusieurs voix et sonorités. Villiers attribue à celles-ci différentes fonctions qui visent plusieurs niveaux du texte, y compris la composition, ce que révèle, par exemple, le conte *Vox populi*. Évoquant des bruits de triomphe et des acclamations du même peuple à chaque changement de régime, ce poème en prose se divise en cinq strophes entrecoupées d'un refrain prononcé par un mendiant : « Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 563). Répétée à cinq reprises, la même phrase impose un rythme circulaire tandis que la voix du mendiant, opposée aux cris de la foule, relève l'aspect polyphonique du texte.

Or, la délivrance de l'écriture villiérienne passe par les voix reproduisant les effets d'oralité, car c'est à travers la vive parole que s'effectue la fusion parfaite du son et du sens. Villiers reste attaché à l'aspect vibratoire de la parole qui garde ainsi son caractère de Logos. C'est pourquoi, afin que son écriture porte les traces de l'oralité, il fait appel à des signes de ponctuation, quitte à en surcharger le texte. Conteur inlassable, Villiers tient à ce que son texte soit traité comme un texte parlé ou joué, tel un texte dramatique, qui mêle la voix du narrateur et des personnages à celle du lecteur ou de l'auditeur. Cela renvoie, en effet, à une révolte métaphysique de Villiers qui vise ainsi à se libérer de l'inanité de la parole. La tendance excessive à la théâtralité de la parole notée dérive d'« une esthétique qui tente de répondre à la crise du sens en l'exhibant » (Vibert, 1995, p. 385–386). Si Villiers postule « la garantie d'une énonciation poétique » afin de s'opposer à la « dérive des

signifiants », c'est qu'il s'efforce d'élever la parole au-dessus de la division entre le social et le poétique (Vibert, 1995, p. 386). Le choix de l'énonciation musicale suit le même objectif : retrouver l'*inouï* de la parole qui « entendue ou proférée . . . ouvre sur l'infini » en dialoguant avec le silence (Vibert, 2025, p. 42). En raison du style délibérément (trop) ponctué, rythmé et plein de détours, le texte villiérien, faisant résonner plusieurs voix, acquiert un aspect symphonique et renvoie à une sorte de partition littéraire¹¹. Villiers dramatise alors les monologues, invente de faux dialogues intérieurs ou bien mime des questions que pourraient se poser les lecteurs. En guise d'exemple, reprenons un extrait du conte *Duke of Portland* où le narrateur analyse les raisons du retrait volontaire du héros : « Que signifiait cet isolement de l'insoucieux seigneur anglais ? Subissait-il quelque attaque de spleen ? — Lui, ce cœur si natalement joyeux ! Impossible !... — Quelque mystique influence apportée de son voyage en Orient ? — Peut-être. — L'on s'était inquiété à la cour, de cette disparition » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986a, p. 598). Comme le démontre ce jeu de voix narratives, la ponctuation lui permet d'« annoter son texte de manière quasi musicale : tempo, hauteur de temps, silences et polyphonies, . . . tout est prêt pour l'exécution sonore du texte ou, à tout prendre, pour sa simulation intérieure dans l'esprit du lecteur » (Wathee-Delmotte, 1998, p. 62).

Il est encore à relever la présence des silences, cette partie intégrante des textes villiériens conçus comme partitions littéraires. Tout comme les pauses en musique, ils mettent en suspens les conversations, apparaissent comme des apartés dans l'écriture dramatisée ou laissent deviner les jugements implicites du narrateur. Comme le suggère Dufief (2008), là où Villiers tend à l'écriture musicale, le silence apparaît comme un contrepoint, en s'inscrivant « dans un système de coupure des paragraphes, de majuscules, de suspensions organisé pour concourir à un effet de prose poétique » (p. 170). Le silence contribue à libérer l'écriture de la charge de vaines paroles et à s'interroger sur l'idéal de la langue poétique. Aussi le style de Villiers « rêveur » se caractérise-t-il par des phrases complexes et ciselées, le choix de termes sophistiqués et exotiques, l'emploi de néologismes et d'archaïsmes. Rythmique, sonore et entrecoupée de silences, la langue de Villiers légitimise ainsi sa valeur musicale et poétique dans le sens de la parole proférée : « cette écriture dont le lecteur perçoit les scintillements ne prend sa pleine dimension qu'à l'oreille » (Dufief, 2008, p. 179). La libération de la parole prononcée consiste à l'investir d'un acte (de parole) afin qu'elle donne « à entendre, à penser, évoquer, suggérer, faire rire, émouvoir, selon une perspective idéaliste » (Vibert, 2025, p. 57).

¹¹ Certes, ce terme appliqué à l'analyse de l'écriture de Villiers est loin d'indiquer une partition telle qu'elle est conçue par Hejmej (2008, p. 76), comme un intertexte musical précis, mais il s'agit plutôt d'un modèle de composition musicale dissimulé au sein du texte ou bien d'une écriture à effets polyphoniques.

Conclusion

L'étude des enjeux de la liberté, représentée et recherchée à travers la création de Villiers de l'Isle-Adam, met en avant un double objectif sur lequel se fonde son écriture : une tension dialectique entre l'idéal rêvé et le réel dénoncé à outrance. L'aspiration à l'indépendance chez des êtres spirituels se heurte à la réclusion dans le positivisme chez les bourgeois. Par ailleurs, Villiers subvertit l'idée de la liberté comprise comme une libération, car c'est la liberté intérieure qui prévaut sur la délivrance objective.

Les revendications de la liberté dans l'écriture de Villiers vont au-delà du cadre thématique pour mettre en place les tendances à renouveler des formes littéraires dont le succès, surtout au théâtre, dépendait du goût du public. Comme Villiers (1986a) le note dans l'« Avant-propos » de *La Révolte*, son drame constitue la première tentative de s'affranchir des « règles déshonorantes » (p. 382) imposées par la scène. Il paraît que c'est le drame inachevé d'*Axël* qui devait témoigner de l'abolition de celles-ci en vue d'atteindre à l'idéal de l'œuvre d'art totale prônée par Wagner. Par ailleurs, l'œuvre de Villiers, conteur qualifié de poète, reflète le défi qu'il s'est lancé dès le début de sa carrière : libérer l'écriture en prose dans le but de refonder la valeur du verbe et de retrouver la voix.

Bibliographie

- Alexandre-Bergues, P. (2014). Le théâtre de Villiers de l'Isle-Adam et le spectaculaire : les paradoxes du *Nouveau Monde*. *Littératures*, 71, 59–70.
- Bollery, J. (Dir.). (1962). *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam* (Vol. 1). Mercure de France. (Textes originaux publiés 1866 et 1871)
- Ducrey, G. (2014). Vieilles lunes et soleils neufs. *Morgane* et le drame historique fin-de-siècle. *Littératures*, 71, 71–88.
- Dufief, A.-S. (2008). « Et c'était un *crescendo* de silences ». Villiers de l'Isle-Adam. In A. Guyaux (Dir.), *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio* (p. 167–179). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Dufief, A.-S. (2025). *La Révolte* et *L'Évasion*. Un théâtre lourd de malentendus. In R. Enriquez & A. Orset (Dir.), *Villiers de l'Isle-Adam. Un inactuel en son siècle* (p. 59–77). Classiques Garnier.
- Gourmont, R. (de). (1906). Un carnet de notes sur Villiers de l'Isle-Adam. *L'Ermitage*, 34(1), 223–238.

- Gourmont, R. (de). (1912). *Promenades littéraires : Souvenirs du symbolisme et autres études*. Mercure de France.
- Grojnowski, D. (2006). « Satire de quoi » : Villiers et le conte cruel. *Poétique*, 148(4), 423–433.
- Hejmej, A. (2008). *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Universitas.
- Mallarmé, S. (2003). *Villiers de l'Isle-Adam*. In S. Mallarmé, *Œuvres complètes* (Vol. 2 ; B. Marchal, Dir.). Gallimard. (Texte original publié 1890)
- Noiray, J. (1999). *L'Ève future* ou le laboratoire de l'idéal. Belin.
- Noiray, J. (2001). La littérature comme vengeance : l'esthétique de Villiers de l'Isle-Adam d'après sa correspondance. In A. Michel (Dir.), *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (xix^e–xx^e siècles)* (p. 45–56). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Valazza, N. (2018). *La Poésie délivrée. Le Livre en question du Parnasse à Mallarmé*. Droz.
- Villiers de l'Isle-Adam, A. (de). (1986a). *Œuvres complètes* (Vol. 1 ; A. Raitt & P.-G. Castex, Dir.). Gallimard.
- Villiers de l'Isle-Adam, A. (de). (1986b). *Œuvres complètes* (Vol. 2 ; A. Raitt & P.-G. Castex, Dir.). Gallimard.
- Verdun, O. (2009). Peut-on parler d'une liberté intérieure ? *L'Enseignement philosophique*, 59(1), 46–56.
- Vibert, B. (1995). *Villiers l'inquisiteur*. Presses universitaires du Mirail.
- Vibert, B. (2010). *Poète, même en prose*. Presses universitaires de Vincennes.
- Vibert, B. (2025). Villiers de l'Isle-Adam. La parole et l'inouï. In R. Enriquez & A. Orset (Dir.), *Villiers de l'Isle-Adam. Un inactuel en son siècle* (p. 41–58). Classiques Garnier.
- Watthee-Delmotte, M. (1998). Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de l'Isle-Adam. In J.-M. Defays, L. Rosier, & Fr. Tilhin (Dir.), *À qui appartient la ponctuation ?* (p. 57–68). De Boeck ; Larcier.


Notice bio-bibliographique

Anna Opiela-Mrozik, maîtresse de conférences à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Varsovie. Autrice de la 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), au romantisme et au symbolisme français.



LAHCEN BAMMOU

Université Cadi Ayyad, Maroc

 <https://orcid.org/0009-0007-9017-2111>

L'alphabet de la fronde : la manumission par la Cruauté dans *Les Cenci* d'Antonin Artaud

The Alphabet of Revolt: Manumission Through Cruelty in Antonin Artaud's *The Cenci*

Abstract

This article examines freedom through the act of writing in Antonin Artaud's work. Specifically, it seeks to demonstrate how his play, *The Cenci*, embodies his theory of cruelty. To this end, it analyses the ethopoeia (character portrayal) of the two main antagonists: Count Cenci and his daughter Beatrice, with particular emphasis on the sensitive theme of incest. Finally, the article shows how Artaudian writing functions as a form of symbolic liberation, exploring various writing processes and the aesthetic quest within the didascalía.

Keywords: Artaud, freedom, theatre, subversion, process

Désambiguïser la liberté, concept aussi amorphe que protéiforme, revient à se bercer d'illusions. Elle est existence dans l'omerta des organes, dans l'élan du désir et son entreprise, elle est : « notion qui se définit négativement comme l'absence de contrainte ; positivement, comme l'état de celui qui fait ce qu'il veut » (Julia, 1975, p. 155). Lorsqu'elle se met en résonance avec la littérature, la liberté se concrétise dans l'intimité d'un état d'âme, posant les valeurs à créer tout en permettant à l'individu de devenir celui qu'il veut être. Pour le dire autrement, quand elle se fait manquement au consensuel des règles, elle rapproche l'art de la vie, priorise la fantaisie et varie les plaisirs du récepteur, quitte à être mal comprise ou s'enliser dans le marasme de l'informe.

Quand Sartre (1948) postule dans *Qu'est-ce que la littérature ?* que « l'auteur écrit pour s'adresser à la liberté des lecteurs » (p. 58), il suggère en amont que la littérature ne s'adresse pas aux esclaves, attendu qu'elle exhorte à l'exercice du

droit de penser par soi-même hors des sentiers battus. En aval, il sous-entend que l'écrivain est également affranchi par essence à travers le refus de la complaisance et de la dictature du commun. L'acte scriptural est sous cet angle le contrepoint de deux libertés : l'une portée par l'imagination et la créativité, l'autre par la faculté de juger et la distance critique. Légion sont ces littérateurs « libres », et Antonin Artaud en est une figure marquante.

Ce poète, acteur et metteur en scène prend le parti d'une dramaturgie à rebours des canons classiques. Chez lui, la narration éclate, la lumière acquiert une fonction expressive et le dialogue est un cri primal. *Les Cenci* (1935), sa seule pièce achevée et interprétée par ses soins, illustre parfaitement cette écriture de la subversion. Empruntée à Stendhal et Shelley, cette tragédie dit le sort funeste de Béatrice Cenci, jeune fille condamnée à mort, pour avoir tué l'auteur de son viol : son propre père. Dès lors, une question se pose : dans quelle mesure *Les Cenci*, par son rejet délibéré des canons dramaturgiques traditionnels, matérialise-elle un acte d'émancipation par la suprématie du texte ? Pour apporter des éléments de réponse à cette problématique, il conviendra d'analyser la conception artaudienne du théâtre en relation avec le choix des personnages, des thèmes et des faits de style.

La cruauté artaudienne ou l'esthétique de la déflagration

Il va sans dire que l'acte d'écrire comme manumission symbolique chez Artaud est inextricablement lié à sa théorie de la « cruauté », développée dans *Le Théâtre et son double* (1938). Il est donc primordial d'en rappeler lapidairement quelques traits définitoires.

Pareil faire dramatique récuse un réalisme psychologique, prenant à contrepied la substantifique moelle du théâtre occidental : la purgation des passions. Il rejette par conséquent toute analyse scrupuleuse des sentiments et empreinte de consumérisme. Il estime qu'elle désenrichit la représentation de la réalité en la dessaisissant de sa dimension métaphysique. Pour rappel, cet épithétisme renvoie chez Artaud à « la forme la plus haute de la poésie ; elle se traduit en images, symboles, récits cosmogoniques ou mythiques » (Dumoulié, 1996, p. 47). Selon ce point de vue, il faut cesser de « prostituer » un théâtre évalué à la base de son interrelation directe avec la réalité. Il soutient à ce propos que : « des histoires d'argent, d'angoisses pour de l'argent, d'arrivisme social, d'affres amoureuses ou l'altruisme n'intervient jamais, de sexualités saupoudrées d'un érotisme sans mystère, ne sont pas du théâtre si elles sont de la psychologie » (Artaud, 1938/1964a, p. 118). L'alternative est donc un

théâtre unique et inopiné, qui ne se veut pas un miroir du vivre-ensemble, mais une épiphanie de l'inconscient et ses abysses.

Dans la même veine l'art scénique est immersion. Il se doit d'être une expérience sensorielle et psychique puisant dans les rituels tribaux et les mythes anciens pour installer le spectateur au centre d'un spectacle qui l'enveloppe et le violente mentalement. Le dessein étant d'exhumer des forces primitives et des conflits universels, nommément la vie et la mort, l'ordre et le chaos :

Un théâtre qui produise des trances, comme les danses de Derviches et d'Aïssaouas produisent des trances, et qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes incapables de faire naître parmi nous. (Artaud, 1938/1964a, p. 128)

Ce relativisme culturel permet de recouvrer une force spirituelle susceptible à travers une approche holistique de l'art, où la tragédie « soigne » le spectateur au lieu de susciter pitié et horreur, comme l'énonçait Aristote dans la *Poétique*.

Artaud va encore plus loin : il rejette certaines règles fondatrices du théâtre classique, notamment la bienséance externe, qui « visait à ne choquer ni la sensibilité ni les principes moraux du spectateur » (Couprie, 1998, p. 118), et la bienséance interne, qui a « pour but de garantir la cohérence des personnages mis en scène » (Couprie, 1998, p. 120). Cette subversion se manifeste particulièrement à travers le choix des personnages, de thèmes tabous et une esthétique résolument iconoclaste. Reste à vérifier comment cette théorie résonne dans *Les Cenci*.

La mécanique tragique des personnages chez Artaud

Artaud campe un Francesco Cenci qui a perpétré sans le moindre remords toutes les iniquités imaginables. Il affiche, en athée convaincu, son exécration de la religion, qu'il ramène à un artifice superfétatoire : « balivernes que ces choses d'Église ! pour moi . . . un beau chef-d'œuvre noir, c'est le seul héritage qu'il importe encore de laisser » (Artaud, 1935, p. 11). Archétype du père dévorant, il est également un être sadique et pervers ; il a tué ses deux fils, suborné puis violé sa fille. Son ton lorsqu'il lui parle est d'une ironie acerbe : « ton père a soif, Béatrice. Ne donneras-tu pas à boire à ton père ? » (Artaud, 1935, p. 25). Il est même capable d'assassiner sur un simple changement d'humeur, comme en témoigne cette menace adressée à ses

convives, proférée d'une voix caverneuse, accompagnée de gestes saccadés et d'un rire hystérique : « à vos places, ou pas un homme vivant ne sortira d'ici » (Artaud, 1935, p. 22). Bref, Artaud couche sur papier un Barbe-Bleue capable de tout sauf du bien.

Cette répulsive figure immonde sert justement de faux-fuyant pour amener le récepteur à se remettre en question. En pulvérisant les jalons entre bien et mal, Artaud le somme de rompre avec le parti pris et donc de revisiter des zones d'ombre de son intériorité, là où il n'a jamais osé se déambuler. Car, selon ce dramaturge, « la pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu'à l'écœurement » (Artaud, 1970, p. 66). La cruauté, conformément à ce point de vue, est un moyen d'identification spectatorielle forcée, elle cherche à soustraire le récepteur à ses démons intérieurs, à lui faire expérimenter physiquement l'horreur sans possibilité de prise de distance. Le théâtre artaudien ne représente pas, il agit.

Ce personnage fait sortir de ses gonds, selon qu'il assume son caractère enténébré sur un ton cérémonieux. Le spectateur se trouve alors dans une position aporétique ; écoeuré par ses actes méphistophéliques, il est néanmoins suborné par son charisme tragique. Il prend ainsi conscience qu'il évolue dans un monde aliéné par son trop de conventions et se résout à ne pas le juger, car le mal est consubstantiel à la nature humaine. Artaud conçoit donc un protagoniste qui n'est pas sans rappeler Madame de Saint-Ange chez Sade, laquelle éprouve « deux plaisirs à la fois, celui de jouir soi-même de ces voluptés criminelles et celui d'en donner des leçons » (Sade, 1795/1994, p. 18). À travers l'assomption de leur sadisme, ces deux protagonistes se recourent. Analysons maintenant un autre être de papier.

Béatrice Cenci contraste avec tous les personnages du théâtre classique. Elle n'est ni une héroïne idéalisée comme Phèdre, ni mue par des dilemmes moraux telle la Camille de Corneille. Elle n'obéit non plus à aucune volonté divine, contrairement à Iphigénie. Son exécution sommaire est dénuée de fonction moralisatrice comparée à celle d'Antigone, elle est gratuite et fait suite à un monde arbitraire. Ce personnage est tout commodément une violence psychologique et physique à charge de traumatiser le spectateur. Ses tribulations naissent des amourettes d'un parent pervers et despote, son parricide est le contrecoup d'un désespoir métamorphosé en un acte vindicatif. Aussi n'a-t-elle aucun discours noble à prononcer et se contente d'un cri de douleur et d'horripilation : « mes yeux, sur quel affreux spectacle en mourant vous vous ouvrirez. Quel est celui qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père » (Artaud, 1935, p. 69).

Béatrice est ainsi une réécriture subversive du mythe d'Œdipe. Elle tue son père par réaction à sa cruauté et non par destin. Elle ne se repent pas en se crevant les yeux, n'ayant agi que pour venger son honneur. Sa mort acceptée dans la nonchalance totale ne lui confère aucune notoriété posthume, car la tyrannie est

toujours de mise. Elle n'est ni héroïne ni sainte, elle est plutôt une fille, évoluant dans un microcosme insensé, affrontant seule l'animosité d'un pouvoir terrestre incarné par l'autorité patriarcale et l'Église. Artaud se sépare donc de plusieurs écrivains, entre autres Jean Cocteau (*La Machine infernale*, 1934), Jean Anouilh (*Moi, Œdipe*, 1986) et André Gide (*Œdipe*, 1931). Il récuse l'idée de la malédiction divine et la dichotomie corps/psyché pour déconstruire le mythe au prisme d'un monde sans dieux et sans prophéties : « qu'on ne me parle plus jamais de Dieu » (Artaud, 1935, p. 67). Il dépasse ainsi le culte d'un théâtre-exutoire aux mauvais instincts vers un spectacle de l'exorcisme, matérialisé par le cri, le sang et les gestes saccadés. Artaud met en scène des personnages atypiques pour aborder un thème scabreux.

L'inceste artaudien ou la déchéance fondatrice

L'inceste, défini comme « phénomène complexe relatif, d'un côté, à la sexualité, la parenté biologique, les liens amoureux, et, d'un autre côté, à la parenté légale, la prohibition, la législation sur le mariage » (Lannoy, 1992, p. 5), est un mantra littéraire. Des récits tels que *Peau d'âne* (1694) de Charles Perrault, *Le Père Goriot* (1835) de Balzac et *Lolita* (1955) de Nabokov en disent long.

Artaud ne déroge pas à cette règle, ce *leitmotiv* traverse de fond en comble *Les Cenci*. Dumoulié (1996) ramène la prédilection de ce dramaturge pour le sujet à son histoire familiale marquée par de nombreux mariages consanguins. Il précise d'ailleurs que : « ses deux grand-mères, Marie et Catherine Chilé, étaient sœurs, et à plus d'un égard l'identification d'Artaud à Héliogabale, lui-même fils du ventre double de deux sœurs, commence ici » (p. 6). Une telle conjoncture généalogique ferait d'Artaud un être-fusion et de la création un acte de cruauté.

Chemin faisant, l'inceste apparaît dans *Les Cenci* comme une méchanceté originelle, dénonçant une crise de la représentation, où le réel est écrasé sous le poids des normes. Il met en lumière une circularité infernale, l'homme y est concomitamment réclusionnaire et geôlier de sa propre condition. De surcroît, ce thème n'est pas narré, mais proféré sous forme de vocifération assortie de sanglots dans une langue décrétée par la morale et ses Don Quichottes : « Cenci, mon père, m'a polluée » (Artaud, 1935, p. 42). L'euphémisme marqué par la métaphore verbale « polluée » tient d'une autocensure, suggérant un jugement de valeur plutôt qu'une expérience vécue. Il transpose l'acte incestueux dans un registre liturgique, dénonçant la duplicité de la *doxa*.

Cauchemardesque bien plus que psychologique, l'inceste se rapporte chez Artaud à une logique tragique : les personnages, en proie à un déterminisme moral implacable, emblématisent une condition ontologique désespérée. Il devient une allégorie de l'impuissance face à l'imparable du *fatum* inexorable comme en atteste cette réplique : « mon seul crime, c'est d'être née. Si je peux choisir ma mort, je n'ai pas choisi ma naissance. C'est là qu'éclate la fatalité » (Artaud, 1935, p. 42). Artaud, au-delà de ce *no man's land* qui est le tabou, souligne ainsi que le propre de l'homme est souffrance et son être une tragédie, du moment qu'il est jeté sans consentement dans un monde inepte et néronien.

L'insecte, dans cette optique, sert à remettre en question une institution familiale perçue comme un lieu de brimade. Artaud révèle le caractère arbitraire de ses codes et, par transitivity, l'artificialité de tous les dogmes sociétaux. Le spectateur, pâtissant de ce chaos libérateur, prend conscience qu'il se reconnaît, d'une certaine manière, en Héliogabale, ce roi qui « une fois sur le trône, n'accepte aucune loi ; et il est le maître. Sa loi personnelle sera donc la loi de tous » (Artaud, 1934/1979, p. 109). Derrière son caractère odieux, l'inceste devient partant révélation plutôt qu'hymne au nihilisme. Il se mue sous la plume artaudienne en une récréation par la destruction ; un seuil aux limites duquel le récepteur se métamorphose en une énergie empalée par une brutalité purificatrice.

En somme, cette poétique du sabotage, faisant vibrer le corps au-delà de sa finitude anatomique, met en corrélation ce jeu impitoyable de la vie et de la mort à travers une écriture de la sédition.

L'émancipation par le code stylistique

Chez Artaud, la liberté par l'écriture se conquiert au-delà des idées. Elle se manifeste à travers un acte d'écrire éruptif, qui aspire à pulvériser le réel et à atteindre la vérité, à « percer la peau, donc percer l'inconscient, le rêve, l'image, afin d'en extraire la magie » (Bouillon, 2016, p. 80). Vérifions comment la mise à mal de la langue est un territoire de la dissidence.

On remarque un usage fréquent de l'écho rythmique, où « le rythme d'un groupe est repris dans le suivant, parfois à plusieurs reprises » (Dupriez, 1984, p. 169). C'est le cas dans cette réplique dans laquelle Lucrétia verbalise sa tristesse, une fois au courant du viol de sa fille Béatrice : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! » (Artaud, 1935, p. 43). Artaud conçoit ce procédé à sa manière. Au lieu d'utiliser un patron syntaxique long comme [sujet-verbe-c.o.d.], il arrête son

choix sur la structure [possessif-sujet], qu'il étire par reduplication et marque par la modalité de l'énonciation exclamative. Cette économie grammaticale transforme cette réplique en une invocation obsessionnelle, qui objective une virulence émotionnelle et creuse un sentiment intense de détresse.

Cependant, dans d'autres énoncés, à titre d'exemplification : « assez... assez... assez » (Artaud, 1935, p. 52), il y a combinaison de ce procédé au mot-phrase et à l'apophyse : « interruption soudaine d'un énoncé, d'une parole traduisant une émotion, une insinuation, une allusion, une colère, une crainte, etc. » (Pougeoise, 2006, p. 57). Cela donne à entendre un cri écrasé sous le poids de l'indignation. La violence essuyée est exorcisée sous forme d'imprécation, où le spectateur ressent plus qu'il ne comprend un langage brutal.

Par ailleurs, Artaud mobilise des variantes nouvelles de tactisme : « construire la phrase de façon que l'ordre des mots reproduise quelque chose du sens » (Dupriez, 1984, p. 445). Pour ce faire, il recourt aux points d'assise ; des signes qui confèrent un ton particulier à une réplique, un titre ou une citation. C'est précisément le cas dans :

CENCI, CENCI, CENCI, CENCI.

CENCI, faisant face aux voix, crie dans la tempête. — EH BIEN, QUOI ! . . .

ORSINO. — RATÉ. (Artaud, 1935, p. 50)

Les segments en majuscules : « CENCI, CENCI, CENCI, CENCI », « EH BIEN, QUOI » et « RATÉ » amorcent une image surréaliste, qui simule une violence verbale. Dès lors, elle soumet les sens du lecteur à une tension permanente et constitue « un cri de l'esprit qui se retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves » (Joski, 1970, p. 35).

Artaud revendique également sa liberté par l'écriture au moyen de l'effacement lexical, c'est-à-dire : « utiliser, au lieu du nom propre, du nom commun spécifique, ou même de la proposition, des démonstratifs, des indéfinis, des outils grammaticaux, des formes lexicales sans compréhension (truc, faire), voire un signe algébrique ou un blanc » (Dupriez, 1984, p. 172). Cette technique se manifeste cousue de fil blanc dans une structure phrastique réduite à des blancs assortis de points d'exclamation : « BÉATRICE. — !!!!!!!!! LUCRÉTIA. — !!!!!!!!! » (Artaud, 1935, p. 47). Cela élargit la portée des assertions et confère à la modalité de l'énonciation exclamative une dimension hyperbolique, qui frôle le non-sens.

La didascalie de la cruauté

Artaud opte pour des didascalies longues, qui décrivent au lieu de situer. Elles se profilent sous forme de textes parallèles à registre littéraire soutenu. Cette séquence à dominante descriptive en dit long :

Cenci, Camillo, Béatrice, Lucrétia, des convives parmi lesquels le prince Colonna ; des mannequins en assez grand nombre. La scène évoque à peu près les Noces de Cana, mais en beaucoup plus barbare. Des rideaux pourpres volent au vent, retombent en plis lourds sur les murailles. Et tout à coup, sous un rideau soulevé, éclate une scène d'orgie furieuse, peinte comme en trompe-l'œil. Les cloches de Rome sonnent à toute volée, mais en sourdine, en accord avec le rythme tourbillonnant du festin. Les voix s'amplifient, prenant la tonalité grave ou suraiguë et comme clarifiée des cloches. De temps en temps un son volumineux s'étale et fuse, comme arrêté par un obstacle qui le fait rejaillir en arêtes aiguës. (Artaud, 1935, p. 18)

Il est manifeste que cette didascalie s'inscrit dans une polyphonie informationnelle étayée avec les jeux de lumière, les nuances sonores et la dynamique des mouvements scéniques. Antonin Artaud fonde ce choix sur l'incapacité de l'écrit seul à épuiser la densité expressive du théâtre, c'est « un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental » (Artaud, 1938/1964a, p. 61). Dès lors, réplique et didascalie participent à une sémantique du geste qui impose aux acteurs une prestation, où ils ne sont plus de simples interprètes, mais des marionnettes de la cruauté. La représentation devient partant une expérience spirituelle avant-gardiste se délestant de toute logique narrative, alors que le texte est réduit à un catalyseur basique parmi d'autres. La quête esthétique est indéniablement au cœur de cette didascalie.

D'emblée, l'accumulation des désignateurs rigides : « Cenci, Camillo, Béatrice, Lucrétia » condense en une formule concise une machine tragique, centrée sur les rapports de force communs aux personnages. Le cadre de l'action est précisé par des appositions explicatives comme « des convives parmi lesquels le prince Colonna » et « des mannequins en assez grand nombre », qui ancrent le spectacle dans un contexte social défini. Les concessives « mais en beaucoup plus barbare » et « mais en sourdine, en accord avec le rythme tourbillonnant du festin » introduisent deux épanorthoses, rétractant respectivement les principales « la scène évoque à peu près les Noces de Cana » et « les cloches de Rome sonnent à toute volée ». C'est un coup de scalpel dans le langage, amenant un soulignement et une amplification du

trait sémique « être barbare ». De surcroît, le paradoxe dans « les cloches de Rome sonnent à toute volée, mais en sourdine », inhérent au rapport antonymique commun aux vocables « sonnent » et « sourdine », place le lecteur au cœur de deux discours dissemblables, où le vrai apparaît peu vraisemblable.

La scène prend vie à travers des images prégnantes. La métaphore verbale « volent » identifie les rideaux à des oiseaux évoluant dans une liberté rendue par la lexie « vent ». Le caractérisant spécifique « furieuse » introduit une seconde métaphore adjectivale, qui amorce une personnification de la lexie « scène », l'érigeant en entité vivante. Cet effet est prolongé par les comparaisons figuratives « comme en trompe-l'œil » et « comme arrêté par un obstacle » qui instaurent un fondu-enchaîné d'impressions visionnaires. En parallèle, la syntaxe participe à une dynamique de la rupture. La locution adverbiale « et tout à coup » combinée à l'antéposition du groupe complément circonstanciel de lieu « sous un rideau soulevé », met en place une attente trompée et par conséquent une structure déceptive, ayant trait au par'hyponoïan. Sur le plan de la caractérisation, Artaud emploie une variété d'adjectifs, notamment de forme « grand », de couleur « pourpres », de masse « lourds », verbale « soulevé » et « aiguisées ». Cette richesse lexicale, secondée par un style périodique et une liaison asyndétique, implémente une rhétorique de la tension, en phase avec une pensée en mouvement opposée à toute linéarité.

Artaud récuse un théâtre outrageusement psychologique et opte pour une écriture, « où la réalité n'a pas besoin d'être figurée, où est construit un rituel délibérément fantasmatique » (Ubersfeld, 1993, p. 47). Il privilégie une expérience sensorielle inspirée des rites tribaux et des mythes anciens afin de violenter psychologiquement le récepteur. Cette volonté d'impact est cousue de fil blanc dans *Les Cenci*, où il met en scène des personnages, figurant l'acmé de l'implacabilité : un père qui viole sa fille et une fille qui tue son père. Une telle configuration dramatique imbibée le lecteur d'une horreur, qui déjoue toute prise de distance.

Sur le volet thématique, Artaud déconstruit la duplicité de la *doxa* en disséquant un sujet aussi sensible que l'inceste. Loin d'être une provocation gratuite, cette option est un faux-fuyant pour appesantir sur une crise de la représentation, faisant que la société occidentale trépasse sous le poids de son trop de normes. Enfin, le code stylistique, corrélé à la théorie de la cruauté, s'inscrit dans une dynamique de l'iconoclasme, agissant comme lieu d'insoumission. La vision artaudienne axée sur la déflagration du conventionnel et la confrontation à l'impensé va préfigurer l'émergence d'un mouvement théâtral majeur : le Nouveau Théâtre.

Ce courant résonne des problématiques existentielles afférentes aux guerres et génocides ayant marqué le xx^e siècle. Il hérite de la provocation théâtrale d'Alfred Jarry et intègre bien que souvent, en les subvertissant, des principes comme la distanciation brechtienne. Le nouveau théâtre est essentiellement : « un esprit de

protestation et d'insurrection contre tous les conformismes, hérités ou imposés, esthétiques et idéologiques » (Lioure, 1998, p. 92). C'est dans ce mouvement de remise en question que s'inscrit l'œuvre de Samuel Beckett. Il met en avant des êtres de papier aux abois, tараudés par l'anathème de l'incommunicabilité, pris au piège d'une existence dépourvue de sens et acculés au repli sur soi. C'est le cas de Murphy, dont les répliques sont souvent des monologues sans possibilité d'échange. Il se retire du monde par la solitude pour mieux méditer sur sa condition. Il perçoit autrui comme une source de contamination, qui empêche sa conscience de sentir son existence.

Beckett creuse cette propension à l'enfermement chez ses personnages, en instaurant un temps cyclique : jadis, aujourd'hui et demain se mêlent interminablement. Comme le dit Vladimir dans *En attendant Godot* : « le temps s'est arrêté » (Beckett, 1952, p. 30). L'homme est réclusionnaire d'un réel attentatoire à l'épanouissement, où la répétition est subie et non choisie. Avec humour noir, Beckett (1957) assène même des gorges chaudes aux situations tragiques : « Si je ne tue pas ce rat il va mourir » (p. 90), affirme Clov dans *Fin de partie*. Ses personnages clownesques, qui se prononcent sur fond de jeux de mots, de non-sens et de quiproquos, rappellent des figures funestes et comiques, comme si les *Pensées* de Pascal étaient jouées par les Fratellini. Moyennant ce dispositif, il révèle la faillite des systèmes de pensée traditionnels qu'ils relèvent de la religion ou de la logique. Il oblitère les repères chronologiques et historiques pour mieux dénoncer un monde insensé qui résiste à la signification.

Bibliographie

- Armand-Laroche, J.-L. (1964). *Antonin Artaud et son double*. Pierre Fanlac.
- Artaud, A. (1935). *Les Cenci*. Gallimard.
- Artaud, A. (1964a). *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*. Gallimard. (Texte original publié 1938)
- Artaud, A. (1964b). *Œuvres complètes : Vol. 5. Autour du Théâtre et son double et des Cenci*. Gallimard.
- Artaud, A. (1970). *Œuvres complètes : Vol. 3. À propos du cinéma*. Gallimard.
- Artaud, A. (1979). *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Gallimard. (Texte original publié 1934)
- Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Minuit.
- Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Minuit.

- Benac, H. (1988). *Guide des idées littéraires*. Hachette.
- Bonardel, Fr. (1987). *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*. Balland.
- Bouillon, A. (2016). *Gilles Deleuze et Antonin Artaud : L'impossibilité de penser*. L'Harmattan.
- Coupré, A. (1998). *Lire la tragédie*. Dunod.
- Dumoulié, C. (1996). *Antonin Artaud*. Seuil.
- Dumoulié, C. (2000). *Les théâtres de la cruauté : Hommage à Antonin Artaud*. Desjonquères.
- Dupriez, B. (1984). *Gradus : Les procédés littéraires*. Union générale d'éditions 10/18.
- Joski, D. (1970). *Artaud*. Éditions universitaires.
- Julia, D. (1975). *Dictionnaire de philosophie*. Larousse.
- Lannoy, J.-D. (de), & Feyereisen, P. (1992). *L'Inceste*. Presses universitaires de France.
- Lioure, M. (1998). *Lire le théâtre moderne : De Claudel à Ionesco*. Dunod.
- Michel, L. (2002). *Lire le théâtre moderne*. Nathan.
- Pougeoise, M. (2006). *Dictionnaire de poétique*. Belin.
- Sade, D. A. Fr. (de). (1994). *La Philosophie dans le boudoir*. Bookking International. (Texte original publié 1795)
- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard.
- Ubersfeld, A. (1993). *Lire le théâtre* (4^e éd.). Éditions sociales.
- Thévenin, P. (1993). *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Seuil.
- Virmaux, A. (1970). *Antonin Artaud et le théâtre*. Union générale d'éditions 10/18.
- Virmaux, A., & Virmaux, O. (1996). *Antonin Artaud : Qui êtes-vous ?* La Manufacture.

Notice bio-bibliographique

Lahcen Bammou est maître de conférences habilité en littérature, stylistique et analyse du discours à la Faculté Polydisciplinaire de Safi de l'Université Cadi Ayyad au Maroc. Il est l'auteur d'une thèse sur la stylisation du récit carcéral marocain, notamment, *Le Fou d'espoir* d'Abdellatif Laâbi. Il a également rédigé une trentaine d'articles, portant sur le théâtre, le roman francophone et la traduction.

lahcen.bammou@uca.ac.ma



ELMEHDI ELMAOULOUE

Université Chouaib Doukkali, Maroc



<https://orcid.org/0009-0003-2796-3683>

Littérature et liberté : stratégies narratives et enjeux mémoriels dans l'œuvre de Boualem Sansal

Literature and Freedom: Narrative Strategies and Memorial Stakes
in the Work of Boualem Sansal

Abstract

Boualem Sansal's work stands out for its deep and multifaceted exploration of freedom, understood not as an acquired state but as a relentless quest in the face of contemporary totalitarianisms. Through genre hybridization, fierce satire, and an examination of the role of language in processes of alienation, Sansal deconstructs the mechanisms of power. His characters embody an intellectual revolt and a search for truth, particularly when confronting traumatic pasts and manipulated memories. The paradoxical use of French, the language of the former colonizer, becomes a powerful vehicle for emancipation and identity reappropriation, allowing the author to break taboos and assert a narrative and critical sovereignty essential for individual and collective freedom.

Keywords: freedom, dystopia, memory, identity, Boualem Sansal

La liberté, concept fondamental de la pensée humaine, se dresse comme une pierre angulaire des interrogations philosophiques, sociales et politiques. En tant que thème littéraire, elle traverse les époques et les cultures, offrant un miroir aux aspirations les plus profondes de l'individu et de la collectivité. Dans le paysage foisonnant de la littérature francophone contemporaine, cette notion acquiert une résonance particulière, souvent teintée des complexités inhérentes aux contextes postcoloniaux. Ici, la liberté n'est pas seulement un idéal abstrait ; elle s'incarne dans les luttes pour l'identité, l'engagement politique et la résistance face aux systèmes oppressifs, qu'ils soient historiques, sociaux ou religieux.

Au cœur de cette réflexion se trouve Boualem Sansal, une figure incontournable de la littérature algérienne d'expression française. Son œuvre, empreinte d'un

profond engagement intellectuel et d'une lucidité critique parfois violente, n'a de cesse de sonder les dérives politiques et religieuses, faisant de la liberté son horizon principal.

Cette lucidité se manifeste par une absence de compromis face aux discours dominants et une capacité à nommer sans euphémisme les réalités algériennes (corruption, violence, inertie politique) et les menaces idéologiques globales (montée des extrémismes). Elle se traduit par un style incisif et direct qui utilise la satire et l'excès caricatural pour déconstruire les tabous religieux et politiques, une approche qui tranche avec l'autocensure ou les formes de critique plus allusives parfois observées dans la littérature d'expression française.

Pour explorer les multiples facettes de cette quête, notre analyse s'appuiera sur un corpus de trois romans majeurs : *2084 : La Fin du monde* (2015), *Le Village de l'Allemand* (2008) et *Rue Darwin* (2011). Ces titres ont été choisis pour leur capacité à incarner diverses dimensions de la liberté, qu'il s'agisse de la liberté de pensée face au totalitarisme, de la liberté mémorielle face aux silences de l'histoire, ou de la liberté identitaire au cœur des parcours individuels.

Dans ce contexte, nous nous interrogerons sur la manière dont Boualem Sansal, à travers des stratégies narratives¹ distinctives et une exploration courageuse des enjeux mémoriels, construit une littérature de la résistance qui non seulement représente la liberté dans ses multiples formes, mais en interroge aussi les limites et les dilemmes dans des contextes sociopolitiques complexes.

Pour répondre à cette problématique, notre étude s'articulera autour de trois axes principaux. Premièrement, nous analyserons la liberté d'écriture de Sansal, perçue comme une subversion formelle et esthétique. Deuxièmement, nous nous pencherons sur les figures de révoltés et leur quête de liberté individuelle face aux systèmes oppressifs. Enfin, nous explorerons la mémoire comme un acte de libération collective et de critique, essentiel à l'émancipation des individus et des sociétés.

Enfin, l'œuvre de Boualem Sansal fait l'objet d'un intérêt critique soutenu, particulièrement quant à son ancrage dans le réel et son positionnement face à l'histoire algérienne. Le présent article vise à dépasser la seule analyse thématique de la liberté pour s'inscrire plus résolument dans l'étude des formes. Nous posons l'hypothèse que la puissance de l'œuvre de Sansal ne réside pas seulement dans la dénonciation des totalitarismes, mais dans l'efficacité de ses stratégies narratives formelles pour ériger un contre-discours souverain et incisif. Cette approche per-

¹ Par stratégies narratives, nous entendons l'ensemble des choix formels et rhétoriques mis en œuvre par l'auteur, notamment l'hybridation générique (roman, pamphlet, fable), le recours incisif à la satire et la mise en crise de la langue (l'abilang), pour déconstruire les récits hégémoniques et affirmer une liberté créatrice. Notre approche est sociocritique et narratologique, visant à articuler ces choix esthétiques avec les enjeux mémoriels et politiques.

met de mettre en lumière comment l'auteur utilise l'écriture comme un acte de résistance esthétique fondamental.

La liberté d'écriture : subversion des genres et affirmation esthétique

La dystopie comme espace de liberté critique dans 2084 : La Fin du monde

Dans *2084 : La Fin du monde*, Sansal ne se contente pas de reprendre les codes de la dystopie ; il s'approprie ce genre pour en faire un puissant espace de liberté critique. Le roman dépeint l'Abistan, un empire totalitaire où l'Absolu, une religion unique et omnipotente, régit la vie des citoyens. Par cette création, Sansal déconstruit avec acuité les mécanismes du totalitarisme religieux, montrant comment le dogme et la foi aveugle peuvent anéantir toute forme d'autonomie individuelle.

L'œuvre s'inscrit dans un dialogue intertextuel évident avec les classiques du genre, notamment *1984* de George Orwell et *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. À l'instar d'Orwell, Sansal explore la manipulation de la vérité et la surveillance constante, mais il y ajoute une dimension spécifiquement religieuse qui n'était pas centrale chez ses prédécesseurs. La peur de Big Brother, dans *2084*, est remplacée par la ferveur fanatique envers Yölah et son prophète Abi, créant un système d'asservissement d'autant plus insidieux qu'il est intériorisé par les masses (Vurm, 2018, p. 195). Si Huxley explorait le contrôle des corps par le plaisir, Sansal se concentre sur l'asservissement des esprits par la dévotion et l'éradication de la pensée critique, une dystopie religieuse distincte (Rachwalska von Rejchwald, 2018, p. 56). Le caractère insidieux de cette emprise est manifeste dans la description des mécanismes de surveillance :

Des soldats apathiques et des commissaires de la foi tourmentés et vifs comme des suricates se relayaient le long des routes, en des points névralgiques, pour regarder passer les pèlerins, avec l'idée de les surveiller. On ne sache pas qu'il y ait eu un jour une évasion ou une chasse à l'homme, les gens allaient leur chemin comme on leur disait, ne traînant les pieds que lorsque la fatigue les gagnait et commençait à éclaircir les rangs. (Sansal, 2015, p. 8)

La spécificité de la dystopie sansalienne réside également dans le rôle central de la langue. Dans l'Abistan, une seule langue est autorisée, l'abilang, dont la réduction du vocabulaire et la simplification grammaticale visent à circonscrire la pensée, à rendre impossible toute expression de dissidence. Le texte insiste sur la légitimité divine de cette imposition linguistique, la présentant comme un don sacré et exclusif :

La loi imposait de s'exprimer exclusivement en abilang, la langue sacrée enseignée par Yölah à Abi afin d'unir les croyants dans une nation, les autres langues, fruits de la contingence, étaient oiseuses, elles séparaient les hommes, les enfermaient dans le particulier, corrompaient leur âme par l'invention et la menterie. La bouche qui prononce le nom de Yölah ne peut être souillée par des langues bâtardes qui exhalent l'haleine fétide de Balis. (Sansal, 2015, p. 45)

L'abilang n'est pas qu'un simple outil de communication ; cette langue est conçue comme un puissant vecteur d'aliénation cognitive et mémorielle. En imposant un discours religieux tautologique et une pratique de répétition qui réduit la richesse sémantique, elle programme la pensée de l'individu et l'isole de toute altérité.

Par cette stratégie linguistique totalitaire, Sansal dénonce explicitement la politique d'arabisation menée en Algérie. L'abilang fonctionne comme une mise en abyme dystopique de l'instrumentalisation du langage à des fins idéologiques, où la purification ou l'appauvrissement de l'idiome vise à effacer l'histoire et à réprimer la pensée autonome. En montrant la puissance de l'abilang à formater les esprits, l'auteur souligne l'importance vitale de la liberté linguistique et de la richesse sémantique — notamment celle qu'apporte le français dans son œuvre — pour la survie de toute pensée critique. Le narrateur explique la nature mystérieuse et omnipotente de cette langue :

Le mystère de l'abilang, la langue sacrée, née avec le saint Livre d'Abi et devenue langue nationale exclusive omnipotente. . . . Chacun par son chemin était arrivé à l'idée que l'abilang n'était pas une langue de communication comme les autres puisque les mots qui connectaient les gens passaient par le module de la religion, qui les vidait de leur sens intrinsèque et les chargeait d'un message infiniment bouleversant, la parole de Yölah, et qu'en cela elle était une réserve d'énergie colossale qui émettait des flux ioniques de portée cosmique, agissant sur les univers et les mondes mais aussi sur les cellules, les gènes et les molécules de l'individu, qu'ils transformaient et polarisaient selon le schéma originel. On ne savait comment, sinon par l'incantation, la répétition et la privation de l'échange libre entre les gens et les institutions, elle créait autour du croyant un champ de force qui l'isolait

du monde, le rendait sourd par principe à tout son qui n'était pas le chant sidéral et envoûtant de l'abilang. (Sansal, 2015, p. 69–70)

Cette novlangue, nommée abilang, est un outil fondamental du régime totalitaire, mais Sansal y injecte une dimension de grotesque et d'excès caricatural qui excède la seule fonction de contrôle. À la manière d'Orwell, elle vise la réduction du champ lexical pour rendre la pensée dissidente impossible. Cependant, elle s'actualise par un mécanisme de « saturation » par le religieux et le dogmatique.

Le contrôle de la langue s'y manifeste par des créations lexicales burlesques qui dénie toute complexité individuelle et toute histoire, transformant les citoyens en sujets d'un culte omniprésent. Par exemple, l'usage du terme « gatal », à la fois l'appareil de surveillance et la vérité suprême, la déformation de l'anglais pour créer le nom du régime, « Abistan », de *Abide Stand*, l'endroit où on reste, ou encore la substitution de tout concept temporel et historique par des termes religieux comme « gouf », le temps du sommeil et de l'oubli, et « *réalis* », le temps de l'activité religieuse, montrent l'étendue de l'enfermement sémantique.

En montrant la puissance de l'abilang à formater les esprits par l'appauvrissement du sens, l'auteur souligne l'importance vitale de la liberté linguistique et de la richesse sémantique pour la survie de la pensée autonome.

Cette appropriation du genre dystopique par Sansal n'est pas une simple reprise, mais bien une actualisation critique. Si la dystopie religieuse n'est pas une invention sansalienne (elle existe chez d'autres auteurs), l'auteur algérien opère une subversion ciblée. Contrairement aux anti-utopies classiques comme *1984* ou *Le Meilleur des mondes*, qui déconstruisent des totalitarismes politiques et technologiques (souvent situés dans un avenir éloigné), Sansal ancre son récit dans des formes de totalitarisme contemporaines qui s'appuient sur l'instrumentalisation du religieux pour générer une peur totalitaire (Fieu, 2017, p. 2).

L'originalité de Sansal réside dans le fait de ne pas simplement décrire une anti-utopie (ce qui était déjà le cas des classiques), mais de la mettre en scène pour en dévoiler explicitement les mécanismes idéologiques et langagiers en résonance directe avec des préoccupations géopolitiques actuelles (l'islamisme radical, l'aliénation par la terreur et le dogme). Son œuvre devient ainsi moins une mise en garde sur le futur qu'une analyse critique du présent projetée dans un avenir proche (Afdil & Lakhdar, 2023, p. 3), subvertissant la portée du genre pour en faire un outil de dénonciation immédiate.

L'hybridation des genres et la satire comme stratégies de libération formelle

Au-delà de la simple reprise d'un genre établi, la liberté d'écriture de Sansal se manifeste par une hybridation audacieuse des formes narratives et un recours incisif à la satire. Ces choix formels constituent des stratégies de libération critique, interrogeant et subvertissant les normes littéraires et sociales. Loin de se conformer à un moule unique, son œuvre fusionne les codes du roman, du conte philosophique et du pamphlet politique, créant un espace de création affranchi des rigidités génériques.

Si l'hybridation des genres est devenue une esthétique postmoderne courante, son emploi par Sansal acquiert une portée subversive spécifique non par sa nouveauté formelle, mais par sa fonction idéologique et politique. Elle permet à l'auteur de faire coexister un discours d'urgence et une réflexion profonde, sans se plier aux contraintes d'un récit « certifié » ou officiel.

Dans *2084*, cette liberté formelle se concrétise par une structure qui, si elle reste plus stable que dans d'autres œuvres de Sansal comme *Le Train d'Erlingen*, n'en est pas moins polyphonique et transgénérique. La narration entremêle le récit d'aventure d'Ati avec des extraits de textes sacrés parodiques, comme les neuf révélations du Gatal, des dialogues didactiques servant à décrypter l'abilang, voire des fables allégoriques.

L'insertion de ces discours didactiques ou de fables au sein d'une œuvre romanesque témoigne d'une volonté de déconstruire le réel par la multiplicité des voix et des registres, brisant le ton unique de la dystopie classique pour mieux insuffler une réflexion philosophique et une parabole politique (Deschênes & Dahan, 2007, p. 64 ; Pascal, 1993, p. 15). Par cette hétérogénéité, Sansal utilise l'hybridation comme une stratégie de contournement, permettant d'injecter la critique du dogme religieux et du pouvoir absolu sous couvert de fiction et d'érudition fictive.

La satire, maniée avec une ironie mordante et un humour noir souvent grinçant, est une autre facette essentielle de cette libération formelle. Sansal l'emploie pour dénoncer les absurdités, l'hypocrisie et la violence des régimes qu'il critique. *2084* regorge d'exemples de cette dérision face au fanatisme de l'Abistan, notamment dans la description des institutions de contrôle :

L'Inspection évaluait la foi et la morale du croyant et en arrière-plan fournissait d'utiles informations aux différents services de l'Appareil. Son volet « autocritique », s'il était bien déroulé, provoquait parfois des effondrements émotionnels . . . Bref, la note était une clé universelle, elle ouvrait et fermait toutes les portes de la vie. Si un défunt avait eu des notes excellentes d'un bout à l'autre de son existence, il était permis à sa famille de demander sa canonisation. (Sansal, 2015, p. 61)

Cette forme de raillerie, qui frôle l'absurde, est un exemple canonique de sa capacité à dépeindre avec un humour caustique la corruption bureaucratique et les travers d'une société contemporaine figée. Cette distanciation par le rire et la parodie, loin de minimiser la gravité des sujets abordés, permet à l'auteur de contourner les tabous et de faire passer un message subversif. La capacité de l'auteur à se distancer de son propos, à travers l'ironie et la caricature, devient ainsi une stratégie efficace pour trancher le contentieux relatif à la liberté de création. C'est en déformant la réalité par l'outrance satirique que Sansal exerce pleinement sa liberté d'écrire, offrant au lecteur une vision incisive des dérives sociales et politiques.

La posture auctoriale de Sansal : entre engagement et défi aux contraintes

La liberté d'écriture de Boualem Sansal ne se limite pas à des choix formels ou stylistiques ; elle s'ancre profondément dans sa posture auctoriale, caractérisée par un engagement indéfectible et une volonté constante de défier les contraintes, qu'elles soient issues du marché éditorial, des attentes du lectorat ou, plus lourdement, des pressions politiques. Sansal se positionne comme un écrivain rebelle et un expérimentateur, dont l'œuvre est le reflet d'une conscience libre et critique.

Dans un champ littéraire parfois soumis aux impératifs commerciaux, Sansal affirme une indépendance farouche. Les règles de l'art (Bourdieu, 1992, p. 311) qui régissent le monde de l'édition peuvent inciter à la conformité pour assurer la visibilité ou le succès. Pourtant, Sansal choisit souvent des sujets sensibles et adopte un ton qui, loin de flatter, cherche à provoquer la réflexion et le débat. Il ne craint pas de heurter, de déranger, voire de s'aliéner une partie de son public ou des institutions. Au cœur de cette réflexion, l'œuvre de Boualem Sansal résonne aujourd'hui avec une gravité singulière. L'écrivain, incarcéré en 2024 et condamné de prison ferme, est confronté à la négation de sa liberté au sens le plus fondamental. Cet événement dramatique confère une urgence et une dimension prophétique à son œuvre, qui n'a cessé de sonder les totalitarismes et les mécanismes d'aliénation.

Face aux contraintes éditoriales et aux attentes du lectorat, Sansal ne transige pas sur sa vision artistique. Son écriture n'est pas dictée par la demande du marché, mais par une nécessité intérieure de témoigner et d'alerter. Cette intransigeance est une forme de liberté rare, surtout lorsqu'un auteur opère dans un contexte où la censure et la répression de la parole sont des réalités tangibles. Comme l'analyse Pierrat (2015) dans *La liberté sans expression ?*, la frontière entre ce qui peut être dit, écrit ou dessiné est souvent poreuse et dangereuse.

Cette réalité est devenue particulièrement critique et actuelle pour Sansal. Au-delà des menaces et de l'interdiction de diffusion de ses livres qui le marginalisaient déjà en Algérie, sa posture de franc-tireur a culminé, début 2024, par sa condamnation de prison ferme et son incarcération. Cette situation, d'une gravité inédite, confère à son œuvre une authenticité et une force singulières.

Sa posture de défi face aux contraintes est également perçue de manière complexe. Bien que Sansal utilise sa notoriété internationale pour contourner l'interdiction de fait de ses ouvrages, il est important de noter que ses détracteurs algériens contestent l'existence d'une censure « formelle ». Ils avancent que le récit de la « censure » et de l'état de « proscriit » est, pour certains, une contre-vérité ou un argument de vente destiné à séduire le lectorat occidental. Néanmoins, l'impact réel, la non-diffusion effective de ses livres dans son pays et, plus récemment, sa condamnation politique, maintient son statut d'écrivain en marge.

Ce contexte de tension a connu un rebondissement notable : suite à une mobilisation internationale intense, Boualem Sansal a été libéré le 12 novembre 2025. Si cette libération met un terme à son incarcération, elle ne clôt pas le débat sur la menace structurelle pesant sur la liberté d'expression en Algérie. Cet événement, qui survient après la finalisation de l'analyse présente, ne fait que confirmer la résonance tragique et l'urgence critique de son œuvre. La littérature de Sansal, même en étant momentanément affranchie du statut de prophétie postincarcération, demeure le témoin d'une lutte constante pour la liberté, illustrant que l'acte d'écrire est, pour lui, inséparable d'un engagement politique et personnel risqué.

Son choix de continuer à écrire et à publier malgré les risques, même après son incarcération, est un acte de défi éclatant. Il incarne l'intellectuel engagé qui refuse de céder au silence ou à l'autocensure, utilisant la littérature comme une tribune essentielle pour défendre les valeurs qu'il estime menacées.

Les figures de révoltés et la quête de liberté individuelle face à l'oppression

La révolte intellectuelle et la quête de vérité dans 2084 : La Fin du monde

Le roman *2084 : La Fin du monde* offre un exemple archétypal de cette quête à travers le personnage d'Ati. Plongé dans l'univers étouffant de l'Abistan, un régime fondé sur le dogme et la surveillance omniprésente, Ati incarne une forme

de résistance non pas par l'action violente, mais par le doute et la quête de savoir. Son cheminement est celui d'une progressive prise de conscience, une lente érosion de la foi aveugle imposée par le système. Il commence par s'interroger sur les incohérences du discours officiel et les mystères de la réalité qui lui est présentée. Ce questionnement initial, presque instinctif, marque le début d'une révolte intellectuelle, un refus de l'ignorance et de l'aliénation programmée. La confrontation à la violence et à la suppression de la vérité est un catalyseur pour cette prise de conscience :

Horreur, en plus des blessures reçues dans leur chute vertigineuse, on apprenait que les soldats avaient été salement charcutés. Plus d'oreilles, de langue, de nez, le sexe enfoncé dans la bouche, les testicules éclatés, les yeux crevés. Le mot « torture » avait été prononcé par un vieillard . . . Il s'en alla à reculons en marmottant des choses : « ... conjurer... démoc... contre... Yölah nous préserve. » Chez Ati, l'événement déclencherait un processus insidieux qui le mènerait à la révolte. Révolte contre quoi, contre qui, il ne pouvait l'imaginer ; dans un monde immobile, il n'y a pas de compréhension possible, on ne sait que si on entre en révolte, contre soi-même, contre l'empire, contre Dieu, et de cela personne n'était capable, mais aussi comment bouger dans un monde figé ? (Sansal, 2015, p. 24–25)

Cette démarche de remise en question et de recherche de la vérité fait écho à la conception de la révolte chez Albert Camus. Dans *L'Homme révolté*, Camus distingue la rébellion comme un « non » que l'homme oppose à ce qui nie sa nature, un mouvement qui, s'il ne peut abolir la souffrance, peut la transcender par un acte de conscience. Ati, en cherchant à comprendre les origines de l'Abistan et la nature de son langage, refuse l'ordre absurde et totalitaire, manifestant ainsi sa liberté intérieure. Sa quête s'apparente à une recherche de l'amour, la haine et l'indifférence (Vurm, 2018, p. 195), des émotions complexes bannies par un régime qui prône l'uniformité émotionnelle.

Dans la *Socio-analyse des raisons d'agir*, Bajoit (2009) éclaire également cette agentivité du sujet chez Ati. Bien qu'il agisse dans un environnement où la liberté est constamment niée, Ati fait preuve d'une capacité à initier des actions, même minimales, pour explorer les limites de son monde et trouver des échappatoires à la pensée unique. Sa persévérance à questionner le dogme religieux dominant et la question religieuse elle-même (Boudjemaa, 2020, p. 133) révèle un désir profond d'autonomie intellectuelle. Dans cet extrême que représente la dystopie (Mecherbet, 2021, p. 184), la capacité d'Ati à penser différemment devient l'ultime bastion de la liberté, un acte subversif en soi. Son parcours illustre que même sous la plus forte des oppressions, la quête de savoir et la révolte de l'esprit demeurent les prémices indispensables à toute libération.

Liberté identitaire et dilemmes moraux dans *Le Village de l'Allemand* et *Rue Darwin*

La quête de liberté chez Sansal se manifeste également à travers les défis posés par la construction de l'identité dans des contextes profondément traumatiques et complexes. Ses personnages sont souvent pris au piège d'héritages pesants, qu'ils soient familiaux, historiques ou sociétaux, et leur chemin vers l'autonomie est jalonné de dilemmes moraux exigeants.

Dans *Le Village de l'Allemand*, les frères Schiller, Malrich et Rachel, incarnent cette confrontation à un passé qui ne passe pas. Ils découvrent la vérité choquante sur leur père, un ancien nazi réfugié en Algérie. Cette révélation les force à reconsidérer non seulement leur propre identité, mais aussi l'histoire de leur famille et, par extension, celle de leur pays. Leur liberté se joue dans leur capacité à affronter cette vérité dérangeante, à dépasser le déni et à assumer une filiation inattendue. La stupeur et le conflit intérieur de Malrich face aux preuves de la culpabilité de son père sont éloquentes :

J'avais lu et relu le journal de Rachel, et j'ai compris bien des choses, mais de toucher avec mes mains ce livret, ces médailles, de voir avec mes yeux ces noms, ces papiers, ces cachets, ça m'a fichu un coup. Je me sentais mal. Le fatras disait que mon père était un criminel de guerre nazi, qui aurait été pendu si la justice avait mis la main sur lui et, en même temps, ça ne disait rien, je le refusais, je m'accrochais à autre chose, plus vrai, plus juste, c'est notre père, nous sommes ses enfants, nous portons son nom, c'était un type formidable, dévoué à son village, aimé et respecté de ses habitants, qui a aidé à l'indépendance d'un pays, à la libération d'un peuple. Je me disais : il était soldat, il a obéi aux ordres, des ordres qu'il ne comprenait pas, qu'il désapprouvait. Les coupables sont les chefs, ils savent ce qu'ils manigancent . . . Et puis, pourquoi remuer le passé, papa est mort, assassiné, égorgé comme un mouton, et maman aussi, et leurs voisins, par de vrais criminels. (Sansal, 2008, p. 83–84)

Cette tension entre le déni filial et la reconnaissance de la vérité historique est une source constante de tourment. Parallèlement, le narrateur, cherchant à manipuler ou à sonder la réaction de son interlocuteur face à cet héritage lourd, illustre la complexité des stratégies de la mémoire :

Je ne voulais pas l'aborder frontalement et révéler le passé de papa. J'attendais de voir de quel bord il était, ancien nazi, victime des nazis, ou un pauvre bougre qui est passé entre les gouttes sans le savoir, et quels étaient ses penchants actuels.

Je jouais le gars qui écoute son pépé avec de grands yeux. Il faut toujours commencer par le plus simple et laisser venir. . . ., je le poussais à la rêverie, à la confiance. Je lui ai dressé un tableau des plus charmants de la famille Schiller, véritable et parfaite synthèse entre l'Allemagne, l'Algérie et la France, trois pays amis qui se sont abondamment entre-tués. Ils m'ont donné mon père, ma mère, ma femme et toutes mes croyances. J'y ai mis de la poésie et tout l'exotisme possible. Un coup de pinceau et j'ai fait de ma banlieue parisienne un havre de paix incomparable et de Aïn Deb une oasis miraculeuse où il faisait bon écouter chanter le vent du Sud. (Sansal, 2008, p. 111-112)

Ce processus est une véritable guerre des mémoires (Rosello, 2010, p. 195), où les personnages doivent naviguer entre les récits officiels et les vérités cachées, cherchant à se libérer du poids des non-dits et des tabous. Leurs choix, qu'il s'agisse de fuir ou de s'enfoncer dans cette quête, illustrent les responsabilités lourdes qu'implique la recherche de vérité et d'autonomie.

De même, dans *Rue Darwin*, le narrateur Yazid entreprend une quête identitaire intense, profondément ancrée dans l'histoire familiale et les paysages d'Alger. Après le décès de sa mère, il décide de retourner rue Darwin, dans le quartier de Belcourt, lieu de son adolescence, avec l'impératif de déterrer les décédés et de les voir de près. Son parcours est marqué par l'imposante figure de Lalla Sadia, surnommée Djéda, sa grand-mère adoptive au village, qui a bâti sa fortune grâce à un florissant établissement adjacent à la maison familiale. Yazid est séparé de sa mère biologique, une prostituée, dès sa naissance. Il connaît une enfance idyllique au sein d'un phalanstère grouillant d'enfants sous la protection de Djéda. Cette période, marquée par une forme de liberté insouciance, est décrite avec nostalgie :

La pauvreté était un paradis pour nous, les enfants, pas d'entraves, pas de barricades, ni de faux-semblants, ni de vaines précautions, mais une vraie liberté de chaque instant. Belcourt était notre royaume, . . . toujours dans la joie et l'excitation. Sans les enfants, la pauvreté n'est que misère, une effroyable douleur à vivre dans le silence et le remords. Plus que de pain, les pauvres ont besoin d'enfants. (Sansal, 2011, p. 43)

Cependant, à l'âge de huit ans, sa mère biologique réussit à l'arracher à l'influence de la grand-mère tenancière, le ramenant à Alger, rue Darwin, au sein d'une famille qui lui est alors inconnue, où il rencontre sa jeune sœur Souad et d'autres frères et sœurs qui connaîtront des destins variés.

Le contexte de la guerre d'indépendance à Alger voit le jeune Yazid s'impliquer, comme de nombreux enfants de son âge, notamment en transmettant des

messages. Cette période tumultueuse et souvent obscure mènera plusieurs de ses frères et sœurs à l'émigration, les empêchant par la suite de revenir en Algérie, que ce soit pour des raisons de service militaire manqué pour les garçons, ou d'études financées par l'État algérien pour les filles. Le roman tisse ainsi une diaspora familiale et relate l'histoire poignante de Daoud, l'enfant favori de Djéda, dont Yazid retrouve la trace à Paris. À travers ce récit truculent et empreint de colère, Sansal explore la complexité identitaire, symbolisée par la difficulté d'avoir deux mères pour Yazid, une métaphore de l'Algérie elle-même. Il dépeint avec une grande lucidité critique la corruption, l'engorgement de la misère, l'absence de perspectives, la tristesse ambiante et l'ennui qui caractérisent la société. Cette lucidité s'exprime par opposition aux discours officiels ou autocensurés qui tendent à euphémiser ou à occulter les maux sociaux profonds de l'Algérie postcoloniale. Elle permet à Sansal de nommer sans concession les réalités souvent tues — le désespoir des citoyens, le chaos institutionnel — que le discours hégémonique cherche à masquer par des narratifs de stabilité ou de fierté nationale. *Rue Darwin* se révèle ainsi être le témoignage d'une douleur identitaire inguérissable, source d'un chaos politique et social persistant.

La quête de Yazid est constamment motivée par un besoin impérieux de liberté : « j'aurais avant tout besoin de liberté et de laisser-aller » (Sansal, 2011, p. 204). Cette aspiration se heurte aux contraintes d'un passé qui pèse lourdement et à la difficulté de vivre sans cette liberté fondamentale. La conversation révèle un désir profond de réconciliation avec le passé, tout en reconnaissant son caractère irrévocable et la nécessité de l'abandonner :

Les jeunes ne peuvent pas vivre sans liberté... Je n'avais personne à qui parler, je me suis fermé... le village c'était l'enfance, un autre monde, avec ses secrets et ses fariboles... on ne ressuscite pas ces choses, n'est-ce pas, hein?... elles appartiennent au passé... Tout a disparu à l'indépendance, nous n'étions plus rien, nous devions disparaître... (Sansal, 2011, p. 292–293)

L'analyse sociocritique du roman (Saiah, 2015) et l'étude de la violence du discours (Lachachi, 2017) révèlent la difficulté de se forger une identité libre et cohérente dans un environnement où le langage lui-même peut être un vecteur d'aliénation ou de réappropriation. Les personnages de Sansal, qu'ils soient confrontés à un héritage nazi ou aux cicatrices du postcolonialisme, doivent faire face à des choix difficiles qui déterminent leur capacité à vivre pleinement leur liberté, assumant les paradoxes et les parts d'ombre de leur propre histoire.

Les limites de la liberté individuelle : enfermement et aliénation

Si l'œuvre de Sansal met en scène une quête ardente de la liberté, elle n'en explore pas moins ses limites intrinsèques et les formes d'enfermement qui s'y opposent, révélant la fragilité de l'autonomie individuelle face aux forces d'aliénation. La liberté, dans ses romans, est rarement une possession acquise ; elle est plutôt un idéal constamment menacé, dont la poursuite engendre souvent un coût élevé pour les personnages.

Dans *2084*, l'Abistan incarne l'antithèse absolue de la liberté individuelle, offrant une illustration saisissante de l'aliénation des consciences. Le régime totalitaire ne se contente pas de contrôler les corps et les actions ; il vise l'annihilation de toute pensée autonome, transformant les citoyens en des êtres dénués de libre arbitre. La mise en place d'une langue unique et appauvrie, la réécriture constante de l'histoire et l'omniprésence d'une surveillance idéologique créent un enfermement psychique et symbolique bien plus redoutable qu'un emprisonnement physique. Le système excelle à manipuler la conscience individuelle pour assurer une soumission quasi parfaite : « dans son infinie connaissance de l'artifice, le Système a tôt compris que c'était l'hypocrisie qui faisait le parfait croyant, pas la foi qui par sa nature oppressante traîne le doute dans son sillage, voire la révolte et la folie » (Sansal, 2015, p. 31).

L'acceptation de cette oppression est d'autant plus insidieuse qu'elle est intériorisée par le peuple, convaincu de la légitimité divine du pouvoir : « pour totalitaire qu'il était, et peut-être pour cela, le Système était parfaitement accepté, parce qu'il était inspiré par Yölah, conçu par Abi, mis en œuvre par la Juste Fraternité et surveillé par l'infailible Appareil, et enfin revendiqué par le peuple des croyants pour lequel il était une lumière sur le chemin de la Réalisation finale » (Sansal, 2015, p. 62).

Comme l'a analysé Arendt (1951/1972–1982) dans *Les Origines du totalitarisme*, le totalitarisme ne cherche pas seulement à dominer, mais à annihiler l'individualité, à rendre toute résistance non seulement impossible, mais impensable. Les habitants de l'Abistan, en croyant être libres par leur soumission volontaire à Yölah, sont en réalité les plus aliénés, n'ayant même plus conscience de leurs chaînes.

Les conséquences de cette recherche de liberté sont lourdes pour les personnages qui osent s'aventurer hors des sentiers battus. La quête de vérité d'Ati dans *2084*, ou celle des frères Schiller et Yazid dans *Le Village de l'Allemand* et *Rue Darwin*, les confronte souvent à la solitude et à la mise en marge. Leur lucidité les isole d'une masse qui préfère l'illusion du confort à la dure réalité de l'autonomie. La liberté, dans ce sens, n'est pas un don, mais une charge, une responsabilité qui exige une force intérieure et une audace considérables. Un passage clé du roman résume la dynamique périlleuse de cette quête :

La grande tyrannie apprend de toi, petit bonhomme insignifiant, ce qu'est la liberté!... C'est fou!... On te tuera à la fin, bien sûr, la liberté est un chemin de mort dans leur monde, elle heurte, elle dérange, elle est sacrilège. Même pour ceux qui ont le pouvoir absolu, il est impossible de revenir en arrière, ils sont prisonniers du Système et des mythes qu'ils ont inventés pour dominer le monde, ils ont fait d'eux les gardiens jaloux du dogme et des servants empressés de la machine totalitaire. (Sansal, 2015, p. 149)

George Bernard Shaw expliquait que la liberté implique la responsabilité. C'est la raison pour laquelle la plupart des hommes la redoutent. Les personnages de Sansal, en osant cette responsabilité, se retrouvent face à des dilemmes moraux complexes et à la dure réalité d'un monde qui n'est pas toujours prêt à accepter ceux qui pensent et agissent différemment. Leurs parcours, bien que souvent douloureux, affirment cependant la dignité de l'individu face à l'oppression et l'importance vitale de résister à toute forme d'aliénation.

La mémoire comme acte de libération et de critique

Réappropriation du passé et briser les tabous dans *Le Village de l'Allemand*

Dans *Le Village de l'Allemand*, Sansal s'engage dans une confrontation audacieuse de deux des mémoires les plus sensibles et souvent antagonistes du xx^e siècle : celle de la Shoah et celle de la guerre civile algérienne, appelée autrement la Décennie noire. Le roman entrelace l'histoire d'un ancien officier nazi, réfugié en Algérie, avec les traumatismes et les violences vécus par la société algérienne contemporaine. Cet acte narratif vise à briser un double tabou. D'une part, il ose poser la question de la collaboration ou de la complaisance algérienne envers d'anciens criminels nazis. D'autre part, il force à regarder en face les horreurs de la guerre civile qui a déchiré l'Algérie, en établissant des parallèles dangereux (Rosello, 2010, p. 195) entre des violences historiques pourtant distinctes.

Le processus de réappropriation du passé pour les personnages est souvent douloureux et complexe, marqué par le déni initial et la difficulté à accepter une vérité intolérable. Le narrateur exprime sa difficulté à digérer les révélations de Rachel et les secrets tus par son frère :

Rachel dit qu'à son retour d'Algérie, il était un autre homme. . . . C'est là qu'il aurait décidé de ne rien me dire sur la tuerie, sur la mort de nos parents, son voyage en Algérie, les secrets qu'il en a ramenés, le drame qui se nouait dans sa tête. J'ai dû lui paraître insensible et débile, ce qu'il a toujours pensé de moi, ou alors il craignait que la nouvelle ne m'enfonçât davantage dans le désordre. (Sansal, 2008, p. 67)

Cette incapacité à se souvenir ou à vouloir savoir reflète un mécanisme de défense face à une réalité trop lourde. Cependant, la quête de la vérité s'impose, même si elle engendre une souffrance accrue, transformant la perception du père : « plus il avançait dans ses recherches, plus il le découvrait et plus ça lui faisait mal. Il s'est passé quelque chose dans sa tête, un truc bizarre, le ressort s'est inversé, il s'en est pris à lui-même. Son père, il le voyait comme un criminel de guerre, mais surtout comme un père » (Sansal, 2008, p. 147).

L'ampleur du traumatisme est également ancrée dans des dates et des événements précis, liant de manière inextricable la destinée familiale aux horreurs collectives :

Il l'avait choisi très exactement, ce moment : le 24 avril 1996 à 23 heures. C'est le 24 avril 1994 aux alentours de 23 heures qu'est intervenu le massacre de Aïn Deb. Papa, maman et nos voisins en étaient les victimes, mais c'est aussi à ce moment que Hans Schiller le SS, l'exterminateur, l'usurpateur, a fini sa vie, emportant avec lui son secret dans la tombe. Pour Rachel, justice n'était pas faite. Il en a porté le poids jusqu'à la fin et je le porte à mon tour. (Sansal, 2008, p. 368)

Ce processus de vérité culmine dans une confrontation rageuse avec l'héritage paternel, où la douleur de la filiation est exprimée avec une intensité déchirante, soulignant le fardeau du « fils de bourreau » et la nécessité de rejeter l'héritage de haine :

Se découvrir le fils d'un bourreau est pire que d'avoir été soi-même un bourreau. Le bourreau a ses justifications, il s'abrite derrière un discours, il peut nier, il peut crâner, revendiquer son crime, que dis-je son ministère, et affronter fièrement la potence, il peut se cacher derrière ses ordres, il peut se sauver, changer d'identité, se construire de nouvelles justifications, il peut s'amender, il peut tout. Mais le fils, que peut-il, sinon compter les crimes de son père et traîner le boulet sa vie durant ? J'en veux à mon père, j'en veux à ce pays, à ce système qui l'a fait ainsi, j'en veux à l'humanité, j'en veux à la terre entière, . . . , ils l'ont dépouillé de l'humanité . . . Mon père savait ce qu'il faisait, je le connais, il était un homme de conviction et de devoir, il mérite toute la colère du monde. (Sansal, 2008, p. 454–455)

La révolte face à cet héritage se traduit par une condamnation sans appel, doublée d'une prise de conscience de la charge que représente ce passé :

Hans Schiller, tu es une crapule, le pire des assassins, je te vomis, je te hais, je veux que ton nom disparaisse, je veux que tu rôtisses en enfer jusqu'à la fin des temps et que ceux que tu as gazés viennent te cracher au visage ! Tu n'avais pas le droit de vivre, tu n'avais pas le droit de nous donner la vie, cette vie je n'en veux pas, elle est un cauchemar, une honte indélébile. Tu n'avais pas le droit de fuir, papa. Je dois assumer à ta place, je vais payer pour toi, papa. Hans Schiller, sois maudit ! Je me suis assis et, . . . j'ai pleuré des larmes sèches. (Sansal, 2008, p. 455–456)

L'entrelacement de ces deux mémoires ne cherche pas à les assimiler, mais plutôt à les mettre en résonance pour interroger les mécanismes universels de la violence, du fanatisme et du déni. C'est un défi lancé aux amnésies collectives et aux récits officiels qui tendent à euphémiser ou à occulter les pages sombres de l'histoire. En exposant la part d'ombre et la complexité des héritages, Sansal affirme une liberté mémorielle fondamentale : celle de parler librement des blessures historiques, même les plus douloureuses.

L'enjeu est capital : pour l'auteur, l'émancipation collective ne peut advenir sans une confrontation honnête avec son passé. Le roman devient ainsi un espace où se déconstruit le portrait du colonisé, concept central chez Memmi (1957), qui internalise les récits dominants ou s'enferme dans des blessures non résolues. En explorant la capacité de l'Algérie, et de ses personnages, à affronter son propre passé, aussi douloureux et controversé soit-il, Sansal propose une voie vers une émancipation collective qui passe par la lucidité et la reconnaissance des faits historiques, même les plus inconfortables. Cette démarche est un acte de libération, non seulement pour les individus concernés par ces histoires, mais aussi pour la société entière, invitée à se défaire des poids invisibles du passé.

La mémoire comme résistance face à la falsification dans *2084 : La Fin du monde*

Dans la dystopie de *2084*, la lutte pour la liberté mémorielle prend une dimension encore plus radicale face à un régime, l'Abistan, qui érige la falsification de l'histoire et le contrôle du souvenir en piliers de son pouvoir. Le gouvernement de Yölah ne se contente pas d'imposer un présent unique ; il s'ingénie à effacer le passé, détruisant les archives et réécrivant les récits pour asseoir une vérité officielle incontestable. Ce processus d'amnésie forcée est un outil essentiel d'asservissement,

car en privant les individus de leur histoire, on les prive aussi des outils critiques nécessaires à la compréhension de leur situation présente et à la projection d'un avenir différent. Le narrateur décrit l'ampleur de cette réécriture et son impact sur la conscience collective :

Tant de récits ont circulé avant que tout s'éteigne et rentre dans l'ordre. L'Histoire a été réécrite et scellée de la main d'Abi. Ce qui de l'ancien temps avait pu s'accrocher au fond des mémoires expurgées, des lambeaux, de la fumée, alimentait de vagues délires chez les vieux atteints de démence. Pour les générations de la Nouvelle Ère les dates, le calendrier, l'Histoire n'avaient pas d'importance . . . , aujourd'hui est toujours là, le temps en entier tient dans la main de Yölah, il sait les choses, il décide de leur signification et instruit qui il veut. Quoi qu'il en soit, 2084 était une date fondatrice pour le pays même si nul ne savait pas à quoi elle correspondait. (Sansal, 2015, p. 13)

Le régime va jusqu'à inventer de toutes pièces des vestiges historiques pour asseoir sa légitimité, démontrant l'étendue de sa manipulation :

Nas, un fonctionnaire, pas plus âgé qu'Ati mais en pleine forme . . . Il restait à peaufiner l'histoire : Nas était chargé de rassembler les éléments techniques qui permettraient aux théoriciens du ministère des Archives, des Livres sacrés et des Mémoires saintes de la mettre au point, de la scénariser et de l'articuler à l'histoire générale de l'Abistan. L'affaire était réellement miraculeuse, on avait découvert un village antique parfaitement intact. (Sansal, 2015, p. 52)

Face à cette entreprise d'effacement systématique, la recherche de la « vraie » histoire par les personnages devient un acte profondément subversif et fondamental pour la reconquête de la liberté de pensée. Ati, le protagoniste, ainsi que d'autres figures marginales et silencieuses, sont animés par une curiosité dangereuse pour le monde d'avant l'Abistan. Leurs tentatives pour retrouver des bribes de savoir, des fragments de récits interdits, sont des gestes de résistance qui sapent les fondations du régime. Chaque archive clandestine consultée, chaque témoignage chuchoté, est une brèche dans le mur de l'ignorance érigé par le pouvoir. Parmi ces figures de la résistance mémorielle se trouve Toz, un homme de contact et de réseaux, qui joue le rôle de passeur de mémoires et d'informations interdites auprès d'Ati. Il est l'incarnation d'une foi irréductible dans la vérité qui s'oppose radicalement au mensonge d'État. Toz, en particulier, incarne cette foi dans la vérité face à l'étendue des falsifications :

J'ai mille raisons d'y croire, j'y crois parce que l'Abistan vit sur le mensonge, rien n'a échappé à ses falsifications, et comme il a modifié l'Histoire il a pu aussi inventer une nouvelle géographie. À des gens qui ne sortent jamais de leurs quartiers, tu peux faire croire ce que tu veux... J'y crois de plus en plus depuis que je te connais, Toz... (Sansal, 2015, p. 200)

Ces quêtes, souvent solitaires et périlleuses, rappellent la vision de Foucault (1984) dans *Qu'est-ce que les Lumières ?*, où la critique n'est pas seulement un examen de ce qui est, mais aussi une résistance active aux systèmes oppressifs qui cherchent à déterminer et à aliéner l'individu.

La mémoire, dans *2084*, est donc un champ de bataille crucial où se joue la liberté. En dénonçant la manipulation du passé, Sansal souligne l'importance vitale de l'accès à une histoire authentique pour la formation d'un esprit critique. La capacité à se souvenir, à douter des récits officiels et à chercher des vérités alternatives est le premier pas vers une véritable émancipation. En cela, le roman est un plaidoyer puissant pour le droit à la mémoire et à la connaissance, éléments indispensables à toute forme de liberté individuelle et collective.

La langue française comme lieu de mémoire et de liberté culturelle

Au-delà de sa fonction de simple outil narratif, la langue française se révèle, dans l'œuvre de Boualem Sansal, un espace privilégié où se croisent et se confrontent les mémoires personnelles, collectives et nationales pour forger une liberté culturelle essentielle.

Pour Sansal, l'usage du français n'est pas tant une trahison identitaire qu'une nécessité linguistique et cognitive. L'auteur rappelle constamment que le français est sa première langue de pensée et d'écriture, la seule qui lui permette d'exprimer la complexité de sa critique. Ce statut du français est donc moins un « choix délibéré » qu'une condition d'énonciation qui, paradoxalement, libère sa parole des contraintes et des tabous liés à d'autres langues et contextes nationaux.

Le français devient ainsi un lieu de « relation », au sens où l'entend Glissant (1990) dans sa *Poétique de la Relation*. Il permet l'expression d'identités composites, loin des assignations rigides. Dans cette langue, Sansal peut faire dialoguer les héritages algérien et universel, confronter l'histoire coloniale et postcoloniale, et explorer des vérités qui pourraient être inaudibles ou censurées dans un autre idiome. Sansal (2024b) lui-même a éclairé sa relation complexe et libératrice avec la langue française lors d'un entretien avec Yvan Amar pour la revue *Le français dans le monde*, suite à la parution de son ouvrage *Le français, parlons-en !* Cet

échange met en lumière sa perspective unique sur le rôle du français comme instrument d'analyse, de critique et de liberté d'expression. Sansal y explique qu'en tant qu'Algérien, sa position est à la fois délicate et centrale pour analyser la situation du français, cette langue étant sa « première langue, de parole, de pensée et d'écriture ». Pour lui, la langue est le « signe et le thermomètre » des désordres de la réalité, permettant de mesurer les « hoquets » de la société. Il dénonce une « hyperinflation du vocabulaire » et une polarisation du langage entre un « *globish* » savant mais vide de sens et un « *wesh-wesh* » primaire et sans grammaire, montrant que le français ordinaire « a tendance à ricocher entre ces deux rives ».

Enfin, il explique le choix d'écrire un « pamphlet » sous forme de « farce théorique » ou de « sermonication » pour être « plus convaincant et plus facilement lu », utilisant notamment un dialogue avec un « jeune journaliste vif et naïf » pour poser les « bonnes questions » et discuter du français (Sansal, 2024b).

Le statut singulier du français pour l'écrivain confère à Sansal un rôle crucial dans la préservation et la transmission des voix et des histoires marginalisées. En utilisant le français, Sansal donne une visibilité et une audibilité à des récits qui pourraient être étouffés, qu'il s'agisse de la douleur de la guerre civile algérienne ou de la remise en question des dogmes religieux. Il s'inscrit dans une tradition d'auteurs maghrébins qui, comme Khatibi (1968) l'a analysé dans *Le roman maghrébin*, naviguent entre les tensions linguistiques et identitaires inhérentes à cette littérature. En s'appropriant le français, Sansal le charge de nouvelles significations, en fait une langue de résistance et de vérité. Il ne s'agit plus de l'imposition d'une langue, mais de sa réinvention comme instrument d'une liberté qui nourrit la mémoire et la critique culturelle.

Conclusion

En définitive, l'exploration de l'œuvre de Boualem Sansal à travers les prismes des stratégies narratives et des enjeux mémoriels révèle une littérature de la liberté d'une remarquable puissance. Par ses choix esthétiques audacieux, qu'il s'agisse de l'hybridation des genres ou de l'emploi incisif de la satire, Sansal déconstruit les conventions narratives pour mieux dénoncer les aliénations sociales et politiques. Ses personnages, d'Ati à Yazid et aux frères Schiller, sont des figures emblématiques d'une quête de vérité exigeante, confrontées à des dilemmes moraux complexes, et dont les parcours, souvent solitaires, illustrent la difficile conquête d'une liberté individuelle. Parallèlement, le travail sur la mémoire s'affirme comme un acte

de libération essentiel, qu'il s'agisse de la levée des tabous dans *Le Village de l'Allemand* ou de la résistance à la falsification historique dans *2084*. En somme, Sansal réaffirme avec force sa posture d'écrivain engagé, faisant de son œuvre un véritable laboratoire du possible, pour reprendre la vision de Sartre (1948) dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

L'originalité de Boualem Sansal réside incontestablement dans la singularité de sa voix au sein du paysage littéraire francophone contemporain. Il y occupe une place à part, celle d'un intellectuel critique qui, malgré les menaces et les mises au ban, refuse de transiger avec ses principes. Comme le souligne Elmaoulou (2025), Sansal navigue constamment entre une posture auctoriale affirmée et une quête incessante de légitimité, inscrivant ses fictions dans une dialectique avec le réel. Bonn (2016), en positionnant Sansal dans l'imaginaire et le discours d'idées de la littérature algérienne de langue française, met en lumière sa capacité à forcer le dialogue avec des problématiques universelles tout en restant profondément ancré dans son contexte d'origine.

Cependant, cette liberté d'expression a un prix, et l'œuvre de Sansal nous invite à une réflexion plus large sur les défis persistants auxquels sont confrontés les écrivains dans le monde actuel, particulièrement ceux qui osent bousculer les dogmes établis. La censure, l'autocensure ou la marginalisation sont autant de menaces qui pèsent sur la liberté de création. Il serait ainsi pertinent, pour de futures recherches, d'approfondir la réception critique de Sansal dans diverses aires géographiques, ou d'élargir l'analyse de la notion de liberté à d'autres littératures francophones confrontées à des enjeux similaires, afin de mieux cerner les contours de cette liberté qui ne cesse d'être réaffirmée et menacée.

Bibliographie

- Afdil, B. B., & Lakhdar, M. (2023). L'utopie et l'anti-utopie dans le roman anticipatif de Boualem Sansal *2084 : La Fin du monde*. *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, 13. <https://doi.org/10.4000/rief.11784>
- Arendt, H. (1972–1982). *Les Origines du totalitarisme* (Vol. 1–3 ; J.-L. Bourget, R. Davreu, P. Lévy, M. Pouteau, M. Leiris, & H. Frappat, Trad.). Seuil. (Texte original publié 1951)
- Bajoit, G. (2009). Socio-analyse des raisons d'agir : Études sur la liberté du sujet et de l'acteur. Presses de l'Université de Laval.
- Bonn, Ch. (2016). *Lectures nouvelles du roman algérien : Essai d'autobiographie intellectuelle*. Garnier.

- Boudjemàa, B. H. (2020). La question religieuse comme reflet du choc des civilisations : L'exemple de 2084 : *La Fin du monde* de Boualem Sansal. *Didactiques*, 9(1), 132–150.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Camus, A. (1951). *L'Homme révolté*. Gallimard.
- Deschênes, L., & Dahan, A. (2007). Écriture et liberté. *Brèves littéraires*, 75, 63–66.
- Elmaouloue, E. (2025). Boualem Sansal : entre posture auctoriale, quête de légitimité et fictions spéculaires. *L'IMPACT*, 5, 14–25. <https://doi.org/10.34874/PRSM/limpact-vo-liss5.57512>
- Fieu, R. P. (2017). De 1984 à 2084. Mutations de la peur totalitaire dans la dystopie européenne. *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, 11(2). <https://doi.org/10.4000/carnets.2344>
- Foucalt, M. (1984). Qu'est-ce que les Lumières ? In D. Defert & Fr. Ewald (Dir.), *Dits et Écrits : Vol. 4. 1980–1988* (p. 562–578). Gallimard.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Gallimard.
- Khatibi, A. (1968). *Le roman maghrébin*. Maspéro.
- Lachachi, A. (2017). Violence du Discours dans le Roman Algérien : L'exemple de *Rue de Darwin* de Boualem Sansal. *Traduction et Langues*, 16(2), 77–90.
- Mecherbet, A. (2021). La dystopie dans la médiation littéraire entre actualité et écriture prédictive dans 2084 : *La Fin du monde* de Boualem Sansal. In L. Sari Mohammed & L.-N. Tebbani (Dir.), *Le roman algérien contemporain : Nouvelles Postures, Nouvelles Approches* (p. 178–194). Dar El Izza.
- Memmi, A. (1957). *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*. Gallimard.
- Pascal, G. (1993). Écriture et liberté. *Lettres québécoises*, 72, 15–16.
- Pierrat, E. (2015). *La liberté sans expression ? : Jusqu'où peut-on tout dire, écrire, dessiner*. Flammarion.
- Rachwalska von Rejchwald, J. (2018). La dystopie religieuse dans 2084 : *La Fin du monde* de Boualem Sansal : de l'apocalypse à l'espoir. *Romanica Silesiana*, 14(2), 53–61.
- Rosello, M. (2010). Guerre des mémoires ou « parallèles dangereux » dans *Le Village de L'Allemand* de Boualem Sansal. *La France moderne et contemporaine*, 18(2), 193–211. <https://doi.org/10.1080/09639481003714807>
- Saiah, A. R. (2015). Analyse sociocritique du roman *Rue Darwin* de Boualem Sansal. *Traduction et Langues*, 14(2), 83–91.
- Sansal, B. (2008). *Le Village de l'Allemand ou le Journal des frères Schiller*. Gallimard.
- Sansal, B. (2011). *Rue Darwin*. Folio.
- Sansal, B. (2015). *2084 : La Fin du monde*. Gallimard.
- Sansal, B. (2018). *Le Train d'Erlingen ou la Métamorphose de Dieu*. Gallimard.
- Sansal, B. (2024a). *Le français, parlons-en !* Cerf.
- Sansal, B. (2024b, décembre 9). Boualem Sansal : « Les hoquets de la langue peuvent permettre de mesurer ceux de la réalité qu'elle tend à représenter » [Interview]. Le français dans

- le monde. <https://www.fdlm.org/blog/2024/12/09/boualem-sansal-les-hoquets-de-la-langue-peuvent-permettre-de-mesurer-ceux-de-la-realite-quelle-tend-a-representer/>
- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard.
- Vurm, P. (2018). 1984–2084. Faux-semblants révélés, émotions refoulées : l'amour, la haine et l'indifférence à l'âge totalitaire chez George Orwell et Boualem Sansal. *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, 3, 193–204.

Notice bio-bibliographique

Elmehdi Elmaouloue est maître de conférences en langue française et communication à l'École Nationale des Sciences Appliquées (ENSA) de l'Université Chouaib Doukkali d'El Jadida, au Maroc. En tant que membre du Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC), ses recherches se focalisent sur la littérature francophone contemporaine. Il explore les résonances culturelles profondes et les dynamiques interculturelles que cette littérature met en lumière. Ses travaux accordent également une attention particulière à la didactique des textes littéraires et à ses applications innovantes dans l'enseignement, soulignant l'importance de l'étude littéraire dans des contextes divers et en constante évolution.

elmaouloue.elmehdi@ucd.ac.ma

Varia





CATHERINE NÉGOVANOVIC-DIDIOT

Université de Lorraine, France



<https://orcid.org/0000-0001-9187-8203>

L'Ève future ou l'impossible quête

The Future Eve or The Impossible Quest

Abstract

As a product of its time, Villiers de l'Isle-Adam's novel, *The Future Eve*, published in 1886, sees positivism, scientism and libertarianism unfold and combine, against a backdrop of pessimistic and disturbing spiritualism. Featuring the android Hadaly—the feminine Ideal of modern humanity, created as the result of a Faustian pact made between a blinded scientist and a disenchanted aristocrat—the work proposes a materialistic vision of salvation. The article will attempt to show how this quest is fruitless, as it is lost in advance.

Keywords: Villiers de l'Isle-Adam, science fiction, nineteenth-century literature, female android, artificial intelligence, New Eve, Genesis, Christian theology

À l'époque de tous les ismes qu'est le XIX^e siècle, l'œuvre de 1886 d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, se fait le résonateur particulier d'une vision matérialiste du salut, et apparaît de ce fait comme un pur produit de son temps. Recourant en effet à un positivisme exacerbé et un scientisme effréné, doublés d'un libetarisme aveugle parce qu'aveuglé, qui, par leur conjugaison, conduisent à la fabrication de l'andréide Hadaly, elle tutoie également, à maintes reprises, telle une sombre toile de fond qui se tisse, un spiritualisme pessimiste. Par ce parti pris, le roman semble s'affranchir de la proposition salvifique traditionnelle, l'auteur prenant la liberté d'y substituer la voie transgressive, proposée au fil des chapitres comme étant la seule à même de satisfaire les idéaux des principaux protagonistes — Lord Ewald et Thomas Edison —, et, à travers eux, de toute une société. Forts de ce constat, nous adopterons donc une lecture théologico-littéraire de l'œuvre, qui nous conduira à dévoiler la véritable nature de cette transgression, nous permettant dès lors de montrer pourquoi Hadaly n'est en fait qu'un miroir aux alouettes et la

catastrophe finale inévitable. Nous mettrons aussi en lumière une seconde voie, qui s'esquisse en filigrane, et qui, aussi ténue soit-elle, est susceptible d'ouvrir le lecteur sur l'espérance, pour peu qu'il la saisisse. Enfin, à l'heure de l'intelligence artificielle générative, il semblerait bien que l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, considérée par la critique littéraire comme le premier récit moderne de science-fiction, soit désormais appelée à changer de catégorie générique pour devenir une œuvre d'anticipation.

Une œuvre représentative de son temps

Si l'idée initiale de Villiers de l'Isle-Adam, en 1877, était de rédiger une simple pochade, destinée à piquer l'*hybris* des scientifiques de son temps, il s'est rapidement rendu à l'évidence que le sujet était apte à susciter l'intérêt des « rêveurs » et des « railleurs »¹. Lui-même s'est d'ailleurs laissé prendre au jeu, au point que, pendant près de dix ans, il n'a eu de cesse de développer son texte ou d'en réviser des parties. Aujourd'hui, *L'Ève future* est non seulement considérée comme l'une de ses deux œuvres maîtresses, mais encore comme celle dans laquelle se déploient hyperboliquement les idéaux et les errements postrévolutionnaires du XIX^e siècle.

Récit pétri de positivisme radicalisé par le scientisme triomphant qui s'y déploie (Gourmont, 1921, p. 90–96), le roman pousse aussi loin qu'il est possible, et même au-delà, la liberté créatrice de l'être humain, la présentant comme une valeur absolue, ne devant ni ne pouvant être contrainte par quelque instance que ce soit. C'est ainsi qu'Edison, avatar fictionnel du « Sorcier de Menlo Park », conclut un pacte avec Lord Ewald, un jeune aristocrate sur le point de se suicider : ensemble, ils décident de « tenter l'artificiel » et « donnent vie » à une « Ève scientifique », « magnéto-électrique », au corps inaltérable de Vénus sculpturale et à l'esprit fin et délicat, une « Imitation-Humaine » sublimée, débarrassée des insuffisances de son modèle humain, Mlle Alicia Clary, dont l'étourdissante beauté était lestée par une incommensurable sottise. Et le pari est réussi puisque Hadaly devient « l'Idéal féminin . . . de l'Humanité moderne ». Aucun détail n'est laissé au hasard. En témoigne la présentation que fait Edison à Lord Ewald des quatre parties de l'andréide :

¹ Nous nous référons pour toutes les citations à l'édition de 1993, de la collection « Folio Classique » Gallimard, présentée, établie et annotée par Alan Raïtt. Pour les citations très courtes, qui seront nombreuses, nous ne mentionnerons pas la page pour éviter la surcharge dans le texte. Villiers de l'Isle-Adam a parsemé son texte d'expressions en italique ou en petites capitales. Nous les avons, chaque fois, fidèlement reproduites.

- 1° Le Système vivant, intérieur, qui comprend l'Équilibre, la Démarche, la Voix, le Geste, les Sens, les Expressions-futures du visage, le Mouvement-régulateur intime . . .
- 2° Le Médiateur-plastique, c'est-à-dire l'enveloppe métallique, isolée de l'Épiderme et de la Carnation, sorte d'armure aux articulations flexibles en laquelle le système intérieur est solidement fixé.
- 3° La Carnation (ou chair factice proprement dite) superposée au Médiateur et adhérente à lui, . . . comprend les Traits et les Lignes du corps imité, avec l'émanation particulière et personnelle du corps reproduit, les repoussés de l'Ossature, les reliefs veineux, la Musculature, la Sexualité du modèle, toutes les proportions du corps, etc.
- 4° L'Épiderme ou peau humaine, qui comprend et comporte le Teint, la Porosité, les Linéaments, l'éclat du Sourire, les Plissements-insensibles de l'Expression, le précis mouvement labial des paroles, la Chevelure et tout le Système-pileux, l'Ensemble-oculaire, avec l'individualité du Regard, les Systèmes dentaires et ungulaires. (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 213–214)

Outre la dimension structurelle de l'andréide, Villiers de l'Isle-Adam consacre des chapitres entiers à sa carnation, sa « bouche de rose et ses dents de perle », « ses effluves corporels », sa chevelure, ses yeux et son épiderme, à grands renforts technicistes, s'appuyant sur des procédés pseudo-scientifiques tels que « l'action photochromique », « la photosculpture » ou encore « la coloration héliochromique ». Nous donnons ici un aperçu de cette volonté, caricaturale, de scientifier le moindre détail, critique implicite de la posture scientifique qui prétend tout résoudre et tout expliquer :

L'impalpable poudre de fer réduit, aimanté, disséminé à l'état blanc, en cette Carnation, la rend sensible à l'action électrique. Les capillaires extrémités des fils d'induction qui traversent les jours imperceptibles de l'armure sont mêlées aux fibreuses applications de cette chair, — à laquelle la membrane diaphane de l'Épiderme, qui lui est adhérente, obéit merveilleusement. De graduées et très impressives mobilités du courant émeuvent ces parcelles de fer ; cette chair les *traduit* alors, nécessairement, par des rétractilités insensibles, selon telles micrométriques incrustations du Cylindre . . . Cette chair, qui se prête à la pénétration du tiède calorique engendré par *mes* éléments, donne au toucher l'impression prestigieuse, le bondissement, l'onctueuse élasticité de la Vie, le sentiment indéfinissable de l'*affinité humaine*. (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 246–247)

Ce scientisme effréné à l'œuvre comporte également des moments paroxystiques, quand, le regard porté sur l'être humain, une lecture chimique de l'individu nous est proposée, et par là même sa réification. Ainsi Edison explique-t-il à Lord Ewald que « la chair de Miss Alicia Clary se compose de certaines parties de graphite, d'acide nitrique, d'eau, de divers autres corps chimiques reconnus » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 246). Ce n'est cependant pas aussi surprenant que l'on pourrait le penser *a priori*, quand on se rappelle que la rédaction du roman s'est déployée entre 1877 et 1886, période phare du déploiement du mythe de la femme fatale. Et de fait, s'élaborant dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, consécutivement aux premiers soubresauts du féminisme et par effet réactionnel aux élans revendicateurs féminins, le mythe n'a eu de cesse de recenser les défauts et les tares de la gent féminine, de mettre en garde contre leurs prétendus ravages sur leurs homologues masculins et d'en peindre des portraits dépréciatifs. En cela aussi, *L'Ève future*, qualifiée de misogynne lors de sa parution, est une œuvre résonatrice de son époque. Ainsi nous alerte-t-on au sujet du « démon de leur mauvaise essence » et nous explique-t-on qu'elles sont « redoutables pour [les] hommes, parce qu'une fois aveuglés, souillés, ensorcelés par la lente hystérie qui se dégage d'elles, ces "évaporées" — accomplissant leur fonction ténébreuse . . . — les conduisent, *forcément*, . . . soit jusqu'à l'anémie cérébrale et le honteux affaissement de la ruine, soit jusqu'au suicide » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 191).

Enfin, si le récit cherche, de façon patente, à s'affranchir de tout ancrage théologique traditionnel, il convoque néanmoins, pour le lui substituer, un spiritisme polymorphe et nébuleux. Et de fait, évoquant la « magique nature » d'Hadaly, « l'indéfini des occultes réalités » de sa fabrication et la possibilité « de RÉALISER, désormais, de puissants fantômes, de mystérieuses *présences-mixtes* » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 121), Villiers de l'Isle-Adam, en ponctuant tout le roman de telles mentions, crée une toile de fond quelque peu inquiétante. Bien plus, en faisant énoncer à Edison une pseudo-correspondance entre les différents règnes de la nature, il plonge le lecteur dans le monde des théories occultistes alors en vogue ; dans les pratiques ésotériques aussi, puisque c'est en ayant recours à « une sorte de *voyante* du nom de Sowana » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 210) qu'Edison commence à formuler mystérieusement la solution trouvée pour insuffler un semblant de vie à son andrède, et dont nous sont donnés quelques indices supplémentaires ainsi : « Ce qui voit, positivement, à distance et à travers tous les obstacles, sous le voile de Hadaly, le voit sans le secours de l'électricité » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 257). Vers la fin du roman apparaissent les expressions de « voyance mentale » et d'« extra-voyance », levant un peu plus le voile et confirmant ainsi au lecteur qu'il s'agit en fait de spiritisme. Ajoutons, pour finir, que parmi les pratiques émergentes du XIX^e siècle figure aussi l'hypnose, abondamment

convoquée dans le roman et désignée par l'expression de « magnétique sommeil ». Edison la pratique en « étend[ant] la main vers le front de la belle détournée » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 284), cette dernière n'étant autre qu'Alicia Clary, attirée dans un guet-apens dont elle ne mesure pas le sinistre objectif, puisqu'il s'agira précisément de copier son enveloppe physique en lui prenant son reflet à son insu. Si le savant envisage de projeter ensuite, par la lumière, l'image subtilisée sur de la matière radiante, renvoyant ainsi pour cette dernière aux découvertes de Crookes, Villiers de l'Isle-Adam, en lui associant le vol préalable du reflet d'Alicia, fait cohabiter science et magie, floutant ainsi les limites entre les deux sphères. Et lorsque Lord Ewald s'écrie : « Ce doit être, j'imagine, quelque hottée de démons que ce sorcier d'Edison a enfermés dans ces oiseaux-là » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 168), en désignant des volatiles artificiels qu'il entend chanter, le lecteur croit, à tort, évoluer dans un univers où tout est maîtrisé, quand bien même le savant s'exclame : « c'est du spiritisme sérieux, cela » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 171).

Fruit d'une science qui dépasse les limites et dialogue avec les sphères nébuleuses, la création d'Hadaly s'inscrit donc dans cet entre-deux ambivalent, ce « positivisme énigmatique », qu'Edison, savant génial et fou à la fois, pousse au-delà du raisonnable, et témoigne ainsi littérairement d'un siècle qui, mû par l'idée du progrès de l'esprit humain, a cru trouver en ces pratiques la clé du bonheur.

Une vision matérialiste du salut

Si la quête existentielle semble être, de prime abord, celle de Lord Ewald, elle se révèle en réalité double, concernant tout autant Edison lui-même. En effet, le jeune aristocrate, envoûté par la beauté physique enchanteresse d'Alicia Clary, se désole de sa médiocre intériorité qui, dans une dissonance permanente, meurtrit son âme à chaque fois que la belle prend la parole. À la fois prisonnier de son attrait et révolté par sa compagnie, il ne parvient pas à résoudre cette contradiction qui le plonge dans les affres du désespoir, au point qu'il s'écrie : « Ah ! qui m'ôtera cette âme de ce corps ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 98). Quant à Edison, il reste meurtri par le souvenir du destin tragique d'Edward Anderson, qui, séduit par une jeune théâtreuse à la beauté éblouissante mais factice, a été conduit au suicide, après avoir déserté son foyer et avoir été ruiné. Nous comprenons, au fil des pages, que cette quête de bonheur est en réalité une quête d'amour : amour idéal pour Lord Ewald ; loyauté et justice rendue à son ami, pour Edison, mais aussi préservation

de ses homologues masculins en leur offrant, par le truchement d'une future andréide personnelle, une relation certes artificielle mais sécurisée car dépourvue de la malice féminine abhorrée. Ainsi, à l'objection du caractère illusoire de la création d'Hadaly, Edison s'exclame : « qu'importe, s'il assure la RÉALITÉ de votre rêve ? » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 218). En venant se substituer à la réalité insaisissable et changeante, l'illusion offerte par la science apparaît donc comme la clé de cette quête, quand bien même elle entraîne les personnages dans une comédie de la vie. « Sans l'illusion, tout périt » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 221), affirme Edison devant le scepticisme de Lord Ewald, avant d'ajouter plus loin : « Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que *scientifiques*, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également ? », « *Pourquoi donc pas ?...* », continue-t-il (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 267). À y regarder cependant de plus près, on ne peut nier l'évidence, que Lord Ewald perçoit aussi. Après avoir « sent[i] le froid de la Science lui glacer le cœur » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 214), il réalise que :

sous ce badinage strident et positif, se cachaient deux choses dans l'arrière-pensée une et infinie qui enveloppait cette démonstration. La première, l'amour de l'Humanité. La seconde, l'un des plus violents cris d'inespérance, — le plus froid, le plus intense, le plus prolongé jusqu'aux Cieux, peut-être ! — qui ait jamais été poussé par un vivant ». (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 235)

Sentiment tragique de l'exil de l'humanité déchue, créée à l'image et à la ressemblance de Dieu (Genèse 1:26–27), mais qui, ayant choisi de se couper de l'Amour de son Créateur et du fait de cet éloignement, s'est abîmée. Le constat qui saisit nos deux protagonistes est amer :

Ah ! l'exil s'alourdit, s'il me faut regarder seulement . . . — en mes yeux si las de l'aspect d'un ciel vide ! — le souvenir de ce que nous avons perdu. . . . c'est pourquoi, . . . je suis ici, cette nuit, dans un sépulcre, essayant — avec un rire qui contient toutes les mélancolies humaines, — et m'aidant, comme je le peux, de la vieille Science défendue — de fixer, au moins, le mirage — rien que le mirage, hélas ! — de celle que ta mystérieuse Clémence me laissa toujours espérer. (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 235)

Et Edison a beau s'évertuer à donner à Lord Ewald un rôle décisif dans l'achèvement de l'andréide — en l'espèce, celui d'insuffler, par sa volonté, l'animation et le degré d'humanisation de l'automate — cela ne reste qu'une singerie du pouvoir créateur de Dieu et de la puissance de la foi de celui qui croit. Artificialité qui sait

cependant se parer de tous les attributs de la réalité, au point de les confondre l'une et l'autre. Lorsque Lord Ewald rencontre, en effet, Alicia Clary dans le jardin de la propriété d'Edison, au soir de l'achèvement de l'expérience interdite, il est saisi par sa délicatesse, sa sensibilité et sa douceur, qui génèrent en lui un irrésistible élan amoureux et l'impression de « renaître dans la beauté du monde » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 305). L'enlaçant dans un débordement d'amour et s'abandonnant à ce moment d'extase, il mesure la folie de l'entreprise d'Edison, regrettant sa propre naïveté, et lui murmure : « Ô bien-aimée ! Je te reconnais ! Tu existes, toi ! Tu es de chair et d'os, comme moi ! Tes lèvres se sont émues sous l'étreinte des miennes ! Tu es une femme que l'amour peut rendre idéale comme ta beauté ! — Ô chère Alicia ! Je t'aime ! Je ... ». S'étant arrêté pour la regarder, il s'entend répondre : « Ami, ne me reconnais-tu pas ? Je suis Hadaly » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 306). Si ses propos rappellent paradoxalement au lecteur que seul l'amour peut transformer le regard que l'on pose sur quelqu'un et le rendre idéal à nos yeux — et non pas l'inverse —, la prise de conscience de la réalité déclenche en lui un séisme intérieur et une fureur. Ainsi lisons-nous que « si, dans cet instant, Edison se fût trouvé là, Lord Ewald, au mépris de toute considération humaine quelconque, l'eût brusquement et froidement assassiné » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 307). Contre toute attente, ces premiers instants passés, il observe la joie et les transports intérieurs réellement ressentis, et rend les armes : « La fausse Alicia semblait donc plus *naturelle* que la vraie » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 308). En capitulant ainsi devant la mascarade dont il a fait les frais, on pourrait croire que la proposition matérialiste a le dernier mot. Rien n'est moins sûr, car dans le dernier chapitre du roman, alors qu'Hadaly se trouve sur un bateau, le *Wonderful*, un incendie se déclare. La caisse dans laquelle elle se trouvait brûle, le navire sombre et Lord Ewald, certes inconsolable, en réchappe malgré tout. Quelle lecture théologique pouvons-nous donc faire de tout cela ?

Démystification théologique

Accuser Dieu d'avoir abandonné l'humanité et de rester sourd aux appels qu'elle lui lance ? Quel habile subterfuge, destiné à masquer le véritable enjeu qui se trame ! Il convient, en effet, de déciller nos yeux pour nommer les choses en vérité : la révolte de la créature qui défie son Créateur. Voilà le sujet du roman de Villiers de l'Isle-Adam. Si l'évincement de Dieu observé dans le récit est patent (Vibert, 1995, p. 112–122), il ne s'agit pas en l'espèce d'une posture athéiste mais

d'un programme aux accents lucifériens et ce, pour de multiples raisons. Edison, en effet, n'évacue le Créateur que pour mieux se substituer à lui et ainsi lui ravir son rôle démiurgique : « Défi pour défi ! Puisque la Vie semble le prendre de si haut avec nous et ne daigne nous répondre que par un profond et problématique silence, — nous allons bien voir si nous ne pouvons pas l'en faire sortir !... En tout cas, nous pouvons déjà lui montrer... ce qu'Elle est devant nous » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 67). Bien plus, l'orgueilleux prétend prouver la supériorité de sa propre création : « La chair se fane et vieillit : ceci est un composé de substances exquis, élaborées par la chimie, de manière à confondre la suffisance de la "Nature" » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 118). De chapitre en chapitre, l'*hybris* du personnage, visible à la stridence de sa voix ou à ses yeux qui étincellent, s'accroît. « Je prétends réaliser . . . ce que nul homme n'a jamais osé tenter » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 124), poursuit-il, avant de lancer : « Je prétends pouvoir . . . faire sortir du limon de l'actuelle Science humaine un Être *fait à notre image*, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES À DIEU » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 125). Autodéfinition arrogée qui envisage déjà sa créature, osant jusqu'à détourner pour se l'attribuer le verset 26 du chapitre 1 de la Genèse. Qui est comme Dieu ? Cette question est en fait la signification du nom de l'archange Michel, celui-là même qui, lors du combat céleste des origines, relâché dans le chapitre 12 du Livre de l'Apocalypse, terrasse Lucifer et le jette, ainsi qu'un tiers des anges déchus, en enfer. N'est-ce pas ce qui se passe pour Hadaly sur le navire ? Le feu céleste qui consume l'abomination, avant de l'engloutir dans les flots (Noiray, 1982, p. 350–351 ; Raitt, 1986). En témoigne aussi l'annonce du Déluge dans l'épigraphe du dernier chapitre. Dieu avait pourtant fait une sévère mise en garde dans le Livre du Deutéronome :

On ne trouvera chez toi personne qui fasse passer son fils ou sa fille par le feu, personne qui scrute les présages, ou pratique astrologie, incantation, enchantement, personne qui use de magie, interroge les spectres et les esprits, ou consulte les morts. Car quiconque fait cela est en abomination pour le Seigneur, et c'est à cause de telles abominations que le Seigneur ton Dieu dépossède les nations devant toi. (*La Bible*, 2013, Deutéronome 18:10–12)

Le Ciel ne reste donc pas muet, contrairement à ce que croit comprendre Edison dans les derniers mots du roman.

Dans ce pacte faustien qu'il choisit de sceller, en s'exclamant « diable ! » à tout bout de champ, les indices sont si nombreux pour conduire le lecteur qu'il serait impossible de les répertorier dans un article. Cela étant, quelques éléments méritent d'être mentionnés. Tout d'abord, le titre du livre II, « LE PACTE », celui du livre VI,

« ...ET L'OMBRE FUT », allusion inversée car nébuleuse du « *Fiat Lux* » biblique, et les épigraphes en tête des chapitres IV et XVI du livre V, ainsi que celle du chapitre I du livre III. L'arrogance manifeste d'Edison se traduit également dans des blasphèmes récurrents, telle la ridiculisation du moment de la Création — « cliché galvanoplastique du *Fiat lux* ! exclamation proférée, paraît-il, voici tantôt soixante-douze siècles » —, ou encore l'instrumentalisation de la prière du *Notre Père*, transmise aux apôtres par Jésus comme le rapporte l'Évangile de Matthieu (6:9-13), ou même l'usage impropre du terme de « transsubstantiation », désignant dans la théologie catholique le moment de l'Eucharistie où le pain et le vin qui viennent d'être consacrés se transforment en présence réelle du corps et du sang du Christ, et qu'Edison emploie pour nommer sa sinistre expérience. Le lecteur remarquera, s'il observe le texte (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 108), les points de suspension précédant l'emploi du mot « transsubstantiation », dénotant la conscience du sacrilège qui s'apprête à être commis. Ajoutons à cette liste déjà longue, le monologue qu'Edison, aveuglé par l'orgueil de détenir la vérité, proclame, telle une profession de foi pervertie, et dont voici un extrait :

À la place de l'Ève de la légende oubliée, de la légende méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique — seule digne . . . Moi le « sorcier de Menlo Park », ainsi que l'on m'appelle ici-bas, je viens offrir aux humains de ces temps évolus et nouveaux . . . de préférer désormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion. Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée . . . Je jure, ici, que dans vingt et un jours, Hadaly pourra mettre au défi l'Humanité tout entière . . . Car, ayant renié . . . ce que l'on appela, de tout temps, avant cet automne, la Douleur, l'Humilité, l'Amour, la Foi, la Prière, l'Idéal, et l'essentielle Espérance . . . je ne vois guère, je l'avoue, en vertu de quels diables d'autres principes l'Homme moderne oserait, sans rire, lui présenter une « objection » logique ou même acceptable. (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 267-268)

Le lecteur aura sans doute remarqué la mention de « l'Ève de la légende oubliée », qui nous amène à aborder l'élément clé de la lecture théologique de l'œuvre : le recours incessant au chapitre 3 de la Genèse, communément nommé celui de la chute, et dans lequel est relaté l'épisode du péché originel. À la fois mis en abyme et constituant l'axe directeur du roman, l'événement se réactualise. En effet, devenus les nouveaux protagonistes tentés, l'un par l'orgueil de la toute-puissance et l'autre par la possession de la femme idéale, Edison et Lord Ewald, franchissent, palier par palier, des points de non-retour, dans le plein usage de leur libre-arbitre. Nous en donnerons quelques exemples patents, même si le sujet mériterait un article à lui

seul. Que ce soit par touches allusives, telle cette reproduction de main féminine « autour du poignet délicat [de laquelle] s'enroulait une vipère d'or » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 56), rappelant le serpent des origines, et qui suit le lecteur tout au long du roman, jusqu'à regarder fixement avec des yeux étincelants Edison dans l'obscurité, que ce soit par la composition des lieux et les actions de personnages, quand Hadaly offre à Lord Ewald, à la place du traditionnel fruit, « une symbolique fleur d'or » qu'il accepte en tressaillant (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 116), ou que ce soit encore par certaines phrases clés, comme « ne touche pas à ce fruit mortel en ce jardin » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 317), l'épisode est omniprésent. Ainsi la descente dans les profondeurs, au livre III, intitulé L'EDEN SOUS TERRE, avec l'inversion spatiale que cela constitue, et qui donne à voir « la lueur d'en haut [qui] se rétrécissait », emmenant le lecteur « dans la plus noire obscurité, en d'opaques et humides ténèbres, aux exhalaisons terreuses, où l'haleine se glaçait » et dans laquelle Lord Ewald, « se sent[ant] dans un abîme », s'écrie : « Surprenante façon d'aller chercher l'Idéal ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 164-165).

Et de fait, si bientôt les deux hommes arrivent dans un souterrain luxueusement aménagé, il n'en demeure pas moins que l'univers du factice, et par là même du mensonge, les accueille : Hadaly apparaît avec, « sur son épaule, un oiseau de Paradis, d'une imitation non-pareille » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 167). « C'est ici l'Eden perdu... et retrouvé », ajoute Edison, face à un Lord Ewald déconcerté. Vraiment ?² À observer les réactions instinctives du jeune aristocrate, saisi d'un glacial serrement de cœur, on peut en douter. Se sentant en ces lieux comme « dans un abîme », il mesure qu'« entreprendre la création d'un tel être, . . . ce serait tenter... *Dieu* » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 127). Pourtant, la tentation opère et, graduellement, le pacte se consolide : s'il donne d'abord vaguement « carte blanche » à Edison, il finit par consentir : « J'accepte et d'une façon définitive », dit-il (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 138). Il observe cependant bientôt : « C'est, en vérité, plus effrayant encore que je ne croyais » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 300), mais persiste : « Que les cieux et la terre le prennent comme bon pourra leur sembler ! je résous de m'enfermer avec toi, ténébreuse idole ! je donne ma démission de vivant », déclare-t-il à Hadaly qui « semblait aspirer l'âme de son amant » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 324). En cela et parce qu'il accepte ce qu'il sait sacrilège, Lord Ewald donne à comprendre le drame de l'humanité et les caractéristiques du péché. L'espèce, c'est-à-dire la nature de l'agissement, ne suffit pas. Perdition il y a lorsque l'individu, ayant pleine conscience du caractère transgressif de son acte, le pose en dépit de tout et dans un acte de désobéissance

² Nous utilisons à dessein l'adverbe propre à semer le doute, que le serpent emploie (Genèse 3:1).

pleinement consenti. La liberté dont Lord Ewald et Edison font usage est donc de cet ordre ; celle de l'auteur, qui s'affranchit du dogme catholique en mettant en scène ses personnages de la sorte, nous donne à comprendre les véritables enjeux, spirituels et eschatologiques.

La Nouvelle Ève

Si Hadaly est une Ève nouvelle sous la plume de Villiers de l'Isle-Adam, réactualisant la faute de l'ancêtre adamique, elle n'est cependant pas la Nouvelle Ève — comprenons la Vierge Marie — même si elle se pare de certains de ses attributs ou en adopte des postures : ainsi la « forme bleue et voilée [de] la robe céruléenne » qui subtilise le bleu marial, mais aussi les modalités des apparitions, quand « une jeune dame, extrêmement belle, vêtue de soie bleue et cueillant paisiblement des fleurs » nous est donnée à voir, ou encore « les bagues à tous les doigts et les diverses pierreries » qui rappellent les anneaux et les pierreries desquels sortent des rayons qui dispensent des grâces³ (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 323, 273, 291, 151). Empruntant donc les symboles mariaux pour les dévoyer, Villiers de l'Isle-Adam fait ainsi commettre à ses personnages un nouveau sacrilège, car Hadaly est celle qui détourne les protagonistes du plan divin, alors que la Vierge Marie est précisément celle qui, en enfantant chacun à la vie spirituelle, l'y (re)conduit. Bien plus, elle est aussi celle qui terrasse le mal, conformément à la promesse que Dieu fait au serpent : « Je mettrai une hostilité entre toi et la Femme, entre ta descendance et sa descendance : celle-ci te meurtrira la tête, et toi, tu lui meurtriras le talon » (*La Bible*, 2013, Genèse 3:15).

De nombreux Pères et Docteurs de l'Église ont vu en cette Femme la Vierge Marie, qui, n'ayant jamais été touchée par le péché comme l'énonce le dogme de l'Immaculée Conception, enfante le Sauveur et vient ainsi, par son obéissance au plan de Dieu, racheter la désobéissance et la faute d'Ève. La Femme qui relève la femme et qui, par le principe que saint Irénée de Lyon (2002) nomme la recirculation (p. 439–445), vient défaire le nœud génésiaque noué par la chute de nos proto-parents, Adam et Ève. C'est pourquoi les théologiens la nomment la Nouvelle Ève et Jésus le Nouvel Adam. Par eux, en effet, une nouvelle Alliance est scellée entre

³ Les apparitions de la rue du Bac, à Paris, en 1830, ne pouvaient être ignorées de Villiers de l'Isle-Adam, en raison de l'ampleur de diffusion de la médaille : <https://www.medaille-miraculeuse.fr/sr-catherine/apparition-27-novembre>

Dieu et les hommes, un Dieu désormais présent à chacun. Ainsi, finalement, par la proposition salvifique stérile et perversie que représente Hadaly, l'andréide ne peut en aucun cas être une figure christique, comme le suggère Ponnau (2000, p. 106), mais au contraire une création d'essence démoniaque (Beyler-Noily, 2011, p. 105 ; Noiray, 1982, p. 362–363), car il ne suffit pas de se proposer comme un personnage salvateur pour faire office de figure messianique, encore faut-il prendre en considération la nature du salut proposé, en l'espèce un salut matérialiste, c'est-à-dire un contre-salut, ou pour le dire autrement une voie de la perdition, puisque conduite par une volonté non pas divine mais s'opposant à elle et la singeant pour en donner l'illusion. Souvenons-nous en effet que « le prince de ce monde » est l'une des appellations de Satan dans la Bible. Ajoutons, pour achever ce bref examen théologique, qu'une allusion ténue mais non moins significative est donnée au lecteur quand Hadaly, achevée, sort dans le jardin du laboratoire : « C'était le crépuscule d'une journée d'éclipse [où] se roulaient de monstrueux nuages . . . , l'air vibrait [et les] éclairs s'entrecroisaient, pareils à des coups d'épée ; le fond des ombres était menaçant » (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 298), rappelant étrangement l'état du ciel au moment de la mort du Christ sur la croix, où « l'obscurité se fit [et] la terre trembla » (*La Bible*, 2013, Matthieu 27:45, 51). Mais si la résurrection est imminente pour Jésus, c'est l'engloutissement qui est promis pour Hadaly.

Hier, aujourd'hui et demain...

Bien que l'andréide soit le seul personnage à disparaître, Lord Ewald et Edison ne tirent pas pour autant leur épingle du jeu, chacun demeurant dans le désenchantement, la solitude et le silence, pour avoir mené la mauvaise quête. Certes, l'ordre divin a été rétabli, mais le sort des personnages laisse un arrière-goût d'inachevé et l'impression de quelque chose d'abîmé, nous alertant ainsi sur le fait que l'on ne sort pas indemne d'une telle expérience. Est-il possible de se retrouver soi-même lorsque l'on a été aussi loin ? Le jeu en valait-il la chandelle ? Ce sont les questions que Villiers de l'Isle-Adam nous pose. En ayant pris la liberté de faire transgresser à ses personnages toutes les limites possibles, et travaillé en profondeur par sa foi dans les dernières années de sa vie, au point qu'il a transformé la clause de son œuvre pour la rendre doctrinalement conforme au christianisme (Simon, 1995), il nous renvoie à nos propres responsabilités humaines dans le choix de notre devenir. Et les questions soulevées hier sont les mêmes qui s'imposent à nous aujourd'hui, car si le roman a été publié en 1886, il demeure plus actuel que jamais

(Cabral, 2023), compte tenu du stade de développement des robots humanoïdes animés par l'intelligence artificielle générative. Bien que les androïdes créés par des firmes contemporaines comme Realbotix ou Hanson Robotics manquent encore de fluidité dans leurs mouvements, leur apparence, leur capacité à engager des échanges et les objectifs de leurs concepteurs⁴ en disent long et ne diffèrent pas tant, en réalité, de ceux qui conduisaient Edison et Lord Ewald : « Nous donnons vie aux robots », est-il promis sur la page d'accueil de l'un d'eux. « Nul doute qu'il se fabrique bientôt des milliers de substrats comme celui-ci », s'exclamait Edison (Villiers de l'Isle-Adam, 1886/1993, p. 241). Villiers de l'Isle-Adam se doutait-il vraiment que son roman se rapprocherait un jour de la catégorie générique des œuvres d'anticipation ? En tout cas, par le caractère éminemment moderne de *L'Ève future*, nous voilà sérieusement mis en garde vis-à-vis de ce qui nous est présenté comme une solution d'avenir. Quant à savoir si, à l'instar d'Hadaly, ces machines seront un jour précipitées dans l'abîme, l'avenir nous le dira.

Bibliographie

- Beyler-Noily, M. (2011). Pourquoi donc pas ? *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam et la rédemption artificielle. *Études littéraires*, 42(1), 101–115.
- Cabral, M. de J. (2023). Je vous offre une Ève scientifique : Villiers au présent. *Carnets*, 25(2). <https://doi.org/10.4000/carnets.14691>
- Gourmont, R. (de). (1921). *Le livre des masques* (12^e éd.). Mercure de France.
- Irénée de Lyon (2002). *Contre les hérésies : Livre III. Tome II*. Cerf.
- La Bible : Traduction officielle liturgique* (Évêques catholiques francophones, Trad. & Dir.). (2013). Mame.
- Noiray, J. (1982). *Le romancier et la machine : L'image de la machine dans le roman français*. José Corti.
- Ponnau, G. (2000). *L'Ève future ou l'œuvre en question*. Presses universitaires de France.
- Raitt, A. W. (1986). *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste* (2^e éd.). José Corti.
- Simon, S. (1995). *Le chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam*. Découvrir.
- Vibert, B. (1995). *Villiers l'inquisiteur*. Presses universitaires du Mirail.
- Villiers de l'Isle-Adam, A. (de). (1993). *L'Ève future* (A. Raitt, Dir.). Gallimard. (Texte original publié 1886)

⁴ <https://www.realbotix.com/> et <https://www.hansonrobotics.com/>

Notice bio-bibliographique

Catherine Négovanovic-Didiot est docteure en littérature comparée et titulaire d'un master en théologie catholique. Elle est, à ce jour, directrice du Service de la formation pour le diocèse de Metz et directrice adjointe de l'Institut Saint-Nicolas, l'institut lorrain de Théologie et de Sciences religieuses. Elle est également chercheuse associée dans le laboratoire pluridisciplinaire ÉCRITURES (EA 3943) et chargée de cours à l'Université de Lorraine. Spécialisée en mariologie et dans le dialogue entre littérature et théologie, elle travaille sur les figures bibliques et tout particulièrement sur la Vierge Marie. Ses travaux portent aussi sur les représentations du féminin.

catherine.nego@gmail.com



EWA KALINOWSKA

Université de Varsovie, Pologne



<https://orcid.org/0000-0002-8251-2696>

Faat Kiné d'Ousmane Sembène, femme libre dakaroise

Faat Kiné by Ousmane Sembène, Free Dakar Woman

Abstract

Faat Kiné, protagonist of the eponymous film by Senegalese director Ousmane Sembène, is a strong, independent, and self-assured woman. She embodies freedom within a traditionalist society that grants women few rights. She symbolizes modernity: in a world dominated by patriarchy, she asserts her voice and achieves her goals. Sembène foregrounds an exceptional woman who seizes power rather than waiting for it to be granted. The film appears as a living manifesto of feminism, providing the framework for our analysis.

Keywords: African woman, feminism, freedom, daily life, Ousmane Sembène, *Faat Kiné*

Liberté et contexte africain : approche sociale vs approche individualiste

La notion de liberté dans le contexte africain est majoritairement considérée et analysée à l'échelle du continent ou des régions. Dans divers écrits liés aux premières époques des contacts de l'Europe avec l'Afrique, surtout celle de l'esclavage, la liberté est ainsi examinée comme un phénomène collectif, concernant les Africains (les Noirs) comme groupes et peuples, sans qu'il s'agisse d'approfondir la question de libertés individuelles.

La structuration de la société autour de groupes, tels que les ethnies, les tribus, les klans et les castes, parfois assimilés aux zones géographiques qu'ils habitent, est toujours vivace en Afrique noire. . . . En somme, ethnies, tribus, castes ont toujours existé — depuis l'apparition du Noir africain, en tout cas — et, comme manifestation de la volonté de l'ancêtre, elles sont sacrées. Le Noir africain est donc tenu de les respecter. (Konaté, 2010, p. 59)

Lors des époques postérieures, cette approche collective de la thématique de liberté n'a pas changé ; à l'époque coloniale, les revendications de l'indépendance étaient exprimées de manière globale : à ce propos, il suffit de citer le mouvement de la négritude qui, littéraire et culturel, était proche des idées politiques anticoloniales et panafricanistes. À l'époque actuelle, se laissent remarquer les tendances de se libérer de l'influence et de la domination néocoloniales. L'idée de la liberté (ou des libertés) se pose aussi dans le contexte de gouvernements autoritaires ou de dictatures, présents dans plusieurs pays africains depuis les indépendances (Dehoumon, 2011 ; Logan & Penar, 2019).

Telle était la situation du continent et les besoins prioritaires lors des périodes successives, non que la liberté individuelle ait été totalement négligée et mise en oubli, mais le cours de l'histoire obligeait de se concentrer sur les approches valorisant les collectivités.

Force est de souligner le contexte africain et l'organisation des sociétés traditionnelles qui mettaient en valeur la vie collective (Konaté, 2010, p. 37, 51), le rôle d'un groupe en général et celui de personnes âgées : un tel dispositif social entraînait naturellement les limites de l'indépendance de groupes entiers — des jeunes et des femmes, pour ces dernières indépendamment de l'âge. Pourtant, il est à préciser que le concept de la liberté individuelle, s'exprimant sous forme d'opposition aux coutumes et aux institutions qui imposent une vision unique en matière de pensée et d'action, n'était pas formulé jusqu'à l'époque relativement récente (vers le milieu du xx^e siècle). Il faut cependant remarquer et mettre en relief que la liberté et l'indépendance personnelles sous-tendent une masse d'ouvrages de divers genres — romans, récits, autobiographies, etc. Dans ces textes, la tension vers la liberté ne s'exprime pas nécessairement par une opposition active au système social en place, une attitude militante ou un conflit violent : les protagonistes de telles œuvres formulent rarement leurs revendications de manière directe, mais leurs vies — avec tout ce qui leur arrive — constituent des preuves vivantes de leurs états d'âme ; s'exprime ainsi la volonté de contester tout ce qui impose des contraintes à leurs corps, cœurs et esprits (Luste, 2015, p. 97–108).

Les femmes libres existent-elles en Afrique ?

Toutes les règles qui régissent nos vies sont faites
par les hommes et pour les hommes.
Nous n'avons jamais le droit de décider de notre vie.
Nous ne sommes que des pantins entre les mains de
nos pères, de nos maris et de tous les autres.
(Sidibé, 2006, p. 86–87)

Le féminisme, associé à la lutte pour la liberté et l'égalité des droits, apparaît dans le contexte africain comme un phénomène difficile, voire impossible, à cause de la perception répandue et considérée comme naturelle et inébranlable de la situation des femmes dans les cultures traditionnelles et patriarcales en Afrique. Les stéréotypes sont surtout maintenus en dehors de l'Afrique et s'appuient sur une image uniforme et commode de la femme africaine, éternellement lésée et discriminée.

Or, si le modèle patriarcal de la société et de la famille reste dominant en Afrique, ceci ne change pas le fait qu'il y a eu (et qu'il en existe toujours) des sociétés matriarcales africaines¹ dans lesquelles la position des femmes était forte. Sont aussi connues des figures de femmes exceptionnelles qui ont joué un rôle important dans l'histoire de leurs peuples, depuis l'époque coloniale, comme Kimpa Vita, reine du Congo, et jusqu'aux temps modernes, comme Wangari Muta Maathai, lauréate du prix Nobel de la paix en 2004 (Coquery-Vidrovitch, 2013, p. 64–81 ; Sweetman, 1984).

Les féminismes africains ne forment pas un mouvement unifié. De nombreuses militantes (y compris des écrivaines africaines) refusent d'être indiquées comme féministes, même si dans la pratique, elles ne visent rien d'autre qu'à changer les mentalités et à établir des relations sociales et familiales basées sur l'égalité et le respect. La solidarité des femmes, la construction de groupes de soutien (*sororités*) sont des phénomènes considérés comme utiles, voire indispensables, au quotidien (Dieng, 2021, p. 45–47). Le terme « féminisme » lui-même est souvent rejeté par les femmes africaines qui se mobilisent pour changer leurs propres place et rôle dans les sociétés traditionnelles africaines. Le concept de féminisme, tel qu'il est issu de l'idéologie du monde occidental, est considéré comme incompatible avec les conditions historiques, culturelles et sociales de l'Afrique (Lem Atanga, 2013, p. 303–304 ; Oyěwùmí, 2003 ; Poivre, 2009). Une critique assez forte à l'égard des mouvements féministes occidentaux se laisse remarquer et les stigmatise comme

¹ Les peuples matriarcaux d'Afrique : Wodaabe (de l'ethnie Fulbe), Ashanti (Ghana), Bubi (Guinée équatoriale), Bijagós (Guinée-Bissau), Antanakarana (Madagascar) (Göttner-Abendroth, 2013/2019).

agressifs et imposant leur vision des problèmes des femmes, ce qui est perçu en Afrique comme une sorte d'impérialisme intellectuel, ou une nouvelle expression du néocolonialisme².

Le trait commun des féminismes africains (Lem Atanga, 2013, p. 305–307 ; Osha, 2006), c'est la nécessité de montrer la diversité du monde des femmes noires de leur propre point de vue et de permettre d'exprimer l'opinion sur les questions qui les concernent. Les féministes noires n'acceptent pas l'image immuable de la femme africaine, victime silencieuse et impuissante. En même temps, elles ne luttent pas contre les hommes ni ne combattent l'institution du mariage. Les femmes africaines considèrent l'émancipation comme une cause commune des deux sexes : l'amélioration du sort des femmes passe par l'amélioration des conditions de vie de l'ensemble de la société, il va donc sans dire que l'action en faveur des femmes doit être une action conjointe des représentants des deux sexes. Les féminismes africains (Kalinowska, 2022, p. 17–34) utilisent des stratégies adaptées à des conditions spécifiques, mettant la famille, le mariage, la coexistence harmonieuse et l'équité en première place parmi leurs postulats, et non l'exigence absolue de l'émancipation complète des femmes.

Vu l'impossibilité de s'identifier aux tendances féministes occidentales, les femmes africaines ont commencé à proposer leurs propres concepts, développés sur la base de cultures africaines et d'expériences spécifiques (Orlando, 2006). Il convient de souligner qu'il n'y a pas de culture africaine unique (tout comme il n'y a pas de modèle unique de femme africaine), et que les relations difficiles entre les femmes et les hommes varient considérablement d'un pays africain à l'autre (Loomba, 1998/2011, p. 164–183).

Liberté et féminisme chez Ousmane Sembène

Ousmane Sembène était une des personnalités phares de la culture sénégalaise et auteur d'une œuvre riche — cinématographique et littéraire. Homme de parole, il ne reculait devant aucune difficulté et il en avait connu un nombre considérable

² L'analyse des déclarations et des opinions des féministes occidentales et africaines fait ressortir un malentendu mutuel : les femmes africaines accusent les femmes européennes d'avoir une vision unifiée de la situation des femmes et de ne pas tenir compte de la spécificité historique et culturelle de l'Afrique, mais elles ne voient pas elles-mêmes la diversité des féminismes occidentaux. On pourrait ainsi formuler l'opinion que le différend entre féministes occidentales et féministes africaines n'a pas de fondement substantiel, mais qu'il résulte dans une large mesure d'idées stéréotypées sur les féminismes occidentaux et, d'autre part, de l'uniformité de l'image des femmes africaines.

lors de ses activités artistiques et toutes les autres : tirailleur pendant la Seconde Guerre mondiale, docker au port de Marseille, syndicaliste. Il semblait tenir tout le monde à distance (Gadjigo, 2013, p. 139–227), mais en dépit de son caractère peu commode, voire désagréable, il savait apprécier la sincérité et l'honnêteté. Au-dessus de tout, Sembène respectait les femmes et estimait leur rôle dans la vie familiale et sociale. L'amour et l'estime qu'il vouait à sa mère ne connaissaient pas de bornes (Gadjigo, 2013, p. 47–53)³.

Ce respect est visible dans la plupart des textes et films ; plusieurs œuvres du Sénégalais mettent les femmes au premier rang de l'action — depuis son premier long métrage, *La Noire de...* (nouvelle, 1962 ; film, 1966), et jusqu'au dernier, *Mooladé* (film, 2003). Et si les femmes n'occupent pas toujours les places principales dans les films et textes littéraires, elles sont toujours dotées de traits expressifs et présentées de manière suggestive (Lindo, 2010, p. 110–111), elles dominent ainsi les personnages masculins mesquins. C'est le cas de *Xalà*, roman de 1973 et film de 1975 ; si El Hadj Abdou Kader Beye est le héros principal, presque constamment présent, il est un personnage pitoyable et sans dignité. Par contre, les femmes de sa famille, qui apparaissent dans un nombre limité de scènes, attirent l'attention par leurs traits individuels et gestes qui confirment leur volonté d'agir selon leur propre discernement : Adja Awa Astou, sa première femme, obéissante en apparence, mais elle sait tranquillement faire valoir son opinion ; Oumi N'Doye, la seconde, énergique, bavarde et superficielle en apparence, mais honnête et sincère ; sa fille Rama, représentant les nouvelles générations, intelligente et perspicace.

Ousmane Sembène se plaçait toujours parmi les hommes qui prenaient parti des femmes ; il reconnaissait leur importance capitale dans la vie des communautés. Sans contester le rôle de la tradition, Sembène comprenait parfaitement la nécessité de faire évoluer l'organisation traditionnelle des sociétés africaines pour valoriser les femmes, piliers incontournables de l'Afrique (Akudinobi, 2006).

Bien des écrivains ont su exprimer dans leurs œuvres l'admiration et la gratitude envers les femmes : Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala, Ibrahima Ly ou Moussa Konaté : « Chez nous les femmes sont exploitées, surexploitées. Tant qu'elles n'auront pas le statut qu'elles méritent, nous resterons sous-développés . . . l'essentiel est fait par les femmes. Les Africains n'ont de respect pour les femmes qu'en tant que mères. Ce n'est plus possible ! » (Djian, 2010, p. 99–100)⁴.

³ Sembène affichait chez lui le portrait de sa mère, Ramatoulaye Ndiaye, qui dominait ceux de Samory Touré, de Malcolm X ou d'Amilcar Cabral.

⁴ Il faut reconnaître que les écrivains africains anglophones ne sont pas derrière leurs confrères d'expression française. Les plus grands, comme Ngũgĩ wa Thiong'o ou Nuruddin Farah, ou moins connus, comme Moses Ose Utomi ou Ibrahim al-Koni, ont su se prononcer en faveur des femmes (Gosh, 2023).

Faat Kiné, liberté incarnée

Je suis africaine et croyez-moi,
cela signifie qu'on a le cœur bien solide.
(Sidibé, 2006, p. 138)

Faat Kiné occupe une place particulière dans la création artistique de Sembène ; ce film, réalisé en 2000, est le premier volet de la trilogie prévue — *Héroïsme au quotidien*. Le second que Sembène a eu le temps de terminer, c'était *Mooladé*, dont l'héroïne, Collé Ardo, donne asile aux quatre petites filles qui refusent d'être excisées et doit par conséquent s'opposer à toute la communauté.

Faat Kiné est le seul film du réalisateur sénégalais qui est serein tout au long de son action, on ne pourrait pas non plus imaginer une fin plus rassurante et pleine d'espoir quant à l'avenir. Les problèmes et difficultés existent, ils ne sont pas occultés, mais le tout est dominé par l'énergie positive et la détermination de la protagoniste.

Faat Kiné est une femme libre, forte, autonome et indépendante de tous les points de vue. Tout ce qu'elle a, elle ne le doit qu'à elle-même ; les années difficiles vécues dans sa première jeunesse ont forgé sa force et ont affermi son sentiment de liberté. Elle a su venir à bout de tous les obstacles et difficultés que lui posait la vie au sein de la société traditionnelle patriarcale, ne faisant aucune concession aux femmes, surtout aux mères célibataires, dotées d'un caractère rebelle et d'une langue bien pendue.

Sa situation familiale est simple, mais difficilement acceptable dans une société attachée aux valeurs traditionnelles : Faat Kiné vit seule avec ses deux enfants qu'elle avait eus de pères différents, hors mariage ; elle les a élevés seule, avec l'aide de sa mère (qui avait payé cher d'avoir protégé sa fille contre son mari). En tant que mère, elle a tout fait pour que ses enfants terminent l'école, elle est prête à les aider lors de leurs études. Il est nécessaire de souligner que Faat Kiné est citadine et que tout se passe à Dakar ; il est certain que le milieu urbain offrait à la protagoniste des opportunités d'atteindre l'autonomie et la liberté qui auraient été impossibles à la campagne (Coquery-Vidrovitch, 2013, p. 136–145)⁵.

⁵ La scientifique a effectué aux années 1970–1980 une enquête à Naumwongo (banlieue de Kampala, en Ouganda) auprès de cent soixante-deux femmes qui avaient quitté les campagnes pour s'installer en ville : « Toutes travaillaient dur, mais considéraient manifestement que leur sort, lié à l'économie du marché et à la réalité monétaire, était meilleur qu'à la campagne. Insérées dans des activités régulières ou "informelles", elles appréciaient surtout de se sentir autonomes par leur travail et par leurs gains » (Coquery-Vidrovitch, 2013, p. 137).

Bien qu'elle soit une femme seule, sans titre professionnel (elle avait été reléguée de son école avant le baccalauréat, à cause de sa première grossesse), elle est économiquement indépendante : gérante d'une station d'essence, elle gagne sa vie, celle de ses enfants et de sa mère. Femme moderne, elle ne nie pas l'utilité d'anciens moyens d'entre-aide en participant à une tontine⁶ et en profite, renforçant en même temps des liens sociaux (Keating et al., 2010 ; Lo, 2013 ; Lo, 2019). Psychologiquement et physiquement, l'autonomie de Faat Kiné s'exprime de manière directe : pour ses besoins intimes, elle se paie un partenaire et elle sait se défendre dans toute situation de conflit. Elle chasse sans états d'âme Guèye, son ancien professeur et père de sa fille, elle refuse de prêter de l'argent à Alpha, gérant d'une station d'essence et polygame irresponsable, elle réprimande la cliente faussaire, etc. Bref, comme annonçait le titre de la trilogie prévue par Ousmane Sembène, Faat Kiné apparaît comme une héroïne du quotidien : sans déclarations, elle fait preuve de courage et de volonté forte qui s'affermissent avec l'âge. Les scènes de réminiscence rappellent les périodes difficiles de la vie de Faat Kiné, jeune, sans diplôme, chassée du domicile familial par son père après sa première grossesse, arnaquée par le père de son second enfant, elle a su assumer tous les problèmes du quotidien et en est ressortie forte. Le quotidien n'a pas eu d'effet aliénant qui pousserait l'héroïne à l'isolement et au déséquilibre⁷ ; quant à l'« oppression du présent »⁸, si elle était ressentie par l'héroïne, les spectateurs en restent ignorants. Il serait exagéré de mettre la femme africaine sur un piédestal vu qu'elle sait porter le poids des expériences quotidiennes, tandis que ses consœurs occidentales succombent sous ce même fardeau. Il est néanmoins juste de valoriser Faat Kiné par rapport à certaines héroïnes littéraires et cinématographiques européennes.

L'énergie et la routine quotidienne ne rendent pas Faat Kiné dure, elle reste bonne et compatissante — distribue l'aumône, aide financièrement ceux qui en ont besoin, elle sait devenir conciliante envers son amie. Les portraits de personnages importants pour l'Afrique (Patrice Lumumba, Kwame Nkrumah, Nelson Mandela,

⁶ « Le principe des tontines est simple : un groupe d'amis ou de proches décident de se réunir régulièrement pour mettre leur épargne en commun. Chacun apporte régulièrement une somme fixe. . . . À chaque rencontre il y a autant de sommes versées que de membres dans la tontine — une seule personne reçoit l'intégralité du dépôt. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que tous les adhérents aient "bouffé la tontine". Véritables institutions de solidarité traditionnelle, les tontines sont non seulement un système d'épargne et de crédit, mais aussi de protection sociale, de lieu d'échange culturel et de réseau d'influence » (Bidzogo, 2012).

⁷ L'exemple clinique en est donné dans le film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, réalisé par Chantal Akerman, en 1975 : https://www.bfmtv.com/people/cinema/comment-jeanne-dielman-de-chantal-akerman-est-devenu-le-meilleur-film-de-tous-les-temps_-AN-202304190349.html.

⁸ Selon l'expression employée par Michel de Certeau (1980).

Thomas Sankara, etc.⁹), affichés dans la cour et sur la terrasse de sa maison, permettent de considérer Faat Kiné comme patriote africaine.

Ainsi, à toutes les étapes de l'action, Faat Kiné fait-elle preuve d'indépendance — tout ce qu'elle entreprend, elle le fait en toute liberté, sans se soumettre à une convention quelconque ou à qui que ce soit. Ce sont la liberté et la conscience de femme-mère qui motivent toutes les actions de Faat Kiné et ont abouti à forger son caractère ferme. Il est indispensable de souligner que tout ce processus est (était) pratique, conditionné par le quotidien ; Faat Kiné ne fait pas de déclarations, n'emploie pas de termes pathétiques prônant l'autonomie et l'indépendance des femmes (Orlando, 2006). Dans la scène finale retentissante, c'est Djib, son fils, qui reconnaît en public les mérites de sa mère et son courage, tout en condamnant la misère morale, la lâcheté et l'hypocrisie de son propre père et de celui d'Aby.

D'autres personnages féminins

Faat Kiné n'est pas le seul personnage féminin du film, elle se trouve en compagnie de plusieurs autres dont — faut-il le considérer comme la preuve de la partialité d'Ousmane Sembène ? — aucun n'a de caractères négatifs.

Maamy, mère de Faat Kiné, représente les générations des femmes élevées dans la soumission absolue au monde patriarcal ; elle est traditionaliste, mais bienveillante et sereine. Elle sait donner son opinion, mais elle le fait de manière aimable, quoique décidée. Aby, sa petite-fille, la troisième génération féminine de la famille, appartient à la modernité. Elle apprécie l'importance de l'éducation ; il lui reste encore à mûrir, mais elle est prête à affronter les défis de la vie. D'autres encore, comme Adèle, la bonne, ainsi que Mada et Amy Kassé, amies de Faat Kiné, viennent rejoindre le défilé de divers types féminins représentant le monde en pleine évolution — entre la tradition et la modernité. Il est ainsi possible d'observer, d'un côté, l'incapacité de s'opposer à la volonté du père qui marie sa fille adulte à son insu, et, de l'autre, les échanges libres et ouverts sur la vie intime. Tous ces personnages, y compris Madame Wade, épouse de Massamba (partenaire payé), qui attaque Faat Kiné pour sauver son mariage et des personnages épisodiques (Yandé, amie d'Aby ; femme faussaire à la station d'essence ; femme fleuriste, etc.) ont des caractères bien affirmés, ce qui est évident, même si l'apparition de tel ou autre personnage est brève.

⁹ En guise d'une pointe d'humour : pendant quelques secondes, est visible le portrait d'Ousmane Sembène.

Il est tout aussi visible que les personnages masculins ne servent qu'à rehausser les femmes ou de faire un contraste (Lindo, 2010, p. 113–116). Ils ne sont pas tous négatifs, il y en a qui semblent quasi irréprochables, mais leur présentation semble presque fade : il en est ainsi de Jean, ami et compagnon de Faat Kiné ; de Djibril, fils de Faat Kiné, sincère et quelque peu désinvolte, mais courageux et ambitieux ou encore de Sagna, personnage de second plan, qui travaille à la station d'essence. Quant aux hommes donnant une très mauvaise image de leur genre, ils sont légion, il suffit de mentionner Guèye, père d'Aby, qui a eu une relation avec Faat Kiné, lycéenne, alors qu'il était professeur dans le même lycée et BOB (Boubacar Omar Bayane), père de Djibril, type plus minable encore, fraudeur, voleur, incapable d'assumer ses propres actes et paroles. D'autres — Monsieur Sène qui prône étourdiment le modèle traditionnel de la famille ; Massamba Wade qui, marié, a servi d'étalon à Faat Kiné (contre retribution adéquate) ou Alpha, homme incapable qui ne reconnaît aucune de ses fautes — et quelques individus épisodiques n'ont d'autre rôle que de donner la pire image possible des hommes.

Vision de la société sénégalaise/africaine au tournant du xx^e et du xxi^e siècle

Lors de la scène finale, Djib prononce une sorte de réquisitoire contre les mauvaises traditions et les habitudes condamnables qui freinent l'Afrique dans sa voie de bons changements et de progrès. Le modèle traditionnel de la vie conjugale et familiale, avec le rôle prédominant de l'homme, reste fort ; ceci devrait changer car l'homme peut garder une position privilégiée, mais à condition de la mériter. Une femme seule, qui parvient à mener une vie autonome et assure une bonne situation matérielle à toute sa famille, devrait avoir droit de disposer librement de sa personne, sans subir des pressions de mariage.

Une nouvelle approche aux relations hommes — femmes, basée sur l'égalité des droits et des obligations, se fraie ainsi lentement le chemin (Akudinobi, 2006) ; les pistes de redressement sont indiquées, mais le chemin à faire est encore très long (Coquery-Vidrovitch, 2011, p. 203–205).

Les questions religieuses ne sont touchées que de manière discrète ; le Sénégal étant un pays musulman (visite de l'imam, distribution de l'aumône, lieu de prière à la station d'essence, etc.), il n'est donc pas aisé d'introduire des changements trop radicaux dans tous les domaines. Le champ religieux connaît quelques nouvelles

approches — Faat Kiné, musulmane, va se marier avec Jean qui est catholique ; leurs fils pensent déjà à la cérémonie qui ne se fera ni à la mosquée ni à l'église, mais à la mairie. S'il est possible d'admettre que l'influence réelle de la religion sur le quotidien sénégalais est limitée (Dieng, 2021, p. 181–195), il ne saurait toutefois être question de la laïcisation de la vie et de la liberté totale des mœurs.

Le film d'Ousmane Sembène est-il féministe ?

Maints critiques, chercheurs en littérature ou lecteurs n'ont pas hésité à considérer *Faat Kiné* comme féministe, ceci était d'autant plus facile que Sembène se prononçait fréquemment en faveur des femmes et de la modification de leur statut dans les sociétés africaines. Est-ce effectivement le féminisme qui s'exprime tout au long du film ? La réponse dépend du sens qui est donné à cette notion.

Il ne s'agit pas certainement du féminisme qui serait semblable à un niveau quelconque aux mouvements européens (occidentaux), mais il est utile de rappeler une phrase de Mariama Bâ, auteure du célèbre roman *Une si longue lettre* : « Si défendre l'intérêt des femmes c'est être féministe, oui, je suis féministe » (Dieng, 2021, p. 182).

Les problèmes majeurs traités lors de la présentation de la situation des femmes africaines — excision, polygamie, éducation — sont partiellement présents dans *Faat Kiné*. En plus, certains aspects délicats, tenus jusque-là en secret, sont directement soumis aux spectateurs : les femmes — les plus jeunes, comme Aby, et plus âgées, comme Faat Kiné et ses amies — parlent librement de leur vie la plus intime. Tout rebelle qu'il était, Sembène se rendait parfaitement compte qu'une telle franchise risquait de l'exposer aux critiques des milieux traditionalistes et savait s'en protéger grâce à l'utilisation intelligente de périphrases et d'euphémismes¹⁰.

Ainsi, par sa propre caractéristique et à travers toute une série de détails, Faat Kiné apparaît-elle comme une véritable héroïne du quotidien. Cette femme autonome et indépendante, sans déclarations ou théorisations, en dehors de toute note de pathos, est une incarnation vivante de la liberté. Elle prouve, par toute sa vie et ses actions, que les subalternes peuvent désormais parler (Spivak, 1988/2009).

¹⁰ La dernière scène du film mérite de ce point de vue une attention particulière : Faat Kiné et Jean entrent en contact intime, rien n'est montré directement et, pourtant, tout est clair.

Fiche technique du film :Titre : *Faat Kiné*

Production : les Films Doomireew

Réalisation : Ousmane Sembène

Langue : français et wolof

Scénario : Ousmane Sembène

Format : couleur — mono — 35 mm

Photographie : Dominique Gentil

Durée : 90 minutes

Son : El Hadj M'Bow

Date de sortie : 2000

Montage : Kahéna Attia Riveill

Musique : Yandé Codou Sène

Bibliographie

- Akudinobi, J. G. (2006). Durable Dreams: Dissent, Critique, and Creativity in *Faat Kiné* and *Moolaadé*. *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 6(2), 177–194.
- Bidzogo, E. (2012). Vers un véritable autofinancement de l'investissement en Afrique? Témoignage en forme de projet, de souhait, de suggestion sur les tontines au Cameroun. *La Revue des Sciences de Gestion*, 255–256, 167–170. <https://shs.cairn.info/revue-des-sciences-de-gestion-2012-3-page-167?lang=fr>
- Certeau M. (de). (1980). *L'Invention du quotidien: Vol. 1. Arts de faire*. Union générale d'éditions.
- Coquery-Vidrovitch, C. (2011). *Petite histoire de l'Afrique*. La Découverte.
- Coquery-Vidrovitch, C. (2013). *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*. La Découverte.
- Dehoumon, M. (2011). Les principes de liberté et d'égalité dans la réalité sociale des droits de l'homme en Afrique. *HAL Open Science*. <https://shs.hal.science/halshs-00589792v1>
- Dieng, R. S. (2021). *Féminismes africains. Une histoire décoloniale*. Présence Africaine.
- Djian, J.-M. (2010). *Ahmadou Kourouma*. Seuil.
- Gadjigo, S. (2013). *Ousmane Sembène: une conscience africaine*. Présence Africaine.
- Gosh, K. (2023, March 9). *14 Books by Male African Authors Who are Feminist Allies*. Brittle Paper. <https://brittlepaper.com/2023/03/14-books-by-male-african-authors-who-are-feminist-allies/>
- Göttner-Abendroth, H. (2019). *Les sociétés matriarcales: Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde* (C. Chapplain, Trad.). Éditions des femmes — Antoinette Fouque. (Texte original publié 2013)
- Kalinowska, E. (2022). Feminizmy negroafrykańskie a feminizmy Europy i Zachodu. In M. Malinowska & A. Walczyna (Red.), *Zapomniane, Nieobecne, Niepotrzebne, Niechciane — kobieta (nie)obecność na przestrzeni wieków* (s. 9–36). Wydawnictwo Naukowe

- Elipsa: www.academia.edu/100895044/Feminizmy_negroafryka%C5%84skie_a_feminizmy_Europy_i_Zachodu_African_Feminisms_vs_Western_Feminisms
- Keating, Ch., Rasmussen, C., & Rishi, P. (2010). The Rationality of Empowerment: Micro-credit, Accumulation by Dispossession, and the Gendered Economy. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 36(1), 153–176.
- Konaté, M. (2010). *L'Afrique noire est-elle maudite ?* Fayard.
- Lem Atanga, L. (2013). African feminism? In L. Lem Atanga, S. E. Ellece, L. Litosseliti, & J. Sunderland (Eds), *Gender and Language in Sub-Saharan Africa: Tradition, Struggle and Change* (p. 301–314). John Benjamins Publishing Company. www.researchgate.net/publication/248706957
- Lindo, K. (2010). Ousmane Sembene's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism. *Research in African Literatures*, 41(4), 109–124.
- Lo, M. S. (2013). Confidant Par Excellence, Advisors and Healers: Women Traders' Intersecting Identities and Roles in Senegal. *Culture, Health & Sexuality*, 15(4), 467–481.
- Lo, M. S. (2019). Embodiment and Visualization of Senegalese Women's Agency and Economic Empowerment. *Films for the Feminist Classroom*, 5(1). http://ffc.twu.edu/issue_5-1/feat_Lo_5-1.html
- Logan, C., & Penar, H. P. (2019). Les libertés des Africains sont-elles en train de s'effriter? [Numéro spécial]. *Synthèse de Politique. Afrobaromètre*, 55, www.afrobarometer.org/publication/pp55-les-libertes-des-africains-sont-elles-en-train-de-seffriter/
- Loomba, A. (2011). *Kolonializm. Postkolonializm* (N. Bloch, Tłum.). Wydawnictwo Poznańskie. (Oryginalny tekst opublikowany 1998)
- Luste, B. S. (2015). *L'Afrique et ses fantômes : Écrire l'après*. Présence Africaine.
- Orlando, V. (2006). The Afrocentric Paradigm and Womanist Agendas in Ousmane Sembène's *Faat Kiné* (2001). *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 26(2), 213–224.
- Osha, S. (2006). Introduction: African Feminisms. *QUEST: An African Journal of Philosophy / Revue Africaine de Philosophie*, 20(1–2), 5–10. www.academia.edu/1067845/Is_gender_yet_another_colonial_project
- Oyèwùmí, O. (Ed.). (2003). *African Women & Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Africa World Press.
- Poivre, O. (Dir.). (2009). L'engagement au féminin [Numéro spécial]. *Cultures Sud*, 172. Cultures France.
- Sidibé, F. F. (2006). *Une saison africaine*. Présence Africaine.
- Spivak, G. Ch. (2009). Les subalternes peuvent-elles parler? (J. Vidal, Trad.). Éditions Amsterdam. (Texte original publié 1988). <https://blogs.law.columbia.edu/critique1313/files/2020/06/SPIVAK-Les-subalternes-peuvent-elles-parler.pdf>
- Sweetman, D. (1984). *Women Leaders in African History*. Heinemann.

Notice bio-bibliographique

Ewa Kalinowska, HDR, enseigne à l'Institut de Linguistique Appliquée de l'Université de Varsovie. Ses recherches concernent les littératures d'expression française de l'Afrique subsaharienne et des îles de l'océan Indien. Elle a participé à plusieurs conférences, sessions d'études et congrès, liés à la littérature et à la didactique du FLE — en Pologne et à l'étranger (Liège, Porto, Prague, Budapest, Québec, Durban, Ouidah, etc.). Elle a publié une monographie consacrée à l'engagement exprimé dans des œuvres romanesques d'Afrique : *Diseurs de vérité. Conceptions et enjeux de l'écriture engagée dans le roman africain de langue française* (Werset, Lublin 2018). Elle est l'auteure de plusieurs articles, dont « La solitude qui s'ignore : l'isolement de Johnny Chien Méchant », „Postkolonialne dzieci francuskojęzycznej literatury afrykańskiej”, ou « Exorciser un traumatisme extrême. Le génocide rwandais dans la langue et la littérature ». Membre de l'Association des Africanistes Polonais (Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne).

e.kalinowska@uw.edu.pl

Redakcja i korekta
PAWEŁ KAMIŃSKI

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
PAULINA DUBIEL

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. Jordana 18, 40-043 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 8,5. Ark. wyd. 10,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

5 4



9 772353 988502

Więcej informacji

