

**Dossier « D'hier à demain: le rapport au(x)
classique(s) »**

Ariane Gibeau (dir.)

Pour citer ce numéro :

Gibeau, Ariane (dir.). 2013. *Postures*, Dossier « D'hier à demain: le rapport au(x) classique(s) », n°16. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/dhier-demain-le-rapport-aux-classiques>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Gibeau, Ariane (dir.). 2013. *Postures*, Dossier « D'hier à demain: le rapport au(x) classique(s) », n°16, 136 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com



postures

critique littéraire

D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s)

postures
Automne 2012

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice Ariane Gibeau

Rédactrice en chef Rosemarie Fournier-Guillemette

Comité de rédaction Marie-Pierre Bouchard
Gabrielle Giasson-Dulude
Eftihia Mihelakis
Annie Monette
Karine Rosso
Yan St-Onge

Correctrices Adeline Caute
Laura Fredducci
Emmanuelle Pelard
Sabrina Raymond

Responsable des finances Annie Monette

Graphiste Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8
ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2012

D'HIER À DEMAIN :
LE RAPPORT AU(X) CLASSIQUE(S)

D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s)

9 | Présentation

Ariane Gibeau

15 | Avant-propos

Le rapport au(x) classique(s)

Lucie Desjardins et Sébastien Roldan

27 | «Écrire comme».

Le rapport aux écrivains classiques dans le processus d'écriture

Isabelle Thisdale

39 | Comment écrire les classiques de demain ?

Les usages de la littérature sacrée chez Emerson et Thoreau

Jean-Michel Lapointe

53 | Elfriede Jelinek face aux classiques et à sa propre classicisation

Delphine Klein

69 | Le héros ordinaire : fortune du modèle cornélien dans l'œuvre tragique de Prosper Jolyot de Crébillon

Julien Perrier-Chartrand

79 | Zone, l'intemporelle discutée : analyse de l'évolution du statut d'un classique québécois

Joëlle Comte

HORS DOSSIER

**95 | Le monstre des contes négro-africains
de la pédagogie par la peur :
un agent de la régulation sociale**

Yao Lambert Konan

**115 | Ducharme et Vian :
phonographes du pornographe?**

Jacinthe Dubé

129 | Notices biobibliographiques

133 | Numéros déjà parus

135 | Bon de commande

Présentation

Depuis l'hiver 2008, l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL-UQAM) organise un colloque annuel autour d'une problématique donnée. C'est l'occasion pour les étudiantes et étudiants de partager avec leurs collègues le fruit de leurs recherches. Pour l'édition 2012, l'AECSEL a demandé aux jeunes chercheuses et jeunes chercheurs de se pencher sur le rapport aux classiques en littérature. Quels liens la littérature et les littéraires peuvent-ils entretenir avec les œuvres consacrées ? Comment lier les œuvres du présent (et du futur) avec celles du passé ? Comment penser la place d'écrivains et d'œuvres classiques dans les textes... d'écrivains eux-mêmes définis comme classiques ? Et d'ailleurs, qu'est-ce qu'un « classique » ? Quelles instances permettent véritablement de déterminer la postérité d'une œuvre ? N'avons-nous pas, en tant que lectrices et lecteurs, des classiques « personnels » que le champ littéraire ne reconnaît pas nécessairement comme œuvres dominantes ?

Autant de questions qui ont suscité des réponses riches et variées le 24 février 2012. Dans le cadre de son

seizième numéro, *Postures* publie les actes d'un colloque ayant fait intervenir des approches et des corpus éclectiques : les œuvres ici analysées proviennent d'horizons divers et attribuent au terme «classique» de multiples acceptions. Un classique serait une œuvre dont la postérité est indéniable ; serait une œuvre légitimée par l'École et le champ littéraire ; serait un auteur qu'on imite... parfois avec un succès mitigé ; serait un auteur important dans nos vies et qui guide nos propres pratiques d'écriture ; serait une œuvre qui traverse les époques et qui trouve sa place, par différents procédés intertextuels, dans d'autres œuvres; serait un condensé de toutes ces définitions et tout autre chose à la fois. Entre filiation et remise en question, les cinq textes issus du colloque *D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s)* permettent d'explorer de nombreuses pistes de réflexion sur ces liens que nous tissons avec nos «prédécesseurs» littéraires.

Isabelle Thisdale ouvre le bal et s'intéresse à nos «classiques personnels» en offrant une réflexion originale sur la place de Marguerite Duras dans sa propre démarche d'écriture : vouloir «écrire comme», n'est-ce pas un peu plagier, malgré soi? Thisdale donne un tour d'érou à cette première réflexion en affirmant que l'œuvre de Duras est elle-même une forme d'autoplaiat. Duras, d'un texte à l'autre, reprend les mêmes motifs, recrée les mêmes personnages : pour Thisdale, la répétition est peut-être ce qui rend cette œuvre «classique». Son texte, à la fois une analyse de l'œuvre durasienne et un hommage, suggère de repenser notre rapport à nos modèles.

Jean-Michel Lapointe poursuit cette idée d'une filiation avec les classiques en se penchant sur deux figures centrales du transcendentalisme américain : Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau. Pour ces deux écrivains, l'expérience de lecture doit permettre de forger un rapport spirituel avec les œuvres classiques. Les lecteurs doivent trouver des classiques personnels qui puissent guider leur vie intérieure et leur spiritualité. Lapointe souligne du reste que c'est ce type de relation qui unit Thoreau à Emerson : Thoreau a écrit ses propres classiques après avoir été en contact avec la pensée d'Emerson. Il s'agit donc d'utiliser les œuvres des autres pour construire sa propre écriture : «les classiques ne tiennent pas leur autorité de la tradition ni des institutions littéraires, mais bien de cette expérience "d'éveil" qu'ils ont suscitée [chez les lecteurs]».

Delphine Klein propose ensuite une réflexion en deux temps sur l'œuvre de l'auteure autrichienne et prix Nobel Elfriede Jelinek. Elle se penche sur la réception (notamment scolaire et universitaire) de l'œuvre et avance que la polémique qui l'entoure est ce qui permet sa consécration. Cette consécration, d'ailleurs, a peut-être à voir avec ce

que Klein appelle *cannibalisme littéraire* : « après avoir démembré, ingurgité [un] texte original, l'artiste propose à ses lecteurs de se le "remembrer" (comme l'on disait en vieux français au sens de "se souvenir") à travers son texte ». En faisant des classiques germanophones (pensons par exemple aux œuvres de Schiller ou de Goethe) le matériau de sa propre écriture et en créant des « drames secondaires », Jelinek propose une intéressante remise en question du canon littéraire.

Julien Perrier-Chartrand étudie quant à lui l'œuvre d'un dramaturge aujourd'hui oublié : Prosper Jolyot de Crébillon. Crébillon retient l'attention en ce qu'il tente, dans des œuvres comme *Atrée et Thyeste* et *Le Triumvirat*, d'imiter les vers et le modèle héroïque présents dans l'œuvre de Corneille (auteur classique s'il en est). L'entreprise échoue à bien mettre en scène le tragique, et l'œuvre de Crébillon est souvent considérée comme un « pâle avatar de l'original cornélien ». Elle n'en est pas moins intéressante : comme le montre Perrier-Chartrand, elle annonce le passage de la tragédie classique au drame bourgeois et incarne « le combat de deux époques, le point de jonction entre l'extinction du monde ancien et la naissance du monde nouveau ».

Pour clore ce dossier, Joëlle Comte s'intéresse à *Zone* de Marcel Dubé et à la réception critique de trois mises en scène produites à des époques différentes. Comment une pièce de théâtre traverse-t-elle le temps ? Comment la langue normative de Dubé et les thèmes principaux (l'adolescence, le passage à l'âge adulte, la liberté, etc.) de ce texte charnière ont-ils été reçus en 1953, en 1977 et en 2003 ? L'analyse de Comte donne l'occasion d'observer l'évolution des questionnements qui ont marqué le théâtre québécois des soixante dernières années. Elle permet également de s'interroger : *Zone* est-elle un classique de notre théâtre ou plutôt une œuvre scolaire ?

Deux articles hors dossier concluent ce seizième numéro et s'inscrivent à leur façon dans la problématique des classiques. D'abord, Yao Lambert Konan s'intéresse à la construction sociale du monstre dans les contes africains. À travers une typologie de cette figure essentielle (et classique !) de nos imaginaires, Konan avance que le monstre africain diffère du monstre des mythologies occidentales : il a une fonction éducative dans la mesure où il assagit les enfants à qui sont destinés les contes. Ces contes de « pédagogie par la peur » présentent en effet de jeunes héros dissipés à qui on reproche une « monstruosité morale ». Le personnage du monstre, nous dit Konan, est le prolongement de l'autorité parentale : il permet de corriger de tels travers. La peur suscitée par les contes devient du coup une émotion positive. Pour nous permettre de découvrir le corpus qu'il analyse, Konan termine son étude avec la transcription de trois contes ivoiriens.

Enfin, Jacinthe Dubé s'intéresse à deux auteurs eux aussi classiques et mythiques : Réjean Ducharme et Boris Vian. Elle cherche à révéler les liens qui unissent leurs œuvres, lesquelles paraissent aux premiers abords très différentes. Elle éclaire d'un jour neuf la posture de ces deux auteurs marginaux qui refusent les modes et les hiérarchies. Ducharme et Vian, nous dit-elle, luttent contre les étiquettes, notamment en faisant usage d'un « langage libre et ludique » et en faisant intervenir une multitude de discours dans leurs œuvres. Au final, et c'est la raison pour laquelle il apparaît pertinent de les rapprocher, ils mettent tous deux au point une singulière esthétique de la transgression.

Fidèle à ses habitudes, l'équipe de *Postures* remercie chaleureusement les membres des comités de rédaction et de correction qui travaillent bénévolement à créer un espace de diffusion riche et stimulant. Merci également aux partenaires financiers qui permettent depuis plusieurs années la publication d'une revue étudiante de qualité : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, l'Association facultaire des étudiantes et étudiants en arts (AFEA-UQAM), l'Association étudiante du module d'études littéraires (AEMEL-UQAM) et l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL-UQAM) donnent aux étudiantes et étudiants l'occasion de partager leurs travaux avec un lectorat informé.

Merci, enfin, à Lucie Desjardins et à Sébastien Roldan, respectivement professeure au Département d'études littéraires et étudiant au doctorat en études littéraires à l'UQAM, qui signent l'avant-propos du présent numéro.

Bonne lecture !

Avant-propos

| Le rapport au(x) classique(s)

Dans *Pourquoi lire les classiques*, Italo Calvino propose une définition en quatorze points de ce qu'est, pour lui, un « classique ». Quatorze façons d'approcher la question, qui disent tant la richesse du sujet que la difficulté d'en délimiter précisément les paramètres. Quatorze aspects, rien de moins, d'une réalité esquissée intuitivement, comme une silhouette étonnante, aperçue de loin, dont on pressent l'importance, sans qu'on sache trop pourquoi. De fait, Calvino n'apporte pas réellement de réponse à l'intitulé de son essai ; il se contente d'offrir l'enthousiasmant commentaire des quatorze vertus définitoires qu'il identifie aux « classiques » de la littérature, puis, concédant qu'« il ne nous reste plus qu'à nous inventer chacun la bibliothèque idéale de nos classiques », il conclut modestement : « La seule chose qu'on puisse affirmer, c'est que lire les classiques vaut mieux que de ne pas les lire¹. » Certes. Mais il en va de même de toute littérature.

¹ Italo Calvino. 1995. *Pourquoi lire les classiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, préface de Philippe Sollers, Paris : Seuil, p. 13.

Quelque chose pourtant distingue les classiques des autres livres. Ce sont des œuvres d'un autre temps, parfois très ancien, qui néanmoins demeurent et demeureront toujours d'actualité, dit-on. Si nombre d'entre elles empruntent décidément aux règles, à la mesure et à l'unité qui ont défini le *classicisme*, chacun sait qu'en faire autant ne suffit pas à produire un *classique*. « Croire qu'en imitant certaines qualités de pureté, de sobriété, de correction et d'élégance, indépendamment du caractère même et de la flamme, on deviendra classique, c'est croire qu'après Racine père il y a eu Racine fils² », tranchait déjà en 1850 un critique littéraire illustre : Sainte-Beuve, désormais classique lui-même. L'irréductible diversité (tant de forme que de contenu) des chefs-d'œuvre qu'on estime classiques invite à associer leur spécificité moins à des qualités propres qu'au rapport que nous entretenons avec eux. Question de réception (Jauss, Iser) donc : le lectorat serait au centre du processus qui aboutit à la consécration d'une œuvre en tant que classique de la littérature. Cette consécration opère par paliers de sélection ; elle concerne des œuvres qui ont d'abord été reçues par le public contemporain, puis relues par plusieurs générations successives. Elle exige des pratiques d'interprétation, de commentaires et d'analyses littéraires qui assurent la pérennisation des œuvres. À l'inverse, la perspective bourdieusienne repose sur l'hypothèse que la postérité de l'auteur et de l'œuvre dépend essentiellement de leur aptitude à se positionner au sein du champ littéraire, afin de satisfaire ce lectorat. Célèbre théorie des champs qu'on peut résumer en empruntant à la réflexion de Sainte-Beuve deux courtes phrases : « il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains ; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité³ ». Ces considérations de la critique posent une épineuse question : la qualité *classique* d'une œuvre est-elle intrinsèque ou non ? Calvino, quant à lui, semble pencher des deux côtés. Un classique ne serait créé que lorsque les deux visages du problème sourient de concert.

S'impose une nuance terminologique. La notion de classique est proche, mais distincte, de celle de chef-d'œuvre. Les deux soulèvent la question de la postérité d'une œuvre, mais ont des connotations différentes. Le terme de *chef-d'œuvre* met l'accent sur le degré d'achèvement d'une œuvre en elle-même ou par rapport aux autres œuvres d'un artiste, et sous-tend l'idée de la maîtrise de l'artiste, ou bien, dans une perspective romantique, son inspiration, voire son génie. La notion du *classique*, en revanche, se réfère de manière plus large à la réception de l'œuvre, à la reconnaissance durable qu'elle obtient au sein de la

² Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1858. « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Causeries du lundi*, 3^e édition, revue et corrigée, t. III, Paris : Garnier, p. 49.

³ *Idem*.

société qui la reçoit, et à l'importance qu'elle prend dans la culture dont elle fait partie. Les œuvres reconnues comme classiques constituent ainsi une « culture classique » ou « scolaire », que l'on peut distinguer de la culture populaire, de la contre-culture, de la sous-culture, de l'underground, etc. Lire les classiques permet d'être cultivé, comme le confirme par ailleurs ironiquement Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « CLASSIQUES (LES). On est censé les connaître⁴ ».

Quelques anecdotes célèbres illustrent de façon exemplaire le rapport tendu que nous entretenons avec les classiques. Retenons-en une, qui a les mérites d'être récente et d'avoir beaucoup fait réagir. On sait que Nicolas Sarkozy a été critiqué à deux reprises pour avoir osé s'en prendre à *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. La première fois, le 23 février 2006, à Lyon, en déclarant devant des fonctionnaires :

L'autre jour, je m'amusais, on s'amuse comme on peut, à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse de Clèves*. Imaginez un peu le spectacle !

La seconde, en juillet 2008, en expliquant que le mérite et le bénévolat devaient être reconnus par les concours administratifs : « Car ça vaut autant que de savoir par cœur *La Princesse de Clèves*. J'ai rien contre, mais... bon, parce qu'enfin, j'avais beaucoup souffert sur elle », plaidait-il. La vidéo est toujours disponible sur Internet⁵.

Des voix s'élevèrent tant de la droite, où on perçut les propos du Président comme une atteinte au patrimoine culturel de la France, que de la gauche⁶, qui estimait qu'en s'attaquant ainsi à un classique, on s'en prenait à l'université. Devant le Panthéon et ses grands hommes, 10 000 personnes lurent en continu le roman ; dans les rues, des manifestants arborèrent des badges clamant « Je lis *La Princesse de Clèves* » ; en librairie, les ventes du roman connurent une forte augmentation. *La Princesse de Clèves* revivait.

À l'évidence, un seul et même texte peut en même temps servir de repoussoir, représenter un patrimoine prestigieux et faire l'objet de douteuses tentatives de récupération. La violence faite aux canons entraîne nécessairement une levée de boucliers, dont la vertu consiste à faire

4 Gustave Flaubert. 1952. *Dictionnaire des idées reçues*, dans *Œuvres*, t. II, texte établi par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1004.

5 Voir, entre autres, « Une lecture de *La Princesse de Clèves* pour Sarkozy » : www.dailymotion.com/video/x8e9ng_une-lecture-de-la-princesse-de-clev_news

6 Philippe Val, « La princesse de Clèves expulsée ! », *Charlie Hebdo*, 16 avril 2008.

revivre l'œuvre qu'on a voulu abattre. Au moment où quelqu'un menace de le faire disparaître, le classique ressurgit avec véhémence.

Le traitement « présidentiel » qu'a reçu *La Princesse de Clèves* nous invite à interroger non seulement ce qu'on entend par *classique*, mais aussi les enjeux théoriques d'une telle question. Rappelons que ce serait Aulu-Gelle qui, dans les *Nuits attiques*, aurait été le premier à utiliser le terme pour qualifier de « bons classiques » les bons auteurs de la période précédente (à savoir Horace, Virgile, Ovide, mais aussi Cicéron et Sénèque, ou encore Lucrèce, ou bien même Tite-Live). L'expression « *auctores classici* » est alors traduite en français par « écrivains de premier ordre ». Au XVII^e siècle, *classique* ne s'emploie que sous sa forme adjectivale : « il ne se dit guère que des auteurs qu'on lit dans les classes, ou qui y ont une grande autorité », constate Furetière dans son *Dictionnaire universel* en 1690. À la suite d'Aulu-Gelle, il cite, parmi les bons auteurs classiques, Cicéron, César, Salluste, Virgile, Horace, « qui ont vécu du temps de la République et sur la fin d'Auguste, où régnait la bonne latinité, qui a commencé à se corrompre du temps des Antonins⁷ ». Cette définition suggère d'emblée un triple lien entre l'idée de classique et l'autorité des Anciens, la pureté de la langue ou du style, et la pédagogie. Le classique serait donc une œuvre antérieure qui subsiste aux ravages du temps, qui possède des qualités esthétiques certaines et qui doit s'enseigner dans les classes. Dès le XVIII^e siècle, le mot est étendu aux « bons auteurs français » qui deviennent de véritables modèles : « vous me faites grand plaisir, écrit Voltaire, en m'apprenant que l'Académie va rendre à la France et à l'Europe le service de publier un recueil de nos auteurs classiques, avec des notes qui fixeront la langue et le goût⁸ ». S'ajoutent alors, aux caractéristiques de ce qui sera *classique*, l'autorité, ici représentée par l'Académie, le souci de fixer un bon état de la langue, la question nationale et l'imitation de bons modèles.

À mesure que les littératures nationales entrent dans les programmes d'enseignement supérieur, se multiplient les listes d'ouvrages dans les manuels d'histoire littéraire et les collections réservées aux classiques, depuis les « Petits classiques français » fondés en 1825 jusqu'aux « Classiques Garnier », « Classiques Larousse », « Folio classique ». Même les collections numériques ont maintenant leurs classiques : « Gallica classique ». La tension entre la fossilisation des listes d'œuvres classiques

7 Antoine Furetière. 1978 [1690]. *Le dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, Paris : S.N.L.-Le Robert.

8 Voltaire. 1837. « Lettre à Duclos », 10 avril 1761, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XII, Paris : Furne, p. 192. Cette idée est déjà exprimée par Charles Sorel, pour qui un auteur classique « nous apprend à bien parler ». Voir *Bibliothèque française*, Paris : Par la compagnie des libraires du Palais, 1667 [1664], p. 370.

et l'intronisation de nouveaux corpus reste toutefois sensible. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'idée même d'une liste d'ouvrages classiques, stable et universelle, est remise en question. Ce mouvement, lancé par le *New Criticism*, est nommé « ouverture du canon » (*opening up the canon*) et se répand d'abord dans les pays anglo-saxons, avant de trouver un écho dans la Nouvelle-Critique française, avec notamment la formule désormais fameuse de Roland Barthes : « La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout⁹. » L'établissement de listes d'œuvres classiques serait tout au plus un instrument de formation pédagogique tenant sa légitimité du fait qu'il est avalisé par l'École. Or, un tel établissement suppose des opérations de sélection et repose sur la conviction qu'il existe des valeurs esthétiques communes. La question se complique du fait que ces valeurs peuvent être envisagées soit à l'échelle nationale, soit à une échelle plus large.

L'Italie a connu son *Trecento*, l'Espagne son *Siglo de Oro*... Mais la France, quel a été son âge de gloire ? La *Causerie* que Sainte-Beuve a consacrée à la question « Qu'est-ce qu'un classique ? » propose quelques lignes aptes à répondre pour nous :

L'idée de *classique* implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure. Ce ne fut qu'après les belles années de Louis XIV que la nation sentit avec tressaillement et orgueil qu'un tel bonheur venait de lui arriver¹⁰.

L'entière modernité française s'est, semble-t-il, ensuite érigée par opposition au classicisme d'auteurs qui durant le Grand Siècle embrassèrent le canon antique : les professions de foi littéraires, les proclamations véhémentes, les manifestes d'école, les théorisations vindicatives et les œuvres elles-mêmes, dans toute leur polyphonie, regorgent d'allusions opiniâtres et de déclarations vives à cet effet. La modernité n'en a pas moins produit elle-même des classiques que personne aujourd'hui n'hésite à ranger avec les monuments littéraires qu'elle prétendait abattre. Comme ceux d'hier, les classiques de demain viendront s'ajouter au lot et multiplieront sans doute à leur tour les renvois intertextuels aux grandes œuvres qui ont jalonné l'histoire – mais peut-être est-ce là la recette du succès ? S'approprier un brin d'éternité à même le passé pour se doter d'une postérité, n'est-ce pas replier le temps sur lui-même au point de l'annuler ? Façon d'inscrire sur soi le devenir classique qu'on ambitionne.

C'est en tout cas la stratégie préconisée par les éditeurs anglo-saxons, quand, en petites majuscules embossées sur couverture cartonnée, ils

⁹ Roland Barthes. 1984 [1968]. *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris : Seuil, coll. « Points », série « Essais », n° 258, p. 49.

¹⁰ Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 40.

écrivent « *An instant classic!* » sur le dos du prochain *best-seller*. Personne n'est dupe, toutefois : popularité ne rime que phonétiquement avec postérité. Par ailleurs, la formule *instant classic* recèle un paradoxe dont les libraires savent tirer le parti maximum : un classique, par définition, échappe au temps, il est éternel. Dire qu'il est instantané, c'est déjà lui donner une histoire que son statut postulé de classique récuse. Par-delà tout stratagème publicitaire, identifier un manuscrit fraîchement édité comme futur classique revient à déclarer qu'on y a reconnu un certain nombre d'éléments typiquement aptes à produire un classique. Il y aurait donc des invariants, des constantes à tout classique, et ces iotas de « classicité » (même en cette ère moderne libérée des prescriptions de proportion noble et classicisante) seraient discernables à la seule lecture du texte, comme une essence agréable qu'on flairerai auprès d'un mets appétissant. À l'encontre des notions de réception et de champ, la théorie essentialiste du classique assigne la réussite (et l'intemporalité) du volume à une immanence qui se passe de toute conjoncture propice pour s'imposer au monde de par sa seule force d'adhésion.

Classique un jour, classique toujours, donc ? Pourtant non. Le passage du temps efface certains classiques et en promulgue de nouveaux aussi sûrement qu'il destitue le gros vendeur de l'an dernier pour faire place à la saveur du jour. Qui se souvient encore de Crébillon père ou d'André Chénier, qui furent pourtant de notoires classiques ? Si ce travail d'oubli s'effectue sur de plus longues périodes, il n'en est pas moins inéluctable (bien que réversible, à l'occasion). S'échelonnant sur une ou des décennies, d'une génération à l'autre, il est tout de même assez rapide, règle générale, pour qu'une bibliothèque de classiques demande à être renouvelée une ou deux fois au cours d'une vie.

L'incontournable d'hier mord la poussière sous l'empilement des grandes lectures à faire pour demain. Voilà de quoi réjouir nos chers libraires. Ceux-ci d'ailleurs n'éprouvent pas de pudeur, règle générale, quand vient le moment de déterminer quels titres siégeront sur l'insigne rayon de leur section « classiques ». La seule existence de tels rayons en librairie se fait l'écho de la distinction irrécusable entre *best-seller* et *classique* de la littérature. Quelques noms parmi ceux étalés sur quatre tablettes superposées, dans une librairie montréalaise prise au hasard, automne 2011 : trois Austen, beaucoup de Balzac, un Barbey d'Aurevilly, *Tristan et Iseult* de Bédier, un Boccace, un Charlotte Brontë et un Emily, un Carroll, un Cervantès (devinez lequel), *La Chanson de Roland*, un Defoe, deux Dickens, deux Dostoïevski, du Dante, un Diderot, tous les Dumas, un Érasme, tout Flaubert, *Mademoiselle Maupin* de Gautier, un Goethe, un Gogol, un Grimm, *L'Odysée* d'Homère, Hugo, Joyce, Kafka, un Laclous, un Mme de Lafayette, un La Fontaine, un gros Lamartine, un D.H. Lawrence, beaucoup de Maupassant, *Moby-Dick*

de Melville, les *Mille et une nuits*, un Montaigne, un Montesquieu, un Margueritte de Navarre, un Ovide, quelques Poe, un abbé Prévost, du Proust, trois Rabelais, un Radiguet, un Renard, un Rousseau, tout Stendhal, des Sand, un Sade, un Sénèque, un Swift, un Tchekhov, un Thackeray, deux Tolstoï, un Virgile, du Voltaire, presque tout Zola. (Visiblement, cette liste n'est ni exhaustive ni rigoureuse ; nous la prétendons néanmoins représentative, et alphabétique.) Absents notables : Quevedo, Ibsen, Shakespeare, Baudelaire, etc.

Nul besoin de souligner les limites implicites d'un tel recensement ni d'entrer précisément dans les réalités matérielles et mercantiles, ou éditoriales, voire idéologiques, qui président à l'élaboration de ce genre de présentoirs en librairie, pour savoir que l'accès au statut de classique dépend d'une multitude de phénomènes. Tout de même y a-t-il un certain nombre d'informations qu'on peut déduire d'une telle liste, malgré les réserves qu'elle nous inspire et malgré tout l'arbitraire qui la caractérise. Que remarquons-nous ? Surtout de la prose ! De tous siècles depuis Gutenberg, hormis quelques rares exceptions. Quoi d'autre ? Domination notable du XIX^e siècle et de l'Hexagone. Des œuvres du monde « entier », mais un monde tronqué, en exclusivité occidentale : vaste majorité de Français, quelques péninsulaires italiens et ibériques, quelques insulaires britanniques, des Russes, de rares Germaniques, peu d'Américains. Aucun Québécois, aucun Canadien : des rayons spéciaux – ceux de la littérature locale – sont ménagés pour eux, où même les œuvres reconnues classiques par les institutions éditoriale et universitaire¹¹ côtoieront pêle-mêle toutes sortes d'œuvres récentes et anciennes, grand public ou non, etc. Et qu'en est-il de l'Orient, de l'Afrique, de l'Amérique du Sud, de l'Océanie, de la Scandinavie ? Par comparaison, on remarquera que le Panthéon proposé il y a plus de cent cinquante ans par Sainte-Beuve ménageait quand même de la place pour « les poètes [*sic*] Valmiki et Vyasa des Indous, et le Firdousi des Persans¹² ». Question plus épineuse encore, et assurément plus

11 Au Québec, l'éditeur Fides, dès le milieu du XX^e siècle, a voué nombre d'efforts à la réédition de textes marquants rendus indisponibles par le passage du temps et a ainsi non seulement contribué largement à les revaloriser, les a du même geste canonisés ; des éditions en format de poche ont pris le relais à la fin des années 1980, telles celles de la Bibliothèque québécoise. Voir, entre autres, Georges Desmeules et Christiane Lahaie. 1997. *Les classiques québécois*, Québec : L'instant même; Jacques Martineau. 2007. *100 romans québécois qu'il faut lire*, Québec : Nota bene; Daniel Chartier. 2000. *L'émergence des classiques : La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Saint-Laurent : Fides; Bernard André propose quant à lui une vaste liste, « La littérature québécoise en 600 titres », accessible en ligne : <http://clinet.swarthmore.edu/litterature/litterature.quebecoise/andres.sommaire.html>.

12 Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 51. La liste d'auteurs que Sainte-Beuve entasse dans son temple de la postérité littéraire, tout aussi arbitraire que celle que nous avons cueillie dans une librairie à l'automne 2011, a de quoi piquer la curiosité. Reproduisons-la intégralement : Homère, Solon, Hésiode, Théognis, Job, Salomon, Confucius, Valmiki, Vyasa, Firdousi, La Rochefoucauld, La Bruyère, Virgile, Ménandre, Tibulle, Térence, Fénelon, Auguste, Horace, Pope, Despréaux, Montaigne, La Fontaine, Voltaire, Virgile, Xénophon, Addison, Pellisson, Vauvenargues, Platon, Sophocle, Démosthène, Cervantès, Molière, Dante, Boccace, Arioste, le Tasse, Sorrente, Lucrèce, Milton. *Ibid.*, p. 51-53. « Voilà nos classiques ; l'imagination de chacun peut achever le dessin », plaide Sainte-Beuve, soucieux d'avoir oublié quelqu'un. *Ibid.*, p. 53.

importante, comment se fait-il qu'en parlant de classiques, on parle forcément d'enjeux nationaux, patrimoniaux, à l'heure où la mondialisation et l'informatisation oblitérent les frontières et démocratisent l'archive ?

Dans un contexte d'accessibilité accrue de la culture, la notion de nation, à l'échelle littéraire, ne devient-elle pas éculée ? Il semble que non. Si, aujourd'hui, les classiques préservent leur statut de symboles de l'universel intemporel, ils sont de plus en plus enrôlés dans la discipline mémorielle de la commémoration patrimoniale, comme le montre l'essai décapant de Stéphane Zékian, qui constate à quel point notre « mémoire a besoin de béquilles pour faire ses devoirs¹³ » et que les « classiques sont des aventures de la tradition¹⁴ ». Enjeu identitaire donc, que les récentes crises et controverses sur l'identité nationale auront exacerbé. De ce point de vue, et comme le souligne Alain Viala, les classiques sont bien plus « une invitation à réfléchir sur l'histoire que [les] illustrations d'une esthétique transcendante¹⁵ ».

Tout comme les collectivités, l'individu échafaude son identité en partie par l'établissement d'un canon personnel de classiques. D'ailleurs, de nos jours, on dit « mes classiques » beaucoup plus volontiers que « les classiques » ; ceux-ci semblent si lointains qu'on leur réserve une section à part en librairie. Le second syntagme désigne-t-il des réalités qui nous sont forcément étrangères ? « J'ai mes classiques », « à chacun ses classiques », dit-on, comme on le dit des goûts qui ne se discutent supposément pas. C'est à tout le moins envisager deux catégories de classiques : les siens et ceux des autres. Des recoupements entre ces groupes peuvent-ils intervenir ? Sans doute. Néanmoins, le classique est désormais une notion et une catégorie éminemment soumises à la fragmentation de plus en plus générale et de plus en plus poussée des notions en sous-notions et des catégories en sous-catégories.

Preuve que cette tendance n'a rien de très neuf, longtemps avant Calvino, Sainte-Beuve concluait, lui aussi, en définitive, à la personnalisation de la notion¹⁶. Mais alors, la puissance de frappe de ces « canons »

¹³ Voir Stéphane Zékian. 2012. *L'invention des classiques*. Paris : CNRS éditions, p. 7. Voir aussi Giuseppe Pontiggia. 1996. « Classiques et anniversaires », dans *Le Jardin des Hespérides*, José Corti et Hélène Merlin-Kajman. 2010. « Peut-on sauver ce qu'on a détruit ? La transmission de la littérature », *Le Débat*, n° 159, p. 80-94.

¹⁴ Zékian, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 31.

¹⁶ « Il vient une saison dans la vie, où, tous les voyages étant faits, toutes les expériences achevées, on n'a pas de plus vives jouissances que d'étudier et d'approfondir les choses qu'on sait, de savourer ce qu'on sent, comme de voir et de revoir les gens qu'on aime : purs délices du cœur et du goût dans la maturité. C'est alors que ce mot de *classique* prend son vrai sens, et qu'il se définit pour tout homme du goût par un choix de prédilection irrésistible. Le goût est fait alors, il est formé et définitif ; le bons sens chez nous, s'il doit venir, est consommé. On n'a plus le temps d'essayer ni l'envie de sortir à la découverte. On s'en tient à ses vieux amis, à ceux qu'un long commerce a éprouvés. Vieux vin, vieux livres, vieux amis. » Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 54.

reste-t-elle la même ? Philippe Sollers, préfacier de l'édition française de *Pourquoi lire les classiques*, veut nous éclairer sur ce point. Il formule une réponse à la question implicite du titre de Calvino – implicite parce que dépourvue de point d'interrogation, l'essai se veut davantage réponse ouverte que question précise. N'importe, il est toujours permis de transformer une injonction en interrogation, ne serait-ce que par souci polémique, pour générer un débat, comme le prouve Sollers :

Pourquoi lire les classiques ? Parce que ce sont eux qui nous lisent. Notre prétendue originalité ou authenticité n'est rien d'autre qu'une exagération narcissique. C'est là l'erreur par excellence, vers laquelle, désormais, tout nous pousse. La société humaine est devenue une immense entreprise de subjectivité hallucinée. Un classique m'oblige à reconnaître que je ne suis pas moi, que ce que j'imagine m'être le plus personnel n'est qu'une redite plus ou moins informée. Calvino savait cela, puisque seul un vrai moderne (et pas un moderniste et, pas non plus, un érudit académique) peut être classique. Les classiques sont modernes, à jamais ? C'est ce qu'il fallait démontrer¹⁷.

Et si les érudits académiques avaient leur mot à dire, et s'ils n'avaient pas dit leur dernier mot dans cette histoire ?

C'est ce que s'est demandé le Comité exécutif de l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Dédaignant l'inquiétude de Sollers devant le subjectivisme triomphant des temps modernes, l'AECSEL a cru bon réunir des jeunes chercheurs pour une journée d'étude sur les diverses formes du rapport au classique et aux classiques que la littérature a pu entretenir et entretiendra. Tenu le vendredi 24 février 2012 au Département d'études littéraires de l'UQAM, le colloque auquel fait suite le présent numéro de *Postures* a été l'occasion d'envisager de nombreuses dimensions du problème : histoire littéraire, littérature comparée, esthétique du classicisme, intertextualité, théories de la réception, roman populaire, théâtre classique, dramaturgie contemporaine, traductologie... À la lumière des réflexions y ayant été menées, l'idée du *classique* s'impose comme d'emblée fragmentée : classique de l'écriture féministe, classique de l'écriture migrante, classique de la tragédie, et ainsi de suite. Il faut dire qu'entre ses parenthèses, l'intitulé que le Comité organisateur avait voulu pluriel et rassembleur ouvrait en fait au morcellement du problème auquel nous comptons réfléchir : il invitait, dans sa formulation exacte, les contributeurs à se pencher sur *Le rapport au(x) classique(s)*.

Dans *Le Monde* du 29 mai 2012, Pierre Assouline se demande si les classiques peuvent faire encore rêver. Les articles regroupés ici montrent

¹⁷ Philippe Sollers, préface, dans Italo Calvino, *op. cit.*, p. v.

non seulement combien les classiques font toujours rêver, mais à quel point il faut les lire par amour. Cet amour bien entendu pourra se manifester secrètement dans les replis les plus intimes du texte ou entre guillemets et avec renvoi bibliographique complet, il pourra se donner à lire dans la probité et le respect des œuvres passées ou dans l'irrévérence outrancière, pour ne nommer que quelques pôles opposés sur l'étendue infinie des variantes possibles. Mais, toute bienveillante ou malveillante soit-elle, l'activité des érudits académiques auprès des classiques demeure, sinon suspecte, du moins éminemment questionnable, comme le souligne Zékian : « Que vont-ils chercher dans leurs œuvres ? que sont-ils décidés à y trouver ? que sont-ils disposés à y mettre ? En un mot : que leur font-ils dire ?¹⁸ » Il ne suffit pas en effet de nous demander ce que nous célébrons à travers les classiques, encore faut-il nous interroger sur ce que nous leur faisons dire, car, pour reprendre une dernière fois les propos de Calvino : « Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire¹⁹ ».

¹⁸ Zékian, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ Calvino, *op. cit.*, p. 9.

«Écrire comme»

Le rapport aux écrivains classiques dans le processus d'écriture

Ce qui nous mène à faire de la littérature notre champ d'études est un rapport avec des œuvres suscitant une fascination qui traverse les époques et qui leur confère le statut de «classique littéraire». Il en est ainsi pour *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac ou *Le Rouge et le noir* de Stendhal, pour ne nommer que celles-là. Ces œuvres semblent faire partie d'un corpus regroupant des textes qui ont non seulement traversé leur époque, mais qui l'ont, plus souvent qu'autrement, profondément marquée par leur originalité et leur apport singulier au monde littéraire. Innovation formelle, audace thématique, critique acerbe de l'époque et de ses acteurs, réception critique et populaire : voici quelques caractéristiques qui peuvent contribuer à élever les œuvres au rang de classique. Chaque individu évoluant dans le monde littéraire développe avec certaines de ces œuvres un lien particulier qui influence ses recherches et ses intérêts.

Le chercheur qui est aussi écrivain tisse quant à lui un lien parallèle qui le relie non pas au livre en tant que tel, mais à la démarche d'écriture derrière les œuvres, et donc à l'écrivain classique. Je me permets ici de préciser ce que j'entends par « écrivain classique ». Il est nécessaire d'entendre cette expression non pas comme faisant référence à l'époque classique, mais plutôt comme renvoyant à un écrivain classique personnel, qui serait l'auteur d'une œuvre importante et marquante, orientant notre démarche créatrice. Cet écrivain est pour moi Marguerite Duras. Son œuvre possède des caractéristiques qui en font une œuvre fondamentale dans ma démarche d'écriture.

Ce rapport aux « classiques personnels » dans le processus d'écriture m'intéresse et soulève plusieurs questions : comment ce lien à un style littéraire reconnu, nommé comme étant « classique », influence la démarche des écrivains contemporains ? Qu'est-ce qui fait naître le désir d'« écrire comme » tel écrivain ? Ce désir présente un problème dont l'écrivain n'est pas toujours conscient et qu'il doit tenter de résoudre s'il souhaite développer sa propre écriture.

Je tenterai d'offrir des éléments de réponse en me servant du rapport que j'entretiens avec la pratique littéraire de Marguerite Duras pour illustrer mon propos.

Être touché : la découverte de l'œuvre fondamentale

Au moment d'entreprendre l'écriture d'un nouveau texte, l'écrivain ne s'installe pas à la table de travail seul. Il y invite, souvent inconsciemment, les écrivains dont le style l'inspire et le touche. Certains passages de Duras ont provoqué chez moi une forte émotion, puisque je reconnaissais dans la voix durassienne une étrangeté fascinante. Voici un de ces passages, tiré du *Ravissement de Lol. V. Stein* :

La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'auraient eu Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvée en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour (Duras, 1964, p. 19).

Cette phrase est celle qui m'a donné envie d'« écrire comme Duras ». Ce style littéraire auquel j'ai été confrontée a, en plus de me bouleverser en tant que lectrice, profondément ébranlé ma démarche d'écriture. Imprégnée de la phrase de Duras, je souhaitais écrire « comme elle ». Je sentais la tristesse insondable de Lol. V. Stein et son impossibilité de la vivre. Je sentais le manque s'installer et j'espérais le combler avec mes mots.

Un souffle dans la chevelure de la femme. Mes paupières se ferment sur le spectacle éblouissant des corps inondés de la lumière de l'aurore. Nos visages, baignés de soleil, exclus de la danse par la passion dévastatrice qui emportent les silhouettes. Attente impossible à soutenir. Insoutenable désir qui brûle et consume.

Aujourd'hui, je suis consciente que cette recherche stylistique n'était pas mienne. Je tentais de m'approprier le style d'une écrivaine admirée, oubliant ainsi de poursuivre ma recherche d'une démarche créatrice. Je pense que l'un des risques que peut engendrer ce genre de rapport à l'écrivain classique, c'est de plagier son style sans s'en rendre compte, en reprenant formellement des procédés d'écriture (notons dans le cas de Duras l'utilisation de la phrase nominative ou encore l'écriture de type scénario), des thèmes, et ultimement, en imitant la voix de l'écrivain.

Dans *Le Plagiat par anticipation*, Pierre Bayard explique ce risque qui devient pour l'écrivain une crainte.

La crainte d'être plagié – que ressent légitimement tout créateur – se double souvent d'une autre, plus singulière, celle de plagier et de perdre ainsi le contrôle de sa création, et, au-delà, le contrôle de soi-même. En plagiant l'œuvre de l'autre, surtout si je ne m'en rends pas compte, je perds là aussi l'autonomie de ma création et me retrouve tout autant dépossédé que si mes idées me sont subtilisées à mon insu, et tout autant, de ce fait, en danger psychique (Bayard, 2009, p.79).

Dans mon cas, j'ignore si je peux parler de plagiat inconscient, mais en réfléchissant à ce que Bayard affirme, il n'est pas difficile de concevoir qu'une telle entreprise puisse mener l'écrivain à perdre le contrôle de son processus créateur. Le style durassien semblait si parfait à mes yeux, à une certaine époque, que je tentais de reprendre sinon son style en tant que tel, du moins les manies touchantes de son écriture. Je souhaitais arriver à écrire comme elle et j'entendais sa voix :

Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.

Nous allons rester seuls, mon amour.

La nuit ne va pas finir.

Le jour ne se lèvera plus sur personne.

[...]

Tu me tues.

Tu me fais du bien (Duras, 2011, p. 70).

La tension palpable dans ce passage illustre ce qui fait à mon sens la beauté du style de Duras : de l'écriture tiraillée par un désir qu'il semble impossible à assouvir émane une violence, que les personnages

accueillent dans l'espoir d'une résolution de la tension. Lire l'œuvre de Duras, c'est assister, à chaque texte, à une tentative de résolution du désir. Ce qui me fascine et qui a fait naître chez moi le désir de reprendre sa voix, c'est peut-être que l'œuvre elle-même paraît bâtie sur la reprise. Ainsi, on peut dire qu'elle est une éternelle répétition, qu'elle est dirigée par un mouvement consciemment cyclique qui ne cesse de revenir à un point de départ fondateur. Ce qui permet l'écriture de la répétition chez Duras, c'est justement l'inaboutissement de chaque œuvre, l'irrésolution d'un désir qui reste en suspens. Certains textes semblent porter une conscience de cet échec. Il en est ainsi de *L'Amour*, qui se termine sur un incendie qui ravage S. Thala (Duras, 2011, p.1332). S'il est possible de voir cet incendie comme le dénouement du texte, comme la destruction ultime, il faut cependant porter une attention particulière à la toute dernière phrase du roman : « Ils se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure » (Duras, 2011, p.1334). L'incendie, juxtaposé à l'image de l'aurore grandissante, annonce à la fois la destruction et la renaissance. Le texte révèle ainsi le procédé cyclique de reprise sur lequel est basée l'œuvre entière : à la suite d'une tentative d'achèvement avortée se bâtit la possibilité du prochain texte. Ce qui a déjà été écrit devient donc le seul matériel nécessaire à la création du prochain texte. L'histoire amorcée dans *Le ravissement de Lol. V. Stein'* est reprise dans *L'Amour*, puis de façon évidente dans *La femme du Gange*, où le personnage de Lol. V. Stein est désigné par ses initiales : « Assise contre un grillage, sur la plage, [...] celle qui regarde le sol, la deuxième femme. Elle a un nom matriculaire : L.V.S. » (Duras, 2011, p. 1437). Un autre exemple de reprise est le lieu de l'intrigue de ces trois textes, S. Thala, ville hantée par les personnages, véritables revenants qui ressurgissent, simplement désignés de façon différente par l'écrivaine. Dans *Le ravissement, Lol. V. Stein* vient de S. Thala : « Lol. V. Stein est née ici, à S. Thala » (Duras, 2011, p. 287). Dans *L'Amour*, l'homme, la femme et le voyageur déambulent sur les plages de S. Thala : « Dans tout S. Thala, lâchées, les sirènes de l'épouvante. Il regarde le ciel, la mer. Puis celle qui dort dans les bras du voyageur » (Duras, 2011, p. 1333). Dans *La femme du Gange*, toujours S. Thala : « Le jour naissant. Façade aveugle de l'hôtel, du block-haus de S. Thala. Une seule fenêtre est ouverte » (Duras, 2011, p. 1441). Chacun de ces textes contient les éléments nécessaires à l'écriture du prochain livre. Ce ne sont pas des suites, puisque Duras ne fait que reprendre la même intrigue et en reconfigurer les composantes. En ce sens, dans *L'entretien infini*, Maurice Blanchot écrit :

1 Cette histoire, c'est celle de Lola Valérie Stein qui, un soir de bal, se fait ravir son fiancé, Michael Richardson, par l'énigmatique Anne-Marie Stretter, l'autre figure féminine fondamentale de l'univers durassien. Duras répète donc, comme un motif, cette mise en scène d'un couple dans lequel s'introduit un tiers qui, inévitablement, bouleversera la relation.

D'abord, personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les œuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l'avance, dans le présent immobile de la mémoire. Qui s'intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois (Blanchot, 1969, p. 469).

L'œuvre de Duras semble mettre à profit ce procédé de redite, offrant à chaque fois des éléments qui, révélés sous un angle nouveau, enrichissent l'univers de l'œuvre afin de tendre vers cette ultime résolution du désir. Dans ce cas, serait-il juste de dire que l'écrivaine s'est elle-même plagiée ? Peut-on en fait, parler d'auto-plagiat ? Le plagiat agirait chez Duras comme un art poétique, un concept fondateur de la mécanique de l'œuvre. Ce que nous pouvons affirmer à propos de la reprise chez Duras, c'est qu'elle permet de toujours dire une première fois, tel que le souhaite Blanchot. Chaque texte est en effet une œuvre en soi. Il n'est pas nécessaire de lire toute la Trilogie indochinoise – formée par *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord*² (1991) – pour comprendre chaque texte. Cependant, sa lecture permet de reconnaître l'entreprise colossale de redite, de reprise et de répétition qui est à l'œuvre chez Duras et ainsi de devenir complice. L'ensemble de la trilogie forme un texte qui engloberait tous les textes, ces derniers pouvant être perçus comme autant d'états d'une même histoire, celle de la jeune française qui trouve un amant chinois et qui entretient une relation problématique avec sa mère. Le thème peut sembler banal, mais ces trois textes, dont *L'Amant* est sans doute le pilier, font en fait l'exploration des ruines de la même histoire. L'écrivaine y reprend des phrases, des scènes et des motifs presque mot pour mot. C'est à mon sens ce qui fait la force de l'œuvre durassienne : ce continuel retour dans les mêmes eaux – peut-être celles du Gange – gluantes, dont personne ne sort indemne.

Le vent dans les cheveux hirsutes de la mendiante de Birmanie. Le souffle du vent, saturé du parfum des mangues trop mûres et des cris infatigables de la folle du Gange. Crier, toujours. Chanter, toujours. La folie, toujours. Insoutenable désir qui brûle et consume.

Finalement, le plagiat, ou l'auto-plagiat, devient chez Duras une force positive qui, plutôt que de demander à l'écrivain de se tourner vers le passé, comme le fait habituellement le plagiat, permet d'aller toujours plus loin dans l'élaboration d'un univers. En fait, j'aimerais qu'on entende par plagiat la reprise sur plusieurs plans d'une même histoire. Il serait dans ce cas peut-être plus approprié de dire que les

² Réécriture avouée de *L'Amant*, en réponse au film de Jean-Jacques Annaud, réalisé en 1992, et que Duras a complètement rejeté.

textes se plagient eux-mêmes entre eux, ayant déjà mentionné plus haut qu'ils semblaient investis d'une certaine conscience. Les exemples concernant Lol. V. Stein et S. Thala illustrent ce phénomène, tout comme la reprise de la figure de la mendiante, qui traverse tout le cycle indien composé du *Ravissement de Lol. V. Stein*, de *L'amour*, du *Vice-consul*, de *La femme du Gange* et d'*India song*. Les origines de la mendiante nous sont révélées dans *Le Vice-consul*, où déjà elle entonne son chant :

On ne la retrouve plus jamais aux abords du pays natal. Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang (Duras, 2011, p. 556).

Dans *India Song*, toujours le chant et les cris déments :

voix 1
des mots sans suite.
Elle rit.

voix 2
une mendiante.

voix 1
folle ?

voix 2
c'est ça...

Dans les allées du parc, soleil d'après la pluie. Soleil mouvant. Taches de lumière grise, pâle. Cris et rires de la mendiante, toujours.

voix 1
ah oui... je me souviens. Elle se tient au bord des fleuves... elle vient de birmanie... ?

voix 2
oui (duras, 2011, p. 1531).

La mendiante est en quelque sorte un fantôme qui hante le cycle indien, comme si elle était là pour assurer le bon déroulement de l'histoire qu'elle connaît par cœur, ayant chanté et crié dans chacune de ses manifestations.

La figure fantomatique de la mendiante qui revient sans cesse est tributaire de la dimension transgressive que j'affectionne tant dans l'écriture de Duras. J'admire, en plus de son utilisation de la répétition, ce droit qu'elle se donne d'écrire le silence, l'immobilité. Par exemple, dans *India song* :

Ils dansent. Ils se rapprochent jusqu'à ne faire qu'un. *India Song* s'éloigne. Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles.

Puis, immobiles.

[...]

Plus de musique.

Au loin, une rumeur. Puis elle passe. D'autres rumeurs. Immobiles, toujours, dans le silence cerné par le bruit.

Scellés. Arrêtés.

Longtemps (Duras, 2011, p. 1529).

Duras décrit l'étreinte immobile des personnages avec une sensibilité qui fait oublier le fait qu'elle décrit simplement deux humains qui ne bougent pas. «Longtemps», précise-t-elle. Cette capacité de rendre compte de moments dénués d'action est pour moi un exemple de la singularité de l'écriture durassienne. De plus, cette scène de danse, unissant un homme et une femme dans une étreinte statique, est présente dans *Le ravissement* et *Le Vice-consul*, entre autres. Cet esprit transgressif viendrait donc, aussi, de la reprise inhérente à l'œuvre. Gilles Deleuze affirme, dans *Différence et répétition*, qu'«à tous égards, la répétition, c'est la transgression» (Deleuze, 1968, p. 9). En ce sens, la transgression, opérée par la répétition chez Marguerite Duras, est ce qui donne à l'œuvre sa cohérence. C'est ce qui assure une unité de sens et qui relie les textes entre eux. C'est ce qui fait la singularité de l'œuvre et qui pourrait lui conférer son statut de classique.

Écrire avec : accueillir l'accompagnement

Je me demande ainsi si ce n'est pas le désir d'explorer un texte classique et son style littéraire d'une tout autre façon qui serait à l'origine du désir «d'écrire comme». Et si, inconsciemment, nous pensons que la reprise du souffle d'un auteur classique permettrait d'apporter une nouvelle couche de sens à un texte que nous ne pouvons cesser de relire ? Si, justement, la prochaine étape était non pas d'offrir une lecture personnelle d'un texte de Duras, mais plutôt d'en offrir une réécriture ? Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette développe le concept d'hypertextualité³, qui a la particularité de toujours questionner les œuvres. À ce propos, il écrit :

L'hypertextualité a pour elle le mérite spécifique de constamment relancer les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire,

³ L'hypertextualité est une relation de dérivation où un rapport avec les œuvres précédentes engendre la nouveauté, soit par imitation ou transformation. Le but de l'hypertextualité n'est en aucun cas de camoufler ce qu'il y a derrière. Ainsi, Genette nomme le texte «qui imite» l'hypertexte et le texte «qui est imité» l'hypotexte (Genette, 1982).

dit-on, est « révolutionnaire » - à condition sans doute qu'on la féconde et qu'on ne se contente pas de *commémorer* (Genette, 1982, p. 453).

Genette cite ensuite Borges qui, dans *Enquêtes*, affirme que : « [l]a littérature est inépuisable pour la simple raison qu'un seul livre l'est. » (Genette, 1982, p. 453). Genette poursuit alors dans le même sens que Borges :

Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, il faut le récrire. [...] Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle [...] dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un nom de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine (Genette, 1982, p. 453).

En adoptant l'optique borgésienne de la littérature, c'est-à-dire notre droit d'écrire, de récrire, d'emprunter, de répondre ou même de poursuivre des œuvres déjà écrites, nous trouverions le moyen de substituer au désir « d'écrire comme » le désir « d'écrire *avec* ». Le rapport à l'écrivain classique n'en serait plus un de hiérarchie, mais en serait plutôt un d'accompagnement. Notre démarche créatrice personnelle serait accompagnée par celle de l'écrivain classique. Ainsi, ce ne serait plus un modèle à « atteindre », mais une façon de prolonger, à l'aide de notre propre voix, une œuvre qui nous a particulièrement marqués. Nous ne penserions plus cette relation sur un syntagme historique, mais sur un syntagme linguistique. C'est-à-dire que notre rapport à l'œuvre classique relèverait de ce fait du rapport que tout écrivain entretient avec le langage comme ensemble de possibilités. Pour appuyer cette pensée, je me réfère à la poétique développée par Paul Valéry dans « L'enseignement de la poétique au Collège de France », que commente Pierre Bayard dans *Le plagiat par anticipation*. Je cite d'abord Valéry qui écrit :

D'ailleurs, en considérant les choses d'assez haut, ne peut-on pas considérer le Langage lui-même comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre littéraires, puisque toute création dans cet ordre se réduit à une combinaison des puissances d'un vocabulaire donné, selon des formes insinuées une fois pour toutes ? (Bayard, 2009, p. 94)

Pierre Bayard tire de cette affirmation une déduction qui appuie ce rapport à l'œuvre classique que je tente d'établir, puisqu'il ne serait plus question de plagiat, mais bien d'une contribution à une œuvre littéraire universelle. Il écrit : « C'est le langage envisagé dans sa totalité qui constitue l'œuvre littéraire la plus accomplie » (Bayard, 2009, p. 94). En ce sens, les œuvres ne seraient plus opposées en termes chronologiques. Il devient possible de penser que, malgré le fait que j'écrive *après* Duras, il n'est plus question de plagiat, mais bien d'une combinaison linguistique qui se rapproche de la sienne. Duras aurait, elle aussi, appliqué ce principe à son œuvre, puisant dans son propre lexique de nouvelles

combinaisons. On ne parlerait dès lors plus d'auto-plagiat, mais bien d'associations – à la fois formelles et thématiques – qui trouvent leurs composantes à même le corpus durassien⁴. À propos de ce principe de possibilités linguistiques, Pierre Bayard poursuit :

Ce sont les possibilités incluses dans le langage qui présentent maintenant de l'intérêt et non les auteurs qui ont pu attacher temporairement, et comme par inadvertance, leur nom à telle ou telle de ces possibilités. D'autre part, le langage est compris comme une gigantesque combinatoire dans laquelle les auteurs viennent successivement puiser telle ou telle possibilité disponible (Bayard, 2009, p. 94).

Une telle conception de l'écriture et du rapport aux œuvres classiques ouvre pour l'écrivain la possibilité infinie d'assurer cette circulation des œuvres dont parle Genette. Et si l'important, comme l'affirme Blanchot, « est de toujours redire une première fois » (Blanchot, 1969, p. 469), je crois que redire, ou plutôt récrire, *avec* les écrivains classiques et non *comme* les écrivains classiques, nous permettra d'accomplir ce souhait de Blanchot.

Cette façon d'aborder le langage exige d'abandonner toute idée de propriété. Toujours dans *L'Entretien infini*, Blanchot écrit :

Disons brièvement que le livre peut toujours être signé, il reste indifférent à qui le signe ; l'œuvre [...] exige la résignation, exige que celui qui prétend l'écrire renonce à soi et cesse de se désigner. Pourquoi signons-nous nos livres ? Par modestie, pour dire : ce ne sont encore que des livres indifférents à la signature (Blanchot, 1969, p. 629).

La modestie dont il parle permet de concevoir la littérature comme un lieu d'échanges qui se préoccupe peu des livres en tant qu'objets qui consignerait le langage. C'est à même un langage libre et volatile, libéré des frontières que peuvent représenter les pages du livre, que l'écrivain irait chercher la matière nécessaire à la création de son texte. Le chapitre de *L'Entretien infini* dans lequel Blanchot partage cette réflexion se nomme, à propos, « L'absence du Livre ». Nous pouvons donc dire qu'il serait d'accord avec Paul Valéry pour affirmer qu'effectivement, le langage est véritablement l'œuvre ultime.

Prendre le relai : poursuivre la voix

Le rapport qu'un écrivain entretient avec un écrivain classique passe par une voix contemporaine qui répond à une voix de jadis.

⁴ Il est d'ailleurs intéressant de souligner que dans le scénario de *Hiroshima mon amour*, un astérisque suit ce passage : « Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-d'un-jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs. » Il renvoie à une note de Duras, en bas de page, qui précise ceci : « Cette phrase est presque textuellement une phrase de Hershey dans son admirable reportage sur Hiroshima. Je n'ai fait que la reporter sur les enfants martyrs » (Duras, 2011, p. 19).

C'est ajouter sa parole à la communauté de voix qui permet de faire entendre son écho. Ce n'est pas en le copiant ou en le plagiant – même si la tentation est là, même si c'est fait parfois de façon inconsciente – que j'arriverai à rendre compte du lien privilégié que j'entretiens avec *mon* classique, c'est plutôt en offrant ma voix d'écrivaine accompagnant la sienne, à l'unisson. « Palimpsestes », dirait Genette. La réécriture du texte serait ainsi un échange sous-terrain entre l'écrivain contemporain et l'écrivain classique. Il n'est pas nécessairement question d'annoncer ou de révéler la réécriture, mais plutôt d'utiliser l'esprit de mon modèle classique pour nourrir une voix qui m'est propre.

Je crois ainsi que le moment précis du geste d'écrire est tributaire de ce désir d'honorer l'esprit de Duras. Ce qui m'apparaît fondamental et finalement très beau, c'est que je retiens de la poétique de Duras une singularité qui m'inspire à faire de mes textes des objets qui porteraient la trace de ma singularité. Mon rapport avec Duras en tant qu'écrivaine est empreint de respect. Un respect pour l'authenticité qui jaillit, fulgurante, des phrases de Duras. C'est ultimement cette authenticité que je souhaite retenir de mon rapport à l'écrivaine : je veux à mon tour laisser jaillir une vérité portée par un souffle qui est mien. Un souffle à relai, entre Duras et moi, entre sa langue et la mienne, unies dans un même désir, celui de laisser les mots briser le silence.

Fracas des chants sur les falaises. La pointe des roches perce la peau, comme les éclats d'une même fable. Décuplée, la voix de la folle qui poursuit la route, sans destination autre que le départ. Elle est ronde comme le monde et grandit en elle l'origine, le début de voyage, l'annonce de la mort. Décuplée, la voix de l'écrivain qui dans un cri silencieux en appelle au silence antérieur. Insoutenable désir qui brûle, qui consume. Chair qui sollicite la brûlure pour continuer d'exister, pour continuer de répandre sa langue, son dialecte, quelque chose comme une berceuse étrange venue des tréfonds d'un fleuve mythique.

Duras n'est finalement pas tant un modèle qu'une consœur. Si son œuvre m'a tant touchée, c'est sans doute parce qu'elle est venue révéler les premiers balbutiements de ma propre voix d'écrivain. Je peux maintenant, grâce à Duras et à ses mots, à Lol. V. Stein et au sable de la plage de S. Thala, continuer de définir, de raffiner ma voix qui, j'en suis sûre, s'abreuvera aux eaux poissonneuses du Gange, attentive au chant de la mendicante.

Bibliographie

ARON, Paul. 2004. Neuf études réunies et présentées par. *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*. Québec : Éditions Nota Bene, 250 p.

BAYARD, Pierre. 2009. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Les éditions de Minuit, coll. «Paradoxe», 154 p.

BLANCHOT, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 640 p.

DELEUZE, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : PUF, coll. «Épiméthée», 409 p.

DURAS, Marguerite. 1964. *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 191 p.

DURAS, Marguerite. 1993. *Écrire*. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 146 p.

DURAS, Marguerite. 2011. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, coll. «La Pléiade», 1896 p.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 468 p.

HENNIG, Jean-Luc. 1997. *Apologie du plagiat*. Paris : Gallimard, coll. «L'infini», 142 p.

SANGSUE, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, coll. «Les Essais», 376 p.

Comment écrire les classiques de demain ?

Les usages de la littérature sacrée
chez Emerson et Thoreau

Entre défiance et émulation, Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau proposent d'entretenir un rapport spirituel avec les classiques. Selon ces deux écrivains du XIX^e siècle qui forment à eux deux le noyau central du transcendantalisme américain, la lecture des classiques – et particulièrement des livres sacrés de toutes les traditions spirituelles – devrait pouvoir stimuler l'écrivain à écrire de nouveaux classiques. C'est cette proposition passablement extravagante que j'aimerais explorer dans les prochaines pages. J'en profiterai également pour la situer plus largement dans leur projet littéraire et philosophique commun, et ce, en soulignant à quel point leur façon d'appréhender la lecture et l'écriture est en rupture complète, voire en opposition frontale, avec les pratiques de fréquentation des textes qui dominaient leur époque et qui, à maints égards, dominant encore la nôtre.

Une ascèse littéraire aiguillée par l'écriture

Pour Thoreau, la lecture est une activité extrêmement exigeante à laquelle il faut accorder une dimension éminemment spirituelle :

[...] il s'agit de lire dans un sens élevé, non pas lire pour nous distraire, ce qui est un luxe, et laisser dormir nos facultés les plus nobles pendant ce temps, mais il faut lire en se tenant sur la pointe des pieds, ce à quoi nous consacrons nos heures de veille les plus alertes (Thoreau, 1967, p. 215).

Dans cette perspective, lire est une ascèse, c'est-à-dire un exercice auquel il faut se consacrer quotidiennement afin de se maintenir dans un état d'éveil au monde et d'attention à soi. Accordant un rôle essentiel à la littérature pour mettre en pratique le mode de vie auquel il veut s'adonner, Thoreau s'inscrit d'emblée dans le droit fil du monachisme chrétien¹ et, plus largement, du mysticisme en général. Cette filiation n'est pas fortuite, et j'aurai l'occasion d'y revenir à la fin de ce texte, lorsque je commenterai l'expérience de claustration en forêt à laquelle il s'est prêté durant plus de deux ans. Cela dit, au lieu de s'adonner à un long pèlerinage textuel dans les pages de la Bible afin de se hisser jusqu'à la contemplation de Dieu, Thoreau tablera sur un vaste éventail de textes provenant de plusieurs horizons afin de nourrir (ce que l'on appellerait aujourd'hui) une « quête spirituelle » où l'écriture – beaucoup plus que la lecture – joue une part essentielle.

Cette ascèse littéraire a été élaborée par Emerson, un théologien formé à Harvard qui défroquera rapidement de sa fonction pastorale pour devenir un essayiste et un philosophe public autour duquel se réunira une pléiade d'écrivains, de réformateurs sociaux et d'excentriques en tous genres. Aîné de Thoreau et figure du maître spirituel lors des premières années de leur relation, il ne cessera d'inviter ses contemporains à écrire au jour le jour leurs pensées et leurs expériences afin d'établir « une relation originale avec l'univers » (Emerson, 2000a, p. 17). L'idée qui innerve toute la pensée d'Emerson est que l'être humain n'a pas à demeurer inféodé à la tradition. Dans le contexte initial dans lequel s'est développée sa réflexion, il s'agissait avant tout de remettre en question l'autorité de la Bible. Heurtant de plein fouet cette Amérique pieuse pour qui ce texte sacré procède d'une révélation divine, il élargira sa position au fil des ans pour englober toute autorité qui est à la base de la fréquentation des textes. Il en viendra ainsi à remettre en question non seulement la pratique spirituelle des croyants, mais également la méthode scolaire des intellectuels. Ce qu'ont en commun le dévot, le professeur et l'étudiant de lettres, c'est de subordonner leur propre expérience de lecture à celle de l'objec-

¹ Sur l'importance cardinale de la littérature dans la vie monastique chrétienne, voir Dom Jean Leclercq, 1990.

tivité du texte, qui est considérée comme l'horizon ultime de la pensée. À l'extérieur de la tradition scripturaire, autant laïque que sacrée, se trouve un *no man's land* de la pensée dans lequel personne ne doit s'aventurer, car la réflexion n'est alors plus bridée par une communauté interprétative ou une institution ayant pour tâche de sanctionner la légitimité des pratiques de lecture et d'écriture de chacun.

Foncièrement incompatible avec l'Église ou l'Université, qui imposent leurs propres paramètres de recherche ainsi que leur propre canon textuel à ceux qui entrent dans leur giron, Emerson avance que la « meilleure règle de lecture » devrait être d' « encourager chaque étudiant à poursuivre son but ontologique » (Emerson, 2010, p. 176). Selon lui, le critère existentiel qui guide les lectures de cet étudiant d'un nouveau genre devrait l'amener à prendre appui sur les textes d'autrui non pas pour s'attacher à la pensée de l'auteur, mais plutôt pour élaborer la sienne propre car, écrit-il, « [i]l faut être un inventeur pour bien lire » (Emerson, 2000b, p. 48. Je traduis). Ce double rapport à la lecture, à la fois existentiel et créatif, porte en lui une conception assez singulière de la littérature :

Quand nous nous éveillons à notre propre existence, la splendeur de la tradition textuelle ne peut que pâlir et se refroidir. L'être humain semble oublier que toute littérature est éphémère et que, sans le vouloir, il entretient l'idée qu'elle puisse disparaître tout à fait (Emerson, 1840. Je traduis²).

Dans l'optique transcendantaliste, la littérature existe d'abord et avant tout dans le but de nourrir la vie spirituelle de ses lecteurs et de stimuler leurs productions textuelles. Ce qui importe à Emerson, c'est l'effet que le texte a sur lui. Cette rencontre de l'esprit humain avec les livres est ce qui enclenche le processus de la littérature, qui est toujours en train de se faire, de se défaire et de se recomposer infiniment dans les textes qui témoignent, à travers le temps, de l'expérience humaine autant individuelle que collective. La littérature est éphémère parce qu'elle demeure à la merci de ses lecteurs, et particulièrement de ceux qui ne se satisfont pas de la tradition et qui décident de se mettre à leur tour à produire des textes qui expriment ce que personne d'autre n'a su mettre en mots auparavant. Si une œuvre réussit à s'imposer dans l'esprit du lecteur, elle pourrait à terme modifier la compréhension qu'il se fait de la littérature et, éventuellement, créer un effet d'entraînement sur autrui. Ce livre qui brille au point de rejeter tous les autres dans l'ombre deviendra, pour un temps, un modèle imitable, et ce, jusqu'à ce qu'une autre œuvre parvienne à en supplanter l'influence prépondérante. Ainsi, ce n'est pas tant la littérature en tant que telle qui est

2 « When we are aroused to a life in ourselves, these traditional splendors of letters grow very pale and cold. Men seem to forget that all literature is ephemeral, and unwillingly entertain the supposition of its utter disappearance. »

vouée à la disparition que la conception que l'être humain s'en fait dans l'ici et maintenant de sa situation, qui est toujours en train de se modifier.

Même s'il était tentant de considérer cette conception dynamique de la littérature à l'échelle de l'histoire mondiale – ce que je ferai en fin de parcours –, Emerson, lui, est surtout intéressé par l'expérience existentielle à laquelle l'invite le texte lorsqu'il le lit. Cela donne à penser une façon d'aborder les classiques qui est aussi peu orthodoxe que sa conception de la littérature. Pour lui et Thoreau, les classiques ne tiennent pas leur autorité de la tradition ni des institutions littéraires, mais bien de cette expérience d'«éveil» qu'ils ont suscitée en eux. Pour bien saisir ce rapport au texte, je reprendrai à nouveaux frais la distinction qu'établit Roland Barthes dans *La chambre claire* entre deux façons de se rapporter à une photographie, le *studium* et le *punctum*. Dans le premier cas, qui est caractéristique du classique consacré par l'institution, il s'agit de se river au texte afin d'analyser les ressorts spéculatifs et imaginaires qui sont à l'œuvre dans l'ouvrage envisagé comme vestige culturel. Cette activité studieuse qui consiste à disséquer le texte est conspuée par Emerson, car elle refuse de tenir compte de l'expérience subjective du lecteur. Le *punctum*³, quant à lui, est précisément ce qui vient troubler l'objectivité du *studium* : c'est la flèche qui transperce la chair du lecteur lorsqu'il se sent personnellement interpellé par un texte qui devient alors *pour lui* un classique car il l'a bouleversé, remué ou placé dans un état modifié de conscience.

De manière générale, l'institution a un rapport problématique avec le *punctum* puisqu'il est une irruption imprévisible de l'affect dans une activité de lecture qui se veut impartiale. Cette perte de maîtrise peut venir court-circuiter la rigueur d'une entreprise exégétique qui commande de fréquenter le canon textuel sous anesthésie, c'est-à-dire en tâchant de ne rien ressentir, de cultiver une sorte d'indifférence qui, autrement, pourrait contaminer l'objectivité de l'acte de lecture⁴. En

3 (Roland Barthes, 1980, p. 49) : «Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum*; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, (...) petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)». Je souligne.

4 Sans vouloir remettre en question l'articulation utile que Barthes propose entre *studium* et *punctum*, il conviendrait de la repenser en l'insérant au sein de l'évolution historique du *studium* dans la culture lettrée en Occident. Cet article n'est évidemment pas le lieu pour mener une telle investigation mais, ne serait-ce que pour éclairer le refus de cette culture scolaire qui rebute tant Emerson et Thoreau, il importe de noter qu'un des moments charnières de sa redéfinition est certainement la révolution qui s'est opérée au sein du christianisme concernant la manière «légitime» de fréquenter les textes. L'ouvrage de Dom Jean Leclercq que j'ai cité plus haut (note 1) porte précisément sur ce basculement culturel profond : alors que dans la culture monastique le *studium* était un *mode de vie*, l'émergence de la culture scolastique à partir du XII^e siècle introduira lentement mais sûrement une nette séparation entre l'étude et la vie spirituelle. Nous sommes encore les héritiers de ce changement intervenu au sein de l'Église médiévale, car il préside à l'organisation moderne du savoir. Le propos de Barthes en porte la trace lorsqu'il écrit que le *punctum* est ce qui vient «déranger» le *studium*, reconduisant ainsi l'idée scolastique selon laquelle l'étude (objective) n'est pas et ne doit pas être entièrement fusionnée avec la vie (affective et spirituelle) du sujet. Emerson et Thoreau contestent ce cloisonnement. Au sujet de cette révolution scolastique qui a remis en question le *studium* considéré comme un mode de vie, outre Leclercq, voir aussi Ivan Illich (1996) et Pierre Hadot (2002).

marge des classiques officiels qui font l'objet du *studium* institutionnalisé, Emerson et Thoreau s'intéressent surtout aux textes qui les affectent personnellement car, faisant *punctum*, ils activent leur processus créateur. Ces classiques personnels, susceptibles de se modifier au fil du temps en raison du caractère éphémère de la littérature, sont ceux qu'ils insèrent dans leur propre panthéon et avec lesquels ils vont instaurer un dialogue. Au sein de la bibliothèque canonique de Thoreau et Emerson, où les classiques sont volatiles, les livres sacrés jouent toutefois un rôle particulièrement stable que j'aimerais maintenant tenter d'expliquer.

La littérature sacrée et les classiques de demain

Dans le troisième chapitre de *Walden*, qui porte entièrement sur la lecture, Thoreau explique pourquoi les livres sacrés revêtent une importance cruciale à ses yeux : « Notre époque en vérité sera plus riche lorsque ces reliques que nous appelons "classiques", et – plus vieilles encore, et plus que classiques, mais encore moins connues – les [Saintes] Écritures des différentes nations se seront accumulées davantage encore » (Thoreau, 1967, p. 215). Et il conclut ce passage avec une phrase assez déconcertante, qui me servira de fil conducteur pour les prochaines pages : « Peut-être cette montagne de livres nous permettra d'escalader enfin le ciel » (Thoreau, 1967, p. 215). Il y a certainement une pointe d'humour dans cette phrase où Thoreau semble tourner en ridicule son entreprise livresque. Mais il y a aussi une allusion à peine voilée au récit biblique de la tour de Babel. Cette pratique intertextuelle est caractéristique de son écriture : il détourne le texte de la *Genèse* pour le réinscrire dans sa propre démarche, comme un matériau qu'il peut utiliser à sa guise. La présence larvée de ce passage fameux de la Bible dans *Walden* permet de penser les usages à la fois créatif et existentiel que Emerson et Thoreau entretiennent avec ces « plus que classiques » textes sacrés.

Il fut un temps, lit-on dans ce récit de la *Genèse* (XI), où l'humanité entière parlait une même langue et entreprit d'ériger une tour jusqu'au ciel dans le but de défier Dieu. Celui-ci, afin de contrecarrer leurs efforts, brouilla leur capacité à communiquer entre eux et les dispersa à tous les coins de la Terre. En somme, pour la punir de sa démesure et empêcher qu'elle puisse se remettre à un tel ouvrage, Dieu morcela l'humanité en divers peuples s'exprimant dans un langage impénétrable aux autres, provoquant ainsi des conflits empêchant une nouvelle union de l'espèce humaine. Il y a deux éléments de cette histoire que j'aimerais mettre en valeur : le fait qu'elle représente, dans

l'imaginaire occidental, le symbole de l'universalité de l'être humain et, ensuite, cette idée de démesure que partagent les constructeurs de la tour de Babel avec Thoreau, qui songe, pour sa part, à entreprendre une expédition céleste.

L'écrivain et l'universalité de l'expérience humaine

Dans la revue *The Dial*, fondée par Emerson, Thoreau est responsable de la section consacrée à la publication d'extraits de livres sacrés, un espace où, au fil des numéros, se réuniront la pluralité des expériences fondatrices de chaque bassin de civilisation. Cette aventure éditoriale leur permet d'élaborer leur propre canon textuel, ce qui a pour effet de les affranchir de la relation instrumentalisée que la tradition judéo-chrétienne entretient avec le passé et, ce faisant, leur donne à penser un universalisme véritable qui déborde largement les frontières de l'Europe pour embrasser le monde dans son entier⁵. En rassemblant la diversité des expériences religieuses de l'humanité et en la donnant à lire, Emerson et Thoreau instillèrent dans l'esprit de leurs lecteurs l'idée qu'au-delà du fatras de ces expériences disparates, il y a quelque chose d'invariant dans l'être humain. Et, en effet, si l'on tente de mettre temporairement en suspens les croyances particulières de l'endroit et de l'époque où l'on habite en se plaçant mentalement à l'intérieur de la tour de Babel, où toute l'humanité se comprend et nourrit le même désir déraisonnable d'aller se confronter au divin, l'expérience humaine semble partout la même. Même si les différences culturelles sautent d'abord aux yeux et rendent les textes sacrés opaques, elles ne sont en définitive, pour celui qui réussit à surmonter ce choc initial de la lecture, que la saveur d'une humanité qui n'est pas véritablement différente de la nôtre.

Contre les traditions littéraires, religieuses, nationales, etc. qui ne cessent d'ériger des frontières plus ou moins étanches entre les cultures, Emerson et Thoreau pensent que nous sommes toujours les contemporains de ce legs textuel de l'humanité pris dans son ensemble. Lire, en tant qu'être humain, le corpus littéraire de l'expérience humaine permet de mettre notre époque en perspective, en jetant sur elle un éclairage décalé, informé par des questions qui traversent les siècles plutôt que par les réponses qui ont la faveur du jour. Cela a également pour effet de remettre en question le processus institutionnel de la canonisation textuelle qui décrète quels textes sont véritablement des

⁵ Je reprends ici la distinction que fait Hannah Arendt (2000, p. 124-125) entre la tradition et le passé : « Avec la tradition, nous avons perdu notre solide fil conducteur dans les vastes domaines du passé, mais ce fil était aussi la chaîne qui liait chacune des générations successives à un aspect prédéterminé du passé ». Ainsi, critiquer la tradition, ce n'est pas renier le passé, mais plutôt le point de départ vers une autre manière d'appréhender le passé.

« classiques » ou des incontournables parce qu'ils intéressent l'époque ou parce qu'ils ont retenu l'attention des générations précédentes.

Se considérant comme les exacts contemporains de l'expérience humaine dont les livres autant sacrés que profanes rendent compte, Emerson et Thoreau pensent être en mesure de se décharger du poids de la tradition. Au lieu de considérer les choses d'un point de vue historique, ils veulent, comme Thoreau le suggère dans ce passage, aborder leur propre expérience d'un point de vue cosmique : « Je me promène dans une nature semblable à celle où marchèrent les anciens prophètes et poètes, Manu, Moïse, Homère et Chaucer » (Thoreau, 2003, p. 20). Refusant la perspective chronologique qui a habituellement pour effet d'accorder une supériorité indue à ce qui a eu lieu dans le passé, ils pensent que leur propre expérience est aussi légitime et représentative de l'humanité que celle qui est exprimée dans les classiques de la littérature, sacrée ou profane. Dès lors que l'on considère toute chose d'un point de vue cosmique, il n'y a plus de périphérie, et le centre du monde peut littéralement être partout. Cela ne peut manquer d'avoir un effet libérateur pour les écrivains qu'ils sont. Au lieu de frayer dans les milieux littéraires à la mode, que ce soit à Londres ou à New York, ils se sont volontairement excentrés, préférant mener leur activité poétique et philosophique à partir d'un petit village en banlieue de Boston. Emerson explique la chose ainsi : « Voyager est le paradis des sots. Nos premiers voyages nous révèlent combien les lieux sont indifférents. [...] Ceux qui ont rendu l'Angleterre, l'Italie ou la Grèce vénérable dans notre imagination, l'ont fait en restant fermement là où ils étaient, tel un axe de la terre » (Emerson, 2000a, p. 120-119). Dans l'esprit d'Emerson et Thoreau, lire les classiques peut donc créer le curieux effet de relativiser l'ascendant qu'ils ont sur nous. Ces livres, loin d'être indépassables et de nous contraindre au silence, donnent à penser que la réalité ne réside pas dans un lieu exotique, éloigné ou inatteignable, mais bien dans le regard de celui qui parvient à s'ouvrir à sa propre expérience du monde. L'écrivain qui parvient à « mettre en scène⁶ » la condition humaine le fait toujours à partir de son point de vue sur le monde, en tâchant de disposer les fragments de réponse qu'il a amassés au fil du temps, après avoir vécu dans sa chair les questionnements les plus tenaces, en les approfondissant ou en les esquivant de son mieux. Et c'est peut-être pour cela que demain il y aura encore des classiques à écrire : parce que ces questions ne peuvent pas être liquidées. Elles n'appartiennent à personne en propre, et chacun est appelé à les expérimenter pour son propre compte, à partir du lieu où il se trouve.

6 Au sujet de la littérature en tant que « mise en scène » de la pensée et de la condition humaine, je renvoie à Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée* (2008).

Littérature et démesure

Thoreau, je le rappelle, nous invite à empiler les « plus que classiques » textes sacrés pour escalader jusqu'au ciel, une expérience impossible qui n'est peut-être pas entièrement dénuée de sens. Dans l'essai *Books*, où Emerson dresse une liste des ouvrages qui, selon lui, sont les plus aboutis, il démarre son essai par cette formule assez déroutante, qui embrasse à bras-le-corps cette nécessaire confrontation avec la démesure, qui est au cœur de l'expérience humaine : « les meilleurs [livres] », écrit-il, « ne sont que des comptes rendus et ne sont pas ce dont ils rendent compte » (Emerson, 2010, p. 171). Mine de rien, Emerson décrit précisément ce qu'est un livre sacré, c'est-à-dire le témoignage d'une rencontre de l'être humain avec le divin. Ce genre d'expérience relève de ce que l'on appelle, dans toutes les traditions spirituelles, le mysticisme. Le mystique, qu'il soit chrétien, hindou ou athée, est celui qui éprouve directement, sans aucun intermédiaire, une communion avec quelque chose qui le dépasse. Cela relève du mystère, comme le donne à penser l'étymologie du mot « mystique ». Or, à moins d'être un charlatan, on n'explique pas un mystère, on ne peut que l'évoquer.

Le philosophe américain William James, un héritier direct d'Emerson et Thoreau, qui a poursuivi à sa manière l'entreprise de comparatisme religieux inaugurée par ses prédécesseurs, écrit dans un ouvrage célèbre, *The Varieties of Religious Experience* (James, 2010, p. 343), que toutes les variantes du mysticisme peuvent être ramenées à deux caractéristiques fondamentales. Premièrement, ces expériences sont indicibles. Elles sont essentiellement des états affectifs intenses qui ne possèdent aucun contenu conceptuel ou langagier clair, ce qui fait que toute tentative pour les exprimer est forcément inadéquate. Les plus beaux textes religieux de l'humanité sont de cet ordre, et c'est à ce titre qu'ils intéressent Emerson et Thoreau : ils mobilisent toutes les ressources de l'imagination littéraire pour exprimer cette rencontre avec l'inexprimable. S'ils s'intéressent aux livres sacrés, ce n'est donc aucunement en raison du « savoir » théologique qu'ils renferment, mais bien au contraire parce que les bibles de l'humanité, loin de reculer devant les expériences limites de l'être humain, tentent de donner sens à cette absence de connaissance.

Toujours selon James, l'expérience mystique a une qualité noétique, c'est-à-dire qu'elle procure à celui qui l'a vécue – et uniquement à lui – une certaine connaissance. Cette expérience inouïe marque durablement la vie de l'individu qui, bouleversé par cette rencontre, va tenter de convaincre autrui de la réalité de son expérience. Dans les grandes religions, ce moment épiphanique est toujours situé dans un passé inaccessible, ce qui fait que l'on ne peut que le croire sur parole.

Emerson et Thoreau se demandent si on ne pourrait pas être contemporain de ce moment, en s'ouvrant à ce qui a lieu dans notre expérience : « Pourquoi n'aurions-nous pas une poésie et une philosophie fondée sur l'intuition [*insight*] et non sur la tradition, et une religion fondée sur la révélation et qui ne soit point l'histoire [de nos ancêtres] ? » (Emerson, 2000a, p. 17). Insister comme ils le font sur l'importance de l'expérience personnelle et son caractère fondateur et nourricier pour l'écrivain incite à s'ouvrir à la démesure constitutive de l'être humain, en considérant qu'il est encore possible de reprendre les questions à la base sans se soucier des réponses qui ont été fournies par les livres du passé. Or, c'est justement ce que font les mystiques : ils rendent compte de la singularité de leur expérience en faisant peu de cas de la tradition. On dit souvent du mystique qu'il délire, afin d'atténuer la valeur de son propos. Et pourtant, au sens strict, *délirer* signifie « sortir du sillon » et donc, par extension, ouvrir un chemin qui n'existait pas jusqu'alors⁷. En suivant Emerson et Thoreau, qui n'hésitent pas à ramener au même plan l'inspiration poétique et le don prophétique, on pourrait dire en exagérant à peine que les grands écrivains sont tous de grands délirants : ils ouvrent la voie qu'emprunteront par la suite un grand nombre d'imitateurs ou d'écrivains mineurs qui adopteront le regard d'autrui plutôt que d'approfondir pleinement le leur.

En intitulant ce texte « Comment écrire les classiques de demain ? », j'espère que le lecteur ne s'attendait pas à ce que j'explique comment ouvrir les sillons du futur. Il n'y a pas de méthode littéraire infaillible précisément parce qu'il y a quelque chose d'imprévisible et d'inconnu dans toute œuvre véritablement nouvelle. Tout au plus puis-je suggérer, comme l'ont fait Emerson et Thoreau, de rester à l'écoute de notre propre expérience, car c'est peut-être en refusant de nous détourner de ce fond d'ignorance fondamentale dans lequel nous baignons tous que pourra peut-être surgir quelque chose comme une novation, c'est-à-dire un regard neuf qui, une fois écrit et publié, modifiera peut-être l'existence d'autrui, voire la littérature toute entière. Thoreau explique d'ailleurs très bien l'importance, pour l'écrivain, de cultiver son propre délire :

J'ai surtout peur que ma façon de m'exprimer ne soit pas assez extravagante, qu'elle ne vagabonde pas assez au-delà des limites étroites de mon expérience quotidienne [...]. Je veux parler de quelque part au-delà des frontières. [...] Pourquoi s'abaisser toujours jusqu'à nos perceptions les plus banales, et les louer comme représentant le bon sens ? Le bon sens le plus commun est celui des dormeurs, qu'ils expriment en ronflant (Thoreau, 1967, p. 527).

⁷ Suivant cette piste, on pourrait avancer que l'Occident tout entier s'est engouffré dans le sillon ouvert par Jésus : ce qui n'était au départ que l'expérience d'un individu est devenu la doctrine de toute une civilisation. Cela s'accorde d'ailleurs avec l'idée d'Emerson selon laquelle « [une] institution n'est que l'ombre allongée d'un seul homme » (Emerson, 2000a, p. 101).

Pour rester en éveil, semble dire Thoreau, il faut donc entretenir la hantise de trop savoir ce que l'on fait, de trop savoir ce que l'on sait, de trop rester dans les limites de ce qui est acceptable et accepté. Voilà peut-être ce qui pave la voie aux classiques de demain.

Emerson et Thoreau en tant que classiques

En guise de conclusion, il convient de se demander dans quelle mesure Emerson et Thoreau sont des classiques. Je pourrais évidemment dresser une liste des autorités compétentes qui accréditeraient leur importance de premier plan dans l'histoire littéraire ou qui sauraient reconnaître leur rôle de fondateurs de la philosophie américaine⁸. Cette reconnaissance institutionnelle est indéniable, mais elle est également paradoxale dans la mesure où ils n'ont cessé, de leur vivant, de s'opposer à cette culture scolaire qui préfère ressasser la tradition plutôt que de nourrir la vie intérieure et créatrice de ceux qui fréquentent les textes. Ainsi, s'ils sont des classiques qui figurent en bonne place dans le canon textuel américain, ce n'est pourtant pas en tant que reliques ou documents historiques qu'ils désirent être lus. Contre la canonisation des œuvres, qui deviennent alors trop souvent l'objet d'une lecture exclusivement muséale, ils veulent que les textes conservent leur dimension vitale, à savoir leur capacité à modifier ou à féconder l'existence de leurs lecteurs. Cela dit, même si « tout finit en Sorbonne », comme le suggère la formule bien connue de Paul Valéry, la « classicisation » des œuvres d'Emerson et de Thoreau fait en sorte que leurs textes augmentent leur possibilité d'être lus et donc d'avoir un impact spirituel, car au sein du *studium* peut toujours surgir, de manière inopinée, le *punctum*.

Certains classiques sont inconnus. Ce sont ceux qui ont modifié notre trajectoire ; ceux-là, l'institution n'a pas de prise sur eux, car l'onde de choc est personnelle et non collective. Pour Thoreau, l'œuvre d'Emerson est rapidement devenue un classique personnel. Lorsque ce dernier écrit que l'axe du monde est dans sa cour arrière, son jeune disciple l'a pris au mot et s'est construit une cabane dans les bois afin d'y résider, seul, durant plus de deux années afin d'expérimenter pleinement cette idée. Ce faisant, il a mis en pratique ce que Mircea Eliade nomme le « symbolisme du Centre », qui est présent dans toutes les traditions spirituelles de l'humanité : « tout être humain tend, même inconsciemment, vers le Centre et vers son propre Centre, qui lui confère la réalité intégrale, la "sacralité" » (Eliade, 1952, p. 69). Cette expérience personnelle,

⁸ Un courant interprétatif initié par Oliver Wendell Holmes à la fin du XIX^e siècle suggère qu'Emerson et, à sa suite, Thoreau, ont déclaré l'indépendance intellectuelle des États-Unis. Cette idée est reprise par une multitude de critiques, et notamment par le philosophe québécois Marc Chabot dans *Philosopher au Québec* (2007, p. 23-24).

Thoreau en a fait un compte-rendu dans son maître ouvrage, *Walden*, dans lequel il revisite de manière littéraire cet archétype religieux selon lequel il y a des lieux sacrés à partir desquels le Ciel et la Terre peuvent communiquer. Exprimant cette indicible expérience de la démesure qu'il a faite dans son patelin natal de Concord, au Massachusetts, il a tâché de montrer que rien n'est profane pour qui sait faire l'effort d'attention de considérer réellement ce qu'il a sous les yeux.

Le lac Walden, aux abords duquel Thoreau a mené sa retraite, est désormais considéré comme un lieu sacré, où se rendent des pèlerins provenant des quatre coins du globe terrestre⁹. Les lecteurs qui ont été happés par ce livre, qui l'ont lu et relu spirituellement, c'est-à-dire en absorbant l'esprit de sa pensée – et non pas seulement la lettre – participent de la tradition de ceux qui refusent de rester sous l'emprise de l'autorité textuelle de la tradition. Bien lire Emerson, c'est donc essayer de le dépasser. Voilà ce que Thoreau est parvenu à faire : il a digéré l'œuvre d'Emerson pour écrire la sienne. Au lieu de rester dans une relation de dépendance avec ce classique, il a réussi à lui faire de l'ombre en écrivant à son tour un classique. S'agissant maintenant de ceux qui vont pieusement se recueillir à *Walden*, on peut se demander ce que Thoreau penserait de cette pratique idolâtre, lui dont l'œuvre est émaillée de réquisitoires virulents contre le conformisme que ne cesse de sécréter la vie en société. Chose certaine, il aurait voulu que son œuvre soit lue dans l'esprit dans lequel il l'a écrite, c'est-à-dire qu'elle serve de terreau pour alimenter une œuvre ou une manière de vivre inédites, et non comme d'un mausolée où venir présenter nos généflexions. Il rejoint en cela la conception emersonienne de la littérature, selon laquelle les classiques participent à un irrémédiable processus de décomposition et de recomposition orchestré par des lecteurs qui nourrissent leurs œuvres à venir à partir de celles du passé. Suivant le fil de cette métaphore organique, où l'œuvre nouvelle contient en elle les œuvres du passé qui sont sédimentées en elles, le processus de la littérature que décrit Emerson renvoie à l'idée selon laquelle l'humanité ne compte en fait qu'un seul écrivain :

En littérature, je suis vivement frappé par l'idée qu'une seule personne a écrit tous les livres ; comme si l'éditeur d'un journal avait placé ses reporters dans tous les différents lieux de l'action humaine et, de temps en temps, les avait remplacés par d'autres ; il y a tellement de semblance et d'identité dans les jugements et les points de vue de l'histoire qu'il est tout à fait évident qu'il s'agit de l'œuvre d'une seule et même personne dotée d'une infinité d'yeux et d'oreilles (Emerson, 2000b, p. 393-394. Je traduis¹⁰).

9 Voir la thèse de doctorat de Joy Whiteley Ackerman, *Walden : A Sacred Geography* (2005).

10 « I am very much struck in literature by the appearance that one person wrote all the books ; as if the editor of a journal planted his body of reporters in different parts of the field of action, and

Si la littérature est l'œuvre d'un seul écrivain ruminant sa pensée, la réécrivain et la prolongeant toujours davantage au fil des siècles, les classiques peuvent ainsi être envisagés comme les diverses versions de cet autoportrait babélique que l'humanité exprime sans discontinuer, de génération en génération, dans le but de rendre compte à elle-même de sa propre condition.

relieved some by others from time to time; but there is such equality and identity both of judgment and point of view in the narrative that it is plainly the work of one all-seeing, all hearing gentleman.»

Bibliographie

- ARENDDT, Hannah. 2000. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 380 p.
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, 192 p.
- CHABOT, Marc. 2007. «L'acte fondateur de la philosophie au Québec», dans *Philosopher au Québec*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 21-35.
- COCHRAN, Terry. 2008. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Québec : Nota Bene, 102 p.
- ELIADE, Mircea. 1952. *Images et symboles*. Paris : Gallimard, 238 p.
- EMERSON, Ralph Waldo. 2000a. *La confiance en soi et autres essais*, traduction de M. Bégot. Paris : Payot, 199 p.
- _____. 2000b. *The Essential Writings*. New York : The Modern Library, 850 p.
- _____. 2010. *Société et solitude*, traduction de T. Gillyboeuf. Paris : Payot, 320 p.
- _____. 1840. «Thoughts on Modern Literature». *Emerson Central* (en ligne). URL : http://www.emersoncentral.com/thoughts_on_modern_literature.htm, consulté le 15 février 2012.
- HADOT, Pierre. 2002. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel, 404 p.
- ILLICH, Ivan. 1996. *In the Vineyard of the Text : A Commentary to Hugh's Didascalicon*. Chicago : University of Chicago Press, 162 p.
- JAMES, William. 2010. *The Varieties of Religious Experience*. New York : Library of America, 517 p.
- LECLERCQ, Dom Jean. *L'amour des lettres et le désir de Dieu*. Paris : Cerf, 272 p.
- THOREAU, Henry David. 1967. *Walden ; or, Life in the Woods*, traduction de G. André-Laugier. Paris : Aubier, Édition bilingue, 573 p.
- THOREAU, Henry David. 2003. *De la marche*, traduction de T. Gillyboeuf. Paris : Mille et une nuits, 79 p.
- _____. 2005. *La Bible*. Paris/Montréal : Bayard/Médiaspaul, 2512 p.

Elfriede Jelinek face aux classiques et à sa propre classicisation

Les débuts littéraires de l'auteure autrichienne Elfriede Jelinek dans les années 1970 sont placés sous le signe de l'intertextualité et du montage à partir d'hypotextes en tout genre. Sa première pièce de théâtre, « Ce qui arriva quand Nora quitta son mari » (1977), relève précisément de cette esthétique intertextuelle tout en illustrant une pratique qui lui est apparentée, mais qui n'en reste pas moins singulière : celle de la réécriture. Nous l'envisageons ici comme une forme d'intertextualité, dont elle se distingue notamment par la fréquence, tout au long du texte, de réminiscences et de citations d'un autre texte et par l'intentionnalité auctoriale qu'elle présuppose¹.

La production dramatique récente d'Elfriede Jelinek témoigne d'un véritable retour en force de cette pratique

¹ Nous ne reviendrons pas sur les débats autour des concepts d'intertextualité et de réécriture/réécriture. Nous nous rapprochons ici de la définition proposée par Anne-Claire Gignoux dans son avant-propos (2003, p. 15-20, notamment). La réécriture relève pour elle de la critique génétique (p. 16). Modèle paradigmatique de la réécriture intertextuelle, *Ulysse* de James Joyce est la réécriture de l'*Odyssée* de l'aède Homère.

d'écriture qui prend de nouvelles formes. De nombreux textes écrits pour le théâtre depuis 2005 entrent dans cette catégorie : on pense notamment à *Ulrike Maria Stuart*², travail complexe de réécriture et d'actualisation de la tragédie schillérienne *Maria Stuart* (1800), au *Voyage d'hiver* (2011), qui revisite quant à lui le cycle éponyme de Schubert (1827), et aux drames dits « secondaires », *Abraumhalde* et *Faust In and out*, inspirés respectivement, en 2008, par *Nathan Le Sage* de Lessing et, en 2011, par le *Urfaust* de Goethe. Lessing, Goethe et Schiller pour la littérature, Schubert pour la musique : notons que Jelinek se mesure ici à des classiques nationaux dont le rayonnement dépasse les frontières de la germanophonie³. Si les textes de la dramaturge viennoise ont toujours dialogué avec ceux qu'on a coutume de nommer les « classiques », le travail affiché de réécriture d'œuvres canoniques témoigne cependant d'une confrontation bien plus signifiante que les faits d'intertextualité plus isolés. Nous allons donc focaliser notre attention sur cette ré-exploration contemporaine du patrimoine culturel national.

Quels peuvent être les enjeux de ce retour en force de la réécriture des classiques nationaux dans la production dramatique actuelle d'Elfriede Jelinek ? Malgré le manque de recul lié au caractère récent et peut-être encore embryonnaire du phénomène observé, nous pensons que cette confrontation redoublée avec les classiques est concomitante à un phénomène de classicisation de l'auteure elle-même. Ce phénomène a pris une ampleur certaine avec l'obtention du prix Nobel de littérature en 2004 et il amène dès lors la dramaturge à questionner plus avant son rapport à la classicité. Cette étude se situera au carrefour de l'esthétique de la réception et de la sociologie de la littérature. Nous essaierons, dans un premier temps, de mettre au jour quelques-uns des mécanismes de « classicisation » d'Elfriede Jelinek, en soulignant toutefois ce qu'ils peuvent avoir d'ambigu et en posant la question de l'identité sexuée de l'auteure. Dans un second temps, nous dégagerons certaines caractéristiques de la confrontation jelinekienne avec les classiques à travers son court essai « Commentaire à propos du drame secondaire » (2010). L'analyse de discours sera intégrée à une approche sociologique qui permettra de mieux appréhender le rapport de l'auteure aux phénomènes de canonisation dans le champ littéraire.

² La pièce, inédite, a été conçue en 2005.

³ Signalons au passage que, dans son anthologie des œuvres dramatiques canoniques de langue allemande, Marcel Reich Ranicki, grand critique littéraire germanophone, a édité les pièces de Lessing dans le volume 1, celles de Goethe dans le second, les deux suivants étant consacrés à Schiller. Par ailleurs, les statistiques du *Deutscher Bühnenverein*, l'association des scènes allemandes, montrent que Jelinek choisit de récrire des pièces parmi les plus jouées dans les pays germanophones. En tête du palmarès, les différentes versions du *Faust* de Goethe totalisent 46 mises en scène sur la seule saison 2009-2010 avec près de 200 000 spectateurs pour 487 représentations. Cette même année, *Nathan Le Sage* arrive en septième position et *Maria Stuart* en dixième (*Deutscher Bühnenverein*, 2011, p. 342).

Elfriede Jelinek : éléments d'une classicisation en cours

Pour parler de « classicisation » d'un auteur, encore faut-il s'entendre sur ce que l'on appelle communément un auteur classique. Or, les innombrables définitions, souvent apodictiques et drapées dans l'idéal du modèle classiciste, nous heurtent à l'aporie du questionnement. Les travaux d'Alain Viala ont montré combien la surcharge sémantique de l'appellation « classique », instituant des œuvres en modèles de premier ordre, était porteuse d'implications idéologiques et rendait nécessaire une approche fondée sur les phénomènes de réception.

La position actuelle d'Elfriede Jelinek au sein du champ littéraire se mesure à l'aune de sa réception par un ensemble d'instances de légitimation ; notre propos consistera à présenter et à questionner « à chaud », sans prétention exhaustive aucune, certaines lignes de force du processus de classicisation en cours et à en dégager les ambiguïtés. Nous nous intéresserons ici exclusivement à sa réception par l'institution scolaire et universitaire. L'analyse de la réception par les autres instances de classicisation du champ littéraire, qui agissent en amont comme en aval, ne saurait rentrer dans le cadre de ce travail. Par ailleurs, nous excluons toute analyse des caractéristiques esthétiques internes à l'œuvre qui la prédestineraient à un devenir classique.

C'est bien sûr l'obtention du prix Nobel de littérature en 2004 qui a accru le capital symbolique de Jelinek tout en donnant un coup d'accélérateur au processus de captation de son œuvre – et à certaines récupérations. Cette consécration signe l'entrée dans un panthéon littéraire mondial – quoique sur fond de polémique : on se rappelle les réactions contrastées qui suivirent l'annonce, et la polémique suscitée un an plus tard par la démission fracassante, fort tardive au demeurant, d'un membre du jury⁴. Régulièrement attaquée dans son pays par la presse, à commencer par la *Kronzeitung* qui la fustige en bourreau de l'Autriche⁵, l'écrivaine, adulée par les uns, est régulièrement taxée d'amoralité, d'élitisme et d'hermétisme par les autres. Et si nombre d'instances du champ littéraire allemand et international lui ont accordé leurs plus prestigieuses marques de distinction, la légitimité lui est contestée par la voix du plus influent critique littéraire en terres germanophones, Marcel Reich-Ranicki, qui l'exclut d'ailleurs tout naturellement de son anthologie des

4 Sur la réception de l'attribution du Prix Nobel à Jelinek, voir Lajarrige, Jacques. 2004. « Surprise, stupeur et tremblements. Ce qui arriva quand Elfriede Jelinek reçut le Prix Nobel de littérature ». *Austriaca*, 57, p. 225-232 ; et surtout la riche documentation de Janke, Pia (Hg.). 2005. *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Diskurse.Kontexte.Impulse Bd. 1. Wien : Praesens Verlag, 389 p.

5 Sur les relations houleuses et conflictuelles entre Jelinek et son pays des années 1960 à 2001, voir la documentation : Janke, Pia (Hg.). 2002. *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg/Wien : Jung und Jung, 252 p.

œuvres les plus éminentes de langue allemande, *Le canon* (*Der Kanon*). Malgré tout, depuis le prix Nobel, la recherche universitaire sur Elfriede Jelinek connaît un développement exponentiel : thèses, maîtrises, articles et monographies se multiplient et témoignent de la reconnaissance du monde universitaire qui se plaît, entre autres, à l'identification minutieuse et érudite des renvois intertextuels. Son œuvre, devenue objet d'investigations, est régulièrement au programme de séminaires des facultés de germanistique, et présentée dans des éditions scientifiques destinées à un public étudiant⁶. En France, deux pièces de Jelinek, *In den Alpen* et *Das Werk*, ont été inscrites au programme du CAPES et de l'Agrégation d'allemand en 2006-2007, instituant ainsi la place de l'œuvre jelinekienne aux côtés de Goethe (cette année-là également au programme) dans la formation des professeurs d'allemand. Aujourd'hui, il devient difficile de suivre tout ce qui paraît sur Elfriede Jelinek, mais le recensement et l'archivage sont désormais assurés par le *Centre de Recherches sur Elfriede Jelinek*, fondé en novembre 2004 à l'Institut de germanistique de l'Université de Vienne du vivant même de l'artiste.

On sait que l'institution scolaire joue un rôle incontournable dans la constitution d'un corpus d'autorité ; d'ailleurs, l'un des sèmes du mot *classique* renvoie aux auteurs et aux œuvres étudiés en classe (Viala, 1993, p. 17). Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu attribue à l'école la fonction de décider non seulement de ce qui mérite d'être transmis et consacré, mais également de la façon dont une œuvre se doit d'être abordée (Bourdieu, 1998, p. 244-245). Ce processus est en train de s'amorcer du vivant même de Jelinek, dont l'œuvre a récemment fait son entrée dans les cours d'allemand, dans les manuels scolaires et les historiographies littéraires germanophones. Par ailleurs, du matériel pédagogique est édité à l'usage des enseignants d'allemand du secondaire⁷ et, sur la toile, on trouve de plus en plus de témoignages de consternation et de perplexité émanant de jeunes lycéens allemands qui doivent se confronter avec l'œuvre jelinekienne. Il peut paraître assez étonnant de constater une certaine institutionnalisation de l'œuvre de Jelinek, dont la production ne véhicule pas une image normative de la littérature. Sa réception par les manuels scolaires témoigne cependant d'un processus de sélection, de modélisation du « modélisable⁸ ».

6 Janz, Marlies. 1995. *Elfriede Jelinek*. Sammlung Metzler Bd. 286. Stuttgart : Metzler, 182 p. ; Lücke, Bärbel. 2008. *Elfriede Jelinek. Eine Einführung*. UTB Bd. 3051. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 169 p. Notons qu'en 2013 paraîtra le premier manuel qui offrira une vue d'ensemble sur la vie, l'œuvre et la réception d'Elfriede Jelinek, dans la célèbre collection des *Handbücher* de l'éditeur Metzler.

7 Voir par exemple *Elfriede Jelinek – Facetten einer Unerbittlichen*. 2005. CD audio et CD-Rom. Grünwald : FWU. Olzog ; ou encore le dossier de 37 pages consacré en 2003 à la didactisation de sa pièce *Ein Sportstück* à l'intention des bacheliers allemands dans la revue *Kreative Ideenbörse. Deutsch Sekundarstufe II*.

8 Par modélisation, nous entendons « le processus par lequel l'École remodèle l'œuvre produite en en constituant, par là même, une image instituée propre à être diffusée auprès du public auquel elle s'adresse » (André, 2000, p. 199).

Si la présentation d'Elfriede Jelinek occupe une place variable au regard d'autres écrivains contemporains⁹, dans de nombreux manuels, elle est principalement centrée sur ses œuvres romanesques, notamment à travers des extraits de *Les Amantes* (*Die Liebhaberinnen*, 1975) et de *La Pianiste* (*Die Klavierspielerin*, 1983), dont on connaît l'adaptation cinématographique qu'en a faite Michael Haneke en 2001¹⁰. Les œuvres retenues sont surtout celles qui semblent donner la part belle à l'écriture autobiographique (*La Pianiste*) et qui seraient ainsi compatibles avec le statut d'écrivain au féminin. Divers petits volumes de présentation et d'analyse simplifiée de *La Pianiste* ont été édités à l'intention des lycéens¹¹, roman entré dans le canon des « chefs-d'œuvre » germanophones de femmes du XX^e siècle, selon un ouvrage collectif récemment publié¹².

Néanmoins, l'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek n'est pas exclue de la réception scolaire : la pièce *Volken. Heim. (Au Pays, des Nuées)* a été publiée dans la célèbre collection de petits livres de poche jaunes à trois euros de chez *Reclam*, qui rend accessibles les classiques de la littérature aux lycéens et surtout aux étudiants germanophones. Le texte de présentation sur le site de l'éditeur est introduit par l'assertion : « Elfriede Jelinek a le statut de classique au moins depuis qu'elle a obtenu le prix Büchner en 1998¹³ ». L'octroi du statut de classique correspond ici à la fois à une forme d'abus de langage pour un terme galvaudé et à une stratégie commerciale au service des intérêts du monde éditorial. Un des enjeux, pour les éditeurs de « classiques », d'historiographies littéraires et de manuels, consiste en effet à annexer le plus possible de nouveaux ouvrages au panthéon national, afin d'échapper au constat d'indigence littéraire d'un pays qui a tendance à rester dans l'ombre du rayonnement culturel de sa sœur allemande.

9 Dans le manuel allemand de Rötzer, il est étonnant de constater que la place accordée à la présentation d'E. Jelinek équivaut, quantitativement parlant, à celle d'écrivains relativement peu connus tels Peter Bichsel ou Gabriele Wohmann, et qu'elle reste dans l'ombre de Peter Handke ou Thomas Bernhard, auxquels sont consacrés cinq à six fois plus de commentaires, agrémentés de quelques extraits. La brève notice, qui ne s'embarrasse pas de nuances, se méprend d'ailleurs sur l'année d'attribution du prix Nobel (Rötzer, 2010, p. 455). La position de Jelinek est nettement plus renforcée au sein d'autres ouvrages scolaires (Rainer, 2010, p. 527-530).

10 Voir par exemple Rainer, 2010, p. 527-530. Les chiffres de vente que nous a communiqués l'éditeur allemand de Jelinek, *Rowohlt*, (courriel du 22 février 2012) révèlent eux aussi une réception centrée sur ses romans : *La Pianiste* reste, avec 500 000 exemplaires, le livre le plus vendu, avant comme après le prix Nobel. Viennent ensuite les trois autres romans : *Lust* (250 000 ex.), *Les Amantes* (180 000 ex.) et *Avidité* (80 000 ex.).

11 Voir Helge Kern, Stephan. 2008. *Erläuterungen zu Elfriede Jelinek Die Klavierspielerin*. Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 471. Hollfeld : Bange Verlag, 108 p. ; ou encore l'interprétation de Janz, Marlies. 2003. « Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin », *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts* Bd. 3. Interpretationen Nr. 17522. Stuttgart : Reclam, p. 108-135.

12 Benthien, Cl., Stephan, I. (Hg.). 2005. *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Literatur – Kultur – Geschlecht, Kleine Reihe 21. Köln/Weimar/Wien : Böhlau, 413 p.

13 « Spätestens seit dem Büchnerpreis 1998 hat Elfriede Jelinek Klassikerstatus » [En ligne], http://www.reclam.de/detail/978-3-15-018074-7/Jelinek_Elfriede/Wolken_Heim.

Dans les manuels scolaires et les historiographies littéraires, la modélisation de l'œuvre jelinekienne s'opère souvent par le truchement de la catégorie de la littérature féminine et féministe. Mentionnons ici et à titre d'exemple le manuel autrichien *Literaturkunde* qui présente un extrait de sa réécriture d'Ibsen sous le chapeau « La question féminine sur scène » dans un chapitre sur les formes dramatiques du XX^e siècle. L'œuvre complète d'Elfriede Jelinek, réduite ici à un discours féministe (et marxiste), est mise à distance et dévaluée par les éditeurs à travers la question rhétorique suivante : « La représentation extrêmement partielle des problèmes est-elle nécessaire en littérature pour que le public hébété, abruti par la trivialité des jeux télévisés, réagisse ? » (Killinger, 2004, p. 291). Comme dans nombre de manuels destinés aux lycéens que nous avons consultés, la présentation fait totalement abstraction du leitmotiv incontournable de la dénégation du passé nazi en Autriche et de la persistance de structures fascistes dans la société¹⁴. On peut légitimement penser que ce gommage correspond à une occultation de données polémiques incompatibles avec l'identité nationale autrichienne censée se dégager des historiographies littéraires.

Dans le cadre de cette réception par l'institution scolaire, qui mériterait une étude approfondie excédant le cadre de ce travail¹⁵, il est intéressant de relever le conflit qui opposa récemment l'auteure et certains de ses pairs autrichiens aux éditeurs de manuels scolaires au sujet de la libre utilisation des œuvres à des fins pédagogiques¹⁶. En 2009, le *IG Autorinnen Autoren*, Société des auteurs autrichiens, a finalement obtenu des éditeurs que les écrivains disposent d'un droit de regard et d'opposition sur les reproductions envisagées (*Einspruchsrecht*). À plus d'un titre, le cas d'Elfriede Jelinek était représentatif des modifications subies au cours du processus éditorial par rapport à la version originale. Certains de ses textes avaient en effet été remaniés selon les normes de la réforme de l'orthographe allemande de 1996, au mépris total des implications esthétiques de ses choix de ponctuation et de ses transgressions syntaxiques et orthographiques. En Allemagne, où elle publie la majeure partie de son œuvre, Elfriede Jelinek bénéficie d'une législation différente, qui lui octroyait déjà ce droit d'opposition.

14 Ce qui n'est pas le cas des ouvrages destinés à un public universitaire (tels ceux mentionnés en note n° 6).

15 Une analyse quantitative, comparative et systématique de la captation de Jelinek dans les manuels scolaires permettrait d'approfondir, de corriger ou d'affiner cette première synthèse. Il serait également bienvenu d'observer si et en quelle mesure la modalisation de l'œuvre d'Elfriede Jelinek s'opère différemment dans les manuels scolaires allemands et autrichiens.

16 Nous remercions ici Gerhard Ruiss, écrivain et secrétaire général de la Société des auteurs autrichiens, pour les informations qu'il nous a communiquées à ce sujet par courrier électronique le 28 février 2012.

Si, depuis le prix Nobel, différentes instances du champ littéraire ont surfé sur l'effet de mode et de vente qui l'a accompagné et ont fait le pari de sa postérité littéraire, Elfriede Jelinek est donc en position d'auteure «classicisable». Au regard des quatre phases du processus de classicisation mises au jour par Alain Viala (Viala, 1993, p. 25), il apparaît que Jelinek a atteint la troisième phase dite de consécration, même si elle ne fait pas consensus – loin s'en faut. Cependant, tout laisse à penser que les discours polémiques autour de cette auteure participent de ce processus de classicisation qui s'opère de son vivant. Il est bien entendu beaucoup trop tôt pour pouvoir dire si et en quelle mesure Elfriede Jelinek accèdera à la phase décisive de perpétuation et confortera sa position dans le panthéon des classiques.

Elfriede Jelinek face à sa propre classicisation

Il est cependant intéressant de constater que ce processus complexe de classicisation trouve écho dans l'évolution de la pratique littéraire de Jelinek et dans l'image qu'elle construit d'elle-même. C'est ce que nous voulons montrer à travers un aspect de l'évolution récente de son écriture dramatique qui témoigne d'une réception intense des classiques. Après avoir rapidement dégagé quelques caractéristiques de ces réécritures à travers la notion de cannibalisme littéraire¹⁷, nous nous pencherons plus avant sur les enjeux de la confrontation avec sa propre classicisation grâce à l'analyse de son essai de 2010 sur le «drame secondaire».

Le travail de réception de l'œuvre classique est comparable à un véritable démembrement du texte original, auquel il est fait violence. Elfriede Jelinek compare depuis longtemps son travail à celui d'un bûcheron et s'est donné pour tâche de renoncer à la scène illusionniste qu'elle veut exorciser : «je veux expulser la vie du théâtre» (Jelinek, 1989, p. 31). Plus de quinze ans après cette déclaration, Jelinek formule dans un essai intitulé *Rage de parler (Sprech-Wut)* son intention de récrire le drame, classique s'il en est, de Friedrich Schiller, en recourant à la métaphore anthropophage :

J'aimerais tellement m'introduire dans *Marie Stuart* de Schiller, non pas pour les gonfler en autre chose comme une pauvre grenouille qui éclate ensuite, mais pour mettre ma propre parole dans ces corps textuels d'ailleurs déjà pleins à éclater des deux grandes dames, de ces protagonistes.

¹⁷ Nous tenons ici à signaler que cette analogie nous a été suscitée lors des échanges qui ont eu lieu lors de la journée d'études «*Et la chair s'est faite verbe*». *Métaphores du cannibalisme dans les arts et la littérature*, organisée par A. Vennemann et S. Leroy à Rennes 2 le 15 février 2012.

Jusqu'à ce qu'on parle la bouche pleine, qu'on pulvérise tout, et qu'on sache enfin pourquoi on ne devrait justement pas parler la bouche pleine¹⁸.

Ce cannibalisme littéraire, métaphorique, est tout à fait programmatique pour appréhender l'esthétique intertextuelle de Jelinek, et, *a fortiori*, les réécritures des classiques – les images de cannibalisme sont, du reste, un *topos* de son œuvre.

Hématophage, elle ôte toute vie aux personnages qui peuplent les œuvres de ses prédécesseurs et propose à ses lecteurs d'énormes blocs de textes dans lesquels s'entremêlent et s'entrechoquent différentes voix, sans qu'il soit possible de définir qui parle vraiment. Tels les vampires, les morts-vivants qu'elle met en scène, l'auteure se nourrit et nourrit ses textes d'autres textes. Par le montage, elle libère des associations de sens qui contaminent le discours source, un langage émancipé des corps, des personnages, mais aussi des auteurs. L'actualisation par le langage ne rend pas le texte originel accessible ni même toujours reconnaissable ; il est porteur d'étrangeté. Jelinek le démembré et réagence des morceaux choisis sous forme d'échos thématiques, mais aussi de citations entières, plus ou moins longues, plus ou moins tronquées, retravaillées. La réécriture envisagée comme un acte cannibale permet de rendre compte de deux dimensions fondamentales de son travail : sa portée transgressive d'une part, c'est-à-dire le côté irrévérencieux de l'appropriation de l'œuvre classique, et sa dimension mémorielle d'autre part, puisque qu'après avoir démembré, ingurgité le texte original, l'artiste propose à ses lecteurs de se le « rappeler » (comme l'on disait en vieux français au sens de « se souvenir ») à travers son texte.

Afin de mieux cerner les enjeux de la confrontation de Jelinek aux classiques dans le contexte de sa propre classicisation, il est intéressant de se pencher sur l'essai « Commentaire à propos du drame secondaire » (*Anmerkung zum Sekundär drama*) que l'auteure publie en 2010 sur son site personnel. Nous verrons qu'Elfriede Jelinek, qui se construit une posture¹⁹ fondamentalement ironique, réaffirme ici sa position au sein du champ littéraire en tant qu'avant-garde : elle souhaite « postuler à nouveau en tant qu'artiste originale²⁰ » et combattre toute récupération commerciale ou idéologique de son œuvre.

18 « Ich möchte mich so gern in Schillers "Maria Stuart" hineindrängen, nicht um sie zu etwas andrem aufzublasen wie einen armen Frosch, der dann platzt, sondern um mein eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen. Bis man mit vollem Mund spricht, alles davonsprüht, und man endlich weiß, warum man eben nicht mit vollem Mund sprechen sollte. » (Jelinek, 2005a).

19 « J'ai défini la posture comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques. [...] une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire. [...] La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements » (Meizoz, 2009, p. 2).

20 « einen neuen Antrag auf Originalkünstlerin stellen » (Jelinek, 2010).

Dès les premières lignes, Elfriede Jelinek se positionne étrangement dans le pôle économique du champ culturel, relevant principalement de la sphère de grande production selon Bourdieu. Elle présente son concept de « drame secondaire » comme une stratégie commerciale d'écriture sur commande. De fait, ses deux drames secondaires sont le fruit d'une commande, mais émanant de metteurs en scène – Nicolas Stemmann pour *Abraumhalde*, et une artiste suédoise pour *FaustIn and out*. On peut relever l'isotopie du théâtre commercial, dans lequel elle feint de s'inscrire, et qui impliquerait qu'elle favorise dans ses choix artistiques des critères de rentabilité plutôt que des critères esthétiques, éthiques ou politiques. La « nouvelle idée commerciale » de l'auteure serait de se servir du pouvoir attractif et commercial des classiques comme faire-valoir de ses propres réécritures : « car on regarde finalement toujours les classiques et on les regarde toujours²¹ ». Feignant une opération publicitaire adressée aux instances de production et d'édition, Jelinek conclut la première partie de l'essai par un mot de remerciement : « Merci quand même d'avoir pu vous présenter ici un petit extrait de mon catalogue d'offres variées²² ».

Pourtant, il est bien évident que, loin de s'inscrire dans une promotion tapageuse, l'essai dénonce en creux la logique commerciale des industries littéraires et artistiques. En tant qu'artiste de l'avant-garde consacrée, Jelinek est certes susceptible d'être touchée par une pression accrue du marché pour une orientation de sa production vers les attentes des lecteurs. Mais si un classique est une bonne affaire pour les éditeurs, Jelinek choisit quant à elle de soustraire ses propres drames au monde de l'édition et renonce au support livre en tant qu'objet de transactions marchandes. En effet, les drames secondaires et les 96 pages de texte massif de la pièce *Ulrike Maria Stuart*, tous inédits²³, sont destinés à un lectorat restreint : celui des spectateurs qui iront voir les mises en scène et des internautes qui consulteront son site personnel²⁴. La réécriture des classiques nationaux ne cherche pas à se rendre accessible au grand public – et il en va de même de la plupart de ses essais, d'un certain nombre de ses pièces récentes ainsi que de son dernier roman, *Neid*. Seul son *Voyage d'hiver* fait ici figure d'exception, puisque la pièce a été publiée en 2011 et a déjà été traduite en français. La dramaturge bouleverse la chaîne de commercialisation traditionnelle

21 « denn die Klassiker schaut man sich schließlich immer an und wird man sich immer anschauen » (*Ibid.*).

22 « Danke jedenfalls, dass ich Ihnen hier einen kleinen Auszug aus meinem reichhaltigen Angebotskatalog vorstellen durfte » (*Ibid.*).

23 Et dans son courriel du 20 février 2012, Elfriede Jelinek m'indique qu'elle ne prévoit aucune publication papier.

24 *FaustIn and out* vient de rejoindre *Abraumhalde* sur son site Internet, où Jelinek met en ligne beaucoup de textes et d'essais, et qui va bientôt franchir le cap du million de visiteurs.

pour se soustraire au rouleau compresseur de la machine à faire des classiques. Elle cannibalise ainsi l'industrie du livre. Cette posture est cohérente avec sa disparition de l'espace public depuis 2004 : retirée, invisible, Elfriede Jelinek entend se dérober à la machine médiatique à produire des mythes. C'est pour elle une manière de réaffirmer son appartenance au pôle autonome du champ qui, « fond[é] sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'«économie» (du «commercial») et du profit «économique» (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques » (Bourdieu, 1998, p. 235).

Dans l'essai sur ses « drames secondaires », Jelinek propose une « scénographie auctoriale » ironique puisqu'elle se stylise une image d'épigone dilettante ou de mauvaise élève promise à l'échec perpétuel. Cette mise en scène renvoie à la réception en partie houleuse de ses pièces précédentes par une partie de la critique et par l'opinion populaire qui lui ont souvent reproché de fourvoyer la grande littérature sans lui rendre justice dans son travail de montage intertextuel. L'essai peut se lire plus spécifiquement comme une réponse à certains de ses détracteurs, au premier rang desquels Marcel Reich-Ranicki. Réagissant, dans une interview, à l'attribution du prix Nobel à Jelinek, le « pape de la littérature » allemande (*Literaturpapa*) lui dénia tout talent littéraire, tout en reconnaissant n'avoir lu que deux de ses livres, et lui opposa le talent de Goethe et son chef-d'œuvre *Faust* (Reich-Ranicki, 2004). Jelinek reproduit dans son petit essai le schéma de ce jugement hiérarchisant qui évalue son théâtre à l'aune de la littérature classique, et donc des catégories esthétiques du passé.

Dans l'essai sur le « drame secondaire », le discours des détracteurs est inséré dans un dispositif ironique qui reproduit la relation axiologique maître/élève (classiques/Jelinek) opposant le texte classique ou « principal » à ses textes « secondaires ». Face à l'écrivain classique, Jelinek n'éprouve pas de sentiment d'insécurité, elle ne craint pas de ne pas comprendre l'œuvre, de la trahir, de lui faire violence, mais d'aucuns ne manqueront pas de lui signifier une fois de plus son échec :

L'échec viendra du fait que cette fois encore, comme d'habitude, je ne comprends encore pas (ou pas correctement) les indications du classique en question, et que j'écrive le bon drame secondaire d'une toute autre pièce, pas la bonne, ou, plus probablement, que je ne comprenne pas le drame original et lui ajoute quelque chose de totalement faux. De toute façon, ce que j'écris est toujours faux²⁵.

²⁵ « Es wird aber daran scheitern, dass ich auch diesmal, wie üblich, wieder die Angabe des jeweiligen Klassikers nichts verstehe (oder nicht richtig) und entweder zu einem ganz andren, falschen Stück das richtige Sekundärdrama schreibe oder, wahrscheinlicher, das Originaldrama nicht verstehe und dann was total Falsches dazu schreibe. Falsch ist es aber sowieso immer, was ich schreibe » (Jelinek, 2010).

L'échec n'est donc pas lié à une question d'ordre commercial, mais mis en relation avec le discours dépréciatif tenu sur sa production artistique. Il est également thématiqué dès les premières lignes de son *Voyage d'hiver*, où il finit par retrouver paradoxalement ce sens mercantile, induisant une relation causale entre les deux dimensions de l'échec : « Je parle avec moi-même, sinon, personne ne me parle. Je suis endettée jusqu'au cou dans mon échec²⁶ ».

Elfriede Jelinek renvoie son lecteur à la question du bon ou du vrai sens de l'œuvre littéraire. Les classiques, nécessairement, ont été soumis à des déformations par l'institution, qui induit des usages particuliers et invite, selon les époques, à en faire une telle ou telle lecture. De par leur statut de classiques, ils « s'ordonnent selon une économie symbolique de l'identification » qu'Alain Viala définit comme politique. En sortant du cadre de lecture consensuel des classiques, Elfriede Jelinek rompt un pacte implicite d'adhésion et remet en question les classiques institués en tant qu' « objets de constitution des habitus » et d'une identification politico-nationale. Ses récritures visent à déstabiliser les classiques en tant qu' « enjeu culturel majeur en termes identitaires » (Viala, 1993, p. 28-30). Son projet esthétique consiste ainsi non pas à verser dans la muséologie, mais à oser le dialogue véritable : « les classiques n'ont besoin de rien de moins que d'être tenus ou entretenus par moi²⁷ ». Son écriture réinjecte aux chefs-d'œuvre du passé le pouvoir de subversion qu'ils avaient pu avoir en leur temps et diffracte les lectures possibles en démultipliant les associations de sens et de mots. Ce travail contre le figement du sens, caractéristique au demeurant de son œuvre, n'est pas seulement un travail contre l'embaumement des classiques. Elfriede Jelinek entend aussi lutter contre l'immobilisation et la récupération de ses propres textes, dont elle verrouille l'accès. Elle ne souhaite point faire œuvre avec un livre qui enfermerait et immobiliserait sa pensée. C'est aussi pourquoi elle ne diffuse *Ulrike Maria Stuart* qu'à des fins exclusives de mise en scène : les seuls lecteurs autorisés sont les metteurs en scène du théâtre de régie germanophone (*Regietheater*), auxquels elle « offre » son texte afin qu'ils reprennent la plume et continuent d'enrichir et de détourner le matériau initial²⁸.

26 « Ich spreche mit mir selbst, sonst spricht ja niemand mit mir. Ich stecke bis zum Hals in meinem Scheitern » (Jelinek, 2011b, p. 7).

27 « Nichts brauchen die Klassiker weniger, als von mir gehalten oder unterhalten zu werden » (Jelinek, 2010).

28 C'est précisément ce que propose un metteur en scène comme Nicolas Stemmann dans ses récritures des récritures de Jelinek ; ainsi, seul un tiers environ du texte original est conservé dans sa mise en scène d'*Ulrike Maria Stuart* (première le 28 octobre 2006 à Hambourg).

La notion d'accompagnement, développée notamment dans la deuxième partie de l'essai, permet à Elfriede Jelinek de jouer ironiquement avec la réception de ses textes, condamnés à rester dans l'ombre de la « pièce principale ». Le commentaire à travers la réécriture est envisagé comme un arrière-plan à la « pièce principale » à travers la métaphore de la tapisserie « qu'on déroule et qu'on colle derrière eux²⁹ ». La dramaturge attribue à ses drames secondaires la fonction centrale d'accompagner le texte classique, sans lequel ils ne peuvent exister et ne peuvent être joués, précisément parce qu'ils n'ont pas vocation à devenir eux-mêmes classiques :

[...] il n'y a qu'une chose qui ne soit pas possible : le drame secondaire ne peut en aucun cas être joué en tant que pièce principale et tout seul, c'est-à-dire en solo. L'un détermine l'autre, le drame secondaire émane du drame principal et l'accompagne, de façons diverses, mais il reste toujours un accompagnement. Le drame secondaire est un drame d'accompagnement³⁰.

Ses drames secondaires sont également « censés accompagner les classiques en aboyant³¹ ». La métaphore du chien, développée dans son discours de réception du prix Nobel, *Im Absents*, se double d'une référence au *Faust* de Goethe³², que la dramaturge est précisément en train de récrire au moment où elle rédige cet essai. La perspective « canine » ou « méphistophélique » reflète d'une certaine manière ce regard « autre », subversif et diabolisé que porte Jelinek sur les classiques et qu'elle exprime de manière provocante en affirmant vouloir les « arianiser, les teindre en blond ou leur coller une permanente³³ ». Ses drames secondaires servent de contrepoint aux classiques : « Rien de tout ça ne doit durer une éternité. Rien de tout ça n'est tenu de durer une éternité³⁴ ». Ils écartent l'œuvre classique « du *Durable* dans lequel elle était embaumée » : comme le disait Barthes, qui a beaucoup marqué le projet littéraire d'Elfriede Jelinek, « il faut la travailler, cette Écriture classique, afin de manifester le *devenir* qui est en elle » (Barthes, 2003, p. 347. L'auteur souligne).

Les réécritures des « maîtres anciens » dans la production dramatique récente d'Elfriede Jelinek témoignent d'une double confrontation à la

29 « als Tapeten, die hinter ihnen aufgerollt und hingeklebt werden » (Jelinek, 2010).

30 « [...] nur eins geht nicht: Das Sekundär drama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundär drama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundär drama ist Begleitdrama. » (*Ibid.*).

31 « Sekundär dramen [...], die dann kläffend neben den Klassikern herlaufen sollen » (*Ibid.*).

32 Juste avant la scène du pacte avec le diable, Méphistophélès apparaît à Faust sous les traits d'un caniche noir qui aboie. L'écho établit un discret parallèle entre la fonction critique de négation et de destruction de Mephisto, « l'esprit qui toujours nie [...] car tout ce qui existe est digne d'être détruit » (Goethe, 1976, p. 44), et celle qu'exerce le drame secondaire sur le texte principal de Goethe.

33 « ich kann sie dann ja aufnorden, blondieren oder ihnen eine Dauerwelle verpassen » (Jelinek, 2010).

34 « Nichts davon muss ewig halten. Nichts davon soll ewig halten » (*Ibid.*).

classicité. Elle questionne le statut de classique et son instrumentalisation intrinsèque en mettant à mal l'image muséale que les chefs-d'œuvre véhiculent malgré eux. Son travail de réécriture, notamment à travers la forme du drame secondaire, se comprend comme anti-classique, dans le sens où il vise à parasiter, à phagocyter les classiques dans un geste subversif de réappropriation d'un bien culturel. Elfriede Jelinek met également en place diverses stratégies pour tenter de faire échapper ses propres textes à la canonisation et au figement du sens à travers l'institution. Tout en revendiquant sa position d'artiste avant-gardiste, elle se présente comme une écrivaine de la résistance et choisit pour ces réécritures de contourner le système à produire du classique en optant pour un art de l'éphémère : c'est tout l'enjeu du caractère évanescent des textes mis en ligne et mis en scène. Disposant d'un capital symbolique en tant qu'auteure consacrée, elle réaffirme ainsi une position indépendante au sein de la production restreinte du champ littéraire.

Bibliographie

ANDRÉ, Marie-Odile. 2000. *Les Mécanismes de Classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*. Metz : Recherches Textuelles, n° 4, 404 p.

BARTHES, Roland. 2003. *La Préparation du Roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil, 476 p.

BOURDIEU, Pierre. 1971. «Le marché des biens symboliques». *Année sociologique*, n° 22, p. 49-126.

_____. 1998 [1992]. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 567 p.

DEUTSCHER Bühnenverein (Hg.). 2011. *Wer spielte was? Werkstatistik 2009/2010. Deutschland, Österreich, Schweiz*. Köln : Mykenae Verlag, 404 p.

GIGNOUX, Anne-Claire. 2003. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 197 p.

GOETHE, Wilhelm Wolfgang von. 1976 [1832]. *Faust. Eine Tragödie : erster und zweiter Teil*. München : Goldmann, 355 p.

JELINEK, Elfriede. 1989. «Ich will kein Theater — Ich will ein anderes Theater». *Theater heute*, Heft 8, p. 30-32.

_____. 2005a. *Sprech-Wut*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 22 janvier 2012).

_____. 2005b. *Ulrike Maria Stuart*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 19 janvier 2012).

_____. 2008. *Abraumhalde*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 21 janvier 2012).

_____. 2010. *Anmerkung zum Sekundärdrama*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 1^{er} février 2012).

_____. 2011a. *FaustIn and out*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 9 mai 2012).

_____. 2011b. *Winterreise. Ein Theaterstück*. Hamburg : Rowohlt, 127 p.

KILLINGER, Robert. 2004 [1998]. *Literaturkunde. Entwicklungen, Formen, Darstellungsweisen*. Gestalten und Verstehen. Wien : Verlag öbv t hpt, 400 p.

MEIZOZ, Jérôme. 2009. «Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur». *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], <http://aad.revues.org/667> (consulté le 27 octobre 2011).

RAINER, G., Kern, N., Rainer E. (Hg.). 2010 [2000]. *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Linz : Veritas-Verlag, 608 p.

RÖTZER, Hans Gerd. 2010 [1990]. *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen – Autoren – Werke*. Bamberg : Buchners Verlag, 512 p.

REICH-RANICKI, Marcel. 2004. «Die missbrauchte Frau». *Der Spiegel* [En ligne], <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428391.html> (consulté le 18 février 2012).

VIALA, Alain. 1993. «Qu'est-ce qu'un classique ?». *Littératures classiques*, n° 19, p. 13-31.

Le héros ordinaire :

fortune du modèle cornélien dans
l'œuvre tragique de Prosper Jolyot
de Crébillon

L'œuvre dramatique de Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon père, souffre, de nos jours, de l'incontestable indifférence du public. Michel Delon écrit à juste titre : « plus personne aujourd'hui ne lit ni ne joue le théâtre de [...] Crébillon le père [...] qui n'est plus qu'un objet de curiosité érudite¹ » (*Encyclopaedia*, 1996, p. 553-554). Malgré le regain d'intérêt pour la « tragédie tardive » auquel on a pu assister au cours des deux dernières décennies², cette curiosité érudite demeure cependant

1 Il est de plus à noter que cet article regroupe, malgré les différences fort importantes de leurs productions littéraires respectives, les notices biobibliographiques du père et du fils.

2 Par tragédie tardive, nous entendons ici la tragédie post-racinienne. On compose, en France, des tragédies jusqu'au XIX^e siècle. Ce regain d'intérêt pour la tragédie tardive se traduit, entre autres, par des événements comme le colloque intitulé, précisément, *Tragédies tardives*, qui se tint à Besançon les 17 et 18 décembre 1998. Plus récemment, des travaux comme ceux de Renaud Bret-Vitot et de Christian Delmas, que nous citons dans ce texte, s'intéressent à la question. Voir aussi le récent numéro de *Littératures classiques* intitulé « Campistron et consorts. Tragédies et opéra en France » (n^o 52, aut. 2004). Nous y retrouvons un article de M. Soulatges intitulé : « Spectacle tragique et frontières génériques : les enjeux du spectaculaire dans les tragédies de Crébillon ».

elle-même assez rare et généralement prompte à ne voir dans les tragédies « sanglantes » du dramaturge qu'une mauvaise contrefaçon des œuvres de Corneille ou de Racine. Aussi, Jacques Truchet qualifie-t-il, parmi d'autres, la production de Crébillon d'« imitation maladroite » et de « récupération plus ou moins mécanique » (Truchet, 1989, p. 122-123) des poétiques de ses prédécesseurs.

Il est en fait d'usage, depuis les travaux de Gustave Lanson, de qualifier les tragédies de Crébillon – et plus généralement le théâtre tragique après Racine – de « néo-classiques »³. Partiellement responsable de cette appellation, ce que Christian Delmas nomme une « lexicalisation » (Delmas, 1994, p. 88) du style tragique au siècle des Lumières, c'est-à-dire la reprise, et la cristallisation en images figées, d'un grand nombre d'expressions, de tournures, d'hémistiches ou de vers extraits des pièces des deux grands maîtres⁴. Crébillon intègre par exemple à *Atrée et Thyeste* (1707), son plus grand succès en carrière, de nombreux alexandrins empruntés à Corneille et, plus spécifiquement, au *Cid*. Ainsi pouvons-nous lire, à la première scène du troisième acte : « Je serai son vainqueur, et non pas son bourreau » qui nous rappelle le « Va, je suis ta partie et non pas ton bourreau » (III, 4) de Chimène et, à la troisième scène du quatrième acte : « Accablé des malheurs où le destin me livre », qui évoque évidemment le premier vers du célèbre distique : « Accablé des malheurs où le destin me range / Je vais les déplorer, va, cours, vole et nous venge » (I, 5). Cette lexicalisation de l'expression ne constitue toutefois, chez Crébillon, que la part émergée d'un plus vaste processus d'« imitation ».

En effet, comme le suggère la reprise des vers du *Cid*, le dramaturge développe ses personnages sous l'égide de la morale héroïque aristocratique telle qu'elle se présente chez Corneille⁵. Fondée sur l'exaltation d'un Moi déchiré entre son devoir et ses passions, cette dernière promeut la vision essentialiste d'un homme naturellement élu, devant affirmer sa supériorité intrinsèque par ses actions généreuses⁶. Ainsi, confronté à

3 À la fin du XIX^e siècle, Gustave Lanson identifiait dans son *Histoire de la littérature française* [1895] deux générations de classiques : « La première génération des grands classiques » (la génération de Corneille) et « les grands artistes classiques » (la génération de Racine). La désignation néo-classique, pour désigner le théâtre tragique entre Racine et Voltaire, demeure cependant problématique. Elle serait plus juste, à notre sens, pour désigner au XX^e siècle des œuvres comme celle de Giraudoux, par exemple.

4 Quelques pièces constituent un « corpus d'origine » duquel les auteurs néo-classiques s'inspirent particulièrement, soit *Le Cid*, *Polyeucte* et *Rodogune* de Pierre Corneille et *Andromaque*, *Bérénice* et *Athalie* de Jean Racine.

5 Voir à ce titre le travail fondateur de Paul Benichou, *Morales du Grand Siècle* (Benichou, 2000) et plus spécifiquement la première partie intitulée « Le Héros cornélien ».

6 Le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690) donne de la générosité la définition suivante : « Grandeur d'âme, de courage ; magnanimité, bravoure, libéralité, & toute autre qualité qui fait le généreux. » Générosité, dans l'acception moderne de « prodigue de ses bontés », n'entrera dans l'usage courant que durant le XVIII^e siècle.

des dilemmes d'ordre moral, le personnage cornélien choisit-il, après maints atermoiements soulignant la grandeur de sa décision, d'emprunter la noble voie du devoir⁷ plutôt que la route triviale des passions. Cette contrainte doit, à terme, être récompensée par les satisfactions sans fugacité de la gloire. Comme l'écrivait Jean Starobinski au mitan du siècle dernier :

La maîtrise de soi est une activité réfléchie qui suppose le dédoublement de l'être entre une puissance qui commande et une nature réduite à obéir [...] Cette force hégémonique n'est pas tout l'être ; pour qu'elle règne, il faut qu'elle réduise au silence d'autres forces, ou du moins qu'elle les cache aux regards du dehors. Ce qui fait la grandeur ostentatoire du héros est aussi ce qui l'engage à dissimuler l'appétit inférieur qu'il réfrène en lui-même (Starobinski, 1961, p. 47).

Pour le héros cornélien, donc, la domination de soi-même, et la dissimulation de l'ambivalence, s'imposent en toutes circonstances ; se laisser emporter par sa passion serait pour lui un aveu de défaite⁸.

Or, à la différence des protagonistes de Corneille, les « héros » de Crébillon, bien qu'ils se constituent en apparence dans le champ de la générosité (de la magnanimité) et de la morale héroïque, ne dissimulent plus leur « appétit inférieur » et ne connaissent plus ces douloureux moments de déchirement, qui, avant l'ultime mouvement d'abnégation, constituent chez l'auteur du *Cid* la part nodale du tragique. En reproduisant le modèle psychologique aristocratique de son prédécesseur, Crébillon ne parvient pas à restituer « le génie [qui] consiste [...] à tirer l'énergie dramatique de la quête haletante d'un équilibre instable » (Dandrey, 2010, p. 46). Cette carence, cependant, ne saurait, comme le propose la tradition critique, être attribuée à la seule médiocrité⁹ littéraire d'un dramaturge qui, dans un mouvement mécanique de copiste, imiterait sans discernement son modèle.

Il convient en effet de considérer que, au moment où est représentée la première pièce de Crébillon, *Idoménée*¹⁰, s'instaure en France depuis quelques années une véritable « révolution de la condition humaine¹¹ ».

7 Les définitions du devoir cornélien sont cependant multiples : devoir politique, devoir familial, mais aussi, et peut-être surtout, devoir envers soi-même et sa propre supériorité. Ainsi, le choix, chez Corneille, est inséparable de la notion d'orgueil. Comme l'écrit Paul Benichou, « un sentiment orgueilleux de supériorité est dans Corneille l'auxiliaire indispensable de la rigueur morale. La contrainte la plus sévère, dans cette morale qui n'a d'autre appui que les personnes et d'autres ressorts profonds que ceux du Moi, ne peut se passer de faire appel à un intérêt de gloire » (Benichou, 2000, p. 61).

8 Les personnages faibles chez Corneille sont ceux qui se laissent entraîner par leurs sentiments. Le Ptolomée de *Pompée*, guidé dans ses choix politiques par de mauvais conseillers et la peur d'être puni par César, en constitue un exemple de ce type d'archétype.

9 Nous utilisons ici le terme dans son acception contemporaine.

10 Crébillon est un auteur relativement peu prolifique. Son œuvre se compose de neuf tragédies : *Idoménée* (1705), *Atrée et Thyeste* (1707), *Électre* (1708), *Rhadamiste et Zénobie* (1711), *Xerxès* (1714), *émirami* (1717), *Pyrrhus* (1726), *Catiline* (1748), et, enfin, *Le Triumvirat* (1754).

11 Selon le titre de l'ouvrage de Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*.

Dans le prolongement de la philosophie cartésienne, les pensées de Thomas Hobbes et de John Locke – qui eurent sur la vie intellectuelle française du XVIII^e siècle l'influence que l'on sait – participent à l'instauration progressive d'une morale de l'intérêt personnel. Aux définitions essentialistes de la nature humaine qu'ont proposées philosophes et moralistes du XVII^e siècle, succède progressivement un optimisme prospectif, posant, selon l'expression de Charles Taylor, « l'idéal d'un agent humain doté de la faculté de se construire lui-même par une action méthodique et disciplinée » (Taylor, 1998, p. 212). Aussi, pour ces nouvelles philosophies, les passions ne constituent-elles plus des entités néfastes – comme c'était encore le cas au XVII^e siècle – mais plutôt des instruments permettant d'exercer sur soi une action positive. En d'autres termes, le sujet est désormais appréhendé comme un être capable de se former en accentuant ou en se libérant de l'emprise de ses passions, jusqu'à ce qu'il atteigne ses objectifs, par le mérite de sa propre conduite. Comme l'écrit Jean Rohou, cette nouvelle anthropologie est « construit[e] sur la reconnaissance des motivations de l'intérêt et même sur des formes encore plus résolues de l'égoïsme intéressé, c'est-à-dire le désir et le profit. [...] [Elle] inverse ainsi la structure jusque-là constitutive de la condition humaine » (Rohou, 2002, p. 355).

C'est donc l'irruption de cette nouvelle conformation de la morale dans l'œuvre de Crébillon que les « imperfections » dans la reprise du modèle héroïque cornélien nous permettront d'observer. En effet, les héros de Crébillon se constituent désormais en « individus » et s'ils désertent les territoires de la vertu acquise au prix d'une contrainte sur soi-même, c'est pour mieux s'abandonner à leurs désirs, qu'ils canalisent pour progresser vers leur objectif. Dès les premiers vers d'*Atrée et Thyeste*, par exemple, le roi Atrée exprime une volonté de se venger de son frère, Thyeste, qui ne se démentira qu'une fois son objectif atteint :

Avec l'éclat du jour, je vois enfin renaître
L'espoir et la douceur de me venger d'un traître !
Les vents, qu'un dieu contraire enchaînait loin de nous,
Semblent avec les flots exciter mon courroux :
Le calme, si longtemps fatal à ma vengeance,
Avec mes ennemis n'est plus d'intelligence :

[...]

Puisque les dieux jaloux ne l'y retiennent plus,
Portez à tous ses chefs mes ordres absolus (I, 1).

Atrée n'aura cependant pas à lancer ses vaisseaux vers Athènes pour venger l'offense que lui a faite son frère en s'enfuyant avec sa femme. Un naufrage opportun viendra déposer Thyeste sur la berge du royaume, ce qui permettra au vindicatif monarque, après l'incontournable scène

de reconnaissance, de mettre en marche son dessein. Se succèdent alors une série de scènes dans lesquelles Atrée, apparemment aux prises avec les tourments que suscite sa passion, affirme tour à tour sa résolution de faire périr Thyeste et l'indignité du meurtre fratricide.

Cette reprise du mouvement d'hésitation, de l'ambivalence propre aux héros cornéliens, pourrait au premier abord laisser croire à un combat intérieur se jouant sur le théâtre d'un Moi tendu entre sa volonté d'assouvir sa passion en vengeant l'affront fait à sa grandeur et la possibilité de s'effacer, comme l'Auguste magnanime de *Cinna*, derrière une action généreuse et un sacrifice qui, à terme, le mènerait vers les contrées supérieures de la gloire. Toutefois, les hésitations d'Atrée, nous l'apprenons avant les culminations de violence caractéristiques des dénouements des pièces de Crébillon, se révèlent une stratégie, un calcul destiné à amadouer Thyeste. Ils relèvent en réalité d'un conflit moral industrieusement simulé :

La main qui l'a sauvé ne sert qu'à le tromper.
Vengeons-nous ; il est temps que ma colère éclate :
Profitions avec soin du moment qui la flatte ;
Et que l'ingrat Thyeste éprouve dans ce jour
Tout ce que peut un cœur trahi dans son amour (III, 1).

Porté par sa passion soigneusement canalisée, Atrée est demeuré maître d'une action qu'il a infléchie à sa guise et qu'il mènera à terme en présentant à Thyeste, dans une de ces apothéoses sanglantes que Voltaire réprouvait si fort¹², la coupe emplie du sang de Plisthène. Puis, la pièce se terminera, dans un joyeux paradoxe tragique, par une réplique d'Atrée qui, tout en témoignant du peu d'importance qu'il accorde à l'anathème que lui jette son frère en se suicidant, célèbre son triomphe avec arrogance :

À ce prix j'accepte le présage :
Ta main en t'immolant, a comblé mes souhaits ;
Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits (V, 7).

Du déchirement cornélien, pourtant recréé dans son déroulement avec de manifestes scrupules, il ne subsiste donc ici que le ressort dramatique superficiel, un mouvement d'indécision qui, à la manière du suspense moderne, demeure tout à fait propre à tenir le spectateur ou le lecteur en haleine, mais étouffe, à toutes fins pratiques, la dimension psychologique déchirante de la lutte fratricide. Dans sa reprise des éléments constitutifs du déchirement héroïque cornélien, Crébillon présente un individu préoccupé de son bonheur ou « renvoy[é] à son humanité » (Delmas, 1994, p. 112), telle que la concevaient les premières philosophies « individualistes » des penseurs anglo-saxons. En posant l'action

¹² Éternel rival dramatique de Crébillon, Voltaire voyait en ce dernier le « Wisigoth à abattre ».

comme le résultat d'une volonté du personnage, le dramaturge oblitère le tragique résultant de la confrontation de deux ordres moraux et de la recherche d'un équilibre.

Cet investissement du modèle cornélien par la morale nouvelle est peut-être plus patent encore dans le cas du personnage de Cicéron, protagoniste du *Triumvirat*. Représenté en 1754, en plein épanouissement de la pensée des Lumières, *Le Triumvirat* synthétise en effet le héros crébillonien type, poursuivant en apparence des idéaux nobles, mais cheminant en réalité vers la seule réalisation de ses désirs. Ainsi nous assistons, malgré la volonté manifeste de l'auteur de donner une dimension grandiose au personnage de Cicéron par la reprise de l'ultime quête cornélienne – la gloire – à une forme d'édulcoration, c'est-à-dire, à « une forme de dégradation du héros cornélien en caractère pathétique qui se traduit par un adoucissement, sorte de vernis qui recouvre les couleurs trop vives ou trop contrastées du tableau » (Bret-Vitoz, 2008, p. 44). *Le Triumvirat* met en scène ce nouveau type de héros, à travers lequel nous voyons sourdre, non plus la grandeur du déchirement aristocratique, mais l'esprit de lucre, tel qu'il se développe alors dans la société marchande.

Après la grande carrière d'orateur que nous lui connaissons, Cicéron, auréolé du nimbe de ses victoires symboliques sur le champ de bataille du Sénat, voit la Rome libre qui l'a vu triompher tomber sous le joug du second triumvirat et, plus spécifiquement, sous le potentat d'Antoine, dont la soif de pouvoir absolu conduit à éliminer méthodiquement ses opposants. L'orateur voit dans ces circonstances l'occasion d'illustrer son nom et d'obtenir la gloire que procure une mort en martyr de la liberté. Seulement, sans souffrir des renoncements que demande cette aspiration au sublime, le personnage de Cicéron chemine dans la détermination de ce que Paul Benichou nomme un « orgueil inférior » (Benichou, 1948, p. 72), c'est-à-dire dans une détermination que n'étaye aucun mépris des ambitions réduites et accessibles au vulgaire. Alors que la gloire s'acquiert au prix d'une contention stoïque, dans ce combat entre les passions et le devoir que nous avons déjà évoqué, Cicéron ne rencontre plus, même en apparence comme c'était encore le cas chez Atrée, d'entraves à sa volonté ; entraves qui seules lui permettraient, comme aux héros de Corneille, d'affirmer la puissance d'un Moi voué par essence à la sublimité. Les différentes stations menant au terme de la pièce ne constituent plus que les opportunités d'une réaffirmation de la toute-puissance de sa volonté¹³.

¹³ En témoigne, par exemple, les propos que tient l'orateur lorsque, persuadé d'obtenir enfin sa condamnation à mort, il prend conscience que jamais plus il ne reverra sa fille et son gendre : « Mais que sont devenus mes enfants malheureux / Depuis l'instant fatal qui m'a séparé d'eux ? [...] / Je ne reverrai plus ce couple que j'adore / Eh ! que puis-je désirer de les revoir encore ? / J'obtiens le seul honneur que j'avais souhaité / Et du moins je pourrai mourir en liberté... » (IV, 5).

Aussi, lorsque Cicéron obtiendra la gloire à laquelle il a tant aspiré, ce ne sera que sous la forme d'un pâle avatar de l'original cornélien, c'est-à-dire sous la forme réifiée d'une marchandise s'incarnant, dans toute sa vulgaire matérialité, dans l'inscription sur le tableau des proscrits. Récompense à l'assiduité d'un commerce intéressé, offerte à l'orateur avant même son trépas, qui, en théorie, devrait constituer la seule véritable consécration¹⁴, l'inscription – et cela, comme nous le voyons dans l'extrait suivant, malgré la conscience du personnage de la dimension éphémère d'un tel honneur – emplit Cicéron de la joie du parvenu :

Orgueilleux monument d'une grandeur passée,
Qui par celle des dieux n'était point effacée ;
Et vous marbres sacrés de nos premiers aïeux,
Qui faisiez l'ornement de ces superbes lieux,
En vain, de vos travaux célébrant la mémoire,
Rome a cru de vos noms éterniser la gloire :
Bientôt vous ne serez qu'un horrible débris
Et de nouveaux objets de larmes et de cris.
Déjà les rejets de vos tiges fameuses,
D'Antoine et de César victimes malheureuses,
N'offrent plus à nos yeux qu'un mélange confus
De morts et de mourants dans la fange étendus.
Mais parmi tant d'horreurs, quelle gloire imprévue
Vient ranimer mon cœur et briller à ma vue ?
Mon nom ne sera plus étouffé dans l'oubli,
Et dans ses dignités le voilà rétabli.
Enfin je suis proscrit, que mon âme est ravie ! (IV, 1)

Le personnage de Cicéron, à la manière des héros cornéliens, tente bien d'accéder à la gloire pour satisfaire son orgueil, mais la mécanique de cette satisfaction, telle que la développe Crébillon dans la reprise d'un modèle désormais empli de l'esprit de la nouvelle morale, demeure celle de la satisfaction basse des jouissances immédiates gagnée hors des contraintes de la rigueur morale indispensable à l'obtention de la plus haute des récompenses et indispensable, parallèlement, à l'efficacité tragique. Dans la translation du modèle s'est perdue la donnée fondamentale de l'équation.

À travers les liens que l'œuvre de Crébillon tisse avec celle de son prédécesseur, nous assistons donc à une forme de faillite du modèle générique tel que l'envisageait Corneille. *Atrée et Thyeste* et *Le Triumvirat*

¹⁴ Cette conception matérielle de la gloire, pourrions-nous ajouter, est contraire dans son principe à l'héroïsme chevaleresque cornélien qui s'inspire beaucoup d'une vision féodale et aristocratique du monde, mais aussi de la morale héroïque antique « dans laquelle, comme l'écrit Charles Taylor, le but de la vie consiste à acquérir la renommée, la gloire et l'immortalité dont on jouit lorsque son nom circule éternellement sur les lèvres des hommes » (Taylor, 1998, p. 159). Chez Corneille, il s'agit d'un héroïsme *vivant*.

constituent des tragédies sans tragique, dans lesquelles, en dépit de dénouements d'une cruauté à volonté compensatoire, le nœud inextricable de la tension est délié et les puissants ressorts affectifs débandés. Plutôt que l'« esthétique de la corde raide » et de l'équilibre précaire que présentait le modèle héroïque cornélien, Crébillon, dans une reprise qui se réduit à la réutilisation de traits superficiels, élude le conflit tragique découlant de la condition psychologique du personnage. « La tension tragique, [telle qu'elle se présente chez Corneille], procède en effet du conflit douloureux entre le doute lancinant et la certitude arrachée, dans un moment où la maîtrise se reconquiert sur le fond d'un désenchantement secret ou proclamé » (Dandrey, 2010, p. 45). Néanmoins, plutôt que de dénier à l'œuvre de Crébillon toute forme d'originalité, devrions-nous considérer dans ces textes hybrides le combat de deux époques, le point de jonction entre l'extinction du monde ancien et la naissance du monde nouveau. Ses pièces, attendrissantes dans leur violence un peu naïve, tout comme celles de ses collègues Campistron, Houdar et La Fosse – ces autres dramaturges dits « sans génie » de la première moitié du XVIII^e siècle – annoncent tout simplement l'avènement du drame bourgeois plus qu'elles ne poursuivent la subtile alchimie de la tragédie classique.

Bibliographie

Corpus

CRÉBILLON, Prosper Jolyot de. 1923. «Atrée et Thyeste». *Théâtre complet*. Paris : Librairie Garnier frères, p. 49-92.

_____. 1923. «Le Triumvirat ou La Mort de Cicéron». *Théâtre complet*. Paris : Librairie Garnier frères, p. 383-431.

Études critiques

Encyclopaedia universalis (supplément). 1996. Paris : Encyclopaedia universalis éditeur, p. 553-554.

BENICHOU, Paul. 2000. *Morales du Grand Siècle*. Paris : Gallimard, 313 p.

BRET-VITTOZ, Renaud. 2008. *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française*. Oxford : Voltaire Foundation, 472 p.

DANDREY, Patrick. 2010. «Classicisme et tragédie : une équation française». *Tragédie(s)*. Paris : Éditions rue d'ULM, p. 41-47.

DELMAS Christian. 1994. *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*. Paris : Seuil, 357 p.

ROHOU, Jean. 2002. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris : Seuil, 670 p.

STAROBINSKI, Jean. 1961. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, 253 p.

TAYLOR, Charles. 1998. *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Montréal : Boréal, 710 p.

TRUCHET, Jacques. 1989. *La Tragédie classique en France*. Paris : PUF, 275 p.

Zone, l'intemporelle discutée :

| analyse de l'évolution du statut
| d'un classique québécois

Dans son *Guide de la culture au Québec*, Daniel Chartier présente « des œuvres qui forment un patrimoine qu'il convient aujourd'hui de connaître et de conserver » (Chartier, 2004, p. 5) et dresse, entre autres choses, une liste de cent grands ouvrages ayant marqué la littérature québécoise, autrement dit, une liste des classiques littéraires du Québec. Parmi ceux-ci se trouve *Zone* de Marcel Dubé, pièce qui a propulsé l'homme de lettres dans les hautes sphères du théâtre québécois. Plusieurs autres guides et histoires littéraires ou culturelles parlent de cette œuvre comme d'un incontournable de notre répertoire dramatique, notamment l'*Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, qui louange le réalisme et l'approche psychologique de la « pièce la plus connue » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010, p. 356) de Dubé. Du côté des anthologies pédagogiques, comme celles provenant des Éditions du

Renouveau Pédagogique Inc. (ERPI), *Zone* se voit classée parmi les « pièces inoubliables » (Provencher, 2007, 99) de la littérature d'ici.

Or, lorsqu'on commence à étudier *Zone*, on remarque qu'il y a peu ou pas d'ouvrages théoriques qui s'y intéressent spécifiquement et qu'elle n'a pas été souvent montée par des troupes professionnelles. Ainsi, si la pièce n'est ni analysée ni montée fréquemment, il est juste de se demander comment elle a réussi à se classer au rang de classique du théâtre québécois. Il est possible de trouver quelques éléments de réponse en se penchant sur la réception critique de trois mises en scènes professionnelles¹ de l'œuvre : la création de la pièce en 1953 par la troupe de La Jeune Scène, la représentation en 1977 à l'occasion de l'ouverture du théâtre Denise-Pelletier et, enfin, la populaire mise en scène des Productions Kléos, présentée de 2003 à 2005. On verra que, selon l'époque, le statut de classique de *Zone* est tour à tour discuté, nié ou réaffirmé.

La création : *Zone* en 1953

C'est en 1952, alors qu'il fréquente le collège Sainte-Marie, que Dubé écrit une première version de *Zone*, qui avait pour titre originel *De l'autre côté du mur*. Déjà, cette pièce en deux actes, remarquée dans des festivals d'art dramatique régionaux et nationaux, permet au jeune auteur de faire ses premiers pas dans le monde de l'écriture dramatique. *Zone* est par la suite écrite dans sa version définitive pour les comédiens de La Jeune Scène, troupe dont fait partie Dubé. L'histoire en est alors la suivante :

Zone raconte en trois actes [...] l'histoire d'un gang d'adolescents : Ciboulette, Moineau, Passe-Partout, Tit-Noir et leur chef Tarzan, qui font le trafic de cigarettes américaines pour gagner de l'argent dans l'espoir de réaliser leurs rêves, mais bien un peu, également, pour faire un pied-de-nez aux adultes et à la société. De provenance très modeste, ces jeunes héros décrocheurs squattent une usine désaffectée et agissent en hors-la-loi parce qu'ils sont, au fond, des idéalistes animés de l'envie de changer le monde, d'infléchir le destin de porteurs d'eau et de chômeurs qui les attend².

La Jeune Scène monte la pièce en 1953 avec l'aide d'un metteur en scène professionnel, Robert Rivard, et la présente une première fois

¹ Il s'agit là des trois seules productions d'envergure de la pièce faites au théâtre et en français : une adaptation anglophone a été présentée au printemps 1977, mais n'a apparemment pas su combler même les attentes de son propre metteur en scène, Daniel Simard, puisqu'il ne s'agissait « à toutes fins utiles [que d'une] traduction et pas toujours fidèle, malheureusement » (Dassylva, 1977, p. D3). Il y aurait aussi eu une adaptation de *Zone* en téléthéâtre, mais il ne reste que peu de traces de celle-ci et de sa réception critique.

² Ce très juste résumé est emprunté à l'article de Solange Lévesque publié dans *Le Devoir* en novembre 2003 (Lévesque, 2003).

au Festival dramatique régional de Montréal, pour la reprendre la même année au Dominion Drama Festival à Victoria, en Colombie-Britannique. Le succès est instantané : *Zone* remporte le prix de la meilleure pièce canadienne au festival de Victoria, ainsi que les trophées Calvert, Sir Barry Jackson et Louis Jovet.

Si la pièce suscite un tel engouement, c'est notamment parce qu'elle apporte un contrepoids à l'ensemble des productions théâtrales canadiennes. En effet, il y avait à cette période une domination certaine de la culture anglophone, à un point tel qu'au Festival national de Victoria auquel participait La Jeune Scène, certaines troupes torontoises étaient persuadées à l'avance de remporter tous les honneurs. Dubé les a rapidement fait démentir, conscient qu'il était de « la nécessité de jeter les bases d'une dramaturgie québécoise par la création d'oeuvres nationales et originales » (Laroche, 1970, p. 12).

Il est ici de mise de faire une courte parenthèse concernant les notions de « naissance » et de « renaissance » de la dramaturgie québécoise. Comme le souligne Jean-Marc Larrue dans son article sur la mémoire théâtrale au Québec, il y aurait dans l'histoire du théâtre une renaissance chronique de la dramaturgie québécoise, sans qu'elle soit morte entre-temps : « chaque initiative [de l'activité théâtrale] y était une première, chaque première, le tout début et le début de tout. [...] Rarement aura-t-on vu dans l'Histoire un théâtre national naître si souvent et si peu mourir! » (Larrue, 1988-1989, p. 62). Selon Larrue, le tout serait dû à une mémoire collective lacunaire qui se justifierait, entre autres, par un empressement de la société québécoise à se plonger dans le futur, en balayant les bons et moins bons coups du passé : « Un passé vide, fait de néant, est un passé léger et commode, un passé peu compromettant, un passé qui donne toujours raison » (Larrue, *op. cit.*, p. 69). Or, certains chercheurs, comme Maximilien Laroche, vont jusqu'à stipuler que *Zone* participerait à une naissance du théâtre québécois :

Car bien plus que d'un renouveau ou d'une renaissance c'est à une véritable naissancé de la dramaturgie québécoise que l'on assiste à partir de 52. Non seulement à partir de cette date l'on voit se multiplier les salles et les troupes de théâtre, mais encore s'élargir le répertoire de celles-ci pour inclure aussi bien des pièces de boulevard ou d'avant-garde que des oeuvres québécoises (Laroche, 1968, p. 11).

Bien que cette perception historique du théâtre soit valable, l'on penche ici davantage vers celle de Jean-Marc Larrue, qui démontre efficacement les trous de mémoire de notre histoire culturelle.

Il est donc juste d'affirmer qu'avec *Zone*, le théâtre québécois renaît et que c'est là l'une des multiples réaffirmations historiques du théâtre

d'ici ; à l'époque, la pièce est perçue comme l'expression d'un art qui est « nôtre », sentiment qui se voit partagé par le public et les critiques. Ainsi, il y a dans le *Métropole* du 1^{er} mars 1953 la mention suivante : « Le jour est proche où l'on pourra écrire le premier livre de l'histoire du théâtre canadien-français. Ce jour-là, il faudra faire une place à part à Marcel Dubé³ ». Cet enthousiasme contagieux érige Dubé au titre de porte-parole d'une société qui désirent faire entendre sa voix.

Zone permet aussi l'essor d'un genre théâtral jusque-là peu développé : le drame d'adolescence. Ce monde nouveau qui évolue dans la pièce viendrait du désir qu'avait Dubé de « créer des personnages appartenant à des milieux [qu'il connaissait] » (Brault, 2003, p. 71). Quoi de plus naturel en effet, lorsqu'on crée une œuvre théâtrale du haut de ses vingt-deux ans, que de parler de la misère des jeunes, de leur combat contre l'adversité, de leur pénible route vers l'affirmation de soi ? Ainsi, les personnages de *Zone* viennent parfois à réfléchir à des questions d'ordre moral, comme la notion d'obéissance à un chef de bande :

Passe-partout – [...] T'aimes ça travailler dans une manufacture de chemises, Ciboulette ?

Ciboulette – Pas une miette.

Passe-partout – Alors, pourquoi que tu y vas ?

Ciboulette – Les ordres sont les ordres. [...]

Passe partout – Faut jamais faire ce qu'on aime pas

(Dubé, 1968 [1953], p. 40).

Ailleurs, les jeunes protagonistes discutent de leur vision de l'amour, et Ciboulette affirme, en parlant de Tarzan : « [J]'ai pas le droit de lui parler d'amour, je le dérangerais dans ses idées et il pourrait plus me regarder comme il me regarde en ce moment, comme il nous regarde tous. Pour lui, on est les copains d'une même aventure, des camarades de jeu » (Dubé, 1968 [1953], p. 49). Il faut aussi souligner que, dans la pièce, tous les jeunes personnages qui font partie de la bande sont désignés par des « surnoms enfantins (Tit-Noir, Tarzan, Passe-Partout, Ciboulette) » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010, p. 356). Par une prise de parole de personnages généralement mis à l'écart, *Zone* devient le portrait d'une génération nouvelle. Il est donc possible d'affirmer que la création de la pièce en 1953 a un double impact au sein de l'art québécois : elle permet une réaffirmation ou une renaissance de l'identité culturelle canadienne-française et met de l'avant un sujet

3 Ces propos sont rapportés dans la section « Jugements critiques sur *Zone* » de l'ouvrage de Maximilien Laroche (Laroche, 1970, p. 181).

qui n'était jusqu'alors que peu, ou pas, exploité en littérature. Cela permettait d'ores et déjà à *Zone* de s'imposer en tant qu'œuvre importante d'une dramaturgie nationale.

Dépassée ou pas? *Zone* en 1977

En 1977, *Zone* est choisie pour entamer la saison 77-78 de la Nouvelle Compagnie Théâtrale : cette production prend un intérêt particulier du fait du grand déploiement médiatique qui l'a entourée. En effet, après l'acquisition du cinéma Granada, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, par la Nouvelle Compagnie Théâtrale, entièrement dédiée au public étudiant, ce qui allait devenir le Théâtre Denise-Pelletier est rénové de fond en comble et augmente en superficie et en polyvalence par l'annexion de la salle Fred-Barry. L'inauguration du théâtre était donc hautement attendue et c'est *Zone*, dans une mise en scène de Paul Blouin, qui allait faire office de pièce d'ouverture.

La majorité des articles publiés tout juste après cette soirée se ressemblent sur un point : la réussite de l'évènement dépend de l'appréciation de la pièce. Bien qu'il y ait une certaine ambivalence dans cette appréciation⁴, un reproche reste constant, qui est celui du niveau de langue utilisé dans la pièce. Effectivement, plusieurs s'entendent pour dire que le français employé par les personnages de *Zone* est un français irréaliste, qui ne peut plus se justifier dans une production artistique en 1977. Rappels que dans les années 1970, le théâtre québécois change énormément :

Le théâtre se donne une fonction nettement politique, en relation étroite avec les bouleversements que connaît la société québécoise. [...] Plusieurs pièces font directement écho au conflit linguistique, au combat nationaliste, aux luttes ouvrières, [...] [et] le nouveau théâtre québécois opère un double mouvement, qui vise à la fois à s'appropriier le répertoire théâtral universel et à adapter ces langages au contexte québécois (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010, p. 511-512).

Marcel Dubé, fervent utilisateur d'un français aux accents plus internationaux, a embelli la parole de ses personnages adolescents qu'il a situés linguistiquement dans un français normatif. Ainsi, lorsque Tarzan est en fuite et déclare son amour à Ciboulette, il lui dit : « Laisse-moi finir mon dessin, je veux te posséder en image avant de te toucher. Quand je mourrai, c'est ton portrait que je veux retenir au fond de moi-même » (Dubé, 19698 [1953], p. 166). Ce à quoi la belle répond :

⁴ Au *Devoir*, Adrien Gruslin note que « la production [...] aura quelque peu assombri l'éclat de l'ouverture du Théâtre Denise-Pelletier et de la saison de la NCT » (Gruslin, 18 octobre 1977, p. 16), alors qu'au *Montreal Star* il est mentionné que « The result was an enjoyable evening of discovery for everyone » (Sabbath, 1977, p. A14).

« Tarzan ! Si on se mariait tout de suite ! Viens, on va s'enfermer dans le hangar et on va se marier. Viens dans notre château ; il nous reste quelques minutes pour vivre tout notre amour. Viens » (Dubé, 1968 [1953], p. 173). Ce niveau de langage ne plaît guère à Adrien Gruslin, qui souligne que l'auteur « leur fait dire toi et moi pour toué et moué, où vas-tu au lieu de où tu vas, et quantité d'autres exemples » (Gruslin, 18 octobre 1977, p. 16). L'on semble même croire que Dubé aurait gagné à retoucher le niveau de langue de sa pièce.

Cette esthétique du langage n'est donc pas appréciée, d'autant plus que plusieurs vont jusqu'à reprocher à l'auteur d'ancrer la culture québécoise dans une relation d'assujettissement avec le français parisien, trop longtemps perçu comme étant la norme linguistique. Nul propos ne saurait aussi bien décrire ce sentiment d'aliénation vécu par une partie des spectateurs et critiques que la remarque d'André Dionne, dans sa courte présentation de la pièce parue en 1978 dans la revue *Lettres québécoises* :

Si Dubé soutient encore que « l'identité c'est le caractère, la langue c'est le maintien », les événements récents prouvent tout le contraire [...]. Ne pas se rendre compte de la différence identificatrice entre la diction empruntée d'un Jean Lesage et le verbe direct d'un René Lévesque, c'est vouloir entretenir à tout prix notre aliénation ou refuser crassement sa propre remise en question.

Tremblay a toujours affirmé qu'il écrivait en français québécois et l'écart entre la langue et le caractère de ses personnages n'existe pas. Ces derniers s'assument tels qu'ils sont sans fausse prétention. Par contre les personnages de *Zone* nous apparaissent aujourd'hui comme des caricatures littéraires et thématiques sans consistance. Ce qui nous a représentés trop longtemps hélas (Dionne, 1978, p. 19).

Dans cette préoccupation linguistique s'imisce donc un débat social : en 1977, il est un Québec qui se questionne, qui prend position et qui décide d'affirmer une culture qui lui est propre. Le reproche d'André Dionne est du coup compréhensible et résume bien l'un des blâmes récurrents adressés à *Zone* à l'époque, c'est-à-dire le sentiment que la pièce ne représente non pas une situation québécoise, mais bien une situation canadienne-française.

Les critiques se demandent alors : en 1977, est-il encore pertinent de monter *Zone*, surtout en tant que pièce d'ouverture d'un nouveau théâtre ? Est-ce qu'il s'agit bel et bien d'un classique ou, dans un degré moindre, d'une œuvre marquante de cet art québécois qui est en pleine effervescence ? À ce propos, les opinions diffèrent : quelques enthousiastes croient que c'est là une pièce « sans rides, portant toujours ce même cachet d'authenticité et de vérité » (Leroux, 1977, p. 343), qui

rend hommage à la fois aux artisans théâtraux du passé et du futur, et qui est alors parfaite pour célébrer une nouvelle salle de spectacle. D'autres nuancent cependant ce propos, affirmant qu'il s'agit d'un «hommage justifié aux artisans d'un théâtre naissant. Mais aussi adieux voilés à une période (dé-) passée» (Andrès, 1977, p. 27-28). Toutefois, la majorité des critiques croient que *Zone* est une pièce qui a vieilli. L'annonce de la saison 77-78 de la Nouvelle Compagnie Théâtrale en déçoit d'ailleurs quelques-uns, dont Adrien Gruslin, qui affiche ouvertement son insatisfaction dans un billet sur la programmation de l'automne : «Quant à la saison régulière, elle s'annonce égale aux précédentes. Les choix sembleront à plus d'un observateur décevants et discutables» (Gruslin, 10 septembre 1977, p. 21). Pour lui, *Zone* n'est donc pas une pièce intéressante ni même simplement un classique dont le statut justifierait une nouvelle mise en scène.

Suite aux représentations, plusieurs s'entendent pour dire que si la pièce de Dubé paraît dépassée en 1977, c'est qu'elle devrait toujours être considérée comme une œuvre de 1953, qu'elle gagnerait à être remise en contexte et qu'il s'agit probablement là du seul moyen de la représenter adéquatement. *Zone* n'est alors pas considérée comme un classique de cette culture québécoise qui est en train de s'élaborer, et l'on semble même oublier l'importance qu'elle a eue dans l'affirmation d'un théâtre «nôtre», presque 25 ans auparavant.

Dure jeunesse : *Zone* en 2003-2005

Plus récemment, *Zone* a été montée en 2003 par la compagnie Les Productions Kléos. Fondée en 1999 par Marie-Anne Alepin, Les Productions Kléos a pour mandat de revisiter les classiques oubliés, ces pièces qui ne sont plus jouées sur la scène contemporaine. En s'attaquant à la pièce de Dubé, Alepin a eu la bonne idée d'élargir la mission de la troupe et de s'adresser à un auditoire qui inclut les adolescents. Public difficile s'il en est un, les jeunes se sont laissés charmer par l'œuvre. La production a connu un tel succès qu'une énorme tournée à travers le Québec a été organisée : jouée à plus de 85 reprises de 2003 à 2005, *Zone* a été une pièce très appréciée du grand public pendant trois ans.

Selon Marie-Anne Alepin, ce succès est en partie attribuable au texte seul : en entrevue dans un journal local de LaSalle, elle affirme que «*Zone*, c'est très vendeur car on parle d'un classique incontournable» (Anonyme, 2004). Ce qui est sous-entendu, c'est qu'au tournant du XXI^e siècle, Marcel Dubé est bel et bien devenu une référence théâtrale et que certaines de ses pièces, notamment *Zone*, sont des classiques de la dramaturgie québécoise. Dans plusieurs articles entourant

la production, on rappelle d'ailleurs aux lecteurs qu'on doit à Marcel Dubé « des personnages devenus des archétypes de notre dramaturgie » (Bérubé, 2003), que ses œuvres ont marqué le paysage théâtral québécois, et bien plus encore. Finie donc la controverse qui cherchait à établir si Dubé mérite d'être rejoué ou non : les critiques et journalistes de 2003 à 2005 proclament haut et fort l'importance de *Zone* et la pérennité entourant l'ensemble des textes de l'auteur.

Cependant, force est de constater que presque tous les articles rédigés de 2003 à 2005 comportent une longue, et apparemment nécessaire, description du passé de l'auteur et des prix remportés par l'œuvre en 1953, le tout généralement accompagné d'un résumé exhaustif de l'intrigue⁵. Or, si la pièce de Dubé est à ce point intemporelle, de tels rappels historiques étaient-ils nécessaires ? Ne serait-ce pas plutôt que *Zone* a été plus oubliée que l'on aurait bien voulu le croire, du moins dans la mémoire collective populaire ?

La réponse à cette question est à trouver dans le fait que l'accent de la pièce, ou ce par quoi elle touche la majorité des gens, s'est déplacé. En effet, les préoccupations linguistiques de 1977 et l'idée de la renaissance d'un théâtre « nôtre » de 1953⁶ ont reculé au profit d'un intérêt pour la représentation des jeunes et de leurs problèmes, thèmes intrinsèques au texte. Ainsi, pour plusieurs, les malheurs et les espoirs des jeunes de 1953 sont identiques ou presque à ceux de la « génération Nintendo », ce qu'explique de belle et juste façon le chroniqueur Stéphane Despatie :

Ce que dévoile la pièce, qui malheureusement est toujours très actuelle, c'est le cri des adolescents qui ne savent pas quoi faire pour entrer dans le monde des adultes, pour camper leur identité. C'est la rupture avec le passé, c'est le refus d'un avenir qui ressemble à celui de leurs parents, c'est l'amour qui se pointe, c'est la fraternité possible, libre, loin du travail qui ressemble à de l'exploitation. La marge et le pouvoir sont des ingrédients séduisants, autant que le besoin d'être aimé et respecté, voire admiré. Et il y a aussi le droit au rêve, à l'espoir, aux changements sociaux (Despatie, 2005).

Aux dires de plusieurs critiques, c'est parce que les préoccupations des adolescents n'ont pas changé, et ne changeront probablement jamais, que *Zone* réussit encore à provoquer une si grande réaction chez le public, majoritairement composé de groupes scolaires, de 2003 à 2005. Marie-Anne Alepin raconte d'ailleurs que plusieurs jeunes allaient parler aux comédiens après la représentation pour les féliciter et leur dire

⁵ Le résumé de la pièce présenté au début de la présente analyse provient d'ailleurs de l'un des ces articles.

⁶ D'où peut-être la nécessité des rappels historiques.

à quel point la pièce les avait touchés⁷. Marcel Dubé, qui a suivi la progression de la troupe lors de la tournée, a été fort impressionné par cette réaction positive des adolescents. Toujours préoccupé par ce qu'il ressentait lui-même en 1953, l'auteur croit cependant que les jeunes d'aujourd'hui ont une vie plus difficile que ceux qu'il côtoyait pendant l'écriture de la pièce et avoue en entrevue : « Peut-être que si j'avais à retoucher *Zone*, les personnages adolescents y seraient encore plus durs entre eux » (Bérubé, *art. cit.*).

De ce point de vue, *Zone* serait donc un véritable classique, en ce sens que les thèmes qui y sont abordés seraient encore d'actualité, cinquante ans après sa création : la pièce paraît comme un drame actuel, pertinent malgré quelques éléments conventionnels. Selon plusieurs, l'œuvre ne daterait aucunement et devrait toujours être abordée avec actualité : elle resterait intemporelle socialement, politiquement et dans le monde de la dramaturgie, ouvrant du coup « une porte sur la modernité » (Saint-Pierre, 2005). Réaction quasi unanime, donc, de la part des critiques : en 2003-2005, *Zone* est un classique intemporel, et c'était une idée de génie que de la monter au tournant du millénaire.

Ce qui est flagrant lorsqu'on analyse l'évolution du statut de classique de *Zone* en se concentrant sur la réception critique de ses rares mises en scène professionnelles, c'est que cette œuvre phare de Dubé a changé plusieurs fois de statut en une cinquantaine d'années : de texte affirmatif d'un art et d'une voix d'ici, elle devient, par son niveau de langage, limitative et représentative d'une forme d'aliénation dont on tente de s'affranchir. Quelques générations plus tard, elle n'est plus tant une pièce du « nous » qu'une pièce du « eux », emblématique de ces adolescents perdus voulant gagner ce qui leur reste de liberté. Il semble donc que *Zone* appartient à ce type de pièces qui soit sujet à interprétation : l'œuvre semble réussir à se réactualiser et à soulever de nouveaux discours ; elle ne serait pas figée dans le temps. Cela explique que son statut de classique de la dramaturgie québécoise soit souvent discuté, chose qui paraît à la lecture des critiques entourant ses mises en scène.

Or, il faut se le demander : est-ce que *Zone* est réellement un classique ? Si on se fie au texte *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?* de Robert Melançon, qui résume et rassemble les caractéristiques des définitions d'un classique selon différents théoriciens, il semblerait que non, et ce, pour plusieurs raisons : *Zone* ne fait pas autorité dans son genre, n'est pas encore vieille de plus d'un siècle, n'est pas vraiment un *bestseller* à

⁷ Il faut l'avouer, l'auteur de ces lignes a fait partie des jeunes en larmes qui remerciaient les comédiens pour leur touchante prestation.

court ni à long terme et n'a pas été réévaluée avec un appareil critique et théorique. Toutefois, il s'agit d'une pièce couramment mise au programme de l'enseignement secondaire et collégial : elle serait même « probablement [la pièce] la plus jouée dans tous les collèges et théâtres amateurs au Québec » (Bernard, 2003, p. 83).

Il paraît aujourd'hui hâtif et hasardeux de se prononcer définitivement sur le statut de classique de *Zone* : si la pièce semble bel et bien gravée dans la mémoire des gens, il n'en reste pas moins que trop peu d'études se sont souciées d'ancrer l'œuvre dans des cadres théorique ou historique. De plus, il faut se demander si l'importante présence de la pièce dans les écoles de la province aide à faire d'elle un classique : selon les propos de Melançon, *Zone* serait peut-être davantage une œuvre scolaire, puisque « l'école instrumentalise les classiques à ses propres fins » et que « la plus grande partie de la littérature québécoise, y compris la plus contemporaine, fait l'objet d'un enseignement » (Melançon, 2004, p. 18). C'est donc dire que, sans une étude plus approfondie de la place réelle qu'occupe *Zone* dans le vaste monde de la littérature québécoise, il est prématuré de statuer sur son état de classique dramatique ou littéraire.

Il n'en reste pas moins que, à travers une étude de la réception critique des mises en scène de l'œuvre, une certaine tendance se dégage : pour les critiques dramatiques et autres éditorialistes culturels, il semble difficile de ne pas se prononcer sur la pérennité de *Zone*. Si certains disent qu'il s'agit là d'une œuvre intemporelle et toujours très moderne, d'autres soutiennent qu'elle gagnerait à être revisitée. Mais rares sont ceux qui semblent vouloir la faire disparaître définitivement de notre répertoire et de nos scènes.

Bibliographie

- ANDRÈS, Bernard. 21 octobre 1977. «Frigon, Dubé et la Marmaille». *Le Jour*, p. 27-28.
- ANONYME. 2004. «La LaSalloise Marie-Anne Alepin en vedette dans *Zone*». *Le Messenger LaSalle*, 17 octobre, [En ligne], <http://library.eureka.cc/WebPages/Document/DocActionPrintSave.aspx?DocActionType=2&SaveFormat=1&DocContentType=2&ContainerType=3> (page consultée le 23 novembre 2010).
- BERNARD, Denis. 2003. «Pourquoi Marcel Dubé ?». *Jeu*, n°. 106, p. 83-84.
- BÉRUBÉ, Jade. 2003. «Jeunesse d'aujourd'hui». *Voir*, 6 novembre, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=28432> (page consultée le 23 novembre 2010).
- BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. 2010 [2007]. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, coll. «Boréal compact», 684 p.
- BRAULT, Marie-Andrée. 2003. «Bilan. Entretien avec Marcel Dubé». *Jeu*, n°. 106, p. 66-73.
- CHARTIER, Daniel. 2004. *Le guide de la culture au Québec. Littérature, cinéma, essais, revues*. Québec : Nota bene, 405 p.
- DASSYLVA, Martial. 1977. «Les émotions entre les personnages : that's the question!». *La Presse*, 16 avril, p. D3.
- DESPATIE, Stéphane. 2005. «Terrain miné». *Voir*, 5 mai, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=36005> (page consultée le 23 novembre 2010).
- DIONNE, André. 1978. «Le théâtre qu'on joue». *Lettres québécoises : la revue d'actualité littéraire*, n°. 9, p. 18-20.
- DUBÉ, Marcel. 1968 [1953]. *Zone*. Ottawa : Leméac, coll. «Théâtre Canadien», 185 p.
- GRUSLIN, Adrien. 1977. [s.t.]. *Le Devoir*, 10 septembre, p. 21.
- GRUSLIN, Adrien. 1977. «“Zone” jette une ombre sur l'ouverture du Théâtre Denise-Pelletier de la NCT», *Le Devoir*, 18 octobre, p. 16.
- LAROCHE, Maximilien. 1968. «Marcel Dubé», préface à Marcel Dubé, *Zone*. Ottawa : Leméac, coll. «Théâtre Canadien», 185 p.

LAROCHE, Maximilien. 1970. *Marcel Dubé*. Ottawa : Fides, 189 p.

LARRUE, Jean-Marc. 1988-1989. « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n^o. 5-6, p. 61-72.

LEROUX, Normand. 1977. « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977. III Le théâtre », *Études françaises*, vol. 13, n^o. 3-4, p. 339-363.

LÉVESQUE, Solange. 2003. « Zone revisitée », *Le Devoir*, 8 novembre, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/40116/theatre-zone-revisitee> (page consultée le 23 novembre 2010).

LÉVESQUE, Solange. 2005. « La soif de s'affranchir », *Le Devoir*, 24 septembre, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/91072/theatre-la-soif-de-s-affranchir> (page consultée le 23 novembre 2010).

MELANÇON, Robert. 2004. *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?* Montréal : Fides et Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Les grandes conférences », 58 p.

PROVENCHER, Serge. 2007. *Anthologie de la littérature québécoise*. Saint-Laurent : Éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 177 p.

SABBATH, Lawrence. 1977. « New city theatre opens », *The Montreal Star*, octobre, p. A14.

SAINT-PIERRE, Christian. 2005. « Bande à part », *Voir*, 28 avril, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=2§ion=8&article=35939> (page consultée le 23 novembre 2010).

HORS DOSSIER

Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur :

I un agent de la régulation sociale

Introduction

L'Africain, il est manifeste, vit constamment dans le merveilleux ; le Dieu Créateur, les génies, les doubles, les revenants, les esprits divers, lui sont aussi familiers que son épouse et sa progéniture. Aussi, les contes négro-africains, naturellement, ne manquent-ils ni de merveilleux ni de fantastique.

Vestiges, sans doute, de l'animisme traditionnel, ces contes mettent en scène des personnages qui peuvent être des humains, des animaux, des esprits, des végétaux et d'autres créatures diverses. Les innombrables génies ou dieux subalternes¹ fondent la dimension surnaturelle

¹ Il faut entendre, ici, par dieux, les génies appelés différemment d'une région à l'autre : *guinné, guina, guinarou* pour l'univers malinké (peuple commerçant venu de l'empire mandingue), vivant dans le nord de la Côte d'Ivoire ; *assié oussou, bosson* chez les Akan venus du Ghana et situés dans l'Est, le Sud et le Centre ivoirien.

aux perspectives coutumières de la réalité africaine. Ils empruntent des formes humaines, animales, ou végétales pour s'introduire dans le monde des hommes et viennent, dans la majeure partie des cas, les éprouver lorsque l'ordre social est perturbé. L'exemple du monstre des récits de la pédagogie par la peur est à ce titre très illustratif.

Contrairement aux personnages fabuleux de la mythologie gréco-latine, le monstre africain des récits de la peur édifiante ne s'oppose pas au héros ou à l'héroïne, mais vient à lui pour expurger sa monstruosité morale. L'étude, qui va au-delà de l'analyse de l'animalité résiduelle en l'homme, s'inscrit plus largement dans le problème de la relation de celui-ci à la divinité. Cette dernière fonctionne, en effet, comme une allégorie des préoccupations psychiques. À ce titre, elle met sous les yeux du croyant l'image même de ses égarements. Il s'agira donc, dans une trajectoire analytique tripartite, de montrer que de sa rencontre avec le monstre, le héros ou l'héroïne sort instruit, transformé, voire radicalement métamorphosé, en vue d'une socialisation.

Il faut d'emblée préciser que le corpus est constitué de contes africains de diverses aires géographiques culturelles², mais ceci n'empêche pas, dans le cadre de cette étude, d'établir une thématique commune en dépit des visions plurielles. Les contes africains, d'un espace à un autre, mettent, en effet, en scène différents personnages d'origines diverses, tout en présentant cependant un fond commun.

La caractérisation du monstre des récits de la pédagogie par la peur : entre extraordinaire et transgression

Objet d'attention déjà relativement ancien pour les spécialistes de l'esthétique et de la littérature, omniprésent dans l'imaginaire social, dans les rêves et cauchemars des hommes, le monstre demeure difficile à cerner. Présentant a priori, dans sa conformation, des anomalies graves, le monstre physique se définit par rapport à la norme dont il porte les ambiguïtés. Il prend ainsi généralement le double visage de l'exception et de la transgression.

² Le corpus est constitué de contes ivoiriens inédits (voir en fin d'étude) et de contes littéraires : AMON d'Aby François Joseph, (1984) : *Le Murmure du roi*, Abidjan, NEA, CHEVRIER, Jacques (1986) : *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris, Hatier, FALABA, Traoré Issa (1987) : *Duel dans les falaises*, Abidjan, NEA, KESTLOOT, Lylian et MBODJI, Check (1983), *Contes et Mythes Wolof*. Paris, NEA, KOSOVA, Maria (1970) : *Contes africains*, Paris, Gründ, MEYER, Gérald (1979) : *Les Contes des pays badiaranké*, Paris, Karthala, N'DA, Pierre (1984) : *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, QUENEAU, Raymond (1998) : *L'Irrogne dans la brousse*, Paris, Seuil et SEID, Joseph Brahim (1962) : *Au Tchad sous les étoiles*, Paris, Présence Africaine.

La complexité de la notion de monstre justifie son pouvoir évocateur et procède de ce glissement entre les deux acceptions : descriptive et normative. Ce qu'il faut retenir, ici, ce sont les modalités de la construction sociale du monstre dans le cadre spécifique des contes africains. Comment celui des récits de la pédagogie par la peur est-il configuré ?

Le monstre des contes africains est un génie. Il est la représentation achevée de l'anomalie animale et humaine. Sa conformité physique aux bestialités allégoriques des puissances complexes et cachées lui confère une étrangeté terrifiante. Caractérisé d'un point de vue fantastique par une multiplicité de membres qui polarisent négativement son animalité, son gigantisme accroît son potentiel de terreur et, par conséquent, suscite l'ampleur des dangers. Celui du conte *Kiné Aka et le petit pianique* en est un prototype :

La prétentieuse princesse du roi Kiné Aka avait épousé contre le gré de la Cour un bel homme (...) l'homme venait de se transformer en un diable effroyable. Il était grand, difforme, horrible, ses yeux étaient en feu et sa bouche rouge du sang des cent bœufs qu'il venait de dévorer en un clin d'œil (N'Da, 1984, p. 225).

L'on peut constater, dans l'extrait ci-dessus, les caractéristiques du monstre ; elles sont le reflet de toutes sortes de dangers, génératrices de peur dont la plus vive est celle marquée par le risque d'être dévoré³. Outre le physique terrifiant, le monstre dans ces récits n'a pas de nom, puisque le conteur veut créer un rapport d'antipathie entre sa créature et le héros. Le nom, croit-on, rime avec l'âme de l'être ; il est toujours porteur d'une force ontologique, mystérieuse, qui reflète le destin de son porteur. De ce point de vue, prononcer le nom du monstre, c'est s'assurer ses services et, dans le même temps, créer avec lui une bonne relation. En d'autres termes, le héros ou l'héroïne aurait la possibilité d'entrer dans le jeu d'une alliance⁴.

Or, le narrateur ambitionne de susciter la peur chez le lecteur. Le personnage du monstre est donc présenté anonymement. Il est indéfini comme dans *La fille désobéissante qui épousa un crâne* (Queneau, 1998, p. 26-45). Moins le portrait est précis, plus grande est la terreur suscitée dans l'esprit de l'auditeur et du personnage central : « Elle se trouva nez à nez avec un monstre dont nulle imagination ne peut donner une description conforme à la réalité » (Seid, 1962, p. 53). Le monstre n'appartient donc pas au monde naturel, et : « d'une façon générale,

3 Le monstre dévorant matérialise les pulsions orales, sadiques ou exploratrices et sexuelles. En général, les monstres dévorants sont par nature castrateurs : pensons par exemple à l'Ogre du Petit Poucet avec son grand couteau.

4 L'alliance est une convention sociale et un principe de vie communautaire. C'est un pacte de non-agression et de paix perpétuelle entre deux ethnies (Méké, 2004).

les génies du fait même qu'ils appartiennent au monde surnaturel, font peur» (N'Da, 1984, p. 102).

Le monstre, toutefois, n'est pas uniquement une création fictive du conte fantastique africain, mais une réalité du vécu quotidien des peuples noirs, car «il existe tout simplement dans l'univers de la tradition africaine des mondes peuplés de créatures non humaines qui n'en vivent pas moins de la même façon que les hommes» (Belvaude, 1989, p. 41). Ces êtres fabuleux ont, en effet, un mode et un lieu de vie très particuliers qui les singularisent des humains. Au régime alimentaire indéterminé, car diversifié, s'ajoute également le fait qu'ils vivent dans plusieurs endroits : espaces chthonien, aquatique, aérien et sylvestre.

Hormis l'animal anthropomorphisé qui s'unit à la jeune nubile écervelée, le monstre des récits de la peur édifiante est parfois un revenant, un ancêtre-défunt qui revient sous une autre apparence dans le village. La croyance en une vie dans l'au-delà est atavique à l'existence de l'Africain, comme en témoigne la réflexion d'Angèle Gnonsoa : «Lorsque nous pleurons un mort au village, dans l'au-delà, les ancêtres fêtent l'arrivée d'un nouveau-né et lorsque ces derniers accusent une perte, le village salue une naissance» (Gnonsoa, 2007, p. 82). Le Noir tient ainsi toujours pour vérité irréfutable la coexistence de deux mondes intercommunicationnels. L'un, qui relève du réel, est l'univers des vivants et l'autre, le monde des esprits, de l'irréel, appartient aux morts. Le passage fluide entre ces deux univers entretient et conforte les croyances traditionnelles.

Être polymorphe, le monstre est donc une créature multiforme, ondoyante et plastique difficilement identifiable, puisqu'il appartient à tous les règnes. Par conséquent, il n'existe pas de monstres types ou typiques rigidement établis. Ils sont nombreux et différents les uns des autres selon les sociétés qui les ont produits et suivant les significations qu'elles leur donnent. Dans le cadre des récits qui campent la fille difficile dont le choix de l'époux est sélectif à l'excès (un mari sans cicatrices), par exemple, le conjoint surnaturel se signale par une beauté exceptionnelle avant de révéler sa vraie nature. Très souvent, le narrateur choisit les animaux sauvages les plus représentatifs (python, éléphant, lion...). Mais pourquoi précisément ces élus ?

Le monstre et le symbolisme de la catharsis initiatique : épouvante et édification

Dans les contes wolofs ou lébou, l'initiation du héros, selon Vincent Hecquet,

s'accomplit fréquemment par la confrontation avec une figure monstrueuse. Celle-ci peut être un conjoint non humain, un animal doté de pouvoirs magiques, un génie bénéfique ou malfaisant... Tous ces personnages peuvent être qualifiés par le terme latin «monitor», dont la racine étymologique indo-européenne a donné plusieurs dérivés qui traduisent une parenté sémantique en latin entre le monstre et l'idée d'avertissement (Hecquet, 2009, p. 833-840).

L'étymologie «monere» signifie «avertir»; le monstre est, en effet, l'émanation de la punition divine. Tous ces dérivés latins, «monstrum», «monestrum», «montrare», qui viennent de «moneo» signifient, prioritairement, faire songer à quelque chose, faire souvenir ou avertir, engager, exhorter et mieux, donner des avertissements, des inspirations, éclairer, instruire, (Ibrahim, 2005). Au regard de ces définitions, l'aspect monitoire du monstre qui apparaît est très important, justifiant la réflexion de Jean-Marie Pontévia : «Le monstre n'est tel que parce qu'il pointe vers l'indicible, le non-dit, l'interdit» (Pontévia, 1993, p. 133). Son extraordinaire entretient la figure d'épouvante qu'il dégage. À la fois repoussant et indéterminé, ce personnage atypique vient instruire les humains en corrigeant leurs égarements.

Le monstre est également un être cauchemardesque qui vit en dehors du quotidien des humains. S'il apparaît, à ce titre, étranger au village, il est aussi un être étrange⁵ en raison même de ses traits idiosyncrasiques. Il masque toujours sa vraie identité : tribu, patronyme, famille, généalogie, village. Son origine demeure indéfinie. Dans *Kiné-Aka et le petit pianique*, le narrateur en offre un exemple tangible : «Un matin, il arriva on ne sait d'où un jeune homme d'une beauté exceptionnelle portant un gros pagne chamarré d'or et de soie» (N'Da, 1984, p. 225). Ce même constat est relevé par la conteuse Binta Fall dans *Valy le prince difficile et la lionne* :

Voilà qu'un jour on aperçut une très belle fille dans le village. Elle fit trois tours du village. Valy alla trouver Tchêkô et lui dit :

– Père, ma dulcinée tant attendue est venue. Célébrons le mariage ce jour même.

– Mais, qui est-elle ? On ne la connaît même pas, on ne sait pas de quel village elle vient et de quelle famille⁶.

Parfois, quoiqu'avisés de l'identité non humaine de l'étranger et comme envoûtés, les parents ne s'opposent pas au mariage. La raison en est donnée par Jean Brun (1979, p. 185). En effet, selon ce dernier, le monstre

5 «Le monstre possède le mystérieux pouvoir de terrifier et d'attirer à la fois. Il est hideux et séduisant, on le fuit et pourtant il fascine. Objet de terreur et de répulsion, le monstre incarne pourtant le désir» selon Jean Brun (1979, p. 185).

6 Conte inédit suivi à l'émission, «La porte de mon cœur», ONUCI FM /4-7-2007. Version intégrale en fin d'étude.

possède le mystérieux pouvoir de terrifier et d'attirer à la fois. Il est hideux et séduisant, on le fuit et pourtant il fascine. Objet de terreur et de répulsion, le monstre incarne pourtant le désir.

Aussi, voulant absolument combler son désir, le héros ou l'héroïne contracte un mariage « sauvage », puisque « dans les sociétés traditionnelles, ceux qui viennent de trop loin, dont on ne connaît ni la patrie, ni les mœurs, sont à écarter avec vigueur. Autant se marier avec les animaux » (Karady, 1997, p. 83).

Ainsi, dans le conte éponyme *Nou Farima* (Falaba, 1987, p. 101), l'héroïne étrangement belle qui attendait un mari sans cicatrices a fini par convoler en justes noces avec un éléphant. Le conteur choisit ce pachyderme en raison de sa peau ridée pour fustiger l'orgueil de Nou Farima en écho favorable à ces proverbes français : « Qui embrasse trop, mal étreint » et « À vouloir à tout prix gagner, on finit par perdre ».

Dans *La fille difficile épouse un python* (Chevrier, 1986, p. 138), le python, qui a un corps à la fois lisse et propre, à la fois beau et luisant, représente le bel homme. Il en est la réplique. De manière générale, ces récits qui montrent « la monstruosité morale » de la jeune nubile ont des dénouements heureux ou tragiques, selon la volonté du conteur et en fonction du poids de la faute. Une fille qui recherche un homme sans cicatrices refuse en quelque sorte sa communauté⁷ et renie son identité lorsque l'on sait que les scarifications sont, pour certains peuples (Konan, 2011, p. 169-184), une marque identitaire. Aussi est-il tout à fait logique que les conteurs de ces sociétés réservent à ces contrevenantes le châtement suprême. Le monstre vient donc pour extirper le Mal au sein de cet univers ; la sentence est cruelle et pathétique : « Le lendemain matin, l'on vient ouvrir la porte et l'on voit Eji (le python) gisant là, ayant avalé la jeune fille ».

Le même scénario s'observe dans ce conte badiaranké, *La fille rebelle épouse un lion*, où la fille est par la suite ressuscitée par sa mère, dotée de pouvoirs surnaturels :

Une femme a deux filles, l'une se marie, l'autre exige un mari sans cicatrices. Un lion se mue en un homme parfait et vient. Le mariage est célébré. La nuit, dans la case nuptiale, près de celle des beaux-parents, le lion reprend sa forme et brise une jambe de la mariée. Il dévore ainsi toute la fille morceau par morceau puis s'enfuit (Meyer, 1979, p. 28-38).

Contrairement au conte précédent, dans celui-ci, la fille meurt tout comme Mpunzikazi, l'héroïne de Maria Kosava (1970, p. 73-77) :

⁷ Les communautés rurales tirent essentiellement leurs subsistances de la chasse, de l'agriculture et de la cueillette, activités à risques quant à l'éventualité d'une blessure qui, à terme, laisse une cicatrice à tout homme mature, réellement intégré dans la vie sociale.

Une fille très belle exige un mari sans cicatrices. Elle éconduit tous les prétendants qui se présentent. Un génie se métamorphose en homme. Il arrive au village et épouse la fille. Il décide de l'emmener chez lui. Ils quittent le village. L'époux perd son apparence humaine au fur et à mesure qu'ils s'éloignent du village. Ils arrivent chez le mari, qui habite dans un baobab. Le génie fend le baobab. Il lui déchire la poitrine. La fille meurt. (Kesteloot et Mbodji, 1983, p. 26-28).

Le monstre vient donc soit pour châtier, en donnant la mort, soit pour rééduquer la fautive. Dans cette dernière perspective, la séance se déroule dans son antre. Le domaine du personnage hybride s'apparente, de ce fait, à un centre de correction et de réinsertion comme observé dans cet extrait :

Une fille éconduit tous les prétendants du village. Elle épouse en fin de compte un mari-python. Mais comme dans son foyer, elle se montre bonne épouse en veillant équitablement sur ses enfants composés d'humains et de serpents, elle sera libérée par le monstre pour rejoindre le village avec l'enfant humain qu'elle baptisera : Anini⁸.

L'héroïne, auparavant indisciplinée, devient en compagnie de son conjoint surnaturel une femme vertueuse. Cette influence positive confère à ce dernier la fonction d'instructeur axiologique. Les aïeux du village, c'est-à-dire la brousse dans toutes ses diversités, apparaissent étranges parce qu'inhabités par des humains. Ils s'inscrivent implicitement dans le symbolisme en rapport étroit avec les dispositions morales que le monstre incarne. L'union contractée avec l'héroïne apparaît comme une sanction, aboutissement ontologique de la malédiction proférée sur l'enfant désobéissant. En quittant le groupe des humains pour l'inconnu, l'héroïne est comme bannie du village et va purger sa peine en forêt. Mais cette sanction, qui peut aller quelquefois jusqu'à la mort, est plutôt un châtiment à la fois corporel et émotionnel. Il n'a de signification que rapporté à l'initiation de l'héroïne qui s'en sort assagie, édifiée, pour servir de leçon à la postérité.

Les alliances entre ces monstres et les humains dénoncent les mariages imprudents, car tout mariage conclu dans de telles conditions est entaché de nullité par défaut de consentement parental, symptomatique de désordre et de renversement hiérarchique. Le monstre apparaît dans ces récits pour poser des actions réparatrices et, à ce titre, bénéficie d'un statut pédagogique et sociologique. Il joue le rôle d'agent de l'éthique sociale et de la sagesse populaire. L'issue de sa rencontre avec le personnage principal demeure un enjeu purement psychologique : reconverter la jeune fille ou le jeune garçon en vue d'un bonheur.

8 *Lune de miel en forêt avec python*, version intégrale à la fin de l'étude.

En ce sens, le monstre appartient donc au discours que l'homme tient sur le monde et il est l'un des objets de sa réflexion. Il permet une approche paradoxalement sociale en ce qu'il travaille sur un plan symbolique à l'adaptation de l'homme et à autrui. Contrairement aux souverains-monstres⁹, le monstre des récits de la peur édifiante, en dépit de son rôle préventif, invite surtout le héros ou l'héroïne à une introspection qu'il est parfois difficile de mener à bien tant il a, par son orgueil, dépassé la distinction du bien et du mal. Ainsi, un examen de conscience lui permet de comprendre la pertinence de la sanction. Le héros ou l'héroïne, suite à son passage dans le monde des inconnus (sauvage), reste persuadé que toute violation de l'institution traditionnelle mène au drame ; une pareille conception de la pensée négro-africaine relève d'une « métaphysique des mœurs », source de certaines peurs et appréhensions inexplicables. Elle se traduit par « une philosophie de la nature, fondée sur des lois empiriques. Mais, il s'agit d'une loi objectivement pratique » (Kant, 1988, p. 60).

Dans l'histoire des enfants désobéissants ou dédaigneux ou encore difficiles, car fantaisistes, il est toujours question d'une désocialisation obligatoire, un bannissement momentané. Mais, une fois que l'enfant crapule s'est accordé aux principes vertueux de sa tradition, il est aussitôt intégré dans le groupe humain. Dès lors, pour rester en phase avec sa société, le héros ou l'héroïne développera en lui la crainte d'offenser les Anciens ou de commettre un méfait dans le milieu. Ainsi se forge chez lui l'auto-observation attribuée au « surmoi », seul appareil psychique présentant une fonction morale, ce que Sigmund Freud nomme « conscience morale » (1971, p. 90).

Dans l'étude présente, le surmoi représente toutes les contraintes morales et aussi l'aspiration vers une perfection. L'image du surmoi du monstre emplit celui de l'enfant rébarbatif. Le monstre est, en effet, le prolongement de l'autorité parentale. Il est la réappropriation du père et, de ce fait, symbolise la censure sociale, l'éducation.

L'éthique est, en effet, étroitement liée à la vie morale. C'est pour cette raison que, presque toujours dans les contes de la fille difficile, comme l'enfant prodigue des Évangiles¹⁰, l'héroïne ne meurt jamais. Elle est repêchée et réintégrée dans le système collectif. Cette réinsertion équivaut à un retour du personnage à de meilleurs sentiments ;

⁹ L'on a, de fait, souvent comparé les souverains à des monstres (Caligula), et ce, dès l'Antiquité. (Cf. *Monstres et merveilles. Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Signets, Belles Lettres, 2009, d'Isabelle Jouteur, en particulier le chapitre intitulé « Bêtes de pouvoir », p.117. L'on peut aussi se référer au *Léviathan*, Paris, Vrin, 2005, de Thomas Hobbes.

¹⁰ *Évangile de Saint Luc*, Chapitre 15, Verset 32, in *La Bible*, Traduction œcuménique, Éditions des Sociétés Bibliques, 1982.

une reconnaissance de la hiérarchie sociale. Les tribulations subies sont les désagrèments et le salaire du mariage clandestin. Le thème de la jeune fille dédaigneuse développe dans un certain sens le topo de la mal mariée pour faute de bon sens. Le monstre vient corriger ce défaut ; sous les traits de typhon et de python, le monstre devient maléfique. Toutefois, il est sage.

La peur apparaît ainsi comme un « en-soi », un régulateur émotionnel qui aide à mieux contrôler les actes de l'individu dans son milieu. En cela, elle pousse l'être parfois à adopter des conduites sages et constructives.

Dès lors, toute confusion entre la pédagogie par la peur¹¹ et la pédagogie de la peur¹² est à éviter. L'analyse suivante montrera la construction de la peur chez le personnage réfractaire.

Le montage du jeu de la peur

À ce niveau, le monstre doit déclencher la peur chez le héros. De ce fait, il le soustrait de son milieu naturel (famille ou village) et le conduit loin des siens. L'éloignement spatial alimente le potentiel de terreur et l'amène à reconnaître le bonheur qui réside dans la situation récusée auparavant. L'exemple de Mlan Ago est patent : « Ago pleurait, seule dans la forêt, loin du village, devant la mort, elle pleurait tandis que le fantôme se faisait menaçant » (Amon, 1984, p. 31). En épouvantant au maximum l'enfant difficile, l'on crée un bouleversement moral. La peur, ici, consolide le « surmoi », car, « [l]'essence de l'homme est d'être conscience et compréhension de soi dans le monde. Cette conscience est vécue comme celle d'une existence finie dans un sentiment d'angoisse fondamentale » (Rousseau, 1965, p. 244-231). Le traitement par le choc, quelquefois, est un pan constitutif de l'éducation et permet de renforcer la socialisation de l'individu.

Le monstre qui effraie dresse les corps pour mieux assujettir les âmes les plus réfractaires. L'action effroyable, en même temps qu'elle ôte l'illusion au personnage, le porte à la vertu. Le monstre constitue, ainsi, l'écho du père ou de la mère. La peur, à condition qu'elle ne dépasse pas certaines limites, est une émotion éminemment utile et ontologiquement positive. Elle devient, dans ce cas-ci, édifiante. L'enfant, de

11 La pédagogie par la peur est une esthétique littéraire de l'oralité, traduite dans les contes pour adolescents. Elle peut s'identifier à une sorte de pédagogie de la dissuasion, une didactique bien ancrée dans les pratiques éducatives des peuples noirs. C'est un procédé éducatif à effet graduel qui commence d'abord, par les conseils, ensuite des mises en garde, puis les interdictions, pour enfin aboutir à l'application véritable d'une peur édifiante suite à une séparation, voire un bannissement, équivalence de la mort symbolique du héros, aux fins d'une éventuelle réinsertion.

12 Le monstre instigateur de la peur n'est plus le personnage positif réparateur de la faute commise, mais installe l'apprenant dans une peur négative inhibitrice d'un développement psychologique.

retour de son aventure effroyable avec un allié monstrueux, se réalise par l'acquisition d'une sagesse, en revenant toujours à la raison et, enfin, sur la décision parentale au sens de l'intégration, symbole de la culture :

Il est observé que Nan Kôgnon s'occupait de son «mari-cadavre» à son corps défendant, en chantant. C'est justement ce chant qui attira N'gassélet, un chasseur du village vers elle. Ce dernier la sauva des effrois du monstre pour la ramener au village et elle finit par l'épouser alors qu'auparavant elle avait refusé sa main¹³.

Dans de telles conditions, la peur vécue par le sujet est dite «co-existentielle» à l'être. Ainsi, elle demeure un outil d'éducation de l'enfant et sert d'exemple à tout contrevenant. Le héros de ces récits développe une monstruosité morale qui, par la suite, est corrigée par le monstre. Il passe toujours de l'esprit individualiste à celui du groupe social et met en relief l'opposition nature/culture. Le monstre apprivoise, en effet, le caractère rebelle de la fille, son côté sauvage, favorisant ainsi son processus de socialisation.

Dans la majorité de ces textes, le héros ou l'héroïne survit aux épreuves, exprimant conséquemment la victoire de la culture sur l'état de nature. Symboliquement, le personnage aura grandi relativement ou proportionnellement aux phases initiatiques, car il se sera débarrassé de tout esprit égoïste et égocentrique, afin d'harmoniser l'attention à l'égard de sa propre identité avec la compréhension d'autrui et le respect de la diversité. De l'état naturel, il accède aux principes des lois communautaires en vue de contribuer à l'édifice social. La réflexion d'Allassane N'Daw s'inscrit dans cette version : «La culture africaine a une conception plus sociale qu'individuelle de la personne humaine» (N'Daw, 1983, p. 150). En général, ces récits développent une structure quinaire :

1. La déconfiture morale : volte-face de l'héroïne
2. La dilution des lieux fictionnels : démonisation de l'ailleurs (espace vampirique)
3. La gestuelle de l'horrible : comportement suscitant la peur
4. La mécanique du mystérieux traumatique : peur et introspection (descente en soi)
5. La normalisation : retour parmi les siens (acquisition de la sagesse)

Le *happy end*, qui correspond au retour du personnage effrayé, met en lumière la restauration de l'autorité parentale et de l'union de tous les membres de la société. Au-delà, le monstre permet d'aboutir à la

¹³ *La fille rebelle et le cadavre*, conte Djimini inédit du village de Yaossédougou (Dabakala), conteuse : Fofana Gnadjo, août 2001, voir la version intégrale à la fin de l'analyse. Le peuple Djimini est situé au Cente-Nord de la Côte d'Ivoire.

connaissance de soi et est absolument incontournable dans le parcours initiatique qu'entreprend le héros ou l'héroïne pour être reconnu comme tel.

L'émergence d'une société disciplinée trouve ici, a priori, un adjuvant de taille dans la pédagogie de l'effroi. S'il est parfois vrai qu'« éduquer, c'est faire souffrir » (Sylla, 1978, p. 118), comme l'enseigne la pédagogie par la peur, l'éducateur doit sans cesse se souvenir que le bonheur futur de l'adulte dépend de la somme de souffrances qu'il a subie durant son enfance. Cependant, l'on ne doit pas perdre de vue ce proverbe wolof : « En cueillant les feuilles d'oseille, il faut se garder de briser le plant ».

Cet être fabuleux donne ainsi à sentir que l'homme ne se réduit pas à ce qu'il croit être, que son corps lui est inconnu et qu'il est une singularité. Cependant, loin d'être une image reproduite par une quelconque aliénation de l'être, le résultat d'un paralogisme, la figure du monstre est une fabrication fertile qui assure le premier pas de l'homme dans l'appropriation de lui-même, et partant, l'appréhension de l'« Autre » pour une parfaite structuration communautaire.

Conclusion

La présente étude a révélé que le monstre des récits de la peur édifiante est un régulateur éthique dans les sociétés africaines. Son commerce avec l'enfant crapule ou rebelle dans le village n'est pas le fruit d'un hasard, car il apparaît toujours suite à une crise de la morale sociale. Dès lors, dans les textes de la pédagogie par la peur, il doit être considéré moins comme un fait langagier que comme un actant essentiel à la construction de la moralité du conte. Pareille conception, en réalité, repose sur des constantes de l'imaginaire africain, qui ne s'exprime pas dans des doctrines élaborées et communiquées, mais dans les prises de positions devant la vie. De ce fait, la pédagogie par la peur est fonctionnelle en ce qu'elle assure la survie de la société¹⁴ considérée. La réflexion d'Alassane N'Daw s'inscrit dans cette vision :

La pensée africaine n'est pas une philosophie au sens occidental, mais une conception de penser, une vision complète de l'individu au sein de la société et dans le monde. Cette pensée s'exprime dans la vie sociale, dans la vie religieuse, dans les différentes techniques par une série de symboles polyvalents dont le déchiffrement est du plus haut intérêt pour la connaissance de l'homme africain et de l'homme tout court. (N'Daw, 1983, p. 63).

¹⁴ Ensemble d'individus unis au sein d'un même groupe par des institutions, une culture qui trouve sa force dans la pluralité fonctionnelle des membres qui la composent. Cette force vitale est basée sur le respect des règles qui s'imposent à chaque classe. Un maillon de cette chaîne est défaillant, et c'est toute la survie de la communauté qui se désagrège.

Il s'agit de l'anthropocentrisme africain qui place l'homme au centre de cette philosophie, car la meilleure des connaissances est celle qui mène l'Homme vers les Hommes. L'objectif du conteur des textes oraux de la dissuasion est la construction d'un monde sans fracture sociale et dans lequel le « moi » n'a sa raison d'être que par rapport à l'« Autre », puisque ce dernier devient l'élément indispensable à l'accomplissement du « moi ». Tout ceci n'est réalisable que par le concours du monstre qui montre ce que nous sommes, ou du moins, montre une part inconnue de nous-mêmes (Audeguy, 2007), comme l'indique son étymologie « monere ». Il avertit de quelque chose, car il « assume une mission et devient le symbole de l'instant difficile d'une révélation ou d'un mystère (...) Il est non seulement l'obstacle, l'énigme, mais l'obstacle que le destin doit franchir, l'énigme que le destin doit résoudre » (Durand, 1992, p. 22-23).

Bibliographie

- AMON d'Aby François Joseph. 1984. *Le Murmure du roi*. Abidjan : NEA, 185 p.
- AUDEGUY, Stéphane. 2007. *Les Monstres : si loin et si proches*. Paris : Gallimard, 308 p.
- BELVAUDE, Catherine. 1989. *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*. Paris : L'Harmattan, 216 p.
- BRUN, Jean. 1979. *Le Mythe de l'androgynie*. Paris : Bey International, 289 p.
- CANGUILHEM, Georges. 2005. *Le Normal et le Pathologique*. Paris : PUF, 198 p.
- CHEVRIER, Jacques. 1986. *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Hatier, 315 p.
- DURAND, Gilbert. 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 276 p.
- FALABA, Traoré Issa. 1987. *Duel dans les falaises*. Abidjan : NEA, 165 p.
- FREUD, Sigmund. 1971. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 277 p.
- GNONSOA, Angèle. 2007. *Le Masque au cœur de la société Wè*. Abidjan : Fraternité Matin, 159 p.
- HECQUET, Vincent. 2009. « Littératures orales africaines ». *Cahiers d'études africaines*, n° 195, p. 833-840.
- HOBBS, Tomas. 2005. *Léviathan*. Paris : Vrin, 295 p.
- IBRAHIM, Annie. 2005. *Qu'est-ce qu'un monstre ?* Paris : PUF, 288 p.
- JOUTEUR, Isabelle. 2009. *Monstres et merveilles, Créatures prodigieuses de l'Antiquité*. Paris : Signets, Belles Lettres, 325 p.
- KANT, Emmanuel. 1988. *Fondements de la Métaphysique des Mœurs*. Paris : Bordas, 302 p.
- KARADY, Görög Veronika. 1997. *L'Univers familial dans les contes africains, liens de sang, liens d'alliance*. Paris : L'Harmattan, 288 p.
- KESTLOOT, Lylian et Mbodji, Check. 1983. *Contes et Mythes Wolof*. Paris : NEA, 175 p.

KONAN, Yao Lambert. 2011. «De la signification de quelques reptiles dans les contes africains». *Estudios Románicos*, vol. 20, p. 169-184.

KOSOVA, Maria. 1970. *Contes africains*. Paris : Gründ, 215 p.

MEKE, Méité. 2004. «Les alliances à plaisanterie comme voie». *Ethiopiennes*, n°. 72, p. 74-76.

MEYER, Gérald. 1979. *Les Contes des pays badiaranké*. Paris : Karthala, 296 p.

N'DA, Pierre. 1984. *Le Conte africain et l'éducation*. Paris : L'Harmattan, 181 p.

N'DAW, Allassane. 1983. *La Pensée africaine : Recherche sur les fondements de la pensée négro-africaine*. Dakar : NEA, 187 p.

PONTEVIA, Jean-Marie. 1993. *La Peinture, Masque et Miroir. Ecrits sur l'art et pensées détachées*. Paris : William Blake et Co. Edit, 273 p.

QUENEAU, Raymond. 1998. *L'Irogne dans la brousse*. Paris : Seuil, 202 p.

ROUSSEAU, Hervé. 1965. «Le Dieu du mal». *Revue de l'histoire des religions*, tome 167, n°. 2, p. 244-231.

SEID, Joseph Brahim. 1962. *Au Tchad sous les étoiles*. Paris : Présence Africaine, 213 p.

SYLLA, Assane. 1978. *La Philosophie morale Wolof*. Dakar : Sankoré, 165 p.

Annexe – contes ivoiriens inédits

Conte 1 : La fille rebelle et le cadavre

Il était une fois une très belle fille, elle s'appelait Nan Kôgnon. Mais, Nan Kôgnon refusait tous ceux qui lui demandaient sa main. Nan Kôgnon refusa en mariage même ce redoutable et craint chasseur de toute la tribu, le grand chasseur N'gassélet de chez nous, au prétexte qu'il portait des cicatrices.

Voilà qu'un jour, il arriva un très bel homme bien bâti et d'un très beau teint et sans aucune cicatrice sur le corps. Ce jour là, Nan Kôgnon se trouvait à l'entrée du village. À sa vue, la jeune fille s'écria : «voici l'homme de ma vie, c'est lui que j'attendais pour me marier. Enfin il est arrivé, mon mari, mon mari est arrivé.» Aussitôt, elle exigea que soit célébré le mariage. Ce qui fut fait et après quoi, le couple décida de rejoindre le domicile conjugal.

Sur le chemin, dès qu'ils quittèrent le village, le mari de Nan Kôgnon se débarrassa de son beau boubou. Sa femme surprise lui demanda :

« Homme, pourquoi ôtes-tu ton boubou ?
– J'ai chaud, répondit-il. »

Un peu plus loin, juste au détour qui mène au cimetière du village, ce fut alors son dessous qu'il enleva au même motif. Ils entrèrent alors dans le cimetière, le longèrent, et juste avant d'arriver à l'autre extrémité, Nan Kôgnon sentit une odeur puante à ses côtés. C'était celle de son époux, qui, tout le temps de la traversée du cimetière, se décomposait, perdant ainsi sa chair. Prise d'effroi, son épouse voulut fuir. Mais «klou» ! Le mari la saisit et lui dit : « Tu n'iras nulle part. Tu m'as choisi, alors c'est ici que tu vivras. Fais bouillir de l'eau pour la verser dans le creux de ma tête. »

C'était là, la tâche quotidienne de Nan Kôgnon. Elle maigrissait et elle était malheureuse. Les nuits tombées, Nan Kôgnon chantait :

<i>« Kisson sani djémé</i>	<i>Que d'or ne t'a-t-on pas proposé ?</i>
<i>Elé kô lé tiofè.</i>	<i>Tu as refusé</i>
<i>Kisson wari djémé</i>	<i>Combien d'argent ne t'a-t-on pas proposé ?</i>
<i>Elé kô lé tiofè.</i>	<i>Tu as refusé</i>
<i>Kanassé cabrou bona</i>	<i>Une fois dans la « demeure-tombe »</i>
<i>Tchè kè là sou é</i>	<i>L'homme est devenu cadavre</i>
<i>Nangnogori... »</i>	<i>Chères mères...</i>

Un soir alors qu'elle chantait, N'gassélet était à l'affût d'un buffle, là-bas, non loin de la rivière du village. Il entendit un chant. Alors

par curiosité, il suivit l'écho jusqu'à découvrir son origine. Dès qu'elle aperçut le chasseur à ses côtés, la jeune fille pleurant, le supplia alors de la sauver. Ce que fit le chasseur. Une fois en famille, la jeune fille demanda qu'on la marie sans condition à N'gassélet. Celui-ci accepta et Nan Kôgnon devint l'épouse du grand chasseur de chez nous, elle fit de beaux enfants à la fois travailleurs et humbles.

Conte Djimini du village de Yaossédougou (Dabakala, Centre-Nord de la Côte d'Ivoire). Conteuse : Fofana Gnadjo, vendeuse à Bouaké, août 2001.

Conte 2 : Lune de miel en forêt avec Python

Dans un village des pays lointains, au temps jadis, vivait une belle fille. Si belle, que tous en parlaient, même dans les coins de la forêt, on en parlait. Mais, cette jeune fille ne voulait point se marier. Ses parents, le village, tous l'avaient beau conseillé mais en vain. Cette enfant restait ferme sur sa décision. Mais, un soir, elle avait promis à sa mère, qu'elle lui couvrirait la tête d'une calebasse le jour où elle rencontrerait l'homme qu'elle-même désire.

À la mort de la Reine, on annonça les funérailles. Les étrangers arrivèrent de partout : des notables, des hommes, des femmes, des enfants, même les génies de la brousse étaient des obsèques de la Reine. Python, lui, se transforma en un bel homme. Un soir, il traversa la cour de la jeune fille, alors qu'elle pilait le foutou pour le repas du soir. Dès qu'elle l'aperçut, kpohoro...! Elle couvrit la tête de sa mère avec une calebasse à la surprise des amis de cette dernière. «J'ai compris», dit la mère.

Ils se marièrent et restaient ensemble. À la fin des funérailles, les gens retrouvèrent leur village. Le garçon demanda lui aussi la route. Mais, il conseilla à sa chérie de rester au village ; ce qu'elle refusa d'ailleurs. «Pas question, tu veux m'abandonner ici, seule!»

«Non ! Je pars avec toi». C'est ainsi qu'ils partirent, tchou tchou tchou..., pour une très longue marche à travers monts, fleuves, savanes et forêts. Ils arrivèrent là, devant un grand et profond trou. Le garçon dit à la fille très épuisée : «c'est ici mon village, entrons et asseyons nous là». Ils vivaient là-bas, eurent même des enfants. Il y avait des enfants serpents et des enfants noirs. Chaque matin, père Python entrait en brousse à la recherche du gibier. Il n'en venait jamais bredouille. C'était un bon père qui veillait bien sur eux. Cela faisait maintenant plusieurs sécheresses passées qu'elle avait quitté sa famille.

Un jour, sa marâtre décida de lui rendre visite. Et ce, contre le gré des membres de la famille et du village. Elle fit le chemin et un soir de pluie,

elle retrouva sa famille au milieu d'un mélange de Noirs¹⁵ et de Serpents. On la reçut et elle se comporta raisonnablement envers eux. Elle lavait aussi bien les enfants serpents que les enfants noirs. Elle s'en occupait très bien. Six jours passés, elle demanda la route à Python et sa fille. On la lui accorda. Toutefois, Python lui recommanda de boire plutôt l'eau boueuse que l'eau claire de la rivière sur le chemin de retour. Ce qu'elle fit à satiété.

Après une longue marche, elle retrouva sa case conjugale. Souffrant de douleurs au ventre, elle se mit à vomir. Mais qu'est-ce que je ne vous dis pas, de l'or, de l'or à remplir toute la case. Elle en offrit à la génitrice de la fille. « O kpô! Ma fille te donne de l'or, et c'est juste des miettes que tu me présentes! J'irai la voir moi-même et on verra ».

Un soir de tornade, la voici chez sa fille. « Mon Dieu, c'est avec des serpents que tu vis? Des enfants serpents? Avec des enfants humains? Malheur à moi de t'avoir mise au monde ».

Durant son séjour de quatre jours, elle n'avait jamais touché aux enfants serpents. Elle ne s'occupait que des enfants humains. Elle demanda la route. Python toujours donna sa même recommandation.

« Eh é é...! Ce python me prend pour une bête. Il est fou lui. Moi boire de l'eau boueuse? Où ça? » Arrivée à la rivière, elle choisit l'eau claire, en but abondamment. Une fois chez elle au village, elle eut envie de vomir. Elle se dirigea derrière la case, mais malheur, Python y était. Il la tua, transporta son corps dans son trou. « Veux-tu du gibier à peau lisse ou celui couvert de poils? », demanda-t-il à son épouse. Comme elle avait décodé le message, elle choisit le gibier à peau lisse. Elle demanda à Python de lui permettre d'accompagner le corps de sa mère au village. Python accepta. Et elle s'en alla avec un enfant serpent et un enfant noir.

Arrivée au bord de la rivière, elle donna à boire aux enfants. « Buvez-en, fils d'un vrai homme, ce n'est pas la faute à votre maman, ni à votre papa, c'est la faute à votre grand-mère ». Python entendit sa détresse. « Rentre avec l'enfant noir et baptise-le Anini¹⁶ ». Quand vous entendez Anini chez nous les bona, voilà son origine. C'est à cause de la sottise de la femme que cela est arrivé.

Conte agni-bona de Koun Fao, région au Nord-Est de la Côte d'Ivoire, conteur, KOSSIA Yao, octobre 2006.

15 Les Africains.

16 Il faut préciser que les Agni-bona et les baoulé dont nous sommes issus appellent le python « agni » et le suffixe « ni » désigne la mère. « Anini » désigne alors la mère du python. Dans le récit, le serpent culpabilise sa belle-mère.

Conte 3 : Valy, le prince difficile et la lionne

Il était une fois un riche roi qui n'avait qu'un fils, Valy, unique héritier. Quand il devint majeur, Tchêkô son père l'encouragea au mariage. Il invita un soir tout le village et demanda que se présentèrent au palais toutes les plus belles filles de sa tribu. Ce qui fut fait. Elles vinrent là, défilèrent l'une après l'autre sous les regards du roi, du prince et de toute la notabilité. Mais, le prince trouva à redire sur chacune d'elle, au point que son père et toute la notabilité le qualifièrent d'enfant difficile. Il leur promettait qu'il se marierait au moment venu, c'est-à-dire lorsqu'il aurait rencontré la femme de son goût.

Voilà qu'un jour on aperçut une très belle fille dans le village. Elle fit trois tours du village. Partout on parlait de sa beauté extraordinaire. Valy alla trouver Tchêkô et lui dit :

« Père, ma dulcinée tant attendue est venue. Célébrons le mariage ce jour même.

– Mais, qui est-elle ? On ne la connaît même pas, on ne sait pas de quel village elle vient et de quelle famille. Sois un peu patient mon fils !

– Non ! C'est maintenant ou jamais. »

Le roi céda, on célébra un mariage princier. La nuit tombée, le prince rejoignit la mariée dans la chambre de noces. Mais, au milieu de la nuit, on entendit des hurlements dans leur case. Les hommes accoururent chez eux. Curieusement, on y trouva le prince mort, déchiqueté par une lionne furieuse qui bondit contre toute attente pour fondre dans la brousse.

Conte suivi à l'émission La porte de mon cœur, ONUCI FM / 4-7-2007, conteuse et présentatrice radio : Binta Fall.

Ducharme et Vian :

I phonographes du pornographe?

Que peuvent avoir en commun un auteur québécois sans visage qui continue de se cacher malgré la publication de ses œuvres chez Gallimard et celui que l'on a appelé, un temps, le Prince de Saint-Germain-des-Prés ? Bien que le parallèle ne semble pas évident, nous souhaitons, à l'instar de Petr Vurm (2009) et d'Élisabeth Nardout-Lafarge (2001, p. 115-116), rapprocher les figures de ces deux auteurs Gallimard. Certaines dissemblances les éloignent d'entrée de jeu l'un de l'autre. L'absence de Ducharme de la scène publique est si singulière qu'elle en vient à créer une présence fascinante, alors que le visage de Vian, au contraire, s'impose fortement sur la scène artistique parisienne de son époque, jetant l'écrivain dans l'ombre de l'homme. Ducharme connaît un succès immédiat, Vian un succès posthume. Leur parcours semble donc bien différent et sans contact possible.

Mais ce serait oublier que Ducharme cite Vian dans plusieurs de ses romans. En effet, il évoque la chanson « Fais-moi mal » en exergue des *Enfantômes* (Ducharme, 1976, p. 8) en ajoutant que « c'est si beau », et fait entendre « Le déserteur » comme un air qui donne des « frissons » dans *L'Hiver de force* (Ducharme, 1973, p. 41). Ducharme fait allusion au chansonnier, mais Vian est aussi romancier et pas n'importe lequel. Il est ce pornographe qui écrit des romans noirs américains, mais il est surtout ce franc-tireur qui crée un « langage-univers » (Bens, 1963), selon l'expression de Jacques Bens, tout comme Ducharme.

Au-delà de ce qui les distancie, les deux créateurs se rejoignent sur plusieurs points. Si Ducharme s'amuse à donner de « drôles de titres » à ses romans, Vian, quant à lui, s'amuse à créer des canulars scandaleux en prenant entre autres le pseudonyme de Vernon Sullivan. À côté de ces écrits qui piquent la curiosité et attisent le mépris de la critique bien-pensante, ces deux créateurs composent des chansons et s'adonnent à l'écriture théâtrale et scénaristique. Ils touchent aussi aux arts visuels, Ducharme assemblant ses « Trophoux », Vian peignant quelques tableaux pour l'exposition « Si vous savez écrire, vous savez dessiner¹... » et s'adonnant à la construction de modèles réduits et d'objets divers²; deux polygraphes donc, deux touche-à-tout. Ducharme s'est même « pris pour³ » un commis de bureau pendant un certain temps, alors que Vian a travaillé à l'AFNOR et à l'Office du papier en tant qu'ingénieur. Autre point commun, leur œuvre, souvent caractérisée par une fascination pour l'enfance et pour la jeunesse, sortes de paradis perdus, s'inscrit dans des contextes en mouvement, la Révolution tranquille au Québec et l'après-guerre en France.

Les postures de ces deux écrivains gagnent à être mises en parallèle et leur rapprochement permettra de les voir sous un angle particulier. Il ne s'agira pas de confondre les deux créateurs l'un l'autre, mais bien de voir en quoi ils partagent une certaine parenté pouvant éclairer le sens de leur œuvre. En soulignant cette familiarité que l'on peut ressentir à la lecture de leurs écrits, nous pourrions exemplifier le désir de marginalité qui est présent chez l'un et chez l'autre, pour ensuite nous attarder sur leur rapport aux écrivains et à la littérature. Nous verrons alors comment leur position de francs-tireurs se manifeste d'une manière étonnamment semblable dans deux de leurs romans, *Le Nez qui voque* (Ducharme, 1967) et *L'Automne à Pékin* (Vian, 2010 [1956], p. 513-726). Nous tenterons donc d'analyser ces deux œuvres qui présentent toutes

1 Cette exposition a eu lieu le 20 décembre 1946.

2 Quelques-uns de ces objets se retrouvent sur les pages couvertures de ses romans publiés chez *Le livre de poche*.

3 Expression qu'il utilise dans le texte d'autoprésentation qui accompagnait la première édition de *L'Avallée des avalés*, publié dans la collection blanche de Gallimard en 1966.

deux une esthétique de la transgression, afin de cerner comment l'écriture de ces deux créateurs outrepassa d'une manière ludique et désinvolte les frontières présentes dans le langage.

Deux francs-tireurs marginaux

La marginalité de ces deux polygraphes gagne à être mise en parallèle, comme l'a bien vu Petr Vurm dans son texte « Ducharme et Vian : deux créativités aux confins des mots » (Vurm, 2009), qui les présente comme des « explorateurs de ces espaces limitrophes de la langue » (Vurm, 2009, p. 91). Un nouveau rapprochement peut aussi être fait à la lumière de la notion de *liminarité* définie par Michel Biron dans son essai *L'Absence du maître* (Biron, 2000). Si celui-ci se penche plus particulièrement sur la littérature québécoise et sur Réjean Ducharme, il n'en demeure pas moins que ses réflexions peuvent également éclairer la posture de Vian.

Dans son essai, Biron prend pour assise le concept de *communitas* qu'il emprunte à l'anthropologie. Il utilise ce concept pour définir l'espace littéraire québécois comme « une société dépourvue de structure hiérarchique forte » (Biron, 2000, p. 11). L'écrivain québécois, loin de faire face à une longue tradition qu'il peut transgresser, se retrouve devant l'absence d'une structure à laquelle il pourrait adhérer ou s'opposer. Il ne s'agit pas pour lui de s'élever en acquérant un prestige symbolique, mais bien d'étendre horizontalement une zone de proximité, et de s'inscrire dans une *communitas* où ne règne aucun maître ni aucune loi susceptible de dresser des interdits. Si l'écrivain québécois a un combat à livrer dans la sphère littéraire, selon Biron, c'est bien contre l'absence même d'une sphère bien définie.

Vian a grandi dans une société fortement hiérarchisée à l'opposé de la situation québécoise, mais l'écrivain parisien touche-à-tout ne semblait pas la prendre en compte ni se soucier de sa position au sein de celle-ci, empruntant ce que bon lui semblait dans les mouvements artistiques de son époque sans revendiquer une quelconque appartenance. Vian s'est tenu en marge du surréalisme ou de l'existentialisme et a préféré les parodier⁴. Il a écrit à la fois des romans noirs, des romans à « l'écriture heureux⁵ » et a publié des articles dans une cinquantaine de revues et de journaux tous fort différents idéologiquement. En fréquentant des endroits si éloignés du point de vue des hiérarchies culturelles,

4 Il parodie entre autres le poème d'Éluard, « Liberté », et se moque amicalement de Jean-Paul Sartre à plusieurs reprises, notamment dans *L'Écume des jours*.

5 Propos de Michèle Léglise, la première femme de Vian, au sujet de *L'Écume des jours*, voir Marc Lapprand [dir], « Notice de *L'Écume des jours* », dans *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, t. 1, p. 1184.

Vian a pris des libertés face à l'institution littéraire française et, d'une certaine façon, s'est moqué de ses règles et de ses cadres. Comme le souligne Marc Lapprand, il se place « en deçà de ce monde "officiel" de la littérature, dans ce qu'il a de plus sérieux et intellectuel. En désavouant délibérément l'esprit de sérieux, Vian s'assure une position de franc-tireur et s'expose à la marginalité » (Lapprand, 2010, p. XIV).

Cette position au sein de l'institution française semble lui avoir nui, alors qu'elle reste plus fréquente en Amérique. Biron souligne en effet que « l'écrivain américain est animé par l'esprit franc-tireur [qui] se bat seul, avec une connaissance relative et un respect limité des principes militaires, mais avec succès » (Biron, 2000, p. 45). Le franc-tireur doit alors improviser et il le fait avec ses connaissances, sans souci de dissocier ce qui doit se faire et ce qui ne doit pas se faire. Il fait, tout simplement, ce que bon lui semble, sans chercher à vouloir s'inscrire dans le monde officiel de la littérature.

Une recherche de convivialité

Si Ducharme et Vian se placent tous deux volontiers en marge des institutions, ils se rejoignent également dans leur désir de commencement, celui de créer une littérature en l'absence d'un maître qui les transformerait en disciple d'une quelconque idéologie ou d'une quelconque esthétique formelle dominante. Pour ce faire, les deux créateurs renouvellent constamment leur œuvre en refusant d'adopter les clichés et les modes qui caractérisent leur époque sans pour autant adhérer aux traditions littéraires plus anciennes.

Dans son « Journal à Rebrousse-poil », Vian exprime ce désir :

[...] j'ai essayé de raconter aux gens des histoires qu'ils n'avaient jamais lues. Connerie pure, double connerie : ils n'aiment que ce qu'ils connaissent déjà; mais moi j'y prends pas plaisir à ce que je connais, en littérature. Au fond, je me les racontais les histoires. J'aurais aimé les lire dans des livres d'autres (Arnaud, 1998, p. 194).

Mais Vian, en se racontant des histoires, n'écrit pas seulement pour lui. Par exemple, son *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* (Vian, 2010 [1996], p. 3-39) est rédigé dans le but d'alléger la convalescence de sa femme Michèle Léglise. Le premier roman qu'il publie chez Gallimard, *Vercoquin et le Plancton* (Vian, 2010 [1946] p. 105-238), est d'abord destiné à « amuser une bande de copains ». Ce désir d'intimité dans l'écriture, de proximité avec le lecteur, s'apparente à celui de Mille Mille, le narrateur du *Nez qui voque* qui lui, affirme écrire comme on écrit à sa fiancée (Ducharme, 1967, p. 12).

En adoptant cette forme d'écriture, les deux écrivains instaurent un rapport particulier avec le lecteur et avec la littérature. Ils créent, dans les deux cas, une distanciation par rapport au lecteur-éditeur et s'adressent directement au lecteur-frère qui, lui aussi, désire se faire raconter des histoires sans devoir passer par les formalités propres aux conventions littéraires de l'époque. Ducharme et Vian affichent ainsi une forme de marginalité semblable et entreprennent, comme le souligne Élisabeth Haghebaert à propos du Québécois, une recherche de sympathie et de convivialité (Haghebaert, 2009, p. 223).

En faisant tous deux appel à la *communitas*, Ducharme et Vian se positionnent en marge des institutions. L'épigraphe du *Nez qui voque* est révélatrice à cet égard. Ducharme écrit : «Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme» (Ducharme, 1967, p. 10). Dans le roman, Mille Mille revient sur cette idée en écrivant : «Je suis en train d'écrire un chef-d'œuvre de littérature française. Dans cent un ans, les enfants d'école en apprendront des pages par cœur. Mais, je ne veux pas de gloire» (Ducharme, 1967, p. 54). De son côté, Vian écrit dans un de ses poèmes :

J'aimerais / Devenir un grand poète / Et les gens / Me mettraient / Plein de laurier sur la tête / Mais voilà / Je n'ai pas / Assez de goût pour les livres / Et je songe trop à vivre / Et je pense trop aux gens / Pour être toujours content / De n'écrire que du vent (Vian, 1996, p. 41)

Les deux créateurs se présentent comme des écrivains qui ne visent pas un lectorat composé «d'amateurs et d'amatrices de fleurs de rhétorique» (Ducharme, 1967, p. 12), pour reprendre les mots de Ducharme, ni formé par des gens qui posent des *lauriers* sur les têtes en guise de considération. Plus qu'une distanciation vis-à-vis de ce type de lecteur, c'est un certain rapport à l'homme et à la littérature qui se crée dans ces propos.

Un bouc-émissaire commun : le pornographe

L'écrivain liminaire, en cherchant à faire partie de la *communitas*, se positionne également contre l'écrivain qui ne ferait qu'écrire, c'est-à-dire l'écrivain professionnel. En effet, le bouc-émissaire de Ducharme et Vian est l'écrivain commercial que Mille Mille qualifie de pornographe. Leur rapport au pornographe est toutefois ambivalent, car bien qu'ils souhaitent s'en dissocier, les deux créateurs déploient des univers où cette figure s'impose. Présent dans le *Nez qui voque*, le pornographe est aussi mis en scène dans *L'Avalée des avalés* (Ducharme, 1966, p. 282-284), sous la figure de l'écrivain nommé Blasey Blasey qui écrit «comme d'autres vont à l'usine» (Ducharme, 1966, p. 284). Vian se joue aussi

des figures blasées comme l'alcoolique de la chanson « Je bois », qui boit « sans y prendre plaisir ». C'est à ce détachement en particulier que fait référence la dérision chez Vian comme chez Ducharme, à ce manque d'appropriation sensible des choses, que ce soit une appropriation d'un état éthylique ou d'un discours culturel, les deux étant traités sur le même plan.

Ducharme met également en scène le pornographe dans *La fille de Christophe Colomb* (Ducharme, 1969), où il reprend le titre de la chanson de Brassens et écrit : « Quoi ! Vous n'avez jamais vu ça, un pornographe ? / D'où sortez-vous ? Arrivez en ville, sacrement ! / Vous ne connaissez même pas le pornographe du phonographe ? / Réveillez-vous ! C'est la civilisation maintenant ! » (Ducharme, 1969, p. 33-34). Cette civilisation, cette ville dans laquelle arrive aussi Mille Milles est faite, comme il le dit, de « littérature pornographique contemporaine » (Ducharme, 1967, p. 58). En attendant l'autobus, il n'a d'autre chose à faire que de « palp[er] les livres sexuels du petit kiosque à journaux » (Ducharme, 1967, p. 318), dans lequel pourrait se trouver aux côtés d'un roman d'Henry Miller, celui de Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* (Vian, 2010 [1946], p. 239-341).

En effet, Vian, ce pornographe qui écrit des romans noirs américains a compris, comme Mille Milles, que les « livres sexuels » (Ducharme, 1967, p. 19) sont surtout écrits par les Américains⁶. Il reste que Vian établit une distinction nette entre l'écrivain Vernon Sullivan et l'écrivain Vian, ne serait-ce que par l'utilisation du pseudonyme. Cette distinction s'établit davantage devant les critiques et les censeurs auxquels il précise : « Encore une fois, *J'irai cracher sur vos tombes* (je l'ai dit et redit publiquement) ne relève pas de la littérature, mais du divertissement. Les Américains ont généralement le sens de l'humour qui manque à bien des Français » (Arnaud, 1998, p. 155). Ce divertissement lui permettra de vivre un temps de son écriture, mais les livres auxquels il tient le plus, comme il le souligne au critique Stuart Gilbert, sont *L'Écume des jours* (Vian, 2010 [1947], p. 343-511) et *L'Automne à Pékin*.

En hiérarchisant son œuvre du point de vue de la valeur littéraire, Vian distingue clairement les livres auxquels il accorde plus d'importance de ceux qui se vendent le plus et démontre son désir de repousser le pornographe plus commercial pour mettre à l'avant-plan l'écrivain artiste, le créateur. Ducharme, quant à lui, refuse de publier ses pièces de théâtre parodiques et ses textes de chansons, créant lui aussi une sorte de hiérarchie à l'intérieur de sa propre production. Paradoxalement, leur œuvre littéraire, elle, plaide pour l'abolition d'une certaine hiérarchie

⁶ À ce sujet voir Gilles Marcotte, 1989, p. 75 à 122.

des discours. Leurs textes de prédilection semblent alors s'adresser à un lectorat bien particulier qui est appelé à « décoder » leur œuvre sur « le mode du “comprendne qui pourra” » (Haghebaert, 2009, p. 136).

En recherchant un rapport plus intime, plus complice avec la *communauté*, Ducharme et Vian semblent établir une réflexion sur la gratuité de la littérature. Ils se positionnent en faveur de l'écrivain non pas professionnel, mais bien l'écrivain-frère, qui parle au lecteur comme à un ami. Ce désir de marginalité et de fraternité s'exprime de façon encore plus sensible dans leurs œuvres, notamment dans *Le Nez qui voque* et *L'Automne à Pékin*. Pour bien démontrer ce désir de s'inscrire dans un tel rapport à la littérature et afin de lutter contre les étiquettes, les deux romanciers se réfugient dans la langue et s'arment ingénieusement. Leur attaque prend pour cible les conventions littéraires et langagières.

Le ludisme des épigraphes comme premier affront

Le Nez qui voque et *L'Automne à Pékin* présentent dans leur titre une forme de tromperie qui déstabilise. Les citations en exergue poursuivent ce jeu sur le langage et ne font que porter en dérision l'utilisation de ces références. Ces offensives aux conventions littéraires, sans éclairer les canevas des romans, apportent du sens au discours que le lecteur s'apprête à lire. *Le Nez qui voque* s'ouvre sur une subversion manifeste de la dédicace qui s'apparente à une mutinerie, pour reprendre l'expression de Marie-Andrée Beaudet (Beaudet, 2001, p. 103-112). Nous pouvons lire dès la première page que les citations des différents personnages présentes dans cette dédicace ont été « glané[es] au hasard de leurs œuvres pour l'édification des races », avec entre parenthèses le calembour « au hasard de leurs œuvres pour l'érection d'Érasme » (Ducharme, 1967, p. 9), sorte de paillardise que l'on pourrait d'ailleurs aisément mettre en lien avec les calembours des *Cent sonnets* (Vian, 1984) de Vian.

L'épigraphe se poursuit sur une citation du poète Émile Nelligan faite « de mémoire », ce qui la libère de l'usage traditionnel qui veut que, dans une épigraphe, l'on démontre son savoir et que l'on soit fidèle au texte d'origine qui, quant à lui, doit avoir reçu une certaine reconnaissance. Ce détournement se fait au profit d'une appropriation plus sensible de la citation que Ducharme préfère se rappeler librement, prétendant ne pas avoir pris la peine de vérifier sa source. Il ne s'agit donc pas ici de déployer son érudition. La suite nous le démontre bien. Les citations subséquentes ne contiennent, pour la plupart, qu'un seul mot sans signification particulière. Elles proviennent de figures bien différentes entre

elles telles que Colette, Kierkegaard, Platon, Mauriac, Hitler, Iberville, le patriote Léandre Ducharme ainsi que d'un auteur imaginaire :

« Ah ! » (Colette.) / « Je me... » (Barrès.) / « Oh ! » (Kierkegaard.) / « Ah ! » (Platon.) / « Sur la... » (Mauriac.) / « Ich... » (Hitler.) / « Ils... ne... la... votre... votre... leur... » (Musset.) / « Ah ! » (George Sand.) / « Il fait... » (Gide.) / « Les Messieurs de vos a semblez... » (Iberville.) (Ducharme, 1967, p. 9)

Si Vian ne construit pas une épigraphe aussi élaborée, il n'en demeure pas moins qu'il pose des citations en exergue des chapitres, ici et là, sans logique apparente, un peu comme les mots « glanés » par Ducharme. La provenance de ces citations est aussi déroutante que celle du Québécois. Vian ouvre son récit sur une citation de Lord Raglan prise dans une étude anthropologique intitulée *Le Tabou de l'inceste* : « Les personnes qui n'ont pas étudié la question sont sujettes à se laisser induire en erreur... » (Vian, 2010 [1956], p. 515). Cette formule est qualifiée par Gérard Durozoi de lapalissade (Durozoi, 1977, p. 246), c'est-à-dire d'affirmation dont l'évidence prête à rire. Ducharme, quant à lui, fait appel à « l'indulgence » du lecteur « pour la qualité de cette production » (Ducharme, 1967, p. 9) en modifiant légèrement un extrait du journal d'exil du patriote québécois Léandre Ducharme.

Le texte s'amorce donc sur la possibilité d'une incompréhension. Le lecteur s'apprête à lire un récit qui pourrait le tromper. D'ailleurs, cette tromperie était déjà inscrite dans les titres. En effet, *L'Automne à Pékin* ne se déroule aucunement en Chine ni durant l'automne et l'intitulé du *Nez qui voque* n'est qu'un prétexte à l'usage d'un calembour. Cette déstabilisation se poursuivra au fil des récits qui présenteront, phrase après phrase, mot après mot, des liens absurdes bafouant la logique du discours. Cela se traduit, par exemple, par des passages tels que : « Je renie tout ce que je viens de dire. Ça n'a aucun sens. » (Ducharme, 1967, p. 221) et par les nombreuses situations grotesques et absurdes de *L'Automne à Pékin*. Grâce aux épigraphes, les deux écrivains démontrent d'entrée de jeu qu'ils déploieront des univers déconcertants qu'ils s'approprient à l'aide d'un langage libre et ludique, sans se soucier des usages conventionnels propres à leur époque.

Des phonographes en liberté

Si, comme le souligne Marie-Andrée Beaudet, Ducharme « plaide en faveur d'un usage désacralisé du texte littéraire » en utilisant des « lambeaux d'énoncés volontairement privés de toute signification » (Beaudet, 2001, p. 108). Vian, quant à lui, désacralise l'usage littéraire

de la citation en prenant pour références des ouvrages qui ne font pas partie de la littérature. Il vide lui aussi l'exergue de sa fonction traditionnelle, c'est-à-dire celle de démontrer l'érudition de l'auteur, son univers de référence et sa position dans le monde littéraire.

Vian cite en exergue deux études anthropologiques, des ouvrages d'ingénierie, l'ouvrage populaire qu'est le *Catalogue Philips, un Précis de prestidigitation* et une étude sur « Les subventions à l'enseignement confessionnel ». Baudelaire est le seul écrivain consacré qu'il cite, mais d'une façon provocatrice. En effet, Baudelaire écrit « aimer une femme intelligente est un plaisir de pédéraste » (Vian, 2010 [1956], p. 709). Jean-Pierre Vidal souligne la déviance de l'épigraphe chez Vian et affirme que « [l]'humour naît [...] de l'inadéquation non seulement de l'épigraphe au texte, mais de l'épigraphe au tout dont il est extrait » (Vidal, 1977, p. 271), ce qui semble s'appliquer aussi à la pratique paratextuelle de Ducharme. Vian se cite aussi lui-même et démontre explicitement l'artifice de ses citations. En effet, il met en exergue d'un chapitre ses propres pensées inédites : « Je ne mettrai plus de petits machins comme ça que de place en place, parce que cela devient emmerdant » (Vian, 2010 [1956], p. 577). Il détourne donc lui aussi l'usage savant des épigraphes en les traitant de « petits machins » qui l'emmerdent.

Le discours direct qu'est la citation est, selon Dominique Maingueneau, une « sorte de magnétophone idéal » (Maingueneau, 2003, p. 117). Ducharme et Vian se transforment d'entrée de jeu en phonographes qui utilisent différents discours, comme bon leur semble. Ils se présenteraient alors comme des phonographes révoltés par l'hégémonie du bien-parler, du bien-écrire, des règles qui les régissent, des phonographes qui, « surconscients » des phénomènes linguistiques, pour reprendre l'expression de Lise Gauvin (Gauvin, 2000), seraient envahis par le trop-plein des discours environnants, par les livres qui se multiplient, par les variétés de langues qui s'entrechoquent, ce qui les pousserait à se retourner vers leur appareillage et à utiliser les sons, les mots, les tonalités, les registres, les citations, en vue de s'installer dans une marginalité qui refuse toute étiquette.

Deuxième affront : les registres de langues

En utilisant des références provenant de domaines hors du champ littéraire, les phonographes que sont Ducharme et Vian démontrent leur désir de se positionner en dehors de la hiérarchie propre aux discours consacrés, dans « une sorte d'espace hors-jeu exempt de tout désir de compétition, de toute volonté de supériorité, de toute forme de domination » (Beaudet, 2001, p. 106). Il en est de même pour les

registres de langue. Ducharme et Vian créent des contrastes entre le langage littéraire et le langage populaire, voire vulgaire. *Le Nez qui voque* et *L'Automne à Pékin* mettent en scène des blasphémateurs érudits, Mille Milles et l'abbé Petitjean⁷.

Si Marie-Hélène Larochelle (Larochelle, 2009) affirme que Mille Milles est le plus grand blasphémateur de l'œuvre ducharmienne par son utilisation récurrente de l'expression «hostie de comique». Vian, quant à lui, subvertit la figure traditionnelle de l'abbé en lui faisant tenir un discours des plus blasphématoires, ce qui le situe sur le plan du grotesque et de l'inversion carnavalesque. Aux messes austères et ritualisées, l'abbé Petitjean substitue des «messes qui pètent le feu» (Vian, 2010 [1956], p. 611), et aux prières sacrées, des comptines pour enfants qui au lieu de se terminer par un *amen* se terminent par «Quatre, cinq, six, cueillir des saucisses» (AP, 607). Le latin biblique fait place à un latin dépourvu de sens sacré comme dans l'expression «*tanquam adeo fluctuat nec mergitur*» (Vian, 2010 [1956], p. 609), devise de la ville de Paris.

Il en est de même pour Mille Milles qui dit «écrire un chef-d'œuvre de littérature», se proclamant ainsi Grand Auteur, mais répétant constamment qu'il est «un hostie de comique». Cette inadéquation entre le Grand Auteur et l'hostie de comique semble aussi placer ces figures sur un plan horizontal, au même titre que l'abbé et l'homme vulgaire. Si l'abbé utilise le latin ou «l'argot de sacristie» (Vian, 2010 [1956], p. 660) à quelques reprises, Mille Milles utilise quant à lui l'espagnol qu'il est en train d'apprendre, parce que, comme le dit Brel, «la mort est espagnole» (Ducharme, 1967, p. 77) et qu'il veut être prêt à la comprendre :

C'est une phrase d'une des chansons de Jacques Brel. Nous apprenons l'espagnol pour mourir comme il faut. [...] La mort est espagnole : j'apprends l'espagnol pour être en mesure de lui donner la réplique quand je la rencontrerai (Ducharme, 1967, p. 77).

Il doit aussi confronter le grec, la langue de son patron et s'insurge : «Si je suis né ici, c'est parce que je pensais qu'ici tout le monde parlait d'une façon intelligible.» (Ducharme, 1967, p. 269). L'auteur de ce récit est, comme il le souligne, «un vulgaire mystificateur» (Ducharme, 1967, p. 271) qui s'amuse à créer un environnement polyphonique tout comme Vian, qui met également en scène d'autres langues et langages, que ce soit l'italien, le latin, l'anglais ou des argots inventés.

⁷ Ce nom parodie celui de l'abbé Jean Grosjean qui a gagné le prix de la Pléiade, alors que Vian était sélectionné pour *L'Écume des jours*.

Troisième affront : la sémantique

Faisant se côtoyer le joul, l'argot, le blasphème, les anglicismes, l'espagnol, le latin, les néologismes et autres trouvailles, Ducharme et Vian créent tous deux une « cacophonie langagière » (Haghebaert, 2009, p. 113). Malgré cette polyphonie propre au monde infernal, les mots désignent tous le même monde tangible et, comme le souligne l'abbé Petitjean : « À quoi bon connaître le nom si l'on sait ce que c'est que la chose ? [...] Il suffirait de donner un autre nom à la chose. » (Vian, 2010 [1956], p. 661). Ducharme et Vian s'adonnent à ce jeu de resémantisation lexicale. Mille Milles affirme : « l'écrevisse est la femelle de l'écrivain » (Ducharme, 1967, p. 178) et le capitaine du bateau dans *L'Automne à Pékin* dressera la liste des *oiseaux ordinaires*, laquelle comprendra le *franfremouche*, la *mouture*, l'*amillequin*, la *bêtarde*, le *marche-à-l'oeil* (Vian, 2010 [1956], p. 583) et d'autres mots à la provenance mystérieuse. Ducharme et Vian créent tous deux de nouveaux langages-univers. Ils ajoutent des sens inédits aux mots, allant jusqu'à en inventer afin de poétiser l'absurdité de leur récit qui est teinté à la fois d'un comique grotesque et d'un tragique sournois.

Deux figures qui ne sont pas de ce monde

Bouffons, tragédiens, paroliers, poètes, Ducharme et Vian s'opposent aux prosateurs, aux pornographes et refusent le drame tout autant que le récit réaliste et bien-pensant. Ces deux francs-tireurs affichent une forme de marginalité propre aux figures de bouffon, de fou et de sot, figures qui peuvent « participer à la vie sans y prendre part » (Bakhtine, 1978, p. 307). Les deux créateurs se donnent alors le droit d'œuvrer en mettant à nu les conventions et se plaisent à réunir les contradictions. Ce rapport à la littérature n'est pas sans déployer une critique de l'art et des institutions, ni sans établir un rapport fraternel avec la *communitas*. Ce lien qui se crée avec le lecteur met alors en place une réflexion sur la dimension philosophique de la vie, une réflexion poétique propre aux humanistes.

Bibliographie

- ARNAUD, Noël. 1998. *Les Vies parallèles de Boris Vian*. Paris : Christian Bourgois, 508 p.
- BEAUDET, Marie-Andrée. 2001. « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique » in *Voix et Images*, vol. XXVII, n^o. 1 (79), automne, p. 103-112.
- BENS, Jacques. 1963. « Un langage-univers », in *L'Écume des jours*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, p. 177-187.
- BIRON, Michel. 2000. *L'Absence du maître*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (Socius), 320 p.
- DUCHARME, Réjean. 1966. *L'Avalée des avalés*. Paris : Gallimard, 378 p.
- _____. 1967. *Le Nez qui voque*. Paris : Gallimard, 333 p.
- _____. 1969. *La Fille de Christophe Colomb*. Paris : Gallimard, 232 p.
- _____. 1973. *L'Hiver de force*. Paris : Gallimard, 273 p.
- _____. 1976. *Les Enfantômes*. Paris : Gallimard (NRF), 283 p.
- DUROZOI, Gérard. 1977. « Narration finie et fiction interminable dans *L'Automne à Pékin* » in *Colloque de Cerisy*. Paris : U.G.E. (10/18), t. 1, p. 245-255.
- GAUVIN, Lise. 2000. « Une surconscience opérante : les stratégies textuelles des années 80 », in *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, p. 143-165.
- HAGHEBAERT, Élisabeth. 2009. Réjean Ducharme. *Une marginalité paradoxale*. Québec : Nota Bene, 337 p.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène. 2009. « Du sociolecte : étude du blasphème dans les romans de Réjean Ducharme » in *Présences de Ducharme*, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge. Québec : Éditions Nota bene (collection Convergences), p. 147-163.
- LAPPRAND, Marc. 2010. « Introduction », in *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard (La Pléiade), t. 1, p. IX-XLVI.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2003. *Linguistique pour le texte littéraire* Paris : Nathan (4e éd.), 243 p.

MARCOTTE, Gilles. 1989. « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey » in *Le roman à l'imparfait*. Montréal : l'Hexagone (Typo/Essai), p. 75-122.

NARDOU-LAFARGE, Élisabeth. 2001. *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*. Montréal : Fides (Nouvelles études québécoises), 308 p.

VIAN, Boris. 1984. *Cents sonnets*. Paris : Christian Bourgois, 194 p.

_____. 1996. « J'aimerais » in *Je voudrais pas crever*. Paris : Fayard, p. 41.

_____. 2010. *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard (La Pléiade), t. 1, 1303 p.

VIDAL, Jean-Pierre. 1977. « La déviance générale » in *Colloque de Cerisy*. Paris : U.G.E. (10/18), t. 1, p. 263 à 292.

VURM, Petr. 2009. « Ducharme et Vian : deux créativités aux confins des mots » in *Présences de Ducharme*, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge. Québec : Nota bene (collection Convergences), p. 85-100.

Notices biobibliographiques

Joëlle Comte

Joëlle Comte est étudiante à la maîtrise en Études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Luc Bonenfant. Ayant toujours eu comme obsession première le Québec, son histoire et sa culture, elle travaille, dans le cadre de son mémoire, l'évolution de la posture éthique de la figure du Poète dans les cycles utopiques de Paul Chamberland. Elle a récemment contribué à l'ouvrage *Les Marges de l'œuvre* (Nota Bene), dirigé par Jacinthe Martel, en écrivant un chapitre d'analyse génétique sur le recueil *Le Sacre* de Paul-Marie Lapointe.

Jacinthe Dubé

Jacinthe Dubé poursuit une maîtrise en études littéraires à l'Université Laval, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet. Son mémoire porte sur un parallèle entre l'œuvre de Boris Vian et celle de Réjean Ducharme, sur leur utilisation ludique du langage et leur rapport aux institutions. Elle a participé au colloque *Passages des frontières* à Victoria, en Colombie-Britannique, en mai 2011, ainsi qu'au Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ en mai 2012. Elle a également publié un texte sur Vian dans la revue étudiante *Chameaux*.

Yao Lambert Konan

Yao Lambert Konan est enseignant-chercheur à l'Université de Bouaké (Côte d'Ivoire). Il enseigne les littératures orales africaine et française, l'Ancien français et la philologie des textes. Ses recherches portent sur les personnages de contes. Il a publié des articles dans plusieurs revues en Afrique et en Espagne.

Delphine Klein

Professeure agrégée, Delphine Klein est en doctorat d'Études Germaniques sous la direction de M. Ralf Zschachlitz (Lyon 2, France), et dispense des cours en qualité d'A.T.E.R. à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne. Ses recherches au sein du laboratoire LCE (Lyon 2) concernent la réception des classiques Goethe et Schiller dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek. Delphine Klein a publié dans la revue en ligne *Loxias* et plusieurs articles sont en cours de publication. Secrétaire générale de l'association de jeunes chercheurs

Les Têtes Chercheuses, elle co-organise des séminaires mensuels ainsi que des journées d'études bisannuelles, et codirige la publication des actes d'un colloque pluridisciplinaire et international sur L'Exploration du corps dans les arts (Lyon, 2011). Par ailleurs, elle est l'initiatrice et organisatrice d'un symposium sur Elfriede Jelinek qui aura lieu les 27, 28 et 29 mars 2014 à Lyon et Saint-Etienne.

Jean-Michel Lapointe

Après avoir terminé un baccalauréat en philosophie à l'Université Laval (2008), Jean-Michel Lapointe enseigne brièvement la philosophie au collégial avant d'entamer une maîtrise en littérature comparée à l'Université de Montréal. Sous la supervision de Terry Cochran, il dépose en 2012 un mémoire qui cherche à redéployer la notion antique d'«exercice spirituel» dans la modernité à partir de l'œuvre de l'écrivain américain Ralph Waldo Emerson.

Julien Perrier-Chartrand

Julien Perrier-Chartrand poursuit des études doctorales sous la direction conjointe de Lucie Desjardins à l'Université du Québec à Montréal et de Patrick Dandrey à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Après un mémoire de maîtrise portant sur les rapports entre les différentes modulations de la forme tragique et les théories de sujet au XVII^e siècle, il consacre maintenant ses travaux aux significations politiques, discursives et rhétoriques de la figure du duel dans la tragédie humaniste, la tragédie classique et la tragi-comédie. Il a notamment publié des articles aux PUL dans la collection «Cahiers du CIERL».

Isabelle Thisdale

Isabelle Thisdale vient de compléter une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux interrogent la place des arts plastiques dans la création littéraire et la relation entre le corps et la pratique artistique. Elle s'intéresse aussi au témoignage littéraire, qui est l'objet central de son mémoire. Elle a publié des textes de création dans la revue *Main Blanche* et a participé à un dossier sur les poétiques du silence chez Marguerite Duras, à paraître dans les Cahiers Figura.

NUMÉROS PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Actes du colloque
Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-
- Numéro 13 (printemps 2011) : Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque
- Numéro 14 (automne 2011) : Vieillesse et passage du temps
- Numéro 15 (printemps 2012) : En territoire féministe :
regards et relectures
- Numéro 16 (automne 2012) : D'hier à demain :
le rapport au(x) classique(s)

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3\$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5\$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5\$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5\$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8\$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8\$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8\$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8\$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, hors série, 2009 • 5\$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5\$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité, hors série, 2010 • 5\$
- Post-, n° 12, 2010 • 5\$
- Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque, n° 13, 2011 • Épuisé
- Vieillesse et passage du temps, n° 14, 2011 • 5\$
- En territoire féministe : regards et relectures, n° 15, 2012 • 5\$
- D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s), n° 16, 2012 • 5\$

Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : Au Canada : 3\$ À l'extérieur du Canada : 5\$

Nom	Adresse courriel	
Adresse		
Ville	Province / Pays	Code postal
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postales 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : postures.uqam@gmail.com
Site internet : www.revuepostures.com

TEXTES DE :

Joëlle Comte

Lucie Desjardins

Jacinthe Dubé

Delphine Klein

Yao Lambert Konan

Jean-Michel Lapointe

Julien Perrier-Chartrand

Sébastien Roldan

Isabelle Thisdale

