

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XXVI, Fasciculus 2
Budapestini, anno Domini MMXXV

Editor-in-chief
MÁRTON GERGELY HORVÁTH
(University of Szeged)

Editorial Board

ANIKÓ ÁDÁM	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
DÓRA BAKUCZ	(University of Debrecen)
BIAGIO D'ANGELO	(University of Brasília)
GYÖRGY DOMOKOS	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
GIUSEPPE FRASSO	(Catholic University of the Sacred Heart, Milan)
ZOLTÁN G. KISS	(Eötvös Loránd University, Budapest)
MARIA INMACULADA	
ILLANES-ORTEGA	(University of Seville)
ÉVA MARTONYI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ARMANDO NUZZO	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ELVIRA PATAKI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ÁGNES TÓTH	(National Institute for Oriental Languages and Civilizations, Paris)

Invited Editor
ANIKÓ ÁDÁM
(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Catholic University
Faculty of Humanities and Social Sciences

Editorial Advisory Board: Báder, Petra (Eötvös Loránd University, Hungary) • Baditzné Pálvölgyi, Kata (Eötvös Loránd University, Hungary) • Berta, József Tibor (University of Szeged, Hungary) • Bors, Edit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Bran, Răzvan (University of Bucharest, Romania) • Buzek, Ivo (Masaryk University, Brno, Czechia) • Campisi, Nicolás (Georgetown University, USA) • Colombo, Michele (Stockholm University, Sweden) • Davoine, Patrick (Lyon Catholic University, France) • Doležalová, Pavla (Masaryk University, Brno, Czechia) • Dósa, Attila (University of Miskolc, Hungary) • Dytrt, Petr (Masaryk University, Brno, Czechia) • Enăchescu, Mihai (University of Bucharest, Romania) • Ertl, Péter (Eötvös Loránd University, Hungary) • Földváry, Kinga (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Frazer-Imregh, Monika (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary) • Gacoin-Marks, Florence (University of Ljubljana, Slovenia) • Garzón Duarte, Eliana (District University Francisco José de Caldas, Colombia) • Gécseg, Zsuzsanna (University of Szeged, Hungary) • Gerhalter, Katharina (University of Graz, Austria) • Gordon Peral, María de los Dolores (University of Seville, Spain) • Gougelmann, Stéphane (Jean Monnet Saint-Étienne University, France) • Gutiérrez Rubio, Enrique (Palacký University Olomouc, Czechia) • Gyimesi, Timea (University of Szeged, Hungary) • Hayek, Katia (Masaryk University, Brno, Czechia) • Heidinger, Steffen (University of Graz, Austria) • Huszthy, Bálint (Eötvös Loránd University, Hungary) • Huszthy, Júlia Alma (Eötvös Loránd University, Hungary) • Huțanu, Monica (West University of Timișoara, Romania; University of Belgrade, Serbia) • Ilian, Ilinca (West University of Timișoara, Romania) • Juhász, Balázs (Eötvös Loránd University, Hungary) • Kahl, Thede (Friedrich Schiller University Jena, Germany; Austrian Academy of Sciences, Austria) • Kruppa, Tamás (University of Szeged, Hungary) • Laranjinha, Natalia (Algarve University, Portugal) • Lukácsi, Margit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Lucamente, Stefania (University of Cagliari, Italy) • Martí, Tibor (Research Centre for the Humanities, Institute of History, Hungary) • Martínez Linares, María Antonia (University of Alicante, Spain) • Matić, Gordana (University of Zagreb, Croatia) • Mátyus, Norbert (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Medveczká, Mária (Comenius University Bratislava, Slovakia) • Menczel, Gabriella (Eötvös Loránd University, Hungary) • Outeirinho, Fátima (University of Porto, Portugal) • Paolini, Michele (Comenius University Bratislava, Slovakia) • Pellérdi, Márta (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Perez, Claude (Aix Marseille University, France) • Prosenc, Irena (University of Ljubljana, Slovenia) • Radosavljević, Petar (University of Zagreb, Croatia) • Radvánszky, Anikó (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Rodríguez García, Cristina (Masaryk University, Brno, Czechia) • Salis, Nicola Matteo (University of Cagliari, Italy) • Santiago Alonso, Gemma (University of Ljubljana, Slovenia) • Sorescu-Marinković, Annemarie (Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia) • Szabó, Dávid (Eötvös Loránd University, Hungary) • Szijj, Ildikó (Eötvös Loránd University, Hungary) • Szilágyi, Imre (Eötvös Loránd University, Hungary) • Volpilhac, Aude (Lyon Catholic University, France) • W. Somogyi, Judit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary)

Technical editor: ZOLTÁN G. KISS (Eötvös Loránd University, Budapest)

Editorial correspondence should be addressed to

VERBUM, PPKE BTK Institute of Classical and Romance Languages

H-1088 Budapest, Mikszáth Kálmán tér 1, Hungary

E-mail: horvath.marton.ergeley@szte.hu

 <https://ojs.ppke.hu/verbum>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN 1588-4309

INDEX

La lecture comme exploration

ANIKÓ ÁDÁM	
Sortir de son bocal ou la lecture comme exploration. Avant-Propos	191
CAMILLE BORTIER	
Michel Charles en quatre temps. Sur la théorie des textes possibles	195
ALBA SAYAGO BARBERO	
L'identité communautaire du breton	209
FEDERICA FUSACCHIA	
Lire les <i>yeux</i> dans le théâtre de Pierre Corneille	221
VICTORIA FERRETY MONTIEL	
Lire à contre-courant les textes de Jean Lorrain	231
ANNE HÉLÈNE QUÉMÉNEUR	
La (re)lecture écopoétique de l'Œuvre de Maurice Genevoix	247
CARLOS HUMBERTO SANTOS CHINCHILLA	
Lire dedans et en dehors des bocaux du réalisme magique et du <i>Southern Gothic</i> : allers-retours des littératures des Amériques	259
JAN RUTSCH	
Lire les <i>histoires sentimentales</i> selon R. Rorty afin de sortir du relativisme culturel (?)	279
RECENSIONES	291

La lecture comme exploration

Sortir de son bocal ou la lecture comme exploration Avant-Propos

Une université d'été s'est tenue à Budapest en août 2024, consacrée aux communautés de la lecture¹, concept élaboré par Stanley Fish en 1980 dans son ouvrage *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*². Cette conception s'appuie sur la thèse selon laquelle ce sont les lecteurs qui font les livres, et que leur interprétation dépend de la communauté à laquelle ils appartiennent.

Le présent numéro spécial de *VERBUM* rassemble des études et des réflexions qui, à travers différentes époques, communautés et œuvres littéraires, ne se limitent pas à l'analyse des textes ou à la question de leur interprétation, mais examinent également leur contexte théorique et social, ainsi que la pluralité de leurs lectures possibles.

Cependant, une telle réflexion recèle un piège : celui de l'enfermement au sein de sa propre communauté interprétative. Les textes – et tout particulièrement les textes littéraires – dépassent pourtant largement leur cadre d'origine et ouvrent sans cesse de nouveaux horizons vers lesquels l'interprétation peut se diriger.

Les organisateurs de l'université d'été de Budapest ont illustré cette idée à l'aide d'une métaphore : celle du poisson rouge nageant dans un bocal transparent. Le bocal procure au poisson l'illusion d'un univers infini, alors même qu'il en constitue les limites. Cette parabole du poisson (*fish*, en anglais) et de son bocal offre une représentation saisissante de la « communauté interprétative » (*interpretive community*) et de la difficulté, pour quiconque y vit, d'imaginer

¹ Dans le cadre du projet *Reading Communities, Shaping Identities – Lire ensemble* (2023-1-PT01-KA220-HED-000158582).

² Version française : Amstermadam : Éditions Amsterdam, 2007.

un dehors. Pour le poisson, le bocal est à la fois le monde et la condition de sa protection.

Remplaçons à présent cette image de l'aquarium par celle de la bibliothèque. Les lecteurs et lectrices y plongent, non dans de l'eau douce, mais dans les livres. La bibliothèque devient alors leur bocal – mais un bocal sans frontières, dont on peut sortir et revenir à volonté. Proust écrivait dans *Le Temps retrouvé* : « En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci et *vice-versa* [...] »³. Nous pourrions préciser avec Stanley Fish : le lecteur – ou la lectrice –, lorsqu'il lit, est un poisson heureux, aventureux.

Plus concrètement, le programme intensif organisé à Budapest s'est interrogé sur la lecture littéraire comme moyen de franchir les limites de notre bocal identitaire et interprétatif. Les auteurs y proposent, à travers des études de cas, des exercices d'interprétation et de commentaire de textes, une série de stratégies et de dispositifs destinés à nous rendre capables de percevoir, depuis l'extérieur, les contours de nos communautés et de nos identités. Car derrière la cloison de l'aquarium se trouve un monde à explorer – encore faut-il les bons livres et les bonnes méthodes pour y accéder.

Certains concepts semblent, par la nature arbitraire du langage, appartenir *ab ovo* à l'extériorité (l'*« autrui »*) ou à l'intérieurité (le *« moi intime »*). Pourtant, en renversant cette opposition, on pourrait conclure que l'extériorité n'est qu'une modalité du moi, un aspect sous lequel l'autre devient familier et le sujet étranger à lui-même. Dans la littérature, le langage constitue la seule possibilité de dialoguer, de se dire et de se désigner comme sujet; mais cette possibilité est fragile, voire illusoire. L'identité que nous saissons, notamment dans la lecture, ne serait-elle pas elle-même une illusion de continuité?

Le langage rend possible l'attribution d'un sens aux choses réelles, fictives ou virtuelles, afin qu'elles deviennent des signes. Or, derrière toute attribution de sens se cache une histoire, une narration – voire l'acte même d'attribuer un sens constitue déjà une histoire à raconter. Paradoxalement, plus nous cherchons à saisir le sens de notre vie intérieure pour en faire le récit, plus nous

³ Proust, M. : « Le Temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, tome 2, Paris : Gallimard, (1913) 1919 : 70.

nous en éloignons. Il faut renoncer au moi intime pour qu'il devienne objet d'observation, ce que Michel Foucault nomme une « extériorité sauvage⁴ ».

Il nous est impossible de penser le référent directement : notre perception se construit à travers la structure du système des signifiants et signifiés. Cette structure relationnelle organise le découpage linguistique du réel. Nos représentations mentales dépendent ainsi des catégories linguistiques – autrement dit, notre perception du monde est tributaire du langage. Il en va de même pour la représentation du moi. Pour dépasser ce déterminisme langagier, il faut se tourner vers la nature même de la langue, car le langage, surtout littéraire, peut fonctionner en l'absence de référents. Sa fonction la plus essentielle est peut-être de désigner ce qui est absent, d'agir *in absentia* plutôt que *in presentia*.

La lecture, activité éminemment culturelle, engage des processus cognitifs complexes pour lesquels notre cerveau n'est qu'en partie préparé – à la différence de la langue, capacité innée issue de l'évolution. Une chose demeure certaine : la lecture transcende toujours le texte et la langue.

Les études rassemblées dans ce numéro thématique explorent les stratégies de lecture, les méthodes d'interprétation et les dimensions textuelles, intertextuelles ou extratextuelles, interlinguistiques ou extralinguistiques, qui permettent de sortir de notre propre bocal identitaire et interprétatif. Elles invitent à parcourir ces territoires multilingues sans appartenance fixe, ces *no man's lands* de la lecture, qui n'appartiennent à personne et, pour cette raison même, appartiennent à tous.

Les contributions abordent notamment : la théorie des *textes possibles* de Michel Charles (C. Bortier); l'identité communautaire bretonne à travers une politique linguistique régionale (A. Sayago); la symbolique de l'œil, forme de sortie du texte, dans le théâtre classique du 17^e siècle français (F. Fusacchia); une lecture décadente de la décadence (V. Ferrety); une lecture écopoétique de l'œuvre de Maurice Genevoix, écrivain de guerre (A.-H. Quéméneur); une lecture critique du réalisme magique (C. H. Santos Chinchilla); et enfin, une lecture philosophique des histoires sentimentales selon Richard Rorty (J. Rutsch).

Anikó Ádám
Université Catholique Pázmány Péter

⁴ Cf. Foucault, M. : *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971 : 36–38.

Michel Charles en quatre temps Sur la théorie des textes possibles

Camille Bortier

Université d'Anvers et Research Foundation – Flanders

camille.bortier@uantwerpen.be

(n° de projet : 1108925N)

Abstract: Michel Charles proposes a form of literary analysis that is not only interested in the text “as it is”, but also explores the possible texts that could have existed. We present Charles’ model and its evolution over time “in four stages”, each corresponding to the publication of one of his books.

Keywords: Michel Charles, possible texts, rhetoric, interpretation, interventionism, dynamics of reading

Résumé : Michel Charles propose une forme d’analyse littéraire qui ne s’intéresse pas uniquement au texte « tel qu’il est », mais qui explore également les textes possibles qui auraient pu exister. Nous présentons ici le modèle de Charles et l’évolution de sa pensée « en quatre temps », chacun correspondant à la publication d’un de ses ouvrages.

Mots-clés : Michel Charles, textes possibles, rhétorique, interprétation, interventionisme, dynamique de la lecture

On a pensé pendant longtemps qu’il appartenait aux écrivains d’écrire des textes, et aux lecteurs de les lire. Mais on s’est peut-être trompé sur ce point. Ou plutôt : il y a moyen de voir les choses autrement. Le but de la présente rubrique est de « sortir du bocal », de faire bouger les idées reçues, de penser *out of the box*. Il existe, comme on va le voir, et pour ce qui concerne la critique littéraire, un excellent guide à ce propos. Son nom est Michel Charles, il est l’inventeur d’une « théorie des textes possibles ». Mais de quoi s’agit-il ?

La rhétorique comme « art de lire »

En un sens notre histoire commence en 1977, avec la parution de *Rhétorique de la lecture*. Michel Charles propose dans ce premier livre « d’examiner comment un texte expose, voire “théorise”, explicitement ou non, la lecture ou les

lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire ; comment il nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous constraint »¹. Plus précisément, il explore, à travers une analyse qu'il appelle « rhétorique », comment un texte peut penser sa lecture. La rhétorique, qui a connu au siècle dernier une renaissance dans le sillage du structuralisme, n'est pas pour Charles un « art de parler » (ou d'écrire). Elle n'est ni normative, ni descriptive ; elle ne cherche pas à raconter le « contenu » des lectures possibles. Elle se définit plutôt comme un « art de lire » ou un « art de questionner »² qui s'intéresse aux mécanismes textuels qui permettent d'en arriver à des lectures différentes du même texte³ : « Le métalangage rhétorique permet d'“essayer” différentes relations *possibles* du lecteur au texte, différentes modalités de la lecture. »⁴ Nous reconnaissions ici, signalons-le déjà, bien des idées qui seront reprises, avec variantes, dans les ouvrages ultérieurs.

Pour une rhétorique spéculative

Dans *L'Arbre et la Source* (1985), Michel Charles propose de distinguer entre ce qu'il appelle la lecture « courante » et la lecture « savante ». Cette opposition est centrale dans la pensée du théoricien. La lecture « courante », telle qu'elle se pratique de nos jours, est personnelle : elle se fait seule et en silence. Elle est anarchique, fragmentée en ce sens que le lecteur peut interrompre la lecture ou sauter des passages ; elle est linéaire et se fonde sur une attention variable. La lecture « savante », en revanche, est socialisée : elle tient compte des lectures précédentes faites par d'autres et cherche à démontrer sa pertinence devant un public. Elle est réglée, totalisante, car elle considère l'œuvre dans son ensemble ; elle est simultanée en ce sens qu'elle suppose une mémoire complète de l'œuvre, et repose sur une attention constante. Tout discours secondaire, soutient Charles, s'appuie sur une lecture savante⁵.

Le modèle de Charles repose également sur une distinction entre deux « cultures », ou si l'on peut dire entre deux pratiques, ou deux manières de tenir un discours sur la littérature : le commentaire et la rhétorique. Le

¹ M. Charles : *Rhétorique de la lecture*, Paris : Éditions du Seuil, 1977 : 9.

² *Ibid.* : 79.

³ *Ibid.* : 63.

⁴ *Ibid.* : 118.

⁵ M. Charles : *L'Arbre et la Source*, Paris : Éditions du Seuil, 1985 : 106-109.

commentaire est la pratique qui consiste à lire pour expliquer les textes ; on vise ici « leur établissement et leur mise à jour, leur reprise, leur actualisation »⁶. On pourra aussi parler d'une herméneutique ou d'un « art de l'interprétation ». La rhétorique est orientée vers l'écriture : « pour elle, en effet, une culture est une machine à produire des discours : le discours antérieur n'est pas un texte que l'on consigne et relit, mais un instrument à fabriquer d'autres discours. »⁷ Dans *L'Arbre et la Source*, les deux cultures sont explorées à travers des considérations théoriques et historiques. Le titre de l'ouvrage renvoie à ces deux manières différentes d'envisager l'analyse littéraire : la source symbolise le commentaire, qui s'intéresse au texte dans sa singularité et qui tente de remonter « à la source » de l'œuvre. L'arbre renvoie à la rhétorique, activité plurielle qui vise à organiser « en arbre » les exemples repérés dans les textes⁸. Regardons cela de plus près.

Le commentateur s'intéresse au texte en tant qu'objet clos, il cherche à saisir sa spécificité, il est convaincu que son objet « cache » des sens occultés. Il explique les choix de l'auteur en attribuant une monumentalité au texte. Le commentaire n'est pas autonome : il est contraint de renvoyer constamment au texte dont il traite. Il est donc largement citationnel⁹. Le commentateur, l'herméneute, comme on pourrait l'appeler aussi, se donne pour objectif d'élucider les difficultés du texte. Celles-ci peuvent être liées à la figure de l'auteur (on s'intéresse à ses sources d'inspiration, son inconscient, son idéologie) ou à l'œuvre (on explique la langue ou l'époque dans laquelle elle s'inscrit)¹⁰. Dans tous les cas, le commentateur est convaincu que son interprétation est non seulement correcte, mais aussi essentielle pour « bien » lire le texte. Cependant, soutient Charles, la difficulté qui est censée légitimer le travail d'interprétation est, paradoxalement, toujours construite *a priori* par l'interprète lui-même pour illustrer une doctrine¹¹. Par exemple, une interprétation psychanalytique de la *Recherche* conduit toujours à la « découverte » d'éléments psychanalytiques. Il en va de même pour une interprétation marxiste de *La Comédie humaine*. L'interprète trouve toujours ce qu'il cherche.

⁶ *Ibid.* : 12.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid.* : 13. Voir aussi C. Noille : « La forme du texte : rhétorique et/ou interprétation », *Fabula-LhT* 14, 2015.

⁹ M. Charles : *L'Arbre et la Source*, *op.cit.* : 74.

¹⁰ *Ibid.* : 71-72.

¹¹ *Ibid.* : 73.

La rhétorique, quant à elle, privilégie la forme sur le contenu. Son objet n'est pas le texte, mais les modes de fonctionnement du langage¹². À partir de là, le rhétoricien produit un nouveau discours : « la rhétorique [...] est tournée vers la création, et n'étudie les discours que comme propédeutique à l'élaboration d'autres discours. »¹³ Le rhétoricien, donc, examine un discours existant pour en faire autre chose. Il s'ensuit que, contrairement au commentateur, il n'accorde pas d'autorité au texte, au point que la notion même de « texte » n'existe pas pour lui : l'objet appelé « texte » pour lui est un ensemble d'énoncés. Puisqu'il est question ici de la création d'un nouveau discours à partir d'un discours antérieur, le travail du rhétoricien se révèle à l'évidence plus autonome, plus détaché du texte premier, que celui du commentateur. On lit chez Charles : « [La rhétorique] donne un coup d'arrêt aux grands systèmes herméneutiques, mais du coup, précisément, elle cesse de « faire parler » infiniment le texte, elle cesse de s'y référer, elle casse son autorité et, au terme, le texte la sert dans son projet propre, plutôt qu'elle ne le sert. La rhétorique est, on le sait ou on devrait le savoir, le moyen le plus efficace de mettre le texte à distance¹⁴. » C'est à partir de la rhétorique, on l'a compris, que Charles développera sa théorie des textes possibles.

L'âge d'or pour le commentaire est la Scolastique, courant de pensée médiéval qui consiste en l'interprétation de textes bibliques (ou profanes) dans le but d'en tirer un savoir religieux. Le classicisme est l'exemple par excellence d'un âge rhétorique : Racine, par exemple, dans *Andromaque*, lit les textes de Virgile et d'Euripide pour se les approprier et en faire autre chose. Il passe d'une lecture à une écriture. Le public auquel s'adresse le dramaturge a lui aussi droit à l'initiative. Pensons aux nombreuses querelles et « cabales » qui ont marqué cette époque. Et aujourd'hui ? Nous sommes actuellement dans une culture du commentaire, une scolastique « moderne », née à la fin du 19^e siècle, où règne une idéologie du texte¹⁵. Il faut noter cependant qu'il n'y a jamais de domination totale de l'une ou l'autre culture : en réalité, il y a toujours une part de rhétorique dans le commentaire (parce qu'il s'écrit) et une part de commentaire dans la rhétorique (parce que l'on vit dans une société où le texte est sacré). Notre attitude face aux textes dépend inévitablement de la culture dominante. Par exemple, dans la scolastique, le rhétoricien se

¹² *Ibid.* : 29.

¹³ *Ibid.* : 51.

¹⁴ *Ibid.* : 52.

¹⁵ *Ibid.* : 125 et suite.

voit obligé d'employer des instruments rhétoriques adaptés à une culture du commentaire¹⁶.

À partir de la rhétorique ancienne, ou pratique, celle de l'orateur, Charles développe une rhétorique « spéculative », qui est celle du théoricien. Elle partage avec la rhétorique pratique l'importance accordée à la maîtrise du discours, mais, contrairement à la version ancienne, elle ne cherche pas à produire un discours au premier degré. La rhétorique survit aujourd'hui dans une culture dominée par l'idéologie du texte. Elle se voit donc obligée de parler du texte, qui, comme nous venons de le voir, est normalement le terrain du commentaire. La rhétorique spéculative ou, si l'on veut, la « rhétorique de la lecture », version « faible » de la rhétorique, s'adapte au commentaire. Elle travaille sur le texte, non pour l'interpréter, mais pour l'analyser dans une perspective rhétorique. Cette « rhétorique du commentaire », tournée vers l'analyse textuelle, est la seule forme de rhétorique qui puisse exister dans une culture du commentaire¹⁷.

Les textes possibles

En 1995 paraît *Introduction à l'étude des textes*. Ce troisième livre est, écrit Michel Charles, « la suite proprement méthodologique »¹⁸ de son précédent ouvrage, « une *Rhétorique de la lecture bis* revue à partir des hypothèses théoriques et historiques de *L'Arbre et la source* »¹⁹. L'idée est ici, comme dans les ouvrages précédents, d'analyser le texte dans une perspective rhétorique et cela au sens que nous venons de donner à ce mot. Le nouvel ouvrage cherche à élaborer les règles méthodologiques pour une rhétorique spéculative.

C'est dans l'*Introduction à l'étude des textes* que Charles développe pour la première fois en détail sa théorie des textes possibles. Le théoricien retient de la rhétorique la perception du texte réel comme un possible parmi d'autres. Il renvoie aux propos de Paul Valéry sur l'arbitraire du genre narratif et au fameux exemple qu'André Breton, on s'en souvient, attribue à Valéry dans le *Premier Manifeste du Surréalisme* : « la marquise sortit à cinq heures ». Reprenons les mots de Valéry :

¹⁶ *Ibid.* : 100-101.

¹⁷ *Ibid.* : 51-60. Voir aussi A. Minzeturanu : « La “rhétorique speculative” de Michel Charles », *Critique* 858, 2018 : 929-946, pp. 933-934; C. Noille : « Le commentaire rhétorique classique : un modèle de microlecture non herménégétique », *Fabula-LHT* 3, 2007.

¹⁸ M. Charles : *Introduction à l'étude des textes*, Paris : Éditions du Seuil, 1995 : 13.

¹⁹ *Idem*.

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable. Il m'est arrivé de publier des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations²⁰.

Charles est d'accord avec l'auteur du cours de poétique au Collège de France pour dire que tout récit est entouré de possibles qui auraient pu être écrits. Il ajoute que « l'arbitraire du récit, qui est évidemment un cas particulier de l'arbitraire du texte, n'est jamais que le sentiment de la perte des possibles »²¹. Toujours sur l'idée que le texte aurait pu être autre, Charles se réfère en outre à Julien Gracq, qui introduit dans *Lettrines* l'idée des « textes fantômes » : ce sont, pour Gracq, les pistes abandonnées par l'auteur, et elles méritent tout autant d'être explorées par le critique, par le lecteur²². Charles soutient que la recherche en littérature ne devrait pas seulement s'intéresser aux « fantômes » de textes que peut mettre au jour la critique génétique, mais également aux développements possibles que le lecteur imagine au fil de la lecture. En d'autres termes, il s'agit de révéler « non seulement des possibles de l'écriture, mais aussi et surtout des possibles de la lecture, ou des possibles que la lecture attribue à l'écriture »²³.

Soyons plus précis encore. L'idée que le texte baigne dans un ensemble de possibles, selon Charles, peut s'exprimer de plusieurs façons²⁴. La première renvoie aux interventions critiques que l'on pratiquait typiquement à l'âge classique. Le lecteur à ce moment n'hésite pas à affirmer que le texte aurait pu ou dû être différent, et que, par exemple, Mme de Clèves aurait mieux fait de ne pas avouer à son mari son amour pour le duc de Nemours, auquel cas..., etc. La deuxième formulation s'inscrit dans le domaine de la poétique. On parle

²⁰ P. Valéry : « Fragments des mémoires d'un poème », in : *Oeuvres*, t. I, Paris : Gallimard, 1957 : 1467.

²¹ M. Charles : *Introduction à l'étude des textes*, op.cit. : 113.

²² J. Gracq : *Lettrines*, Paris : Éditions Corti, 1967 : 27-29.

²³ M. Charles : *Introduction à l'étude des textes*, op.cit. : 108.

²⁴ *Ibid.* : 102.

ici du fameux principe de « la case vide » que l'on retrouve notamment chez Gérard Genette²⁵. Il s'agit de mettre en place un classement où non seulement les combinaisons empiriquement observées soient prises en compte, mais aussi de prévoir des catégories « blanches » pour les cas théoriquement concevables.

Charles ajoute un troisième élément, qui est en rapport avec la dynamique de la lecture. Le texte, lors d'une lecture dite « courante », avance par une succession linéaire de structures locales et provisoires. Le lecteur « ordinaire » projette sur lui une cohérence et une organisation présupposées. Il en résulte que deux structures différentes se chevauchent : celle du texte et celle que le lecteur lui impose²⁶. Ce doublage de structures, Charles l'appelle un « dysfonctionnement », défini comme « l'inévitable tension que produit la rencontre entre une saisie globale du texte, et une saisie partielle, effectuée dans une pratique de lecture dynamique, entre l'image que l'on a intuitivement du tout (et que nous appelons un peu vite les structures du texte) et les accidents qui l'affectent »²⁷. En d'autres termes : le lecteur voit un texte différent dans le texte. Cela se produit en particulier à des moments où il semble y avoir hésitation dans le texte entre plusieurs programmes possibles, ou lorsque le lecteur perçoit ce qu'il considère comme une bavue ou une incohérence dans le texte. Charles donne l'exemple de Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*, blessé lors de la bataille de Waterloo à la cuisse, puis quelques pages plus loin au bras droit²⁸. À chaque doublage du texte, le lecteur doit ajuster son parcours et laisser derrière lui les textes possibles qu'il avait pourtant vu apparaître et a donc pris en compte. C'est à partir des dysfonctionnements que Charles propose de mettre au jour les virtualités du texte. Les possibles abandonnés au fil de la lecture laissent d'ailleurs des traces dans la mémoire du lecteur. Il s'agit de ce que le théoricien, reprenant le mot de Gracq, appelle des « éléments fantômes »²⁹.

Charles propose ensuite de décrire les opérations de lecture que l'on peut effectuer sur le texte analysé pour évoquer ses « possibles ». Parmi les exercices

²⁵ Voir notamment G. Genette : *Nouveau discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1983 : 108. Le théoricien refuse de donner une synthèse générale de ses recherches en narratologie « parce qu'un tel achèvement, outre le ridicule, et l'impossibilité matérielle, serait sans doute plus stérilisant que stimulant : une grille doit toujours rester ouverte. »

²⁶ Il convient cependant de rappeler encore une fois que pour le rhétoricien « le texte » n'existe pas : la structure du « texte » est aussi une construction du lecteur.

²⁷ M. Charles : *Introduction à l'étude des textes*, op.cit. : 135. Voir aussi du même auteur : « Proust d'un côté d'autre part. Qu'est-ce qu'un dysfonctionnement ? », *Poétique* 59, 1984 : 267-282.

²⁸ M. Charles : *Introduction à l'étude des textes*, op.cit. : 130.

²⁹ *Ibid.* : 168 et suite.

d'intervention qu'il passe en revue dans *Introduction à l'étude des textes*, nous trouvons notamment : le découpage du texte, la substitution d'un élément à un autre, ou encore la substitution du texte à un autre, ou le remplacement d'une conjonction par une autre (par exemple remplacer un « et » par un « mais »), l'inversion de l'ordre des éléments, la construction d'un texte possible à partir de l'assemblage de plusieurs textes existants, la modification de la focalisation, le changement du statut du texte (lire un texte littéraire comme un texte référentiel, ou un texte critique comme un texte romanesque, ou l'inverse), etc.³⁰ Attention : le but de l'analyse n'est pas de rivaliser avec le texte premier, ni de transformer l'analyse littéraire en une critique de jugement (du type : « le texte aurait été meilleur si... »). On estime plutôt que c'est en explorant les possibles d'un texte, c'est-à-dire en le pluralisant, que l'on comprend mieux son fonctionnement. Charles écrit :

Faire varier un contexte, pour voir ce qui se passe, se demander comment on analyserait le texte si... Et si telle phrase se terminait plus tôt ? et si l'on ne savait rien de tel personnage ? et si l'on avait oublié que, cent pages plus haut, il a été dit telle ou telle chose ? Plus fortement, il est parfaitement possible de pluraliser un texte, de le doubler par d'autres, de le multiplier par la seule variation du regard qu'on lui porte... Nous avons peut-être sept ou huit versions de *Bérénice*, six ou sept clochers de Martinville, etc. Le texte peut et doit sans doute être un espace d'expériences et, si un peu de théorie nous éloigne de lui, beaucoup nous y ramène³¹.

Le texte, on le voit, est considéré comme tout aussi intéressant pour ce qu'il est que pour ce qu'il laisse de côté, pour ce qu'il aurait pu être.

Les textes possibles (*bis*) : le réseau textuel

Composition (2018) est à ce jour le dernier ouvrage de Michel Charles. Le théoricien y revient d'une autre façon sur une série d'idées développées dans ses précédents travaux, notamment sur les textes possibles, la dynamique de la lecture et la distinction entre description et interprétation. On observe toutefois

³⁰ *Ibid.* : 380–381.

³¹ *Ibid.* : 380.

un léger déplacement par rapport aux propositions formulées dans *Introduction à l'étude des textes*. Le « modèle » de Charles a bougé.

Une hypothèse nouvelle est avancée. Plutôt que d'admettre qu'un même texte peut donner lieu à plusieurs lectures, Charles soutient que le texte est un agencement de textes possibles et que chaque « interprétation » actualise, ou sélectionne, l'un de ces textes virtuels. En d'autres mots : « il n'y a pas plusieurs lectures d'un texte, mais, virtuellement, plusieurs textes dans le "texte" »³². Ces textes virtuels font partie d'un même ensemble, que Charles appelle le réseau textuel. Les lecteurs construisent ainsi les textes possibles *via la lecture*, c'est-à-dire sans changer la lettre du texte³³. Charles précise qu'il n'existe pas de « vrai texte » à partir duquel les textes possibles seraient dérivés : « Le "vrai texte" n'est que l'ensemble des possibles [...]. Dire que le "vrai" texte est l'ensemble des possibles revient évidemment à lui donner un statut strictement virtuel. C'est en ce sens qu'il n'"existe" pas. Il est le réseau des possibles »³⁴. Charles définit « le texte » plus précisément comme un ensemble d'énoncés que l'on peut décomposer de la manière suivante : 1) *le texte idéal* : c'est l'ensemble des signes auxquels on peut reconnaître une existence pleinement « objective », identique dans tous ses exemplaires, quelle que soit la bibliothèque où l'œuvre est conservée ; 2) *le réseau textuel*, qui englobe l'ensemble des textes possibles ; 3) *les textes possibles*, c'est-à-dire les différents textes que l'on peut produire à partir du réseau textuel³⁵. Selon Charles, l'analyse littéraire doit s'intéresser au réseau textuel dans le but d'identifier les textes possibles qui peuvent être actualisés.

Comment se fait-il que deux lecteurs différents puissent faire apparaître deux textes différents au sein du même réseau textuel ? La sélection de tel ou tel texte virtuel se fait à travers des opérateurs de lecture que Charles appelle des « filtres ». Ils permettent au lecteur d'hiérarchiser, de mettre en lumière, de reconfigurer certains énoncés selon un intérêt personnel, un programme littéraire ou une doctrine³⁶. Ainsi, un critique qui prétend avoir une certaine « lecture »

³² M. Charles : *Composition*, Paris : Éditions du Seuil, 2018 : 21.

³³ *Ibid.* : 33. Il s'agit d'une hypothèse que Charles avait déjà avancée dans « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique* 164, 2010 : 387–417. Christine Noille était la première à commenter l'article : « Sur un exemple de Michel Charles ou comment composer (avec) des textes ». *Poétique* 169, 2012 : 97–115.

³⁴ M. Charles : *Composition*, *op.cit.* : 22.

³⁵ *Ibid.* : 22–23.

³⁶ *Ibid.* : 34, 71, 309–54. Voir aussi du même auteur : « Le sens du détail », *Poétique* 116, 1998 : 387–424.

d'un texte dit en réalité : « le réseau textuel a été éclairé de telle ou telle manière, il y a eu une opération de mise en relief, d'emphase, d'accentuation au terme de laquelle j'ai obtenu un texte, à la lettre identique, mais différent de celui de tel ou tel autre critique qui conteste ma lecture. Le réseau a été parcouru différemment. En d'autres termes, il est fait des mêmes éléments, mais j'en ai modifié l'organisation³⁷. »

Charles distingue, plus précisément, entre trois aspects du possible en littérature³⁸. Le premier est le *texte du critique* : toute interprétation finalisée actualise un texte virtuel au sein du réseau textuel. Pour examiner cet aspect du possible on se demande quel filtre herménégistique a permis au critique de construire son texte. Le deuxième aspect concerne les *textes du rhétoricien*. Ce sont les interventions critiques qui confrontent le texte à ce qu'il aurait pu être. On invente, par exemple, des variantes de *La Princesse de Clèves* où l'héroïne ne confesse pas à son mari son amour pour le duc de Nemours. Ici, on fait interagir le réseau textuel avec d'autres réseaux. Les *textes du premier lecteur* constituent le troisième aspect du possible et concernent la dynamique de la lecture dite « courante ». Le lecteur qui lit un texte pour la première fois invente au fil de la lecture une multitude de développements possibles. Ces textes possibles se succèdent et s'effacent à mesure que le texte avance, et chacun d'entre eux peut à son tour donner lieu à d'autres textes possibles. Ces deux derniers aspects du possible proviennent d'une même opération de lecture : « Le lecteur ordinaire fait, sous une forme pure (sans souci d'une norme), l'expérience première du rhétoricien ou, à l'inverse, ce dernier donne à l'expérience du lecteur ordinaire une forme élaborée, savante (et, dans l'histoire, souvent normée). »³⁹ Charles avance que c'est dans la dynamique de la lecture que les textes possibles se manifestent le mieux, et c'est cette dynamique qu'il vise à décrire⁴⁰.

³⁷ M. Charles : *Composition*, *op.cit.* : 34.

³⁸ *Ibid.* : 36-38.

³⁹ *Ibid.* : 38. Les textes possibles imaginés au fil de la lecture laissent des traces dans l'imagination du lecteur. Il s'agit des « éléments fantômes » que nous avons vus plus haut.

⁴⁰ Nous dirons donc, comme le suggère Andrei Minzeti, que le modèle de Charles s'inscrit dans un « constructivisme soft ». Le constructivisme est une théorie de la lecture qui part du principe que le texte n'est pas « proposé » par l'auteur, mais, au contraire, « construit » par le lecteur. Pensons à Stanley Fish, qui soutient que ce ne sont pas les qualités formelles « déjà présentes dans le texte » qui font qu'on l'interprète d'une certaine manière, mais que c'est, au contraire, notre regard sur le « texte » qui fait apparaître les qualités formelles. On trouve des échos des propositions de Fish chez des critiques dont le travail s'inscrit dans le sillage de Charles, notamment Marc Escola, Sophie Rabau et Franc Schuerewegen. Le projet de Charles,

Il y a là, précisons-le, un changement par rapport à l'*Introduction à l'étude des textes*. D'abord, l'accent se déplace de la distinction entre rhétorique et herméneutique vers un intérêt plus marqué pour l'ontologie du texte et la dynamique de la lecture. Nous constatons également, avec Thomas Conrad, une différence en ce sens que Charles distingue, dans *Composition*, entre les textes du premier lecteur (« rhétorique de la lecture ») et les textes du rhétoricien (« rhétorique interventionniste »)⁴¹. Nous avons vu que Charles propose dans l'*Introduction à l'étude des textes* des exercices d'interventionnisme. Le lecteur peut, pour ne donner qu'un exemple, changer l'ordre chronologique des textes dans les *Lettres portugaises* pour obtenir un autre cadrage de l'ensemble⁴². En revanche, dans l'hypothèse du « réseau textuel » avancée dans *Composition*, il s'agit de décrire les textes possibles suscités par la lecture, par un acte d'interprétation ; ils « ne s'opposent à aucun texte réel »⁴³. Ici, on n'intervient pas dans le texte premier : « en principe, tous les lecteurs vont puiser les énoncés dans le même ensemble, ils ne vont rien ajouter [...], ils ne vont rien retrancher [...]. Sans forcer le paradoxe, on pourrait soutenir que la diversité des textes est invisible, que leurs différences sont occultées⁴⁴. » Charles prend du recul par rapport à la rhétorique interventionniste proposée dans l'*Introduction à l'étude des textes*. Il se montre en quelque sorte plus « textualiste ».

En guise de bilan provisoire : s'il existe un « modèle » Michel Charles, et si c'est bien à ce théoricien que nous devons l'idée et la méthode des textes possibles, ce modèle, de toute évidence, a évolué, et peut-être va évoluer encore. La chose intéressante à observer est alors que l'évolution que l'on constate dans les travaux de Michel Charles est en ce sens un retour presque paradoxal au « texte ». L'interventionnisme est tempéré, Charles a mis des garde-fous⁴⁵. *Rhétorique de la lecture* introduit l'analyse rhétorique du texte, *L'Arbre*

écrit Minzetanu, est « plus modéré ». A. Minzetanu : « La “rhétorique spéculative” de Michel Charles », *art.cit.* : 930. S. Fish : *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2007.

⁴¹ T. Conrad : « Composition, description, transition », *Acta fabula* 20(1), 2019.

⁴² M. Charles : *Introduction à l'étude des textes*, *op.cit.* : 196-201.

⁴³ M. Charles : *Composition*, *op.cit.* : 32.

⁴⁴ *Ibid.* : 33.

⁴⁵ Cela pourrait s'expliquer par le fait qu'entre la parution d'*Introduction à l'étude des textes* et *Composition*, certaines pratiques interventionnistes plus radicales se sont développées dans le sillage des propositions de Charles, notamment sous les plumes de Marc Escola, Sophie Rabau en Franc Schuerewegen. On peut risquer l'hypothèse qui reste à vérifier que le théoricien a peut-être cherché, en 2018, à se démarquer de cet interventionnisme plus prononcé.

et la Source explore la distinction théorique et historique entre commentaire et rhétorique, l'*Introduction à l'étude des textes* introduit la théorie des textes possibles, *Composition*, enfin, revendique une pluralisation du texte tout en cherchant à rester près de la lettre du « texte ».

Un dernier mot encore. Nous avons présenté le modèle de Charles en « quatre temps ». Est-il permis de rêver d'un « cinquième temps » possible et à ce à quoi celui-ci pourrait ressembler ? Un passage du « post-scriptum » de *Composition* mérite de ce point de vue toute notre attention :

Il m'est apparu peu à peu que le « commentaire rhétorique » idéal pourrait essayer de se passer de commenter, tenter de se réduire à n'être plus qu'une sorte de copie du texte étudié, présentée dans une disposition différente, agrémentée de discrets soulignements, de signes divers indiquant des décrochages, déviations, doublages, inflexions, accentuations, accélérations, etc., qui en feraient une sorte de partition. Je n'ai pas eu l'audace de me lancer dans un « commentaire » dont l'instrument principal fût la typographie, mais il est permis de rêver.⁴⁶

Il y a là peut-être un avenir pour le modèle de Charles, avenir qui est à la fois très « textes possibles » et, ajouterions-nous, très « texte ». Mais c'est un avenir radical : l'analyste copie le texte, se contente de quelques soulignements, de quelques accentuations seulement. On transcrit ce qui est là déjà, et par le simple fait de transcrire, de copier le texte, on le réécrit, on le réinvente, et donc, on le « commente ». Bouvard et Pécuchet étaient copistes, et ce sont des personnages de Flaubert ; Pierre Ménard a « écrit » à sa façon le *Quichotte* et il est une création borgésienne. Bouvard, Pécuchet, Menard (Pierre), trois figures potentiellement emblématiques pour une théorie des textes possibles de la nouvelle génération, pour un « cinquième temps » chez Michel Charles ? Histoire à suivre.

⁴⁶ M. Charles : *Composition*, op.cit. : 418.

Bibliographie

- Charles, M. (1977) : *Rhétorique de la lecture*. Paris : Éditions du Seuil.
- Charles, M. (1984) : Proust d'un côté d'autre part. Qu'est-ce qu'un dysfonctionnement ? *Poétique* 59 : 267–282.
- Charles, M. (1985) : *L'Arbre et la Source*. Paris : Éditions du Seuil.
- Charles, M. (1995) : *Introduction à l'étude des textes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Charles, M. (1998) : Le sens du détail. *Poétique* 116 : 387–424.
- Charles, M. (2018) : *Composition*. Paris : Éditions du Seuil.
- Charles, M. (2010) : Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple. *Poétique* 164 : 387–417. <https://doi.org/10.3917/poeti.164.0387>
- Conrad, T. (2019) : Composition, description, transition. *Acta fabula* 20(1). <https://doi.org/10.58282/acta.11933>
- Fish, S. (2007) : *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*. trad. Étienne Dobenesque, Paris : Les Prairies ordinaires.
- Genette, G. (1983) : *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gracq, J. (1967) : *Lettrines*. Paris : Éditions Corti.
- Minzelanu, A. (2018) : La « rhétorique spéculative » de Michel Charles. *Critique* 858 : 929–946. <https://doi.org/10.3917/criti.858.0929>
- Noille, C. (2007) : Le commentaire rhétorique classique : un modèle de micro-lecture non herméneutique. *Fabula-LhT* 3. <https://doi.org/10.58282/lht.952>
- Noille, C. (2012) : Sur un exemple de Michel Charles ou comment composer (avec) des textes. *Poétique* 169 : 97–115. <https://doi.org/10.3917/poeti.169.0097>
- Noille, C. (2015) : La forme du texte : rhétorique et/ou interprétation. *Fabula-LhT* 14. <https://doi.org/10.58282/lht.1521>
- Valéry, P. (1957) : *Oeuvres*. t. I, éd. Jean Hytier. Paris : Gallimard.

L’identité communautaire du breton

Alba Sayago Barbero
Université de Cadix
alba.sayagobar@alum.uca.es

Abstract: The aim of this analysis is to describe how certain factors played a major role in strengthening the communal identity of the Breton language in Lower Brittany. On the one hand, through the transmission of ecclesiastical Breton literature and certain orthographic reforms of the language by P. Maunoir and Le Gonidec, which led to the emergence of a Breton folklore and nationalist movement. On the other hand, the implementation of a linguistic policy for the use of Breton in various aspects of everyday life.

Keywords: Breton language, identity, community, breton literature, religion

Résumé : Cette analyse vise à décrire comment certains facteurs ont joué un rôle prépondérant pour renforcer l’identité communautaire du breton en Basse-Bretagne. D’une part, grâce à la transmission d’une littérature bretonne ecclésiastique, ainsi que certaines réformes orthographiques de la langue de P. Maunoir et de Le Gonidec qui ont permis l’émergence d’un mouvement folkloriste du breton et nationaliste. D’autre part, dans la mise en œuvre d’une politique linguistique pour l’utilisation du breton dans différents aspects de la vie quotidienne.

Mots-clés : langue bretonne, identité, communauté, littérature bretonne, religion

Introduction

D’après les études des langues celtiques, les historiens ont établi trois périodes dans l’histoire du breton selon son évolution : le vieux-breton du 6^e siècle au 11^e siècle, le moyen-breton du 9^e siècle au 17^e siècle et le breton-moderne à partir du 17^e siècle. En Europe, au Moyen-Âge, le latin était la langue d’écriture, tandis que « les langues vernaculaires sont restées marginales »¹. Il y a encore

¹ N. Blanchard : « Dialectologie et standardisation linguistique. Centres et marges économiques et culturels en Basse-Bretagne », *Port Acadie* (13-14-15), 2008 : 45-61, p. 54.

la présence du breton armoricain ou vieux-breton dans des toponymes surtout en Basse-Bretagne mais concernant les premières traces écrites les gloses constituent un témoignage écrit de la langue parlée à l'époque. Ce sont des annotations faites en breton dans un manuscrit datant du 11^e siècle². Il s'agit d'une copie rédigée en latin de l'œuvre latine *Ars grammatica sive Institutiones Grammaticae, libri I-XVII*³ du grammairien Priscianus Caesariensis du 6^e siècle, puisque les anciens manuscrits en latin étaient souvent « copiés par de moines originaires de Bretagne »⁴. Ces gloses sont visibles dans la marge ou dans l'interligne des vers où on trouve écrit leurs équivalents en latin. Il semble que ces gloses avaient la fonction d'une sorte d'aide-mémoire pour les moines des paroisses en Basse-Bretagne, c'est-à-dire, c'était une technique pour se rappeler de la signification en breton des mots en latin. Ces traces écrites démontrent que le breton était la langue de communication de la population pendant cette période.

Au 12^e siècle le breton écrit évolue vers le moyen-breton à l'aide de l'Église chargée de « forger une langue bretonne de culture digne de la mission »⁵ de prêcher le discours de la foi. Nous trouvons ainsi les premières traces écrites imprimées du breton lié à un contexte religieux à partir de l'invention de l'imprimerie. C'est la publication en 1499 du premier dictionnaire breton, le *Catholicon*. Composé par le lexicographe et clerc de la paroisse de Plougonven Jehan Lagadeuc, le dictionnaire trilingue (breton-latin-français) « offre un peu plus de cinq mille »⁶ mots en breton et il était « destiné aux clercs bas-bretons »⁷ pour leur mission de prédication, c'est-à-dire, d'évangélisation de la population. Nous pouvons donc remarquer la présence de l'Église catholique dans la langue bretonne mais aussi dans la littérature à partir des manuscrits suivants. Elle va être le moteur d'une littérature bretonne religieuse comportée par exemple des mystères inspirés dans des différentes parties de la Bible. Tout au long du 16^e

² Voir la datation des gloses dans le *Dictionnaire des gloses en vieux breton* de L. Fleuriot, Paris : Klincksieck, 1964.

³ Manuscrit conservé dans la BNF. Voir les gloses en breton *doguormahetion* du mot en latin *adiectiua*, p. 26v, ligne 14; et *solgued* du mot en latin *substantiam*, p. 26v, ligne 18. Voir la signification de ces gloses dans le *Dictionnaire des gloses en vieux breton* de Léon Fleuriot, pp. 148 et 306.

⁴ F. Gourvil : *Langue et littérature bretonnes*, Paris : Presses de France, 1968 : 74.

⁵ R. Calvez : « Tradition d'une invention. La création par l'Église d'une langue bretonne de culture : XVI^e-XIX^e siècle », *Port Acadie* (24-25-26), 2013 : 346-356, p. 347.

⁶ F. Gourvil : *op.cit.* : 95.

⁷ *Ibid.* : 114.

siècle, cette littérature rédigée par la plume des clercs des paroisses, compte sur la « promotion du breton comme langue de culture »⁸ par la bourgeoisie et apporte « des dons substantiels et suffisants pour [leur] permettre de fonder des maisons »⁹ d'édition, en plus grand nombre en Basse-Bretagne à partir du 16^e siècle.

Certains de ces drames religieux parvenus jusqu'à nous sont ceux de la *Passion et Résurrection* qui « reprennent les épisodes des différents évangiles qui se rapportent aux derniers instants du Christ »¹⁰, ou celui de la *Vie de sainte Barbe* dont le discours est de « rappeler que la mort est la juste sanction du péché originel »¹¹ ainsi que ceux de la *Vie de sainte Catherine* et de la *Vie de sainte Nonne et de son fils Dewi*, entre autres. Tous les mystères¹² manifestent « des mentalités qu'on tente d'imposer »¹³ à l'époque à l'aide d'un message nourri de la peur de « la mort, du péché et de son châtiment »¹⁴. Ils étaient également représentés en scène par des prêtres « qui étaient le plus à même tenir ce rôle »¹⁵, afin de faciliter la transmission du dogme catholique.

Cette doctrine est autrement visible dans la poésie mystique par le travers des poèmes¹⁶ « relatifs aux fins dernières »¹⁷ comme *La Vie du fils de l'homme*, *Les Quinze joies de Marie*¹⁸ ou *Le Miroir de la mort* du Maestre Iehan an Archer

⁸ N. Blanchard : « Dialectologie et standardisation linguistique. Centres et marges économiques et culturels en Basse-Bretagne », *op.cit.* : 54–55.

⁹ R. Calvez : « Du breton mondain », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 115–3, 2008 : 135–153, p. 136.

¹⁰ R. Calvez : « Tradition d'une invention. La création par l'Église d'une langue bretonne de culture : XVI^e–XIX^e siècle », *op.cit.* : 352.

¹¹ A. Croix : *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles : la vie, la mort, la foi*, Paris : Maloine, 1981 : 1171.

¹² Le titre en breton de ces mystères en ordre cités ci-dessus : *Aman ez dezrou an Passion ha he goudé an Résurrection* (1530), *Aman ez dezrou buhez sante Barba dre rym* (1557), *Buhez an itron sanctes Cathell* (1576) et *Aman ez dezraou buez sant[es] Nonn hac ez map deuy* (sans datation exacte).

¹³ A. Croix : *op.cit.* : 927.

¹⁴ *Ibid.* : 928.

¹⁵ Y. Le Berre : « La caverne de Maître Jehan ou l'étrange ballet des mots du *Mirouer de la mort* (1519–1575) », *La Bretagne Linguistique* 22, 2018 : 101–114, p. 102.

¹⁶ Le titre en breton de ces poèmes : *Buhez Mab den* (1530), *Pemzec Leuenez Maria* (1530) et *Le Mirouer de la Mort* (1575).

¹⁷ F. Gourvil : *op.cit.* : 115.

¹⁸ Voir l'analyse et la traduction d'Yves le Berre de ces poèmes dans son œuvre *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530, suivies de trois poèmes*, 2011.

coz. Ce dernier poème a été l'objet d'étude des historiens pour diverses raisons, car pour la première fois il y a la mention d'un auteur mais surtout la présence de la complexité de sa métrique, composée de rimes internes avec la répétition des phonèmes à l'intérieur des différents vers. Il se centre sur « la mort physique, le jugement dernier, l'enfer, le paradis »¹⁹ en évoquant le discours sur la nécessité de mener une vie exemplaire et sur le mépris de la vanité des biens terrestres à travers ses vers : « La mort, le jugement, l'enfer froid, quand l'homme y pense, il doit trembler. Fol est celui qui ne prend garde qu'il faut tous décéder »²⁰. Ces vers cités sur la couverture du manuscrit, expriment une sorte d'avertissement concernant l'homme dont le comportement doit être celui d'un bon chrétien dans la terre car il y aura un jugement final pour ses péchés. Cela s'adresse au groupe social « composé de nobles ou de bourgeois enrichis de fraîche date »²¹ grâce au développement du commerce maritime au 16^e siècle. Ils sont faibles face à « *l'abondance de toutes choses* »²² de la vie terrestre aux yeux de l'Église, qui veut s'assurer que cette classe sociale reste fidèle à son dogme. Force est de constater que les thèmes traités dans cette littérature religieuse appartiennent à la thématique connue du macabre en Basse-Bretagne qui est présente également dans son architecture, « il n'est pas de paroisse sans doute qui ne possède aux 16^e–17^e siècles une allusion imagée mais explicite à l'Enfer »²³. Sur la façade de l'ossuaire de l'église de la Martyre de Saint-Salomon (1619) « on retrouve là un écho direct »²⁴ des vers du *Mirouer de la Mort* gravés sur un phylactère porté par deux anges. Dès lors, nous pouvons constater d'un côté, le lien entre la littérature et l'architecture bretonne et d'un autre côté, l'existence d'une pédagogie religieuse par le biais des deux, de l'image et de l'impression.

Dans cette littérature religieuse nous trouvons aussi des œuvres en prose comme *La Vie de sainte Catherine* imprimée en 1576, qui est le premier manuscrit parvenu jusqu'à nous en prose. La pénétration du discours catholique se déroule à l'aide de la Compagnie de Jésus installée en Basse-Bretagne avec

¹⁹ Y. Le Berre : « La grotte de Maître Jehan ou l'étrange ballet des mots du *Mirouer de la mort* (1519–1575) », *op.cit.* : 101.

²⁰ A. Croix : *op.cit.* : 1056.

²¹ R. Calvez : « Tradition d'une invention. La création par l'Église d'une langue bretonne de culture : XVI^e–XIX^e siècle », *op.cit.* : 352.

²² A. Croix : *op.cit.* : 1043.

²³ *Ibid.* : 1050.

²⁴ *Ibid.* : 1056.

des œuvres de dévotion. Ce sont les catéchismes et les cantiques comme les *Cantiques spirituels* publiés en 1642 par le Père Maunoir²⁵ qui les rend faciles à comprendre pour qu'ils soient « appris sans difficulté par les fidèles »²⁶ non lettrés. Enfin *Les Noëls anciens et dévots* de 1650, destinés à être chantés pendant la messe de Noël, par le prêtre et organiste breton Tanguy Gueguen. A l'instar de Maunoir, il va se préoccuper de faire comprendre aux paysans la doctrine catholique « qu'ils n'auraient pu recevoir en latin »²⁷.

Il est indéniable que toute cette production littéraire de l'Église a le but de capter des fidèles. Or elle va procurer en même temps le développement d'une littérature bretonne en plus d'un rapprochement de celle-ci et de la population bretonne.

La reconnaissance de la richesse du breton

Après la Contre-Réforme, le prêtre Maunoir « met au point une pédagogie de la catéchèse d'une remarquable efficacité »²⁸ à l'aide d'une réforme l'orthographe qui marque l'évolution de la langue vers le breton-moderne. Par conséquent la mission religieuse continue à promouvoir l'évolution de la langue et de la littérature bretonne. C'est en 1659 avec son Dictionnaire du *Sacré Collège de Jésus* que Maunoir parvient à uniformiser « l'écriture avec la prononciation réelle »²⁹ grâce à un renouvellement orthographique « plus proche de la langue parlée »³⁰, autrement dit, des dialectes du breton. Ainsi le prêtre fournit la lecture de la littérature religieuse aux fidèles.

Pourtant, malgré la tentative d'une production exceptionnelle de textes religieux, il y a aussi la présence d'une littérature bretonne profane. *Le bouffon moqueur*, publié en 1755 du poète de Finistère François-Nicolas Pascal de Ke-

²⁵ Julien Maunoir a reçu une formation de jésuite. Au 17^e siècle, il a effectué une doctrine catholique en Basse-Bretagne à travers tout un programme religieux comporté des outils comme les catéchismes.

²⁶ A. Croix : *op.cit.* : 1202.

²⁷ Y. Le Berre : « A propos du *Stabat Mater* breton de Tanguy Guégan (1622) : le "moyen-breton" existe-t-il ? », *La Bretagne Linguistique* 14, 2009 : 13–25, p. 14.

²⁸ A. Croix : *op.cit.* : 1208.

²⁹ F. Gourvil : *op.cit.* : 116.

³⁰ N. Blanchard : « Dialectologie et standardisation linguistique. Centres et marges économiques et culturels en Basse-Bretagne », *op.cit.* : 55.

renvoyer, marque la naissance « d'une littérature bretonne libertine »³¹ qui rompt avec la littérature bretonne écrite jusqu'à cette date. C'était un texte destiné à la bourgeoisie et aux nobles, puisqu'il fallait dominer autant le breton comme le français pour comprendre le langage métaphorique de l'auteur. Le manuscrit est farci d'un langage grossier, grivois et érotique montrant une image complètement différente de la société de l'époque. Kerenveyer « détourne les thèmes classiques de la morale chrétienne »³² au moyen d'un breton littéraire mondain³³ situé « à côté du breton de curé, du breton des *gwerzioù* et du théâtre »³⁴. *Le bouffon moqueur* témoigne de l'évolution de la population bretonne vers une modernité et une certaine ouverture d'esprit. Cependant, l'aspect le plus remarquable du manuscrit, c'est l'utilisation de la première personne, c'est-à-dire, d'un « je » en gardant le symbolisme d'un « nous qui a une valeur exemplaire et communautaire »³⁵. Ainsi la conscience d'une collectivité bretonne commence à se révéler.

En 1789, le breton devient pour la première fois un outil politique pour l'État avec la Révolution française. Le nouveau pouvoir mis en place en France est conscient qu'un nombre considérable de personnes ne pratiquent que le breton et « la Constitution décide que tous les décrets seront traduits dans toutes les langues régionales »³⁶ pour que les idées révolutionnaires soient comprises. A titre d'exemple, il y a des manuscrits officiels de 1793 de La Convention et de la Constitution, tous deux conservés dans les archives du Département de Finistère. Pour la première fois, l'État utilise le breton comme un outil politique. Une prise de conscience politique du breton va se joindre à la prise d'une conscience populaire avec la naissance de la « celtomanie » qui « consist[e] à voir dans la langue bretonne la mère de toutes les autres »³⁷, cette idée deviendra notable au siècle suivant.

³¹ R. Calvez : « Du breton mondain », *op.cit.* : 146.

³² *Ibid.* : 151.

³³ Terme employé par Ronan Calvez, enseignant et chercheur au CRBC à Brest, qui a traduit et analysé le manuscrit de Kerenveyer, dont le breton est singulier et différent à celui du clergé et aussi à celui de la paysannerie. Kerenveyer emploie un registre de culte pour désacraliser la morale chrétienne présente dans la littérature bretonne.

³⁴ R. Calvez : « Du breton mondain », *op.cit.* : 145.

³⁵ *Ibid.* : 146.

³⁶ M. Perrot : « La politique linguistique pendant la Révolution française », *Mots* 52, 1997 : 158–167, p. 159.

³⁷ F. Gourvil : *op.cit.* : 118.

Le 19^e siècle qui est marqué par la réforme orthographique du breton de Le Gonidec avec la publication de sa *Grammaire celto-bretonne* en 1807, est suivie aussi de son *Dictionnaire celto-breton* en 1821. Le Gonidec va « soumettre à révision l'ensemble d'un vocabulaire fixé depuis des siècles »³⁸ de même que la prononciation du breton et l'influence du français sur lui. Cette réforme porte un esprit de revendication de la langue bretonne puisque la réforme consiste à remplacer des emprunts du français avec « des néologismes construits à partir de matériaux celtiques »³⁹, en plus « de supprimer le *qu* et le *c* [...] pour leur substituer suivant la prononciation *k* »⁴⁰ avec l'existence de très peu de mots portant cette lettre en français. Par conséquent, il y a la volonté de conserver du breton, « ses caractéristiques et son originalité »⁴¹ et l'intention de « le débarrasser de tout ce qui portait une marque française »⁴².

Cette revendication de la langue est accompagnée par un mouvement folkloriste, mené par des auteurs issus « d'une bourgeoisie moyenne, d'une paysannerie moyenne ou aisée, mais aussi d'une noblesse rurale »⁴³. François-Marie Luzel, Ursule Feydeau de Vaugien, Théodore Hersart de la Villemarqué, Madame Saint-Prix et Anatole Le Braz, entre autres, mettent par écrit la tradition orale des bretons, les « *gwerziou* ». Ces chants populaires comportent des événements collectifs ou individuels des gens du peuple représentant la culture traditionnelle et populaire bretonne. Le breton éprouve donc une période de valorisation de sa population en tant que langue ancienne pleine de richesse. Ce mouvement, tenu par le régionalisme breton, fournit une idéologie de « la défense de la Bretagne »⁴⁴. En 1865, le premier journal entièrement écrit en breton est créé par l'Église, qui a perdu le monopole littéraire avec la présence prépondérante de la littérature profane. L'hebdomadaire *Feiz ha Breiz [Foi et Bretagne]* est créé afin de lutter contre le processus de modernisation socio-économique breton grâce aux progrès agricoles qui procurent l'évolution de la paysannerie, à l'instruction en français et aux idées nouvelles « véhiculées par

³⁸ *Ibid.* : 119.

³⁹ J. Le Dû & Y. Le Berre : « La langue bretonne dans la société régionale et contemporaine », *International Journal of the Sociology of Language* 223, 2013 : 43–54, p. 49.

⁴⁰ F. Gourvil : *op.cit.* : 119–120.

⁴¹ *Ibid.* : 120.

⁴² *Idem*.

⁴³ R. Calvez : « Du breton mondain », *op.cit.* : 140.

⁴⁴ N. Blanchard : « La littérature de langue bretonne de l'entre-deux-guerres », *La Bretagne Linguistique* 11, 2018 : 177–192, p. 192.

la presse en langue française »⁴⁵ causant une « déviation » du chemin en tant que citoyen breton catholique. Le journal produit « une littérature qui idéalise et sacrifie le paysan breton laborieux »⁴⁶, ce qui renforce la foi individuelle du croyant dans et hors de l'église avec la naissance d'un « réel « sentiment identitaire » que le journal souligne fortement : paysan, catholique et breton une trilogie indissociable »⁴⁷. L'Église par le biais du journal va donc renforcer l'identité communautaire du breton en dépit de la présence de plus en plus prééminente du français depuis l'école obligatoire en France à partir de 1880. Cela provoque une situation de diglossie en Basse-Bretagne, pour autant la langue bretonne deviendra l'un des symboles du renouveau d'identité culturelle régionale pour la population bretonne.

La visibilité d'une identité bretonne

Une idéologie littéraire devient légitime au 20^e siècle après la Première Guerre Mondiale à travers un « mouvement *populaire* en faveur d'un idiome national »⁴⁸ contre le but de l'État d'établir le français comme langue unique de la nation au détriment des langues régionales. Or le Parti Autonomiste Breton et puis nationaliste, se dote du journal *Breiz Atao* [Bretagne Toujours] en activité entre 1919 et 1939, pour la lutte « de la nation bretonne, et le statut d'autonomie qu'elle pourrait exiger à ce titre »⁴⁹. Ce journal va créer une revue littéraire baptisée *Gwalarn* en 1925 pour « donner enfin un espace d'expression à une littérature nationale bretonne moderne et unifiée »⁵⁰, éloignée de la littérature folklorique des chants et des contes mais aussi de la religieuse. Cette fois, le breton est instrumentalisé par le nationalisme breton, accompagné d'une littérature également nationaliste qui n'est plus au service de l'Église. *Gwalarn* produit une littérature créée « par des intellectuels,

⁴⁵ C. Choplin : « *Feiz ha Breiz* (1865–1884) ou la genèse d'une langue journalistique », *La Bretagne Linguistique* 16, 2011 : 19–35, p. 19.

⁴⁶ R. Calvez : « Vie et mort du paysanisme breton : *Feiz ha Breiz* (1865–1875) », *La Bretagne Linguistique* 11, 1998 : 77–96, p. 82.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ F. Gourvil : *op.cit.* : 124.

⁴⁹ V. Carney : *Breiz Atao ! Mordrel, Delaporte, Lainé, Fouéré : une mystique Nationale (1901–1948)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015 : 63.

⁵⁰ *Ibid.* : 83.

pour d'autres intellectuels »⁵¹, étant donné que ceux-ci emploient une langue littéraire complexe et pleine de néologismes, un breton très éloigné du breton parlé de la population, ce qui « constitue l'une des manières de se distinguer comme littérature élitiste »⁵². Des auteurs tels que Youenn Drezen, Meven Mordiern, Jakez Riou ou le propre fondateur de *Gwalarn*, Roparz Hemon, contribuent à ce mouvement « qui fonde véritablement la littérature moderne de langue bretonne »⁵³. Dans la revue sont publiés des ouvrages scientifiques en breton et de nombreuses traductions de littératures européennes. Dans ce projet nationaliste prime également la revendication de l'enseignement du breton à l'école, puisque « la langue bretonne était en effet une de ses préoccupations »⁵⁴.

Cependant, après la Deuxième Guerre Mondiale et jusqu'à la première moitié du 20^e siècle, le panorama sociolinguistique se modifie inexorablement en Bretagne car les gens de la campagne commencent à adopter le français dû à l'exode rural qui pousse la population rurale à s'installer dans la ville pour trouver du travail. Il y a donc une rupture de la transmission de la langue bretonne au sein des familles de Basse-Bretagne où le breton « voulait dire que l'on était pauvre et sans grande instruction »⁵⁵, de façon que les parents décident de parler en français à leurs enfants car la langue française est l'équivalent à avoir l'accès au monde moderne et à l'ascension sociale.

Nonobstant, le breton continue à être la langue des « valeurs de chaleur, de convivialité et de complicité »⁵⁶ de la société. L'esprit d'une identité communautaire du breton reste intact et « la défense de la langue bretonne, [est] devenue populaire »⁵⁷ plus que jamais. Le combat mené pendant des siècles aboutit à la création de la loi *Deixonne* mise en œuvre en 1951 avec la reconnaissance de l'enseignement du breton dans les écoles, donnant « une petite place aux langues régionales de France »⁵⁸ dans le domaine éducatif. Dans les années 1970, la revendication du breton pour sa protection et sa conservation

⁵¹ F. Gourvil : *op.cit.* : 124.

⁵² N. Blanchard : « La littérature de langue bretonne de l'entre-deux-guerres », *op.cit.* : 180.

⁵³ R. Calvez : « Ce que parler du breton veut dire », *Ethnologie française* 42, 2012 : 647-655, p. 649.

⁵⁴ Carney, S. : *op.cit.* : 90.

⁵⁵ R. Calvez : « Ce que parler du breton veut dire », *op.cit.* : 651.

⁵⁶ *Idem.* : 651.

⁵⁷ J. Le Dû & Y. Le Berre : *op.cit.* : 51.

⁵⁸ *Ibid.* : 50.

ainsi que pour sa littérature, gagne du terrain grâce à la création d'organismes linguistiques, aux associations nationalistes comme le Front de Libération de la Bretagne et même à la musique bretonne qui est beaucoup plus appréciée. La Charte culturelle de Bretagne est signée par les cinq départements « dans le but de préserver et promouvoir une culture bretonne »⁵⁹. D'ailleurs, en 1978, les écoles Diwan sont créées, elles promeuvent l'immersion linguistique du breton mais restent quand même bilingues. Pour gérer la politique linguistique, l'Office Public de Langue Bretonne fonctionne dès 1999 accompagné du TermBret, d'organismes dont la mission est la promotion du breton afin de le doter de la terminologie nécessaire pour assurer son emploi dans tous les domaines de la vie des bretonnants et des « brittophones », ceux-ci « les bretonnats à venir »⁶⁰. Il y a la recherche d'une normalisation de la langue qui aboutit également à l'installation de grands panneaux signalétiques depuis de l'an 2000 en Basse-Bretagne à côté de la reconnaissance du breton et du gallo comme langues de Bretagne par le Conseil Régional de Bretagne en 2004. A l'école, les enfants apprennent une langue standard devenant pour autant très différente à l'héritée, au breton vernaculaire, mais aussi au « néo-breton » porteur de néologismes et d'emprunts « une sorte de voie du juste milieu qui joue actuellement le rôle de langue communautaire au sein de toute une couche plutôt jeune »⁶¹. Aujourd'hui, le Conseil Régional poursuit la mise en œuvre d'actions qui concerne d'un côté, la transmission de la langue aux nouvelles générations et d'un autre côté, la promotion de la littérature grâce au financement d'ouvrages en langue bretonne. En effet la littérature bretonne cherche sa légitimité malgré l'influence du français étant donné que tous les auteurs bretons sont bilingues, ce qui entraîne une répercussion sur la production littéraire. Par ailleurs si on parle du paysage sociolinguistique en Basse-Bretagne, il y a une grande diversité car « un seul breton n'existe pas »⁶², différents bretons « le breton hérité, le standard et la norme »⁶³ trouvent leur place dans les sphères⁶⁴ locale, communautaire et symbolique. Cette actuel panorama linguistique montre la survivance d'une langue qui semblait être en voie de

⁵⁹ *Ibid.* : 52.

⁶⁰ R. Calvez : « Ce que parler du breton veut dire », *op.cit.* : 650.

⁶¹ J. Le Dû & Y. Le Berre : *op.cit.* : 53.

⁶² R. Calvez : « Ce que parler du breton veut dire », *op.cit.* : 650.

⁶³ *Ibid.* : 651.

⁶⁴ Voir l'analyse de ces sphères dans « Ce que parler du breton veut dire » de R. Calvez.

disparition il y a une décennie mais qui a renversé cette tendance grâce aux bretonnants porteurs de l'identité communautaire du breton.

Conclusion

L'origine de l'évolution de la langue bretonne est liée au discours de l'Église catholique en Basse-Bretagne qui pendant des siècles a mis en place l'existence d'un lien fort entre la foi catholique et la population française. Comme langue orale à ses débuts, le breton est devenu une langue écrite à travers la production d'une littérature religieuse qui a mis en exergue sa richesse linguistique. En fait, pour faire comprendre la doctrine catholique aux fidèles, la transmission du breton à la paysannerie non lettrée s'est réalisée au moyen des cantiques et des catéchismes et s'est adressée à la bourgeoisie à travers les textes littéraires religieux. Il s'est ainsi converti en un élément de représentation sociale en plus d'être employé comme un instrument d'expression du mouvement folkloriste grâce à la réappropriation de la langue des intellectuels qui ont mis en œuvre une littérature populaire pleine de richesse et d'originalité. Doté d'une légitimité qui est représentée par une idéologie régionale et ensuite nationale, il symbolise une identité communautaire à part entière, une conscience collective qui a mené une revendication culturelle et linguistique, grâce au soutien des organismes officiels qui ont assuré et garantissent toujours la préservation de la langue ainsi que sa reconnaissance officielle en tant que langue de Bretagne.

Toutefois, le breton ainsi que d'autres langues régionales n'est pas homogène car il existe plusieurs pratiques langagières d'après le groupe social et les organismes officiels qui encouragent la coexistence de différents types de breton dans les divers enseignements de la langue, comme les écoles Diwan qui promeuvent l'immersion linguistique. Dans l'actualité, nous pouvons donc observer que la population bretonne en fonction de son aptitude et de ses choix personnels continue à préserver le breton car elle vise à signifier une appartenance à un groupe identitaire par rapport à la langue française. C'est ainsi qu'on peut comprendre la raison pour laquelle le breton a perduré dans le temps car il est porteur d'une communauté linguistique, donc... *Buhez hir c'hoaz d'ar yez koz!* (Longue vie encore à la vieille langue !)

Bibliographie

- Blanchard, N. (2008) : Dialectologie et standardisation linguistique – Centres et marges économiques et culturels en Basse-Bretagne. *Port Acadie* (13-14-15) : 45–61. <https://doi.org/10.7202/038419ar>
- Blanchard, N. (2018) : La littérature de langue bretonne de l'entre-deux-guerres. *La Bretagne Linguistique* 22 : 177–192. <https://doi.org/10.4000/lbl.360>
- Calvez, R. (1998) : Vie et mort du paysanisme breton : *Feiz ha Breiz* (1865–1875). *La Bretagne Linguistique* 11 : 77–96. <https://doi.org/10.4000/lbl.9624>
- Calvez, R. (2008) : Du breton mondain. *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 115(3) : 135–153. <https://doi.org/10.4000/abpo.277>
- Calvez, R. (2012) : Ce que parler du breton veut dire. *Ethnologie française* 42 : 647–655. <https://doi.org/10.3917/ethn.124.0647>
- Calvez, R. (2013) : Tradition d'une invention. La création par l'Église d'une langue bretonne de culture : XVI^e–XIX^e siècle. *Port Acadie* (24-25-26) : 346–356. <https://doi.org/10.7202/1019143ar>
- Carney, S. (2015) : *Breiz Atao ! Mordrel, Delaporte, Lainé, Fouéré : une mystique Nationale (1901–1948)*. Rennes : PUR.
- Choplin, C. (2011) : *Feiz ha Breiz* (1865–1884) ou la genèse d'une langue journalistique. *La Bretagne Linguistique* 16 : 19–35. <https://doi.org/10.4000/lbl.2112>
- Croix, A. (1981) : *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles. La vie-la mort-la foi*. Paris : Maloine.
- Fleuriot, L. (1964) : *Dictionnaire des gloses en vieux breton*. Paris : Klincksieck.
- Gourvil, F. (1968) : *Langue et littérature bretonnes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Le Berre, Y. (2009) : A propos du *Stabat Mater* breton de Tanguy Guégan (1622) : le “moyen breton” existe-t-il? *La Bretagne Linguistique* 14 : 13–25. <https://doi.org/10.4000/lbl.%202324>
- Le Berre, Y. (2018) : La caverne de Maître Jehan ou l'étrange ballet des mots du *Mirouer de la mort* (1519–1575). *La Bretagne Linguistique* 22 : 101–114. <https://doi.org/10.4000/lbl.408>
- Le Dû, J. & Y. Le Berre (2013) : La langue bretonne dans la société régionale contemporaine. *International Journal of the Sociology of Language* 223 : 43–54. <https://doi.org/10.1515/ijsl-2013-0043>
- Le Pipec, E. (2022) : Transmission ou transformation ? *La Bretagne Linguistique* 24 : 5–44. <https://doi.org/10.4000/lbl.4059>
- Perrot, M. (1997) : La politique linguistique pendant la Révolution française. *Mots* 52 : 158–167. <https://doi.org/10.3406/mots.1997.2474>

Lire les *yeux* dans le théâtre de Pierre Corneille

Federica Fusacchia
Università degli Studi di Roma La Sapienza
fusacchia.1963318@studenti.uniroma1.it

Abstract: From the 17th century onwards, the actors' physical movements on stage were reflected in a constant struggle and exchange of glances, with the eyes as the main means of transmission. They thus became active characters in the play, really dramatic individuals. In this sense, this study aims to evaluate the importance of the lexeme *yeux* in classical French theatre, particularly in Cornelian plays, where this term frequently recurs and even becomes a main character in its own right. Statistical linguistics research was carried out on all the plays written by Corneille in order to study this aspect. This made it possible to create graphs for analysing the lexeme *yeux* and other terms linked to the lexicon of sight.

Keywords: eyes, sight, classical French theatre, Pierre Corneille, 17th century, dramaturgy, statistical linguistics

Résumé : À partir du 17^e siècle, les mouvements physiques des acteurs sur la scène se traduisent dans une lutte et un échange constant de regards, dont les yeux sont le principal moyen de transmission. Les yeux deviennent, ainsi, des personnages agissant dans la pièce, de vrais individus dramatiques. En ce sens, cette étude vise à évaluer l'importance du lexème *yeux* dans le théâtre français classique, en particulier dans les pièces cornéliennes, où ce terme revient souvent et où il devient même un personnage principal à part entière. Une recherche en linguistique statistique a été menée sur l'ensemble de pièces écrites par Corneille afin d'étudier cet aspect. Cela a permis de créer des graphiques adoptés pour l'analyse du lexème *yeux* et d'autres termes liés au lexique de la vue.

Mots-clés : yeux, vue, théâtre français classique, Pierre Corneille, 17^e siècle, dramaturgie, linguistique statistique

Introduction

Dans le théâtre classique [...] les gestes tendent à disparaître. Au profit du langage, a-t-on dit. Il faut ajouter : au profit du regard. Si les personnages ne s'étreignent ni ne se frappent sur la scène, en revanche, ils se voient. Les scènes [...] sont des *entrevues*. Les personnes du drame se parlent et s'entre-regardent¹.

L'acte de regarder et les regards ne sont plus seulement des éléments extra-diégétiques liés au public ou à l'auditoire qui assiste à la pièce de théâtre. Ils deviennent les outils principaux des personnages qui sont au cœur de l'action dramatique. À partir de l'âge baroque, les mouvements physiques des acteurs sur la scène se traduisent dans une lutte et dans un échange constant de regards, dont les yeux sont le principal moyen de transmission : il ne s'agit plus exclusivement d'une dynamique passive consacrée à la réception, au contraire les yeux deviennent eux aussi des personnages qui agissent dans l'histoire représentée ; des individus dramatiques imperceptibles et insérés à l'intérieur des protagonistes. Les yeux deviennent des agents à part entière, dépassant leur rôle traditionnel de récepteurs d'images et de perceptions visuelles. On leur confie la capacité d'effectuer des actions qui sont proprement humaines : ils parlent avec leur langage, ils aiment, ils jugent, mais ils blessent, ils combattent et ils tuent aussi. Cette concentration singulière sur les yeux du théâtre baroque correspond à l'essence de la représentation théâtrale de cette époque : dans ce contexte culturel, la dramaturgie « accorde le primat au *paraître* »² et « le moi est une intimité qui doit se montrer »³.

Cette attitude, consistant à privilégier la vue et les yeux, se présente parfaitement dans les œuvres de Pierre Corneille (1606-1684), l'un des plus grands représentants du théâtre classique français. Si cette caractéristique de sa production ne se rencontre pas aisément dans la mise en scène des pièces, elle émerge au moment où on analyse ses textes. Par la voix de ses personnages (dans la comédie *Mélite* et la tragédie *Suréna*), Corneille appelle les yeux « des truchements »⁴, c'est-à-dire de véritables instruments grâce auxquels l'action des per-

¹ J. Starobinski : *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard, 1961 : 76.

² R. Vigneault : « Jean Rousset et le Baroque » (1965) (*Études françaises* 1, 1970 : 2-120, p. 71).

³ *Ibid.*

⁴ Ch. Marty-Laveaux : *De la langue de Corneille* [second article], Paris : Bibliothèque de l'école des chartes, 1861, tome 22 : 402.

sonnages peut s'exprimer, qu'elle soit intellectuelle ou physique à tous égards. Les yeux acquièrent de multiples connotations, en fonction de l'usage qu'en font les personnages et de la typologie de la pièce dans laquelle on se trouve. Cela confirme leur fonction dans le théâtre cornélien, dans lequel les yeux deviennent des guerriers dans les tragédies, des prophètes cachés dans celles à thème religieux, et des amoureux dans les comédies. Les yeux ne sont plus des spectateurs insérés « métathéâtralement » dans la pièce, mais ils donnent un sens plus profond à l'œuvre en fonction de leurs actions et de leur présence dans le texte.

Occurrences du lexème *yeux* dans les pièces cornéliennes

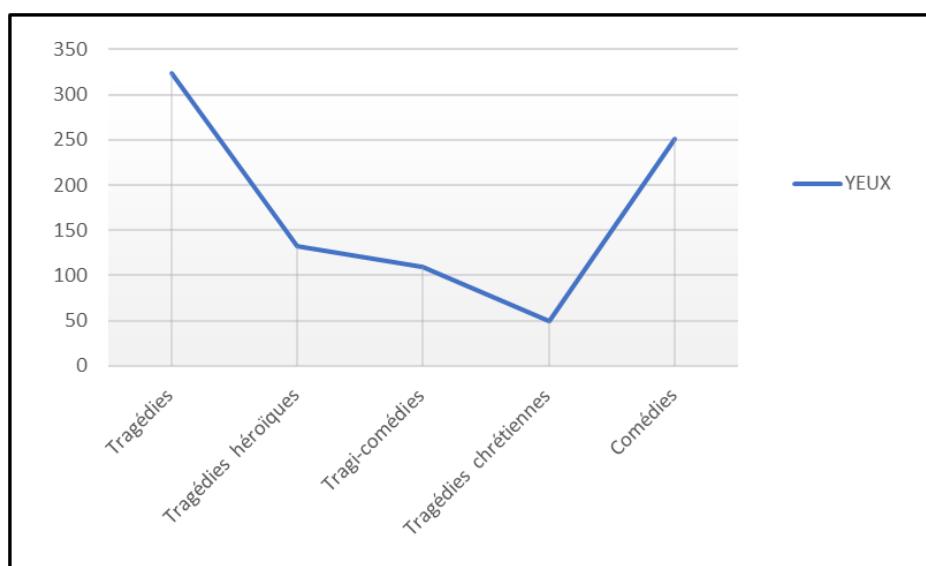


Fig. 1 : Occurrences du lexème *yeux* dans les différentes pièces de Corneille

La Figure 1 décrit l'évolution des occurrences du lexème *yeux* dans les pièces cornéliennes, ayant été organisées en cinq groupes : tragédies, comédies, tragi-comédies, tragédies chrétiennes et tragédies héroïques. On constate une nette baisse commençant au niveau des tragédies héroïques. Une décroissance progressive culminant, ensuite, dans les tragédies chrétiennes, représentant la donnée la plus faible d'occurrence du mot. Cette forte diminution se relève fina-

lement dans la dernière partie du graphique, à travers une augmentation de la fréquence du lexème au niveau des comédies. Finalement, les tragi-comédies, se trouvent à mi-chemin entre les deux extrêmes de la courbe, comme leur double nature peut aussi suggérer.

En effet, la tragédie et la comédie constituent les points où le lexème *yeux* semble le plus nécessaire, et la raison réside dans le fait que l'élément visuel est essentiel pour la représentation. La tragédie et la comédie pivotent sur la visualisation des personnages et des événements qu'ils vivent, comme le dit Corneille, dans le sillage d'Aristote, dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « La comédie et la tragédie se ressemblent encore en ce que l'action qu'elles choisissent pour imiter doit avoir une juste grandeur, c'est-à-dire qu'elle ne doit être, ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination⁵. »

La tragédie met en scène des événements dans le but de purifier l'âme du spectateur par l'horreur suscitée à travers la représentation : dans ce cas, on ne parle que de la *catharsis*. Selon Corneille, elle est directement déclenchée par la vue⁶ : en effet il affirme que « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous [...]»⁷. En ce sens, les personnages de la tragédie cornélienne utilisent les yeux pour agir, pour se rendre compte de la réalité et, conséquemment, pour évoluer après avoir reconnu la nature d'autres personnages et d'eux-mêmes. La reconnaissance (appelée par Aristote et Corneille « *agnition* »⁸) ne se déclenche que par les yeux, recevant une image révélatrice, qui réarrange l'intrigue tragique précédemment constituée. Une dynamique qui n'est pas exclusive de sa production tragique, mais on peut également la trouver dans ses comédies : « [...] dans *Mélite*, [...] [l]a « reconnaissance » qui survient au dénouement est le résultat d'une désillusion, d'un désabusement⁹. »

⁵ P. Corneille : « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » (1660), in : P. Corneille : *Théâtre complet*, Paris : Éditions eBooksFrance, 2000 : 27.

⁶ F. Greiner : *La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple*, Presses Universitaires de France, « Revue d'histoire littéraire de la France », 2016, vol. 116 : 274.

⁷ P. Corneille : « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire » (1660), in : P. Corneille : *Théâtre complet*, op.cit. : 35.

⁸ *Ibid.* : 41.

⁹ J. Starobinski : *L'œil vivant Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, op.cit. : 41.

En voyant, maintenant, les raisons déterminant la diminution de la fréquence du lexème *yeux*, on constate que cette tendance apparaît dans les pièces où l'on rencontre des sujets liés à la morale, ou à des raisonnements éthiques. Une dynamique intéressante à souligner dans le cas des tragédies héroïques, où les yeux sont peu présents et, dès qu'ils interviennent, ils déterminent la création d'une figure héroïque instable. Cela remarque l'impossibilité généralisée dans ces tragédies de représenter l'héroïsme des personnages. On en trouve une concrétisation dans la pièce intitulée *Nicomède* :

Pour la première fois dans la tragédie cornélienne, le personnage d'Arsinoé met en évidence d'une manière assez manifeste la précarité de la représentation héroïque, car elle réussit à manipuler le regard tout-puissant du souverain, de sorte que tout au long de la tragédie il perçoit le héros comme un être indigne d'admiration¹⁰.

Une tendance aussi observable dans les tragédies chrétiennes où « [...] c'est l'âme qui voit et non pas l'œil »¹¹. L'utilisation restreinte du terme *yeux* s'explique par le fait qu'ils ne servent plus d'intermédiaire pour capter une image provenant de l'extérieur du protagoniste. Ce dernier vit désormais la vue dans un univers immatériel, distinct de la tangibilité du monde réel. Le rêve de Pauline dans la tragédie *Polyeucte martyr* le montre :

PAULINE.

Après un peu d'effroi que m'a donné sa vue :
« porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,
Ingrate, m'a-t-il dit; et ce jour expiré,
Pleure à loisir l'époux que tu m'as préféré. » [...]
J'ai vu mon père même, un poignard à la main,
Entrer le bras levé pour lui percer le sein :
Là ma douleur trop forte a brouillé ces images;
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages.
Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué,
Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué :
Voilà quel est mon songe.¹²

¹⁰ D. F. Franco Arabia : *Corneille : une tragédie de l'image*, Rutgers, The State University of New Jersey, 2019 : 67.

¹¹ R. Descartes : *La Dioptrique* (1637), Paris : Arvensa Éditions, 2015.

¹² P. Corneille : « Polyeucte martyr » (1643), *Théâtre classique*, <http://www.theatre-classique.fr>, 2015 : 16, acte 1, scène 3, vv. 229-232 et vv. 240-245.

La vue s'insère dans une dimension onirique, les yeux perdent leurs caractéristiques fondamentales et, ainsi, leur présence dans ce type de production théâtrale. Il ne s'agit pas seulement de l'impossibilité de voir la divinité ou des éléments éthiques ou religieux, mais la vue est aussi reliée à un temps futur. Le cauchemar de Pauline est une prédiction de ce qui se passera dans le temps à venir : ceci est entre les mains de la divinité qui, à travers ce type de vision, gère la vue intérieure des personnages¹³. Dans les tragédies chrétiennes, les personnages ne voient pas avec leurs yeux, mais avec leur âme : « La vision est le point réel où l'action culmine, et cette vision glorieuse se produit par-delà tous les déchirements tragiques, c'est un nouveau spectacle qui s'offre à l'intérieur du spectacle, mais dans lequel s'achèvent tous les conflits¹⁴. »

Les yeux dans les « pièces à machines »

Le théâtre cornélien se compose d'une multitude d'œuvres hétérogènes, incluant dans sa vaste production théâtrale quelques pièces singulières, que l'on appelle des « pièces à machines ».

Le graphique suivant vise à vérifier si dans ces pièces de Corneille (*Médée*, *Andromède* et *La Conquête de la Toison d'or*), la fréquence du mot *yeux* est plus élevée que dans les données présentées précédemment.

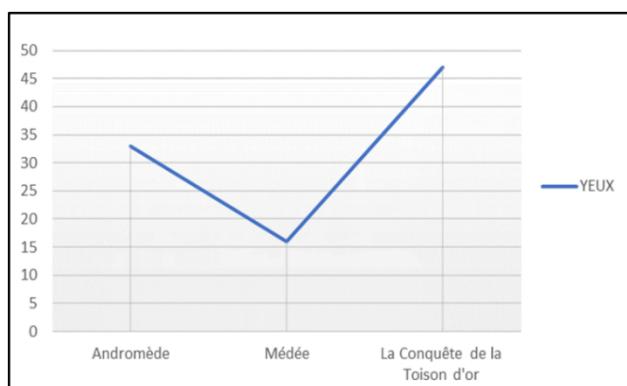


Fig. 2 : Occurrences du lexème *yeux* dans les « pièces à machines » de Corneille

¹³ R. Garapon : « Corneille et le sens du sacré », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1989, pp. 172-173.

¹⁴ J. Starobinski : *L'œil vivant*, op.cit. : 44.

On est notamment confrontés à deux tragédies (*Médée* et *La Conquête de la Toison d'or*) et à une tragédie héroïque (*Andromède*). Afin de démontrer comment les « pièces à machines » favorisent les yeux par rapport aux autres représentations, il faut calculer la fréquence moyenne du lexème *yeux* dans toutes les pièces pouvant être définies comme des tragédies et des tragédies héroïques (pas nécessairement « à machines »). Le nombre de ces œuvres s'élève à 18 et les occurrences du mot *yeux* à un total de 457. De ces chiffres, il ressort que la moyenne avec laquelle cet élément apparaît dans ce type de pièces est d'environ 25 occurrences. Comme le démontrent les données présentées dans le graphique ci-dessus, la moyenne qui vient d'être calculée est nettement dépassée par celle obtenue à partir de ces trois « pièces à machines » : en présentant un total de 96 occurrences d'*yeux*, on arrive à un résultat d'une moyenne de 32.

Ainsi, on démontre comment l'élément visuel adopté pour la pure mise en scène de ces œuvres est également hégémonique au sein du texte dramatique correspondant. Cela nous permet de soutenir comment les yeux sont un outil « méthathéâtral » fondamental dans les pièces cornéliennes. Voire, cette réflexion liée aux « pièces à machines » est aussi soutenue par les propres mots de Corneille qui, dans l'*Argument d'Andromède*, déclare explicitement :

[...] mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en ai fui ou négligé aucunes occasions, mais il s'en est rencontré si peu, que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux¹⁵.

Les connotations du lexème *yeux* chez Corneille

D'autres considérations concernant ce mot et sa présence dans les textes cornéliens ont à voir avec la manière dont les yeux sont connotés dans ses pièces. En effet, on remarque la récurrence d'associations de mots accompagnant le lexème *yeux*, comme celles qu'on peut voir à la Figure 3.

¹⁵ Corneille, P. : « Andromède » (1651). *Théâtre classique*, « Argument », <http://www.theatre-classique.fr>, septembre 2015 : 7.

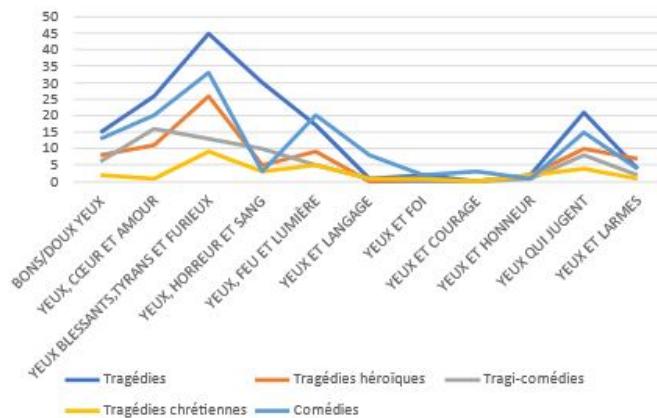


Fig. 3 : Différentes co-occurrences du lexème *yeux* dans les pièces cornéliennes

Non seulement le lien étroit que les yeux entretiennent avec l’élément lumière et tout le champ sémantique qui s’y rapporte est évident¹⁶, mais ce qui ressort surtout, c’est leur caractère personnifié. Ils sont transformés en véritables personnages, en accomplissant des actions proprement humaines. Cela est témoigné par de nombreuses cooccurrences, telles qu’*yeux et langage* (ils possèdent un système linguistique autonome qui leur permet de communiquer) et *yeux blessants, tyrans et furieux* (ils agissent concrètement dans les tragédies afin de construire l’intrigue). Ces cooccurrences mettent en évidence l’agentivité de cet élément dans les pièces de Corneille. Cette tendance est renforcée par l’analyse des verbes qui se répètent avec le lexème *yeux* (Figure 4).

Les verbes de mouvement constituent le pourcentage le plus élevé. Un mouvement qui n’est pas toujours lié au mouvement traditionnellement associé à l’organe de la vue, au contraire, ces verbes remarquent des gestes qui sont habituellement associés à d’autres parties du corps (comme les mains). Les yeux ne communiquent pas seulement avec les yeux des autres personnages : ils se mêlent à tous les autres sens. Cela nous fait penser qu’ils incluent une sphère sensorielle plus large que ce à quoi on pourrait s’attendre. C’est aussi pour cette raison que l’on peut dire que les yeux sont de véritables personnages dans le théâtre cornélien : ils regardent, ils parlent, ils jugent, ils blessent, ils aiment,

¹⁶ « Chez Corneille, tout commence par l’éblouissement ». In : J. Starobinski : *L’œil vivant*. op.cit. : 18.

mais surtout ils sentent et expérimentent la réalité avec les mêmes instruments qu'un être humain.

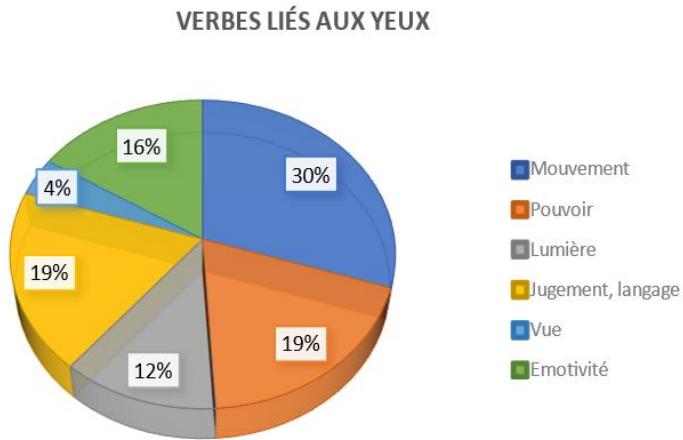


Fig. 4 : Les différents verbes qui sont liés au lexème *yeux* chez Corneille

Conclusion

En menant la recherche et en interprétant les données recueillies, on a constaté que les yeux chez Corneille ne sont pas seulement un organe par lequel on regarde l'autre, mais qu'ils jouent le rôle d'acteurs à part entière. Ils acquièrent ainsi une place centrale dans l'action dramatique et constituent l'un des principaux éléments de la construction de l'intrigue de la pièce. Un regard erroné sur la réalité ou des yeux incapables de juger déclenchent l'action de la plupart des pièces les plus remarquables de Corneille. En plus, les résultats et les données collectées confirment que les yeux et la vue ne sont pas exclusivement au centre de la dialectique représentation-spectateur, mais que, dans les pièces elles-mêmes, ces éléments sous-tendent la dynamique de l'histoire décrite. En effet, les personnages n'interagissent pas seulement par la parole, mais surtout par les regards. On peut effectivement appuyer cette observation en examinant la récurrence d'autres mots associés au domaine conceptuel du visuel, aussi bien pour les noms que pour les verbes.

Pour conclure, il est néanmoins important de remarquer que les yeux ont toujours exercé une fascination énigmatique dans la littérature : ils ont toujours été explorés dans leur complexité et leur expressivité depuis l'aube de la littérature. Leur nature profondément émotionnelle et expressive a constamment attiré l'attention des écrivains, les incitant à décrire leur pouvoir : les yeux deviennent l'incarnation des émotions humaines ainsi que le principal moyen par lequel elles peuvent être exprimées subtilement ou avec vigueur.

Bibliographie

- Arabia, D. F. (2019) : *Corneille : une tragédie de l'image*. Rutgers, The State University of New Jersey.
- Corneille, P. (2015) : « Andromède » (1651). *Théâtre classique*, <http://www.theatre-classique.fr>.
- Corneille, P. (2000) : *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660). In : *Corneille. Théâtre complet*, tome premier, Paris : Éditions eBooks-France.
- Corneille, P. (2015) : *Polyeucte martyr* (1643), *Théâtre classique*. <http://www.theatre-classique.fr>.
- Descartes, R. (2015) : *La Dioptrique* (1637). Paris : Arvensa Éditions, 2015.
- Forestier, G. (2004) : *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève : Librairie Droz.
- Forestier, G. (1996) : *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève : Librairie Droz.
- Garapon, R. (1989) : « Corneille et le sens du sacré ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2. <https://doi.org/10.3406/bude.1989.1391>
- Greiner, F. (2016) : *La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple*. Paris : Presses Universitaires de France, « Revue d'histoire littéraire de la France » 2016, vol. 116. <https://doi.org/10.3917/rhlf.162.0261>
- Marty-Laveaux, C. (1861) : *De la langue de Corneille* [second article]. Paris : Bibliothèque de l'école des chartes, 1861, tome 22. <https://doi.org/10.3406/bec.1861.445759>
- Starobinski, J. (1961) : *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard.
- Vigneault, R. (1970) : « Jean Rousset et le Baroque » (1965). *Études françaises* 1 : 2-120.

Lire à contre-courant les textes de Jean Lorrain

Victoria Ferrety Montiel

Université de Cadix

victoria.ferrety@uca.es

Abstract: For Lorrain, storytelling was as important as life itself. He was feared and hated for his writing and personality, and was an endless source of inspiration for the malicious gossip and attacks of his detractors, whom he portrayed in his famous Pall Mall Semaine without their knowledge.

Keywords: chronicle, history, Paris, perversion, woman

Résumé : Chez Lorrain, raconter vaut la vie elle-même. Craint et haï pour ses textes et sa personnalité, il a été une source intarissable pour réveiller les mauvaises langues et les attaques de ses détracteurs qu'il a portraiturés à leur insu dans ses célèbres Pall Mall Semaine.

Mots-clés : chronique, histoire, Paris, perversion, femme

Introduction

Peut-on qualifier Jean Lorrain d'écrivain atypique, alors que certaines de ses œuvres ont rencontré un vif succès de son vivant et qu'il a été reconnu comme le chroniqueur le mieux payé¹ de la Belle Époque ? Cette question reste controversée, notamment en raison de la censure², survenue juste après sa

¹ « L'année 1886 le fait entrer au *Courrier français* (il y restera 5 ans) ; 1887 le voir au journal *L'Événement*, et il y écrira jusqu'en 1890, date de son passage à *L'Écho de Paris*. Cinq ans plus tard, nous l'avons vu au sommet de sa réputation, et, désormais au *Journal*, il est devenu un des journalistes les mieux payés de Paris, tout en s'étant assuré une certaine estime chez les écrivains [...] » Voir l'introduction de *Poussières de Paris*. Paris : Klincksieck, 2006 : X.

² « Dès le lendemain de ses obsèques, toutes les cuistreries éclopées, toutes les fausses dignités salonnieres écorchées, tentèrent, en sourdine, de faire admettre que Jean Lorrain devenait hors la loi, qu'il ne méritait que le silence et, surtout, que ses écrits ne valaient que l'oubli - que son nom et son souvenir étaient une honte. » G. Normandy : *Jean Lorrain intime*, Paris : Albin Michel, 1928 :174.

mort, d'une œuvre qui semblait en parfaite adéquation avec la vie sociale et urbaine de son temps. Son succès repose principalement sur son activité en tant qu'écrivain d'articles, puisque Jean Lorrain a été le précurseur du « Pall Mall Semaine »³, une série d'articles consacrés à divers événements et publiés dans des revues telles que *L'Écho de Paris* et *Le Journal*⁴. Il a également contribué à l'élaboration de la formule du roman-feuilleton, ce qui lui a permis de publier sous forme d'épisodes certains de ses romans, comme *Monsieur de Phocas*, *Monsieur de Bougrelon* et *Les Noronsoff*, entre autres. Toutefois, c'est lorsqu'il remplace son « Pall-Mall » par une rubrique intitulée « Poussières de Paris », qui selon son biographe Georges Normandy, était « une série de portraits littéraires et mondains qui mirent le Tout-Paris en rumeur »⁵, qu'il doit en subir les conséquences, et ce, jusqu'aux alentours des années 1970, car

Lorrain, disparu, paya la rançon du polémiste. Tous ceux que vivant il avait fouaillés d'une plume cruelle, se vengèrent du satiriste défunt. Les calomnies, les médisances furent à profusion répandues contre celui qui était si terriblement craint, lorsqu'il rédigeait ses fameuses chroniques que personne n'a jamais égalées.⁶

Dans ces périodiques⁷ dédiés à la vie nocturne parisienne et aux moeurs de la Belle Époque, Jean Lorrain met en lumière des personnages marginaux, des artistes et des amours tumultueuses, ainsi que des dégénérescences profondément ancrées dans la ville et ses environs. Ces éléments, à la fois fascinants et

³ La *Pall Mall Gazette* a été fondée à Londres en 1865 par l'éditeur George Murray Smith. Son nom provient d'un joual fictif du roman de William Makepeace Thackeray, *The History of Pendennis* publié entre 1848 et 1850. L'intrigue se déroule dans l'Angleterre victorienne, notamment à Pall Mall, à Londres, où se concentrent de nombreux clubs pour gentlemen. Dans les années 1880, la *Pall Mall Gazette* était l'un des journaux les plus influents de Londres, se distinguant par des articles sensationnels rédigés par d'éminents contributeurs tels que George Bernard Shaw et Oscar Wilde, parmi d'autres.

⁴ Il écrivit également dans d'autres revues : *Le Zigzag*, *Le Chat Noir*, *La Vie moderne*, *Le Courrier français*, *La Décadence*, *La Presse*, *La Vogue*, *L'Événement*, *L'Écho de Paris* ou *Le Journal*.

⁵ G. Normandy : *Jean Lorrain intime*, op.cit. : 174.

⁶ J. Dorsenne : « Le souvenir de Jean Lorrain », *Nouvelles littéraires*, 12 juin 1926 : 4.

⁷ « Une grande partie des quotidiens à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque, par exemple *L'Écho de Paris* et *Le Parisien*, *Le Journal* dont le tirage, dès 1894, dépasse 300 000 exemplaires par jour, [...] garnissent les premières pages de leurs quotidiens de récits brefs, de saynètes, de récits minuscules dus à des grandes plumes comme Catulle Mendès, Théodore de Banville, Jean Lorrain, Jean Richepin. ». M.-E. Thérenty : *La Littérature au quotidien*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2007 : 103.

déterminants, lui permettent d'explorer les interactions entre les personnages, dont l'essence existentielle souligne une sensibilité à la mélancolie et à l'éphémère. À cet égard, Louis Marquèze-Pouey souligne : « Moderniste modernisant M. Lorrain portraiture d'une plume aiguë les amincis du Bois et les rôdeurs de barrière, [...] tout ce qui sent le neuf, l'anglo-américain, la vie électrique, la névrose [...] Crème de vice, gratin de décadence [...]⁸. »

Porte-parole d'une critique sociale souvent acerbe, il dénonce les travers de son époque, profondément marquée par deux tendances antagonistes : d'une part, une volonté de restaurer la dégénérescence de la population française, et d'autre part, une aspiration vers un au-delà en construction, sous l'influence d'un nouvel ordre économico-politico-social, souvent désigné comme modernité. Dans un contexte où l'extrême pensée prédomine, incarnée par des masques⁹ qui symbolisent un regard acéré porté sur les comportements, attitudes et symptômes de la société, l'écriture de Jean Lorrain, empreinte d'une ironie cynique, révèle une issue – même illusoire – où l'esthétisme décadent émerge comme une réponse aux maux de son temps, ouvrant ainsi un espace de dialogue entre littérature et art.

Concernant « Poussières de Paris » qui se compose de deux volumes publiés sous le même titre et regroupant certaines chroniques issues de *L'Écho de Paris* entre 1894 et 1895, ainsi que du *Journal*¹⁰ entre 1899 et 1900¹¹, Jean Lorrain forge sa réputation de journaliste¹² au détriment d'une carrière littéraire ternie par la nature souvent scandaleuse de ses écrits. Ces chroniques, rédigées en accord avec son image provocatrice, s'adressent régulièrement à ceux qui se

⁸ L. Marquèze-Pouey : *Le mouvement décadent en France*, Paris : PUF, « Littératures modernes », 1986 : 99.

⁹ Voir V. Ferrety : « Le masque objet et le masque du faux-semblant de Jean Lorrain », *Verbum - Analecta Neolatina* XXIV, 2023/1.

¹⁰ « *Le Journal*, manifestement, assume l'héritage très littéraire du quotidien à la française en embauchant une rédaction d'élite : « Sous la Troisième république, de plus en plus souvent, les écrivains (Catulle Mendès, Octave Mirbeau, Jean Richépin, Alphonse Allais, Théodore de Banville, Jules Renard, Jean Lorrain) se dépeignent comme des mercenaires des périodiques. À la tête des rubriques personnelles dont les succès conditionnent la vente du journal, Ils constituent de vraie valeur sur le marché de la presse. » M.-E. Thérenty : *La Littérature au quotidien*, op.cit. : 10–11.

¹¹ *Poussières de Paris*, T. I. Paris : Fayard, 1896 & *Poussières de Paris*, t. II. Paris : Ollendorff, 1902.

¹² « Son talent raviva la chronique parisienne, qui se mourait. Jean Lorrain y déploya des audaces de plume et de langage, des trouvailles de mots et d'argot. Si être imité est une preuve de talent, il eut du génie, car depuis dix ans, presque tous les chroniqueurs [l'] imitent. » R. Wisner : *L'Action*, 11 juillet 1906.

croient « trop bien cultivés », défiant ainsi les conventions du milieu littéraire. Ainsi, la plupart de ses amis littéraires, influencés par la réputation de l'homme et du chroniqueur, ont considéré son œuvre fébrile et hâtive, estimant que le conteur surpassait le romancier¹³.

Cet état de fait s'explique, d'une part par la façon dont il aborde des sujets controversés, tels que l'homosexualité et la marginalité, lui permettant ainsi de remettre en question les conventions sociétales de son époque. D'autre part, il privilégie une esthétique décadente qui valorise l'émotion et l'impression dans l'appréciation de l'art, se posant ainsi en critique des normes classiques de beauté. En définitive, ce qu'il aspire à capturer c'est l'essence des œuvres d'art et des artistes de son temps : « Lorrain va s'ouvrir une tribune dans la presse, en première page des grands organes auxquels il collaborera, du haut de laquelle il fustigera, lancera ou encensera les œuvres et les artistes de l'époque¹⁴. »

En revanche, envisager l'extension de son œuvre et la source esthétique qui occupe la place la plus importante dans l'élaboration du texte littéraire permet d'avoir une vision panoramique digne de confiance d'une époque précise, celle de la fin du 19^e siècle, souvent synonyme de révolte contre l'ordre établi, de « mépris à l'égard de la réalité politique et sociale »¹⁵.

Répertoire historique

Les *Poussières de Paris* se présentent donc comme un répertoire d'examen critique de la fin-de-siècle, offrant un regard rétrospectif sur cette époque charnière de l'histoire qui se repère par une sensibilité diffuse, devenant ainsi une sorte de point de ralliement clandestin où se reconnaissent et se retrouvent tous ceux qui partagent, ne serait-ce que par leur refus, une certaine conception du monde¹⁶.

À travers les aperçus comportementaux et les commentaires sociaux de ces chroniques, Jean Lorrain exploite les interactions entre les personnages pour mettre en évidence les pressions et les normes de la société. Chaque réflexion

¹³ T. Anthonay : *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque*, Paris : Fayard, 2005 : 132.

¹⁴ *Ibid.* : 539.

¹⁵ J. Heistein : *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes, Recueil d'études*, Paris : Nizet, 1987 : 14.

¹⁶ S. Jouve : *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris : Hermann, Collection « Savoir Lettres », 1996 : 2.

culturelle et chaque observation sur les attentes rigides et souvent superficielles de cette époque s'inscrivent dans une exploration minutieuse de la vie trépidante et complexe de la ville¹⁷.

Car rien n'échappe au regard avisé de Jean Lorrain quand il met en avant des personnages¹⁸ souvent en proie à des désillusions, des passions destructrices et une quête de sens dans un monde en déclin, à l'image de la comtesse de Castiglione, favorite de Napoléon III :

Désespérée de voir se faner la splendeur d'une chair aimée par un roi et par un empereur, la comtesse de Castiglione s'était retirée du monde, cloîtrée vivante dans un petit appartement de la rue Saint-Honoré, tout près de chez Voisin, d'où on lui apportait ses repas ; et, là, dans l'obscurité des persiennes toujours closes, devant des miroirs voilés, pour que son image même ne lui apparût plus, ne sortant qu'à dix heures du soir, masquée d'une épaisse voilette, elle vient de s'éteindre dans le désir et la volonté de mourir invisible, loin des yeux, toute à son passé, elle, cette attardée dans notre temps, qui n'aspirait qu'à l'oubli. (*Jeudi 14 décembre*)

Ou à travers les nombreuses prétendues comédies de mœurs de Maurice Donnay¹⁹ :

Mieux ou pis, il a voulu réhabiliter l'amour et la passion auxquels il ne croyait pas naguère ; cet amour et cette passion qu'il a si finement raillés même ; que dis-je ? il a voulu proclamer le droit à la vie, le droit de vivre sa vie (dangereuse thèse qui peut conduire au droit au meurtre, au droit à la débauche, et au droit au vol, puisqu'il établit déjà l'adultère). (*Mercredi 3 mai*)

Jean Lorrain souligne que la passion humaine, bien qu'elle puisse offrir des instants de bonheur fugace, est souvent assortie de conséquences douloureuses et de pertes, tant sur le plan personnel que social. Cette quête ardente de sentiments intenses peut même engendrer des actes de transgression « par des

¹⁷ Dans *Poussières de Paris*, Jean Lorrain mentionne également d'autres villes.

¹⁸ Il s'agit souvent de personnages réels et de personnes contemporaines ou historiques.

¹⁹ Maurice Donnay fut une figure notable du monde littéraire français, parmi ses œuvres, celles que mentionnent Jean Lorrain sont *La Douloureuse* (1897), *Amants* (1895), *Georgette Lemeu-nier* (1898).

baisers enragés de luxure, où l'amour d'[oit]t avoir le goût du sang ». (*Samedi 28 janvier*)

Fascinante et dévorante, la passion qu'il explore lui permet surtout de porter un regard critique sur une société qui célèbre l'excès et le matérialisme face à « la misère [des] bas quartiers des pauvres et des déchus » (*Samedi 3 février*). À travers les descriptions de la vie nocturne et des frasques des aristocrates et artistes de son époque, il exprime souvent une profonde amertume et une désillusion face à ces comportements voués à la débauche :

Willette, dans sa fameuse fresque du Chat-Noir, intitulée : « Miserere », nous avait déjà montré ce Paris de luxure et de perdition, entraînant du haut de Montmartre toute une chevauchée de nudités fragiles et délirantes : cocottes haut troussées, premières communiantes, blanchisseuses éveillées, petites femmes pantalonnées de batiste et corsetées de satin noir ; tout le sabbat moderne de la prostitution se ruant à la curée de l'or. (*Samedi 3 février*)

Curieusement pour Jean Lorrain la débauche est également perçue comme superficielle et dépourvue de sens, car :

C'est le défilé un peu spectral et aguichant des élégances phtisiques, des chloroses fardées et des pâleurs, et des langueurs d'anémies, l'air de petites bêtes malfaisantes et malades, des petites prostituées de la place Blanche et de la Butte, Bérénice et autres petits calices de fleurs faisandées [...]. Il y a là des insexuées et de fâcheuses androgynes, des bouches de proie et d'agonie, des morphinées, des éthéromanes et des buveuses d'absinthe, il y a de pauvres petites filles qui n'ont pas mangé de la journée, des pourritures naïves et des ferveurs émaciées de Lesbos, il y a beaucoup de pitié aussi dans tout ce vice, mais il n'y a pas de hideur. (*Samedi 18 février*)

En fait, les comportements immoraux et antisociaux, empreints de vices notamment à travers la toxicomanie²⁰, et la débauche sexuelle, s'inscrivent dans une esthétique décadente qui cherche à contester l'ordre établi et ses lois car comme le mentionne Gérard Peylet les esprits fin-de-siècle s'engouffrent dans

²⁰ Jean Lorrain était un reconnu éthéromane.

« l'exploration malsaine des bas-fonds de l'âme, vers l'exercice compliqué des perversions psychiques et [...] [d]es anomalies de la sexualité »²¹.

Pour Lorrain, ces plaisirs illusoires servent non seulement à explorer la complexité de l'expérience humaine, mais également à questionner les limites de la moralité et de l'identité de la fin de siècle. Cette réalité sociale est particulièrement évidente chez certaines femmes qui :

Pour se consoler [...] doublent, triplent et quadruplent la dose de morphine et débarquent au café de Paris, singulièrement excitées, et il en résulte un caquetage et un abatage tel que les petites femmes du monde qui s'aventuraient, il y a un mois, parmi les impures, ont complètement déserté la droite pour la gauche et se tiennent maintenant tassées à l'entrée de l'établissement. (*Samedi 20 janvier*)

Détournée de ses vertus médicales, la morphine se transforme, dans certains cas, en symbole de distinction et en un moyen d'évasion face à la vulgarité du quotidien et la dureté du réel pour les femmes de la fin-de-siècle. Comme le remarque Marc Dufaud :

Le Paris fin de siècle est peuplé de ces morphinées en quête d'émancipation et de sensations neuves, antinaturelles et déviées. D'un coup de Pravaz magique, la fée grise transforme ces grisettes en Cendrillon fin de siècle : la pâleur est le credo, teint décavé, maladif, cernes violacés et maquillage bleuté pour petites fées grisées aux lèvres écarlates²².

De manière générale, l'état de décadence s'oriente vers une réalité totalement dépoussiérée, reflétant les agissements de la population. Car, rien n'échappe à la Décadence, qui se manifeste tant dans le corps que dans l'esprit, franchissant toutes les barrières idéologiques. Dans ce contexte, la politique par exemple se traduit par un pessimisme omniprésent : « Ici, c'est la boue dans les rues, la boue dans le ciel, la boue dans les yeux, la politique [...] » (*Samedi 4 octobre*). Dans cette période de déclin et de dégradation, elle détient ce pouvoir absolu de créer, parfois ironiquement un paradoxe de « confusion du dessous et du

²¹ G. Peylet : *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIX^{ème} siècle*. Thèse pour le doctorat d'Etat, sous la direction de L. Forestier, Université de Paris X Nanterre, 1981 : 24–25.

²² M. Dufaud : *Les Décadents français*, Paris : Scali, 2007 : 279.

dessus, du BAS et du HAUT » comme le signale Jean de Palacio²³, en voici un vif exemple : « Celles enfin, que nous appelons les grandes amoureuses, étaient des monstres de perversité parce qu'elles attelaient à trois ou quatre ! Pauvres petites chattes ! on les canoniserait, maintenant. » (*Vendredi 24 mars*).

Les chroniques de Jean Lorrain rendent manifeste à quel point la fin-de-siècle incarne les dilemmes et les tensions d'une époque en mutation, où les contraires se croisent et sont constamment remis en question. Il en va de même pour la science, pour laquelle Jean Lorrain se positionne en fervent détracteur :

La Salpêtrière installée en plein Paris 1900, sous une température de 35 degrés à l'ombre et de 48 au soleil; tout ce qu'il faut pour développer la neurasthénie dans une population déjà déprimée par la qualité de l'eau, la rareté de l'air et les veilles, une source de gains certains et de fortunes futures pour tous les médecins aliénistes et les maisons de santé du département. (*Mardi 24 juillet*)

À travers la perte de confiance envers les institutions, Jean Lorrain révèle leur inefficacité et met en évidence les dangers d'un déséquilibre entre progrès et valeurs fondamentales de bienséance qui ont disparu dans la société qui est régie par l'argent :

[Jean Lorrain] avait le génie cruel et infaillible des tares que produit la pléthora de l'argent. Chaque fois que l'argent entrait quelque part, il en notait le ravage et la décomposition immédiate. Personne comme lui n'a montré l'égoïsme fade et bas, l'humeur froide, la méchanceté mécanique, l'usure et la futilité des êtres pour qui l'argent est le but suprême de la vie²⁴.

Si les chroniques des *Poussières de Paris* offrent, sous de nombreux angles, une analyse approfondie de la condition humaine et des bouleversements sociaux qui caractérisent la fin de siècle, on remarque pourtant que Jean Lorrain s'affiche comme un censeur face à ces évolutions. Grâce à son écriture journalistique, marquée par un style conversationnel, teintée d'une ironie singulière,

²³ J. de Palacio : *Configurations décadentes*, Louvain, Paris : Dudley, Peeters, coll. « La République des lettres » (n° 33), 2007 : Pref. VII.

²⁴ F. de Miomandre : « L'ennemi des riches », *Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : Dorbon Aîné, 1911 : 50.

il perturbe le bon entendeur qui peut se sentir visé²⁵. À cet effet, Hector Fleischmann, écrit : « Quand je dis que M. Lorrain est le concierge de la littérature, il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir les deux volumes des *Poussières de Paris* qui contiennent tous les cancans, les papotages et les insinuations recueillies dans les bars et les mauvais lieux journalistiques²⁶. »

Répertoire symbolique

Par moments, en tant que porte-parole de la rumeur publique et des personnages qui peuplent son époque, Jean Lorrain donne à ses chroniques une dimension de journal intime où il exprime ouvertement ses pensées et sentiments. Il établit un lien symbolique entre les vivants et les morts, en évoquant à la fois le déni et l'omniprésence de la mort. Cette dernière, qu'il avait perçue dans les visages féminins des prostituées acculées au pires débauches est ubiquiste, et illustre l'interaction systématique entre ces deux mondes. Au-delà de la perte radicale et irréversible du corps terrestre, la notion allégorique qu'il façonne lui permet de saisir la réalité de la vie quotidienne au sein d'un contexte historique et culturel spécifique.

Ainsi, pour rendre hommage à Georges Rodenbach, un poète belge, Jean Lorrain reprend les mots d'Octave Mirbeau pour souligner que Rodenbach était une âme sensible ayant passé son enfance dans les cimetières de Bruges, cette « Bruges la morte », dont il percevait l'atmosphère d'antan, reflétée dans l'étain des canaux. Lorrain se souvient de lui comme un poète profondément marqué par la mort, hanté dans chaque œuvre par le souvenir d'une enfance assombrie. Au-delà d'une existence empreinte de la présence des cimetières, Jean Lorrain cite un passage du *Miroir du ciel natal* (1898) qui est le dernier poème du poète défunt, pour mettre en lumière les ramifications de la mort. D'une part, ce poème explore minutieusement la stratification du lieu, à travers le choix des termes suivants qui établissent – sans la nommer – la mort en em-

²⁵ « Dès ses premières chroniques. Lorrain étala donc pour ses lecteurs tous les dessous. Toutes les dentelles, tous les corsets qui les effriolaient, mais il ne tarde pas à les leur jeter à la tête comme des paquets de linge sale. Dure contrainte pour un sodomite que de louer les courtisanes ! Il s'en consolait par la férocité. » P. Jullian : *Lorrain ou le Satiricon* 1900, Paris : Fayard, 1979 : 111.

²⁶ *Jean Lorrain, Correspondances*, éd. établie, présentée et annotée par Jean de Palacio, Paris : Honoré Champion, 2006 : 233.

ployant l'église²⁷, puis par « silence », « tristesse », « malade », « souffrance », « odeur », « mort », « tombeaux », « cercueils », « ossements », et « néant ». Viennent ensuite les adjectifs qui ont une valeur métaphorique : « vieille », « morte », « assombri », « maladive ». Enfin, par les verbes qui évoquent la mort : « rêver », « sentir », « défaillir », « mourir ». (*Dimanche 1^{er} janvier*) Par l'emploi du substantif « église », nous pouvons imaginer que la défunte - son épouse - a été inhumée parmi les bienfaiteurs des églises, les princes, les prélates, les grands dignitaires, ceux qui ont mérité une place près des saintes reliques. En capturant les instants éphémères de l'œuvre de Rodenbach, Jean Lorrain immortalise le portrait du poète incarnant le « lamento ».

De multiple façons, l'ambition de Jean Lorrain est de dépeindre un environnement éphémère, une réalité qui résonne profondément avec la parabole incommensurable : « Tu es poussière, et tu retourneras à la poussière²⁸. » (*Genèse 3 :19*), issue des *Saintes Écritures*. Cette réflexion se rapporte également à l'agitation provoquée par l'industrialisation et les projets d'urbanisme menés par le baron Haussmann, chargé du réaménagement de Paris. En effet, ces transformations ont engendré un bouleversement dévastateur des traditions françaises, se manifestant à travers une réalité urbaine palpable dans les rues, caractérisée par la misère, le vagabondage, la prostitution et une inquiétante dégradation des valeurs. À chaque coin de rue, la névrose, l'hystérie et la syphilis se faufilent, esquissant les contours d'un destin tragique, irrémédiablement voué à la mort. À cet égard, la chronique du 6 août 1899 partage son expérience personnelle et met en lumière le malaise profond qui l'envahit dans un espace de deuil :

Devant la Morgue, une affluence de foule arrête notre voiture. Une curiosité de l'ami que j'accompagne m'y fait entrer, et, le dirai-je ? pour la première fois de ma vie. Comment se comporteront mes

²⁷ « Être enterré à l'église était une tolérance accordée à la fois par les responsables religieux [...] les seigneurs importants et les fondateurs ou les bienfaiteurs des chapelles [...] En échange de legs effectués dans le cadre d'un testament, beaucoup de laïcs demandaient à y être inhumés. Ainsi les familles les plus aisées de la paroisse pouvaient obtenir une place dans la nef, dans une des chapelles de l'église voire dans le chœur car cela dépendait de la somme d'argent que l'on était prêt à consacrer pour enterrer le défunt. » R. Abiven : *Une source généalogique intéressante : les inhumations dans les églises au XVIII^e siècle exemple de Marville (Meuse)*, Genea-BDF, N°86, 2008.

²⁸ On peut également faire le lien avec le titre de sa rubrique journalistique.

nerfs devant le funèbre étal ? J'en ai le cœur pincé d'angoisse. Je redoute une émotion que je pourrai toujours attribuer la chaleur et j'entre bravement. L'étal m'est une déception : quatre noyés sont là, couchés derrière une vitre épaisse, dans une buée verdâtre, comme dans la cage de verre d'un aquarium. Sont-ce des cadavres ? J'ai la sensation d'avoir devant moi quatre figures de cire ; l'appareil frigorifique donne à ces chairs mortes un aspect gras et vernissé que j'ai déjà vu au musée Grévin. La foule défile, d'ailleurs indifférente ; des fillettes entrent en curieuses, qui ressortent et puis rentrent avec des amies ; des ménages endimanchés taillent curieusement les cheveux et les cils des morts. C'est tout juste si on n'amène pas les enfants voir la *gueule que font les macchabées* : le père voudrait bien, mais c'est la bourgeoisie qui ne veut pas. C'est un plaisir de quartier²⁹.

Dans cet extrait, Jean Lorrain nous surprend par la teneur de son langage lorsqu'il évoque la foule qui fréquente ce lieu, en décrivant avec une acuité saisissante les comportements qui se déroulent sous ses yeux. En effet, bien que le texte soit clair, il se prête à deux interprétations distinctes. Premièrement, l'image du funérarium échappe aux passants et semble s'évanouir lorsque Jean Lorrain le compare à un musée de cire, car il est perçu comme un simple lieu de divertissement. Deuxièmement, cette comparaison renvoie à l'exposition horizontale des cadavres « transformés en cire », qui évoquent à première vue les statues funéraires et les sculptures gisant dans les cimetières. Par conséquent, nous nous trouvons peut-être à un tournant, car à la fin de la

²⁹ Il est essentiel de souligner qu'en France, sous l'Ancien Régime, la morgue jouait un rôle fondamental, considérée comme « le complément indispensable de l'état civil » pour le suivi des décès au sein des villages. Cette fonction, qui persista jusqu'à la fin du 19^e siècle, illustre une réalité où, pour des motifs d'ordre public, la morgue se transformait en vitrine pour l'exposition des cadavres non identifiés ou non réclamés trouvés dans l'espace public. Son objectif principal était d'identifier les personnes décédées dans la métropole parisienne et de transmettre ces informations aux autorités judiciaires et policières, notamment à la préfecture de police. De plus, la police n'hésitait pas à mobiliser la presse populaire pour relayer ces informations, en publiant des « circulaires de justice » diffusées à des millions d'exemplaires. Ainsi, la morgue représentait le dernier recours pour ceux qui cherchaient un être cher disparu. Comme l'a souligné Goron, ancien chef de la sécurité à Paris : « Je dois vous rassurer, et je vais vous emmener à la morgue pour obtenir les informations les plus récentes. » M.-F. Goron : *Les Mémoires de M. Goron, ancien chef de la sûreté*, Paris : Flammarion, vol. 4, 1897 : 9. Il est également à noter qu'à cette époque, il était courant d'enterrer les défunt dans des fosses communes lorsqu'ils ne pouvaient être identifiés.

chronique, Jean Lorrain ressent une profonde répulsion face au spectacle de la mort qui se dévoile devant lui. Étonnamment, cette vision terrifiante l'éloigne de sa première réaction. En évoquant le peintre Goya dans l'extrait suivant, il parvient à transformer l'horreur en une représentation esthétique, créant ainsi une vision à la fois saisissante et troublante où les descriptions semblent alors se métamorphoser en une œuvre picturale, comme en un acte défensif face à une réalité insupportable :

La foule me semble pourtant plus surexcitée qu'à une fête ordinaire, et puis il y a renfort de gardes municipaux. Je m'informe ; on vient de transporter dans les caveaux les victimes non reconnues de la catastrophe d'hier : les tués de Juvisy³⁰, je n'y songeais pas. C'est pour le coup que j'ai bien envie de m'en aller ; mais mon ami insiste et je prends sur moi de faire passer ma carte au commissaire de service. [...] C'est un cauchemar. Bouffies, tuméfiées et noirâtres, les têtes apparues ont des faces de nègres, des faces congestionnées et huileuses, avec du sang coagulé dans les narines et d'atroces prunelles révulsées sous des paupières, où on ne voit que du blanc. Ce sont des cadavres d'étranglés, des chairs injectées qui évoquent des idées de supplices, des yeux jaillis de leurs orbites comme dans les plus horribles planches de Goya.

Quoi qu'il en soit, il est manifeste que la fin du 19^e siècle en France est marquée par une sensibilité subtile envers la mort. Souvent, Jean Lorrain, plutôt que de privilégier une représentation fidèle de la réalité, s'attache à troubler sa perception de la mort. Ainsi, il s'éloigne de toute relation logique avec le réel, car l'écriture d'un texte s'apparente à l'observation d'une œuvre d'art. Par conséquent, lorsqu'il décrit *Le Monument aux morts*³¹, il transgresse les limites de l'expression et de la représentation artistique, en offrant une multitude de

³⁰ Le 5 août 1899, un tragique accident ferroviaire s'est produit à la sortie de la gare de Juvisy-sur-Orge, en direction d'Étampes. Vers 22 heures, en plein milieu d'un violent orage, un train en provenance du Croisic, immobilisé devant un signal fermé, a été percuté par un autre train qui l'avait dépassé quelques minutes plus tôt. Cette collision, survenue sur une ligne particulièrement saturée de la Compagnie du chemin de fer de Paris à Orléans, a causé 17 morts et 85 blessés, entraînant ainsi la décision d'augmenter le nombre de voies entre Juvisy et Brétigny (*Le Figaro*, 7 août 1899).

³¹ Ce monument, réalisé par le sculpteur Paul-Albert Bartholomé, a suscité un scandale en raison de la nudité des personnages représentés : un couple à l'aube de l'au-delà, se tenant face à l'humanité en deuil. Cette œuvre saisissante dissimule l'entrée de l'ossuaire, situé sous la colline,

perspectives visuelles. Il exprime effectivement « l'impossibilité de tout dire [...] avec l'urgence d'en dire plus que ce qui est »³². En somme, il établit dans le domaine visuel du champ de l'imaginaire ces deux actes simultanément :

Dans la mélancolie de ce tiède novembre, retourné voir le monument de Bartholomé. L'emphase et la redondance des figures de Dalou m'ont donné, avec la nostalgie des formes pures et frêles, l'idée de ce pèlerinage, et dans le cimetière, aujourd'hui désert, les groupes symbolisant la détresse et l'effroi du Maître de la Mort prennent, dans la clarté jaune de ce jour d'automne, une grandeur émue et significative [...]. C'est une pauvre humanité qui s'achemine là, défaillante d'angoisse et de terreur, vers la porte fatale, et j'admets, devant ces torses déjetés et ces hanches fuyantes, tous les reproches qui ont été faits au sculpteur : l'anatomie de presque toutes ces figures est défectueuse ; mais n'est-ce pas une humanité de misère déjà déchue et presque frappée, puisque déjà, pour la plupart, entrée dans la mort ? (*Mardi 21 novembre*³³ – Au Père Lachaise)

Au-delà de l'importance du moment présent, la vision de Jean Lorrain transcende le champ perceptif et sensoriel du monument funéraire, car elle intègre l'imaginaire dans l'image, laquelle semble raconter librement sa propre histoire :

C'est bien un peuple d'ombres qui se presse, pleure et hésite au seuil de l'inconnu ; autour d'elles, s'étagent des mausolées et des tombes, et dans la solitude du cimetière, le long des chemins bruisant de feuilles mortes, c'est ce détail exquis, puéril et touchant, d'un bouquet de violettes insinué furtivement, glissé sous la porte

où reposent les restes des défunt exhumés des concessions perpétuelles abandonnées, désormais gérées par l'administration.

³² S. Jouve : *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, op.cit. : 39.

³³ Dans cette seconde visite, le chroniqueur commente l'œuvre du peintre et sculpteur Paul-Albert Bartholomé, intitulée « Le Monument aux morts », située dans le cimetière du Père-Lachaise. Inauguré le 1^{er} novembre 1899 après douze ans de travaux, ce monument est dédié à tous les défunt, sans distinction, en particulier aux personnes anonymes qui n'ont pas de sépulture. Il illustre le passage de la vie à la mort, ainsi que les émotions complexes qui l'accompagnent, mêlant angoisse et espoir.

de bronze d'un caveau funéraire : une idée certainement d'une âme restée très jeune ou d'un tout petit enfant, que cette furtive offrande posée sous cette porte, quand on aurait pu la suspendre aux grilles, et, comme un billet doux, poussée plus près du mort³⁴.

En effet, Jean Lorrain ne se limite pas à représenter l'image réelle ; au contraire, il trouble la perception du monument funéraire qui défile sous ses yeux, cherchant ainsi à recréer une nouvelle image sensorielle et poétique en harmonie avec sa propre création artistique. Il démontre ainsi comment la dimension symbolique de la mort s'articule autour d'une série de caractéristiques anthropologiques qui tissent des liens entre les individus, les valeurs et les croyances. Certes, chaque représentation de la mort est indéniablement façonnée par le contexte culturel et historique qui la façonne, et elle émerge lorsque telle connexion est établie. En fin de compte, Jean Lorrain nous éclaire sur le fait que la mort entretient une relation dialectique avec le commun des mortels, en s'appropriant l'environnement végétal, animal et cosmique qui l'entoure.

Conclusion

En tant que répertoire historique, *Poussières de Paris* s'inscrit à la fin de siècle et permet à Jean Lorrain de mettre en évidence un discours social qui proclame une dégénérescence de la race, manifestée par des tares héréditaires, l'atavisme, les dangers vénériens, l'alcoolisme, la toxicomanie, l'infertilité, la faible natalité, la falsification des aliments et la pollution industrielle. Il souligne également que, lorsqu'il s'agit de comparer le passé avec le présent ou l'avenir, les partisans de ce discours justifient leur point de vue en évoquant une décadence morale, marquée par l'augmentation de l'irrégion, la dissolution de la famille, l'accroissement de la dette publique et divers troubles psychologiques, allant des aberrations de l'instinct sexuel à l'hystérie, la névrose et le taux alarmant de suicides. À l'instar des analyses de Marc Angenot³⁵ sur cette époque, les

³⁴ *Ibid.*

³⁵ L'impact de ces événements est bien illustré dans l'étude de Marc Angenot, qui explore le discours social de la fin du 19^e siècle à travers une série d'analyses portant sur l'année 1889. Il souligne que le changement n'était pas perçu comme un progrès positif, mais plutôt comme un signe de dégradation, car la population éprouvait un « malaise général face à l'idée de progrès ».

éléments que l'on retrouve dans les chroniques de Jean Lorrain offrent une perspective convaincante de cette vision critique.

En relation avec le répertoire symbolique, Jean Lorrain explore, à travers la mort – cette grande inconnue – son ambivalence et sa représentation, qui s'éloigne de l'archétype originel. Il met en lumière l'opposition entre deux types de corps : l'un, putréfié, et l'autre, spirituel, tel que représenté dans les poèmes de Rodenbach. Dans le « Monument aux morts », Lorrain évoque également l'idée de corps qui ne décomposent pas, mais qui transcendent la matière, incarnés dans des effigies sculptées en marbre. En revanche, dans la morgue, qui fonctionne comme une vitrine de la mort, il tente d'insuffler une certaine spiritualité aux cadavres de cire, la réalité finit toujours par ressurgir.

Bibliographie

- Abiven, R. (2008) : *Une source généalogique intéressante : les inhumations dans les églises au XVIII^e siècle exemple de Marville (Meuse)*. Genea-BDF, n°86.
- Angenot, M. (1989) : 1889 : *Un état du discours social*. Québec : Balzac, coll. « L'univers des discours ».
- Anthonay T. (2005) : *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque*. Fayard.
- Dorsenne, J. (1927) : *Le souvenir de Jean Lorrain*. Nouvelles littéraires, 12 juin.
- Dufaud, M. (2007) : *Les Décadents français*. Paris : Scali.
- Ferrety, V. (2023) : Le masque objet et le masque du faux-semblant de Jean Lorrain. *Verbum – Analecta Neolatina* 24(1) : 163–186. <https://ojs.ppke.hu/verbum/article/view/427>
- Goron, M.-F. (1897) : *Les Mémoires de M. Goron, ancien chef de la sûreté*. Paris : Flammarion, vol. 4.
- Heistein, J. (1987) : *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes*, Recueil d'études. Paris : Nizet.
- Jouve, S. (1996) : *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Paris : Hermann, « Collection Savoir : Lettres ».
- Jullian, P. (1979) : *Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris : Fayard.
- Lorrain, J. (2006) : *Correspondances*. Éd. établie, présentée et annotée par Jean de Palacio, Paris : Honoré Champion.

Ce point de départ du discours social selon Angenot annonçait une crise de civilisation, qu'il a défini comme le paradigme de la « déterritorialisation ».

- Lorrain, J. (1902) : *Poussières de Paris*. Paris : Ollendorf.
- Lorrain, J. (2006) : *Poussières de Paris*. Paris : Klincksieck.
- Marquèze-Pouey, L. (1986) : *Le mouvement décadent en France*. Paris : PUF,
« Littératures modernes ».
- Miomandre, F. (1911) : L'ennemi des riches. *Figures d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Dorbon Aîné.
- Normandy, G. (1928) : *Jean Lorrain intime*. Paris : Albin Michel.
- Peylet, G. (1981) : *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIX^e siècle*. Thèse pour le doctorat d'Etat, sous la direction de L. Forestier. Université de Paris X Nanterre.
- Thérenty, M.-E. (2007) : *La Littérature au quotidien*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- Wisner, R. (1906) : *L'Action*. 11 juillet.

La (re)lecture écopoétique de l’Œuvre de Maurice Genevoix

Anne Hélène Quéméneur
Université de Cadix
annehelene.quemeneur@uca.es

Abstract: We analyze the work of the French writer Maurice Genevoix (1880–1980) and we don’t only approach the First World War as a starting point in all of his work, but in the same way we establish the dichotomy between what represented the conflict of war and the inherent presence of nature as a concrete and symbolic reality. We base the methodology developed by the researcher Pierre Schoentjes about the ecopoetic dimension. We want to highlight that this unmissable author received the Goncourt prize in 1925: he was also a French academician and his prestige found new momentum from November 11, 2020 thanks to the ceremony of his pantheonization in France. This significant fact undoubtedly pushes us to reread his work, symbol of a war literature (lived and written on the front line); we have to admit that he was a great precursor of the ecopoetic movement: the environmental literature currently in vogue within the French-speaking literary world.

Keywords: Genevoix, war, nature, precursor, ecopoetics

Résumé : Nous analysons l’œuvre de l’écrivain français Maurice Genevoix (1880–1980) et nous abordons non seulement la première guerre mondiale comme point de départ dans l’ensemble de son corpus, mais, de la même manière, nous établissons la dichotomie entre ce qui représente le conflit de guerre et la présence inhérente de la nature tout comme une réalité concrète et symbolique. Nous utilisons la méthodologie développée par le chercheur Pierre Schoentjes sur l’esthétique de l’écopoétique. Nous voulons mettre en évidence que Maurice Genevoix, auteur incontournable, reçut le prix Goncourt en 1925 : académicien français, son prestige retrouva un nouvel élan à partir du 11 novembre 2020, grâce à la cérémonie de sa panthéonisation en France. Ce fait significatif nous pousse indubitablement à relire son œuvre, symbole d’une littérature de guerre (vécue et écrite en première ligne) et à admettre que Maurice Genevoix fut un grand précurseur du mouvement écopoétique : la littérature environnementale en vogue actuellement au sein du milieu littéraire francophone.

Mots-clés : Genevoix, guerre, nature, précurseur, ecopoétique

Introduction

Nous souhaiterions engager une lecture différentielle de l'œuvre romanesque de l'homme de lettres et académicien français Maurice Genevoix et proposer, à ce dessein, une réflexion nouvelle. En effet, souvent affublé de l'étiquette d'écrivain de guerre et du terroir, nous voulons démontrer que, s'il fut, il est vrai, un écrivain de la Mémoire grâce à son témoignage historiographique sur la Guerre de 14-18, il offre tout aussi une écriture interdisciplinaire : civique, humaniste, voire pédagogique et essentiellement écopoétique. C'est d'ailleurs le point que nous voulons davantage cibler par une relecture de son corpus : en décrypter la dimension et l'esthétique écopoétique de sa production à travers le prisme de la sensibilité écologique contemporaine. Si nous plaçons cet auteur en contexte, nous détaillons qu'il est né à Decize en 1890 et mort en 1980 à Alicante, en Espagne. Si la Bourgogne fut son lieu de naissance, la Sologne n'en fut pas moins son lieu de prédilection puisqu'il y vécut jusqu'à la fin de ses jours et sa littérature foisonne et regorge de paysages solognots adulés. Maurice Genevoix étudia à l'École normale supérieure de Paris ; malheureusement, le tocsin sonna début août 1914 et il fut mobilisé pour le front à 24 ans. Il dut à grand regret abandonner ses études supérieures et sa prometteuse carrière d'enseignant. Après la Première Guerre mondiale, il commença à cheminer vers les sentes d'une notoriété littéraire qui le couronna, dans un premier temps, par le prix Goncourt pour son roman *Raboliot*, en 1925. La gloire lui ouvrit les bras et l'acclama. À la suite de sa carrière, en 1946, il fut élu membre de la prestigieuse Académie française et en resta son Secrétaire perpétuel pendant plus de 15 ans. Auteur profus, il a publié presqu'une soixantaine d'ouvrages. En 2020, grâce aux honneurs accordés par la France, ses cendres furent transférées au Panthéon de Paris, le Temple des Illustres qui rend honneur à toutes les personnalités de la République française.

Maurice Genevoix porté au pinacle des écrivains de guerre

Mettons en exergue que Genevoix a essentiellement été connu pour son récit emblématique *Ceux de 14*¹ (publié en 1949) qui rapporte son expérience martiale sur le front de la Grande Guerre. En effet, il agence des notes prises sur un

¹ Nous détaillons notamment que *Ceux de 14* sont cinq récits de guerre publiés entre 1916 et 1923 qui dépeignent sans complaisance les huit mois que Maurice Genevoix a passés sur le front.

carnet dans le répit des combats ; le jeune Genevoix, promu lieutenant amorce la rédaction de son vécu et celui de ses fantassins, les poilus qu'il a sous son égide. Tous ensemble côtoient la mort, ennemie insidieuse et implacable :

Voilà deux mois, nous valions quelque chose. Nos épaules étaient fortes à porter toute la peine du monde ; et les fibres rompues achevaient de saigner, qui nous liaient à notre propre vie : comme ceux d'entre nous qui sont morts, en vérité, nous l'avions toute donnée. Hélas ! Nous sommes des survivants humiliés. Toute cette grandeur s'en est allée de nous. Une guerre sordide nous ravale à son image : comme sien nous aussi, sous une bruine de tristesse et d'ennui, s'élargissaient des flaques de boue (Genevoix, 2018² : 481-482).

Ceux de 14, ouvrage poignant expose non seulement la brutalité et l'aberration des batailles mais aussi l'aliénation des combattants. Genevoix sera donc porté au pinacle des écrivains de guerre avec cet ensemble d'archives psychologiques de premier ordre. Il prône un témoignage mémorialiste, scrupuleux et particulièrement honnête : le lecteur apprend sur la vie des tranchées, les inclémences du temps, la boue, la peur qui tenaille et de surcroît, la déshumanisation des soldats marqués par le traumatisme :

On entre. Cela commence insidieusement : deux levées de terre molle qui s'évasent, de chaque côté des mêmes dalles rocheuses [...] Brusquement le sol manque, une marche sournoise s'incline vers la boue, les parois rapprochées se dressent : on est pris [...] Il n'y a plus, au-dessus de ma tête, qu'une saignée de terne lumière, sans profondeur, presque incolore : une bande de lumière plate déroulée sur le boyau 122, collée sur les bords du boyau. Cela n'éclaire pas, cela existe juste assez pour fermer la prison où je suis englouti, d'un mur à l'autre, de la boue à la boue. Ce ne sont pas des murs. C'est une seule masse monstrueuse, sans forme, sans reliefs, sans contours : le boyau rampe au travers, d'une allure visqueuse et pesante (Genevoix, 2018 : 624).

La pentalogie se regroupe ainsi : *Sous Verdun* (1916), *Nuits de guerre* (1917), *Au seuil des guitounes* (1918), *La Boue* (1921) et *Les Éparges* (1923). La publication définitive sera en 1949.

² Remarquons en ce point que nous utilisons la dernière édition de Flammarion de 2018.

Ce conflit barbare sera aussi dénommé « guerre industrielle » car il s'agit de la première véritable guerre de masse orchestrée grâce à une quantité inouïe de machines et de munitions, avec de nouvelles techniques de communication et des armes inconnues jusqu'alors. Il détaille, en outre, que les soldats, en général, écrivaient beaucoup dénotant l'effet sous-tendu des réformes mises en œuvre par la Troisième République, notamment de l'école obligatoire instaurée par Jules Ferry. On y perçoit les effets d'une France en plein essor. L'écrivain nous accorde donc un puissant document et un apport important sur cette inflexion dans une période historique et cruciale pour la France.

C'est une première interprétation à la fois historique et surtout humaniste puisqu'il n'a de cesse de célébrer le courage des hommes en nous transmettant leurs émotions les plus intrinsèques, leur camaraderie, leur solidarité, leur civisme paradoxalement à la guerre : tout ceci révèle le paroxysme de la fraternisation dans cet environnement hostile. Ses références sont devenues une source scripturaire, patriotique et testamentaire et nous octroient cette dimension mémorielle à la fois collective et individuelle mais qui nous le voyons proposent également d'autres interprétations textuelles au-delà des barbaries. La littérature de guerre de Genevoix sème au gré des pages les débâcles et à ceci s'ajoute, l'emphase pointée sur l'altération physique et psychique que les luttes guerrières provoquent inéluctablement ; la volonté affichée est de ne plus masquer la dure réalité : la compassion et la miséricorde n'existent plus face à l'ennemi ; le soldat dépité et aliéné se voit seul face à sa capacité de résistance morale. Ainsi, les tyrannies de ce conflit mondial vont l'exhorter rapidement à chercher une réconciliation avec le monde au creux de la nature et des paysages.

Malgré cette expérience adverse et abjecte, Maurice Genevoix dévoile toujours une sensibilité particulière au contact de l'environnement. La nature suppliciée et mutilée par les bombardements y est décrite avec une acuité remarquable et incarne presque un personnage à part entière. La splendeur persistante de l'espace naturel pourtant sévèrement châtié par les combats finit par l'emporter : la nature met du baume au cœur dans les calvaires endurés et endosse toute son expression cathartique.

En ce point, notre lecture distincte suggère une dualité dans *Ceux de 14* puisque la nature devient un témoin feutré et silencieux des atrocités humaines, et puis, une source de résilience et de réconfort.

La nature axiale chez Maurice Genevoix

Graduellement, l'auteur entame une transition et progression vers des thèmes plus souples; après de longs mois passés sur le front, il retrouve la paix et la sérénité parmi la nature, en Sologne où il est venu s'installer. L'enjeu majeur de ses narrations devient subséquemment l'espace naturel. Il arbore la Loire et ses fluctuations, les forêts, les lisières, les grèves, les étangs et les marécages solognots. D'ailleurs, *Raboliot*, précité, narre les tribulations d'un braconnier de Sologne, un paria symbolisant la liberté et la résistance face aux restrictions d'une société trop rigide. Dans le roman, l'écrivain explore la relation parfois complexe entre l'homme et son milieu. La nature y est prégnante, vibrante et cabalistique et nous découvrons déjà le penchant de Maurice Genevoix pour l'écologie et le milieu naturel qui l'ont toujours accompagné. Le livre obtint un succès retentissant car le personnage, on le suppose tacitement, anime les lecteurs à en faire une légende; il est traqué comme une bête et nous inspire une certaine nostalgie du retour aux sources. Citons un extrait de *Raboliot* qui démontre excellement la symbiose et l'interpénétration entre l'homme et son espace végétal :

Le soleil déclinant traînait sous la ramée d'une nappe fluide et vermeille. Elle s'épandit plus largement, d'une coulée pleine, unie, que Raboliot sentit sur son corps comme un bain. Il s'aperçut qu'il touchait la lisière, découvrit devant lui la plaine. Elle resplendissait toute sous la lumière vespérale. Raboliot s'allongea au-dessus du fossé de lisière, légèrement en retrait, sur la contre-pente du talus. Ses guenilles ternes, d'un gris sourd et brunâtre, se confondaient avec les nuances des branches et du sol. Il s'était étendu à plat ventre et pressait le sable de ses coudes. Immobile, les yeux ouverts, il s'abîma dans la contemplation de la plaine (Genevoix, 2022 :257).

Inconditionnel des délices que lui procure la Terre Nourricière, Maurice Genevoix en devient son chantre et s'émerveille non seulement devant les espaces végétaux, mais aussi devant la diversité de la faune. Il se profile en écopoète en attestant la valeur d'une interaction constante avec les paysages qui l'entourent et la nécessité d'une attention urgente à la biodiversité : il prophétise déjà la vulnérabilité écologique vécue actuellement. Ce qui caractérise essentiellement l'écriture de l'académicien, c'est qu'il croit fermement que l'homme et la nature doivent former un Tout : c'est par conséquent, le postulat posé d'une

écopoétique personnelle et d'avant-garde. Genevoix anticipe déjà que l'espace est transgressif, qu'il n'est pas fixe, mais qu'il fluctue et qu'il est happé par des forces qui provoquent son inconstance et sa versatilité. Voici bien l'idée maîtresse développée par l'écrivain : tout élément naturel contrôlé par l'homme refuse de se soumettre et se révolte. Les agitations flexueuses et ondées de l'eau engendrent le mouvement cinétique abreuvant les divers textes de cette esthétique écopoétique : « Donne ton épaule : nous allons nous asseoir au bord de la Loire [...] Son bras tendu montrait la Loire, vers l'occident. Plus de couleurs ; rien que les lignes, les belles lignes. La Loire glisse dans ses berges sinueuses, avec quelle force harmonieuse et pure ! (Genevoix, 1922 : 20). »

Il puise dès lors la sève littéraire grâce à la matière remuante et mouvante et c'est ce qui prouve sa particularité industrieuse de nous prendre à témoin de ces flux et reflux, de ces variations concomitantes des éléments biologiques et organiques. Ainsi le relève le chercheur Schoentjes dans une étude sur les perceptions de la nature chez Maurice Genevoix : « Il s'agit là d'une caractéristique essentielle de l'écriture de Genevoix, original dans sa manière de dynamiser le paysage. Il donne aux éléments un rôle agissant et insiste sur les transformations (Schoentjes, 2020 : 80). »

À l'aune de notre lecture ou relecture de son œuvre romanesque, le subterfuge littéraire de l'écrivain est de décenter l'être humain afin de centrer et resserrer l'écriture sur le non-humain. Ces quelques observations préalables, nous poussent donc vers la *revisitation* de ses récits et nous nous interrogeons : Genevoix, ne serait-il pas désormais le précurseur, le visionnaire de la littérature dite environnementale, en vogue actuellement au sein des littératures francophones ? Comme observé antérieurement, l'auteur a principalement été accolé de l'image d'un écrivain du terroir ou régionaliste, mais nos recherches déterminent que sa vénération pour les paysages allait bien au-delà de la Sologne et de la France. Effectivement, il voyagea autour du monde, invité à de nombreuses conférences et désireux de vulgariser la langue française. Ses tribulations le portèrent loin de l'Hexagone et lui permirent d'exalter des horizons transfrontaliers tels que le Canada. Maurice Genevoix explique ainsi : « Si, de tous les pays où j'ai porté mes pas de voyageur, c'est le Canada qui m'a le plus séduit et retenu, je crois en apercevoir la raison. Il m'a certes dépayssé, par son ampleur, par la beauté de ses vallées, de ses montagnes, de ses forêts, l'étrangeté, l'abondance de sa faune, la pureté de ses lacs sous la lumière particulière du Nord, si pure, si bellement transparente (Luneau & Tassin, 2019 :134). »

Il découvrit l'Europe centrale puis le continent africain qu'il loue et vante dans *Fatou Cissé*, publié en 1966. Il rappelait, par exemple, la beauté du Rhin et de l'Allemagne dans *Lorelei*, publié en 1978. Il disait d'ailleurs à ce propos :

Régionalisme, réalisme, naturalisme, symbolisme, animisme, unanimisme, je ne récuse rien. Pourquoi ? Tout est bon, tout est légitime si le mot est docile, le ton juste, la phrase exacte ; et si le mot, le ton, la phrase sont, enfin et surtout, les nôtres. Le fleuve, l'arbre, l'animal, autant que l'homme m'ont dicté les miens. Leur patience et la mienne ont fait, à la longue, amitié. Promeneur familier de la forêt, enfant, adolescent, soldat meurtri devenu écrivain, j'ai été d'abord, par les routines herbus et les layons de la forêt orléanaise, pareil au peintre que le motif arrête, qui plante son chevalet et qui peint ce qu'il a sous les yeux, ce qui vient de s'offrir à lui et qu'il ambitionne de « rendre » (Genevoix, 1980 : 209).

Ce qu'il nous semble important de retenir, c'est que Genevoix embrassait des perspectives beaucoup plus vastes que la Sologne et que sa littérature s'inscrit pleinement dans une relation intemporelle à l'espace et aux paysages. C'est son roman *Rémi des Rauches*, publié en 1922 qui marque déjà le tournant littéraire décisif de l'auteur. Rémi, le personnage central, c'est un peu Genevoix qui voue une adoration entière à la Loire, aux tumultes des flots. Il condamne les prémisses de la mécanisation, du capitalisme et de l'industrialisation de la grande ville face à la vie naturelle et sauvage.

Dans la *Boîte à pêche*, publié en 1926, nous nous attardons encore sur les berges de la Loire au son des oseraies et des saules. Rien de plus normal que son attrait pour les plaines et les vallées qui le grisaien, pour les sous-bois qui le troublaient ; la pureté de l'eau limpide des étangs de la Sologne l'attirait et l'ensorcelait. Tous les éléments acquièrent une dimension imposante à la fois surprenante et sensible chez Genevoix. Les bêtes sont libres et sauvages dans leur habitat loin des effets liberticides de la société humaine. L'écrivain désire fortement que le monde rural puisse rester au contact des réalités intemporelles et que la civilisation sache évoluer naturellement loin de la modernité pressante. Ainsi renforce Benoît Fidelin l'image écologiste de Genevoix : « Et puis il montre que l'homme peut être poreux à ce qui l'entoure, aux animaux, aux choses vivantes, aux arbres, aux saisons. Et cette porosité à la nature, pour Genevoix, donne à l'homme un sens à la vie. Il y a là une spiritualité qui va

beaucoup plus loin que la simple admiration (Fidelin, 2020, entretien France Culture). »

Ainsi le définit le chercheur belge Pierre Schoentjes, spécialiste en écopoétique :

Ce qui distingue Genevoix des nombreux écrivains de la nature et qui le place sur le tout devant de la scène, c'est que loin des anthropisations, le lecteur s'abîme voluptueusement et se fond dans le naturel qui l'absorbe. Sa nature procure de la douceur, mais aussi de l'impétuosité puisqu'il ne veut désincarner l'homme de la réalité : « une réalité extérieure, mais qui réside dans un rapport, celui que les personnages nouent avec l'environnement et que les lecteurs sont invités à explorer à leur suite » (Schoentjes, 2023 : 12).

Il en ressort, par conséquent, que l'écrivain cristallise les relations d'accord entre l'homme et la nature puisqu'il intronise un hymne à la vie qui l'accueille de nouveau après les années terribles de la guerre. La nature deviendra le facteur crucial à sa renaissance. Une fois encore, ces relectures nous font détecter la concorde établie continuellement et le respect mutuel entre la faune, la flore et l'homme. Pour Genevoix, la vie est une jouissance, et une profession de foi, mais surtout un engagement.

Il appert également que ses récits relatent continûment la défense du patrimoine et qu'il devient le dépositaire d'un message particulièrement bienfaisant. Dans *La Dernière harde*, publié en 1938, il capte à la perfection le comportement décimaux et des cycles naturels. Il décrit avec panache la noblesse des bêtes et préconise, le besoin impérieux de respecter notre écosystème pour une coexistence équilibrée. Sa sensibilité écologique s'enflamme dans *Un jour*, publié en 1976 ; il déplore les préjugages portés à l'environnement et met sérieusement en avant les périls encourus par les usages irréfléchis des hommes. Sans nul doute, c'est son corpus le plus engagé où les réflexions se montrent plus acérées et affutées. Dans ce roman, Genevoix assiste au « massacre » d'une forêt par les hommes du « progrès » ; rappelons qu'il se promène dans les pinèdes avec son ami Fernand d'Aubel et qu'au détour d'un chemin, ils découvrent la dévastation naturelle de pins séculaires abattus en quelques heures par les tronçonneuses. La promenade se termine donc par un cri du cœur, le déchirement total de deux hommes devant un tel écocide. Nous savons que l'écrivain est viscéralement attaché aux forêts de la Sologne et la dégénérescence de tel labeur l'emporte dans une forte colère. Voici le passage qui décrit le saccage :

Il n'y avait plus de pinède. De part et d'autre du ballast, les vestiges d'une double haie épineuse s'apercevaient encore parallèlement

aux rails. Des broussailles foisonnaient au-delà, des ronces épaisse, de grêles rejets d'acacias. Et, au-delà encore, un massacre. Les bulldozers étaient partis, les fardiers avaient débardé les grumes. Autour des souches mutilées, de larges plaques d'écorce, des rameaux arrachés gisaient pêle-mêle entre des ornières boueuses, regorgeant d'une eau verte et croupie. Un relent fade, exhalé d'une litière d'aiguilles fanées, offensait l'odeur des résines. Cette litière, par endroits, atteignait une épaisseur incroyable : toutes les hautes branches, naguère encore baignées de ciel, s'étaient ruées, affalées sur le sol à la chute des arbres tranchés. Les unes, ayant éclaté de leur long, dressaient des échardes blafardes où la sève s'était figée. D'autres disparaissaient sous le faix de leur feuillage. Fané ? Ce n'est pas assez dire. Blême, comme s'il s'agissait d'un visage. Ou exsangue, comme après un meurtre. En vérité, l'endroit sentait le meurtre. Les hommes qui avaient sévi là s'étaient hâtes, avaient précipité leurs coups, aveuglément pour que tout fût fini, accompli, qu'il n'y eût plus à y revenir. Vendue, livrée, condamnée, abattue : une pinède morte (Genevoix, 1976 : 155-156).

Son rejet des méfaits de la société industrielle et de la consommation excessive, puis du modernisme destructeur prennent naturellement place dans ce dernier livre cité. Le récit interpelle sur la destruction des espaces verts par des entrepreneurs avides de gains. Il pensait que les hommes réagiraient avant l'an 2000 et que l'humanité aurait alors renoué avec la nature : L'horloge du genre humain ne lui a pas donné raison. Après la panthéonisation de son grand-père, Julien Larere-Genevoix accorde de nombreux entretiens dans lesquels il n'hésite pas à rappeler que l'écrivain fut considéré, au lendemain de sa mort, comme l'un des premiers écologistes français. Nous en déduisons bien qu'il devient l'annonciateur d'une écologie moderne et dénonce un monde de plus en plus urbain et technique de telle sorte que le lien avec la nature devient très souvent arachnéen.

Conclusion

En termes conclusifs, nous soulignons que la prégnance environnementale est perceptible et réelle chez Genevoix. Il nous a laissé indubitablement dans un

premier temps un témoignage historique et sourcilleux de la guerre de 14–18 avec en filigrane, toutes les valeurs subjacentes civiques, humanistes, mémoria-listes. Dans un second temps, la relecture plus approfondie de ces ouvrages, en font un auteur incontournable et un fervent défenseur des droits de la nature. Il nous présente une vision singulière de la manière dont l'environnement naturel et les imaginaires écologiques peuvent influencer la perception et l'expression artistique et littéraire. Sa production bien circonscrite nous rappelle que l'écosystème remet incontestablement en question nos manières de penser et nous rapproche des mondes alternatifs oubliés. La dimension écopoétique de l'écrivain encourage à éviter la fragmentation des univers et stimule l'interdépendance et l'interconnexion des éléments dans notre environnement naturel : c'est la grande idée qui sous-tend ses romans. Genevoix lance une réflexion dépourvue d'atours et clame avec lucidité que la préservation de la nature, notre bien universel représente le moyen le plus sûr de garantir nos propres valeurs et notre propre liberté individuelle.

Somme toute, Genevoix, altruiste, aimait les hommes et il aimait la vie. Il a parlé, il a écrit et sa parole a été le chant de la Terre ; son héritage littéraire nous invite à réfléchir sur le devenir de la planète.

Bibliographie

- Andrade Boué, P. (2024) : « Crisis medioambiental y Naturphilosophie romántica en la obra literaria de Helene Grimaud ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39(1), 33–41. <https://doi.org/10.5209/ther.92183>
- Berque, A. (2016) : *La Pensée paysagère*. Bastia : Éditions Éoliennes.
- Coccia, E. (2023) : *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris : Editions Payot & Rivages.
- Collot, M. (2014) : *Pour une géographie littéraire*. Saint-Denis : Éditions Corti.
- Fidelin, B. (2020) : *Maurice Genevoix, de la guerre à la nature*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/maurice-genevoix-de-la-guerre-a-la-nature-9523661>
- Genevoix, M. (1922) : *Rémi des Rauches*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Genevoix, M. (1925) : *Raboliot*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Genevoix, M. (1926) : *La Boîte à pêche*. Paris : Grasset.
- Genevoix, M. (1938) : *La Dernière Harde*, Paris : Flammarion.

- Genevoix, M. (1954) : *Fatou Cissé*. Paris : Flammarion.
- Genevoix, M. (1963) : *Derrière les collines*, Paris : Presses de la Cité.
- Genevoix, M. (1976) : *Un jour*. Paris : Seuil.
- Genevoix, M. (1978) : *Lorele*, Paris : Seuil.
- Genevoix, M. (2018) : *Ceux de 14*. Paris : Éditions Flammarion.
- Kessler-Claudet, M. (2005) : *La guerre de quatorze dans le roman occidental*.
Paris : Armand Colin.
- Luneau, A & J. Tassin (2019) : *Maurice Genevoix. Biographie*. Paris : Flammarion.
- Mocquais, P.-Y. (1994) : L'Ouest canadien dans l'œuvre de Maurice Genevoix :
structuration sémantique d'un projet esthétique. *Francophonies d'Amérique*
4 : 85–96. <https://doi.org/10.7202/1004479>
- Ninanne, D. (2024) : Arrachement et retour à la nature. Approche écopoétique
de l'oeuvre de Camille Lemonnier. *Thélème. Revista Complutense de Estudios*
Franceses 39(1) : 23–31. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.92490>
- Norton Cru, J. (1929) : *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de*
combattants édités en français de 1915 à 1928. Paris : Les Étincelles.
- Schoentjes, P. (2020) : *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*. Saint-Denis :
Editions Corti, Coll. « Les Essais ».
- Thoreau, H. D. (1854) : *Walden, or, Life in the Woods*. Boston : Editor Ticknor
and Fields.

Lire dedans et en dehors des bocaux du réalisme magique et du *Southern Gothic* : allers-retours des littératures des Amériques

Carlos Humberto Santos Chinchilla
Sorbonne Nouvelle
carlos-humberto.santos-chinchilla@sorbonne-nouvelle.fr

Abstract: Certain literatures of the Americas have been misinterpreted. Due to this misunderstanding, notions such as magical realism and Southern Gothic are today anchored in the collective imagination of a large part of the reading public, whether specialist or amateur. Is it possible to question these interpretations despite their consecration and popularity? This work explains why it is necessary. Existing labels and other alternatives to describe the region's literature will be studied using a comparative and decolonial approach. This paper will both reaffirm the different realities of the Americas and suggests a new way of qualifying these literatures with greater accuracy and justice: multitransrealism.

Keywords: magical realism, Southern Gothic, the Americas, decolonial studies, comparative literature, multitransrealism

Résumé : Certaines littératures des Amériques ont été mal interprétées. Sur la base de ce malentendu, des notions telles que réalisme magique et *Southern Gothic* sont aujourd'hui ancrées dans l'imaginaire collectif d'une grande partie du public lecteur, spécialiste ou amateur. Est-il possible de remettre en cause ces interprétations au vu de leur consécration et de leur popularité ? Ce travail explique pourquoi il est nécessaire de le faire. C'est avec une approche comparatiste et décoloniale que ces étiquettes, ainsi que les diverses alternatives proposées pour nommer les littératures de la région, seront étudiées et interrogées. Tout en revendiquant les différentes réalités qui composent la réalité des Amériques, cet article suggère une nouvelle manière de qualifier ces littératures avec plus de justesse et de justice : le multitransréalisme.

Mots-clés : réalisme magique, *Southern Gothic*, Amériques, études décoloniales, littérature comparée, multitransréalisme

Introduction

Mon parcours m'a permis de lire les littératures des Amériques dans la quotidienneté latino-américaine, pour ensuite basculer dans l'expérience de la lecture européenne. Beaucoup de mes relectures en Europe de ces littératures ont été des redécouvertes. Cette sensation me fait penser à la reprise d'Héraclite par Jorge Luis Borges : relire un livre c'est comme se baigner à nouveau dans un fleuve. L'eau coule, donc se renouvelle, change à chaque instant. Le fleuve est le même, mais pas l'eau.

Cela peut s'expliquer sans doute par ce voyage transatlantique qui m'a permis, dans les deux sens, du Honduras à la France et de la France au Honduras, de remettre en question des mots tels que « normalité » et « réalité ». Je sus qu'aux yeux des Européens ma quotidienneté hondurienne n'était pas normale et relevait parfois de l'impensable, tout en me rendant compte aussi que ce que les Européens considéraient quotidien, et que moi-même avais idéalisé dans mon adolescence au Honduras, n'était ni normal ni idéal. Par conséquent, je fus déchiré entre deux réalités : l'une avait rêvé de l'autre et se confrontait maintenant à elle, et l'autre voulait s'imposer comme seule possibilité viable d'être humain et de voir le monde.

En plus de ce cheminement intérieur, ma vie en France a rendu possible la rencontre de quelques lecteurs européens qui ont confirmé mes craintes au sujet de l'approche du monde de certaines œuvres de ma région : le décalage¹ de découvrir la réalité d'un autre endroit converti en incompréhension. Les mots de ces personnes pour qualifier leurs sensations lors des lectures, ou dans les pires des cas, des tentatives de lecture², étaient « fou », « malaisant », « exotique », « bizarre », « fantastique » (dans le sens de fantaisiste), « magique » ou « merveilleux ». Elles étaient ainsi tiraillées entre le refus catégorique de se laisser dépayser et une sorte de bienveillance condescendante vis-à-vis de l'étrange différence et de ces littératures qui, peut-être, à leurs yeux, manquaient de sérieux.

¹ Le décalage est toujours normal quand il s'agit de découvrir une autre partie du monde, une autre réalité que la sienne. Cela d'autant plus quand il s'agit de le faire à travers la littérature qui est en elle-même une défamiliarisation. Le lecteur qui a le prisme occidental peut donc vivre la défamiliarisation et le dépaysement à travers la lecture des œuvres qui reflètent le continent américain.

² Quelques-unes de mes connaissances n'arrivèrent pas à finir leurs lectures latino-américaines ou caraïbéennes. D'autres réussirent à le faire en faisant un voyage dans les Amériques, plus spécifiquement en Amériques latine et dans les Caraïbes. « Soudain, me dirent-elles, on avait tout compris ! »

C'est en partie grâce à ce vécu que ma recherche doctorale naquit. C'est également ce qui me motiva à présenter ce chapitre de ma thèse dans l'Université d'été de LEA³. Lors de cette semaine, je voulus partager avec mes collègues doctorants et enseignants universitaires cette chance que j'ai eue jusque-là de pouvoir sauter d'un bocal à l'autre pour lire sous différentes perspectives, donc d'enrichir ma perception des littératures des Amériques. C'est en tant que petit poisson rouge latino-américain et caribéen, privilégié par cet aller-retour constant, que je me rendis compte qu'il fallait briser les bocaux : la conception imposée du quotidien et de la normalité, donc du vraisemblable ; l'idéalisation de l'Occident tant répandue dans ma partie du monde (même si progressivement remise en cause), et certains aprioris de l'Occident vis-à-vis de toute production intellectuelle et littéraire (ou pas seulement littéraire, mais artistique tout court) des sociétés qui pourraient sortir de « l'occidental ». Dans ce sens, ce travail s'inscrit dans les études décoloniales en littérature comparée.

Dans cet article, je vais essayer d'explorer très succinctement les étiquettes « réalisme magique » et *Southern Gothic* et démontrer pourquoi elles participent à la « bocalisation » des littératures des Amériques et à l'éloignement d'une partie du lectorat européen. Je veux également démontrer que ces lecteurs occidentaux qui refusent le « communautarisme » et croient être face à des bocaux impénétrables de l'autre côté de l'océan Atlantique, sont dans une idée de la réalité et du rationalisme qui est, elle, sectaire et communautariste. Cela les plonge au fond d'un bocal européen qu'ils considèrent infranchissable, ou plutôt indépassable, car « universel », mais qui ne fait que les couper d'autres possibilités de concevoir le monde et la réalité.

Ce travail est donc une tentative d'élucider cette incompréhension, de l'expliquer et, pourquoi pas, essayer de la résoudre en revendiquant la réalité des réalités des Amériques⁴, tout comme l'expression légitime de ses littératures.

Une quête pour définir la littérature du continent américain

Malgré la lecture critique que je ferai du réalisme magique et du *Southern Gothic*, je ne cherche pas à les stigmatiser ou à les rejeter catégoriquement.

³ Projet *Lire en Europe Aujourd'hui*, « Sortir du bocal avec un livre ou la lecture comme exploration, “Reading communities, Shaping Identities” », Université d'été, Budapest, Hongrie, 13–20 juillet 2026, Université Catholique Pázmány Péter, Faculté de Sciences Humaines et Sociales.

⁴ « Notre Histoire est une tresse d'histoires », diront P. Chamoiseau, R. Confiant & J. Bernabé : *Éloge de la créolité / In praise of creoleness*, édition bilingue, traduit par M. B. Taleb-Khyar, Paris : Gallimard, 1993 : 26.

Bien sûr, il est tout à fait possible de faire une lecture réaliste-magique ou gothique-sudiste d'une grande partie des œuvres du continent. Mais je tiens à mettre en garde le lecteur contre l'intuition ou le réflexe qu'il pourrait avoir en entendant certains mots tels que «magique», surtout s'il est Européen ou porte les lunettes occidentales.

Je reconnais les vertus de ces étiquettes en ce qui concerne leur diffusion. Aujourd'hui, quiconque parle de réalisme magique se fait comprendre sans trop de difficulté par le public lecteur. Moi-même suis obligé de l'employer pour parler de certaines littératures du continent américain quand je veux communiquer dans mon quotidien quand on me pose les questions tant redoutées : « Tu travailles sur quoi ? » ou « Quel est ton sujet de thèse ? » Le cas du *Southern Gothic* est peut-être moins connu par le public, mais a également un grand impact. En effet, dans les deux cas, il y a des auteurs du monde entier qui s'inspirent des auteurs qualifiés par ces dénominations et décident, parfois, de les importer chez eux. Pour vous donner un exemple au sein même des Amériques, beaucoup d'auteurs latino-américains et caribéens ont toujours revendiqué l'influence de William Faulkner ainsi que leur proximité culturelle et géographique. Pour sortir du bocal américain, je pourrais citer Claude Simon en France qui a fait de la Première Guerre Mondiale une sorte de Guerre de Sécession⁵. L'écrivain britannique-étatsunien d'origine indienne, Salman Rushdie, a toujours voué sa fidélité à l'œuvre de Gabriel García Márquez et est lui-même mis dans le bocal du réalisme magique⁶. Le romancier japonais, Haruki Murakami, ne pourrait pas nier certaines influences qui le font, désormais, entrer aussi dans cette catégorie. Et ainsi de suite, je pourrais facilement multiplier mes exemples sans difficulté pour confirmer que le réalisme magique et, dans un degré différent, le *Southern Gothic*, ont été internationalisés avec succès. Par conséquent, il serait très naïf de ma part d'espérer que quelques travaux universitaires accessibles à très peu de personnes ou certains commentaires critiques d'auteurs et intellectuels seront suffisants pour les balayer ou, pour filer cette métaphore, briser ces bocaux dans lesquels ces littératures et ces cultures ont été enfermées.

⁵ Alain Veinstein avec Claude Simon et George Raillard, *Claude Simon « J'ai appris à écrire dans Joyce et dans Faulkner »*. France Culture, 1998, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/claudie-simon-j'ai-appris-a-ecrire-dans-joyce-et-dans-faulkner-6832681>

⁶ *Salman Rushdie – Gabriel García Márquez : His Life and Legacy* [English audio]. Harry Ramson Center, 2015, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Xn3wtEoLaNc>.

Ceci ne doit toutefois pas empêcher de remettre en question ces étiquettes et leur banalisation comme je m'efforcerai de le démontrer par la suite. Il faut expliquer certains préjugés pour mieux les prévenir.

Realismo mágico : l'histoire d'une greffe

L'histoire des Amériques est celle des survivances à la domination qui permirent la naissance de cultures basées sur le métissage. C'est ce que Patrick Chamoiseau a appelé le « multitransculturalisme »⁷, et qui, à mon sens, est un dépassement du multiculturalisme et du transculturalisme⁸. Dans *Leyendas de Guatemala*, Miguel Ángel Asturias sous-entendra une sorte de palimpseste culturel à travers la métaphore architecturale et historique de cités bâties sur d'autres cités⁹. Le déchirement entre le fantasme de la racine unique et la réalité du rhizome¹⁰ a amené les peuples américains¹¹ à s'interroger constamment sur leur identité. Une telle recherche créa, à certains égards, une fracture entre l'héritage européen et l'héritage non-européen, notamment à cause des traumatismes historiques de la colonisation et des néocolonialismes actuels. La littérature, déchirée par l'imitation européenne et le reniement de tout ce qui serait européen (à quelques exceptions près), finit par trancher en proposant le renouement de l'influence européenne et de l'influence non-européenne (autochtone et afrodescendante principalement, mais aussi arabe, juive, chinoise et indienne). Cela se fit progressivement en écartant de plus en plus les hiérarchies entre les cultures, séparation imposée par le mépris ethnocentriste hérité du

⁷ Voir ses conférences au Mucem « Les archipels de Patrick Chamoiseau », URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8e4jlt040rY> et <https://www.youtube.com/watch?v=XjMzAEVJemI>.

⁸ Voir la proposition de la revue *Vice Versa* sur le multiculturalisme et le transculturalisme. Je conseille la lecture de l'article S. Wilson : « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983-1996) », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes* 45-46, 2012 : 261-275.

⁹ Voir les premières pages de « Guatemala », la première pièce des *Légendes du Guatemala*. La métaphore fait référence à une réalité historique : les cités mayas construites sur d'anciennes cités mayas et les villes coloniales bâties sur les ruines des anciennes cités autochtones.

¹⁰ Je fais ici allusion au très célèbre concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari repris par Édouard Glissant.

¹¹ En tant que personne originaire du continent américain, je préfère parler d'« Américain.es » ou « des Amériques » pour tout ce qui est *issu des Amériques*. Pour *tout ce qui vient des États-Unis d'Amérique*, j'emploierai plutôt « Étatsunien.nes ».

colonialisme historique. Les auteurs et autrices finirent même par revendiquer la richesse de la diversité et les particularismes de la région. C'est dans ce contexte que le réalisme magique apparut.

Si on devait tenter de le définir, nous pourrions dire, par exemple, que le réalisme magique est la rencontre du réalisme social, c'est-à-dire des récits situés dans un cadre réaliste avec un contexte socioéconomique, et dans le cas très précis du continent américain, ethnique aussi, et du « merveilleux » ou du « magique » tiré des mythes, pour la plupart d'entre eux autochtones, afrodescendants, mêlés à la culture européenne (surtout européenne-chrétienne).

Même si aujourd'hui cette notion est largement associée à la littérature, et très spécifiquement à la littérature des Amériques, notamment latino-américaine, il ne faut pas oublier que son origine est allemande. Ce fut en 1925, dans *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* de Franz Roh que l'étiquette apparut pour la première fois. Dans cet essai, Roh créa une catégorie qui permettrait de définir la nouvelle peinture européenne, celle qui cherchait à s'éloigner des courants artistiques du XIX^e siècle. Il n'était donc pas question ici ni de littérature ni des Amériques.

Le réalisme magique n'a été employé dans le contexte latino-américain et caribéen que bien plus tard, en 1948, dans un essai de l'écrivain vénézuélien Arturo Uslar Pietri¹². En 1949, Alejo Carpentier proposera le « réel merveilleux » dans la préface qu'il écrivit pour son roman *El reino de este mundo*¹³. Dans la 1^{re} Conférence Internationale des écrivains et artistes noirs, Jacques Stephen Alexis redéfinira la littérature caribéenne en parlant de « réalisme merveilleux ». C'est tout de même le réalisme magique qui finira par gagner la bataille sémantique quand Miguel Ángel Asturias prononça les mots « réalisme » et « magique » dans son discours d'acceptation du Prix Nobel de littérature en 1967¹⁴. Le réalisme magique arriva à sa consécration en devenant une vitrine pour le phénomène éditorial espagnol du « boom latino-américain »¹⁵. L'étiquette était ainsi irrémédiablement greffée dans les Amériques.

¹² A. Uslar Pietri : *Letras y hombres de Venezuela*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, Tierra firme, 1948. Titre que je traduis comme *Lettres et Hommes du Venezuela*.

¹³ *Le Royaume de ce monde*.

¹⁴ Asturias, M. Á. : *The Nobel Prize in Literature 1967*, URL : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1967/asturias/25600-miguel-angel-asturias-nobel-lecture-1967/>.

¹⁵ On attribue souvent le point de départ « officiel » du boom latino-américain à la publication en 1958 de *La región más transparente* [*La Plus Limpide Région*] de Carlos Fuentes.

Southern Gothic : l'histoire d'une forge

Le cas du *Southern Gothic* est peut-être un peu plus marginal, car relégué à une région d'un pays. Dans ce sens, il est sans doute moins populaire pour les lecteurs amateurs des littératures des Amériques. Dans sa création même se trouve sa définition. Tout comme le réalisme magique, ce sous-genre artistique¹⁶ est le produit d'un cocktail culturel et historique. Le nom qu'il porte l'indique parfaitement : son origine se retrouve dans la littérature gothique étatsunienne qui puise directement dans le roman gothique européen, principalement le roman gothique anglais.

Le gothique du Sud se démarque du gothique étatsunien par l'empreinte de la culture puritaine irradiant des inspirations telles que le naturalisme et le romantisme noir européens. Nous trouvons également l'influence des cultures dites « *oodoo* » des Afrodescendants qui contribueront encore plus à sa particularité. Le cœur du *Southern Gothic* est tout de même un événement historique majeur des États-Unis d'Amérique : la guerre de Sécession (1861–1865). C'est elle qui terminera de composer un gothique propre au Sud. Les réalités de la région sont donc le centre de gravité autour duquel toutes ces influences littéraires gravitent : la particularité de sa géographie ; la question raciale et l'héritage esclavagiste ; et de la même manière que dans le gothique classique européen il y a un engouement du passé, notamment du Moyen Âge, nous retrouvons ici une nostalgie des anciens États confédérés. Le renversement de l'ordre social et racial, incarné par cette guerre civile, mène également à des anxiétés et à des paranoïas concernant la pureté de la race blanche et la menace du métissage avec le non-blanc, ici les Noirs étatsuniens. Un ensemble des problématiques héritées donc de « la domination ethnocratique »¹⁷ sur laquelle le pays s'est fondé.

Voici donc les topoï de cette littérature propre au dit *Deep South* (Sud profond) : une géographie marécageuse, des manoirs en ruines, la famille et les liens de sang, des personnages excentriques, des personnages nostalgiques d'une gloire perdue à cause de la défaite militaire et l'héritage de l'esclavage.

¹⁶ Un peu plus que le réalisme magique, le *Southern Gothic* semble être un genre transmédia. Il est présent en littérature, mais aussi en cinéma, musique, jeux vidéo, etc.

¹⁷ Voir L. Wacquant : *Jim Crow : le terrorisme de caste en Amérique*, Paris : Raisons d'agir, 2024.

Deux étiquettes qui pourraient se révéler problématiques : tout et son contraire en deux mots

Dans les deux cas, on peut remarquer qu'il y a un terme qui renvoie à la réalité et un autre qui l'annule. Le cas le plus flagrant est dans l'oxymore du réalisme magique. Le triomphe du mot « magique » sur le mot « merveilleux » dans le contexte américain se transforma en catégorisation culturelle. Ce magique-là n'était pas une manière de définir un art original comme dans le cas européen qu'a essayé de définir Roh, mais une façon de qualifier les cultures qu'influencent ces littératures modernes du métissage. Les œuvres des mystiques et des écrivains catholiques ne seraient jamais submergées dans le bocal du merveilleux, encore moins qualifiées de « magiques » ou d'appartenir au réalisme magique. Même si cette étiquette s'est aujourd'hui internationalisée, elle est toujours employée pour se référer très spécifiquement à l'autre non-européen de tradition chrétienne ou à celui qui se dévierait du chemin occidental de « l'universel »¹⁸. Dans cet article j'ai parlé (et continuerai à parler) des lecteurs ou du « public lecteur » en pensant très précisément à ce qu'on appelle le « lecteur profane » ou « amateur », mais je vise également les « lecteurs spécialisés », car eux aussi tombent dans le piège de la bocalisation et facilitent sa reproduction. Je vous renvoie par exemple au programme de Littérature Comparée de l'agrégation de Lettres modernes (2023) qui reprend l'étiquette « réalisme magique » et, sans rien imposer, encourage la lecture réaliste-magique des textes étudiés.

Elena Garro, une des écrivaines précurseures de ces littératures, mais malheureusement une des grandes oubliées également de l'Histoire littéraire du continent, refusa catégoriquement une telle dénomination. Pour elle, il s'agissait d'une étiquette « mercantiliste » et affirma même qu'il n'y avait absolument rien de magique dans cette littérature, car elle ne faisait qu'inclure les diverses réalités du continent¹⁹. Paradoxalement, celui qui est vu comme le représentant absolu du réalisme magique par le public lecteur, Gabriel García Márquez, s'est également opposé à cette qualification. Dans certains entretiens²⁰, il dit que

¹⁸ Selon la hiérarchie culturelle établie par la pensée coloniale occidentale, en haut de la civilisation se trouve le rationalisme blanc suivi de la culture blanche chrétienne et ensuite les traditions « païennes » européennes, dont le féerique ou le merveilleux. Le reste n'est pas assez développé à leurs yeux pour être considéré comme des civilisations.

¹⁹ Brandoli, J. : « Elena Garro : la madre maldita del realismo mágico ». *El Mundo*, URL : <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e58258b45ba.html>.

²⁰ Voir par exemple deux de ses interviews au Mexique et une en Espagne : URL : https://www.youtube.com/watch?v=F2_gao73oJ0 & https://www.youtube.com/watch?v=3_8yCrZIpls&t=6s & <https://www.youtube.com/watch?v=DyV3uCS6xOs>.

le fait d'allier réalisme et magique enlevait toute crédibilité aux littératures de la région. Selon lui, les littératures latino-américaines attribuées au réalisme magique étaient plutôt des littératures du « réalisme latino-américain », comprises par la pensée « cartésienne » qui fermait la lecture occidentale à d'autres possibilités et à d'autres réalités. Il affirmait également qu'il pouvait prouver que chaque passage de ses livres venait d'un souvenir ou d'une mémoire réelle. C'est ce qu'il tenta de faire dans son récit autobiographique²¹.

Jamaica Kincaid, quant à elle, refusa aussi d'être classée dans le groupe d'auteurs réalistes-magiques. Voici ce qu'elle dit pour expliquer ses fictions : « Tout ce que je dis est vrai, et tout ce que je dis n'est pas vrai. Vous ne pouvez pas admettre rien de cela dans une cour de justice. Ce ne serait pas une bonne évidence²². » Les vérités exprimées dans ses romans dépassent les bornes du réel conçu par la vision du réalisme occidental. Cela explique pourquoi elle ne cessa jamais de revendiquer son écriture comme une trace de ce qu'elle avait toujours vécu ou ce dont elle avait été témoin.

Aujourd'hui, de plus en plus d'auteurs américains contournent ou rejettent cette appellation : je pourrais citer certaines déclarations d'Isabel Allende²³ et même la mise en garde que nous fait García Elizondo (petit-fils de García Márquez et de Salvador Elizondo) par rapport à l'étiquette qu'on serait tentés de coller sur son premier roman publié en 2019²⁴. Leur refus ou leurs inquiétudes émergent pour diverses raisons, certes, mais cela prouve que l'étiquette n'a jamais été acceptée unanimement et qu'elle pourrait être aujourd'hui obsolète dans le cadre de la région.

Une situation analogue peut être remarquée dans le *Southern Gothic*, c'est-à-dire une osmose entre réalité et autre chose qui s'opposerait à elle. La composition de cette notion est malgré tout beaucoup plus implicite et peut-être par-là moins problématique. Le *Southern* fait référence au Sud comme réalité géographique d'abord, et puis, si on sait qu'on parle du Sud des États-Unis, le Sud

²¹ *Vivir para contarla* [Vivre pour la raconter] publié en 2002.

²² « Everything I say is true, and everything I say is not true. You couldn't admit any of it to a court of law. It would not be good evidence. », J. Kincaid & K. Bonetti : « Interview with Jamaica Kincaid », *The Missouri Review*, University of Missouri College of Arts and Science, 1er Juin 2002. (Je traduis.)

²³ Déclarations avec lesquelles je ne suis pas totalement d'accord dans *Panamá América* : Isabel Allende dice que el realismo mágico ya no se usa « como sal y pimienta », 2009, URL : <https://www.panamaamerica.com.pa/node/360666>.

²⁴ « “Que la gente no se espere ni realismo mágico ni una novela experimental” : Mateo García Elizondo », *El Universal*, URL <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/leturas/mateo-garcia-elizondo-y-su-realismo-psicodelico-en-una-cita-con-la-lady/>.

comme réalité culturelle et historique des États-Unis. Le *Gothic*, en revanche, dans l'imaginaire du lecteur amateur, pourrait faire penser aux histoires de fantômes et d'êtres surnaturels liés à l'obscurité, donc à des éléments qui dans le cheminement occidental prédominant s'opposeraient au réalisme. De manière analogue au réalisme magique, mais sans doute moins prononcée aussi, nous pouvons constater un tiraillement au sein des écrivains étatsuniens qui considèrent faire partie de la catégorie du *Southern Gothic*, ceux qui sont tout simplement indifférents, et les auteurs qui refusent l'étiquette. C'est par ailleurs le cas d'Eudora Welty qui refusa d'être qualifiée ainsi, mais qui est toujours citée comme l'écrivaine qui prit le relais de William Faulkner, considéré comme le plus grand représentant du *Southern Gothic* et un des auteurs les plus influents de la région. Ruth D. Weston dit d'Eudora Welty qu'elle fait partie de ces écrivains étatsuniens qui réussirent à convertir le gothique en une « *investigation* » de la réalité sociale et psychologique²⁵. Elle ne pensait, et ne voulait surtout pas être associée au « gothique » qui renvoyait à tout cet imaginaire qui n'avait rien à voir avec la réalité.

Les grandes découvertes²⁶ : explorer un ailleurs exotique²⁷

L'approche des œuvres réunies sous la bannière du réalisme magique ou du *Southern Gothic* dans les Amériques (mais surtout du réalisme magique) par le grand public et par une partie des spécialistes a probablement été faite avec des lunettes « exotisantes ». Il n'y aurait donc pas de vrai rapport d'égalité, mais plutôt une approche qui serait une « découverte », voire une « conquête », pour reprendre les éléments de langage de la colonisation des Amériques. La fascination envers cet inconnu extérieur est toujours mêlée à autre chose que je qualifierais de condescendance. Ces littératures représentent l'ailleurs, l'autre,

²⁵ « Gothic traditions and narrative techniques in the fiction of Eudora Welty », *Choice Reviews Online* 32(9), 1^{er} mai, 1995 : 32.

²⁶ Je reprends ici tel quel un des titres proposés dans un manuel de français des classes de 5^e en France. Il fait référence à un des chapitres du programme de l'Éducation nationale où nous suivons des textes qui mettent en scène des « aventuriers » européens qui vont « découvrir d'autres mondes » (Amérique, Afrique, Asie, etc.).

²⁷ Voir P. Chamoiseau : « L'exotique, l'exotisme désignaient pour l'Occident colonialiste l'insignifiant lointain, l'ailleurs négligeable, l'irrecevable du différent. Bien pire qu'une distorsion, ils indiquaient une distorsion qu'il fallait régenter. » In : *Baudelaire jazz : méditations poétiques et musicales avec Raphaël Imbert*, Paris : Seuil, 2022.

le lointain, même si cet autre lointain est à côté et fait partie de son continent voire de son propre pays. Je pourrais, par exemple, citer ce que les médias étatsuniens disaient sur William Faulkner quand il reçut le Prix Nobel de littérature en 1950. Le très prestigieux journal *The New York Times* affirma : « L'inceste et le viol sont peut-être des divertissements répandus à Jefferson, dans le Mississippi de Faulkner, mais nulle part ailleurs aux États-Unis. » *The New York Herald Tribune*, quant à lui, regretta que l'Académie suédoise n'ait pas fait « le choix d'un lauréat plus souriant dans un monde qui s'assombrit »²⁸. Ces médias tracèrent une ligne rouge entre le « Sud profond » de Faulkner et le reste des États-Unis, c'est-à-dire entre l'« arriéré » et le « civilisé », oubliant par-là que ce « Sud profond » tant critiqué et méprisé n'est autre qu'une pierre angulaire de l'édifice qu'a constitué la nation étatsunienne : le suprémacisme blanc, le génocide de plusieurs peuples qui composent ce qu'on appelle aujourd'hui les Premières Nations et l'esclavage des Africains et des Afrodescendants.

Puisque j'ai parlé de région « arriérée », il faut que j'évoque aussi ces parties du monde souvent appelées « Tiers monde » ou « pays sous-développés », connues actuellement plutôt comme les « pays en voie de développement » et que j'appellerai le « Sud Global »²⁹. La réalité de ces pays est bien plus complexe que la simple binarité entre « développé » et « arriéré ». J'ai en tête un cas extrêmement révélateur. L'écrivain Emile Olivier, dans l'intervention qu'il fait dans *Penser la créolité* dira sur son pays natal : « Souvent, on présente Haïti comme un pays arriéré. Je diverge d'avis. Haïti est un pays moderne, mais malade de la modernité³⁰. » Je pourrais ajouter : malade de la modernité et par la façon dont cette modernité a été imposée.

L'approche que fait le lecteur occidental des littératures du Sud Global ne serait-elle pas biaisée par le prisme du « développé » et de l'« arriéré » qu'il faut aider à « développer »³¹ ? Revenons pour tenter de répondre à cette question à l'approche « exotisante » des littératures des Amériques. Nous constatons

²⁸ M. Lindon : « Le Nobel, un prix déprimant », *Libération*, 14/08/1997, URL : https://www.libération.fr/livres/1997/08/14/le-nobel-un-prix-deprimant_213191/

²⁹ Voir tous les travaux sur le postcolonialisme et la décolonialité de Boaventura de Sousa Santos, notamment : « Épistémologies du Sud ». Traduit par fr. Magali Watteaux, *Études rurales* 187, 2011 : 21-50 & *Postcolonialisme et décolonialité, épistémologies du Sud*, traduit par Lilia Mosconi, CES, CLACSO, 27 décembre 2022.

³⁰ É. Ollivier : « Améliorer la lisibilité du monde », in : M. Condé & M. Cottinet-Hage (dir.) : *Penser la créolité*, Paris : Éditions Karthala, 1995 : 225-231, p. 228.

³¹ Tout comme il était courant de parler de « christianiser », de « libérer » et de « démocratiser ». Voir E. Galeano : *Las venas abiertas de América Latina* [Les Veines ouvertes de l'Amérique latine], Madrid : Siglo XXI, 2023.

qu'elle se trouve chez le lecteur européen et occidental (Occident / reste du monde), au sein d'un continent (États-Unis / reste des Amériques) et même dans le pays lui-même (États-Unis / ses différents Suds), mais il pourrait se trouver aussi dans les individus, chez les auteurs qui ont revendiqué ces étiquettes. Je pense notamment à ce que commenta Juan Gabriel Vásquez dans son article sur García Márquez pour *El Malpensante* et à ce qu'il dit à propos d'Alejo Carpentier. Dans sa préface pour son roman *Le Royaume de ce monde*, Carpentier proclama :

Le merveilleux commence à l'être sans équivoque quand il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'un éclairage inhabituel ou flattant singulièrement les richesses inaperçues de la réalité, d'un agrandissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues avec une intensité particulière en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une sorte d'« état limite ».³²

Malgré sa bonne volonté pour essayer de comprendre son continent et sa littérature, Vásquez remarquera :

[Il] a adopté les yeux d'un Européen pour écrire sa thèse. Pour moi, explorer ce paragraphe, c'est découvrir qu'il n'est pas très différent dans le fond d'une chronique des Indes, que l'étonnement de Carpentier face au réel merveilleux américain n'est pas très éloigné de celui qu'avait éprouvé Christophe Colomb en voyant une sirène dans les mers caraïbes (les premiers explorateurs prenaient les lamantins pour des sirènes). L'Amérique latine comme continent magique, ses habitants comme dépositaires de la magie des terres vierges, c'est en somme la rhétorique du « bon sauvage ».³³

Plus loin, Vásquez affirmera que « à force de penser l'Amérique latine, l'écrivain cubain a cessé d'être latino-américain pour devenir latino-américaniste³⁴. » Carpentier et plusieurs autres auteurs de sa génération, dont Asturias, créaient

³² Je cite ici la version en français du *Courrier international* : J. G. Vásquez : « Décès de García Márquez. Relire *Cent ans de solitude* », *Courrier international*, 18/04/2014, URL : <https://www.courrierinternational.com/article/2014/04/18/relire-cent-ans-de-solitude>.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

en tant que Latinoaméricains, mais pensaient et commentaient les cultures, les différentes réalités des Amériques, ainsi que leurs propres œuvres littéraires, avec le regard européen.

Cela coïncide avec ce que Jamaica Kincaid fait dire à sa narratrice dans *The Autobiography of my mother* : « Notre expérience ne peut pas être interprétée par nous-mêmes ; nous ne connaissons pas la vérité de cela. Notre Dieu n'était pas le bon, notre compréhension du ciel et de l'enfer n'était pas respectable. » Tout ce qui ne provient pas de l'Europe « était la croyance de l'illégitime, le pauvre, le bas »³⁵. Il faut soit prendre le prisme occidental pour pouvoir le dire, soit se taire et laisser l'Occident le dire à sa place. Parler de son expérience avec ses propres mots ne serait donc pas sérieux. Ceci est peut-être une de plus grandes cicatrices du colonialisme historique : se voir avec le regard du dominant et ne pas être conscient de ce filtre qui empêche de se voir réellement. Pour mieux expliquer cela, je donne la parole au Caliban de Césaire :

Et tu m'as tellement menti,
menti sur le monde, menti sur moi-même,
que tu as fini par m'imposer une image de moi-même :
Un sous-développé, comme tu dis,
un sous-capable,
voilà comment tu m'as obligé à me voir,
et cette image je la hais³⁶ !

Comme le très lucide Caliban qui fait ce triste constat, les plus brillants créateurs des sociétés excolonisées sont tombés dans le piège de quelque chose qui pourrait être appelé l'« autoexotisation ».

³⁵ « Our experience cannot be interpreted by us; we do not know the truth of it. Our God was not the correct one, our understanding of heaven and hell was not a respectable one. Belief in that apparition of a naked woman with outstretched arms beckoning a small boy to his death was the belief of the illegitimate, the poor, the low. » (J. Kincaid : *The Autobiography of my mother*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1996 : 37. (Je traduis).)

³⁶ A. Césaire : *Une tempête*. Paris : Seuil, 1969, Points, 1997 : 88.

Nouvelles propositions : Relire les textes sans se noyer dans les bocaux

Un autre aspect qu'a pu induire l'incompréhension d'un certain public lecteur pourrait se trouver dans le rapprochement existant entre la mémoire et l'imagination. En Occident, la mémoire et l'imagination sont irrémédiablement distinctes³⁷. Dans une grande partie des Amériques, l'imagination et la mémoire dialoguent sans préjugés ni hiérarchie, s'enrichissent mutuellement, comme si l'une était le prolongement de l'autre. Ce lien permet à l'imagination de préserver la mémoire historique.

En effet, les mémoires de cette région ont un rapport conflictuel avec l'Histoire et le récit historique³⁸. Pour l'Occident, l'Histoire viserait à restituer une vérité qui permettrait de fédérer la nation. Tout le monde se met d'accord et l'Histoire devient ainsi une quête de la vérité des faits et un facteur déterminant pour la consolidation des mémoires qui deviennent une mémoire commune. La frontière entre l'Histoire et la fiction semble donc infranchissable, même quand la fiction est réaliste et essaie de se donner un cadre historique et social. En revanche, dans une grande partie des Amériques, l'Histoire écrase les mémoires et n'arrive pas à fédérer. Elle devient un engrenage de la domination et est constamment contestée par les mémoires. Très paradoxalement, ceux qui ont fait une grande partie de ce travail de contestation ont été les écrivains, mais les écrivains qui font de la littérature (romanciers, poètes et dramaturges).

Juan Gabriel Vásquez proposa une lecture historique de l'œuvre mondialement vue comme la représentation par excellence du réalisme magique : *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez³⁹. C'est ce qu'il a appelé « l'art de la distorsion »⁴⁰. Il analysa des passages entiers du roman et les mit en miroir avec l'Histoire officielle de la Colombie. Le cas le plus parlant est sans doute celui du massacre des plantations bananières qui dans le roman fait écho à une tragédie historique réelle. Vásquez dévoila ainsi, à travers sa lecture du roman, l'Histoire gangrenée d'imprécisions et de mensonges, imposée par les récits des dominations néocoloniales (ceux des États-Unis et ses multinationales

³⁷ Je vous renvoie au rappel de la tradition aristotélicienne de Paul Ricœur : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

³⁸ Relation qu'ils partagent avec tous les pays qui ont vécu le colonialisme et qui souffrent le néocolonialisme.

³⁹ J. G. Vásquez : « Décès de García Márquez. Relire *Cent ans de solitude* », *art. cit.*

⁴⁰ J. G. Vásquez : *El arte de la distorsión*, Madrid : Alfaguara, 2009.

et la soumission de l'État colombien) et le refus de toute reconnaissance. Par conséquent, ce n'est pas l'Histoire qui donna des réponses au peuple colombien, mais le roman de García Márquez qui donna des réponses sur ce qui s'était réellement passé et comment l'État avait agi pour cacher la vérité. C'est donc la fiction romanesque qui restitue la vérité historique en « distordant » l'Histoire officielle pour faire face à ses mensonges historiques. Je me contente ici de vous évoquer très rapidement un exemple de la lecture de Vásquez pour parler du cas colombien⁴¹, mais *Cent ans de solitude* peut s'élargir à une lecture régionale de la part des lecteurs des autres pays de l'Amérique latine qui sans doute reconnaissent des épisodes de leurs Histoires dans de nombreux passages du roman.

Sortir des bocaux pour naviguer sur les océans en toute liberté

Les auteurs de la région se sont efforcés de proposer des étiquettes pour qualifier les littératures des Amériques. À la fin du XX^e siècle et aujourd'hui, en plein XXI^e siècle, je regarde avec attention la reprise par le poète Sergio Badilla Castillo de la proposition du romancier étatsunien de science-fiction, Rudy Rucker : le « transréalisme »⁴². En quelques mots, Badilla Castillo définit le transréalisme poétique comme le « croisement » d'une « multiplicité » de contextes historiques, culturels et ethniques, l'utilisation des motifs « mythologiques » et/ou « mystiques », l'appropriation du récit par la poésie, la torsion de la temporalité et de l'Histoire, la « chamanisation » du discours poétique, la confusion entre la réalité, l'« hallucination » et l'« onirisme », une re-exploration de l'épique, le retour à la culture orale et populaire et le dialogue entre l'urbain et le rural⁴³. Cette définition que donna Badilla Castillo du transréalisme poétique a des aspects qui continuent à me poser certains problèmes. Je pense notamment à la nette distinction faite entre le mystique (donc le chrétien, très précisément le catholique) et le reste des spiritualités et des croyances. Cela

⁴¹ Il l'explique en détail dans son article. Malheureusement, je suis ici contraint de l'évoquer très brièvement.

⁴² Voir l'interview de Badilla Castillo par Jorge Parga Durban dans le blog *Poesía Transreal*, 30 novembre 2006, URL : poesiatransreal.blogspot.com.html.

⁴³ Voir le billet du site de Luis Martinez S. où il cite l'auteur : *Sergio Badilla Castillo : Características del Transrealismo*, 2004, Proyecto Patrimonio, URL : <http://www.letras.mysite.com/sbc270304.htm>.

rejoint parfaitement mes remarques sur le « magique » et le « merveilleux ». Malheureusement, les cadre de cet article ne me permet pas d'élucider cette notion et d'apporter mon analyse personnelle. Je me servirai tout de même de certains de ses aspects pour proposer une autre étiquette qui, en plus de répondre mieux à mon raisonnement, s'élargirait à toute forme littéraire voire, pourquoi pas, artistique aussi.

Je vous propose donc, inspiré du transréalisme poétique de Badilla Castillo et du « multitransculturalisme » suggéré par Chamoiseau, le « multitransréalisme » : des œuvres dans lesquelles la réalité faite de différentes réalités en constante composition et recomposition du continent américain serait le centre de gravité de toute la création. Je définis le multitransréalisme comme toute œuvre littéraire dans laquelle les cultures sont multiples, mais aussi transversales, sans aucune hiérarchie et toujours en mouvement, ce qui produirait (pour reprendre Édouard Glissant sur la créolisation) « l'inconnu »⁴⁴. Ceci se traduit par un questionnement du réalisme et de « l'universel » tels que l'Occident les conçoit. Dans ce sens, mon multitransréalisme rejette ce que disent Chamoiseau, Confiant et Bernabé dans *Éloge de la créolité* :

Nous savons que chaque culture n'est jamais un achèvement, mais une dynamique constante chercheuse de questions inédites, de possibilités neuves, qui ne domine pas, mais qui entre en relation, qui ne pille pas, mais qui échange. Qui respecte. C'est une folie occidentale qui a brisé ce naturel. Signe clinique : les colonisations. La culture vivante, et la Créolité encore plus, est une excitation permanente de désir convivial. Et si nous recommandons à nos créateurs cette exploration de nos particularités c'est parce qu'elle ramène au naturel du monde, hors du Même et de l'Un, et qu'elle oppose à l'Universalité, la chance du monde diffracté, mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées : la *diversalité*.⁴⁵

Ces littératures « diverselles » s'opposent à la pureté et au fantasme de la racine unique et incarnent (ou en tout cas ont l'élan d'incarner) le rhizome.

⁴⁴ Je vous renvoie aux œuvres suivantes de É. Glissant : *Poétique de la Relation, poétique III*, Paris : Gallimard, 1990, & É. Glissant : *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, & É. Glissant : *Traité du Tout-Monde, poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997.

⁴⁵ P. Chamoiseau et al. : *Éloge de la créolité*, op.cit. : 53-54.

Dans cette volonté de la diversité de tordre la rigidité de l’unique imposé, le multitransréalisme se caractérise par une porosité des genres littéraires et un éclatement du récit. Au-delà du *récit*, ces littératures sont des *narrations*, pour faire écho à ce qu’affirme Chamoiseau au sujet de la musique jazz : « Le jazz n’est pas récit, il tisse sans fin la narration d’un grouillement de possibles, de lignes de fuite sans horizon. Le jazz est la « saisie » toujours recommencée d’un état impensable du réel. »⁴⁶ Dans cette phrase je pourrais substituer « jazz » par « multitransréalisme ». Le multitransréalisme est la « « saisie » toujours recommencée d’un état impensable du réel ». Et c’est justement l’inconnu de cette « saisie » qui se trouve, selon moi, au cœur de l’incompréhension de ces littératures des Amériques. Car c’est l’Occident qui établit ce que sont la civilisation, la normalité, la modernité et l’universel. C’est également l’Occident qui définit le sérieux et le réalisme en littérature. Une grande partie des œuvres des Amériques se situent en dehors de ce bocal occidental, l’interrogent sans doute et arrivent parfois à le fissurer, créant ainsi cette méfiance ressentie par certains lecteurs.

Le multitransréalisme participe à tout ce qui nous rappelle que l’Occident n’est pas la seule manière d’être humain et de voir, de penser ou d’imaginer le monde.

Conclusion

L’objectif de cet article était de remettre en cause la sacralisation de ces étiquettes. Je connais la difficulté d’une telle entreprise et je suis conscient que de nombreux lecteurs et lectrices, amateurs ou spécialistes, emploient ces étiquettes avec les meilleures intentions. Il ne s’agit donc pas de faire un procès aux personnes qui les emploieraient, mais d’essayer, par tous les moyens, de leur faire comprendre le poids des mots et l’existence d’un certain malaise vis-à-vis de telles dénominations. Les vertus de ces étiquettes sont accompagnées d’un héritage très spécifique : celui de l’imaginaire colonial.

Pour récapituler, je pourrais soulever les problèmes suivants par rapport à la lecture occidentale des littératures du continent américain : les cultures non-occidentales sont indéniablement méprisées par la hiérarchie culturelle de l’Occident blanc ; l’existence de cette modernité maladive de l’« arriéré » ou du « sous-développé » que l’Occident condamne et refuse d’accepter tout en étant

⁴⁶ P. Chamoiseau & I. Imbert : *Baudelaire jazz*, op.cit. : 126.

son principal créateur et instigateur ; et le fait que les intellectuels et les auteurs de la région ont eu du mal à cesser de se regarder dans le miroir exotisant. Il faut donc, avec urgence, décoloniser la manière dont ces littératures sont nommées, qualifiées et abordées. Seulement ainsi, nous, les auteurs et les lecteurs des Amériques, mais du monde entier aussi, pourrons contribuer à mettre un terme à des hiérarchisations civilisationnelles et au suprémacisme culturel qui, qu'on le veuille ou pas, est un prolongement ou un complément du suprémacisme ethnoraclial.

À l'aube des adaptations Netflix de deux œuvres majeures de l'Amérique latine⁴⁷ qui vont sans aucun doute attirer un nouveau public vers le continent américain et peut-être même créer une sorte de « “Boom latino-américain” bis »⁴⁸, il est nécessaire d'effectuer ce travail de revalorisation des diverses réalités du continent. Aujourd'hui, plus que jamais, il ne faut pas cesser de remettre en cause la lecture réaliste-magique ni d'interroger la lecture gothique-sudiste. Le multitransréalisme que j'essaie de forger pour proposer une alternative plus juste et précise face à ces étiquettes reste, bien évidemment, à explorer et à approfondir. Je suis également conscient du fait que le mot « multitransréalisme » est un mot complexe et plus compliqué à retenir que « réalisme magique » et « gothique sudiste ». La probabilité qu'il puisse résonner en dehors des sphères académiques et littéraires est donc plus faible. Ce sont des défis que j'assume pleinement dans cette recherche et auxquels j'essaierai de répondre dans ma thèse et mes travaux à venir.

Bibliographie

Aguilar Sosa, Y. (2020) : “Que la gente no se espere ni realismo mágico ni una novela Experimental” : Mateo García Elizondo. <https://www.eluniversal.com.mx/entrevistas/que-la-gente-no-se-espere-ni-realismo-magico-ni-una-novela-experimental-13072020>

⁴⁷ *Pedro Páramo* de Juan Rulfo et *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez sont deux romans qui seront adaptés par la plateforme de streaming : un film et une série télévisée sont prévus pour la fin de cette année 2024.

⁴⁸ Voir, par exemple, l'immense succès commercial de l'édition de poche de *Cent ans de solitude* au Japon, sortie cette année (2024) : G. Robledo : « Cien años de soledad, el fenómeno que arrasa en Japón con medio siglo de retraso », *El País*, 24 août 2024, URL : <https://elpais.com/cultura/2024-08-24/cien-anos-de-soledad-el-fenomeno-que-arrasa-en-japon-con-medio-siglo-de-retraso.html>.

- com.mx/cultura/leturas/mateo-garcia-elizondo-y-su-realismo-psicodelico-en-una-cita-con-la-lady/
- Asturias, M. Á. (2024) : *The Nobel Prize in Literature 1967*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1967/asturias/25600-miguel-angel-asturias-nobel-lecture-1967/>
- Ærvold Bjerre, Th. (2017) : Southern Gothic Literature. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2017. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>
- Brandoli, J. (2016) : *Elena Garro : la madre maldita del realismo mágico*. <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e58258b45ba.html>
- Chamoiseau, P., R. Confiant & J. Bernabe (1993) : *Éloge de la créolité, In praise of creoleness*. Édition bilingue, traduit par M. B. Taleb-Khyar. Paris : Gallimard.
- Chamoiseau P. & R. Imbert (2022) : *Baudelaire jazz : méditations poétiques et musicales*. Paris : Seuil.
- Condé, M. & Cottenham-Hage, M. (dir.) (1995) : *Penser la créolité*. Paris : Éditions Karthala.
- De Sousa Santos, B. (2011) : Épistémologies du Sud. Trad. fr. Magali Watteaux. *Études rurales* 187 : 21–50. <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9351>
- De Sousa Santos, B. (2022) : *Poscolonialismo, Descolonialidad y Epistemologías del Sur*. Traduit par Lilia Mosconi, CES, CLACSO, 27 décembre 2022.
- Galeano, E. (2004) : Las venas abiertas de América Latina, 1971. Madrid : Siglo veintiuno editores.
- Garcia Marquez, G. con RTI y Germán Castro Caycedo (1976), 2014. https://www.youtube.com/watch?v=F2_gao73oJ0
- Garcia Marquez, G. (2020) : Escribir es enfrentarse al monstruo de la escritura. https://www.youtube.com/watch?v=3_8yCrZIpls&t=6s
- Glissant É. (1996) : *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997a) : *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- Glissant É. (1997b) : *Traité du tout-monde, Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- Interview avec Jorge Badilla Castillo par Jorge Parga Durban, « Poesía Transreal ». <http://poesiatransreal.blogspot.com.html>
- Les archipels de Patrick Chamoiseau, De la cale négrière à la Relation & Le principe d'hospitalité universelle*. Cycle de conférences au Mucem, 13 avril 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=8e4jlt040rY>; <https://www.youtube.com/watch?v=XjMzAEVJemI>
- Lindon M. (1997) : *Le Nobel, un prix déprimant*. https://www.liberation.fr/livres/1997/08/14/lenobel-un-prix-deprimant_213191/

- Martinez S. L. : *Sergio Badilla Castillo : Características del Transrealismo*. <http://www.letras.mysite.com/sbc270304.htm>
- Panamá América, Isabel Allende dice que el realismo mágico ya no se usa “como sal y pimienta”. <https://www.panamaamerica.com.pa/node/360666>
- Ricœur, P. (2000) : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Robledo, G. (2024) : Cien años de soledad, *el fenómeno que arrasa en Japón con medio siglo de retraso*. <https://elpais.com/cultura/2024-08-24/cien-anos-de-soledad-el-fenomeno-que-arrasa-en-japon-con-medio-siglo-de-retraso.html>
- Roh, F. (2013) : *Postexpressionnisme – Réalisme magique – Problèmes de la peinture européenne la plus récente*. Paris : Les presses du réel.
- Rushdie, S. & G. García Márquez (2015) : *His Life and Legacy* [English audio], <https://www.youtube.com/watch?v=Xn3wtEoLaNc>.
- The Nobel Prize in Literature 1949.* <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>
- The Nobel Prize in Literature 1982.* <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/speech/>
- Uslar Pietri, A. (1948) : *Letras y hombres de Venezuela*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, Tierra firme.
- Vásquez, J. G. (2009) : *El arte de la distorsión*. Madrid : Alfaguara, 2009.
- Vásquez, J. G. (2014) : Décès de García Márquez. Relire *Cent ans de solitude. Courrier International*. <https://www.courrierinternational.com/article/2014/04/18/relire-cent-ans-de-solitude>
- Veinstein, A. (2016) : *Claude Simon : « J'ai appris à écrire dans Joyce et dans Faulkner »* (1998). <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/clause-simon-j-ai-appris-a-ecrire-dans-joyce-et-dans-faulkner-6832681>
- Wacquant, L. (2024) : *Jim Crow : le terrorisme de caste en Amérique*. Paris : Raisons d'agir.
- Wall, C. (1996) : Review of Gothic Traditions and Narrative Techniques in the Fiction of Eudora Welty. *The Journal of English and Germanic Philology* 95(3) : 464–466.
- Wilson, S. (2012) : Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983–1996). *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes* 45–46 : 261–275.

Lire les *histoires sentimentales* selon R. Rorty afin de sortir du relativisme culturel (?)

Jan Rutsch
Université Masaryk de Brno
468511@mail.muni.cz

Abstract: The question of moral and cultural relativism is not only one of the fundamental academic problems but also one of our everyday lives. However, during the twentieth century, ethics was relegated to the realm of art, especially by analytic philosophy, represented in the interwar period by the so-called Vienna Circle. However, using the example of the post-analytic philosopher Richard Rorty and his concept of sentimental stories which aim to increase our capacity for empathy, it seems that art can contribute to a tolerant and respectful human community. Although the types of perception of these stories may vary, according to Maryane Wolf's conclusions supported by neurocognitive science, it is reading, specifically deep-reading, that can affect our capacity for empathy. In other words, literature can change the world and perhaps, therefore, free us from the grip of cultural relativism.

Keywords: analytical philosophy, sentimental education, cultural relativism, pragmatism, deep-reading

Résumé : La question du relativisme moral et culturel n'est pas seulement l'un des problèmes académiques fondamentaux, mais aussi l'un des aspects de notre vie quotidienne. Cependant, au cours du 20^e siècle, l'éthique a été relégué dans le domaine de l'art, en particulier par la philosophie analytique, représentée dans l'entre-deux-guerres par le Cercle de Vienne. Cependant, à l'instar du philosophe post-analytique Richard Rorty et de son concept des histoires sentimentales qui vise à accroître notre capacité d'empathie, il semble que l'art puisse contribuer à l'émergence d'une communauté humaine tolérante et respectueuse. Bien que les types de perception de ces histoires puissent varier, selon les conclusions de Maryane Wolf, étayées par la science neurocognitive, c'est la lecture, plus précisément la lecture profonde, qui peut affecter notre capacité d'empathie. En d'autres termes, la littérature peut changer le monde et peut-être, par conséquent, nous libérer de l'emprise du relativisme culturel.

Mots-clés : philosophie analytique, éducation sentimentale, relativisme culturel, pragmatisme, lecture profonde

Introduction

Dans le domaine de la philosophie morale ou du droit, la question de savoir comment traiter la question du pluralisme moral/culturel et du relativisme qui en découle se pose depuis des siècles. Il convient de noter que ce relativisme a donné lieu à de nombreux conflits, pas seulement guerriers, et qu'il nous amène nécessairement à réfléchir aux questions fondamentales suivantes : ce que je fais est-il bon ? Pouvons-nous dire que notre système moral ou juridique est meilleur que d'autres ? Comment pouvons-nous promouvoir les valeurs de notre culture occidentale sans supprimer les valeurs d'une autre culture ? Il n'y a pas si longtemps, toutes ces questions faisaient partie de la métaphysique, en particulier pour les philosophes de la première moitié du vingtième siècle. Cette attitude s'est développée pleinement dans la philosophie dite analytique qui, malgré de nombreux changements, représente encore aujourd'hui un courant majeur de la philosophie occidentale¹. Pendant la période de l'entre-deux-guerres, la philosophie analytique a trouvé son foyer à l'université de Vienne où un groupe de scientifiques issus de différentes disciplines (mathématiques, physique, sociologie, philosophie²) se sont rassemblés au sein de ce qu'eux-mêmes appellent le *Cercle de Vienne* (*Wiener Kreis*). Durant presque tout le 20^e siècle, l'éthique, ainsi que d'autres disciplines normatives (par exemple l'esthétique), a ensuite été mise à l'écart et considérée comme faisant partie de la métaphysique susmentionnée. Toutefois, le radicalisme de ces attitudes s'est progressivement estompé à tel point qu'à la fin du 20^e siècle, nous pouvons parler d'un *tournant éthique*. L'un des philosophes qui a réintégré la question de l'éthique dans ses réflexions est Richard Rorty qui, grâce à son pragmatisme, abandonne la primauté de la Raison et la remplace par le Sentiment. Cependant, certaines questions caractéristiques de la philosophie analytique, telles que la lutte contre la métaphysique, persistent dans son œuvre. Comme nous le verrons, les efforts de Rorty pour surmonter le relativisme moral à travers l'art sont toujours valables aujourd'hui puisqu'ils trouvent un soutien dans le domaine de la science neurocognitive – c'est-à-dire dans le domaine empirique, ce que les philosophes analytiques apprécieraient certainement. Néanmoins, pour comprendre l'œuvre de Rorty, il est nécessaire de présenter au moins brièvement ses prédecesseurs, le Cercle de Vienne.

¹ H. J. Glock : *Qu'est-ce que la philosophie analytique ?*, Paris : Gallimard, 2011 : 19.

² Parmi les membres figuraient par exemple le physicien et philosophe Moritz Schlick, le mathématicien et philosophe Hans Hahn ou le sociologue Otto Neurath.

Pourquoi le privilège du sentiment pour Rorty ?

Lorsque nous parlons de philosophie analytique, nous parlons de philosophes qui souscrivent au positivisme empirique en utilisant la méthode de l'analyse logique et qui marchent sur les traces de Gottlob Frege et de Bertrand Russell. L'attitude vis-à-vis des questions morales est bien visible déjà chez jeune Ludwig Wittgenstein qui a renoué avec les pensées de Frege et Russel en décrivant l'éthique transcendante dans son célèbre ouvrage, le *Tractatus logico-philosophicus*³. Influencées par ces auteurs, les attitudes du Cercle de Vienne se sont cristallisées dans l'environnement de l'Université de Vienne au cours des années 20 et dans le célèbre *Manifeste du Cercle de Vienne*. Dans ce *Manifeste*, ses auteurs s'engagent dans la *Conception scientifique du monde* qui vise la science unitaire, rejetant la philosophie de Hegel ou de Heidegger, ainsi que les jugements synthétiques *a priori* kantiens, et concluant qu'« il n'y a pas de philosophie comme science fondamentale et universelle, à côté ou au-dessus des différents domaines de la seule science qui soit : celle de l'expérience »⁴. En même temps, dans le texte du *Manifeste*, nous pouvons voir que les disciplines normatives (comme l'éthique et l'esthétique) possèdent leur propre place. Elle se trouve néanmoins en dehors de la science (pour éviter la métaphysique), dans le domaine de l'art.

Rudolf Carnap, l'un des principaux membres du Cercle de Vienne, a plus tard donné un compte rendu plus détaillé de la science, de la métaphysique et de l'art en concluant que « la métaphysique, elle aussi, surgit du besoin de porter le sentiment de la vie à l'expression, qu'il s'agisse de l'attitude que l'homme adopte dans la vie, de la disposition émotionnelle et volontaire qui est la sienne vis-à-vis du monde environnant et de ses semblables, lorsqu'il affronte les tâches auxquelles il se consacre activement ou qu'il subit les coups du destin »⁵. Ainsi, la source de la métaphysique est précisément ce sentiment de la vie, sous lequel tombent, entre autres, nos attitudes morales et nos valeurs – dans notre cas, par exemple les droits de l'homme. Mais pour Carnap, comme déjà dans le *Manifeste*, « l'art est le moyen d'expression adéquat et la

³ L. Wittgenstein : *Tractatus logico-philosophicus*, Paris : Gallimard, 1993 : 110.

⁴ H. Hahn, O. Neurath & R. Carnap : « La conception scientifique du monde », in : A. Soulez (dir.) : *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits : Carnap, Hahn, Neurath, Schlick, Waismann sur Wittgenstein*. Paris : Librairie philosophie J. Vrin, 2010 : 104–123, p. 122.

⁵ R. Carnap : « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage », in : A. Soulez (dir.) : *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits...*, op.cit. : 149–171, p. 168.

métaphysique un moyen inadéquat, pour rendre le sentiment de la vie »⁶. La trichotomie entre la science, la métaphysique et l'art devient ainsi l'une des principales caractéristiques de la philosophie du Cercle de Vienne.

Le début de la Seconde Guerre mondiale peut être considéré comme une sorte de virage pour la philosophie analytique – la plupart des membres du Cercle de Vienne ont été contraints d'émigrer et, avec eux, le centre de la philosophie analytique s'est déplacé, trouvant un terrain fertile aux États-Unis où il a reçu une nouvelle impulsion sous l'influence du pragmatisme local représenté par Charles S. Pierce ou John Dewey⁷. L'un des enfants de ce nouvel environnement philosophique est justement Richard Rorty.

Richard Rorty – philosophe ironique

La figure de Richard Rorty est assez difficile à classer car, d'une part, il est lié à bien des égards aux questions de la philosophie analytique classique, mais d'autre part, il critique nombre de leurs prémisses – c'est pourquoi nous pouvons le qualifier de philosophe post-analytique⁸. Contrairement à Carnap et à d'autres philosophes analytiques, pour Rorty, la tentative (issue des Lumières) de trouver la vraie nature des choses, leur essence réelle ou la vérité absolue, à l'aide de la Raison fait partie de la métaphysique qu'il critique en tant qu'ironiste et pragmatiste. L'ironie de Rorty provient cependant de la façon dont nous pensons à ce que Carnap appelait le sentiment de la vie. Or, Rorty n'utilise pas le terme de *sentiment de la vie* mais il introduit son propre concept de *vocabulaire final (final vocabulary)* :

Tous les êtres humains ont avec eux un ensemble de mots qu'ils emploient afin de justifier leurs actions, leurs croyances et leur vie. Ce sont les mots dans lesquels nous chantons les louanges de nos amis et disons notre mépris de nos ennemis, formulons nos projets à long terme, nos doutes intimes les plus profonds et nos espoirs les plus hauts. Ce sont les mots dans lesquels nous racontons, tantôt prospectivement, tantôt rétrospectivement, l'histoire de notre vie.

⁶ *Ibid.* : 169.

⁷ J. Peregrin : *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha : Filosofia, 2005 : 252.

⁸ *Ibid.* : 255.

Pour désigner ces mots, je parlerai du « vocabulaire final » d'une personne⁹.

L'attitude que nous adoptons à l'égard du vocabulaire final fait de nous soit des métaphysiciens (ce que Rorty combat), soit des ironistes (ce que Rorty revendique). Selon Rorty, l'ironiste est donc celui qui : 1. a des doutes radicaux et persistants sur son propre vocabulaire final, 2. se rend compte que l'argumentation formulée dans son vocabulaire final ne peut ni étayer ni dissiper ces doutes, 3. ne pense pas que son vocabulaire final est plus proche de la réalité que celui des autres¹⁰.

Mais l'ironiste Rorty lui-même a dû réagir à la situation concernant le relativisme culturel/éthique. Sa solution est très simple : l'ethnocentrisme. En utilisant l'analogie du bateau de Neurath, il soutient qu'en pratique, nous devons privilégier notre propre groupe¹¹. Cette attitude *hic et nunc* est universellement pragmatique, évitant délibérément la question de la justification absolue qui serait pour Rorty une question métaphysique. Être ethnocentrique, c'est donc diviser les gens entre ceux à qui je dois justifier mes croyances et les autres (*the others*)¹². À ce stade, nous pouvons aborder le concept d'*éducation sentimentale* (*sentimental education*) de Rorty.

Éducation sentimentale et sa critique

Rorty n'aborde le concept d'éducation sentimentale que dans un seul article intitulé *Droits de l'homme, rationalité et sentimentalité* (*Human Rights, Rationality, and Sentimentality*). Rorty s'inspire ici de la terminologie du philosophe argentin Eduardo Rabossi et adopte le terme de *culture des droits de l'homme* (*human rights culture*). En même temps, il rejette avec lui le fondationnalisme rationaliste qu'il considère comme faisant partie de la métaphysique. Au lieu de la Raison, Rorty privilégie donc le Sentiment, passant ainsi du domaine purement scientifique au domaine de l'art qu'il considère comme la force motrice de la culture des droits de l'homme. De son point de vue pragmatique, l'émergence

⁹ R. Rorty : *Contingence, ironie et solidarité*. Paris : Armand Colin, 1993 : 111.

¹⁰ *Ibid.* : 111–112.

¹¹ R. Rorty : *Objectivity, Relativism, and Truth*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991 : 29.

¹² *Ibid.* : 30.

de cette culture des droits de l'homme semble ne rien devoir à une connaissance morale accrue et tout à l'écoute d'histoires tristes et sentimentales¹³. De plus, le pragmatisme de Rorty lui permet également d'utiliser ces *histoires sentimentales* (*sentimental stories*) – c'est justement cette utilisation qu'il appelle l'éducation sentimentale : « Ce type d'éducation familiarise suffisamment les gens de différentes sortes les uns avec les autres pour qu'ils soient moins tentés de considérer ceux qui sont différents d'eux comme des quasi-hommes. L'objectif de cette manipulation des sentiments est d'élargir la référence des termes « les gens de notre espèce » et « les gens comme nous » »¹⁴. Comme nous pouvons le voir, Rorty lui-même admet qu'il s'agit essentiellement de manipulation, plus particulièrement de manipulation avec les vocabulaires finaux d'autres personnes. Par ailleurs, pour mieux comprendre le concept de l'éducation sentimentale, nous pouvons nous inspirer de la traduction tchèque de Martin Hapla qui parle d'*éducation à l'empathie* (*výchova k empatii*)¹⁵, ce qui correspond tout à fait au résultat souhaité par le programme éducatif de Rorty, car le but de sa manipulation est de persuader ceux qui écoutent ces histoires sentimentales de partager les sentiments des méprisés et des opprimés. Ainsi, nous pouvons les convertir aux opinions libérales habituelles sur l'avortement, les droits des homosexuels, même les amener à ne plus manger d'animaux¹⁶. Au lieu de justifier rationnellement la réponse à la question : « Pourquoi devrais-je me soucier d'un étranger, d'une personne qui ne m'est pas apparentée, d'une personne dont les habitudes me dégoûtent ? », nous devrions répondre précisément par des histoires sentimentales commençant par la réponse : « Parce que c'est ce que c'est d'être dans sa situation – d'être loin de chez soi, parmi des étrangers. », ou « Parce qu'elle pourrait devenir votre belle-fille. », ou « Parce que sa mère aurait de la peine pour elle¹⁷. » Ces histoires peuvent créer un pont au-dessus de l'abîme entre les cultures, en rapprochant des systèmes moraux, religieux ou juridiques complètement différents.

¹³ R. Rorty : « Human rights, rationality, and sentimentality », in : S. Shute (dir.) : *On human rights : The Oxford Amnesty Lectures*, New York : Basic Books, 1993 : 111–134, pp. 118–119.

¹⁴ « That sort of education sufficiently acquaints people of different kinds with one another so that they are less tempted to think of those different from themselves as only quasi-human. The goal of this manipulation of sentiment is to expand the reference of the terms “our kind of people” and “people like us”. » *Ibid.* : 122–123.

¹⁵ Hapla, M. : *Lidská práva bez metafyziky : legitimita v (post)moderní době*. Brno : Masarykova univerzita, 2016 : 124.

¹⁶ R. Rorty : *Human rights, rationality, and sentimentality*, op.cit. : 126–127.

¹⁷ *Ibid.* : 133–134.

Cependant, le programme éducatif de Rorty comporte des écueils (quoique surmontables) et nous tenterons d'évoquer au moins trois points problématiques que nous considérons comme les plus importants - la possibilité d'abus, l'absence de l'Autre et le radicalisme sentimental.

La possibilité d'abus. L'un des principaux problèmes de l'éducation sentimentale de Rorty (et du pragmatisme sur lequel elle se fonde en général) est qu'elle peut très facilement être utilisée pour promouvoir une culture qui ne partage pas nos attitudes libérales occidentales. Cela soulève la question de savoir qui devrait être l'*Enseignant* dans l'éducation sentimentale. Les écrivains/artistes doivent-ils jouir d'une liberté d'expression illimitée ou l'État doit-il être le censeur suprême qui fixe la norme culturelle/éthique ? Dans le cas des droits de l'homme, les histoires sentimentales offrent certainement l'occasion de rapprocher les opposants de notre vision occidentale du monde. Mais le même processus peut-il se produire en sens inverse ? Par exemple, si une personne qui reconnaît le droit fondamental à la vie rencontre une autre personne qui ne respecte pas ce droit en raison de ses convictions religieuses/politiques (comme un nazi contre les Juifs), est-ce que ce pourrait être l'une des histoires sentimentales nazies, si nombreuses pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁸, qui convaincrait les défenseurs des droits de l'homme ? Ainsi, si l'éducation sentimentale peut sembler adaptée à des fins vertueuses, il en est de même pour le contraire.

L'absence de l'Autre. Un autre problème de l'éducation sentimentale est le manque d'insistance sur la présence de l'Autre dans les histoires sentimentales - ce problème découle de l'ethnocentrisme de Rorty et de sa tentative d'étendre la notion des *gens comme nous* (*people like us*). Cependant, si nous voulons combler le fossé entre les cultures, nous ne pouvons pas écouter uniquement les histoires qui nous concernent, mais aussi celles qui concernent ceux que nous ne connaissons pas. Pour comprendre la crise des migrants, il faut lire des histoires sur les migrants, pour comprendre le monde arabe, il faut lire des histoires de là-bas. Si nous ne connaissons que notre propre culture (même si cela n'est pas non plus évident), nous ne pourrons jamais nous mettre à la place d'une personne qui vit en dehors de celle-ci.

Le radicalisme sentimental. La dernière critique du programme de Rorty consiste en sa confiance excessive dans le sentimentalisme et son rejet inutilement radical du rationalisme. Pouvons-nous même vivre sans rationalité ? De plus, d'un point de vue pratique, ce radicalisme est un obstacle à la réalisation

¹⁸ Cependant, ces histoires ont également été utilisées par d'autres propagandes d'État, comme l'histoire fictive d'un jeune soviétique, Pavlik Morozov.

pratique de l'éducation sentimentale et c'est pourquoi il doit être rejeté afin que la Raison et le Sentiment puissent se soutenir mutuellement.

Comment percevoir les histoires sentimentales ?

En ce qui concerne la forme de perception des histoires sentimentales, Rorty se contente de mentionner que « l'éducation sentimentale ne fonctionne que sur les personnes qui peuvent se détendre suffisamment longtemps pour écouter »¹⁹. La perception sonore, cependant, n'est certainement pas la seule manière possible de percevoir les histoires sentimentales, ni, comme nous le verrons, la plus efficace. Sur la base de nos sens, nous pouvons proposer une liste non exhaustive de formes de perception des histoires sentimentales, avec des exemples démonstratifs²⁰ : perception sonore (narration orale, audiolivre, musique, etc.), perception audio-visuelle (film, théâtre, etc.), perception visuelle (tableau, sculpture, etc.), perception textuelle (livre, faire du théâtre, livre numérique, etc.).

Pour notre propos, pourtant, c'est la perception textuelle qui est la plus importante et qui, du point de vue de la science neurocognitive, semble être la plus puissante, comme l'affirme également Maryanne Wolf - neuroscientifique, spécialiste du développement de l'enfant et de l'activité cérébrale pendant la lecture - dans son livre intitulé *Lecteur reste avec nous! : un grand plaidoyer pour la lecture*. La spécialiste, sur la base des résultats obtenus dans le domaine des sciences neurocognitives, conclut qu'au cours de la lecture sont activés divers procédés cérébraux susceptibles de modifier notre perception de la réalité. En même temps, la lecture de Wolf n'est pas une lecture ordinaire, mais la *lecture profonde (deep-reading)* au sein de laquelle les processus d'évocation (la fabrique d'images, l'empathie, le bagage émotionnel et culturel), analytiques (l'analogie et l'inférence, l'analyse critique) et génératifs interviennent. Jusqu'à présent, nous avons examiné l'influence des sentiments dans un cadre purement philosophique, mais l'affirmation de Wolf, tout à fait indépendante de Rorty, dans le domaine de la science neurocognitive, apporte un soutien empirique à son utilisation des histoires sentimentales. Ainsi, parmi les processus susmentionnés

¹⁹ « Sentimental education only works on people who can relax long enough to listen. » Voir R. Rorty : *Human rights, rationality, and sentimentality*, op.cit. : 128.

²⁰ Il est évident que certaines formes d'art combinent d'autres formes de perception, mais cela n'a pas d'importance pour la suite de notre réflexion.

qui interviennent au cours de la lecture approfondie, nous nous intéresserons plus particulièrement au processus d'empathie auquel l'éducation sentimentale fait appel.

Lire pour devenir empathique

Si nous parlons de l'éducation sentimentale comme d'une éducation à l'empathie, il convient tout d'abord de noter que, selon Wolf, l'empathie est un ensemble très complexe de processus cognitifs, émotionnels et sociaux qui affectent les circuits neuronaux cérébraux²¹. De plus, Wolf réfute directement l'un des problèmes de la théorie de Rorty, le sentimentalisme radical, puisque, d'après elle « l'empathie suppose à la fois de connaître et de ressentir »²². En d'autres termes, l'éducation à l'empathie sans l'implication de la Raison, de même que du Sentiment, ne peut fonctionner – à cet égard, nous pouvons dire que Rorty s'est trompé. Cependant, le contenu de ce que nous lisons est tout aussi important que la forme de la perception, la lecture profonde – c'est sur cet aspect que Rorty et Wolf seraient d'accord. En effet, pendant notre lecture, une sorte de simulation de ce que nous lisons se déroule à l'aide des neurones miroirs. C'est de cette façon que Wolf, s'appuyant sur d'autres études, argumente :

Rappelons-nous simplement [...] l'image d'Anna Karénine se jetant sous les roues du train. Celles et ceux d'entre vous qui ont lu le roman de Tolstoï, lorsqu'ils sont arrivés à ce passage, ont « sauté » littéralement avec elle, en activant, selon toute vraisemblance, les mêmes neurones qui interviennent lorsque l'on remue les jambes et le tronc. De nombreuses aires de leur cerveau ont ainsi été mises en mouvement par empathie envers le désespoir absolu d'Anna, désespoir qui s'est même exprimé de façon motrice dans certains neurones miroirs²³.

Par conséquent, grâce à la lecture profonde (forme) associée à des histoires appropriées (contenu), la capacité d'empathie peut en effet être renforcée. Cette

²¹ M. Wolf : *Lecteur reste avec nous ! : un grand plaidoyer pour la lecture*, Genève : Rosie & Wolfe, 2023 : 70.

²² *Ibid.* : 73.

²³ *Ibid.* : 71.

capacité, bien sûr, ne peut empêcher le relativisme culturel ou éthique, mais elle peut créer un monde où les gens, malgré leurs vocabulaires finaux différents, par les mots de Rorty, peuvent se comprendre les uns les autres. La vision d'un monde où tous les peuples partagent nos valeurs est utopique. Toutefois, c'est la lecture profonde d'autres systèmes moraux ou juridiques et d'autres cultures, à l'aide d'histoires sentimentales, qui peut nous libérer de cette opinion métaphysique selon laquelle notre système est le seul juste. C'est-à-dire, lorsque Rorty a voulu élargir la notion de personnes comme nous, il s'est trompé de cible - il ne s'agit pas de ce que tout le monde devienne des libéraux occidentaux, mais avant tout des ironistes mutuellement tolérants et respectueux.

Conclusion

Du développement de la philosophie analytique aux découvertes actuelles dans le domaine de la science neurocognitive, l'art n'est pas un moyen convenable d'exprimer la métaphysique, mais un outil efficace pour résoudre (pas seulement) les problèmes moraux. En ce qui concerne la conception de l'éducation sentimentale de Rorty et son potentiel, en guise de conclusion nous pouvons proposer trois questions qui découlent de nos observations et qui peuvent servir de tremplin à une réflexion plus approfondie (et personnelle) pour tous ceux qui les liront.

Utilisons-nous la littérature comme un outil pédagogique suffisant? La littérature ne doit pas seulement exister dans le système scolaire pour elle-même, mais elle devrait également aider d'autres disciplines, en particulier dans les sciences humaines, comme l'histoire, la géographie, l'éthique ou les sciences de l'environnement. La fonction de la littérature en tant qu'outil pédagogique ne doit pas être considérée comme marginale.

Les systèmes scolaires mettent-ils l'accent sur l'enseignement de la littérature étrangère (non nationale)? Cette question est principalement liée à la présence de l'Autre dans les œuvres sélectionnées pour les canons nationaux de chaque pays, c'est-à-dire au contenu de nos lectures. En tant que citoyens de l'Union européenne, nous devrions connaître non seulement notre propre littérature nationale, mais aussi les littératures des autres pays de l'Union européenne, et bien sûr en dehors de celle-ci. Bien que cette question soulève d'autres problèmes, comme celui de savoir qui devrait choisir ces livres, nous ne pourrons jamais devenir empathiques envers les autres cultures sans essayer de trouver

une réponse à cette question, puisque la littérature nous offre la possibilité de voyager à travers le monde depuis le confort de nos maisons – et un tel avantage n'est certainement pas négligeable.

Apprenons-nous à nos enfants à lire de manière appropriée? Cette dernière question se rattache au concept de la lecture profonde de Wolf. Comme la capacité à lire n'est pas innée mais acquise, elle doit être développée en permanence tout au long de notre vie. Or, c'est déjà chez les enfants que nous posons les bases de leur rapport à la lecture qui est aujourd'hui de plus en plus influencée par les technologies modernes. Si nous voulons que la lecture produise les résultats demandés, il faut l'entretenir et l'affiner.

Le 21^e siècle est marqué par des changements sans précédent dans de nombreux domaines de la vie auxquels nous ne savons pas comment réagir. En même temps, c'est aussi une période pleine de possibilités inouïes qui peuvent nous remplir d'optimisme. Il ne tient qu'à nous de décider de rendre notre monde commun meilleur, ne serait-ce qu'en lisant un livre, ou attendre que les choses changent d'elles-mêmes. Ainsi, quel sera notre choix ?

Bibliographie

- Carnap, R. (2010) : Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage. In : A. Soulez (dir.) *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits : Carnap, Hahn, Neurath, Schlick, Waismann sur Wittgenstein*. Paris : Librairie philosophie J. Vrin. 104–123.
- Glock, H.-J. (2011) : *Qu'est-ce que la philosophie analytique?* Paris : Gallimard.
- Hahn, H., O. Neurath & R. Carnap (2010) : La conception scientifique du monde. In : A. Soulez (dir.) *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits : Carnap, Hahn, Neurath, Schlick, Waismann sur Wittgenstein*. Paris : Librairie philosophie J. Vrin. 149–171.
- Hapla, M. (2016) : *Lidská práva bez metafyziky : legitimita v (post)moderní době*. Brno : Masarykova univerzita.
- Peregrin, J. (2005) : *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha : Filosofia.
- Rorty, R. (1991) : *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1993) : Human rights, rationality, and sentimentality. In : S. Shute (dir.) *On human rights : The Oxford Amnesty Lectures*. New York : Basic Books. 111–134.

- Rorty, R. (1993) : *Contingence, ironie et solidarité*. Paris : Armand Colin.
- Wittgenstein, L. (1993) : *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard.
- Wolf, M. (2023) : *Lecteur reste avec nous ! : un grand plaidoyer pour la lecture*. Genève : Rosie & Wolfe.

RECENSIONES

**Discours sur des textes, de l’écriture
et de la lecture « *Les sorties du texte :*
études sur Roland Barthes »**
Recueil dirigé par Anikó Ádám &
Anikó Radvánszky¹

Petronella Kis
Université Catholique Pázmány Péter
kpetronella713@gmail.com

Le recueil d’études *Les sorties du texte* rassemble les interventions présentées lors d’un symposium international organisé en 2015 à l’Université catholique Pázmány Péter, à l’occasion du centenaire de la naissance de Roland Barthes. Il constitue, en Hongrie, le premier ouvrage qui embrasse l’ensemble de l’œuvre barthienne tout en réunissant les contributions de plusieurs chercheuses et chercheurs. Le titre fait écho à une communication majeure du théoricien. Dans l’introduction, les directrices du volume, Anikó Ádám et Anikó Radvánszky, soulignent l’importance de revenir sur une figure incontournable des sciences littéraires : Barthes repense et redéfinit les concepts fondamentaux de la critique à travers les époques – signe, espace, temps, structure, langue, auteur –, c’est-à-dire les notions qui touchent « à l’ensemble de notre entendement concernant la littérature ». Le recueil aborde également la situation actuelle de l’histoire de la réception barthienne.

La simple lecture des titres atteste de l’ampleur du domaine exploré. Une seule thématique paraît traverser plusieurs contributions : celle des motifs du désir, du corps, de l’érotique et du plaisir, révélant quelques points nodaux de l’œuvre barthienne. L’ensemble des textes se déploie néanmoins comme un dialogue, malgré la présence de quelques « intrus » plus éloignés de la ligne

¹Budapest : Kijárat Kiadó, « Apropó 3 », 2019, 336 pp.

directrice (par exemple, les articles de Fruzsina Hende et d'Ibolya Maczák, qui présentent toutefois des affinités méthodologiques). L'organisation du volume repose à la fois sur les objets abordés et sur les textes de Barthes étudiés, bien que d'autres principes de structuration auraient pu s'imposer, tant certaines problématiques reviennent de manière transversale.

Les deux premiers articles portent sur la présence de Barthes en Hongrie. Gergely Angyalosi, auteur lui-même d'un ouvrage sur Barthes, dissipe une « petite obscurité philologique » concernant son séjour hongrois : Barthes ayant mal daté cet épisode, la majorité des biographies reproduisent une information erronée. Angyalosi analyse ensuite certaines idées fondamentales de Barthes relatives à la littérature, à partir des traductions publiées en 1971 dans *Oeuvres choisies* (*Válogatott írások*), notamment la théorie de la littérature interrogative, selon laquelle l'écrivain a pour fonction de susciter l'ambiguïté.

György László Velkey s'intéresse à la réception hongroise du Barthes structuraliste. Il analyse les positions formulées dans les années 1970 qui présentent le structuralisme comme une « mode intellectuelle » plus que comme une méthode théorique, et montre que cette représentation découle en grande partie du manque de traductions et de la diffusion restreinte des textes barthiens. Il confronte cette réception initiale à la lecture actuelle de Barthes, révélant la faiblesse des fondements théoriques de la réflexion littéraire hongroise à l'époque.

L'étude d'Elvira Pataki porte sur *En marge de Criton*, œuvre de jeunesse illustrant déjà les grands concepts barthiens – polyphonie textuelle, complexité de la relation entre auteur et lecteur – développés plus tard notamment dans *La mort de l'auteur*. Pataki met d'abord en évidence les liens de Barthes avec la culture gréco-romaine, largement ignorés du public hongrois, puis analyse l'œuvre comme pastiche à partir de sa classification générique.

Éva Antal adopte une perspective interdisciplinaire en s'intéressant à « la langue de la Mode », à partir de l'analyse barthienne des vêtements dans la presse féminine. Elle présente d'abord la manière dont Barthes conçoit le vêtement comme unité signifiante dans un système terminologique, puis examine leur fonctionnement au niveau rhétorique, avant d'aborder la question de la sexualité et du « corps de la Mode », enrichie par les *gender studies*.

Fruzsina Hende mobilise *Introduction à l'analyse structurale des récits* pour étudier les procédés narratifs du roman *Buda* de Géza Ottlik. Elle esquisse les grandes lignes de l'article de Barthes avant d'en appliquer les outils à l'œuvre romanesque, mettant en lumière les mécanismes de cohésion narrative à distance.

Ibolya Maczák propose une lecture comparative de *Sade*, *Fourier*, *Loyola* et d'écrits religieux du Baroque tardif, notamment chez Péter Pázmány et Lipót Stankovátsi. Elle montre que les constats barthiens sur la structure textuelle trouvent confirmation dans les sermons compilés, où des discours repris et réagencés acquièrent une autonomie créatrice.

L'article de Franc Schuerewegen (traduit en hongrois par Anikó Ádám) interroge la capacité d'un texte à acquérir de nouveaux sens selon son contexte éditorial, à partir des *Épisodes* non publiés en volume séparé – qu'ils soient considérés isolément ou insérés dans *S/Z*.

Anikó Radvánszky réalise une analyse centrée sur l'espace dans les différentes périodes de l'œuvre de Barthes. Elle propose une lecture approfondie de *L'Empire des signes* – œuvre hybride née du séjour japonais du théoricien –, où Tokyo devient le lieu d'une circulation libre et jubilatoire des signes, en contraste avec l'urbanité occidentale.

Eszter Horváth étudie la question de l'auteur « mort » et simultanément « renaissez » chez Barthes et Foucault : tous deux s'interrogent sur la production du texte en dehors d'une conscience créatrice, montrant la nécessité de mobiliser la psychanalyse pour penser les structures complexes de la subjectivité.

Csaba Horváth, quant à lui, analyse la fonction de l'auteur dans *Harmonia Caelestis* et *Revu et corrigé* de Péter Esterházy, avant d'ouvrir une réflexion historiographique autour des figures d'Akhenaton et de Moïse, illustrant l'instabilité du statut d'auteur dans le rapport entre mémoire et écriture.

Anikó Ádám s'intéresse à la théâtralité dans l'œuvre barthienne : textes, images, photographies et scène se rejoignent dans un espace de signes masqués que le lecteur doit déchiffrer. La langue apparaît comme le lieu premier de cette mise en scène, où les signes voilent et dévoilent simultanément.

Zoltán Z. Varga se concentre sur les notions récurrentes du corps, du désir et du plaisir, notamment dans *Le plaisir du texte*, en montrant comment le corps, dans son rapport à la mode ou à la lecture, se configure comme un système signifiant et imaginaire.

Tímea Jablonczay retrace l'influence de Barthes sur Peter Brooks, en particulier autour de la notion de désir narratif. Elle met également en lumière les divergences entre les deux théoriciens, par exemple dans leur traitement du « *strip-tease* » textuel.

Györgyi Földes étudie l'omniprésence du corps dans l'œuvre barthienne, ainsi que les analogies qu'il entretient avec le texte. Elle souligne notamment la dimension « organique » de la grammaire barthienne, ainsi que l'importance accordée au plaisir contre une lecture strictement intellectuelle.

Annamária Varró analyse elle aussi *Le plaisir du texte*, en soulignant le rôle de la dissolution jubilatoire du moi dans l'acte de lecture, où corps et texte s'inscrivent mutuellement dans un jeu voluptueux d'interruptions.

Éva Martonyi retrace l'histoire de la réception de *Fragments d'un discours amoureux* et défend la possibilité de le lire comme roman amoureux imitant le discours plutôt que le décrivant.

Nikoletta Házas compare les méthodologies de *Mythologies* et des *Fragments*, montrant que dans les deux cas, Barthes conçoit la méthode comme une matière modulable, ce qu'elle illustre par une étude actuelle sur la culture émotionnelle.

Timea Gyimesi se penche sur les affinités entre Barthes et Deleuze, notamment autour de la voix et du corps, et analyse *Les sorties du texte* sous l'angle d'une textualité vocale. Son étude s'achève sur l'analyse barthienne de Chopin, où le corps se manifeste dans la musique.

L'article, malheureusement posthume, d'Éva Jeney explore la relation entre les théories barthiennes du plaisir et les pratiques contemporaines de thérapie littéraire, qu'elle relie également au tournant affectif de l'œuvre après le *Journal de deuil*.

Enfin, Beatrix Visy et Márton Tanos abordent tous deux la théorie barthienne de la photographie. Visy analyse *La chambre claire* dans son rapport au deuil, à la subjectivité et au passé. Tanos applique cette théorie à *La mort d'un athlète* de Miklós Mészöly, soulignant l'affinité entre photographie, mort et écriture.

Ainsi, le recueil articule des textes moins connus et des œuvres majeures de Barthes, tout en montrant que les problématiques des chercheurs hongrois s'inscrivent pleinement dans les orientations contemporaines des études littéraires : intermédialité (mode, théâtre, musique, visualité), poétique du corps et conception thérapeutique de la lecture et de l'écriture. La diversité des études démontre la capacité de l'œuvre barthienne à nourrir des recherches portant sur des périodes – de l'Antiquité au postmodernisme – et des formes artistiques multiples.²

² Traduit par Bence Matuz.

Monika Frazer-Imregh: *Itáliai humanisták*¹

Martina Halápi

Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary

martinahalapi@gmail.com

Monika Frazer-Imregh's volume, *Itáliai humanisták* [Italian Humanists], explores the intellectual richness and complexity of the humanist movement that emerged in 15th-century Italy. The work not only examines in detail the lives of three prominent thinkers – Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola and Angelo Poliziano – but also provides a broader overview of the humanist milieu of the era, introducing such significant figures as Girolamo Donato, Niccolò Leoniceno, Gioviano Pontano, as well as female intellectuals such as Cassandra Fedele. The book was published by the Károli Gáspár Reformed University and L'Harmattan Publishing House in 2025, and is a summary of the author's studies on Italian humanists published over almost twenty years. During this time, several translations, studies, and monographs by Monika Frazer-Imregh on the topics of Renaissance philosophy and Christian Neoplatonism were published, for example, the translation of Ficino's *Commentary on the Symposium* and *Three Books on Life*,² the translation of Giovanni Pico della Mirandola's *Heptaplus*,³ which has recently been republished under a more common title,⁴ and the bilingual edition of Poliziano's *Letters I–IV*.⁵

¹Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, 2025, 344 pp.

²Marsilio Ficino: *A szerelemről*, ford. Imregh Monika, Budapest: Arcticus, 2001; második, átdolgozott kiadás: Budapest: Polaris, 2024; M. Ficino: *Három könyv az életről*, ford. Frazer-Imregh M., Budapest: Helikon–Szenzár, 2023.

³Giovanni Pico della Mirandola: *Heptaplus. A teremtés hat napjának hétszeres értelmezése*, ford. Imregh M., Budapest: Arcticus, 2001.

⁴Giovanni Pico della Mirandola: *A végső boldogság hét lépcsőfoka. Bevezetés a kereszteny kabbalába*, ford. Frazer-Imregh M., Budapest: Hitel Kiadó, 2025.

⁵Angelo Poliziano: *Levelek, I–IV*, ford. Imregh M., Budapest: KRE–L'Harmattan, 2024.

The outstanding merit of the volume is that it treats humanism not merely as a historical curiosity, but presents it as a living intellectual heritage, which still raises important questions today regarding intellectual existence, the transmission of knowledge, and the nature of intellectual independence. The structure of the book is clearly articulated: the first part outlines the philosophical and cultural background of the era, paying special attention to the Renaissance reception of Plotinus and the presentation of the social and existential situation of the humanists. Humanists often depended on patrons, held public office or church positions, and, in addition to their philosophical and philological work, maintained an active correspondence. These letters were not just personal exchanges of messages, but also consciously edited literary and philosophical works that served to demonstrate the authors' literacy and for the purpose of later publication. The book also presents in detail the history of the influence of Plotinus' (204/5–270 AD) collection of treatises entitled *Enneads* in 15th-century Italy, which was characterized by a renewed interest in Greek philosophy following the Council of Ferrara-Florence (1437–1439) and the fall of Byzantium. Prominent figures of the period – such as Pletho and Bessarion – supported their theological arguments with Platonic philosophy, and numerous patrons, including King Matthias, sought to acquire the manuscripts.

In the second part of the volume, the oeuvre of the three main characters – Ficino, Pico and Poliziano – is analyzed in detail. Ficino's *Commentary on the Symposium* is a Neoplatonic teaching placed not only in a philosophical, but also in a theological and mystical framework, in which love (*eros*) appears as a means of the ascension of the human soul, leading it to the divine worlds. In his major work *Theologia Platonica de immortalitate animorum*, Ficino discusses the eternal nature and divine origin of the soul, following Plato, and fitting it into a Christian framework. He believes that the soul is of divine origin, immortal, and destined to return to the One. Pico della Mirandola's best-known undertaking was the compilation of the famous *900 Theses*, in which he attempted to incorporate almost all the world's important intellectual traditions (Platonism, Aristotelianism, Scholasticism, Arabic philosophy, Jewish Kabbalah, natural magic) into a unified system in order to demonstrate that all true philosophical systems point to the same ultimate truth. He intended to debate these theses in Rome in 1486, but the Pope declared some of the theses heretical and forbade the disputation, and the printed copies of the theses were destroyed. Pico was forced to flee from Rome. Nevertheless, the introductory speech to the *900 Theses* (*Oratio de hominis dignitate*) became an iconic text of Renaissance philosophy, emphasizing the exceptional place of

man, his free will, and his ability to self-determination. According to Pico, man himself decides whether to sink to a lower level or ascend to a divine level, and this idea served as the basis for the Renaissance ideal of man. For example, Pico read Benivieni's poem *Canzona d'amore* as a divine longing, a striving towards the One, according to a Neoplatonic interpretation of love.

Angelo Poliziano is known primarily for his philological and literary work, but his significant correspondence also contributed to building a network of humanist knowledge. At a young age, he became involved with the Medici court, where he became a tutor to the children of Lorenzo il Magnifico and a friend of the great diplomat and poet. He became one of the most significant philologists and poets of his time, and through his letters he established an extensive network of contacts with the most famous figures of Italian humanists, including Pico della Mirandola, among his close friends.

The volume's interdisciplinary approach – combining philology, philosophy, and literary history – opens new perspectives in Renaissance research. The author uses primary sources read in classical languages, often using her own translations, and provides a rich philological, philosophical, and historical context. Of particular interest is the detailed examination of Ficino's hermetic-astrological thinking, which has so far been rarely explored in Hungarian literature. The book presents in parallel the intertwining of philosophical thought, correspondence, art collecting, education, and patronage, highlighting how Renaissance written communication often functioned as an aesthetic and worldview statement.

Monika Frazer-Imregh maintains a critical but dialogical relationship with international literature: she is well acquainted with the work of, for example, Kristeller, Garin, or D. P. Walker, but at the same time, in her own readings, she offers new aspects that are also relevant to the Hungarian audience, for example, on the understanding of correspondence as a philosophical medium or the hermetic reception of Plotinus. The significance of the volume is twofold: it explores the intellectual foundations of Renaissance humanism, while at the same time providing an insight into the philosophical and scientific background of the era, with particular regard to the Renaissance reinterpretation of Neoplatonism, Hermeticism, and magical-theurgic-astrological traditions.

This book is the first Hungarian-language summary that not only discusses the entire work of three prominent humanists in detail, but also maps the philosophical and cultural network surrounding them. Through its translation and commentary of the original texts, it provides direct source knowledge, thus distinguishing it from Hungarian Renaissance research not only for its thematic

richness and scientific soundness, but also for the rare balance that is achieved between philological precision, philosophical depth, and literary sophistication. The author offers convincing, scientifically sound answers to these questions in her own reading, contributing not only to a deeper understanding of individual thinkers, but also to a reinterpretation of the philosophical nature of Renaissance humanism in general.