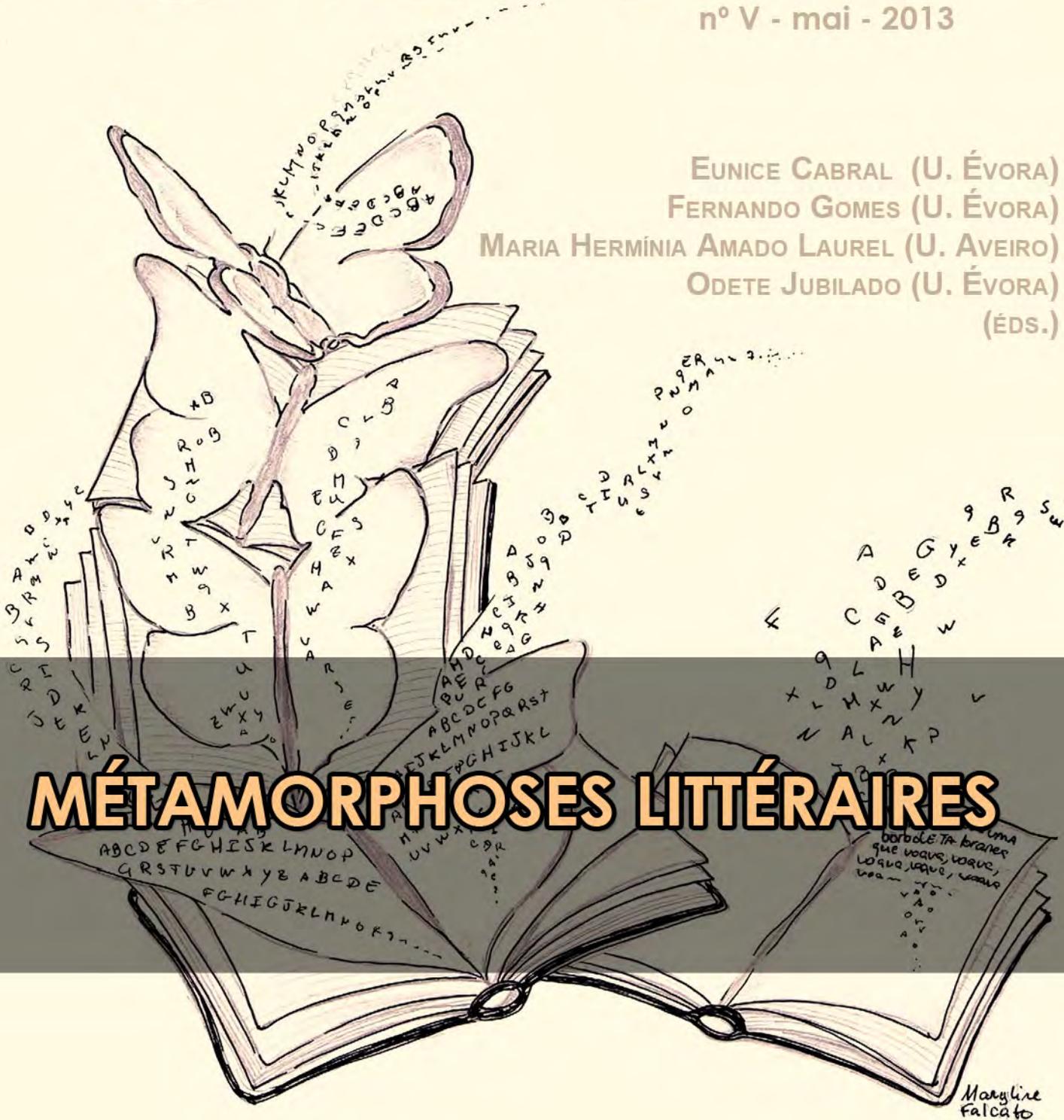


EUNICE CABRAL (U. ÉVORA)
FERNANDO GOMES (U. ÉVORA)
MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL (U. AVEIRO)
ODETE JUBILADO (U. ÉVORA)
(ÉDS.)



Directeur de publication

Maria Hermínia Amado Laurel (U. Aveiro)

Secrétaire de la direction

Corina da Rocha Soares (ME, QZP do Porto)

Éditeurs

Eunice Cabral (U. Évora)

Fernando Gomes (U. Évora)

Maria Hermínia Amado Laurel (U. Aveiro)

Odete Jubilado (U. Évora)

Comité de rédaction

Ana Clara Santos (U. Algarve)

Ana Isabel Moniz (U. Madeira)

Ana Paiva Morais (U. Nova de Lisboa)

Dominique Faria (U. Açores)

Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-IPP)

José Domingues de Almeida (U. Porto)

Lénia Marques (CEMRI – U. Aberta)

Maria de Jesus Cabral (U. Coimbra)

Maria do Rosário Girão Pereira dos Santos (U. Minho)

Maria Paula Mendes Coelho (U. Aberta)

Marta Teixeira Anacleto (U. Coimbra)

Illustration de la couverture

Maryline Falcato (U. Évora)

Couverture et mise en pages

Bruno Martins (U. Aveiro)

Comité de lecture

Alicia Yllera (U. Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

Álvaro Manuel Machado (U. Nova de Lisboa)

Bruno Blanckeman (U. Sorbonne Nouvelle)

Charmaine Anne Lee (U. de Salerne)

Cristina Robalo Cordeiro (U. Coimbra)

Daniel-Henri Pageaux (U. Sorbonne Nouvelle)

Daniel Maggetti (U. Lausanne – CRLR)

Florica Hrubaru (U. "OVIDIUS", Constanta – ACLIF)

Franc Schuerewegen (U. Anvers / Radboud U. Nijmegen)

Francisco Lafarga (U. Barcelona – APFUE)

Lucie Lequin (U. Concordia, Montréal)

Maria Alzira Seixo (U. Lisboa)

Maria Eduarda Keating (U. Minho)

Maria José Salema (U. Minho – APHELLE)

Marta Teixeira Anacleto (U. Coimbra)

Ofélia Paiva Monteiro (U. Coimbra)

Paul Aron (U. Libre de Bruxelles)

Simon Gaunt (U. London – SFS)

Avec la collaboration spéciale de

Alain Trouvé (U. Reims)

Ana Paiva Morais (U. Lisboa)

Armindo Vaz (UCP)

Carlos Jorge (U. Évora)

Carmen Ramírez (U. Sevilla)

Catherine Grall (U. Amiens)

Célia Sousa Vieira (ISMAI)

Cristina Álvares (U. Minho)

Elisa Esteves (U. Évora)

Francisca Nogueiro (U. Salamanca)

Hélder Godinho (U. Lisboa)

Isabel Rio Novo (ISMAI)

Luísa Almendra (UCP)

Nuno Júdice (U. Lisboa)

Maria do Rosário Girão P. dos Santos (U. Minho)

SOMMAIRE

EUNICE CABRAL, FERNANDO GOMES, MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL, ODETE JUBILADO	
Éditorial	5
LAURENT PIETRA	
Les métamorphoses de Joseph	9
LOREN GONZALEZ	
L’empreinte du loup-garou dans l’écriture médiévale: Pour une littérature en métamorphose?	27
ALINA-DANIELA MARINESCU	
Les métamorphoses textuelles du mythe de Narcisse dans le moyen âge français: Mise en abyme, parodie et commentaire	51
SYLVIA ROUSTANT	
<i>Philomena</i> de Chretien de Troyes: Métamorphose d’une métamorphose au temps du roman	63
ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO	
A metamorfose em Claude Crébillon	77
MARTA KAWANO	
A arte da leitura e a excelência do comércio das musas: Gérard de Nerval e os poetas do século XVI	103
BÉRYL SCHLOSSMAN	
Figures du “Cygne”: Baudelaire, l’allégorie, la métamorphose	119
MÁRCIA MARQUES RAMBOURG	
La métamorphose de l’image chez Yves Bonnefoy: Le mouvement du poème	131
CRISTINA ÁLVARES	
La microfiction comme métamorphose du conte: Éclatement narratif et transfictionnalité dans <i>Petits Chaperons</i> , de José Luis Zárate	143
GEORGES VAN DEN ABEELE	
Les transformateurs Lyotard: L’intellectuel et l’art des métamorphoses	165
ZSUZSA SIMONFFY	
La métamorphose mise à l’essai: Attraper ou miner le réel?	173
LINDA MARIA BAROS	
La métamorphose à l’œuvre: De la tradition à la scopophilie mythoclaste	193
RETO MONICO	
Métamorphose de l’Angleterre dans <i>L’Assiette au Beurre</i>	219

<http://carnets.web.ua.pt>

Éditorial *Carnets* V

Métamorphoses littéraires

Inauguré dans la culture occidentale par le texte fondateur des *Métamorphoses* d'Ovide (ce long poème épique qui récupère des légendes héritées de la tradition grecque et latine jusqu'au temps d'Auguste), le thème de la métamorphose connaît d'innombrables formulations et transformations au long de l'histoire des littératures. C'est ainsi que - la diversité des études présentées dans ce numéro de *Carnets* en témoigne - ce thème hérite d'un vaste imaginaire culturel, dont les images circulent du profane au sacré (et Laurent Pietra s'est proposé d'interpréter les métamorphoses de la figure de Joseph dans quelques textes de la littérature religieuse chrétienne), tout autant qu'il le stimule. Un imaginaire souvent à la frontière du discours oral et du récit, qui récupère, entre combien d'autres légendes dont les origines se perdent dans le temps, celles du loup-garou (figure qui intéresse Loren Gonzalez, en tant que véhicule privilégié du passage du paganisme au christianisme opéré par la littérature médiévale), ou fait défiler devant les yeux du lecteur des personnages qui traversent la tradition littéraire comme Narcisse (dont quelques métamorphoses sont étudiées par Alina-Daniela Marinescu, à la lumière des figures de la "mise en abîme, de la parodie et de l'intertextualité" dans trois textes de Guillaume de Lorris, Jean de Meun et Evrart de Conty), ou des auteurs dont les possibilités d'actualisation nous frappent, comme Chrétien de Troyes, dont Sylvia Roustant étudie "la continuité et la rupture avec le modèle ovidien" qui fonde son œuvre, ou Claude Crébillon (dont Ana Alexandre Carvalho lit les quatre récits, *Le Sylphe*, *L'Écumoire*, *Le Sopha* e *Ah Quel Conte!*).

En mettant l'accent sur la surface des choses ou sur leur essence ontologique, le processus de la métamorphose se révèle une constante dans la formation (et la formulation) des univers fictionnels. La quête de repères historiques et philosophiques aux divers processus de métamorphoses qui accompagnent l'histoire des littératures s'est ainsi révélée la source d'un travail inépuisable depuis les littératures de l'Antiquité jusqu'aux littératures contemporaines, la théorie et la critique littéraires suivant de près ces évolutions, qui intéressent autrement le domaine des études comparées.

La métamorphose conjure ainsi l'être au monde des écrivains tout autant que celui des lecteurs, dans une invitation permanente aux ressources de leur *imagination créatrice*. Le processus de dé-figuration et de re-figuration dynamique et ininterrompu auquel elle invite fait appel à de nouvelles formes d'expression et se constitue en domaine de recherches

linguistiques, sociologiques et anthropologiques tout aussi intéressants. Un processus qui acquiert des connotations très particulières dans le domaine littéraire lorsque les poètes s'invitent à lire d'autres poètes. C'est justement sur Gérard de Nerval, lecteur de poètes du XVI^e siècle, et à propos de sa contribution au mouvement romantique en tant qu'auteur de l'anthologie *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier* que s'interroge Marta Kawano, à partir de la réédition de l'œuvre complète du poète dirigée par Jean-Nicolas Illouz, inaugurée en 2011 aux éditions Garnier. Un processus d'interrogation sur le monde au cœur duquel Nerval et ses contemporains ont finalement élit domicile, à leur manière d'être poètes, que Beryl Schlossman choisit d'étudier, à son tour, par le biais des figures du poète, allégories du "Cygne" et des métamorphoses jamais accomplies du "paysage urbain" dans l'œuvre de Baudelaire, dont elle est spécialiste.

Considérée par quelques-uns comme postmoderne (à la suite des propositions de Jean-François Lyotard, dont Georges Van Den Abeelle étudie l'évolution de l'œuvre), la production littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle et contemporaine valorise des dénominateurs communs tels que la métafiction, la réécriture et l'intertextualité. Ces processus littéraires signalent implicitement et explicitement la transformation des discours et des genres préexistants (et, pour Cristina Álvares, la microfiction résulte des processus de métamorphose subis par le conte dans le livre *Petits Chaperons*, de José Luis Zárate) tout autant qu'ils engagent une constellation de thèmes de nature diverse: certains s'inscrivent dans la tradition littéraire, d'autres révèlent des aspects culturels d'ascendance historique et sociale.

Notre époque cultive les états éphémères, les changements subits et imprévisibles: la turbulence et l'incertitude qui la caractérisent nourrissent la culture de la métamorphose qui définit la contemporanéité. L'espace transfrontalier où s'écrivent, de nos jours, les littératures en français accentue la nature fluide des objets poétiques. L'étude de Zsuzsa Simonffy l'illustre pour le cas des écrivains Maurice Carême et Marcel Thiry, dont l'œuvre institue la métamorphose au cœur du fantastique, prenant le risque de créer des ambiances déshumanisantes.

Ainsi, la conscience de l'évolution littéraire, surtout à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, et jusqu'à nos jours, s'est souvent manifestée, non pas tant comme une évolution linéaire et progressive, mais plutôt comme une évolution cyclique du retour et de la réinscription de processus littéraires déjà connus, qu'elle n'hésite pas à revisiter pour les désacraliser. La "retractatio du récit ovidien" est à l'œuvre dans l'analyse de quelques poèmes du contemporain Jean Ristat, dont *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup*, présentée par Linda Maria Baros.

Toujours révélatrice du rapport de l'homme au réel, et de son engagement au monde, la métamorphose médiatise ce rapport en faisant usage de diverses pratiques discursives.

Le recours à la caricature en est une formulation, particulièrement cruelle, sinon féroce, mais singulièrement abondante lors de moments politiques aigus. L'histoire des rapports politiques entre la France et l'Angleterre, dont la richesse a inspiré bien des témoignages, a poussé l'historien Reto Monico à tout un travail d'exégèse de la revue *L'Assiette au beurre*, où il a puisé des illustrations uniques, qui ne manqueront pas de surprendre les lecteurs de *Carnets*, à la clôture de ce numéro.

Remerciements

La direction de *Carnets* adresse à l'historien Reto Monico sa vive reconnaissance envers son aimable collaboration à ce numéro.

La collaboration de l'étudiante de la licence en Línguas, Literaturas e Culturas (filière Langues et Tourisme) de l'université d'Évora, Maryline Falcato, à ce numéro, pour lequel elle a composé l'illustration de la couverture, de même que celle de l'étudiant du II cycle en Études de l'édition de l'université d'Aveiro, Bruno Martins, responsable de sa composition et de sa mise en pages, témoigne du travail en équipe qui a réuni les éditeurs de ce numéro. Travail d'équipes renouvelées à chaque nouveau numéro, qui définit l'espace où se développe le projet éditorial de *Carnets* (revue en ligne de l'Association portugaise en études françaises), appuyé par la disponibilité de notre Secrétaire, Corina Soares, docteur en Littérature française, et par l'équipe des Services de Biblioteca, Informação Documental e Museologia de l'Université d'Aveiro, qui l'héberge dans sa plateforme de revues numériques, à l'abri de DOAJ.

À tous, l'expression de notre gratitude *Carnets*.

La direction de *Carnets*

LES MÉTAMORPHOSES DE JOSEPH

LAURENT PIETRA
Sophiapol, Université Paris Ouest Nanterre
lapietra@numericable.fr

Résumé

Les fictions et les différents ouvrages qui métamorphosent la figure de Joseph, loin de se limiter à un imaginaire littéraire, renouvellent le conseil joséphique, donnant à l'interprétation (des textes et des expériences précédents) le sens d'une survie, d'une échappée possible hors des maux d'une époque. Le présent article entend se placer dans cette longue "tradition" et poursuivre cette interprétation des textes joséphiques.

Abstract:

The different stories and works transforming the figure of Joseph, far from limiting itself to a mere literary imagination, renew the josephic counsel, where interpretation means survival and escaping from evil times. The present article intends to follow this long "tradition" and brings forward an advanced interpretation of the josephic texts.

Mots clés: autorité, conseil, judaïsme, narration, philosophie, politique.

Keywords: authority, counsel, Judaism, narrative, philosophy, politics.

Joseph est un nom commun, et lorsqu'on se rapporte au personnage biblique, c'est souvent le père de Jésus qui se présente au lieu du premier détenteur du nom, qui est le fils préféré du patriarche Jacob. Un Joseph s'efface toujours derrière un autre Joseph auquel il se substitue (le nom *yossef* signifie l'ajout et l'effacement; en *Genèse 30* 23-24, Rachel dit: "Dieu a effacé/*asaf* ma honte" et "Dieu veuille me donner encore un second fils"). Bien que Joseph ne soit pas le personnage biblique le plus connu, très peu de personnages bibliques eurent une postérité universelle comparable à la sienne: le personnage et son récit (*Genèse 37-50*) semblent attirer les identifications, nourrir d'autres récits, se métamorphoser constamment et traverser le temps. Paradoxalement, c'est la multiplicité des métamorphoses de Joseph qui fait sa singularité: la singularité narrative se fait singularité historique.

Si Joseph a bénéficié d'une élection théologique, philosophique, littéraire et politique, c'est qu'il ne désigne pas un seul individu, une seule chose; c'est un joker qui nomme une pluralité de choses, d'êtres, de situations, de processus. Plus qu'un nom, Joseph est un principe; son étymologie en fait un principe d'augmentation, d'autorité, de métamorphose. C'est donc une foule de personnages, de récits, d'individus, de phénomènes, de concepts qu'on pourra décrire comme joséphiques. Joseph est comme un mythe vécu qui modèle la vie de personnages pour lesquels la limite entre fiction et réalité s'estompe, ainsi que celle entre exclusion et élection, sans impliquer pour autant oracle ou destin. Des auteurs se rapportent à Joseph tantôt pour incarner tel ou tel concept, telle situation ou tel processus historiques, tantôt pour s'identifier à lui, pour agir comme lui.

Cette figure salvatrice qui permet d'échapper au mal fournit un conseil et rend pensable une nouvelle institution pour les rescapés, une métamorphose du mal en bien, dont le résultat est cependant toujours incertain. Les métamorphoses du Livre biblique en nouveaux récits renvoient alors à des situations historiques critiques et ne se laissent pas réduire à des suites romanesques. L'histoire de Joseph ne donne pas seulement à penser, elle explique des comportements, des institutions, donnant à l'interprétation des textes et des expériences précédents le sens d'une survie, d'une échappée possible hors des maux d'une époque, à l'opposé d'une lecture oraculaire et destinale. La valeur herméneutique, philosophique et politique, de cette longue "tradition" joséphique permet ainsi de lire et de mieux comprendre certaines réalités, jusqu'aux plus contemporaines.

Le récit joséphique est une matrice et comme la plupart des textes bibliques un texte de textes; dans le récit lui-même, la forme de la matrice est celle de l'Égypte, du Nil et de son delta; le tissu des textes trouve une image dans la tunique bariolée de Joseph; vêtement d'une beauté incomparable pour le jeune homme extraordinairement beau qui le tient de sa mère Rachel, elle aussi extraordinairement belle (le *hen* biblique), morte à la naissance du dernier frère Benjamin. Cette tunique bariolée symbolise l'exclusion comme l'élection, la singularité et la multiplicité qui engendrent l'universalité de ce récit. Cette histoire vient en

effet de peuples et de textes plus anciens que lui, comme le *Conte des deux frères* (Lefebvre, 1988); plusieurs éléments du récit joséphique englobent noms, coutumes, objets de la vie égyptienne de la XVIII^e ou XIX^e dynastie (~1300)¹. Cette matrice engendrera non seulement d'autres textes, mais aussi d'autres communautés, porteuses des écrits anciens et nouveaux, de conseils et de commandements².

Il faut éclaircir ce rapport du multiple au singulier, qui est aussi celui de l'exclusion à l'élection, car c'est lui qui rend possible les métamorphoses successives. Tout d'abord, Joseph représente la figure de la victime émissaire, c'est-à-dire de la victime persécutée et violemment expulsée (Girard, 1999: 178). Le récit joséphique est un des nombreux récits bibliques qui dénoncent les phénomènes victimaires du tous contre un. Ce trait commun à beaucoup de textes bibliques semble annuler sa singularité; en outre, comment la victime singulière en vient-elle à porter multiplicité et universalité? Le récit joséphique aboutit non à la mise à mort de la victime, mais à un pardon par une série de substitutions³; Joseph est une victime singulière en ce qu'il ne reconduit pas les processus victimaires mais y échappe par le pardon et par sa compréhension de ces processus. Cette singularité définit l'élection; l'exclu se métamorphose en élu: l'ambiguïté du récit, les catastrophes subies par ceux qui se reconnaissent en Joseph ne sont jamais tragiques, car l'histoire initiale finit sans "happy end", mais en évitant le fratricide, elle peut ainsi continuer.

Le cycle commence par la série des substitutions comme moindre mal: au fratricide fut substitué par Ruben le puits asséché, au puits la vente par Juda, aux vingt pièces des Ismaélites la tunique ensanglantée, au sang de Joseph le sang d'un chevreau, aux Ismaélites les Madianites, aux Madianites Potiphar. En Egypte, les substitutions continuent à amoindrir le mal: à l'amant espéré par la femme de Potiphar se substitue le vêtement déchiré dans la fuite de Joseph, à la mort se substitue la prison, à l'esclavage l'intendance, aux rêves angoissants des vaches et des épis les solutions de Joseph, à Pharaon se substitue Joseph, à la mort et à l'esclavage la vente des terres par les Egyptiens. La substitution de Juda clôt la série finale pour une fraternité à laquelle rien ne peut plus être substitué: à Benjamin est

¹ Les lecteurs soucieux d'approfondir la question des sources du récit joséphique ainsi que des exégèses rabbinique (midrachique) et historico-critique trouveront quelques références dans la bibliographie en fin d'article; ils peuvent aussi se reporter à un travail de thèse où ces questions sont abordées et discutées, et où une bibliographie plus conséquente est proposée (Pietra, 2011: 23-76).

² Comme le souligne le psychologue Pierre Janet, "l'acte de la mémoire est une conservation et un transport d'un objet intellectuel important, il conserve et transporte le commandement. Le phénomène essentiel de la mémoire humaine, c'est l'acte du récit. Le récit est un langage et au fond un commandement, mais qui a des propriétés particulières, celle de permettre à des individus qui ont été absents au moment de certains événements de se comporter cependant comme s'ils avaient été présents, le récit transforme les absents en présents." (Janet, 1936: 163-164).

³ Dans son *Dictionnaire philosophique*, à l'article "Joseph" (Voltaire, 1964: 245-247), Voltaire le présente comme un "modèle", "l'un des plus précieux monuments de l'antiquité", qui "constitue un poème épique intéressant: exposition, nœud, reconnaissance, péripétie, et merveilleux: rien n'est plus marqué au coin du génie oriental." En outre, l'histoire de Joseph "qui pardonne" est plus "attendrissante" que celle d'Ulysse "qui se venge".

substitué Simon, au blé l'argent, à la coupe Benjamin, à Benjamin Juda (après la mauvaise tentative de substitution de Ruben). L'élection se substitue à l'exclusion.

Le jeu des substitutions, le sacrifice fait par Juda, évitent la permutation de la fraternité en hostilité; la fraternité est définitivement ancrée et on est sorti du cercle infernal des expulsions victimaires et des fratricides. La Maison d'Israël peut devenir peuple d'Israël, *am segoula*, peuple élu ou plutôt singulier. C'est la fraternité et non le fratricide qui permet aux douze tribus de se métamorphoser en peuple. Dans Juda, origine du nom juif, se joue la formation du peuple et son caractère éthique. Juda incarne la royauté messianique fraternelle (il a vendu Joseph et pris la place de Benjamin: deux figures messianiques et royales). En appelant Judas le traître qui vend Jésus, on voit comment le christianisme a mis en place l'accusation des Juifs qui tiennent leur nom de Juda: la vente qui est une substitution salvatrice devient un acte ignoble et condamnable (Serres, 1980: 219). En revanche, les évangélistes réfèrent nettement Jésus, messie, aux deux branches messianiques juives, fils de Joseph, de la maison de David, c'est-à-dire de Juda.

Le récit joséphique est à la fois le texte qui donne la formation de la nationalité juive et le texte qui donne la formule du Juif parmi les Nations, tantôt persécuté, tantôt élevé aux plus hautes responsabilités, tantôt considéré comme assimilable, international, sans appartenance, cosmopolite, tantôt vu comme l'étranger irréductible. Joseph est Egyptien, Tsaphnat-Panéah, mais aussi Israël, car, vendu comme esclave, il quitte le lignage de son père, Israël, mais y voit réintégrés ses fils, Ménassé et Ephraïm, adoptés comme fils par leur grand-père (*Genèse 48 5*): un fils perdu devient deux tribus, dont une est royale (Baermann Steiner, 1954: 73-75). Tantôt en trop, tantôt en plus, Joseph, qui signifie en hébreu l'ajout mais aussi l'effacement, est à mettre en rapport avec Moïse le lévite (qui symbolise le retrait, la constitution sabbatique des lois). Ainsi, contrairement à ce qu'affirmait Jean-Paul Sartre dans ses *Réflexions sur la question juive*⁴, l'être d'Israël n'est pas essentiellement une identité forgée dans la constance des persécutions extérieures, d'abord compilées dans la Bible, même s'il entretient un rapport éminent à la question de la persécution.

Le questionnement moral qui en découle est un trait typique de la Bible; Nietzsche a bien relevé, pour la critiquer, ce qu'il appelle la "morale des faibles"; dès le début du Pentateuque, la réécriture des mythes sumériens dans la *Genèse* se marque par une métamorphose morale des ressorts du récit (la cause du déluge qui est, dans les premiers mythes, le boucan fait par les hommes, devient bibliquement leur perversité). L'être d'Israël, à travers son texte fondateur, est intimement lié à une exigence morale qui remet toujours en question la moralité des actions, comme en attestent les différents livres des prophètes; cela ne signifie pas une identification d'Israël et de la moralité, ni même une définition d'une

⁴ "Le seul lien qui les unisse, c'est le mépris hostile où les tiennent les sociétés qui les entourent" (Sartre, 1991: 111) ou "c'est l'antisémite qui crée le Juif." (Sartre, 1991: 173).

essence éthique du judaïsme, mais une problématisation de son existence même en fonction de prescriptions morales, où le refus des accusations mensongères tient une place déterminante: les "faibles" dans cette morale sont les victimes innocentes d'accusations mensongères qui se polarisent sur une différence, une "faiblesse".

Joseph serait-il alors la revanche triomphale de l'Elu, du peuple élu sur les Nations? Dans le récit s'affrontent en fait deux types de fondation du peuple: une fraternité qui fonde l'appartenance fraternelle sur l'exclusion, voire le fratricide; une autre fraternité qui parvient à surmonter l'exclusion dans le pardon. Les fils d'Israël sont capables, comme toute nation, de la première fraternité exclusive, accusatoire, mais ils ont commencé par éviter le fratricide. Ils ne deviennent peuple d'Israël que dans une fraternité non exclusive, non accusatrice, bienveillante pour les Nations, même si elles ne sont pas fondées sur cette seconde fraternité qui serait, semble-t-il, la fraternité messianique.

L'être d'Israël se rapporte donc à la connaissance des logiques de persécution dont personne n'est exempt, pas même Israël; cette connaissance donne malgré tout une chance d'y échapper, mais elle ne s'acquiert qu'au bout d'une histoire, d'un récit initiatique, d'une répétition, de métamorphoses. La narration y est essentielle car, en théorie, les logiques de l'agir sont faciles à repérer, mais en pratique, face à l'urgence de l'action, à la diversité des situations, il est plus difficile de faire descendre la généralité des connaissances morales dans la fine pointe d'une réalité vivante et changeante, et plus facile aussi de réclamer pour soi l'exception à la règle qui ne saurait s'appliquer dans toute sa rigueur à tous les cas. Il y faut un conseil. Paradoxalement, c'est la persécution, ou la narration de la persécution, qui peut être facteur de clôture politique pour Israël, qui ouvre en même temps un messianisme universel, par le rejet des logiques de persécution dans les rebondissements d'une histoire comme celle de Joseph. Le récit de Joseph, modèle pour les Juifs de la diaspora, redouble cette universalité en se traduisant dans toutes les langues: son caractère messianique engendre constamment les métamorphoses linguistiques qui permettent son appropriation.

Pour Joseph, l'épreuve se répète plus d'une fois, jusqu'à ce qu'il en ait compris le sens; c'est alors que lui-même fait subir des épreuves à ses frères. Joseph n'accède pas à sa place lorsqu'on a fini de le persécuter, mais lorsqu'il a fini par comprendre les logiques de l'exclusion: l'échanson ingrat qui le fait venir auprès de Pharaon le fait pour son propre profit, mais Joseph, lui, ne cherche pas à tirer profit, à se présenter comme détenteur d'un savoir sur le bon et le mauvais, comme un Juste rigoureux, seul détenteur du Bien; il a appris de tous les épisodes précédents où il le faisait encore. Dans la perspective biblique, Joseph pouvait ainsi servir de modèle pour tout Juif vivant au sein des Nations.

Un paradoxe mérite alors d'être souligné: le récit dans lequel se met en place le schéma de composition complexe et singulier du peuple juif a servi plus qu'aucun autre à justifier la transmission de l'élection divine à d'autres peuples, à des communautés

universelles. Dans ce paradoxe se fait jour le principe joséphique, complémentaire du principe lévitique, mosaïque. Joseph est présenté par la tradition juive comme le Juste qui anticipe les prescriptions mosaïques, maintenant la morale des patriarches dans l'extériorité idolâtre, appliquant (ou infligeant) des mesures lévitiques à l'Égypte. Joseph, figure du Juif tourné vers les Nations, est pour Israël celui qui détient l'aînesse spirituelle (*1Chroniques 5 1-2*) et non politique, qui est celle de Juda, alors que son rôle pour les Nations est justement politique, qu'il soit conseiller ou vice-roi; rôle ambigu car le salut de l'Égypte passe alors par la dépossession des Égyptiens au profit de Pharaon et aboutit à l'esclavage des Hébreux.

Cette composition du peuple juif qui se met en place à la fin de la *Genèse* est complexe car elle suit tout un jeu d'ajouts et de retraits; ce jeu ne se résume pas au bariolage des douze tribus: il a un sens messianique et initie les rapports complexes et dangereux entre les autorités spirituelles et politiques. Joseph, qui a pris la place de sa demi-sœur Dina, qui est remplacé par ses deux fils dans le décompte des tribus, représente les dix tribus qui se perdront avec le royaume d'Israël; Benjamin verra le Temple construit sur son territoire et donnera le premier roi Saül; à Juda revient la royauté et le peuple juif lui doit son nom, Lévi enfin ne reçoit de part qu'à travers la dîme, dispersé parmi les tribus, dévolu à l'enseignement et au service divin.

La métamorphose de l'exclu en élu, sauveur des Hébreux et des Nations, fait de Joseph une figure messianique vouée à dépasser les limites du peuple juif: pour les chrétiens, Joseph est une préfiguration du Christ, et, pour les musulmans, avec la sourate 12 du Coran, il préfigure Muhammad. Or, la figure messianique est incluse dans le récit biblique en Joseph, mais aussi en Juda; le récit de Joseph est coupé par l'histoire de Juda et de sa bru Tamar, ancêtres incestueux de David et fondateurs de cette lignée messianique. On comprend que les commentateurs chrétiens et les rédacteurs coraniques insistent sur la préfiguration joséphique plutôt que sur la préfiguration *judaique*; selon ces deux traditions (ou traductions), la judéité est ce à quoi christianisme et islam doivent se substituer.

Un autre paradoxe découle du précédent: l'interprétation typologique chrétienne ou coranique marque une rupture dans l'exégèse du texte biblique et bouleverse l'économie des principes joséphique et lévitique. La rupture est relative dans le texte chrétien, car la Bible juive est conservée et l'histoire de Joseph fait partie des textes chrétiens; la vérité du texte joséphique se trouve cependant dans les Évangiles. Le texte musulman marque lui une rupture quasi-définitive puisque le Coran réécrit l'histoire de Joseph; malgré l'usage du midrach, les textes juifs sont considérés comme des falsifications d'un texte divin rétabli par le Coran.

Dans les deux interprétations, c'est l'être politique juif qui disparaît. Dans l'exégèse chrétienne, l'aspect lévitique qui se rattache aux lois de Moïse est minoré, voire absent; ce qui est retenu, c'est l'attribution de l'aînesse aux cadets; l'esprit joséphique signe la perte de

l'aïnesse juive particulariste, lévitique, au profit du peuple chrétien universel. Dans l'interprétation coranique, c'est tout ce qui se rapporte au peuple juif qui est évacué pour se concentrer sur les embûches rencontrées par les prophètes (Prémare, 1989); la particularité juive était le "mensonge" et donc l'obstacle à la saisie universelle du message divin.

La tradition juive, quant à elle, ne marquant pas de rupture, qu'il s'agisse du midrach ou de la philosophie juive, ne clôt ni l'interprétation, ni la traduction. Certes, la vie de Joseph préfigure les dix commandements de Moïse, mais cette concordance qui est établie par le texte biblique lui-même n'empêche aucunement le développement de l'exégèse; la préfiguration des lois de Moïse n'est qu'une interprétation parmi d'autres, qui peuvent insister sur le fait que les lois du Sinaï ne sont pas encore données; une nouvelle interprétation est toujours possible. Les commentaires midrachiques et l'étude de l'organisation joséphique et lévitique du politique juif permettent à rebours de relire les Evangiles en changeant de perspective. Si la mort et la résurrection de celui qui est censé être le Messie ne focalisent plus l'attention, une continuité apparaît entre les enseignements de Jésus et ceux des rabbins de son temps.

L'opposition laisse place à un même souci des victimes, à une dénonciation de l'accusation mensongère et des processus d'exclusion. Au lieu qu'un récit préfigure l'autre, les récits se commentent les uns les autres, soulignant tel ou tel mécanisme victimaire, tel ou tel stéréotype de persécution ou d'accusation. Le texte de la rationalité s'en trouve considérablement étendu. Le Satan, l'Antéchrist, les textes de l'Apocalypse perdent ainsi leur aura mythologique; derrière les personnages, on trouve des concepts, des comportements mimétiques déterminés. Une fois établi que le texte joséphique désamorce accusations mensongères et processus victimaires, son caractère fondateur apparaît plus clairement.

Il permet de lier ensemble des notions généralement envisagées séparément: conseil, commandement et obéissance, clémence, pardon et fraternité, tolérance religieuse, cosmopolitisme et légitimation de l'autorité. Il devient alors plus aisé de discerner les auteurs qui se sont contentés d'enclorre le sens de ce récit dans un autre récit, et ceux qui, répondant au commandement ou au conseil du texte joséphique, se saisissent de son autorité, en tirent un enseignement pour leur temps, en perçoivent la portée politique. Les historiens de la pensée et de la philosophie ont bien relevé les références au législateur Moïse chez nombre d'auteurs, penseurs et acteurs politiques (ce qu'on appelle le "lévitisme"), mais bien peu ont porté leur attention à la complémentarité des figures de Joseph et de Moïse chez plusieurs d'entre eux (ce qu'on peut appeler le "lévitisme joséphique").

Joseph assume ainsi une riche postérité théologico-politique, littéraire et herméneutique; certains auteurs vont jusqu'à s'identifier à lui, comme Flavius Josèphe, Voltaire ou Freud; une liste de tous les acteurs ou auteurs qui se rapportent à Joseph ou au

récit joséphique serait non seulement fastidieuse, mais aussi incomplète⁵. Pour Philon d'Alexandrie, il incarne la politique et la citoyenneté juive; pour Calvin, il est le type de l'élus protestant; pour Grotius, il figure le républicanisme hollandais. Le récit joséphique inspire des écrivains comme Voltaire qui en fait le modèle premier du conte, mais aussi Goethe, Chateaubriand, Dumas, Péguy. Ce statut de modèle narratif permet de comprendre pourquoi ce texte est une source inépuisable de métamorphoses linguistiques. Thomas Mann, avec *Joseph et ses frères*, métamorphose la *Genèse* en roman pour former "l'humanisme de l'avenir" et lutter contre le fascisme. Franz Baermann Steiner, Ernst Bloch, Emmanuel Lévinas et René Girard repensent quant à eux le mythe biblique en termes de connaissance anthropologique libératrice.

Philon d'Alexandrie, contemporain de Jésus et de Caligula, est le penseur qui écrit le seul livre de philosophie politique entièrement consacré à Joseph, ancêtre du préfet d'Égypte impérial⁶: le *De Iosepho*. Philon, le platonicien, un des chefs de la communauté juive alexandrine, peut être considéré comme le fondateur de la philosophie juive, bien que, paradoxalement, sa postérité fût surtout chrétienne. Sa philosophie illustre bien en ce sens la singularité multiple des figures de Joseph. Celui-ci représente la figure éminemment ambiguë de l'homme politique, *i. e.* la diversité des systèmes politiques, la division politique humaine; le politique est alors un ajout néfaste à la perfection morale des trois patriarches et à la législation universelle de Moïse (Philon, 1964: 54-57).

La politique est le lieu de l'intermédiaire, de l'ambivalent où l'élection cache toujours une exclusion, mais cette position intermédiaire est aussi celle qui permet le conseil. Or, pour instituer une société juste, Philon, pourtant platonicien, ne se réfère pas à la République de Platon, mais à la société sabbatique, la République idéale de Moïse, qui évite les fondations meurtrières, exclusives, victimaires, totalitaires. Ainsi, dans le monde de l'adversité, les Lois de Moïse, conçues comme Lois de la Cité universelle, ont besoin de la politique joséphique pour conseiller, instituer, transporter à travers le temps la société sabbatique qui tente d'éviter les injustices. Il faut une politique joséphique qui résiste aux persécutions, quitte à prendre part à la politique des Nations, avec toute la prudence requise.

Philon, philosophe et homme politique prudent, définit pour longtemps une dimension structurante de l'existence, de l'identité juives: "la citoyenneté juive universelle" (Philon, 1972: 204-205 (§194)). Être juif, c'est appartenir politiquement ou par ses origines à une autre nation non-juive, et spirituellement à la société sabbatique mosaïque; le paradoxe est ici que cette appartenance spirituelle a aussi une dimension politique, qui plus est

⁵ La figure de Joseph ne cesse pas d'intéresser, jusqu'à aujourd'hui; on peut citer Peter Sloterdijk (2005) et son *Derrida, un égyptien*. Pour une liste assez conséquente, on pourra se référer à deux ouvrages: BILLON, DAHAN, LE BOULLUEC (déc. 2004). *Le roman de Joseph (Genèse 37-50)*. In: Cahier Evangile, Paris: Cerf, supplément n°130, et LANG Bernhard (2009). *Joseph in Egypt*. New Haven: Yale University Press.

⁶ Fonction exercée par le propre neveu de Philon, citoyen romain et juif apostat, second de Titus: Tiberius Julius Alexander.

universelle. Ce n'est pas l'appartenance juive qui est particulariste, c'est l'appartenance à telle ou telle nation. Aussi, les questionnements philoniens, à deux mille ans de distance, conservent leur acuité, et sont même actuels. La pensée philonienne, contre toute attente, nous place au cœur des problèmes de l'unité et de la division politiques et spirituelles, car, avec Joseph, le politique est pensé à partir du statut d'étranger résident. La politique joséphique, intermédiaire entre une intelligence politique et une intelligence prophétique, représente alors le Logos médiateur, la vie du sage obligé de résider en ce monde en étranger, obligé de participer à la vie politique pour l'élever, pour l'éclairer par l'intellect, pour interpréter les rêves éveillés des hommes engourdis dans le monde sensible (Philon, 1964: 93).

Pour Philon, ces politiques, qui ménagent une place à l'étranger, à la veuve, à l'orphelin, en somme au prochain, qui conseillent l'obéissance au lieu de l'imposer, appellent un régime démocratique et rejettent despotisme et démagogie. Le même intellect produit l'interprétation allégorique du texte biblique qui suppose l'univocité de son sens, qui est censée donner à son tour une unité politique face à la division politique et spirituelle des non-juifs. C'est cette lecture allégorique de la Bible qui fit la postérité de Philon dans la patristique chrétienne, délaissant son enseignement politique ou le réduisant à une moralité et une obéissance à Dieu des bons conseillers et gouvernants. Si on souligne le fait que Philon vivait au début de l'ère chrétienne, il est sans doute à regretter que la postérité de Philon fût théologique et allégorique, et non politique.

Après Philon et l'effondrement de l'établissement politique juif antique, l'histoire de Joseph retiendra surtout l'attention des théologiens: préfiguration, allégorie messianiques, juives, chrétiennes ou musulmanes, le conseil joséphique ne concerne plus qu'une élection, une "politique de l'immortalité". Si Joseph est une figure de la survie pour les Juifs de Philon et Flavius Josèphe à Isaac Abravanel, il faut attendre les bouleversements de la Renaissance pour que la figure joséphique retrouve son poids politique. Calvin, continuant pourtant à voir en Joseph la préfiguration, "la vive effigie" du Christ (Calvin, 1978: 513), retrouve l'analyse de la persécution qu'il rapporte à la situation morale et politique des protestants; or Calvin n'est pas qu'un théologien, il eut un rôle politique effectif.

Comme avec Philon, c'est la législation mosaïque qui sert de modèle d'institution, mais le modèle joséphique permet de concevoir l'attitude politique requise pour celui qui, réformant la société en vue d'une finalité plus haute, subit des persécutions (Calvin, 1957: livre IV, chapitre XX). Le commentaire de la *Genèse*, où Calvin porte une attention soutenue au récit joséphique, rassemble certes tous les grands thèmes de la théologie calviniste dont la fameuse double prédestination, mais il met aussi au jour la position atypique du législateur genevois dans son rapport au judaïsme; pas d'antisémitisme chez Calvin et peu d'antijudaïsme (étonnante singularité). La politique de Calvin promeut un régime mixte, un

régime de conseil, et un modèle de société fondé sur le contrat, en suivant le modèle de l'Alliance mosaïque: là aussi Moïse et Joseph sont réunis.

Cette réévaluation inédite et isolée du judaïsme, alliée à une méfiance à l'égard du mysticisme, s'accompagne pourtant d'un fanatisme peu commun, qui tranche violemment sur la tradition protestante, dont il est pourtant l'un des maîtres. Tout en analysant les processus victimaires dans son commentaire de l'histoire de Joseph⁷ (Calvin, 1978: 493, 516 et 527-528), Calvin était capable de persécuter de nombreux hommes au nom de ce qu'il croyait être le bien et le vrai (Michel Servet, Sébastien Castellion et tous les Genevois qui rechignaient devant l'inquisition des institutions calvinistes). Le lévitisme joséphique de Calvin, où l'unité spirituelle doit produire une unité politique, n'offre donc aucune garantie contre les tentations théocratiques ou totalitaires⁸.

Dans ce contexte protestant, le calviniste hollandais Grotius, après avoir composé son célèbre ouvrage juridique *De iure belli ac pacis* (1625) en France et travaillé (un peu) pour Richelieu, écrit une pièce qui sera un grand succès théâtral à Amsterdam pendant plusieurs décennies: *Sophompaneas* (1635). Exilé en France après des déboires politiques, il est définitivement considéré comme *persona non grata* en Hollande. Patriote, il hésite à se mettre au service d'une autre nation, ce qu'il fera finalement en devenant ambassadeur de Suède en France, sans doute encouragé par sa méditation de l'épisode biblique — un calviniste lettré ne pouvait ignorer les commentaires favorables de Calvin sur Joseph "droit interprète de la providence de Dieu" (Calvin, 1978: 590) et homme politique élu de Dieu. Mettant en scène les retrouvailles de Joseph et de ses frères, cette pièce permet à cet humaniste, juriste, homme politique déçu et exilé, mais toujours attaché à sa patrie, d'exprimer ses idées politiques en promouvant le républicanisme hollandais et en critiquant la manière de gouverner d'un Richelieu qu'il connaissait bien. En dépeignant l'Egypte sous les traits des institutions de la république hollandaise et de son réseau de cités, Grotius, dans sa préface, oppose Joseph, de son nom égyptien (s'inspirant de sa translittération dans le grec de la Septante), Sophompaneas, aux hommes politiques rusés, qui négligent la loi naturelle; il est assez vraisemblable qu'il visait son ancien employeur, Richelieu, dont il ne partageait pas les conceptions en matière de raison d'Etat et de "tolérance" religieuse.

Le pardon de Joseph et l'installation des frères en Egypte traitent d'ailleurs de cette question, lorsque Pharaon promet que "les Hébreux seront toujours libres de pratiquer leurs

⁷ Selon Calvin, accuser quelqu'un pour ce qu'il est et non pour un mal effectivement commis, c'est se mettre "comme des brouillards devant les yeux", c'est faire "la guerre contre Dieu". Or, si des élus, comme les frères de Joseph, "ont été transportés d'un tel aveuglement, qu'advendra-t-il aux réprouvés"? La même chose peut "nous" advenir "souvent tout comme à eux" (Calvin, 1978: 516).

⁸ Un peu avant Calvin, dans le contexte de la persécution et de l'expulsion des Juifs d'Espagne, le lévitisme joséphique d'Isaac Abravanel induit la même tentation théocratique, un idéal politique semblable et donne un sens messianique au récit joséphique, ce messianisme joséphique politique étant lui-même dépassé par le messianisme davidique non-politique. Il n'en reste pas moins que le commentaire de la *Genèse* permet à Abravanel, philosophe et rabbin, ancien conseiller et banquier des souverains espagnols, de résumer toute sa science du conseil politique.

rites.” (Grotius, 1992: I. 1192-95). La pièce de Grotius métamorphose donc l’Égypte en république hollandaise et Joseph en figure rivale du premier ministre tout-puissant de Louis XIII, figure rivale que Grotius aurait rêvé d’incarner, mais qu’il dut se contenter de représenter. Tout au moins sa philosophie politique reçut un vaste écho par les très nombreuses représentations qui drainèrent une foule nombreuse sur près de quatre décennies au Schouwburg d’Amsterdam (Lang, 2009: 203); Grotius ne devait pas être le seul Hollandais à se reconnaître dans l’histoire de Joseph⁹, mais il sut traduire les aspirations de liberté et de tolérance de ses contemporains dans la grande capitale européenne du XVII^e siècle, alors même qu’il ne pouvait plus y revenir.

Un fait frappant mérite de revenir à Richelieu. Le cardinal requit les conseils de Grotius lors de son exil parisien pour des questions de droit international, de commerce maritime, suivant le juriste dans l’idée que le commerce international et la mer doivent être libres, contre les prétentions habsbourgeoises (Lang, 2009: 192-193). La raison d’État française coïncidait sur ce point avec les intérêts hollandais, et ne dédaignait ni les conseils d’un *jusnaturaliste* calviniste hollandais¹⁰, ni la justification de ses exigences par la loi naturelle. Richelieu fut donc en rapport avec un conseiller pour qui Joseph avait un rôle important dans sa pensée et sans doute même dans sa vie. Ce rapport serait sans intérêt si le conseiller personnel, ami et soutien de Richelieu, n’était autre que le Père Joseph de Paris, la fameuse “éminence grise”¹¹. Deux conseillers de Richelieu renvoient ainsi à la figure josphique, mais avec des buts politiques et spirituels opposés. Avec Richelieu qui œuvrait à la centralisation de l’État dans la monarchie absolue française et combattait les protestants français, le Père Joseph, capucin mystique, croyait dans l’élection de la France à la tête de la catholicité. Cette élection de la nation française se rapportait de manière caractéristique à la figure de Joseph, depuis le Père Joseph et Bossuet, jusqu’à Charles Péguy, qui en fut peut-être le dernier représentant¹².

Ainsi, deux éminentes figures catholiques josphiques, deux conseillers ont joué un rôle politique de premier plan dans le développement de la monarchie absolue en France au XVII^e siècle, concevant la France comme la Nation élue. Qu’il s’agisse du Père Joseph (qui soutient Richelieu dans la prise de La Rochelle, conduisant à un affaiblissement définitif des protestants français) ou de Bossuet (qui convertit les protestants et conseille au roi la

⁹ On compte des dizaines de tableaux de Rembrandt prenant pour thème l’histoire de Joseph.

¹⁰ En fait, fondateur du “droit naturel (*jus naturale*)” moderne.

¹¹ L’ouvrage d’Aldous Huxley, *L’éminence grise* (2001) n’est certes pas un travail universitaire (pour cela, voir celui de Benoist Pierre (2007)), mais il offre un abord plaisant à la biographie du conseiller mystique et machiavélique: il donne aussi une bonne illustration du *topos* “la réalité dépasse la fiction”.

¹² Charles Péguy publie dans les *Cahiers de la Quinzaine* en 1911 le *Mystère des saints Innocents* où il entremêle les histoires de Joseph, l’“avant”, de Jésus, le “pendant” et de saint Louis, l’“après”: “O théâtre d’Égypte, on y a joué trois fois./ Une fois avant. Une fois pendant. Une fois après.”; on y retrouve donc le motif de la préfiguration messianique avec l’accent bien reconnaissable de la poétique de Péguy: “Un homme avait deux fils. Un homme avait douze fils. / Et ainsi devant toute sœur chrétienne/ S’avance une sœur juive qui est sa sœur aînée et qui l’annonce et qui va devant.” (Péguy, 1957: 797).

révocation de l'Edit de Nantes), une mystique unitive, un messianisme sous-tendant et arment une politique de puissance, la domination de la France sur l'Europe. Du Père Joseph de Paris et de Bossuet, la métamorphose de la figure joséphique la plus intéressante, et la plus inquiétante, est celle du Père Joseph.

Ce noble érudit, moine capucin mystique, devient le conseiller et l'ami de Richelieu; il est ainsi connu comme l'éminence grise (le Père Joseph de Paris était capucin: son habit était donc une robe grise; outre le fait qu'il était comme l'ombre du cardinal Richelieu, il devait lui-même être créé cardinal et donc "éminence"; mais la mort l'en empêcha): il mit en place un réseau d'espionnage européen grâce à son ordre monastique; il développa une politique de puissance et d'alliances où la fin justifie les moyens; l'éminence grise n'entendait pas laisser l'Espagne se charger de la tâche messianique. François Le Clerc du Tremblay prit le nom de Joseph en entrant dans les ordres; même si son saint patron est le père de Jésus, ce baron lettré, qui avait quelques rudiments d'hébreu, connaissait le sens du nom qu'il avait choisi et ne pouvait manquer de rapprocher son activité de conseiller et d'homme d'Etat de l'activité du conseiller biblique élu de Dieu, interprète privilégié de la providence divine.

Dans le même contexte de guerres, de troubles religieux et civils, un philosophe conseiller anglais, réfléchissant comme Grotius sur le droit naturel, en tire des conclusions absolutistes plus proches des conceptions de Richelieu que de celles du républicain hollandais. La philosophie contractualiste de Hobbes utilise parcimonieusement le récit et la figure joséphiques (Hobbes, 1971: 264, 421, 445, 557, 566). Cela ne signifie pourtant pas que la *persona* joséphique soit d'une importance secondaire. La relative discrétion de la figure joséphique tient à l'usage que Hobbes fait de l'écriture. Le philosophe entend confirmer par l'écriture les principes qu'il dégage rationnellement, sans justifier une autorisation du pouvoir souverain par un pouvoir spirituel quelconque. La théologie séculière hobbesienne use des personnages bibliques comme Joseph pour personnifier des principes (Hobbes, 1971: chapitres XXIV et XXV), comme le Léviathan personnifie l'Etat. Les lois de nature, la différence entre conseil et commandement peuvent être personnifiées par le récit joséphique; c'est l'autorité du philosophe que de décider des chapitres, des définitions où les personnifications, les citations bibliques apparaîtront pour augmenter l'autorité du souverain.

Le rapport à une transcendance ne saurait autoriser aucun pouvoir, sinon le pouvoir souverain sous forme de conseil, en veillant bien à maintenir la différence entre conseil et commandement. Evidemment, ce n'est pas la Bible qui donne à Hobbes ses principes politiques, mais il n'en reste pas moins que les récits bibliques, dont celui de Joseph, offrent une traduction adéquate à la pensée de Hobbes qui s'en nourrit. Certaines idées sont bien communes à Hobbes et à la pensée biblique: les hommes sont essentiellement égaux; les hommes rivalisent et s'entredétruisent; une alliance avec une autorité est conjointe à une

alliance des hommes entre eux; le conseil d'obéir à une autorité suppose que l'obéissance ne soit jamais aveugle. L'œuvre de Hobbes constitue donc un modèle pour l'utilisation du théologique en politique, là où ce qui importe est l'unité politique.

Il est significatif que des conseillers du XVII^e siècle, théologiens ou philosophes, se soient référés à la figure de Joseph, avec des intentions différentes, voire opposées; ils manifestent tous une métamorphose de la figure de Joseph dont le récit devient le support d'une théologie séculière, où le politique prend le pas sur le théologique. Le fait qu'une figure biblique initie une réflexion politique où le théologique est utilisé à des fins non théologiques nous montre bien la naissance de la politique moderne, la métamorphose des Etats-nations européens au XVII^e siècle, et nous place au cœur du débat sur la sécularisation.

Le lévitisme joséphique eut encore une postérité inaperçue. La fin du livre des *Juges* (19-21), fixa l'attention de plusieurs théologiens et philosophes: l'épisode du Lévite d'Ephraïm, si effrayant, ne favorisa pas l'intérêt pour le lévitisme joséphique et les conceptions politiques juives. Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*¹³, n'y voit qu'une preuve de plus de l'ineptie politique des Juifs et de leur cruauté. Bossuet, avant lui, y voyait une preuve supplémentaire qu'un peuple ne saurait se passer de roi: "La seule autorité du gouvernement peut mettre un frein aux passions, et à la violence [...]. Quand chacun fait ce qu'il veut et n'a pour règle que ses désirs, tout va en confusion. Un lévite viole ce qu'il y a de plus saint dans la loi de Dieu. La cause qu'en donne l'écriture: "C'est qu'en ce temps-là il n'y avoit point de roy en Israël, et que chacun faisoit ce qu'il trouvoit à propos." (Bossuet, 1709: 22 (Livre I article III, proposition II)).

Dans *Le Lévite d'Ephraïm*, Rousseau rend un jugement assez semblable: il voit dans cet épisode une image des premiers temps de l'humanité, "paradoxaux, puisque bonté et cruauté s'y enchevêtrent", là où "la violence à la fois détruit et fonde le corps social" (Rousseau, 2010: 17). Dans son introduction à l'ouvrage de Rousseau, Sébastien Labrusse résume "l'anthropologie politique" du *Lévite d'Ephraïm*: "la violence qui ravage les sociétés se manifeste par une dévastation du langage, et cette dévastation prend la forme de l'éclatement des corps vivants" (Rousseau, 2010: 17). Cet opuscule méconnu de Rousseau est bien une synthèse sous forme de narration de sa pensée politique et anthropologique, mais il ne constitue pas une approche du lévitisme joséphique, puisque l'absence de souveraineté dans le récit des *Juges* n'est comprise qu'en terme de chaos et d'absence de droit. Il semblerait alors que la réflexion politique à partir de la figure joséphique fût vouée à se tarir à partir du moment où la "sécularisation" des sociétés occidentales progresse.

On pourrait ainsi considérer que la figure joséphique se résume à une question théologico-politique qui s'éteindrait à l'aube de la modernité occidentale; il n'en est rien.

¹³ Article "Juifs", section I. France : BnF-Gallica (texte numérisé), p. 446 [consulté le 28/04/2013] <URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375370/f546.image#>>.

Outre le regain d'intérêt pour le récit et ses potentialités romanesques qui se développa dans le sillage de la campagne d'Égypte napoléonienne et l'orientalisme lié au colonialisme, la figure joséphique est plus que jamais présente au XXe siècle et chez les plus grands. Freud dans *L'Interprétation des rêves* s'identifie à Joseph, l'interprète des rêves; dans ses rêves, des Joseph apparaissent qui sont des masques transparents pour son propre moi. La psychanalyse se révèle ainsi joséphique et se rapproche de la tradition juive d'interprétation; Joseph survit en interprétant, car ses premières interprétations de rêves ont manqué le tuer; Joseph fait survivre un des deux prisonniers, puis l'Égypte et les Hébreux. L'interprétation juive n'est pas une quête d'immortalité, elle a toujours un sens vital où les principes de l'interprétation, qui sont en même temps éthiques, sont souvent tournés vers des explications singulières, des événements, des questions pratiques pour ici et maintenant¹⁴. Les diverses métamorphoses linguistiques du récit joséphique peuvent ainsi être comprises comme des réinterprétations qui libèrent un nouveau sens du récit, une nouvelle manière de le dire; parole singulière qui libère, et non parole tragique qui condamne.

Freud désire savoir quel désir est signifié par le rêve comme Pharaon et parvient à interpréter comme Joseph. Celui-ci, ainsi que le souligne Freud (Freud, 1980: 287), anticipe déjà la théorie freudienne, il connaît la causalité des désirs figurés dans le rêve, puisqu'il explique, avant Freud¹⁵, que "plusieurs rêves apparus au cours d'une même nuit" ont une même "signification" (Freud, 1980: 287). Freud est proche de Joseph car, comme il le dit lui-même en expliquant le titre de son ouvrage (Freud, 1980: 90), il est plus proche du sens commun que des savants: le rêve a une signification, on peut la trouver.

Freud se rêve en Joseph, c'est-à-dire celui qui sait interpréter les rêves; il retrouve par là la position de Flavius Josèphe qui réclamait la même identification à Joseph lors de la chute du temple et de Jérusalem. Flavius Josèphe se rend à Vespasien, fait un rêve et lui prédit l'empire; ce dernier passe pour un traître auprès des Juifs, mais il est de fait la source historique presque unique pour le judaïsme du 1er siècle. On peut interpréter Joseph comme une condensation de l'Hébreu de la marge qui interprète les rêves pharaoniques et rejoint le centre du pouvoir (Sloterdijk, 2005: 29-32); Freud n'est-il pas un Hébreu de la marge (la Moravie) qui interprète les rêves dans la capitale impériale des Habsbourg et réussit une brillante ascension sociale? Une telle identification joséphique ne pouvait que conduire à une réévaluation totale de la figure juive de Moïse qui paraît prendre le contrepied de la figure joséphique; surtout au moment où, victime du nazisme¹⁶, Freud est contraint à l'exil au

¹⁴ Il semble que c'est ainsi que Freud caractérise lui aussi ce qu'il appelle "la religion de Moïse" (Freud, 1986: 225-227).

¹⁵ Dans le développement théorique, le personnage de Joseph semble perdre ici son caractère fictif; il est un interprète des rêves au même titre que l'historien juif Flavius Josèphe et que C. G. Jung cité dans l'alinéa suivant.

¹⁶ C'est Marie Bonaparte qui, grâce à ses relations, permettra la fuite de Freud en payant une rançon aux nazis.

Royaume-Uni. Le Joseph viennois doit lui aussi transporter et conserver la psychanalyse avec lui.

On sait que Moïse est l'objet d'un mythe, d'une réécriture ou plutôt d'un déplacement ("Entstellung")¹⁷ où la judéité de Freud est impliquée, que Freud craignait que la psychanalyse ne passât pour une "science juive". Il voulait déraciner l'idée que les Juifs avaient inventé le monothéisme et désamorcer ainsi la rivalité avec tous ceux qui se considéraient comme élus. Ce faisant, Freud entendait réaffirmer, à l'instar de Max Weber et comme Thomas Mann, l'idée que le judaïsme constituait une des sources de la pensée rationnelle et éthique, de la civilisation européenne (Le Rider, 2005: 59-66); Moïse l'Égyptien renouait avec l'égyptophilie du récit joséphique où l'Hébreu est ouvert aux Nations, les nourrit, les protège. Le déplacement de Moïse vers Akhenaton (souverain de la XVIIIe dynastie) permettait de conserver la portée éthique universelle de la psychanalyse tout en confirmant son apport à la pensée scientifique; ceci à l'heure même où les antisémites renvoyaient la psychanalyse à la judéité et les psychanalystes, pour beaucoup juifs, à leur prétendue "race". Freud semble vouloir conserver les principes de l'élection sans l'élection qui particularise le peuple juif et le voue à l'exclusion.

Le refoulé juif de la pensée freudienne fait retour en Joseph; le déplacement, la métamorphose opérés par Freud sur la figure de Moïse souligne le fait que la figure joséphique est présente en creux dans l'œuvre de Freud sans qu'il ait véritablement pris en charge cette figure. Aperçue, elle déclenche un désir spéculatif qui se tarit avec son examen; Freud semble avoir écarté de sa réflexion un récit qui aurait dû l'alimenter. Freud rédigeait son *Moïse* parallèlement au *Joseph* de Thomas Mann et se disait très stimulé par les travaux et le roman de ce dernier, mais il n'en est resté pour nous qu'une lettre où le destin joséphique de Napoléon Bonaparte est esquissé par le psychanalyste (Freud, 1966: 471-473). C'est en fait avec Thomas Mann que Joseph acquiert la stature freudienne qu'il mérite en tentant de résorber le malaise dans la civilisation.

Thomas Mann est celui qui a récrit l'histoire de Joseph pour déraciner le mal de son temps, pour lever les accusations mensongères, dénoncer les persécutions dans une "Fête de la narration" (Mann, 1936: 47). Certes, le travail pyramidal de Mann, la tétralogie de *Joseph et ses frères*, est ambigu et semble vouloir remplacer la Bible mosaïque par une Bible joséphique (Pietra, 2011: 346-379), censée être plus universelle: le juif, l'élus, se fait joker, figure de substitution, qui réfracte en lui toutes les figures mythologiques de toutes les Nations, dont aucune n'est exclue¹⁸. Ce "mythe vécu" (Jung, Kerényi, 1968: 16-18) qui relève

¹⁷ "Dans bien des cas d'*Entstellung* de texte, nous pouvons donc nous attendre à trouver, caché ici ou là, l'élément réprimé et dénié, même s'il est modifié et arraché à son contexte." (Freud, 1986: 115)

¹⁸ Joseph est une "figure transparente" qui regroupe en lui "Adonis", "Tammouz" et "Hermès", de même que "son grand dialogue avec Pharaon mêle si bien toutes les mythologies du monde, hébraïque, babylonienne,

l'élément "typique-mythique" (Mann, 1960: 202-204) de toute vie humaine peut laisser perplexe; dans "un roman mythique comme le *Joseph*", "la fonction du mythe y était l'objet d'un renversement dont on ne l'eût pas cru capable. Cela ressemblait fort à ce qu'on observe dans les batailles lorsque les canons conquis à l'ennemi sont retournés contre lui" (Mann, 2006: 139).

Le joséphisme hermétique de Mann, le "jeu" avec le texte biblique (Mann, 2006: 135), pourraient rendre la leçon politique difficile à tirer; la politique de Thomas Mann n'est pas un commandement; elle est de l'ordre joséphique du conseil. Il faut ainsi retenir l'exigence spirituelle de Mann qui favorisait l'acceptation de la plus grande diversité spirituelle, le refus de toute exclusion, qui redonnait au judaïsme une place essentielle dans la conscience européenne et occidentale: "Le mythe, dans ce livre, était arraché aux mains du fascisme et humanisé jusque dans les derniers recoins du langage" (Mann, 2006: 139)¹⁹. Cette exigence spirituelle, qui était aussi ironie, transforma le jeune auteur réactionnaire en soutien de la démocratie sociale et de F. D. Roosevelt, nommément identifié à Joseph, dans une union politique face à ceux qu'il appelait "les partisans de la bassesse" (Mann, 1970: 196). Avec *Joseph et ses frères*, il traçait la figure d'un christianisme universel, laïcisé, réfractant toutes les aspirations religieuses qui délivrent du mal, de l'exclusion de l'autre homme.

L'ethnologue et poète Franz Baermann Steiner définissait Joseph comme "le premier à perdre son pays natal [*heimat*]" (Baermann Steiner, 2000: 358-359); selon lui, la fin de la *Genèse* est "le plus ancien récit de la métamorphose d'un homme qui, à travers de cruels revers, par la volonté de son berger, subit des purifications" (Baermann Steiner, 2009: 172). Echapper au mal, aux persécutions empêche l'enracinement autochtone et semble toujours fournir les bases d'une nouvelle institution, d'un nouveau récit; on comprend aisément que la répétition universelle de cette expérience humaine à travers l'Histoire a pu produire les métamorphoses constantes d'un récit qui portait constitutivement ces potentialités en portant conseil. La méditation de ces métamorphoses, y compris de leurs ambiguïtés, n'a pas pour seul intérêt de former une catégorie théologico-politique (le léviticisme joséphique), elle conduit à renouveler nos conceptions de la fraternité humaine, en prenant conscience que la sagesse politique est de l'ordre du conseil, et de la narration. Ces conseils, ces narrations fournissent une connaissance universalisable sans exclusion.

égyptienne et grecque, qu'on aura peine à ne voir encore dans cette œuvre qu'un simple livre d'histoires bibliques et judaïques." (Mann, 2006: 147-148).

¹⁹ Pour Ernst Bloch (1985: 703), "re-fonctionnaliser le mythe", "c'est modifier sa fonction sociale qui a été dévoyée, rétrécie, afin de le restaurer dans son universalité intrinsèque". Pour Mann (1974: 651 (Band XI)), "humaniser le mythe" consistait sans doute à passer du récit sacré, des "Saintes Ecritures", au récit profane, "bourgeois", au roman, mais le sens de cette formule est manifestement plus complexe et n'a pas la clarté d'un concept bien défini; ce sens ne peut être que conjecturé car il faut rassembler de nombreux éléments épars, laissés entre les lignes du roman et ses commentaires.

Bibliographie

Ouvrages critiques et théoriques:

- ABEL, Olivier et SMYTH, Françoise (dir.) (1992). *Le Livre de traverse*. Paris: Cerf.
- BAERMANN STEINER, Franz (May 1954). "Enslavement and the Early Hebrew Lineage System: An Explanation of Genesis 47: 29-31, 48: 1-16". In: *Man*, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Vol. 54, pp. 73-75.
- _____ (2009). *Feststellungen und Versuche. Aufzeichnungen 1943-1952*. Hrsg. v. U. van Løyen und E. Schüttpelz. Göttingen: Wallstein Verlag.
- BENJAMIN, Walter (1995). *Rastelli raconte et autre récits suivi de Le narrateur*. Paris: Seuil.
- BILLON, DAHAN, LE BOULLUEC (déc. 2004). *Le roman de Joseph (Genèse 37-50)*. In: *Cahier Evangile*, Paris: Cerf, supplément n°130.
- BLOCH, Ernst (1985). *Briefe 1903-1975*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Surhkamp.
- _____ (1991). *Le Principe Espérance*. Tome III. Paris: Gallimard.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne (1709). *Politique tirée des propres paroles de l'écriture sainte à Mgr le dauphin*. Paris: Pierre Cot.
- CALVIN, Jean (1978). *Commentaires de Jean Calvin sur l'Ancien Testament*, Tome premier, Le livre de la Genèse. Aix-en-Provence: Editions Kerygma.
- _____ (1957). *Institution de la religion chrestienne*. Paris: Vrin.
- FREUD, Sigmund (1966). *Correspondance 1873-1939*. Paris: Gallimard.
- _____ (1986). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris: Gallimard, Folio/Essais.
- _____ (1980). *L'interprétation des rêves*. Paris: PUF.
- GIRARD, René (1999). *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris: Grasset.
- _____ (1982). *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset.
- HOBBS, Thomas (1971). *Léviathan*. Paris: Sirey.
- JANET, Pierre (1936). *L'intelligence avant le langage*. Paris: Flammarion.
- JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Karl (1968). *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Payot.
- LANG Bernhard (2009). *Joseph in Egypt*. New Haven: Yale University Press.
- LE RIDER, Jacques (1/2005). "Joseph et Moïse égyptiens: Sigmund Freud et Thomas Mann". In: *Savoirs et clinique*, n°6.
- LUKACS, Georg (1967). *Thomas Mann*. Paris: Maspero.
- MANN, Thomas (2006). *Etudes*. Paris: Gallimard.
- _____ (1960). "Freud et l'avenir". In: *Noblesse de l'esprit*. Paris: A. Michel.
- _____ (1970). *Lettres de Thomas Mann*. Paris: Gallimard.
- NOCQUET, Dany (2002/1). "Genèse 37 et l'épreuve d'Israël, L'intention du cycle de Joseph". In: *Etudes théologiques et religieuses*. 77^e année.

Philon d'Alexandrie (1964). *De Iosepho*. Paris: Cerf.

_____ (1972). *Legatio ad Caium*. Paris: Cerf.

PIERRE, Benoist (2007). *Le Père Joseph*. Paris: Perrin.

PIETRA, Laurent (2011). *Le conseil politique rapporté à la figure biblique de Joseph*. Université Paris Ouest Nanterre La Défense. [consulté le 13/04/2013] <URL: <http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2011PA100144.pdf>>

PRÉMARE, Alfred-Louis de (1989). *Joseph et Muhammad, le chapitre 12 du Coran*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

PURY, Albert de, RÖMER, Thomas (2002). *Le Pentateuque en question*. Genève: Labor et fides.

RICŒUR, Paul (1983-1985). *Temps et récit*. Tomes I, II, III. Paris: Le Seuil.

SARTRE, Jean-Paul (1954). *Réflexions sur la question juive*. Paris: Gallimard.

SERRES, Michel (1980). *Le parasite*. Paris: Grasset.

SLOTERDIJK, Peter (2005). *Derrida, un égyptien*. Paris: Maren Sell Editeurs.

VERGOTE, Jozef (1959). *Joseph en Egypte*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain.

VOLTAIRE (1964). *Dictionnaire philosophique*. Paris: Garnier-Flammarion.

VUILLET, Hélène (2007). *Thomas Mann, Les métamorphoses d'Hermès*. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne.

Ouvrages fictionnels:

BAERMANN Steiner, Franz (2000). *Am stürzenden Pfad: Gesammelte Gedichte*. Adler J. (Hg.). Göttingen: Wallstein Verlag.

GROTIUS, Hugo (1992). *Sophompaneas 1635*, edited by Arthur Eyffinger (De Dichtwerken van Hugo Grotius). Assen: Van Gorcum.

HUXLEY, Aldous (2001). *L'éminence grise*. Paris: La table ronde.

LEFEBVRE, Gustave (1988). *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*. Paris: Maisonneuve.

MANN, Thomas (1974). *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

_____ (1936). *Joseph et ses frères*. Paris: Gallimard, Collection L'imaginaire.

PÉGUY, Charles (1957). *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2010). *Le Lévitte d'Ephraïm*. Chatou: La Transparence.

Textes biblique et coranique:

Bible de Jérusalem (1975). Paris: Desclée de Brouwer.

La Bible (1994). Traduction intégrale hébreu-français. Tel Aviv: Editions Sinaï.

Le Coran (1967). Paris: Gallimard.

L'EMPREINTE DU LOUP-GAROU DANS L'ÉCRITURE MÉDIÉVALE

Pour une littérature en métamorphose?

LOREN GONZALEZ
Université de Toulouse II Le Mirail
Laboratoire PLH Equipe ELH
loren.gonzalez@orange.fr

Résumé

La littérature médiévale s'impose, de par ses conditions d'existence, comme une littérature du "passage": passage de l'oralité à l'écriture, du latin aux langues romanes, du paganisme au christianisme. Cette évolution, qui a abouti à l'émergence de la littérature en langue vernaculaire, a coïncidé avec l'essor de la figure du *garulf* (loup-garou), entraînant dans son sillage toute une réflexion philosophique sur la métamorphose, pour interroger les conditions même d'une écriture du loup-garou. En effet, loin d'être un simple motif littéraire, le *garulf* est à l'origine d'un processus textuel original, issu de la nécessité de composer avec la vogue du merveilleux et le tabou de la métamorphose; de là a émergé une littérature hybride portant l'empreinte du loup et susceptible d'instaurer, dans l'intimité de l'écriture, une relation inédite unissant le loup-garou, l'écrivain et son public. Cette *conversion* à l'altérité n'a-t-elle pas consacré l'idée même de métamorphose au Moyen Âge?

Abstract

Medieval literature is essentially, because of its being conditions, a literature of transition: transition from orality to literacy, from Latin language to roman languages, from paganism to Christianity. Such an evolution, which gave birth to our vernacular literature, has coincided with the growth of the werewolf as a literary motif, carrying in its wake an important philosophic reflexion about metamorphosis, until asking conditions themselves of a werewolf writing. Actually, the werewolf is not only a literary figure but is also at the origin of an original textual process, coming from the necessity of compromise with both vogue of marvellous and taboo of metamorphosis; from this has emerged an hybrid literature bearing the stamp of the wolf and likely to establish, in the writing closeness, a new relation joining the werewolf, the writer and his public. Did not such a conversion to otherness consecrate the medieval idea of literary metamorphosis itself?

Mots-clés: loup-garou, altérité, Moyen Âge, écriture, intimité.

Keywords: werewolf, otherness, Middle Ages, nature writing, closeness.

La littérature médiévale, hantée par la question de l'âme, de l'identité et des frontières de l'être, du rapport à l'Autre et donc à soi, s'impose fondamentalement comme une littérature de la métamorphose. En effet, ses conditions de production et de réception, à la croisée de l'oralité et de l'écriture, en ont fait un espace de création soumis à la variabilité, mais aussi un espace de transition, pour une littérature du "passage": passage du vers à la prose – caractéristique de certains genres narratifs du XIIIème au XVème siècle – mais aussi du latin aux langues romanes, lesquelles ont, à partir du XIIème siècle, progressivement accédé au statut de langue poétique.

Toutefois, le mot même de "métamorphose", qui n'est pas attesté avant le XIVème siècle, est apparu pour la première fois en 1365, dans un emprunt au latin destiné à traduire le titre de l'œuvre d'Ovide, les *Métamorphoses* (TLF, 2010). Avant cette date, le Moyen Âge parlait plus volontiers de *muance* pour signifier le changement, la vicissitude, l'inconstance aussi bien que la variation musicale ou la métamorphose d'un homme en animal (TLF, 2010). Mais les auteurs médiévaux avaient à leur disposition tout un vocabulaire riche et varié pour traduire le mouvement de la métamorphose en tant que passage d'une forme à une autre. Ce lexique à la fois simple et très précis leur permettait ainsi de décrire toutes les subtilités liées aux différents états de la métamorphose¹: en fonction du contexte et des sensibilités, l'on insistait tour à tour sur la dimension physique de la métamorphose (*figure*), sur son caractère illusoire (*semblance*) ou sur la "certitude irréfutable" (Noacco, 2008: 52) qui pouvait entourer le phénomène (*devenir*), et ce jusqu'à soulever des questions théologiques sur la nature humaine: ainsi, au verbe *faire* qui dénotait une certaine magie dans l'imaginaire médiéval, s'opposait le verbe *desfigurer* dans lequel pouvait poindre l'idée de "priver l'apparence d'un homme de sa ressemblance divine originelle" (Noacco, 2008: 53).

C'est d'ailleurs là que réside tout l'intérêt de la métamorphose au Moyen Âge, laquelle, loin d'être un simple motif littéraire, pose de vraies questions sur la nature de l'être et interroge les règnes animal et humain pour en déplacer les frontières, au rythme des mots et de l'expression littéraire. C'est précisément le cas dans les récits de loups-garous, très en vogue à partir du XIIème siècle et dans lesquels un personnage prend l'apparence sauvage de cet ennemi de la société qu'est le loup; en effet, dans l'imaginaire des XIIème et XIIIème siècles, le loup est presque toujours un loup-garou, ce *garulf* derrière lequel se profile un questionnement moral et anthropologique, voire eschatologique.

Dans cette perspective où l'homme et la bête ne cessent de se mêler pour incarner la délicate intimité unissant l'écriture et le sauvage, la *figure* du loup, ce "passeur nocturne, indomptable nomade" (Grandjeat, 2009: 166) s'impose comme une expression "du déplacement" (Grandjeat, 2009: 166), capable de redessiner dans l'imaginaire médiéval "le

¹ Pour une analyse détaillée du vocabulaire de la métamorphose au Moyen Age, cf. Noacco, 2008, pp. 49-53.

tracé de la métaphore qui traverse l’esprit” (Grandjeat, 2009: 166). Ainsi comprenons-nous dès lors que le *garulf* n’est pas un simple thème littéraire au Moyen Âge: en effet, à travers lui se met en place tout un système d’écriture basé sur des procédés autant que sur un processus littéraire impliquant à la fois l’auteur et ses lecteurs², eux-mêmes pris dans la tourmente de la compassion pour ces héros déchus de leur apparence humaine. Le *garulf* aurait-il métamorphosé le rapport à l’écriture dans la littérature narrative au Moyen Âge?

Cette perception de la *beste noire* nous enjoint à suivre la trace du loup dans les méandres d’une littérature “métamorphique”, afin d’étudier les destins croisés de ces remarquables transitions ou “métamorphoses littéraires” opérées au Moyen Âge grâce à la figure du loup-garou. Engageons-nous donc sur “le chemin des loups” (Demard, 1978) pour examiner de plus près cette littérature de la *beste*, dans un premier temps sous l’angle de la métamorphose comme thème littéraire, mais encore et surtout comme procédé d’écriture voire, enfin, comme processus de transformation du rapport à l’écriture au Moyen Âge.

1. Le *garulf*: un thème littéraire très en vogue dans la littérature vernaculaire au Moyen Âge

S’il est vrai qu’un certain nombre de textes mettant en scène des loups-garous du XIIème au XIVème siècle ont été rédigés en latin, tels que le conte *Arthur et Gorlagon*, les récits tirés des *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury ou de la *Topographia Hibernica* de Giraud de Cambrai, il nous faut d’emblée remarquer que la vogue littéraire du motif a surtout accompagné l’essor des littératures en langue vernaculaire. En effet, jusqu’au Moyen Âge central, la langue romane était vraisemblablement sentie comme trop *vilaine*³ pour rivaliser avec la dignité poétique qui était celle dont jouissait le latin, langue écrite par excellence, langue de l’Eglise aussi, langue des clercs enfin qui étaient alors les seuls détenteurs des secrets de l’écriture. Mais au XIIème et surtout au XIIIème siècle, sous l’impulsion aussi de la laïcisation de certains *scriptoria* en milieu urbain, les langues vernaculaires se sont fait une place dans la communication littéraire écrite et la langue française a pu enfin accéder au statut de langue poétique, non pas tant en rupture avec la tradition médiolatine que dans la continuité de celle-ci.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, le loup-garou a emboîté le pas à cette évolution de la langue vernaculaire vers le concept même de “littérature”, faisant avec elle un bond prodigieux sur la scène culturelle: ainsi le *versipellis* latin est-il devenu *garulf* pour se mêler aux diverses influences qui ont conféré toute sa dignité à la jeune littérature romane.

² Qu’ils soient *lisans* ou *escoutans* (Bouchet, 2008).

³ Au sens médiéval du terme, c’est-à-dire “laid”, à la fois physiquement et moralement.

En effet, celle-ci s'est abreuvée à diverses sources pour prendre forme, faisant ainsi jaillir des tréfonds de l'imaginaire toute une cohorte de loups-garous, de Bisclavret à Biclarel, en passant par Mélion ou Alphonse, ce fils du roi d'Espagne métamorphosé par sa marâtre dans le roman *Guillaume de Palerne*. Outre les *Métamorphoses* d'Ovide⁴ et, parmi elles, la célèbre histoire du roi Lycaon changé en loup, laquelle a beaucoup circulé au Moyen Âge, la littérature narrative en langue vernaculaire s'est beaucoup inspirée du merveilleux celtique, qui a joui d'un certain rayonnement littéraire à partir du XII^e siècle dans les cours françaises et anglo-normandes: c'est ainsi qu'est née la "matière de Bretagne", dont Marie de France est, pour le thème qui nous occupe, l'une des plus dignes représentantes. Grâce à cette poétesse, l'on se rend compte qu'écrire en français a souvent coïncidé avec la volonté de *remembrance*, autrement dit l'ambition de ne pas laisser perdre tout un patrimoine culturel oral volatile, dont le loup-garou faisait encore partie à cette époque: "nes vueil laissier ne oblïer"⁵, (Marie de France, éd. K. Warnke, 1990: 24, v. 40) explique-t-elle dans le prologue de ses *Lais*, avant de nous conter l'histoire de *Bisclavret*, à propos duquel elle précise: "Bisclavret a nun en Bretan, / Garulf l'apelent li Norman"⁶ (Marie de France, éd. K. Warnke, 1990: 116, v. 3-4).

En effet, l'essor de la littérature vernaculaire comme la vogue du motif du loup-garou s'inscrivent dans une dynamique européenne, à une époque où partout s'accélère le processus de transcription, par les clercs, des fonds locaux transmis oralement pendant des siècles et qui se voient alors immortalisés dans le geste de l'écriture et plus encore, de l'écriture en langue vernaculaire: ainsi en est-il dans l'aire culturelle scandinave, qui voit naître au XIII^e siècle le célèbre *Codex Regius* ainsi que l'*Edda* de Snorri Sturluson⁷, mais aussi dans l'aire celtique et notamment au Pays de Galles, où trois grands manuscrits dépositaires de la tradition celtique, *Llyfr Du Caerfyrddin*⁸, *Llyfr Gwyn Rhydderch*⁹ et *Llyfr coch Hergest*¹⁰, voient le jour entre la première moitié du XIII^e siècle et le début du XV^e. Ces manuscrits sont entre autres choses les héritiers de tout un imaginaire de la métamorphose, caractéristique des traditions païennes pour lesquelles les frontières entre l'homme et l'animal¹¹ n'existent que pour mieux s'abolir dans le souffle du récit, oral ou écrit: rendues à la fois visibles et lisibles par le passage à l'écriture, ces traditions n'ont-elles pas influencé la jeune littérature française?

⁴ Une œuvre, qui, comme on l'a vu, a consacré le terme de "métamorphose" dans la langue française.

⁵ "Je ne veux pas les laisser sombrer dans l'oubli" (traduction Laurence Harf-Lancner, 1990).

⁶ "*Bisclavret*: c'est son nom en breton / mais les Normands l'appellent Garou" (traduction Laurence Harf-Lancner, 1990).

⁷ Manuscrit qui contient l'*Edda poétique*.

⁸ *Le Livre Noir de Carmarthen* (Peniarth MS 1).

⁹ *Le Livre Blanc de Rhydderch*, National Library of Wales (Peniarth MS 4).

¹⁰ *Le Livre Rouge de Hergest*, Oxford, Bibliothèque Bodléienne, Jesus College (MS 111).

¹¹ Notamment le loup.

Retenons surtout que le thème de la métamorphose et, avec lui, le motif du *garulf*, participent au Moyen Âge d’un imaginaire européen qui s’est développé à partir d’un fonds païen, certes acculturé par les clercs chrétiens mais tenant à la fois du merveilleux celtique et du paganisme nordique¹². Au XI^{ème} siècle, les cultures norvégienne et celtique sont alors entrées en contact et c’est peut-être ce qui explique en partie que certains traits de la mythologie nordique soient parvenues jusque sur le continent, entraînant dans leur sillage ce concept fondamental que constitue la *hamr*, autrement dit le “Double physique [...] apte à la métamorphose” (Lecouteux, 1992: 121), auquel se sont intéressés Régis Boyer, James Frazer et Claude Lecouteux. En réalité, la question du Double dans les récits de loups-garous est essentielle, non seulement parce qu’elle permet d’expliquer le passage d’une forme dans une autre, la ritualisation de la métamorphose à travers la dissimulation des vêtements par exemple, mais encore et surtout parce qu’elle pose la question de l’altérité et donc, par effet réflexif, celle de l’identité. Qu’est-ce qu’être humain? Quelle est la part de l’animalité en l’homme? Et celle de la divinité? Que signifient ces êtres dont la double nature est double se trouve à la frontière de l’animalité et de l’humanité? Que signifient ces êtres qui ont *semblance* de loup mais chez qui demeurent intacts la foi et l’intelligence des hommes? Un homme qui a perdu sa ressemblance avec Dieu est-il encore un homme en soi?

Autant de questions posées par les récits de loups-garous, notamment dans le chapitre XIX de la *Topographia Hibernica* de Giraud de Cambrai, où sont jetées les bases de ce questionnement auquel les récits de loups-garous ont tenté d’apporter des réponses. En effet, dans ce texte où un homme-loup vient demander l’extrême-onction pour sa compagne elle aussi métamorphosée, le prêtre se retrouve face à un cas de conscience: peut-il administrer les sacrements à une créature qui n’a pas l’apparence d’un homme? Tout au long de l’entrevue, le loup-garou s’efforce de prouver à l’homme d’Eglise qu’il y a bien un homme sous son enveloppe animale: le langage et la foi sont-ils des preuves plus indéniables de son essence humaine que la simple apparence? Finalement, les sacrements seront bel et bien administrés et le loup-garou se verra reconnu en tant que créature de Dieu, l’anecdote débouchant sur une réflexion concernant la “métamorphose” du Christ lui-même lors de l’Eucharistie, autrement dit la transsubstantiation: est-ce à dire qu’au Moyen Âge, la métamorphose se trouvait au fondement même de la foi chrétienne?

A partir de cet exemple, l’on comprend que le motif du loup-garou n’a pas simplement accompagné l’essor de la littérature en langue française, sous l’influence des sources païennes (celtiques, scandinave et latines) transcrites en langue vernaculaire entre le XII^{ème} et le XV^{ème} siècle; en effet, ce thème littéraire s’est aussi imposé comme réceptacle d’un véritable questionnement théologique, amorcé par Saint Augustin dans le livre XVIII du

¹² Lequel a pu contaminer monde celtique dès le VIII^{ème} siècle, à la faveur des invasions vikings en Irlande.

De civitas dei, à partir de l'histoire d'un peuple de loups-garous vivant en Arcadie. Là, le penseur interroge la métamorphose sous l'angle de la théologie, posant la question de savoir si l'homme a véritablement la faculté de changer de forme, donc de quitter ce corps fait à l'image de Dieu; la réponse étant évidemment négative, cette réflexion nous montre comment se rencontrent voire s'affrontent, dans l'idée même de métamorphose, la doctrine chrétienne et les croyances anciennes, encore ancrées dans la conscience collective (Harf-Lancner, 2010: 71): bien sûr, le dogme chrétien reconnaît la "métamorphose" du Christ en pain et en vin, mais point celle du corps de l'homme en animal, créature de chair dont l'enveloppe charnelle ne peut ainsi *muer*¹³; plus encore, alors même que le Moyen Âge se montre fasciné par la métamorphose, "la littérature apologétique affirme que la métamorphose n'existe pas" (Harf-Lancner, 2010: 65). Saint Augustin propose donc une explication "rationnelle" au phénomène, en invoquant la théorie du Double:

Ce que je crois, c'est que le fantôme (*phantasticum*) de l'homme, qui dans la pensée ou le sommeil se transforme selon l'infinie diversité des objets et, quoique incorporel, revêt avec une étonnante rapidité des formes semblables à celles des corps, peut une fois les sens corporels assoupis ou inhibés, être offert j'ignore comment aux sens d'autrui sous une forme corporelle. (Saint Augustin, *De Civitas Dei*, XVIII, XVIII, 2: 785).

Pour lui, l'homme ne se métamorphose pas véritablement mais laisse aller son *phantasticum*, ce "double fantomatique" (Harf-Lancner, 2010: 68) à la croisée du corps et de l'âme. En résumé, si la métamorphose a bien un caractère démoniaque, les démons n'ont pouvoir ni sur l'âme ni sur le corps des hommes, mais seulement sur leur imagination voire sur leur "inconscient" (Harf-Lancner, 2010: 71) qui s'abandonne à ses fantasmes animaux pendant le sommeil¹⁴.

L'on perçoit ainsi que le *garulf* interroge plus généralement le rapport à soi et à l'autre, cette altérité menaçante incarnée dans l'animal sauvage. Mais qui est cet Autre, ce Double, au Moyen Âge? Celui-ci s'impose à différents niveaux, opposant d'emblée l'homme et l'animal, le civilisé et le sauvage, mais aussi, comme on vient de le voir, Dieu et le Diable: en effet, la plupart des loups-garous du Moyen Âge central sont de "gentils" loups-garous, presque des "chiens de Dieu" (Milin, 1993), des loups apprivoisés qui ne perdent jamais leur conscience proprement humaine; en définitive, ce sont là des créatures à la frontière entre le démoniaque et le miraculeux, mais qui finissent par choisir la voie de l'humanité voire de la

¹³ Précisons que ce verbe signifie au Moyen Âge tout à la fois la métamorphose et le changement de pelage saisonnier chez les animaux.

¹⁴ Ne sommes-nous pas là tout près de nous interroger sur la notion même d'imaginaire?

sacralité, aux côtés de leur roi-sauveur, le seul capable d’entrevoir l’homme sous la fourrure du loup:

‘Seignur’, fet il, ‘avant venez	Seigneurs, venez donc
E ceste merveille esgardez,	voir ce prodige,
Cum ceste beste s’umilie!	voyez comme cette bête se prosterne
Ele a sen d’ume, merci crie.	Elle a l’intelligence d’un homme, elle implore ma grâce.
[...] Ceste beste a entente e sen.	Cette bête est douée de raison et d’intelligence!

(Marie de France, *Bisclavret*: vv. 151-7, pp. 124-5).

La mise en scène d’un être hybride comme le loup-garou pose ainsi fondamentalement la question du regard porté sur l’autre¹⁵, celui qui est différent, étranger, celui que l’on n’identifie pas instinctivement mais qu’il faut pourtant reconnaître, sous peine de le voir perdre son humanité et de se perdre soi-même: dans ces récits, c’est en général le péril encouru par la femme du *garulf*, qui fuit son mari dès lors qu’elle prend conscience de sa double nature; incapable de percevoir l’humanité du loup-garou, elle se voit généralement punie pour sa cruauté tandis que l’hybride retrouve sa condition humaine et sa place parmi les siens. La métamorphose au Moyen Âge, et avec elle la question du Double, interroge donc avant tout le rapport à l’altérité sauvage, dans une dynamique d’acceptation de l’animal en soi; mais si l’homme est un animal presque comme les autres, la *muance* est aussi le lieu de la découverte de l’essence de l’humanité, parfois enfouie au plus profond de soi, menacée voire étouffée par nos instincts sauvages.

Toutefois, cette épreuve initiatique de l’altérité fait sens dans le cadre d’un récit: en effet, la métamorphose n’est-elle pas, au Moyen Âge comme aux siècles suivants, une expérience avant tout littéraire? Dans un contexte culturel plus général, où s’opère progressivement le passage à l’écriture, le *garulf* interroge donc aussi le rapport à l’écriture¹⁶, cette écriture nourrie d’influences venues d’ailleurs et qui forment une espèce d’altérité dans nos récits hérités de traditions extracontinentales, irlandaises, galloises ou islandaises. Par

¹⁵ Cristina Noacco a très justement vu dans ces récits autant d’*exempla* mettant scrupuleusement en scène des modèles et des contre-modèles, autrement dit des personnages qui, alternativement, voient dans le loup-garou soit le loup, soit l’homme, et se doivent finalement de comprendre qu’ “il faut voir l’homme sous l’animal, l’essence sous la semblance” (Noacco, 20008: p. 108).

¹⁶ Ce que nous étudierons en détails dans la suite de cette étude, mais dont les enjeux s’imposent déjà ici.

ailleurs, lorsqu'à partir du XII^{ème} siècle, les clercs ont entrepris une vaste campagne de traduction en langue vernaculaire du patrimoine littéraire latin, la jeune langue écrite, encore difficile à apprivoiser, n'a-t-elle pas aussi incarné quelque extranéité sauvage? Plus encore, le passage du latin aux langues romanes ne procède-t-il pas d'une véritable "métamorphose littéraire" dont la figure du loup en tant que figure du "passage" constituerait un exemple signifiant?

Ainsi retrouve-t-on le fil conducteur de notre étude, à savoir l'idée selon laquelle les "métamorphoses littéraires" du loup-garou au Moyen Âge dépassent largement le simple motif AT449 de la classification Aarne-Thompson, puisque les enjeux qui lui sont propres se situent à deux niveaux complémentaires que sont la thématique littéraire et l'écriture à proprement parler; double niveau signifiant, qu'illustre bien l'opposition entre métamorphose *in factis* et *in verbis*, théorisée par Cristina Noacco (Noacco, 2008) en écho au double concept d'allégorie *in factis* et *in verbis* développé par Saint Augustin, Bède le Vénérable et Saint Thomas d'Aquin. Dans cette perspective, comme dans le cas de l'allégorie, la métamorphose se dédouble elle-même en transformation physique et rhétorique, en métamorphose réelle donc *in factis*, opposée à la métamorphose métaphorique ou *in verbis*, pour une "verbalisation du changement" (Noacco, 2008: 64), un procédé par lequel le thème de la métamorphose se voit lui-même transfiguré en procédé d'écriture (Noacco, 2008: 65). Une telle évolution de la métamorphose a-t-elle dissout la *beste* dans l'écriture ou lui a-t-elle redonné vie, à une période où, parvenu à son paroxysme, le merveilleux païen menaçait de s'essouffler?

2. L'empreinte du loup-garou: procédés et processus d'une écriture de la métamorphose

Pour espérer répondre à cette question, il nous faut dire un mot de la "réduction" du merveilleux de la métamorphose, déjà en marche dans le raisonnement présenté par Saint Augustin, avec qui l'on a pu voir que le Moyen Âge chrétien n'a eu de cesse d'essayer de nier la métamorphose tout en demeurant fasciné par ses processus. Ce mouvement se pensée s'inscrit en effet dans une optique plus générale de réduction de la merveille dans la littérature chrétienne¹⁷, à commencer par l'hagiographie et les récits exemplaires, qui ont de nombreux points communs avec les contes de loups-garous. Certes, le merveilleux celtique a largement nourri la jeune littérature française, mais celle-ci s'est ensuite affirmée pour

¹⁷ Mais la question se pose-t-elle seulement? Toute littérature au Moyen Age est par essence chrétienne, puisque l'immense majorité des lettrés étaient des clercs, en tout cas jusqu'au XIII^{ème} siècle où se sont développés les premiers ateliers d'écriture laïcs, notamment à Paris.

s’imposer très nettement sur la scène littéraire aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, cherchant dès lors à s’émanciper de ce substrat ancien pour se placer dans une dynamique de la nouveauté, pour ne pas dire, de la “modernité”: c’est le sens donné par les médiévaux eux-mêmes à l’abandon de la forme versifiée, jugée archaïque à la fin du XIII^{ème} siècle, au profit de la prose, significative de l’esprit “nouveau” animant la littérature vernaculaire; c’est le sens aussi de l’atténuation du fonds merveilleux d’origine païenne et orale, qui privilégiait l’extraordinaire voire la violence¹⁸, au profit de motifs plus proprement chrétiens. En conséquence de ce mouvement général, l’on observe que la figure du *garulf* tend à s’atténuer considérablement, la bête farouche et ténébreuse devenant une sorte de chien-loup apprivoisé qui ne demande qu’à retrouver son apparence humaine et à prouver sa bonne foi. Le propos mériterait certes d’être nuancé mais, en substance, l’on observe que le mouvement visant à l’édulcoration du loup-garou a bel et bien accompagné la métaphorisation de la métamorphose et la réduction du merveilleux dans la littérature en langue vernaculaire, voire l’évolution de celle-ci vers sa propre modernité¹⁹.

A ce titre, la légende qui s’est développée autour de la figure de Merlin constitue un exemple caractéristique des différents possibles offerts par cette dynamique de la mutation: en effet, l’histoire littéraire de Merlin nous met en présence de croisements linguistiques et littéraires significatifs, puisque si ce personnage tire son origine dans des sources galloises (*Yr Afallenau*, *Yr Oianau*), ses aventures ont rapidement fait l’objet de récits versifiés en latin tels que la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth, avant d’évoluer au XIII^{ème} siècle vers la prose en langue vernaculaire, notamment dans le roman *Merlin* de Robert de Boron. Certes, dans ce corpus ne figure aucun loup-garou à proprement parler, mais l’on observe que le loup gris, compagnon de Merlin dans la tradition galloise puis médiolatine, s’est *mué* en homme au XIII^{ème} siècle, devenant Blaise dont le prénom rappelle certes le loup en breton mais qui, dans la version vernaculaire en prose, n’a plus de sauvage que sa forêt du Northumberland dans laquelle il écrit, retiré du monde, le livre dicté par Merlin. La figure de Blaise, dont l’itinéraire littéraire a voulu que de loup gris il se transforme en scribe sylvestre d’un Merlin serviteur de Dieu, constitue l’exemple-type de ce genre de “métamorphose littéraire”. Mais pour en cerner les mécanismes, il nous faut à présent étudier de plus près les procédés d’écriture liés à la figure loup-garou, afin de mieux comprendre le processus littéraire de la métamorphose qui s’est développé au Moyen Âge autour de la figure du loup-garou.

Comme on a pu le voir en étudiant le concept de métamorphose *in verbis* théorisé par Cristina Noacco (Noacco, 2008), la métaphore compte parmi les premiers procédés

¹⁸ Notamment pour leur valeur mnémorique et proprement frappante (Stock, 1983).

¹⁹ Incarnée par les grands cycles en prose qui ont fleuri entre la fin du XIII^{ème} siècle et le XV^{ème} siècle.

d'écriture liés à la métamorphose et résume presque à elle seule l'idée de réduction de la merveille dans les récits de métamorphose, au profit de sa *senefiance*:

Elle [la métaphore] efface l'aspect merveilleux de la fable pour mettre l'accent sur la valeur (éthique, esthétique ou poétique) de la mutation voire, la métamorphose n'apparaît plus et il suffit alors d'y faire allusion. Ce qui compte, c'est le processus qui tend vers elle (Noacco et Adam, 2010: 14).

Pour autant, les récits de loups-garous du XII^{ème} au XIV^{ème} siècle ne sont pas rompus à la métamorphose *in verbis* mais se situent à un moment charnière du "passage" de la métamorphose *in factis* à la métamorphose *in verbis*, soit en pleine mutation de la métamorphose. En effet, si la métaphorisation signifie avant tout le recours à la figuration donc au sens figuré contre le sens propre, autrement dit la métamorphose comme changement de forme, nos récits se trouvent au carrefour de ces deux *intentiones auctoris*²⁰. Dans ces récits en forme d'épreuve initiatique, sans doute nos loups-garous assistent-ils ou procèdent-ils à leur propre "transformation intérieure" (Noacco, 2010: 47); sans doute aussi la *senefiance* de la métamorphose a-t-elle résolument pris le pas sur la *semblance* du récit folklorique. Cependant, malgré un certain nombre de procédés atténuants que l'on examinera, la transformation de nos héros ne se résume point encore à une simple verbalisation²¹: ils ne ressemblent pas à des loups mais deviennent loups de manière effective. Certes, dans *Biclarel*, cette variante de *Bisclavret* inséré dans le poème satirique *Renart le contrefait* (vers 1320), la métamorphose du héros est souvent évoquée par l'entremise du verbe "être" comme médiateur ou opérateur de la transformation ("lors sui ge deus jors ou.II.J. / Beste sauvaige par le bois"²² v. 227-8); de plus, de nombreuses comparaisons entrent en jeu ("conme lous grans et corsus"²³ v. 43, "conmes beste se maintint"²⁴ v. 283) en raison de leur force descriptive ainsi que de leur capacité à cerner les traits distinctifs du personnage, à une période où il est encore tout naturel de convoquer les similitudes, la parenté voire la communauté de destin entre l'homme et les animaux sauvages. Mais plus généralement, la métaphorisation réside plutôt dans le message dont sont porteurs ces *garulfs*, à savoir l'idée que l'homme est fait d'instincts et de raison²⁵ tout à la fois, qu'il y a une part animale en chaque être humain et qu'il est dangereux de le nier.

²⁰ Question cruciale qui la traverse inévitablement cette étude et que l'on reposera avec d'autant plus d'attention au terme de notre réflexion.

²¹ Et encore moins à une allégorie, laquelle constitue le modèle et le point d'aboutissement de la métamorphose *in verbis*.

²² "Alors je deviens, pendant deux ou trois jours, une bête sauvage arpentant les bois".

²³ "comme un grand loup costaud".

²⁴ "il se comporte comme un animal".

²⁵ "Le loup-garou représente l'homme dans sa totalité, avec ses deux visages de la raison et de l'instinct." (Noacco, 2007: 45).

Dans cette perspective, nos récits se montrent représentatifs de ce moment où la métaphorisation de la métamorphose coïncide avec sa moralisation: ainsi les femmes traîtresses qui n’ont su accepter la double nature de leur mari – comme de tout homme – se voient-elles soit châtiées, à l’instar de l’épouse de Bisclavret, soit bannies, à l’instar de celle de Mélion. Quant au récit de *Biclarrel*, il s’ouvre carrément sur la morale misogyne attachée au récit: “Trop est cilz fow qui se marie / An fame de jolive vie²⁶” (v. 1-2).

Si quelques éléments métaphoriques viennent signifier le processus de la métamorphose, tels que les vêtements comme métonymie de l’humanité ou la bague de Mélion qui lui permet de se transformer en loup, ce n’est donc pas véritablement dans la métaphore que se trouve l’essentiel des procédés d’écriture liées au *garulf*. Mais parce que le passage à la verbalisation implique avant tout l’atténuation du caractère extraordinaire de la métamorphose, c’est dans le jeu du dit et du non-dit, de ce qui est montré ou caché, de la description et de l’ellipse que tout se joue pour nos loups-garous. En effet, bien que dans *Mélion* quelques détails filtrent de la scène où le héros éponyme reprend forme humaine (“d’ome li aparut le vis, / tote sa figure mua / lors devint hom e si parla²⁷” v. 548-550), l’esthétique de l’ellipse est souvent préférée pour aborder le délicat moment de la métamorphose; d’ailleurs, si le spectacle de ce que Sébillot appelle la *démorphose*²⁸ (Sébillot, 1967: 293) de Mélion est offert au lecteur, celui de son *enmorphose*²⁹ (Sébillot, 1882: 293) lui échappe complètement: “Lors devint leu grant et corsus³⁰” (v. 180). Dans *Bisclavret*, les choses vont encore plus vite puisque le *garulf* devient loup en un seul vers (“jeo devienc bisclavret” v. 63) puis redevient homme à la faveur d’une porte qui claque (“tuz les hus sur lui ferma” v. 294). Dans ce texte, Marie de France joue savamment de cette esthétique de l’ellipse au gré de l’espace et du temps: de l’espace tout d’abord, parce que Bisclavret se cache pour devenir loup-garou et dissimule soigneusement ses vêtements³¹:

Lez le chemin par unt jeo vois,	près du chemin que j’emprunte
Une viez chapele i estait	se dresse une vieille chapelle
Ki meinte feiz grant bien me fait.	Qui depuis longtemps me rend grand service.

²⁶ “Trop fou est celui qui épouse une femme connue pour ses mœurs légères”.

²⁷ “un visage humain lui apparut, toute son apparence changea, alors il devint homme et retrouva ainsi l’usage de la parole”.

²⁸ C’est-à-dire le retour du héros à sa forme première.

²⁹ C’est-à-dire le changement d’état et de forme, en l’occurrence ici, la métamorphose en loup.

³⁰ “Il se transforme en un grand loup costaud”.

³¹ Métonymie de son humanité.

La est la piere cruese e lee	il s'y trouve, sous un buisson
Suz un buissun, dedenz cavee.	Une grosse pierre creuse, largement évidée.
Mes dras i met suz le buissun	C'est là que je cache mes vêtements, sous le buisson

(Marie de France, *Bisclavret*: vv. 90-95, pp. 120-1).

Mais l'esthétique de l'ellipse influence également le rapport au temps, qui s'étire et s'ajuste au gré de la narratrice, au gré de ce qui se montre et ne se montre pas, à l'instar de la démorphose du loup-garou, moment d'intimité en forme de tête-à-tête avec soi-même auquel nul n'est convié, pas même le roi-sauveur qui se retire sur les sages conseils d'un chevalier:

Li reis meïsmes l'en mena	Alors le roi lui-même l'a accompagné
e tus les hus sur lui ferma.	Et a fermé la porte sur lui.
Al chief de piece i est alez;	Un peu plus tard, il y est retourné,
Dous baruns a od lui menez.	accompagné de deux barons.
Sur le demeine lit al rei	Tous trois ont pénétré dans la chambre
Truevent domant le chevalier.	Et découvert, sur le propre lit du roi, le chevalier endormi.

(Marie de France, *Bisclavret*: vv. 294-299, pp. 130-1).

Tout se passe en un clin d'œil, et Marie de France élude complètement les étapes de la démorphose. Serait-ce dû au souci de concision lié à la forme narrative brève que constitue le lai? Dans *Guillaume de Palerne*, roman de plus de neuf mille vers, la démorphose se passe également dans l'intimité de l'ellipse et la marâtre d'Alphonse, responsable de la métamorphose, vient réparer son méfait; mais le lecteur, à qui il est simplement dit que "Molt en maine li leus grant joie / De ce que la dame li fait"³² (v. 7746-7), n'est pas convié à partager les détails de la scène. Quelques vers plus loin, le mal est réparé

³² "Le loup éprouve une immense joie grâce à ce que la dame accomplit".

et l’ellipse se signale par le recours au passé composé: “Le vassal a deffaituré / Et tot remis en sa semblance³³” (v. 7749-50). A aucun moment, il n’est donc fait mention du “passage” d’une forme à l’autre, ce qui ne tient pas tant à l’économie de l’œuvre qu’à “l’impossibilité de décrire un phénomène parce qu’il ressort de l’inconcevable et donc de l’indicible” (Noacco, 2008: 56).

En effet, le Moyen Âge exècre l’hybridité et ne conçoit le *garulf* qu’en tant qu’il se présente soit sous la forme du loup, soit sous celle de l’homme: aucun entre-deux n’est possible, dans lequel se perdrait l’objet même de la quête du loup-garou, à savoir son identité³⁴. D’ailleurs, c’est probablement la raison pour laquelle l’esthétique de l’ellipse demeure paradoxalement le procédé d’écriture le plus à même de signifier le processus de la métamorphose, par essence indicible. Dans ces circonstances, où ce processus ne saurait aboutir ailleurs que dans l’intimité, le jeu des regards est essentiel: des yeux qui se ferment aux yeux qui se rouvrent, tout se joue dans un battement de cil, dans l’intervalle comme lieu sacré de la naissance à soi, naissance à son double animal comme à son humanité. Dans nos récits, tout se passe donc aussi dans un silence au sens musical du terme, l’enjeu étant, pour nos *garulfs* privés du langage humain, de parvenir d’une part à établir le dialogue avec leur sauveur potentiel et d’autre part à retrouver la parole comme signe ultime de leur réintégration dans la communauté humaine: ainsi, dans *Mélion*, le héros éponyme “devint home et si parla” (v. 550), s’empressant dès lors de s’emparer de la parole au discours direct, quelques vers plus loin, pour prononcer le châtement envers celle qui l’a condamné à vivre sous la forme d’un loup: “Jel toucherai / de la pierre³⁵” (v. 569-570). Parole hâtive et empressée, parole sauvage peut-être que le roi Arthur s’empresse d’ailleurs de modérer, d’ “apprivoiser” (“Non ferés” v. 571) comme une dernière initiation avant la réintégration du chevalier Mélion parmi les siens.

Loin de se limiter aux ressorts de la métaphore, l’écriture du loup-garou laisse donc dans la littérature médiévale une trace plus délicate, quelque chose comme une empreinte: en effet, cette écriture s’inscrit en faux dans le texte, la métamorphose s’imprimant ou s’exprimant par des silences et des non-dits, à l’envers desquels les quelques éléments qui parviennent au lecteur paraissent d’autant plus signifiants. Dans cette optique, c’est toute l’économie du récit qu’il reste à reconsidérer, en gardant toujours à l’esprit l’image de cette porte qui s’ouvre et se referme sur le lecteur ou sur le loup-garou. Ainsi la métamorphose de nos héros affecte-t-elle la forme même des textes au sein desquels ils prennent vie, dans la mesure où le caractère périodique de la métamorphose influence la structure, profondément

³³ “Le jeune homme s’est métamorphosé et a retrouvé son apparence première”.

³⁴ “L’individualité est préservée si, entre la première et seconde figure, il n’y a pas de stade intermédiaire” (Noacco, 2008: 56).

³⁵ “Je la toucherai avec la pierre”: cette pierre ayant servi à sa propre métamorphose, Mélion souhaite que sa femme connaisse le sort qu’elle lui a fait subir.

cyclique, de ces récits. En effet, la métamorphose en loup n'a d'autre fin que sa propre résolution par le retour à la condition première du héros, son humanité intrinsèque, ce qui influe sur la forme même du récit: invariablement, la fin de l'histoire coïncide avec la réintégration du héros dans la communauté des hommes, comme un retour à la situation initiale après la victoire sur l'élément perturbateur incarné par la femme traîtresse. Pour autant, le récit se referme-t-il sur lui-même à la suite de la démorphose du *garulf*?

Il semblerait au contraire que la plupart de nos récits restent ouverts, en vertu même de la dimension cyclique de la métamorphose qui s'épanouit puis s'abolit au fil du texte. En effet, hormis dans le roman *Guillaume de Palerne* où, la métamorphose étant le fruit d'un maléfice, le caractère définitif du retour d'Alphonse à sa forme humaine ne pose aucun problème, l'on remarque que bien des incertitudes demeurent dans les formes brèves, comme *Mélion*: étant donné qu'à la fin du récit, celui-ci propose de toucher sa femme avec la bague magique afin de la métamorphoser en loup, n'est-ce pas qu'il garde avec lui le *medium* qui lui permettra lui-même de se métamorphoser à nouveau? Plus encore, la démorphose finale de Bisclavret, dont la double nature l'oblige à se changer en loup trois jours par semaine, n'a visiblement rien de définitif étant donné que rien n'est dit sur la fin de ce cycle infernal: en lui rendant ses vêtements, le roi permet certes que s'achève le rituel hebdomadaire de la métamorphose mais ne l'exorcise en aucun cas, ce geste généreux signifiant davantage l'acceptation de la double nature que sa conjuration à proprement parler. De même, Biclarel se métamorphose habituellement "Deus jours trestoz antiers ou.IIJ.³⁶" (v. 39) avant de révéler son "secré" (v. 459) à sa femme puis, par la force des choses, à la cour témoin de sa réhabilitation; mais la morale du conte nous dit substantiellement qu'il aurait mieux fait de se taire et de garder pour lui le mystère de ses métamorphoses régulières: "folemant ouvre / Qui a sa fame se descouvre / Dou secré qui fait a celer³⁷" (v. 457-9). Derrière une telle formule point ainsi l'idée selon laquelle la métamorphose doit être acceptée en tant que phénomène incontrôlable, mais pas forcément combattue ni même exorcisée.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la forme brève du lai ne se referme donc pas plus brutalement sur le loup-garou qu'une forme longue comme le roman, que l'on pourrait croire plus enclin aux prolongements: au contraire, la métamorphose en tant que processus littéraire transcende littéralement les genres pour former des "hybrides" non seulement thématiques mais aussi textuels. Aussi la trame générale du récit, de l'énmoprhose à la démorphose, nous transporte-t-elle du conte folklorique au roman, en passant par l'*exemplum* voire par l'hagiographie. Comme on l'a entrevu précédemment, ces

³⁶ "pendant deux ou trois jours entiers".

³⁷ "Il se conduit en fou, celui qui confie à sa femme un secret sensé rester caché".

récits ont en effet une portée exemplaire essentielle qui les rapproche à la fois de la fable et de la vie de saint, à commencer par la *Vita Ronani*³⁸ qui met en scène un saint du VII^{ème} ou du IX^{ème} siècle (Milin, 1991: 259), accusé de lycanthropie par une femme perfide³⁹; finalement, le saint se voit réhabilité, bien que demeure ambiguë la relation plus qu’étroite qu’il entretient avec les loups auxquels il commande instinctivement. En effet, la métamorphose assouplit les frontières entre les êtres, les natures et les genres littéraires, produisant des textes hybrides (Milin, 1993: 74) à même d’explorer et de dire l’hybridité des héros qu’ils mettent en scène.

Mais plus encore, la métamorphose de l’homme en loup, ou à l’inverse du loup en homme, se fait au rythme du “passage” d’une forme littéraire à l’autre, notamment dans la représentation de Merlin sur laquelle il semble important de revenir ici, non pas tant pour considérer les métamorphoses bien connues du personnage que pour examiner la façon dont, d’une part, l’imaginaire lié au loup – compagnon originel de Merlin – se montre perméable aux différents genres littéraires, jusqu’à faire de l’hybridité générique le processus même de la réalisation de l’homme-loup dans l’écriture médiévale. Comme on l’a déjà vu, Merlin est accompagné d’un loup gris dans les poèmes gallois anciens comme dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth⁴⁰; pourtant, c’est bien un homme, Blaise, qui prend le relais aux côtés du prophète dans la version tardive du mythe que constitue *Merlin*, le roman de Robert de Boron. La métamorphose tacite du personnage ne se fait donc pas dans le texte en tant que diégèse, comme c’est le cas dans les contes de loups-garous, mais par le texte, au fil de l’écriture et des réécritures qui ont redessiné la silhouette du compagnon de Merlin entre le VI^{ème} siècle⁴¹ et le milieu du XIII^{ème}⁴², pour faire progressivement du loup un homme et un scribe. Ne touche-t-on pas là à l’essence même de ce que signifie intensément une “métamorphose littéraire”?

Ecrire le loup, et le *garulf* avec lui, engage donc presque toujours la volonté de lui retrouver ou de lui conférer une humanité évidente. Ainsi l’écriture et la littérature médiévales ont-elles travaillé à ce que la métamorphose aille dans le sens de l’humanisation, dans sa verbalisation même et plus encore dans la transcription de la métamorphose: mais n’est-ce pas parce que le *logos*, et plus encore l’écriture, sont le propre de l’homme? Au-delà du constat évident de l’érosion de la figure du *garulf* – ce qui constitue déjà en soi une “métamorphose littéraire” – se pose la question du geste même de cette écriture, donc de l’*intentio auctoris* voire de l’horizon d’attente: en-deçà de l’exemplarité, quel est le sens de

³⁸ Pour plus de précisions concernant cette hagiographie, cf. Milin, 1991.

³⁹ Au moins autant que le sont les épouses des nos loups-garous dans la littérature profane.

⁴⁰ Poème latin dont le titre même nous prouve combien la littérature du loup se montre réceptive au genre hagiographique.

⁴¹ Datation approximative des premiers poèmes gallois mettant en scène le Merlin sauvage, Myrddin.

⁴² Datation approximative des manuscrits les plus anciens qui conservent le roman de Robert de Boron.

cette édulcoration et quelles en ont été les conséquences dans la relation unissant le héros loup-garou, son auteur et son lecteur? La métamorphose littéraire serait-elle, en dernière instance, celle du rapport à l'écriture? A-t-on pu conférer au *garulf* le pouvoir de "changer" ce rapport à l'écriture?

3. Le *garulf* et l'écriture de la conversion au Moyen Âge

Fondamentalement, l'écriture médiévale est une écriture en métamorphose, tout autant qu'elle fonctionne comme agent culturel de la métamorphose, notamment dans le contexte du "passage" du latin aux langues romanes, voire dans celui de la transformation du roman qui, au tournant du XIII^{ème} siècle, s'est affranchi de la *forme* versifiée pour s'épanouir dans la prose. En réalité, l'écriture n'a jamais eu de cesse de se chercher dans la diversité de ses formes, tandis que *changeait* le rôle qu'elle devait jouer dans la transmission des savoirs: en effet, à partir du XI^{ème} siècle l'écriture a acquis un nouveau statut d'*auctoritas*, incarnant la suprême autorité contre l'oralité jadis souveraine, et ce sous l'impulsion notable de l'autorité de la *Bible*, le Livre qui a sanctifié pour toujours le rapport à l'écrit. Auréolée de nouveaux pouvoirs, l'écriture médiévale est ainsi devenue agent de métamorphoses, agent du passage vers une tradition culturelle émancipée de la mémoire et de l'oralité (Goody, 2007), prête donc à imposer une nouvelle tradition culturelle, un nouveau rapport au savoir dans lequel devait émerger la figure de l'auteur en tant qu'*auctoritas*⁴³.

Dans cette perspective, l'on ne saurait interroger les métamorphoses du rapport à l'écriture dans les récits de loups-garous sans s'intéresser au témoignage, lequel transparaît dans la sphère de l'écriture, de l'intimité de la relation qui se noue entre l'auteur et son héros *garoué*. L'on a souvent remarqué la façon dont, du XIII^{ème} au XIV^{ème} siècle, le "grand méchant loup" reçoit la compassion de l'auteur qui le met en scène (Milin, 1993: 63), comme l'atteste un certain nombre de choix stylistiques. Ainsi le vocabulaire utilisé pour décrire la créature est-il étonnamment euphorique puisque c'est la "merveille" qui revient souvent à propos de Bisclavret⁴⁴, tandis qu'Alphonse est qualifié de "franche beste" au v. 4370 de *Guillaume de Palerne*, un adjectif très laudatif puisqu'il s'emploie pour désigner une personne noble de cœur, loyale et sincère⁴⁵. Or, nos auteurs travaillent précisément à humaniser le *garulf*, amorçant ainsi par le jeu de l'écriture le moment de l'enmophose. Dans

⁴³ Sur cette question épineuse, cf. notamment *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, 2001.

⁴⁴ Dès le v.16, puis de nouveau au v. 97 avec un sens plus proche de l'étonnement inquiet et encore aux v. 152 et 168 avec une connotation positive. Au v. 218, le terme est utilisé pour prendre la défense de Bisclavret soudain devenu agressif à cause de la présence de son épouse: "N'est merveille le haïr" signifie "Ce n'est pas étonnant qu'il le haïsse", "il a toutes les raisons de le haïr".

⁴⁵ Mais l'adjectif ne s'emploie traditionnellement pas pour un animal.

cette perspective, Gaël Milin a pu affirmer que le travail de l’ellipse dans ces récits n’avait d’autre fonction que de “préparer le retour du héros à l’état antérieur, à l’humanité” (Milin, 1993: 62). En effet, dans les histoires de loups-garous du Moyen Âge central, l’ellipse ne concerne pas seulement le moment de la métamorphose mais sert également à évacuer la violence traditionnellement attachée à la figure du loup-garou, afin de valoriser en creux les héros mis en scène, comme le fait Marie de France dès le prologue de *Bisclavret*:

Garulf, ceo est beste salvage;	Le loup-garou, c’est une bête sauvage.
tant cum il est en cele rage,	Tant que cette rage le possède,
humes devure, grant mal fait,	il dévore les hommes, fait tout le mal possible,
es granz forez converse e vait.	habite et parcourt les forets profondes.
Cest afire les ore ester;	Mais assez là-dessus:
del Bisclavret vus vueil conter.	c’est l’histoire de Bisclavret que je veux vous raconter.

(Marie de France, *Bisclavret*, vv. 9-14 pp. 116-117).

Dès le début du lai, l’auteure opère une claire distinction entre les loups-garous traditionnels et Bisclavret; l’esthétique de l’ellipse s’inscrit d’ailleurs dans cette logique, en vertu de laquelle le jeu de la parole et du non-dit, le travail de l’écriture en somme, vient gommer les aspects gênants de l’hybride pour redessiner sa silhouette et éliminer les crocs d’un loup qui ne décime plus les troupeaux ni ne s’en prend aux hommes⁴⁶ mais “vif de preie e de ravine⁴⁷” (v. 66). Ainsi la vie sauvage de Bisclavret reste-t-elle un mystère pour le lecteur grâce au travail de la focalisation, le point de vue de la dame s’imposant lorsqu’il s’agit d’évoquer ce côté sombre dont elle ne sait rien au début de l’histoire:

en la semeine le [son mari] perdeit	chaque semaine, elle perdait son époux
treis jurs entiers qu’l ne saveit	trois jours entiers sans savoir
que deveneit ne u aloud,	ni ce qu’il devenait, ni où il allait;
ne nuls des soens niënt n’en sout.	Et nul des siens n’en savait rien non plus.

(Marie de France, *Bisclavret*, vv. 25-28 pp. 118-9).

⁴⁶ A la différence de Mélión.

⁴⁷ “J’y vis de proies et de rapines”.

Au lieu de s'attarder sur la double vie de son héros, Marie de France préfère insister sur le fait que personne n'en connaît la teneur, comme l'atteste la présence très forte des structures négatives, lesquelles nous laissent deviner le caractère impénétrable du secret de Bisclavret. D'ailleurs, lorsque celui-ci se confie à son épouse, le lecteur ne saisit que des bribes de l'échange, lui qui n'assiste qu'au début et à la fin de la discussion ("Une feiz [...] demandé li a e enquis"⁴⁸ v. 29-31 / ("Quant li aveit tut cunté"⁴⁹ v. 67). De même, dès lors que notre héros se voit condamné à errer sous la forme d'un loup, à cause du vol de ses vêtements orchestré par son épouse elle-même, l'ellipse est encore de rigueur, la narratrice imposant à son lecteur, comme un écran, le point de vue de "tuit" (v. 128), soit les habitants de la région. Bisclavret est évacué du récit, pour cacher son existence sauvage aux yeux de "tuit" et du lecteur en particulier.

Dans *Mélion* et *Biclarrel*, la vie animale n'est pas tabou: au contraire, le premier constitue même une meute autour de lui, avec laquelle il fait des dégâts considérables, tandis que le second "char de beste crue manjoit"⁵⁰ (v. 43), signe de la sauvagerie par excellence. Mais pour autant, la créature n'inspire ni dégoût ni répulsion chez le narrateur, lequel précise immédiatement que "pour ce ne perdoit son san"⁵¹ (v. 45), ce qui en fait d'emblée, en dépit de sa sauvagerie manifeste, un personnage digne d'emporter l'adhésion, à commencer par celle de l'écrivain.

Dans cette perspective où la violence propre à la figure du *garulf* est escamotée par le jeu de l'ellipse ou le choix du vocabulaire, lorsqu'elle n'est pas simplement justifiée par le désespoir du héros devenu bête, le jeu de l'écriture se met donc au service de l'humanisation du loup-garou pour anticiper sa démorphose et légitimer la "mansuétude" (Milin, 1993: 65) de l'auteur qui travaille à ce que la métamorphose, parce que métamorphose littéraire, ne soit jamais complète. Sous cet angle apparaissent ainsi les indices d'une relation inédite qui se noue dans la sphère de l'écriture entre l'auteur et son héros, personnage à défendre, à protéger, à redessiner chaque fois pour relever le défi d'imposer à l'imaginaire collectif une image neuve et décomplexée d'une figure tant redoutée, celle de l'homme prenant la forme du loup.

Mais l'adoucissement de la figure du *garulf* de nos récits, pour ne pas dire sa réécriture ou sa métamorphose par et dans l'écriture, s'inscrit en réalité dans le cadre d'un décentrement de la métamorphose, qui n'intéresse plus tant les auteurs pour son potentiel narratif que pour les possibles signifiants, symboliques ou herméneutiques qu'elle recèle (Noacco, 2010: 46). La métamorphose comme "passage" d'un état à un autre voire d'un

⁴⁸ "Un jour [...] elle l'a interrogé"

⁴⁹ "Quand il lui a tout raconté".

⁵⁰ "Il mangeait de la viande crue".

⁵¹ "Pour autant, il n'avait pas perdu son intelligence humaine".

monde à l'autre sert donc avant tout à faire "passer" un message auprès du lecteur⁵², s'imposant ainsi comme le lieu d'un questionnement ontologique voire sociologique sur la place de l'homme dans le monde, la société et l'intimité profonde du rapport de soi à soi; plus encore, le décentrement opère par la métamorphose entend donner des réponses à ce questionnement pour amener ceux qui se laissent entraîner par elle, non moins le personnage que l'auteur et surtout son lecteur, vers une compréhension plus fine des différents aspects de l'identité humaine, dans toute leur complexité. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'empathie pour les loups-garous n'est donc pas gratuite mais possède bel et bien un *sen*: les auteurs mettent littéralement en scène la tendresse qui les lit à leurs héros pour mieux tirer les ficelles du jeu des affects qui unit le lecteur, le *garulf* et l'*escrieur*. Dans l'intimité de l'écriture et de la métamorphose émerge donc aussi la possibilité d'un "passage", d'une relation complexe entre ces trois figures sans lesquelles l'alchimie de la littérature ne pourrait avoir lieu et qui se trouvent liées par une intimité paradoxale, laquelle se met en place non plus dans l'échange de la parole vive mais dans ce *medium* que constitue le texte écrit.

Dans cette perspective, l'horizon d'attente des récits de loups-garous cesse presque d'être un "horizon" pour se *muer* en intimité, notion centrale dans nos récits qui posent principalement cette question du corps et de l'âme, dont dépend largement l'esthétique de l'ellipse; mais il s'agit bien d'une intimité paradoxale, intimité du *garulf* que le lecteur cherche à pénétrer en lisant entre les lignes. Pareil élan, pareil désir d'intimité avec la *beste* dans la sphère de l'écriture, ne sont-ils pas problématiques à une époque où le loup, même à demi-humain, était l'ennemi déclaré de la société? Précisément, cette intimité ne se met-elle pas en place grâce à la métamorphose même du loup-garou, entendons sa transfiguration en bête providentielle⁵³? C'est ce qui nous amène en dernière instance à considérer la métamorphose littéraire comme une forme de conversion: conversion du *garulf* à son animalité puis, grâce à l'expérience de l'altérité, à son humanité profonde jusque là méconnue; conversion opérée par l'écriture aussi, elle qui seule a le pouvoir de "desnaturer" le loup-garou⁵⁴. Comme on l'a vu, les auteurs du Moyen Âge central ont récupéré des motifs païens de manière à les faire rentrer dans l'idéologie chrétienne, afin de produire des œuvres neuves à partir de matériaux hérités, étouffant ainsi les derniers soubresauts païens en usurpant par exemple la figure du *garulf* pour la remettre entre les mains de Dieu. Mais cette forme ultime de métamorphose qu'est la "dénaturation" engage la conversion même du lecteur qui "pour la première fois dans la tradition littéraire du motif, s'identifie au loup-garou"

⁵² D'où la dimension exemplaire de ces récits, déjà relevée.

⁵³ "le danger que la métamorphose constituait pour l'ordre de la création est détourné en instrument au service de la Providence divine" (Noacco, 2008: 111).

⁵⁴ Cf. *Mélion*, v. 430: "cis leus est tous desnaturés", que l'on traduira par l'expression "ce loup ne se comporte pas comme tel".

(Noacco, 2008: 107), une fois que le travail de l'écriture l'a mis dans les conditions d'un effort de tolérance, pour ne pas dire de charité, seule condition pour espérer pénétrer l'intimité du loup-garou et comprendre le sens profond du récit. Le lecteur, attentif à l'histoire de la *beste*, est invité par les charmes de la parole poétique à faire un travail sur lui-même, à dépasser sa peur du loup et ses préjugés pour se laisser envahir par les émotions du loup-garou, lui-même héroïsé par un narrateur compatissant. Cette expérience inédite de l'altérité n'a-t-elle pour dessein de faire ressortir, chez le lecteur ouvert à l'Autre par la magie de l'empathie poétique, un rapport plus intime à l'étrangeté, débarrassée de ses tabous, pour une meilleure compréhension de l'animalité comme élément constitutif de notre identité humaine?

De la dénaturation à la conversion, il n'y a qu'un pas que l'écriture nous invite à franchir pour faire de la notion même de conversion le point d'aboutissement de la métamorphose "littéraire". Au contact de l'hybride et de son géniteur textuel, *l'escriseur*, le lecteur se convertit à l'écriture de l'Autre, laquelle s'impose, dans sa qualité même de *medium*, comme altérité fondamentale en tant que forme inédite de conversion de la parole. Dans cette perspective où l'écriture constitue avant tout un acte réflexif qui permet donc de faire retour sur soi, la transcription s'impose finalement comme agent de conversion, conversion textuelle ou, proprement, "métamorphose littéraire"; ainsi la question de l'Autre se pose-t-elle remarquablement grâce à la figure du *garulf* qui fonctionne comme un hologramme à travers lequel "passent" l'auteur et son lecteur, celui-ci s'imposant comme l'autre de *l'escriseur* tout comme le *garulf* incarne, dans la dynamique diégétique, l'autre du lecteur, celui auquel il s'identifie. Le texte comme espace de métamorphoses s'ouvre ainsi au champ des possibles, de la transgression des tabous de l'animalité⁵⁵ à l'écriture initiatique comme moyen de se dépasser. Dans cette dynamique tendue vers l'altérité, l'écriture devient un processus essentiellement cognitif, processus d'assimilation et d'acceptation de l'autre en soi, d'accession voire d'assomption, ce qui constitue probablement le sens ultime d'une écriture de la conversion.

C'est sur cette notion que s'achève cette étude dont on espère qu'elle apportera quelque réponse aux nombreuses questions posées par l'écriture du loup-garou dans la littérature narrative médiévale. L'on a pu voir que le motif du *garulf* avait accompagné l'essor des littératures en langue vernaculaire, notamment à travers l'influence du merveilleux celtique, pour fonder une littérature du "passage", passage d'une culture orale à une culture écrite, passage aussi des traditions païennes à leur acculturation chrétienne, voire de la *forme* versifiée à l'usage de la prose. Cependant, loin de n'être qu'un simple motif littéraire, le loup-garou et avec lui le Double interrogent plus précisément l'écriture en tant que

⁵⁵ Par l'homme devenu loup et qui, par exemple, se nourrit de chair humaine.

processus réflexif, *medium* ou *hamr* de la parole vive, nouant avec elle un rapport singulier lui-même à l’origine de procédés d’écriture caractéristiques d’une littérature en métamorphose. Nous sommes donc là face à une littérature fondamentalement hybride, qui se cherche et se comprend dans la diversité des genres et la libre circulation d’une *forme* littéraire à une autre (lai, conte, roman, *exemplum* voire hagiographie).

Mais l’on retiendra aussi que la littérature du *garulf* s’épanouit dans le travail de l’ellipse, qui lui permet de composer avec la *merveille* attachée à la figure du loup-garou et le tabou de la métamorphose, afin de fonder une esthétique de l’empreinte, une écriture de l’en-deçà qui s’inscrit en faux ou en creux et imprime le *sen* dans ses non-dits. Certes, cette écriture du loup-garou se veut une écriture de l’entre-deux, de l’incertain, où rien n’est jamais figé et où le récit ouvre le champ des possibles en se refermant sur lui-même ou en claquant une porte. Manipulé par un conteur acquis à la cause du loup-garou, le lecteur se trouve ainsi pris dans un rapport de frustration et de jouissance autour de la question de l’intimité: invité à s’identifier au loup-garou, il ne pénètre pas tous ses secrets mais se trouve confronté à ses propres chimères, don l’épineuse question du rapport à soi et de l’acceptation de l’autre en soi.

En effet, la métamorphose n’ayant de sens que dans son mouvement vers l’humain, l’écriture du *garulf* se veut une écriture de l’humanisation, celle de Blaise par exemple, devenu scribe après avoir été loup pendant des siècles; en effet, la littérature du loup-garou s’inscrit dans la quête de notre humanité profonde, que chacun est amené à reconnaître en suivant l’itinéraire du loup-garou transformé en créature providentielle, et dans le reflet duquel miroite la quintessence de l’humanité. Dans cette perspective, pour être signifiante la métamorphose littéraire ne saurait être complète, l’homme ne devenant jamais totalement loup car c’est au lecteur qu’il revient d’achever la métamorphose par sa propre conversion: ainsi le rapport à l’écriture se métamorphose-t-il à son tour, lorsque le lecteur, un instant dérouté par l’empathie de l’auteur pour son antihéros, parvient à s’identifier à cette figure de l’adversité qu’est le loup, pour enfin se convertir à l’animalité enfin reconnue comme faisant partie de la complexité même de son humanité.

De la *muance* à la conversion comme couronnement de l’écriture du *garulf*, la métamorphose n’est donc pas tant un processus linguistique et formel que le lieu d’un questionnement, un espace où se forme et se transforme, dans l’intimité de l’écriture, l’empreinte de notre humanité profonde. Une empreinte, certes fugace, car comme l’a si bien écrit Pierre Brunel, la métamorphose “est à la fois imaginaire et réelle, parole et être, sens et non-sens. Elle ne se développe que pour finalement s’abolir” (Brunel, 2004: 158).

Bibliographie

Œuvres littéraires:

- Guillaume de Palerne* (1990). éd. avec intro., notes et glossaire par A. Micha. Genève: Droz.
- Lai de Melion* (1992). In: *Lais Féériques des XIIème et XIIIème siècles*. Trad. A. Micha, éd. Bilingue. Paris: Flammarion (coll. "G. F."), pp. 258-291 [d'après l'éd. de P. M.O'HARA, *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles: édition critique de quelques lais bretons* (1976). Genève: Droz (coll. "Publications romanes et françaises"), pp. 289-318].
- GEOFFROY DE MONMOUTH (1999). *Vita Merlini*. In: *Le devin maudit: Merlin, Lailoken, Suibhne: textes et étude*, dir. P. Walter. Grenoble: ELLUG, pp. 56-171.
- GIRALDUS CAMBRENSIS (1993). *Topographia Hibernica*, II, 19. Trad. par J.-M. Boivin. In: *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica*. Paris: H.Champion (coll. "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge"), pp. 211-215.
- MARIE DE FRANCE (1990), *Le lai du Bisclavret*. In: *Lais*, trad. par L. Harf-Lancner, éd. bilingue K. Warnke. Paris: Librairie générale Française (coll. "Lettres Gothiques"), pp. 116-133.
- ROBERT DE BORON (1994), *Merlin: roman du XIIIe siècle*. Présentation, trad. et notes par A.Micha. Paris: Flammarion (coll. "G. F.).

Textes critiques:

- Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale* (2001). Actes du colloque de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, dir. M. Zimmermann. Paris: Ecole des Chartes (coll. "Mémoires et documents de l'École des chartes").
- Ecriture et modes de pensée au Moyen Âge VIIIe-XVe siècles* (1993). Etudes rassemblées par D. Boutet et L. Harf-Lancner. Paris: Presses de l'École normale supérieure.
- Mémoire, oralité, culture dans les pays celtiques: la légende arthurienne, le celtisme* (2008). Actes de l'Université européenne d'été 2002 dir. J. Rio, Université de Bretagne-Sud, Lorient; Rennes: Presses universitaires de Rennes (coll. "Essais").
- BACOU, Mihaela (1985). "De quelques loups-garous". In: *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, études rassemblées par L. Harf-Lancner. Paris: École normale supérieure de jeunes filles, pp. 29-50.
- BERTHELOT, Anne (2005). "Le savoir de Merlin chez Geoffroy de Monmouth". In: *Par les mots et les textes...: mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, études réunies par D. Jacquart, D.James-Raoul et O. Soutet. Paris: PUPS (coll. "Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Études linguistiques"), pp. 71-82.

- _____ (2001). "Merlin, ou l'homme sauvage chez les chevaliers". In: *Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*. Actes du 25^e colloque du CUER MA (2-4 mars 2000). *Senefiance* n°47. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, pp. 17-28.
- BOIVIN, Jeanne-Marie (1985). "Le Prêtre et les loups-garous: un épisode de la *Topographia Hibernica* de Giraud de Barri". In: *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*. études rassemblées par L. Harf-Lancner. Paris: École normale supérieure de jeunes filles, pp. 51-69.
- _____ (1997). "Merveilles d'Irlande dans la *Topographia Hibernica* de Giraud de Barri". In: *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge*. *Revue des langues romanes* n°101, pp. 23-53.
- BOUCHET, Florence (2008). *Le discours sur la lecture en France aux XIVe et XVe siècles: pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, H. Champion (coll. "Bibliothèque du XVe siècle").
- BRUCKNER, Matilda (1991). "Of men and beasts in *Bisclavret*". In: *The Romanic Review*, n°82, pp. 251-68.
- BRUNEL, Pierre (1974). *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Colin.
- BYNUM, Caroline (1998). "Metamorphosis, or Gerald and the Werewolf". In: *Speculum*, n°73, pp. 987-1013.
- DEMARD, Albert, Jean-Christophe (1978). *Le chemin des loups: réalité, légendes*. Langres: D. Guéniot.
- FAURE, Marcel (1978). "Le *Bisclavret* de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou". In: *Revue des langues romanes*, n° 83, pp. 345-56.
- GOODY, Jack (2007). *o u oirs e sa o irs de l cri*. Paris: La Dispute (coll. "Essais").
- GRANDJEAT, Yves-Charles (2009). "Into the wild: écrire avec les loups dans *Of Wolves and Men* de Barry Lopez". In: *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*. dir. L. Larré et V. Béghain. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux (coll. "Lettres d'Amérique"), pp. 151-169.
- GROS, Gérard (1998). "Où l'on devient Bisclavret: étude sur le site de la métamorphose". In: *Miscellanea Mediaevalia: Mélanges offerts à P. Ménard*. Paris: H. Champion (coll. "Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge" dir. J. Dufournet), tome I, pp. 573-83.
- HARF-LANCNER, Laurence (1985). "La métamorphose au Moyen Âge". In: *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*. Etudes rassemblées par L. Harf-Lancner. Paris: École normale supérieure de jeunes filles (coll. de "l'École normale supérieure de jeunes filles"), pp. 3-25.
- _____ (1985). "La métamorphose illusoire: des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou". In: *Annales E.S.C*, n°40, pp. 208-26.
- LECOUTEUX, Claude (2005). *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*. Paris: Imago (3^{ème} édition).

MILIN, Gaël (1991). "la *Vita Ronani* et les contes de loup-garou aux XIIe et XIIIe siècles". In: *Le Moyen Âge*, n° 97, pp. 259-73.

_____ (1993). *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XIe-XIXe siècles)*. Brest: Centre de Recherche Bretonne et celtique, Unité associée n°374 du CNRS.

NOACCO, Cristina (2007). "La dé-mesure du loup-garou: un instrument de connaissance". In: *Revue des Langues Romanes*, n°111, 1, pp. 31-50.

_____ (2008). *La métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*. texte remanié de Thèse de doctorat Littérature et civilisation françaises. Toulouse II; Rennes: Presses universitaires de Rennes (coll "Interférences").

Avec ADAM, Véronique dir. (2010). *La métamorphoses et ses métamorphoses dans les littératures européennes: histoire d'un décentrement?*. Albi: Presses du Centre universitaire Champollion.

OLSON, David (2010). *L'univers de l'écrit: comment la culture écrite donne forme à la pensée*. Paris: Retz (coll. "Petit Forum").

QUÉNET, Sophie (1992). "Mises en récit d'une métamorphose: le loup-garou". In: *Le merveilleux et la magie dans la littérature*. Actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1989 [CERMEIL]. éd. G. Chandès. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, pp. 148-159.

SÉBILLOT, Paul (1967). *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*. Paris: Maisonneuve, tome I, p. 293 (1^e édition 1882).

STOCK, Brian (1983). *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*. Princeton: Princeton University Press.

WALTER, Philippe (2000). *Merlin ou le savoir du monde*. Paris: Imago.

ZUMTHOR, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éd. du Seuil (coll. "Poétique").

_____ (2000). *Merlin le prophète: un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*. Genève: Slatkine.

LES MÉTAMORPHOSES TEXTUELLES DU MYTHE DE NARCISSE DANS LE MOYEN ÂGE FRANÇAIS

Mise en abyme, parodie et commentaire

ALINA-DANIELA MARINESCU
Université "Jean Moulin" Lyon 3
danamarinescu2000@yahoo.com

Résumé

Cet article a comme point de départ l'histoire de Narcisse racontée par Ovide et se propose de traiter le thème de la métamorphose à plusieurs niveaux. Le premier concerne le mythe qui est centrée sur une transformation: celle de Narcisse en fleur, en visant surtout la relation entre le personnage et son reflet (les changements dans la perception de ce reflet et ceux du moi par rapport à son image). Le deuxième niveau de la métamorphose suit le plan chronologique, donc les modifications de cette histoire de l'Antiquité au Moyen Age, et le dernier a comme but d'approfondir les métamorphoses textuelles que le mythe a engendrées dans trois textes médiévaux (le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, la continuation de ce texte par Jean de Meun et *Le livre des eschez amoureux moralisés* d'Evrart de Conty), tels la mise en abyme, la parodie et le commentaire.

Abstract

This article starts from the history of Narcissus by Ovid and it proposes treating at different levels the theme of the metamorphosis. The first level concerns the myth which is focused on a transformation: that of Narcissus into a flower, aiming especially for the relation between the character and his own reflection (the changes of his own perception towards this reflection and the changes of the self in relation to his own image). The second level of the metamorphosis follows the chronological plan, therefore the modifications that this story from Antiquity undergoes in the Middle Ages period, and the last level has as purpose the fathoming of the textual metamorphoses that the myth begot in three medieval texts (*The Romance of the Rose* by Guillaume de Lorris, the continuation of this text by Jean de Meun and *Le livre des eschez amoureux moralisés* by Evrart de Conty), like: "mise en abyme", parody and commentary.

Mots-clés: Le Roman de la Rose, Narcisse, métamorphose

Keywords: The Romance of the Rose, Narcissus, metamorphosis

C'est dans ses *Métamorphoses* qu'Ovide a donné forme à l'un des mythes les plus complexes sur le rapport de l'homme avec son image: le mythe¹ de Narcisse, qui a connu une véritable fortune artistique au long des siècles. Ce que nous nous proposons dans cet article c'est de traiter le thème de la métamorphose à plusieurs niveaux: le premier concerne le mythe qui est centré sur une transformation – celle de Narcisse en fleur, en visant surtout la relation entre le personnage et son reflet (les changements dans la perception de ce reflet et ceux du moi par rapport à son image), le deuxième niveau suit le plan chronologique, donc les modifications de cette histoire de l'Antiquité au Moyen Âge, pour approfondir dans le dernier niveau les métamorphoses textuelles que le mythe connaît dans trois textes médiévaux: dans *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, chez son continuateur Jean de Meun et dans une œuvre du XIVe siècle, *Le Livre des eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty.

En apercevant son reflet dans l'eau limpide de la source, le héros d'Ovide est la victime d'une double illusion: celle de substituer l'irréel à la réalité et de prendre le même pour l'autre, selon l'observation de Françoise Frontisi-Ducroux dans son ouvrage consacré aux représentations catoptriques dans l'Antiquité, *Dans l'œil du miroir* (Frontisi-Ducroux, 1997: 215). Entre le personnage et son reflet se crée le cercle d'une passion sans issue, dont il est en même temps le sujet et l'objet. En parlant de l'image dans l'eau, le poète utilise des mots comme "le fantôme", "sans consistance" (Ovide, 1994: 84) qui marquent la différence ontologique entre le personnage et son reflet, entre l'être et son image, de sorte que l'on peut parler d'une réflexion déformante par son caractère illusoire et irréel. "Le fantôme", par son manque de réalité, situe le reflet dans l'empire de l'ombre et de la mort, ce qui va pousser Narcisse à le rejoindre, car l'union avec son double n'est possible que par leur identification absolue. Mais Ovide est le seul auteur antique qui donne à son héros le privilège de se reconnaître dans son reflet. En observant les gestes répétés de l'image qui lui donnent l'illusion de l'amour réciproque, le personnage se rend compte que le reflet qu'il voit est le sien et il arrive de cette manière, en dépassant l'étape de la réflexion stérile, à la conscience de soi: "Mais cet enfant, c'est moi; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus; je brûle d'amour pour moi-même, j'allume la flamme que je porte dans mon sein" (Ovide, 1994: 84). C'est pour cela que l'on peut considérer Narcisse, selon l'exemple de Cristian Moraru dans *Poetica reflectarii* [*La Poétique de la réflexion*], comme un représentant "de l'esprit humain qui, pour prendre conscience du monde, doit tout d'abord prendre

¹ Concernant la notion du mythe, nous nous rapportons ici à la définition de Mircea Eliade: "Il faut s'habituer à dissocier la notion de mythe et celle de parole, de fable, pour la rapprocher des notions d'action sacrée, de geste significatif. Est mythique non seulement tout ce qu'on raconte de certains événements qui se sont déroulés et de certains personnages qui ont vécu *in illo tempore*, mais encore de tout ce qui est dans un rapport direct ou indirect avec de tels événements et avec des personnages primordiaux" (*Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1989: 355).

conscience de soi-même, donc il doit transformer la connaissance en une conscience” (Moraru, 1990: 202).

Dans la philosophie antique, c’est Plotin qui fait référence à ce mythe dans le cadre d’un exposé sur la beauté intelligible et sensible en considérant l’erreur narcissique comme l’erreur métaphysique des âmes qui oublient leur origine et apprécient la beauté matérielle à la place de la beauté intelligible (Plotin, 1960: I,VI,8), vu que la matière dans la philosophie néoplatonicienne est l’équivalent de l’irréalité. On peut d’ailleurs retrouver cette interprétation à l’époque médiévale à laquelle appartiennent les trois textes dans lesquels nous allons chercher les traces de la métamorphose du mythe de Narcisse.

Pour adapter l’univers ovidien des mythes et des dieux, ce monde de mutation d’un règne à l’autre, à la mentalité chrétienne, les poètes du Moyen Âge ont dû le moraliser en utilisant les allégories. À cette époque, le mythe narcissique connaît des transformations qui visent autant l’histoire, que son interprétation et sa forme. Parmi les premiers textes médiévaux à avoir adapté le mythe narcissique, on peut citer *Le lai de Narcisse* du XII^e siècle où non seulement la fable a subi des changements, mais le reflet même est pris pour une fée et ce n’est pas le seul exemple où l’image dans l’eau acquiert des attributs féminins. La source est remplacée par une fontaine et ce motif va circuler dans la plupart des adaptations médiévales de cette histoire. À la fin du texte, l’exemple de Narcisse sert d’avertissement et c’est une mise en garde contre les folies de l’amour. La moralisation du mythe, sa transformation en un “exemplum” sont une caractéristique de tous les textes médiévaux traitant de ce mythe². Quant à la nature du reflet, le poème affirme son caractère trouble et sombre, il est comparé à une ombre, à un “fantomes” (Baumgartner, 2000: 140), ce qui lui confère des connotations funèbres, connotations présentes dans d’autres œuvres de cette période.

Toutes ces particularités de l’adaptation médiévale du mythe de Narcisse se trouvent aussi dans les textes que nous envisageons d’analyser, auxquelles s’en ajoutent d’autres plus complexes, comme les stratégies textuelles que cette histoire a engendrées d’une œuvre à l’autre. L’épisode de Narcisse inséré dans la première partie du *Roman de la Rose* a une fonction essentielle dans la narration de Guillaume de Lorris en tant que préambule de la scène de la découverte de l’amour et “exemplum” pour l’aventure de l’amoureux. La source est remplacée tout comme dans *Le lai de Narcisse* par une fontaine, cette fois-ci une fontaine sous un pin qui renvoie à l’épisode du roman *Yvain* de Chrétien de Troyes. L’association pin-fontaine a été rapportée par la critique au complexe *eros/thanatos* qui joue un rôle primordial dans le mythe ovidien (Strubel, 1992: 119). L’histoire de Narcisse,

² Voir, entre autres, *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, édition de C. de Boer, tome I, Amsterdam, Johannes Müller, 1915 et aussi Jean Froissart, *Le joli buisson de jeunesse*, traduit en français moderne par Marylène Possamai-Perez, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.

introduite par l'intermédiaire d'un artifice (l'inscription sur la fontaine), est transposée dans le registre courtois: le héros est un "damoiseau" méprisant l'amour d'Echo ("dame de haut rang") qui va implorer Dieu de venger sa souffrance en punissant le jeune homme par un amour tout aussi malheureux que le sien. En voyant son reflet dans l'eau de la fontaine, Narcisse en tombe amoureux, mais le personnage de Guillaume de Lorris se prend pour un autre et n'arrive pas, à la différence du héros ovidien, à se rendre compte qu'il s'agit de son image:

Au-dessus de la fontaine, il se pencha complètement en avant pour s'y désaltérer. C'est ainsi qu'il vit dans l'eau claire et pure son visage, son nez et sa petite bouche. Aussitôt il en fut stupéfait, car son reflet le trompa tout à fait: il s'imagina voir la figure d'un jeune homme beau au-delà de toute mesure (Lorris, 1992: 123).

Dans la version originale, au mot "reflet" correspond le mot "ombre", qui, parmi les différents types de représentation, désigne le degré le plus éloigné du modèle, c'est un double en négatif, ne reproduisant que la silhouette du personnage. Symboliquement, l'ombre appartient plutôt au royaume de la nuit, prémonition de la mort prochaine du personnage. Narcisse se voit comme un autre, mais cet autre n'est plus vivant, car c'est l'altérité de la mort qu'il entrevoit dans la fontaine. Comme dans toutes les adaptations du mythe ovidien, l'histoire de Narcisse sert "d'exemplum" contre le péché d'orgueil dont se fait coupable le héros, mais aussi de leçon aux femmes qui dédaignent leurs amoureux comme le jeune homme capricieux a repoussé l'amour de l'infortunée Echo.

L'amant refuse tout d'abord de se regarder dans l'eau qu'il ressent comme un piège de l'amour en pensant au malheur du personnage ovidien que la contemplation de soi a mené à la mort. Mais la fontaine de Narcisse possède d'autres propriétés qui la transforment en une fontaine de l'amour et ainsi le personnage de Guillaume de Lorris ne connaîtra-t-il pas le sort du malchanceux amoureux de soi-même. Transparente, l'eau ne donne pas à voir à l'amant son reflet, mais elle lui permet de percevoir deux pierres de cristal qui reposent au fond de la fontaine: une merveille optique, une sorte de prisme qui réfracte la lumière en dizaines de couleurs. Dans le cristal se reflète de manière concentrée, mais jusque dans le moindre détail (comme dans un miroir convexe) le jardin:

Voilà quelle est la vertu de ce cristal merveilleux: l'endroit tout entier, arbres, fleurs et tout ce qui fait l'ornement du verger, s'y reflète bien en ordre. Et pour vous faire comprendre l'affaire, je veux vous donner un exemple: de la même façon que le miroir montre les choses qui sont devant lui et que l'on y voit sans voile aussi bien leur couleur que leur forme, tout à fait de la même manière, je vous le dis pour le vrai, le

cristal, sans tromper, révèle tout l'agencement du verger à ceux qui s'amuse à regarder dans l'eau (Lorris, 1992: 127).

En prenant en compte cette propriété, on ne peut pas considérer le cristal comme un miroir fidèle, puisqu'il ne montre pas l'objet qui se trouve devant lui, dans ce cas le visage de l'amant, et aussi parce qu'il ne reproduit que la moitié du jardin.

À la place du reflet illusoire, de l'"ombre", renvoyée par l'eau, il s'agit maintenant d'un vrai miroir se situant au fond de la fontaine qui ne reflète plus d'une manière stérile le visage de celui qui s'y regarde, mais lui offre tout d'abord la vision du jardin, pour lui dévoiler ensuite l'objet de son amour, le bouton de rose. En dédoublant le monde clos du jardin, la fontaine devient un "speculum mundi" et elle est aussi un miroir magique en révélant l'amour à celui qui s'y regarde, l'objet caché de son désir – les rosiers enfermés par une haie. Cette fois-ci le reflet meurtrier de soi devient reflet du monde et image de l'amour et l'eau de la fontaine permet le passage de soi vers autrui. De cette manière, le narcissisme est dépassé, mais les pièges subsistent dans la démesure et la folie que la passion peut entraîner. Le cristal "merveilleux" reste encore un "miroir périlleux", car "celui qui se regarde dans le miroir ne peut trouver de protecteur ni de médecin pour éviter à ses yeux de voir ce qui l'a mis sur la voie de l'amour. [...] C'est alors que les gens sont saisis d'une rage nouvelle; c'est ici que les sentiments se transforment, ici le sens et la mesure ne servent à rien" (Lorris, 1992: 127).

La manière dont l'amant tombe amoureux présente quelques points d'intérêt pour notre analyse. La vision des rosiers a lieu dans le miroir, l'accès à l'objet aimé se fait donc de manière indirecte, par la contemplation de son image. Mais cette contemplation suffit pour que l'amant ressente les tourments de l'amour, car "c'est lorsque l'image des rosiers se sera imprimée sur le cristal, qu'ils existeront véritablement pour le narrateur qui, dans sa visite minutieuse du verger, ne les avait pas aperçus" (Gally, 1995: 21), comme le remarque Michèle Gally dans un article sur les théories de la vision dans *Le Roman de la Rose*. La conclusion, que d'autres chercheurs partagent aussi, serait que la fontaine peut être assimilée au mécanisme psychique de la vue et de l'imagination.

Dans son commentaire au *Roman de la Rose*, Armand Strubel considère la fontaine de Narcisse comme un carrefour de significations de cette première partie du roman, en prenant en considération le rôle du personnage ovidien qui préfigure celui de l'amant et du narrateur. L'amant répète l'expérience narcissique de la fontaine, mais l'eau ne lui révèle pas son visage, elle laisse seulement entrevoir dans le cristal l'objet de son amour. En suivant la conclusion du même chercheur selon laquelle la fontaine serait le symbole du poème allégorique, nous tenterons de faire un parallèle entre les significations de cet épisode et la construction du roman de Guillaume de Lorris. Le roman raconte le songe que le narrateur a fait une nuit de mai dans sa jeunesse, songe qui présuppose un dédoublement du narrateur

en sujet rêvé que l'on peut comparer au dédoublement de Narcisse dans les eaux de la fontaine. En racontant son rêve, le narrateur promet le dévoilement d'un sens, mais il reste sur sa promesse et il nous laisse que l'enchaînement des images oniriques. D'une manière similaire, la fontaine montre à ceux qui regardent dedans, même si c'est dans le moindre détail, seulement la moitié du verger. Elle donne à voir le monde en image, comme le roman décrit les images du songe, mais qu'à moitié, car le sens est caché, et pour avoir la totalité du "speculum mundi", il faut la glose, l'interprétation promise du rêve. Dans son entier, le roman se veut un art d'aimer et l'histoire de Narcisse est un négatif de cet art d'aimer, c'est un avertissement contre les pièges de l'amour et un "exemplum" pour ceux qui le rejettent. Dans l'analyse de la manière dont l'amant tombe amoureux, la fontaine a été interprétée comme reproduisant le mécanisme de la vision intérieure, c'est un appareil à engendrer des images, à l'instar de l'œuvre de Guillaume qui naît de la contemplation de soi dans les eaux de son rêve. Le roman reste sous le signe de la fascination de l'image que l'auteur éprouve, fascination pareille à celle de Narcisse pour son reflet et à celle de l'amant pour l'image des rosiers. Au regard de tous ces éléments, nous pourrions affirmer que la fontaine de Narcisse est davantage que le carrefour de sens et le symbole du poème allégorique, elle est une mise en abyme³ du roman.

En continuant l'œuvre de Guillaume, Jean de Meun propose aussi une relecture de celle-ci dans un registre ironique et parodique qui concerne non seulement la narration, mais surtout ce qui se trouve derrière celle-ci, la vision de l'amour et la conception de l'écriture. Un tel exemple de réécriture parodique serait l'épisode du parc de l'agneau dans lequel le clerc parisien reprend la structure du verger de la première partie du roman pour déconstruire son symbolisme, en proposant en échange un autre modèle de "paradis". Il oppose tout d'abord la forme carrée du jardin de Déduit (interprétée par la critique comme symbole du Paradis terrestre) à la perfection du rond du parc de l'agneau (symbole du Paradis céleste). La beauté du jardin n'est que tromperie et futilité, tout ce qu'il y a dedans n'est qu'illusion et imperfection et, de plus, soumis à l'éphémère.

Jean de Meun ne mentionne l'histoire de Narcisse qu'en lien avec la "fontaine périlleuse" dont il va mettre sous le signe du doute et de l'ironie les éléments et les qualités. Tout ce que Guillaume de Lorris a décrit est considéré comme mensonge et illusion et son continuateur va affirmer le contraire. Ainsi, il s'attaque aux propriétés maléfiques de la fontaine qui ont causé la mort du héros: "c'est la fontaine périlleuse, si amère et si pleine de poison qu'elle a tué le beau Narcisse quand il s'y est penché pour s'y mirer" (Meun, 1992:

³ Nous rappelons ici la célèbre phrase où Gide a introduit ce concept: "J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre" (*Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948: 41) et la définition donnée par Lucien Dallenbach à la mise en abyme: "est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient" (Dallenbach, 1977: 18).

1169). Mais il n'est pas le seul frappé par le malheur, l'Amant en fait aussi les frais en découvrant dans le miroir du cristal l'amour décrit en termes de déraison et de maladie. Les qualités de l'eau sont elles aussi mises en question: loin d'être transparente, elle est trouble et sombre, de sorte qu'elle interdit la réflexion: "Ensuite il dit encore que c'est sans fin qu'elle est plus claire que l'argent pur. Voyez quels mensonges il vous débité là! Elle est au contraire, à vrai dire, si trouble et laide, que quiconque y penche sa tête pour s'y mirer n'y voit goutte" (Meun, 1992: 1171). L'image spéculaire est aux antipodes du narcissisme: elle est si déformée et aliénante que celui qui se regarde ne peut plus se reconnaître et il est atteint par la folie.

Le cristal sur le fond de la fontaine est aussi la cible de l'ironie. L'auteur de la seconde partie du roman ne reconnaît ni sa brillance, ni sa capacité de refléter d'une manière précise le jardin, en affirmant qu'au contraire, il rend les images confuses et sombres à cause de sa mauvaise luminosité. La propriété du cristal de ne refléter qu'une moitié du verger n'échappe pas non plus à l'ironie mordante du clerc parisien: "il est si lumineux que celui qui l'observe voit toujours la moitié des choses qui sont enfermées dans le jardin en question, et peut contempler le reste s'il a envie de se placer de l'autre côté, telle est sa clarté, tel est son pouvoir" (Meun, 1992: 1171). Tous ces éléments font de la fontaine de Guillaume de Lorris une fontaine-piège qui a un effet illusoire, ensorcelant sur celui qui s'y regarde et qui ne se reconnaît ou ne se voit pas dans ses eaux, l'absence de l'image de soi étant l'équivalent d'une mort symbolique. De même, la contemplation stérile de type narcissique dans cette fontaine peut représenter aussi une contemplation de soi dans les eaux funèbres.

À la différence d'elle, la fontaine du parc se remarque par sa brillance, par sa luminosité donnée par la pierre d'escarboucle et par sa capacité de refléter l'intégralité du jardin. Dans l'image qu'elle renvoie, chacun peut s'y reconnaître et par cette réflexion fidèle elle devient le symbole de la connaissance et de la vérité:

Elle a encore ce pouvoir merveilleux, que ceux qui viennent la voir en ce lieu, aussitôt qu'ils se dirigent de ce côté-là et mirent leurs visages dans l'eau, y voient en permanence, de quelque côté qu'ils soient, l'ensemble de ce que contient le parc et le connaissent proprement, et se connaissent eux-mêmes pareillement; et après qu'ils se sont vus là-dedans, ils ne seront plus jamais victimes d'aucune illusion sur quoi que ce soit, tant ils seront devenus sages maîtres en la matière (Meun, 1192: 1177, 1179).

La fontaine du parc de l'agneau est donc non seulement un "speculum mundi", mais elle permet aussi la connaissance de soi, le reflet n'étant plus sujet à l'illusion et à la mort comme dans la "fontaine périlleuse".

L'élément qui accentue l'opposition entre les deux fontaines est l'arbre qui les protège: le pin de la fontaine de Narcisse est un symbole funéraire, tandis que l'olivier du parc désigne l'arbre du jardin du Paradis. Mais ce qui fait de la fontaine de Narcisse une fontaine de la mort et de celle du parc une fontaine de la vie ce sont leurs propriétés spéciales: la première peut donner la mort par le pouvoir enchanteur et illusoire de son eau et la deuxième a la capacité de faire ressusciter ceux qui s'y regardent par le don de refléter la vérité: "Et pour vous mettre plus vite d'accord, je veux vous résumer, conformément à ce que je vous ai raconté, leur grand vertu et leur grand pouvoir: l'une des fontaines enivre les vivants de mort, tandis que l'autre fait revivre les morts" (Meun, 1992: 1181).

La relecture du texte de Guillaume s'avère acide et tout son appareil symbolique est déconstruit à l'aide du sarcasme, en arrivant jusqu'à la parodie⁴, comme dans ce fragment sur la fontaine de Narcisse qui garde chez Jean de Meun les propriétés maléfiques du mythe ovidien. Les qualités merveilleuses de l'eau et du cristal de la fontaine de l'amour trouvent dans cette deuxième partie du roman leur antithèse: le manque de réflexion et de luminosité, la déformation des images reflétées jusqu'à l'impossibilité de la reconnaissance du sujet qui s'y regarde. En érigeant la critique du jardin de Déduit et de la fontaine de Narcisse, épisodes qui constituent le carrefour de sens de la première partie du roman, le clerc parisien dénonce en fait la conception artistique de son auteur. La parodie de l'épisode de la fontaine vise en premier lieu le refus de l'idéal courtois de l'amour, idéal sur lequel est construit le texte de Guillaume de Lorris, car l'eau ne permet plus la réflexion, dans ce cas la révélation de l'image de l'objet aimé. À sa place, on perçoit le monde dans sa totalité et on se connaît soi-même comme partie du monde. L'absence de la réflexion entraîne aussi le rejet des vertus contemplatives, de l'esthétique de l'image qui constitue le fondement de la première partie du *Roman de la Rose*. Car, pour Jean de Meun, le roman n'est plus réflexion de soi dans les eaux du songe, mais un "speculum", somme de connaissances sur l'amour et bien plus encore.

Le livre des eschez amoureux moralisés d'Evrart de Conty qui se constitue en commentaire du poème des *Eschez amoureux*, met en place une diversité de stratégies textuelles pour le traitement du mythe de Narcisse. En constituant "un art d'aimer dans la tradition courtoise où l'apprentissage de l'amour est ramené à la stratégie du jeu d'échecs" (Guichard-Tesson, 1993: LXIV) comme l'affirment Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy

⁴ Nous rappelons ici deux ouvrages essentiels concernant la parodie: Gérard Genette (1982), qui inclue la parodie dans la catégorie de l'hypertextualité: "tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformations simple [...] ou par transformation indirecte: nous dirons imitation" (Genette, 1982: 16), et Linda Hutcheon (1991).

qui ont élaboré son édition critique, *Le livre* inclut dans sa narration la matière du verger de Déduit du *Roman de la Rose*. L'auteur entreprend une réécriture de l'œuvre de Guillaume de Lorris en soumettant sa trame à des interprétations morales, scientifiques et philosophiques. L'histoire de Narcisse occupe une place importante dans ce texte qui ne fait pas référence directement au mythe ovidien, mais à son interprétation par Guillaume de Lorris, de sorte que le mythe est donc doublement reflété-métamorphosé par l'auteur du XIV^e siècle.

Comme dans *Le Roman de la Rose*, l'histoire de Narcisse fait partie de l'épisode du verger de Déduit et elle reçoit plusieurs interprétations: une interprétation concernant le décor (la fontaine, l'eau, le pin, la pierre de marbre et les deux cristaux), une interprétation moralisante qui fait du personnage l'archétype de l'orgueilleux et une troisième, "historique", qui transforme le héros incarnant l'amour de soi-même en un jeune homme follement amoureux d'une "pucelle". Les interprétations sont suivies de plusieurs enseignements concernant l'amour.

Le Narcisse du *Livre des eschez amoureux moralisés* est trompé par le caractère illusoire du reflet, par son apparence "vivante" et ce qu'il ne comprend pas est qu'il ne s'agit que d'une image. Quand finalement il réalise que "ce n'estoit que une ombre et une chose vaine, sans aucune existence" (Conty, 1993: 586), il meurt de désespoir, car l'image a des pouvoirs mortelles chez Evrart de Conty. Tout comme dans la fable ovidienne, Narcisse continue même après la mort de se contempler dans l'eau de l'Enfer.

Les éléments du décor reçoivent des interprétations morales et philosophiques élaborées: la fontaine serait ainsi le symbole de la vaine gloire du monde; par la suite, l'eau pourrait suggérer le caractère passager des biens terrestres. Au contraire, le pin devient l'emblème des esprits méditatifs, tandis que le marbre représenterait les esprits insensibles et terrestres. Pour les deux cristaux, les choses se compliquent, de la morale on passe à la philosophie, car ils représentent les deux vertus données par Dieu à l'homme: la vertu sensitive et, respectivement, l'entendement par lequel les choses arrivent à l'imagination et à la mémoire. Ces deux vertus sont en fait le miroir où l'âme contemple sa clarté. Quant à la propriété des cristaux de la fontaine du *Roman de la Rose* qui reflètent selon la position de l'observateur qu'une moitié du jardin, il s'agirait, selon l'interprétation d'Evrart de Conty, d'une réflexion incomplète de la réalité du monde.

La première interprétation du mythe, l'interprétation moralisante, fait du personnage l'archétype de l'orgueilleux qui aime "la beauté corporelle et honneurs et richesses et telx choses mondaines" (Conty, 1993: 590). Le deuxième commentaire, historique, propose une lecture qui s'inscrit dans la ligne d'autres textes médiévaux, comme celui d'*Ovide moralisé*, selon lesquels Narcisse tombe amoureux d'une jeune fille dont il croit voir l'image dans la fontaine, car "la femme est aussi come le ymage et la similitude de l'homme" (Conty, 1993: 592). Quand il parle de l'illusion du héros, Evrart de Conty remplace le terme d'"image" avec

celui d'“ombre”. L'ombre et l'image seraient les deux facettes de son moi, le côté sombre et caché qui le pousse vers une passion fatale pour lui-même et le côté lumineux qui le fascine. L'auteur médiéval profite de l'occasion pour invoquer encore une fois la vanité des choses terrestres dont le symbole est l'amour du personnage ovidien pour son reflet dans la fontaine. En dehors du thème ecclésiastique de *vanitas vanitatum*, cet attachement du personnage ovidien pour son image pourrait être rapproché aussi des *Ennéades* de Plotin où le mythe narcissique est interprété en tant qu'amour des âmes pour la beauté passagère du monde sensible.

En parcourant ces œuvres, la conclusion qui s'impose serait que le mythe de Narcisse a servi aux auteurs médiévaux en premier lieu comme base pour des stratégies textuelles. Ainsi, pour Guillaume de Lorris, l'épisode de la fontaine n'est pas seulement un moyen de se détacher de l'histoire de Narcisse en proposant, à la place de la stérile réflexion de soi dans les eaux de la fontaine, la révélation de l'objet de l'amour, mais aussi, par la mise en abyme, une réflexion indirecte sur la construction du roman. Jean de Meun se sert de la fontaine de Narcisse pour une réécriture parodique et une mise en question de la conception de l'amour ainsi que de l'écriture de son prédécesseur. Evrart de Conty reprend le mythe ovidien du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris par le procédé du commentaire et l'histoire de Narcisse devient dans sa lecture un prétexte pour une interprétation moralisante et philosophique, conformément à laquelle le personnage d'Ovide est le prototype de celui qui aime la gloire du monde, ce qui renvoie au motif de *vanitas vanitatum*.

Bibliographie

BAUMGARTNER, Emmanuelle (éd.) (2000). “Le lai de Narcisse”. In: *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XIIe siècle français imité d'Ovide*. Paris: Gallimard.

BOER, Cornelis (de) (éd.) (1915). *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*. Amsterdam: Johannes Müller.

CONTY, Evrart de (1993). *Le Livre des eschez amoureux moralisés*. Montréal: Cérès.

DALLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil.

ELIADE, Mircea (1989). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.

FROISSART, Jean (1995). *Le joli buisson de jeunesse*. Paris: Honoré Champion.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1997). *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Odile Jacob.

- GALLY, Michèle (1995). "Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu. Théories de la vision et discours poétique dans le Roman de la Rose". In: Michèle Gally, Michel Jourde. *L'Inscription du regard. Moyen-Age – Renaissance*. Fontenay, Saint-Cloud: ENS Editions.
- GENETTE, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- GUICHARD-TESSON, Françoise, ROY, Bruno (1993). *Introduction et notes au Livre des eschez amoureux moralisés*. Montréal: Cérès.
- HUTCHEON, Linda (1991). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Londres: Routledge.
- LORRIS, Guillaume de, MEUN, Jean de (1992). *Le Roman de la Rose*. Paris: Librairie Générale Française.
- MORARU, Cristian (1990). *Poetica reflectarii [La Poétique de la réflexion]*. Bucarest: Univers.
- OVIDE (1994). *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres.
- PLOTIN (1960). *Les Ennéades*. Paris: Les Belles Lettres.
- RICARDOU, Jean (1991). *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil.
- SANGSUE, Daniel (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.
- STRUBEL, Armand (1992). *Introduction et notes au Roman de la Rose*. Paris: Librairie Générale Française.
- _____ (2002). *Allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion.

PHILOMENA DE CHRETIEN DE TROYES

Métamorphose d'une métamorphose au temps du roman

SYLVIA ROUSTANT
Lycée Charles le Chauve de Roissy, en Brie
sroustant@free.fr

Résumé

Cette œuvre de Chrétien de Troyes a souvent été lue, étudiée, au sein de *L'Ovide moralisé* (XIV^e siècle) où elle a été découverte mais qui est postérieur à l'écriture de *Philomena* (fin XII^e siècle). Il s'agit donc de la replacer dans son contexte d'écriture: l'avènement du roman, genre nouveau utilisant une langue d'écriture nouvelle. *Philomena* est ainsi d'abord l'histoire d'une métamorphose linguistique, le latin jusqu'alors utilisé à l'écrit cédant la place à la langue romane. Il s'agit également de replacer *Philomena* dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, en montrant qu'elle contient en germe les principaux thèmes et questionnements des œuvres de Chrétien. *Philomena* est aussi l'histoire d'une métamorphose culturelle dans la mesure où l'auteur réécrit le mythe comme un contre-modèle de la courtoisie. Pour envisager *Philomena* comme un moment essentiel sur le plan linguistique et culturel, nous nous appuierons d'abord sur le traitement du temps, très différent chez Chrétien de Troyes.

Abstract

This work of Chrétien de Troyes has often been read, studied, within *L'Ovide moralisé* (fourteenth century), where it has been discovered, but which is posterior to its writing (late twelfth century). We therefore have to place this work in context: the advent of roman, new kind of genre using a new kind of writing language. Thus *Philomena* is primarily the story of a linguistic metamorphosis. Latin previously used in written works, is giving way to the Romance language. We also have to place *Philomena* among the other pieces of the work of Chrétien de Troyes, showing in particular it contains the germ of the main themes and questions of Chrétien's works. *Philomena* is also the story of a cultural metamorphosis since the author has rewritten this myth as a cons-model of courtesy. To consider *Philomena* as an essential moment in terms of language and culture, we will rely primarily on the handling of the time, really different in this work of Chrétien de Troyes.

Mots-clés: Chrétien de Troyes – Philomena – roman – métamorphose – Ovide

Keywords: Chrétien de Troyes – Philomena – roman – metamorphosis – Ovid

Qui petit seme petit quialt,
et qui auques recoillir vialt,
an tel leu sa semance espande
que fruit a cent doubles li rande¹

Chrétien de Troyes

Si l'on en croit le prologue de *Cligès*, Chrétien de Troyes aurait réécrit plusieurs contes qui trouvent leur origine dans l'Antiquité: *Les Commandements* d'Ovide, *L'Art d'aimer*, *La Morsure de l'épaule*, *La Métamorphose de la huppe*, *de l'hirondelle et du rossignol*. Il ne parle pas alors de réécriture mais utilise l'expression "en romanz mist". "Mettre en roman", c'est d'abord traduire du latin au roman, au français. Au-delà de la "translation", du passage d'une langue à une autre, l'auteur doit aussi adapter le texte aux préoccupations et aux goûts de son époque. Il convient alors de repérer et d'interpréter la métamorphose culturelle que Chrétien fait subir aux histoires antiques. De plus, il n'a sans doute pas choisi ces œuvres antiques au hasard. Elles soulèvent des problèmes, portent en elles des questionnements qui intéressent l'auteur comme ses contemporains. Pour Chrétien de Troyes, elles sont peut-être aussi le point de départ d'une réflexion qu'il ne cessera de développer tout au long de son œuvre. Ce sont des lectures qui le nourrissent autant qu'il nourrit leur réécriture. Les œuvres citées dans le prologue de *Cligès* n'ont pas été retrouvées, à l'exception de *La Métamorphose de la huppe*, présente dans *L'Ovide Moralisé* et connue désormais sous le titre de *Philomena*, encore que son attribution ait soulevé de nombreux débats. Nous essaierons de montrer à travers l'exemple de *Philomena* comment Chrétien opère une transformation, plus qu'une translation, du mythe, le motif de la métamorphose ovidienne devenant un principe d'écriture lui-même porteur de sens à une époque où la naissance du "roman" constitue une étape charnière en littérature.

L'avènement d'un temps nouveau

Dans le prologue de *Cligès*, Chrétien se présente dès les premières lignes comme l'auteur de "de la Hupe et de l'Aronde / Et del Rossignol la Muance" que l'on nomme aujourd'hui *Philomena*. Or, ce prologue souligne la continuité des temps antiques et des temps modernes: "Par les livres que nos avons / Les fez des anciens savons / Et del siecle qui fu jadis. / Ce nos ont nostre livre apris, / Que Grece ot de chevalerie / le premier los et de clergie. / Puis vint chevalerie a Rome / Et de la clergie la some, / Qui ore est an France

¹ Prologue du *Conte du Graal*: "Qui sème peu, récolte peu, et qui veut avoir belle récolte, qu'il jette sa semence en une terre où elle lui rapporte au centuple" (Traduction Jacques Ribard, 1991).

venue.”². La transmission des savoirs, qui marque le XII^e siècle, s'illustre dans la réécriture de *Philomena* où Chrétien de Troyes reprend et adapte pour ses contemporains un texte de l'Antiquité. Ce que les Anciens ont transmis, ils l'ont transmis par les livres. La tapisserie de l'héroïne, qui relate le crime commis par son beau-frère, est donc l'image du livre antique et *Philomena* apparaît ainsi comme l'histoire d'une double transmission: transmission du récit de la jeune femme à sa sœur et transmission du récit d'Ovide, par Chrétien, à ses contemporains. Toutefois, le prologue se poursuit ainsi: “Mes des Grezois ne des Romains / Ne dit an mes ne plus mains; / D'aus est la parole remese”³. Cette parole antique évanouie, disparue - car tel est bien le sens de “remese” - n'est-ce pas le silence de *Philomena*? Des temps anciens à l'époque de Chrétien, il y a à la fois continuité et rupture: continuité par la reprise d'un thème, d'un récit mais rupture de la voix, terriblement matérialisée dans *Philomena* par cette langue coupée.

D'ailleurs si l'auteur médiéval reprend la temporalité d'Ovide, il la métamorphose aussi. Chez l'auteur latin comme chez Chrétien de Troyes, cinq ans séparent la naissance d'Itys, l'enfant de Térée et Procné, et le moment où cette dernière manifeste le désir de revoir sa sœur. Mais alors que, chez Ovide, l'expression du temps est teintée de mythologie: “Le Titan, ramenant cinq automnes, avait, à autant de reprises déroulé le cours de l'année”, elle reste très prosaïque chez Chrétien: “Li anfes crut et amanda / Si fu mout biaux dedanz cinc ans” (v. 42-43) et “Plus de cinc anz esté ansanble / Antre Progné et son seignor”⁴ (v. 50-51). Concernant le temps de captivité de *Philomena*, Chrétien en gomme également la référence mythologique et le raccourcit: “Le dieu du jour avait, l'année révolue, parcouru les douze signes.” devient “*Philomena* i fu sis mois” (v. 1144). La métamorphose de ces images n'a pas pour but d'effacer les références païennes puisqu'on sait au contraire que Chrétien n'hésite pas à en ajouter, comme lorsqu'il décrit avec force détails le sacrifice de Procné croyant sa sœur morte. Il s'agit plutôt de redonner au temps sa dimension humaine et de souligner le caractère linéaire, au détriment du caractère cyclique, du temps. Or la transmission comme la métamorphose reposent justement sur une conception linéaire du temps.

Chrétien fait subir en outre une autre métamorphose au temps: il semble l'accélérer. Ainsi, lors du voyage qui conduit Térée chez son beau-père et sa belle-sœur, la clémence de la météorologie accélère le temps. De même lors du voyage retour, “Tote est de vant la voile

² “Les livres en notre possession nous ont fait connaître les exploits des Anciens et le monde d'antan, et par nos livres, nous avons appris que la Grèce eut, la première, renom de vaillance chevaleresque et de savoir. Puis la vaillance passa à Rome ainsi que l'ensemble du savoir, qui maintenant est parvenu en France.” (Traduction Michel Rousse, 2006).

³ “Des Grecs ou des Romains, on ne dit plus rien désormais. On a cessé de parler d'eux” (Traduction Michel Rousse, 2006).

⁴ “L'enfant grandit et prospéra, et en cinq ans devint fort beau.” et “Déjà Procné et son époux avaient vécu plus de cinq ans ensemble.” (Traduction Michel Rousse, 2006).

plainne / Et la nès ne cort mie lant”⁵ (v. 718-719). Chez Chrétien, plus que les dieux, c’est le temps lui-même, par sa rapidité, sa course inéluctable, qui devient l’image de la fatalité en menant trop vite les personnages vers leur malheur. L’urgence-même des personnages donne l’impression d’accélérer le temps. Si chez Ovide, Térée promet “le prompt retour de la jeune fille en Thrace”, chez Chrétien, il donne des délais plus précis dont la brièveté est suspecte “tant solemant trois jorz ou quatre” (v. 515) et qui s’allongent subrepticement “qu’ençois quinzainne / La vos ramanrai” (v. 535-536). Chrétien développe plus qu’Ovide la nuit sans sommeil de Térée, impatient d’emmener Philomena. Le rythme ternaire souligne chez Chrétien la rapidité dont doit faire preuve la fille de la gardienne pour apporter la toile de Philomena à sa sœur: “De revenir ne soies lante. / Va tost et vien sanz demorer.” (v. 1226-1227). Enfin, alors que chez Ovide la reine “choisit sa nuit” pour aller rejoindre Philomena, la Procné de Chrétien suit immédiatement la jeune fille qui lui a remis la toile. Tous les personnages paraissent donc plus pressés dans la version médiévale et c’est cette impatience qui les conduit plus rapidement à leur malheur.

Le texte de Chrétien fait apparaître de nombreuses anticipations, comme si l’auteur voulait affirmer sa maîtrise du récit et du temps. Ainsi, à peine a-t-il évoqué la naissance d’Itys au début de son récit qu’il annonce déjà sa mort: “Ce fu diaus granz / Qu’il ne vesqui plus longuemant”⁶ (v. 44-45). A peine Philomena a-t-elle quitté le port qu’il nous révèle qu’elle ne reviendra plus: “S’il an ploie mout a grant droit, / Car ja mes ne la reverra”⁷ (v. 724-725). De manière plus voilée, Chrétien fait comprendre au lecteur que la paysanne chargée de garder Philomena jouera un rôle dans son évasion: “Mes Tereus folie fist / Qui avuec Philomena mist / Por la garder une vilainne”⁸ (v. 867-869). De telles anticipations apparaissent comme autant de rappels de la fatalité: tout est déjà écrit. Et si l’histoire a déjà été contée par Ovide, le rôle du romancier est d’en infléchir le sens. Avant d’être réécriture, l’adaptation est d’abord relecture.

Dans le traitement du temps, une idée semble obséder Chrétien de Troyes, c’est celle du “bon moment”. Dans *Philomena*, on a l’impression que tout arrive trop tôt, trop vite, ou au contraire trop lentement. Le bateau arrive trop rapidement à Athènes et revient trop rapidement en Thrace et, dès leur arrivée, Térée conduit sa belle-sœur dans une maison isolée et abuse d’elle “sanz nul respit” (v. 795), sans plus tarder. Térée trouve en revanche que son beau-père n’est pas assez prompt à accepter le départ de Philomena, que la nuit qui précède ce départ s’écoule trop lentement ou encore que son fils ne vient pas assez vite les rejoindre, lui et sa femme, alors qu’il est en train de le manger à son insu. Deux

⁵ “Le vent gonfle la voile et le navire file à vive allure” (Traduction Michel Rousse, 2006).

⁶ “Ce fut une grande douleur que de voir sa vie s’arrêter si tôt” (Traduction Michel Rousse, 2006).

⁷ “Il n’a pas tort de verser des larmes car il ne la reverra plus” (Traduction Michel Rousse, 2006).

⁸ “Mais Térée commit l’erreur de mettre Philomena en compagnie d’une paysanne qui devait la garder.” (Traduction, Michel Rousse, 2006)

proverbes évoquent également cette idée de "bon moment". Le premier se trouve dans la bouche de Térée, lorsqu'il vient annoncer à son épouse la mort de sa sœur: "trop vient a tans / Qui mauveise novele aporte"⁹ (v. 946-947). Le second proverbe intervient lorsque Philomena veut faire parvenir sans délai sa tapisserie à sa sœur: "Car folie est, dit la letre, / De son afeire respitier / Puisqu'an an puet bien espleitier."¹⁰ (v. 1214-1216). Or, le romancier est lui-même confronté à ce problème du "bon moment" dans ses choix d'écriture. A quel moment placer tel épisode? Dans quelle mesure anticiper en révélant des éléments de l'intrigue à venir, surtout si cette intrigue est peut-être déjà connue du lecteur? Faut-il accélérer le rythme du récit ou au contraire le ralentir?

La métamorphose de la temporalité qu'opère Chrétien lorsqu'il reprend le mythe de Philomena, c'est le propre de la "conjointure" qu'évoque notre auteur dans le prologue d'*Erec et Enide*: "et tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure"¹¹. Le romancier n'est pas seulement celui qui conte, il est celui qui agence et qui, par cet agencement, redonne du sens.

Métamorphose de la langue

Pour Chrétien, réécrire Ovide, ce n'est pas seulement faire voyager un récit dans le temps et l'espace, c'est aussi le transposer d'une langue à une autre. Quoi de plus symbolique pour l'auteur des premiers "romans" que de reprendre un mythe latin pour l'adapter en langue romane?

A travers le personnage de Térée, c'est la langue des païens que Chrétien remet en cause. La parole de Térée est mensongère: il trompe son beau-père en lui promettant le retour rapide de sa fille, il ment à sa femme en prétendant que sa sœur est morte. Or, la parole de Térée est explicitement associée au paganisme: "et de ce que je vos promet / Ma foi en ostage vos met / Et tot les deus an qui je croi"¹² (v. 537-539). Cette idée est soulignée de nouveau par Philomena qui, pendant que son beau-frère essaie d'abuser d'elle, lui rappelle qu'il a violé le serment fait à son père: "Ou sont li deu? Ou est la foiz?"¹³ (v. 822). Comble de la violence, Térée veut rendre impossible toute parole de vérité et c'est pour cela qu'il coupe la langue à Philomena¹⁴.

Dès lors, l'héroïne ne peut plus s'exprimer par la parole et c'est au moyen d'une tapisserie qu'elle apprendra la vérité à sa sœur. La tapisserie est ici métaphore du texte,

⁹ "On arrive toujours trop tôt quand on apporte de mauvaises nouvelles" (traduction Michel Rousse, 2006).

¹⁰ "Car il faut être fou, dit le proverbe, pour remettre à plus tard une affaire que l'on peut mener à bien." (Traduction Michel Rousse, 2006).

¹¹ Ce que René Louis traduit par "il tire d'un conte d'aventure une histoire bien ordonnée".

¹² "et pour garants de ma promesse, je vous offre ma parole et tous les dieux en qui je crois" (Traduction Michel Rousse, 2006).

¹³ "Où sont ces dieux? Où est ta parole" (Traduction Michel Rousse, 2006).

¹⁴ Sur ce thème du mensonge, voir aussi l'article de Waghi Azzam: "La translation dans Philomena".

l'ouvrage est œuvre textuelle. D'ailleurs Chrétien emploie le verbe "écrire": "Tot ot escrit en la cortine" (v. 1131) même si Michel Rouse préfère le traduire par le verbe "décrire": "Tout était décrit sur la tapisserie". En brossant le portrait de Philomena, Chrétien avait déjà souligné son talent pour la broderie qu'il faisait immédiatement suivre de son habileté à "feire vers et letre" (v. 195), comme si finalement ces deux savoir-faire n'étaient pas si éloignés l'un de l'autre. L'écrit, comme l'Écriture chrétienne, est porteur de vérité et se révèle ainsi supérieur à la parole et à la parole païenne en particulier.

Chrétien précise en outre que la tapisserie de Philomena porte la signature de la jeune femme: "Car tissu ot a l'un des chiés / Que Philomena l'avoit faite"¹⁵ (v. 1120-1121). Ce détail n'est pas anodin: alors que le nom de l'auteur est assez secondaire dans l'esprit du public, Chrétien, comme Philomena, signe ses œuvres, inscrit son nom au cœur de ses romans, revendiquant sa part de création personnelle, tant sur le plan de la langue que sur celui de la "conjointure". Dans *Philomena*, la signature pour le moins obscure, "Crestiens li Gois", apparaît en plein milieu de l'œuvre, au vers 734, au moment où l'auteur explique que la maison dans laquelle Térée retient prisonnière Philomena se trouve au milieu d'un bois.

Toutefois, la langue de Philomena n'est pas faite de mots mais d'images. Or, ces images ne sont pas comprises par tous. Ainsi, la gardienne de Philomena accepte de remettre la tapisserie à la reine car elle n'arrive pas à comprendre, à interpréter les signes qu'elle voit, ce que Chrétien souligne davantage qu'Ovide: "Mes el ne conut ne ne sot / Rien de quanque cele tissoit, Mes l'uevre li abelissoit"¹⁶ (v. 116-1117). La paysanne voit les images, les admire mais elle ne sait pas les lire. En revanche, Procné comprend immédiatement le message de sa sœur. Chez Ovide, elle le comprenait aussi tout de suite mais l'auteur latin s'en étonnait: "mirum potuisse" (v. 583). Au-delà de la "semblance", Procné a su voir la "senefiance". Or, la langue romane, telle que la défend (et l'illustre) Chrétien, ce n'est pas une langue "vulgaire", populaire, mais un langage imagé, porteur de sens et qui demande à être déchiffré.

Le thème de la métamorphose est idéal pour illustrer cette vision de la langue. En effet, la métamorphose est le passage d'une "semblance" à une autre. Elle porte en elle une leçon (que *l'Ovide moralisé* s'est d'ailleurs efforcé de souligner) et le sens de la métamorphose n'est pas évident, *a priori*, il demande à être élucidé. Chrétien est plus précis qu'Ovide concernant la métamorphose des deux sœurs: l'auteur latin ne nomme pas explicitement les deux femmes, pas plus qu'il ne nomme les oiseaux. Pour les sœurs, il utilise à deux reprises, le pronom "altera": "quarum petit altera silvas"¹⁷ (v. 668), il n'est alors

¹⁵ "A l'un des bouts, on lisait, inscrit dans le tissage, que c'était l'œuvre de Philomena" (Traduction Michel Rouse, 2006).

¹⁶ "mais elle ne comprit rien à ce que la jeune fille tissait; pourtant l'ouvrage lui plaisait" (Traduction Michel Rouse, 2006).

¹⁷ "L'une d'elle gagne les forêts" (Traduction Joseph Chamonard, 1966).

nullement question de rossignol; “altera tecta subit, neque adhuc de pectore caedis / excessere notae, signataque sanguine pluma est”¹⁸ (v. 669-670): le lecteur devine qu’il s’agit de Procné car c’est elle qui a tué Itys et doit aussi deviner que l’oiseau à la gorge rousse est une hirondelle. Chez Chrétien, “Progné devint une arondele, / Et Philomena rossignos.” (v. 1452-1453). On remarque qu’il occulte complètement le crime de Procné. Il déplace au contraire la vengeance sanguinaire du côté de Philomena le rossignol dont il interprète le chant: les “Oci! Oci!” qu’elle lance dans la forêt sont autant d’appels au meurtre. Mais ce jeu de mots n’est possible que dans la langue de Chrétien, comme si une langue nouvelle conduisait nécessairement à une interprétation nouvelle du mythe.

Philomena passe successivement de la parole au silence, du silence aux images et des images au chant, à un chant qui doit être compris. Tout se passe donc comme si le chant était à la fois une synthèse et un dépassement du mot et de l’image, ne pouvant être atteint qu’après avoir fait l’expérience du silence. Chrétien fait de cette métamorphose une sorte d’art poétique: l’artiste est celui qui s’empare de la langue vulgaire et qui, par le biais des images, conduit le lecteur au-delà des apparences.

Le temps de la courtoisie

Le roman de Chrétien ne marque pas seulement l’avènement d’une nouvelle langue littéraire, il ouvre aussi la voie à une nouvelle culture. Tout comme Térée représente la langue des païens, volontiers séductrice et trompeuse, il est aussi le modèle de l’anti-courtoisie auquel s’oppose Philomena. Tout d’abord, c’est un être violent: il séquestre sa belle-sœur, la viole¹⁹, lui coupe la langue. Tous ces actes prennent place au milieu d’une forêt, lieu par excellence de la sauvagerie:

La meisons estoit an un bois, [...]
Loing de villes de totes parz
Et loing de chans et loing d’essarz,
Loing de chemins et de santiers.²⁰

Chrétien reprendra d’ailleurs ce motif de la forêt dans *Yvain, le chevalier au lion*: le héros, repoussé par sa dame, sombre dans la folie dans une forêt où il vit comme un animal

¹⁸ “L’autre pénètre sous les toits, et, sur sa poitrine, les marques du meurtre ne se sont pas effacées; son plumage est taché de sang.” (Traduction Joseph Chamonard, 1966).

¹⁹ Sur le viol dans *Philomena*, voir l’article de Michèle Gally: “La raison d’amour sous l’ombre portée du viol”.

²⁰ “La demeure était au milieu d’un bois [...], à l’écart des villages de tous les côtés, loin des champs et des cultures, loin aussi de tout chemin et de tout sentier.” (Traduction Michel Rousse, 2006).

sauvage²¹. La violence de Térée est perceptible également dans la réaction de ses compagnons qui n'ignorent rien de ce qu'il a fait à Philomena mais se taisent par crainte. Notons qu'Ovide ne mentionnait pas les compagnons. Térée manque aussi de courtoisie dans le choix de son amour: non seulement, il est un homme marié²² mais il désire commettre un adultère avec la sœur de son épouse. Cet amour a quelque chose d'incestueux, bafouant les liens familiaux, cela explique peut-être que, pour se venger, Procné brave, toujours au sein de la famille, un autre interdit: infanticide et anthropophagie ont pour victime leur propre enfant. Pourtant, Térée, chez Chrétien, se montre capable d'une réaction courtoise: il essaie d'obtenir l'amour de Philomena avant d'abuser d'elle.

Mes de tant fet viaus que cortois
Que s'amor li requiert ençois
Qu'il li forface nule rien²³. (v. 763-765)

Mais là encore, la parole de Térée manque de courtoisie car lorsque Philomena refuse de l'aimer comme il le désire, il ne tient pas compte de sa réponse, se montre de plus en plus violent. Sa courtoisie était donc toute rhétorique.

Face à Térée, Philomena est la dame courtoise par excellence. L'énumération de ses qualités et de ses talents par Chrétien semble bien peu s'appliquer à un personnage de l'Antiquité: elle pratique des jeux à la mode au Moyen-Age, maîtrise l'art de la fauconnerie, joue de nombreux instruments dont la vielle... Alors qu'Ovide ne mentionnait que sa beauté, sa parure et la grâce de sa démarche, Chrétien rappelle que l'idéal du Moyen-Age allie perfection physique et morale: "Nu fu pas mains sage que bele" (v. 172).

Comme c'est le cas traditionnellement avec la fin'amor, c'est bien la dame qui éduque, ou du moins tente d'éduquer, l'homme aux valeurs courtoises. Lorsque Térée demande à sa belle-sœur d'intervenir directement pour convaincre son père de la laisser partir avec lui, Philomena, dans un anachronisme extraordinaire, invoque "la costume as François", la coutume des Français. Elle refuse d'intervenir et dit que c'est à lui de convaincre le vieux roi car c'est lui qui veut son départ. Puis les deux personnages interprètent de manière contradictoire le silence du vieux Pandion face à la demande de Térée: pour l'une, c'est un refus; pour l'autre, c'est un accord tacite. Dans le bois, Térée et Philomena s'opposent sur la définition de l'amour: lui aime sa belle-sœur d'un amour déshonnête qui doit rester secret alors qu'elle avoue sans ambages un amour quasi fraternel: "Je vos aim bien si con je doi" (v. 772). Mais Térée refuse d'entendre le langage de

²¹ Sur le motif de la forêt dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, voir mon article "Le chêne et le charme: la forêt hors les lois dans l'œuvre de Chrétien de Troyes".

²² Or, dans *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes fait bien l'apologie d'un amour courtois au sein du mariage.

²³ "Pourtant, un reste de courtoisie le pousse à requérir d'amour la jeune fille plutôt que de la brutaliser" (Traduction Michel Rousse, 2006).

Philomena, il ne veut pas être éduqué à la courtoisie et son geste est extrême: il lui ôte la parole.

La fin du texte de Chrétien souligne de nouveau le rôle de Philomena dans l'éducation à la courtoisie. Le rossignol qu'elle est devenue condamne par son chant les hommes dont le comportement va à l'encontre de la courtoisie:

Ancore, qui c'erroit son los,
Seroient à honte trestuit
Li desleal mort et destruit
Et li felon et li parjure
Et cil qui de joie n'ont cure
Et tuit cil qui font mesprison
Et felenie et traïson
Vers pucele sage et cortoise (v. 1454-1461)²⁴

Le dialogue de Térée et Philomena est redoublé par le dialogue fictif entre le lecteur et le narrateur qui, comme souvent dans les romans courtois, se livrent à une réflexion sur les sentiments de Térée et ce qui le pousse à agir. L'accès à la courtoisie apparaissant ainsi comme profondément dialogique, le silence imposé à Philomena fait figure d'aporie.

Par rapport à Ovide, Chrétien développe grandement la parole des personnages et particulièrement celle de Térée²⁵. Dans le dialogue entre Térée et Philomena, le lecteur entend le dialogue de deux cultures: au sein d'un mythe païen où se déchaînent les désirs non maîtrisés et la violence, la voix de Philomena annonce le roman courtois. Et c'est bien sa voix qui clôt le roman. Lorsque Chrétien écrit: "De Philomena leirai ci"²⁶, il s'agit moins d'une conclusion que d'une transition: le conte *Philomena* laisse place à des romans libérés du joug antique, où la courtoisie pourra s'exprimer librement.

Même si Chrétien fait une plus large place au dialogue, il accorde un statut tout particulier au silence, valeur courtoise à part entière dans son œuvre. Le silence, avec le motif de la langue coupée, est inscrit au centre du conte. Mais Chrétien estompe le caractère spectaculaire qu'Ovide conférait à ce motif:

radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens inmuratur atrae,
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,

²⁴ "Aujourd'hui encore, si l'on suivait le conseil de Philomena, tous les traîtres seraient voués à une mort honteuse, ainsi que les scélérats et les parjures et ceux qui ne font aucun cas de la joie, ou tous ceux qui commettent d'ignobles forfaits en trahissant des jeunes filles sages et courtoises." (Traduction Michel Rousse, 2006).

²⁵ La parole de Térée n'occupe qu'un seul vers dans la version d'Ovide!

²⁶ "Je terminerai ici le conte de Philomena." (Traduction Michel Rousse, 2006).

palpitat et moriens dominae uestigia quaerit.²⁷ (v. 557-560).

En revanche, il étoffe le thème du silence qui parcourt désormais plus largement le conte. Le silence est d'abord celui de Pandion. Lorsque Térée lui demande la permission de conduire Philomena chez sa sœur, le vieux roi ne répond pas. Dès que s'achèvent les paroles de Térée, qui se plaint d'ailleurs de ne pas avoir vu sa belle-sœur, cette dernière apparaît. Elle est tellement éblouissante et la liste de ses qualités tant physiques que morales est si longue que tout le monde, y compris le narrateur, semble avoir oublié la prière de Térée. Ce dernier reprend ensuite la parole pour demander à Philomena de convaincre son père de la laisser partir. S'ensuit alors une discussion sur le silence de Pandion. Le silence est glosé: il demande à être interprété. Plus tard, dans la forêt, Térée demande à Philomena de taire un amour illicite, de le cacher à tous alors que Philomena demande à Térée de ne plus lui parler de ce sentiment, de le faire disparaître. Leur interprétation du silence diverge encore, comme face au silence de Pandion. Pour Térée, le silence est un accord tacite: Philomena doit accepter sans un mot ses avances. Pour Philomena, le silence est un refus. Il y a sans doute un jeu de mots entre le verbe "taire" et le nom du personnage, Térée: "Teirai?" demande-t-il incrédule à Philomena au vers 777. Térée est en effet celui qui ne peut pas se taire et qui ne parvient pas non plus à faire taire ses bas instincts. Chrétien, prêtant cet échange sur le silence aux personnages, souligne l'ironie tragique: Philomena demande à son beau-frère de se taire mais c'est elle qui perd la parole. Pourtant Térée est aussi celui qui ne parvient pas à obliger les autres à se taire, Philomena trouvant un autre moyen que la parole pour faire parvenir son message à sa sœur.

Le silence, c'est encore celui des compagnons de Térée, n'ignorant pourtant pas le crime. C'est celui de Procné, qui comprenant le sens de la tapisserie, retient ses cris. C'est celui de la paysanne qui garde Philomena lorsque Procné frappe à la porte de la maison au milieu du bois. C'est enfin celui d'Itys qui demeure tragiquement muet, se contentant d'enlacer et d'embrasser sa mère avant que celle-ci ne le tue. Chez Ovide, on l'entendait au moins s'exclamer "mater! mater!" (v. 640).

Dans *Le Conte du Graal*, Chrétien réaffirmera les vertus du silence, avec un roman inachevé qui se termine donc lui-même par le silence de l'auteur. Le jeune Perceval pose trop de questions, parle à tort et à travers, n'écoute pas suffisamment les autres. Ainsi, dans l'enseignement qu'il lui dispense, Gornemant le met en garde contre une parole abusive:

et li saiges dit et retrait:

"Qui trop parle pechié fet."

²⁷ "La racine en palpite au fond de la bouche; la langue elle-même, jetée sur le sol, murmure ses plaintes à la terre qu'elle noircit de son sang. Comme on voit sursauter la queue coupée d'une couleuvre, elle palpite et, avant de mourir, cherche à rejoindre celle à qui elle appartient." (Traduction Joseph Chamonard, 1966).

Por ce, biau frere, vos chasti
de trop parler,[...] (v. 1651-1654)²⁸

On sait toutefois que le conte ne prône pas un silence absolu. En effet, si Perceval n'a pas accès aux mystères du Graal, c'est que, suivant trop à la lettre les recommandations de Gornemant, il ne pose aucune question sur le Graal.

Au-delà du thème du silence, ou plutôt de celui d'une parole maîtrisée, réfléchie, plusieurs thèmes sont en germe dans *Philomena*, qui seront repris dans d'autres œuvres. Nous nous intéresserons au cas du *Conte du Graal*. Le bois isolé dans lequel Térée retient Philomena prisonnière n'est pas sans rappeler la "gaste forest" dans laquelle Perceval et sa mère vivent reclus. Philomena n'est en contact qu'avec la paysanne qui la garde; de la même manière, Perceval ne côtoie que les paysans qui travaillent pour sa mère, cette dernière tenant à éloigner son fils du monde de la chevalerie afin qu'il ne meure pas au combat comme son père et ses frères. Comme dans *Philomena*, il est aussi question de viol dans *Le Conte du Graal*. Lorsque Perceval rencontre pour la première fois une jeune fille, il pénètre dans sa tente en l'absence de son ami et, malgré son interdiction, lui vole des pâtés et la bague qu'elle portait. Mais, après une initiation à la courtoisie, il comprendra sa faute et saura la racheter. Si *Philomena* est l'histoire d'un infanticide (Procné tue son fils pour se venger de son époux), *Le Conte du Graal* est l'histoire d'un matricide. Lorsque Perceval découvre la chevalerie, il quitte sa mère. Lors de son départ, il se retourne et voit qu'elle "jut pasmee an tel meniere / com s'ele fust cheüe morte"²⁹ (v. 622-623). Il ne fait pas demi-tour mais cingle au contraire la croupe de son cheval pour partir plus vite. Il apprendra dans la suite du roman que sa mère est morte. Soit Perceval mourait en quelque sorte étouffé par sa mère, soit il la tuait. Le mythe d'Ovide met en scène, de manière implicite, la rivalité entre les deux sœurs. Même si elles se soutiennent et se liguent dans le crime, elles ont toutes deux partagé le même homme. Dans *Le Conte du Graal*, Chrétien montre plus clairement, dans un épisode qui a pour héros Gauvain, la rivalité entre deux sœurs. L'aînée a giflé la cadette qui demande réparation auprès de Gauvain³⁰. Le chevalier courtois doit donc régler les conflits entre les sœurs, non risquer de les allumer comme le fait Térée. Si l'on compare les descriptions de Philomena et Blanchefleur, la femme aimée par Perceval, on constate qu'elles se ressemblent étrangement, ce qui n'est guère étonnant, le portrait féminin étant un

²⁸ "Comme le dit si bien le proverbe: "A trop parler, faute on commet." Voilà pourquoi, mon ami, je vous recommande de ne pas trop parler" (Traduction Jacques Ribard, 1991).

²⁹ "Elle était étendue sans connaissance, comme morte." (Traduction Jacques Ribard, 1991).

³⁰ Il y a un épisode similaire dans *Le chevalier au lion* où deux sœurs se disputent l'héritage. Gauvain défend l'une et Yvain, sous le nom du chevalier au lion, défend l'autre.

passage obligé assez stéréotypé³¹. Leurs cheveux sont comparés à de l'or fin, elles ont le front "blanc" et "plain", c'est-à-dire lisse, les sourcils écartés³², le nez "droit". La description physique de Philomena est toutefois plus développée, Chrétien évoquant les seins, les mains, la taille et les hanches, ce qu'il ne fait pas pour Blanchefleur. Pourtant, on peut dire que c'est le portrait de Blanchefleur qui est le plus abouti. En effet, si le désir de Térée est éveillé et soutenu par la vue de Philomena, l'amour de Perceval est entretenu par le souvenir de son amie. Il s'absorbe ainsi dans la contemplation de gouttes de sang sur la neige qui lui rappellent les couleurs du visage de Blanchefleur³³. On remarque à cette occasion que le sang, lié à la violence dans *Philomena*, atteint ici une dimension symbolique, tout comme les gouttes de sang qui perlent de la lance qui accompagne le cortège du graal. Autre évolution dans le portrait: la beauté de Philomena est l'œuvre de Dieu et de la Nature

Tel l'ot Dieu faite que Nature
Mien esciant i fausist bien
S'ele i vosist amender rien (v. 142-144)
Car Nature s'en fu penée
Plus que de nule autre bien née,
S'i ot tot mis quanqu'ele pot. (v. 167-169)³⁴

alors que la beauté de Blanchefleur est l'œuvre de Dieu seul:

fist Dex de li passemervoille,
n'onques puis ne fiste la paroille
ne devant faite ne l'avoit. (v. 1825-1827)³⁵.

Enfin, Philomena peut apparaître à certains égards comme la préfiguration du cortège du graal. Lorsqu'elle apparaît, Chrétien la décrit ainsi "qui la face ot vermoille et clere" (v. 206). Les couleurs de son teint rappellent celles de la lance qui accompagne le graal: blanche avec des gouttes de sang. L'adjectif "clere" évoque aussi la lumière, lumière très présente également lors du passage du cortège du Graal. Lorsque la demoiselle qui porte le graal entre dans la pièce, l'éclat du graal surpasse alors la lumière des chandeliers.

³¹ Voir à ce propos la comparaison des portraits des héroïnes de Chrétien de Troyes dans l'article de Carmelle Mira: "Un topos médiéval, le chef d'œuvre inimitable... et sans cesse imité: la beauté de l'héroïne chez Chrétien de Troyes."

³² Chrétien de Troyes emploie l'expression "large antr'oel" (v. 145 de *Philomena* et v. 1817 du *Conte du Graal*.)

³³ De la même façon, Lancelot dans *Le chevalier de la charrette*, se plonge dans la contemplation d'un peigne ayant appartenu à Guenièvre.

³⁴ "C'était l'œuvre de Dieu lui-même, et Nature, à mon avis, aurait échoué à faire mieux. [...] Nature avait mis plus de soin à la faire que pour aucune autre créature; elle y avait employé toutes ses ressources." (Traduction Michel Rousse, 2006).

³⁵ "Dieu avait fait d'elle la merveille des merveilles; il n'en avait jamais fait de semblable et n'en fit jamais plus." (Traduction Jacques Ribard, 1991).

Un ermite expliquera plus tard à Perceval que le graal contient une hostie qui permet à elle seule de maintenir en vie le vieux père du roi Pêcheur. Or, Pandion affirme que Philomena lui est indispensable, vitale même: "Que ce ne fust ses reconforz, / grant pieç'a que je fusse morz"³⁶ (v. 377-378). Son grand âge en fait d'ailleurs un personnage surnaturel, à l'image du père du roi Pêcheur: "Plus ai vescu ne fist Jacob / Ne Abraham"³⁷ (v. 360-361).

Tout se passe donc comme si *Philomena* contenait déjà en germe nombre d'éléments qui trouveront leur aboutissement dans *Le Conte du Graal*, comme si Chrétien semait déjà dans la réécriture du mythe antique les idées qui devaient s'épanouir dans son dernier roman. Dans le prologue du *Conte du Graal*, Chrétien de Troyes compare d'ailleurs le comte Philippe de Flandre à Alexandre:

Mes je proverai que li cuens
valt mialz que cist ne fit asez,
car il ot an lui amassez
toz les vices et toz les max
dont li cuens est mondes et sax.³⁸ (v. 16 à 20)

De *Philomena* au *Conte du Graal*, on assiste à une purification des mœurs, à une christianisation de la pensée qu'illustrent bien les deux scènes de repas qui sont d'une part le festin anthropophage de Térée dévorant son propre fils, d'autre part l'ascèse du repas du graal.

Ce n'est pas un hasard si *Philomena* se clôt sur le motif de la reverdie. "Quant il vient au prin d'esté" (v. 1463), le rossignol qu'est devenue l'héroïne se met à chanter dans les bois. Habituellement, la reverdie ouvre les romans, comme c'est le cas notamment du *Conte du Graal*: "Ce fu au tans qu'arbre florissent, / feuillent boschaige, pré verdissent"³⁹ (v. 69-70). Mais la fin de *Philomena* est bien une ouverture, une ouverture sur le roman qui véhicule les valeurs courtoises et chrétiennes. Il existe une véritable continuité dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, comme il existe une continuité évidente, pour l'auteur médiéval, entre la littérature des anciens et celle de son époque. En reprenant ce texte d'Ovide, Chrétien illustre le fait que la "translatio" est métamorphose: elle transmet en modifiant la forme et le sens. La fin de *Philomena* qui invite à entendre "ancore" (v. 1454) le chant de l'héroïne montre que le mythe traverse les époques mais le message que contient le chant et donc le mythe se transforme au fil du temps.

³⁶ "Sans le réconfort qu'elle m'apporte, il y a longtemps que je serais mort." (Traduction Michel Rousse, 2006).

³⁷ Selon la Bible, Jacob aurait vécu jusqu'à 147 ans et Abraham jusqu'à 175 ans.

³⁸ "Et je montrerai que le comte lui est bien supérieur, car Alexandre portait en lui tous les vices et toutes les faiblesses dont le comte s'est purifié et libéré." (Traduction Jacques Ribard, 1991).

³⁹ "C'était au temps où les arbres fleurissent, où les bois se couvrent de feuilles et les prés de verdure" (Traduction Jacques Ribard, 1991).

Bibliographie

AZZAM, Wagih (1989), "Le printemps de la littérature. La 'translation' dans Philomena de Crestiens li gois." [en ligne]. In: *Littérature*, N°74, Le miroir et la lettre. Écrire au Moyen Âge. pp. 47-62. [consulté le 09/07/2012]

<URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1989_num_74_2_1482>.

CARRETO, Carlos, *Figuras do silêncio: di inter-dito a emergência da palavra no texto medieval*, Lisboa: Estampa.

CHRÉTIEN DE TROYES (2006), *Cligès, Philomena*, traduction et présentation par Michel Rousse, Paris: GF Flammarion.

_____ (1984), *Le Conte du Graal*, tomes 1 et 2, publié par Felix Lecoy, Paris:Honoré Champion.

_____ (1991), *Le Conte du Graal*, traduit par Jacques Ribard, Paris: Honoré Champion traduction.

GALLY, Michèle (2003), "La raison d'amour sous l'ombre portée du viol". In: Jean-René Vallette, Jean-Claude Vallecalle, Marie-Etiennette Bély (coll.) *Entre l'ange et la bête: l'homme et ses limites au Moyen-Age [Actes des deux colloques organisés à Lyon en avril 2000 et avril 2001]*, Presses Universitaires de Lyon, pp. 187-195.

GINGRAS, Francis (2004), "Aimer hors chant: réinvention de l'amour et invention du 'roman'" [en ligne]. In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 4, pp. 18-43. [consulté le 11/07/2012] <URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1005475ar>>.

JAMES-RAOUL, Danièle (2000), *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris: Honoré Champion.

MIRA, Carmelle (1999), "Un topos médiéval, le chef d'œuvre inimitable... et sans cesse imité: la beauté de l'héroïne chez Chrétien de Troyes" [en ligne]. In *Arob@se, Journal des lettres & sciences humaines*, Volume 3, n 2. [consulté le 18/11/2012] <URL: <http://www.univ-rouen.fr/arobase/bck6.html>>.

OVIDE (1960), *Les Métamorphoses*, VI "Progné et Philomèle", traduction et notes par Joseph Chamonard, Paris: GF Flammarion, pp. 167-174.

ROUSTANT, Sylvia (2010), "Le chêne et le charme: la forêt hors-les-lois dans l'œuvre de Chrétien de Troyes". In: *Otrante, art et littérature fantastiques*, n°27-28 "Forêts fantastiques" collectif sous la direction de Lambert Barthélémy, Paris, Editions Kimé, pp. 49-58.

A METAMORFOSE EM CLAUDE CRÉBILLON

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
Universidade do Algarve
Investigadora do CLEPUL / UALG
APEF
aacarva@ualg.pt

Resumo

Neste artigo, estudaremos os sentidos da *metamorfose* em quatro narrativas de Claude Crébillon: *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** (1730); *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonoise* (1734); *Le Sopha. Conte moral* (1742); e *Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique* (1754). Enquanto contista, o autor recupera e transforma um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao maravilhoso. Os vários sentidos da *metamorfose* serão aqui considerados quer enquanto processo estético-literário problematizador do exotismo maravilhoso na literatura coeva, quer como um meio lúdico e transgressor de criticar tanto a moral e os costumes excessivamente hedonistas, como as manobras do poder político. Assim, nestas obras, o processo da *metamorfose* está ao serviço da visão crítica sobre a literatura e a sociedade que caracteriza a poética de Crébillon.

Abstract

In this paper we will study the meanings of *metamorphosis* in four narratives by Claude Crébillon: *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** (1730); *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonoise* (1734); *Le Sopha. Conte moral* (1742); and *Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique* (1754). As a fairy tales teller, the author gets back to and transforms a wide cultural background where different fairy-like traditions meet. Several meanings of *metamorphosis* will be considered here either as an aesthetic-literary process questioning fairy tales exoticism of coeval literature, either as a recreational and transgressor method to criticize excessively hedonistic morals and behaviour as well as political manoeuvres. Thus, in these works, the process of *metamorphosis* serves the critical vision over literature and society dear to Crébillon.

Palavras-chave: Metamorfose, Crébillon, Crítica Social e Literária

Keywords: Metamorphosis, Crébillon, Social and Literary Criticism

Neste artigo, estudaremos os sentidos da metamorfose em quatro narrativas de Claude Crébillon: *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** (1730); *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonoise* (1734); *Le Sopha. Conte moral* (1742); e *Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique* (1754). Enquanto contista, o autor recupera e transforma um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao maravilhoso. Os vários sentidos da metamorfose serão aqui considerados quer enquanto processo estético-literário problematizador do exotismo maravilhoso na literatura coeva, quer como um meio lúdico e transgressor de criticar tanto a moral e os costumes excessivamente hedonistas, como as manobras do poder político. Assim, nestas obras, o processo da metamorfose está ao serviço da visão crítica sobre a literatura e a sociedade que caracteriza a poética de Crébillon.

De acordo com o *Dictionnaire historique de la langue française*¹, o termo “métamorphose” (n. f.) surge, neste idioma, por volta de 1365, a partir do latim “metamorphosis” (= “mudança de forma”), transcrição do grego tardio “metamorphôsis” (derivado de “metamorphein” = “transformar-se”). O termo é atestado pela primeira vez na língua francesa no título dos poemas mitológicos de Ovídio, *Les Métamorphoses*, obra que contém 246 fábulas metamórficas escolhidas de entre o repertório da tradição grega e das fábulas romanas. Na mesma entrada do referido dicionário, afirma-se ainda que várias obras antigas expunham sob o mesmo título as transformações de seres humanos em animais, vegetais, fontes e objectos, tema mítico comum a todo o universo cultural indo-europeu, senão mesmo universal. Mais adiante diz-se ainda que, tendo sempre como referência o mundo antigo, o termo “métamorphose”, por volta de 1493, tomou o sentido de “*changement d'une forme en une autre*” (Rey, 1992: 1234). No século XVII, o sentido do termo começa a expandir-se, passando a aplicar-se também

à un important changement survenant dans la fortune, le caractère de qqn. (1668) et à la transformation qu'éprouvent les substances par des causes naturelles. – En ce sens, il est passé dans la terminologie zoologique (1736) où il pourrait aussi être dérivé du verbe *se métamorphoser*, appliqué aux phases de la vie des insectes. [...] / Le dérivé METAMORPHOSER v. tr. (1571) est employé lui aussi pour une transformation surnaturelle et, par analogie, au sens courant de “changer l'extérieur, le caractère de (qqn.)” (1690). – Le pronominal (1665) s'est d'abord imposé en zoologie à propos des phases de la vie des insectes et, depuis 1671, dans l'usage commun pour “changer complètement”. [...]. (Rey, 1992: 1234).

Veremos adiante como Crébillon faz uso destes sentidos do termo “métamorphose”.

¹ Cf. Rey (1992: 1234).

Conhecido no seu tempo como o “físico do amor” ou o “filósofo das mulheres”, Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777) revela-se, sobretudo, como um criador rendido ao prazer da escrita e senhor de um estilo incomparável, que seduz de imediato o seu leitor e o convida à exploração profunda das suas capacidades interpretativas (cf. Carvalho, 2003). *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** (1730) é a sua obra inaugural. Depois dela, o autor publicará as seguintes: *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (1732); *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonoise* (1734); *Les Égarements du cœur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour* (1736-38); *Le Sopha. Conte moral* (1742); *La Nuit et le Moment ou les Matines de Cythère. Dialogue* (1755); *Le Hasard du coin du feu. Dialogue moral* (1763); *Les Heureux Orphelins. Histoire imitée de l'Anglais* (1754); *Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique* (1755); *Lettres de La Duchesse de *** au Duc de **** (1768); e, finalmente, *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade* (1771). De entre o corpus crébilloniano ocupar-nos-emos neste estudo das quatro narrativas que encenam elementos da esfera do maravilhoso, desenvolvendo o motivo da *metamorfose*, a saber: *Le Sylphe*, *L'Écumoire*, *Le Sopha* e a continuação deste, *Ah Quel Conte!*

*Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** [Paris: L. D. Delatour, 1730] (Crébillon, 1999a) surge num momento em que os elementos cabalistas e esotéricos, tais como silfos e sílfides, se encontram em voga devido ao sucesso de *Le Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes* (1670), de Montfaucon de Villars. Crébillon transforma tal moda numa reflexão sobre a libertinagem aristocrática coeva. Na sua obra inaugural, anonimamente publicada, o autor coloca em cena uma conversa jocosa travada entre um silfo libertino e uma jovem condessa, que se diz fascinada por tais entidades esotéricas. Fruto da imaginação desejante da condessa ou máscara decente para um encontro amoroso real, o colóquio versa, por um lado, sobre o imperativo da sedução e da inconstância resultante da saciedade e do desdém e, por outro, sobre a posse e a sua impossibilidade. Coloca-se, assim, a questão do desejo amoroso sob o signo do sonho, da ilusão e do devaneio, matéria que o autor explorará nas obras posteriores (cf. Carvalho, 2003).

Necessariamente breve, visto se apresentar como uma carta, e evocando um *biblot* rococó pela sua graciosidade e elegância, tanto de espírito como de linguagem, *Le Sylphe* revela-se, porém, uma forma literária complexa pelo modo como harmoniza as convenções de alguns dos géneros narrativos predilectos no seu tempo: a *epístola*, o *conto* e o *diálogo*. Contudo, esta combinatória permite o jogo ambíguo entre o real e o sobrenatural, qual conto fantástico *avant la lettre*. Mas ela contribui, também, para a problematização das fronteiras dos géneros narrativos no contexto do seu tempo (cf. Carvalho, 2011). O título, *Le Sylphe*, designa um elemento maravilhoso e esotérico, ao qual parece reservado um papel de

destaque na narrativa. O subtítulo sugere o lado ficcional da aventura (“songe”), que será, no entanto, ambigüizado pela epistológrafa, jogando entre a veracidade ou a ilusão onírica do ocorrido. Por outro lado, a formulação do subtítulo comporta ainda uma indicação genológica, isto é, trata-se de uma narrativa sob a forma epistolar aparentada com as memórias por ser constituída por uma carta singular. De acordo com as convenções em vigor, estas duas formas literárias – epistolar e memórias – decorrem de uma estética da autenticidade que se contrapõe à do conto maravilhoso sugerida pelo primeiro elemento do título. A partir da sua obra inaugural, o autor ensaia uma escrita baseada numa estética da indecidibilidade e do contraponto, da pluralidade e da problematização formais, acentuando, assim, a convenção epistolar, dado que delega em Madame de R*** a responsabilidade da narrativa acerca do “songe” com o Silfo.

O novo modelo amoroso da libertinagem galante, florescente no seio da sociedade aristocrática francesa, representa uma verdadeira metamorfose operada na hierarquia dos valores deste microcosmo social, passando o código da galanteria a sobrepor-se ao código terno e precioso que vigorara no decurso do século XVII. Elemento imaginário cabalista, génio composto pelos mais puros átomos de ar, o Silfo de Crébillon evoca, no espírito do leitor seu contemporâneo, certas qualidades, como a juventude, a audácia, a graça e a delicadeza, que caracterizam o novo ideal de amante nascido do código do *goût* (valorizador do império dos sentidos sobre o dos sentimentos). A leitura do texto confirmará tais expectativas, visto que este génio aéreo e invisível aí se afirma onisciente em relação aos mais secretos desejos e pensamentos das mulheres.

O Silfo irrompe na narrativa como uma voz que, vendo sem ser visto à maneira de um *voyeur*, se declara extasiado com os encantos físicos da condessa, desesperando-se quando esta os oculta. Profundo conhecedor da arte da sedução libertina, ele procura, em primeiro lugar, captar a atenção e a benevolência da mulher, despertando a sua vaidade com os elogios à sua superior beleza, indigna de um mortal. Sugere-se, assim, que a voz que fala não pertence ao plano do humano. Em seguida, a leve sugestão do desejo de posse torna-se mais explícita, embora velada ainda sob o jargão amoroso precioso: a condessa, diz a voz masculina, é uma *cruel* que *desespera* este amante *respeitoso* e que a *adora*. Ao mesmo tempo lisonjeada e curiosa, a condessa começa a vencer o medo e a surpresa iniciais, adormecendo, assim, a sua resistência. Inicia-se, então, a sua metamorfose moral, se acreditarmos na sua proclamada virtude. O génio aéreo prossegue o jogo de sedução. Madame de R***, porém, afirma debater-se num turbilhão de ideias contraditórias, crendo, por um lado, nada dever temer desta aventura insólita e tentadora, mas, por outro, receando uma atitude violenta e atentatória da sua virtude por parte desta entidade que se diz apaixonada por si, e que ela imagina ser um espírito mais forte do que qualquer homem. Condenando severamente as falsas beatas, o libertino manifesta, no

entanto, uma certa nostalgia da virtude sincera. Porém, segundo ele, em tempos tão conturbados pela libertinagem, a virtude mais não é que a resistência feminina aos desejos e aos caprichos dos homens, nascida da convenção social do dever do respeito pelo decoro. Quer dizer, a virtude metamorfoseou-se numa máscara que esconde o desejo, num ideal fora de moda, enquanto o prazer se mostra bem real e vivo. Se, agora, a verdadeira virtude é uma quimera e a hipocrisia condenável, então o único caminho que resta é o da aceitação da “filosofia moderna” do hedonismo e do culto da volúpia. Com base nesta argumentação falaciosa, assim como na suposta demonstração de que todos os tipos de mulher caem fatalmente nas estratégias de um mestre da sedução, o libertino tenta metamorfosear moralmente a sua interlocutora. Proclamando a vanidade da virtude feminina e contrariando toda a argumentação da condessa, sedutor e seduzida vão-se tornando progressivamente cúmplices através da sugestão de uma lei natural que, no fundo, não é mais do que o desejo do libertino.

Todavia, a condessa pretende, por um lado, resistir o máximo de tempo possível para comprovar a sua virtude e, por outro, verificar se o Silfo é, na realidade, um amante digno de si, motivos pelos quais ela procura desviar o rumo da conversa, mostrando-se curiosa em saber se o currículo das conquistas do seu interlocutor corresponde, de facto, à sua sabedoria. Aproveitando imediatamente a oportunidade que lhe é oferecida para um auto-elogio e conhecendo bem o valor da eficácia erótica de tais narrativas, a voz do Silfo libertino transforma-se, então, numa voz narradora autodiegética, que começa a contar uma parte das suas diversas aventuras amorosas. Assim, o Silfo demonstra que a sua “ciência da sedução” tem por bases a observação e a experimentação. Tal forma de pensamento, indo ao encontro do espírito racionalista da época, contrasta com a suposta natureza maravilhosa da personagem. Não obstante, a narrativa das conquistas amorosas do Silfo reforça a sua autoridade na matéria e constitui um meio táctico ao serviço da sua presente estratégia de sedução, uma vez que, por um lado, provoca na sua interlocutora a sugestão do desejo imaginado e, por outro, dá-lhe a garantia de que, não sendo ela diferente de todas as outras mulheres, sucumbirá fatalmente, embora esteja desculpabilizada à partida. Curiosamente, verifica-se que, apesar dos seus dons, o Silfo “[a] été souvent obligé de changer de forme pour [se] faire aimer” (Crébillon, 1999a: 30): assim, para agradar a uma jovem inocente e medrosa, teve de se metamorfosear no seu professor de música; no caso de uma senhora de alta condição, porém, o Silfo bem tentou assumir a forma de um cavalheiro que a amava, mas só conseguiu os seus intentos quando se transformou num dos criados da referida dama. Outras mulheres, não acreditando que um espírito aéreo pudesse tornar-se sólido e palpável, recusaram-no (Crébillon, 1999a: 30-31). Através do processo da metamorfose, Crébillon alude aqui ao hedonismo e ao culto da volúpia reinantes no seu tempo. Após sucessivos avanços e recuos, o libertino continua a explorar a

curiosidade e o desejo da sua interlocutora, de forma a conduzi-la na direcção que lhe é mais favorável. Por fim, diz-lhe, numa verdadeira jogada de mestre, cujo objectivo é levar a mulher a confessar o desejo e, portanto, a assumir a sua própria metamorfose moral pelo assentimento na sedução: “ne me permettez-vous donc point de me montrer?” (Crébillon, 1999a: 36-37). Madame de R*** procura, contudo, protelar a rendição, misturando receio e curiosidade. Seduzida pela palavra e pelo sistema do libertino, o último refúgio da condessa consiste em não lhe permitir que *tome corpo*. Porém, a metamorfose do Silfo não se faz esperar muito: a voz invisível mostra-se em todo o seu esplendor físico: “En ce moment une lueur extraordinaire remplit ma chambre, et je vis au chevet de mon lit le plus bel homme qu’il soit possible d’imaginer” (37). Imediatamente, qual amante terno e respeitoso, o libertino lança-se aos joelhos da condessa e suplica-lhe uma jura de fidelidade, com a qual obtém a confissão pretendida: “Oui mon cher, mon aimable Sylphe! [...], je vous jure une ardeur éternelle, je ne redoute plus que votre inconstance” (*ibidem*).

No final, é com toda a violência que se manifesta “l’égarement” de Madame de R*** (“trop de faiblesse”, “mais je l’adorais!”, “Ah!... Vous êtes palpable!”: *ibidem*). Porém, apesar dos correspondentes “transports” do Silfo, trata-se de uma ocasião perdida, visto que os amantes são surpreendidos pela criada, o que provoca o desaparecimento do espírito (ou o desfazer da ilusão, ou o acordar do sonho, ou a fuga de um amante de carne e osso...). Será em vão que Madame de R*** chamará insistentemente pelo Silfo. Uma tal indiferença leva-a a considerar a hipótese de tudo não ter passado de “une agréable illusion qui s’est présentée à [s]on esprit” (*ibidem*). Então, decide escrever à sua confidente a dar-lhe conta desta extraordinária aventura nocturna. Termina a carta, deixando no ar uma pergunta, que tanto pode ser dirigida a si própria como à sua correspondente: “mais n’est-il pas dommage que ce ne soit qu’un songe?” (*ibidem*). Com esta questão, reforça-se a indecidibilidade do sentido do texto e reconduz-se ao seu início. A personagem do Silfo escondera-se na invisibilidade de uma voz tentadora e persuasiva, metonímia do desejo, sendo só perto do final que o espírito fascinador se metamorfoseia, de forma visível e palpável, no corpo do mais belo homem imaginável, numa aparição extraordinariamente ofuscante, terminando a sedução da jovem condessa, isto é, a sua metamorfose moral, que fora preparada pelo libertino ao longo de todo o diálogo. A instância autoral faz-se igualmente ouvir nas palavras finais do texto, colocadas na pena da sua personagem fictícia, dirigidas agora a todo o tipo de leitores, tanto os coevos como os das gerações subsequentes. Várias questões estão lançadas: a ambiguidade entre sonho e realidade; a (im)possibilidade de conciliação entre desejo e sentimento amoroso; a (im)possibilidade da satisfação plena do desejo. A resposta a estas questões não se encontra neste texto inaugural de Crébillon, mas elas serão retomadas, sob múltiplas formas, em todas as suas obras posteriores. *Le Sylphe* é, pois, desde o início, um exemplo das preocupações éticas e estéticas de Claude Crébillon. O

autor analisa com enorme argúcia as convenções e as modas do seu tempo, não para as imitar mas antes para as colocar ao serviço da sua visão moral e estética. Parecendo segui-las, ele está, na realidade, a contribuir para a sua profunda transformação. Assim, logo no seu primeiro texto, através de uma problematização estético-literária das regras dos códigos quer do conto maravilhoso – nomeadamente do processo da metamorfose –, quer do género epistolar, quer ainda do diálogo de sedução, Crébillon questiona o excessivo hedonismo daquilo a que chama o *amour-goût*, criticando o sistema da libertinagem aristocrática reinante no início do século XVIII francês.

Quatro anos mais tarde, o jovem autor dá à estampa o conto galante de suposta inspiração oriental conhecido como *L'Écumoire* (ou, na fórmula original, *Tanzaï et Néadarné. Histoire japonoise*. Paris: Prault [?], 2 vol., 1734). A carga simbólica do termo “écumoire” é aqui múltipla: erótica (o poder da virilidade, ou a sua falta por quebra do interdito sexual); político-religiosa (o poder real e a questão da Bula *Unigenitus*) e até literária, pois ela convida o leitor a “escumar”, filtrar ou decantar a “espuma” do sentido, as subtilezas da escrita crébilloniana. Para além do objecto simbólico, surgem-nos no título duas personagens, presumivelmente um par amoroso, ideia reforçada pelo subtítulo correspondente a uma indicação genológica – *Histoire japonoise*. No entanto, um tal laconismo é enganador quanto à complexidade das críticas contidas neste texto, onde o amor é tudo menos simples (para além das questões sociopolíticas e religiosas). Por outro lado, do ponto de vista das convenções narrativas do tempo, a designação “histoire japonoise” encerra uma subtil contradição, se tivermos em conta que a forma “histoire” pretendia inserir-se no pólo da estética da autenticidade, narrando factos verídicos da vida da(s) personagem(ns), enquanto o adjetivo “japonoise”² reenvia para a moda do conto maravilhoso oriental. Este jogo de oposições prenuncia aquilo que se espera no início da leitura do texto e que será reforçado no prefácio. Partindo do modelo do conto oriental fabuloso que o seu leitor aprecia devido à tradução de Galland das *Mil e Uma Noites* (1704-1717), Crébillon serve-se desta forma literária, metamorfoseando-a, para com ela envolver a sua visão crítica relativamente tanto às questões sociopolíticas, religiosas e amorosas, como também à questionação das convenções narrativas em voga, aspecto digno de relevo em todas as obras do autor.

O prefácio burlesco que antecede a história dos dois apaixonados japoneses coloca a questão da escrita literária como sucessão metamórfica de outros textos anteriores. Dividido em três capítulos (para um total de quatro páginas na edição aqui utilizada!), o seu conteúdo é resumido por Jean Sgard do seguinte modo:

² Esta “histoire japonoise”, contudo, é supostamente editada “A PEKIN, Chez LOU-CHOU-CHU-LA, Seul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour les langues étrangères” (Crébillon, 1999b: 567), confusão geográfica paródica explicada (?) pelo suposto tradutor francês no prefácio.

Le conte nous est donné comme la traduction tardive d'un original chinois, traduit lui-même d'un texte japonais, qui provenait d'un autre texte chéchiennien dont la langue même est perdue. La version chinoise a été traduite 'très imparfaitement' en hollandais, puis en latin, puis en vénitien, 'jargon difficile à entendre' pour quelqu'un qui n'a fait que deux mois d'italien. (Sgard, 1999: 263-264)

Como se pode depreender, a instância autoral leva a ficção do tradutor a uma multiplicidade de níveis tal que o resultado só pode ser a paródia hiperbólica da completa metamorfose deformante do texto original, se é que ele existiu realmente. Por outro lado, parodia-se quer a presunção dos prefácios doutos, graves e pedantes, quer a sua abolição ignorante. Assim, Jean Sgard conclui o seguinte:

Le texte est aussi conjectural que peuvent l'être *l'Ancien Testament* ou *l'Odyssée*, ouvrages hautement métaphoriques dont la valeur littérale, selon Crébillon, est perdue et dont le commentaire fait en quelque sorte tout le sens. Ce qui demeure de cet original introuvable, ce sont des mythes, des 'fables absurdes', des 'religieuses folies', des 'événements singuliers', des 'êtres imaginaires': tel est le conte de *Tanzaï* qui, en fait, n'est même pas une 'histoire japonaise': on est en quelque sorte à l'origine d'une fable. De quelle sorte d'histoire s'agit-il? On ne le saura guère. La féerie est ici d'une fantaisie proche de l'incohérence. (Sgard, 1999: 264)

O terceiro capítulo do prefácio acentua a acumulação paródica das traduções e dos comentários convencionados, o qual denuncia o artifício da suposta autenticidade e finge conceder ao leitor uma ampla liberdade hermenêutica, responsabilizando-o pelas suas decisões interpretativas, mas incitando-o, paradoxalmente, a buscar um sentido sério no texto: a crítica sociopolítica, moral e religiosa, velada por um feérico propositadamente excessivo, louco e absurdo.

O suposto tradutor francês, máscara óbvia da instância autoral, sublinha as sucessivas metamorfoses por que a obra foi passando ao longo dos tempos e nos diversos quadrantes geográficos por onde viajou: "on peut aisément inférer des différentes mains par lesquelles ce livre a passé, qu'il doit lui rester peu de ses grâces nationales, et je ne sais, à tout prendre, s'il en sera moins bon" (Crébillon, 1999b: 272). O pseudotradutor francês reconhece que a obra terá perdido muito do seu encanto oriental, mas, servindo-se da lítotes, mostra-se pouco preocupado com o eventual empobrecimento qualitativo da mesma daí decorrente. Em seu entender, velado e protegido pelo recurso à generalização, os leitores não terão sido prejudicados, pois os contos orientais são narrativas entediadas devido aos seus excessos extravagantes e absurdos (272-273). Porém, a generalização

sobre os defeitos e o absurdo dos contos orientais, a qual veicula a perspectiva condenatória da poética clássica, serve ao suposto tradutor francês para preparar um elogio à sua própria criatividade. Primeiro, desvaloriza quer o texto original, quer o trabalho dos seus antecessores, embora simule uma grande seriedade crítica. Depois, elabora um panegírico hiperbolizado do seu trabalho de aperfeiçoamento do texto recebido, realizando uma tradução e adaptação ao gosto dos seus leitores, ou seja, uma nova metamorfose da obra em que o original já se perdeu há muito (273).

Depois de parodiar a moda dos contos orientais, Crébillon visa, em seguida e paradoxalmente, os autores franceses obcecados com a poética normativista e excessivamente rigorista do classicismo, herdeira dos preceitos horacianos (273-274). O pseudotradutor francês, ao mostrar-se consciente de dois motivos de aborrecimento dos leitores – a extravagância do conteúdo feérico oriental e a excessiva subserviência a uma poética rigorista francesa –, justifica-se pelo seu trabalho inventivo, elogiando sem nenhum pejo a metamorfose que terá infligido ao texto recebido. Através da denegação da autoria da obra, Crébillon valoriza-a paradoxalmente, ao elogiar o trabalho do suposto tradutor francês, a sua máscara. Nesta narrativa, a óbvia paródia dos contos orientais e da multiplicidade das sucessivas traduções, reformulações e adaptações deformantes do texto original sugere, portanto, por um lado, uma auto-irrisão e, por outro, uma estratégia defensiva contra as investidas dos críticos pedantes e/ou doutos (também eles parodiados).

L'Écumoire é, nas palavras do seu suposto tradutor francês, “une des plus extraordinaires Histoires que peut-être on se soit jamais avisé d'écrire” (Crébillon, 1999b: 437). No essencial, ela poderia ser resumida assim:

Un conte oriental de caractère féérique, déroule un cycle d'épreuves suivies de réparations. Le récit est linéaire et se déroule selon deux itinéraires inversement symétriques: le prince, frappé d'un interdit et privé de ses moyens le soir de ses noces, doit voyager et coucher avec une sorcière pour retrouver, en place de l'écumoire dont il s'est trouvé pourvu, l'organe qui lui manquait. Cependant Néadarné, privée à son tour de désirs [...], se voit contrainte de recourir à l'enchanteur Jonquille, qui lui apprendra l'amour et la rendra, apparemment vierge, à son mari. Le conte idyllique s'achève ainsi en double inconstance; le mythe de l'amour féérique aboutit à des compromis suspects; c'est le triomphe du 'désenchantement'. Sur cette toile de fond se déroule en transparence une seconde histoire, une intrigue politico-religieuse: le Prince a reçu comme tâche de faire lécher ou avaler par une vieille puis par le Grand Prêtre l'écumoire magique. Il s'y efforcera d'un bout à l'autre du récit. Le lecteur de 1734 pouvait reconnaître dans la dite écumoire une figure de la Bulle Unigenitus que Louis XIV puis le Régent, à l'instigation de Clément XI, s'étaient efforcés de faire accepter au clergé. On voit donc le Patriarche, représentant du Saint-Siège, négociant

tandis que Saugrenutio, caricature des cardinaux parisiens, résiste; on voit l'aristocratie soutenir le Roi par intérêt, et le Parlement s'opposer, par tradition, à cet excès de pouvoir, et tout s'arrange à la suite de compromis peu glorieux: au terme du récit, chacun aura oublié ses convictions et léché l'écumoire, tout comme les amants auront renié leurs serments. (Sgard, 2002: 145-146)

Esta narrativa apresenta uma dupla iniciação no amor e no “monde” (a sociedade), onde os dois príncipes deverão sofrer uma metamorfose interior, que os levará a saírem da inocência e dos preconceitos juvenis para entrarem no jogo social mundano dos adultos e dos vários poderes. Os encantamentos metamórficos sofridos por ambos, que os impedem de consumir o seu casamento de amor sem o auxílio de forças superiores, representam o interdito e a obrigatoriedade da iniciação erótica a cargo da sociedade.

Tanzaï é o primeiro a passar a prova iniciática preconizada pelo oráculo (“*Qu'il aille; Qu'il parcoure; / Qu'il couche; Qu'il revienne*”, Crébillon, 1999b: 310). No início da sua viagem iniciática, o príncipe encontra a Fada do Caldeirão, que o desembaraça da incómoda escumadeira substituta do membro viril desde a noite do seu casamento, o esclarece acerca do objectivo da viagem (“vous allez en bonne fortune”: 312) e lhe fornece uma ampla provisão de uma poção mágica contra a impotência. Iludido com a promessa de uma noite maravilhosa com uma beldade feérica, o desapontamento do príncipe não poderia ser maior ao deparar com a horrenda fada Concombre (317-326). Desfeitas as ilusões, superada a violenta prova iniciática, com a ajuda do elixir e da sobreposição no seu espírito da imagem de Néadarné à da horrível fada, Tanzaï regressa a casa vexado, esgotado e decidido a manter-se fiel daí em diante. Tal experiência será por ele contada a Néadarné e ao rei sob a forma de um suposto sonho, com toda a ambiguidade que este estratagema lhe proporciona para esconder a sua vergonha relativa ao paradoxal e humilhante prazer que a aventura com Concombre afinal lhe dera (337-338).

Curado da bizarra metamorfose que o impedia de consumir o casamento, Tanzaï vê a sua felicidade novamente perturbada. Agora é a vez de a princesa ser atingida por uma metamorfose equivalente à do marido, o que a leva, na segunda parte do conto, a partir para a ilha Jonquille em busca da cura que só o génio aí reinante lhe poderá proporcionar, como o tinha proclamado o oráculo divino, desta vez “en prose, afin qu'on l'entendît mieux”: “*La Princesse ne se reverra dans son premier état que le grand Génie Mange-Taupes n'en ait disposé selon sa sainte volonté*” (Crébillon, 1999b: 343). O remédio anunciado aterroriza os ciúmes de Tanzaï e a virtude de Néadarné. No decorrer da sua aventura, a princesa debater-se-á continuamente entre o desejo de se curar da sua inconveniente metamorfose para agradar ao marido e a repugnância que o meio imposto para tal lhe causa. Ela diz preferir o sentimento platónico à dura prova que a espera.

Crébillon, depois do Sylphe, recorre novamente à figura do sedutor maravilhoso, superior aos demais e irresistível, mesmo para a sincera, virtuosa e apaixonada Néadarné. O génio Jonquille é um libertino cínico, cujo desejo não se satisfaz pela posse de uma vítima enganada, mas sim pelo prazer que lhe proporciona o jogo agonístico da sedução persuasiva, aquela que leva a vítima a confessar o seu desejo e, portanto, a participar na sua própria derrota e humilhação. Moustache, uma fada metamorfoseada em toupeira para fugir à vingança do génio e que surge como adjuvante dos desafortunados príncipes, apresenta-lhes Jonquille como um poderoso génio “à système”, que, para o reforçar, “se fonde d’abord sur ce que les femmes à sentiments l’ont toujours trompé, en lui donnant moins de plaisir que celles qui ne se livrent à lui que par besoin, ou par sensualité effective” (367). Jonquille considera ainda que seria loucura privar-se, “pour un seul objet, de tous ceux qui pourraient plaire” (367-368). Este sistema do prazer, vigente na sociedade galante, escandaliza os jovens esposos, sinceramente apaixonados, apesar da “bonne fortune” de Tanzaï. Contudo, a inocência de Néadarné sairá também ela metamorfoseada graças aos sofismas de Moustache e de Jonquille, embora o seu amor pelo marido permaneça constante, como se diz no final (cf. p. 436). Com efeito, o início da metamorfose moral de Néadarné deve-se a Moustache, cujo discurso preparatório para o que se passará no rito iniciático é determinante para o sucesso persuasivo do génio sedutor:

Qu’est-ce qui fait le crime? C’est le consentement. Ce n’est pas vous qui vous souhaitez entre les bras de Jonquille, donc vous ne pouvez pas être criminelle. Vous ne désirez seulement pas de recouvrer votre première forme, ce n’est que par rapport à votre époux que vous la regrettez, et si vous vous soumettez à ce qui peut vous la rendre, ce n’est que pour lui; par conséquent, il ne peut que vous en estimer davantage de lui avoir sacrifié vos répugnances. (Crébillon, 1999b: 373)

Tanzaï, embora mortificado, decide-se finalmente a deixar partir a princesa para a sua prova iniciática. Para isso contribui bastante outra metamorfose física (secretamente provocada por Moustache) de Néadarné, que, à aproximação do local do sacrifício, se torna cada vez mais feia e decrépita, podendo mesmo rivalizar com a horrível fada Concombre. O príncipe deseja agora que a esposa recupere integralmente o seu estado inicial e a sua beleza e torna-se menos implicativo. Para tranquilizar Néadarné, Moustache revela-lhe ainda, numa conversa a sós, alguns segredos preciosos. Em primeiro lugar, ensina-lhe a pronunciar três palavras mágicas que produzem um efeito metamórfico, constituindo “un remède excellent pour réparer les outrages que nous font les emportements des hommes” (Crébillon, 1999b: 375). Depois, revela-lhe a falsidade do “sonho” da cura de Tanzaï (376). Por fim, persuade-a de que, na verdade, Jonquille é extremamente “aimable” e “charmant”

(377). Uma vez mais, a fada argumenta que o sentimento é um preconceito errado e que a natureza sempre o apaga, ainda que por breves instantes (377-378), afirmando ainda que a necessidade que a princesa tem de passar a noite do seu desencantamento com o génio exclui o amor (379). Contudo, mesmo na posse de todas estas revelações, a angústia de Néadarné persiste no momento de ir ao encontro do “sacrificador” que operará a sua metamorfose física, correspondente, na verdade, a uma metamorfose moral, que a iniciará nas novas regras mundanas e eróticas.

Jonquille, ao desejar o desejo de Néadarné (e não o seu amor), procura persuadi-la a aceitar de livre vontade a sua infidelidade ao marido amado e, portanto, as máximas do sistema galante. É neste sentido que o génio vai conduzir a sedução, sempre evitando, maliciosamente, exercer a força do *coup d'autorité* (violação) e mostrando-se delicado e cortês, criando na sua ilha um *locus amoenus* erótico capaz de deslumbrar a jovem, provido de festejos, banquetes, canto, dança, jogos, ópera, fogo-de-artifício, etc. Cortês, mas fazendo uso da sua autoridade, o libertino demonstra à neófito que o rito iniciático é uma necessidade; que o sentimento é uma quimera ou uma hipocrisia; que o início da sedução começa pela aceitação da expressão linguística inequívoca do desejo; que o consentimento dela é imprescindível. Néadarné inquieta-se com a ternura excessiva que Jonquille lhe mostra e, sobretudo, com as dúvidas que começam a assaltá-la. Contudo, a virtude da princesa não facilita a tarefa do libertino. Tal facto faz intervir a fada Concombre, metamorfoseada numa enorme aranha que se introduz sob o vestido de Néadarné. O susto e o desmaio consequente proporcionam ao génio um momento de conquista (o terceiro), mas que, como os anteriores, falha. A princesa afasta-se, indignada. Contudo, Jonquille conseguirá persuadi-la.

Assim, a ingenuidade inicial de Néadarné, que acreditava no amor e na moralidade ideais, sofre a influência do sistema galante e começa a metamorfosear-se. Sentimentos e sentidos podem não ser indissociáveis; a natureza revela-se rebelde à vontade e à razão. Porém, o livre arbítrio, dando oportunidade de escolha – ceder ou resistir à tentação –, não apaga o remorso (fruto, talvez, de preconceitos). O génio vai agir agora em dois registos diferentes mas complementares: ao nível discursivo e ao nível da retórica não-verbal (gerindo a distância entre si e a princesa, tocando-a, beijando-a, tomando “les plus grandes libertés”, até concretizar a metamorfose curativa). Jonquille afirma-se apaixonado, respeitoso e merecedor da complacência da princesa, enquanto se aproxima dela (“en s’asseyant sur le canapé” – p. 413). Em seguida, queixa-se da indiferença dela e, “en posant doucement sa main sur la jambe de la Princesse” (*ibidem*), considerando-se indigno de uma recompensa, adverte-a, porém, de que, na eventualidade de ela se arrepender futuramente de permanecer encantada, terá de ser outro génio a valer-lhe na sua necessária metamorfose. Aqui, sempre em silêncio, Néadarné parece começar a ceder: olha-o, desvia o

olhar, suspira com tristeza. Jonquille continua a ganhar terreno, avançando sobre o canapé, pegando-lhe na mão e prossequindo com o seu discurso tranquilizador e persuasivo. O primeiro efeito obtido é o facto de Néadarné lhe apertar a mão em sinal de assentimento, o que leva o sedutor a insistir “assez indiscrètement” nas suas carícias. A “profonde rêverie” de Néadarné facilita-lhe a ousadia, ao ponto de ele conseguir beijá-la com ardor e, em seguida, tomar as maiores liberdades. Saída da sua “distraction”, a princesa debate-se contra os avanços do sedutor, mas sem sucesso. Apesar da sua resistência, o génio, favorecido pelo desmaio, consegue libertá-la do encantamento que a atormentava: “Jonquille, le victorieux Jonquille, loin de la secourir, goûtait à loisir les charmes de son triomphe” (414). Contudo, esta “cura” da primeira metamorfose sofrida corresponde, na verdade, ao triunfo de uma metamorfose de tipo moral operada sobre os preconceitos da jovem virgem, pois o desencantamento metamórfico só é eficaz se for voluntário e se a vítima se convencer de que o sentimento é uma quimera, entregando-se ao império do desejo. Com efeito, o desejo vence a virtude e o escrúpulo moral, embora não por completo. Néadarné não é uma coquete hipócrita, o seu dilema interior é sincero, mas a natureza sobrepõe-se por momentos ao amor e à virtude. Ela necessita, antes de mais, de se autojustificar para tranquilizar os seus escrúpulos: serve-se, então, do mesmo subterfúgio utilizado por Tanzaï, ou seja, ela procura ver no amante a imagem do príncipe amado. Quando esta ilusão deixa de surtir efeito, e a razão volta a ganhar terreno, Néadarné tenta refugiar-se na desculpa de que a sua cedência à tentação do desejo se deveu exclusivamente ao seu amor pelo marido e aos interesses do reino. É também em nome dos interesses e da vaidade de Tanzaï que a princesa decide testar o segredo de Moustache que lhe permite regressar intacta, mas curada, aos braços do marido. Fica satisfeita com o resultado, mas é assaltada por uma dúvida: e se o segredo fosse válido apenas uma vez, apesar das promessas da fada? Segunda experiência, novos motivos de contentamento para ela e, sobretudo, para Jonquille. Vemos, assim, afirmar-se, subtil e maliciosamente, a vitória do prazer dos sentidos sob o véu do interesse do sentimento amoroso: a iniciação ao mundo das máscaras, mais ou menos hipócritas, está concretizada, ou seja, a metamorfose moral da jovem inocente que advém da metamorfose do desencantamento.

No momento em que Néadarné se prepara para partir, o génio procura obter dela o consentimento para novos encontros, o que ela recusa, tentando refugiar-se nos argumentos de sempre: o amor por Tanzaï, o dever, a fatalidade divina e política que determinou a necessidade da queda iniciática mas que interdita novas ocasiões (Crébillon, 1999b: 420). Porém, tal tentativa de autodesculpabilização é inútil: o libertino não se desvia do seu projecto de sedução cínica – depois de ter obtido os favores de Néadarné, ele insiste em fazê-la confessar a sua aquiescência e o seu desejo, tornando-a cúmplice da sua própria

sedução e, portanto, impossibilitando-a de procurar refúgio nas desculpas por ela invocadas. Então, o libertino revela o seu verdadeiro poder, dizendo:

Quand je vous ai demandé cette permission, Princesse, reprit-il, c'est parce que *jusques au bout j'ai voulu vous devoir tous mes plaisirs*. Si vous connaissiez bien ma puissance, vous ne douteriez pas que, malgré tous vos refus, je ne pusse vous voir quand je le voudrais, et obtenir même de votre tendresse toutes les faveurs que vous réservez à Tanzaï. *Maître de prendre sa figure, c'est sous ses traits que vous me verrez et vous ne saurez jamais si c'est à lui ou à moi que vous livrez votre cœur*. (Crébillon, 1999b: 420; itálicos nossos)

Metamorfoseada física e moralmente, Néadarné vê o seu “suplício” tornar-se perene com a ameaça final do génio de assumir a seu bel-prazer a forma de Tanzaï no leito conjugal. Conclusão: sob a máscara do amor (e/ou da hipocrisia) encontra-se sempre a necessidade do desejo sensual. Os sentidos dominam o ser, mesmo quando apaixonado; portanto, é inútil tentar resistir ao seu poder. Aquelas palavras do génio libertino, terrivelmente proféticas, são de imediato confirmadas por um novo ataque. Néadarné não resiste, movida agora pelo desejo de satisfazer o pedido de Moustache e obter a libertação do amante da fada, Cormoran. A malícia deste alegado pretexto é acentuada pelo facto de a princesa recorrer de novo ao segredo da fada para, com mais facilidade, “provoquer le Génie au sommeil” (420). Quando o consegue, decide partir. Porém, a beleza do “aimable Génie” e a recordação dos momentos de prazer passados na sua companhia deixam-na perturbada e “avec une peine dont elle sentit murmurer sa vertu” (421). A sua aventura veio provar que a natureza tolda o sentimento. Também Jonquille se metamorfoseou aos olhos da princesa: de sacrificador temido e odiado, transformou-se em “le plus aimable des génies” e em libertador: “Ce n'était pas qu'elle l'aimât, mais elle n'avait rien à lui imputer de ce qui s'était passé entre eux, et ne pouvait raisonnablement le regarder que comme son libérateur” (423).

Apesar de o seu amor por Tanzaï não se ter modificado, a metamorfose moral da princesa leva-a a considerar agora que o coração e os sentidos são independentes. Contudo, ela precisa também de preservar a sua “gloire” e a sua “tranquillité” (431) para se assegurar do amor e da estima do príncipe, assim como da sociedade. Desta forma, encontra-se na necessidade de mentir, contando a sua aventura como se fosse um sonho (430) e servindo-se do segredo de Moustache. Pequena vingança, talvez, da aventura pretensamente onírica de Tanzaï. A moral da história, segundo a perspectiva de Crébillon, é a de que, num mundo dominado pela galanteria, a sobrevivência depende da aceitação das convenções sociais. Neste sentido, um casamento de amor como o de Tanzaï e Néadarné

comporta, como afirma Colette Cazenobe, “un dosage subtil de sage dissimulation et de nécessaire mauvaise foi” (Cazenobe, 1991: 123-124). O jogo feérico das metamorfoses físicas e morais por que passam os jovens esposos neste conto galante de perfume oriental serve para levar o leitor francês de Setecentos a reflectir sobre os códigos de conduta, tanto na intimidade, como em sociedade e na política. Serve igualmente para questionar as complexas relações, caras a Crébillon, entre “le cœur”, “l’esprit” e “les sens”. Por fim, este jogo das metamorfoses está também profundamente associado à transformação dos códigos narrativos coevos que constitui um traço dominante da poética crébilloniana, como se pode constatar a partir do exemplo do *Sopha*, que trataremos em seguida.

*Le Sopha. Conte moral*³, obra publicada em 1742, embora redigida muito provavelmente por volta de 1736-7, ou seja, apenas dois/três anos após a publicação de *L'Écumoire*, é, sem dúvida, um dos textos mais emblemáticos de Claude Crébillon. Aproveitando a moda do conto oriental decorrente do sucesso da versão de Galland das *Mil e Uma Noites*, o autor metamorfoseia-a, uma vez mais de acordo com os seus fins. O conto teria sido supostamente publicado no ano “de l'Hégire M.C.XX”, em “Gaznah, de l'Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément et Très-Auguste Sultan des Indes” (Crébillon, 2000: 735). Ora, este sultão é apresentado como sendo o neto de Schéhérazade e do sultão das *Mil e Uma Noites*. O perfume exótico e sensual corresponde, assim, a um artifício delicado para a crítica dos costumes coevos. Tão delicadamente frágil, aliás, que o poder se vê na obrigação de condenar um autor reincidente – que já havia sido preso por causa de *L'Écumoire* – a três meses de exílio.

Trata-se, então, de um conto moral, na verdade, uma recolha de conversas apresentadas por um narrador intradieético, Amanzei, presentemente um cortesão do sultão das Índias, mas que, no passado, teria visto a sua alma condenada a errar de sofá em sofá (!) até que dois amantes virgens a libertassem daquela punição conferida por Brama devido à sua libertinagem. A extravagância desta metempsicose⁴, motivo tradicional do conto maravilhoso oriental, é usada por Crébillon para valorizar a estrutura da narrativa libertina. Para tal, o autor adapta-a aos seus fins, conjugando-a com o *topos* do voyeurismo, dado que Amanzei se recorda de tudo o que presenciou e é capaz de o narrar ao mais ínfimo pormenor. A narração da sua desventura mostra que a personagem fútil se metamorfoseou interiormente pela observação dos desregramentos amorosos, mas também de alguns bons exemplos, dos seus contemporâneos, o que leva à reflexão moral. O

³ Cf. Crébillon (1742). *Le Sopha. Conte moral*. “A Gaznah, de l'Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément & Très-Auguste Sultan des Indes, L'An de l'Hégire M.C.XX. Avec Privilège du susdit”. [Praul], 2 vol.

⁴ É a seguinte a origem do termo em francês: “MÉTÉMPYSYCHOSE n. f. a été emprunté (1562) au bas latin *metempsychosis*, calque du grec tardif (IIe s. après J.-C.) *metempsukhōsis* ‘passage d'une âme d'un corps dans un autre’, formé de *meta* (→ méta-) et de *empsuchōsis* ‘action d'animer’, dérivé de *psukhē* ‘âme’ (→ psyché). Aux XVIIe et XVIIIe s., il est écrit *métempsychose*. [...] / Le mot designe la doctrine de la transmigration des âmes. Par métonymie, le pluriel se rapporte aux incarnations successives d'une âme après la mort. [...]” (Rey, 1992: 1234).

maravilhoso da metempsicose, que aqui podemos considerar um caso especial da metamorfose (cf. Jean-François Perrin, 2002; Raymonde Robert, 2002), constitui um pretexto para a análise da casuística amorosa preciosa, servida pela subtileza refinada das perífrases que caracterizam o estilo “entortillé”, tanto de Amanzei como de Crébillon.

Este conto, verdadeiramente moral não obstante as sugestões eróticas contidas no título *Le Sopha*, deve, então, ser lido como uma obra relativa aos costumes (*mores*), sua observação e análise. Com efeito, Agra mais não é que o reflexo da dissoluta capital francesa que o leitor contemporâneo de Crébillon bem conhece, e que o seu duplo Amanzei-sofá descreve assim:

Lci, l'on se rendait par vanité; là, le caprice, l'intérêt, l'habitude, même l'indolence étaient les seuls motifs des faiblesses dont on me faisait le témoin. Je rencontrais assez souvent ce mouvement vif et passager que l'on honore du nom de goût, mais je ne retrouvais nulle part cet amour, cette délicatesse, cette tendre volupté qui, chez Phénime, avaient fait si longtemps mon admiration et mes plaisirs. [...] Quelles mœurs! [...] Non, Brama qui les connaît, m'a flatté d'une espérance vaine; il n'a pas cru qu'avec ce goût effréné des plaisirs qui règne dans Agra, et ce mépris des principes qui y est si généralement répandu, je pusse jamais trouver deux personnes, telles qu'il les demande, pour m'appeler à une autre vie. (Crébillon, 2000: 331)

Por um lado, é compreensível o desespero de Amanzei, cuja alma se vê condenada a transmigrar sucessivamente de sofá em sofá. Contudo, o facto de ele ter finalmente recuperado a sua forma humana é um sinal de esperança do ponto de vista moral.

A “Introduction” do *Sopha*, extensível à sua continuação *Ah Quel Conte!*, consiste num prefácio autoral mascarado, verdadeira abertura da narrativa pela voz de um locutor anónimo que se dirige a um alocutário também ele anónimo e colectivo. O tom utilizado joga com o equívoco entre a crítica de costumes de tom mais realista e a ficção feérica conhecida:

Il y a déjà quelques siècles qu'un prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de *ce magnanime Schah-Riar, de qui l'on a lu les grandes actions dans Les Mille et une nuits*; et qui, entre autres choses, se plaisait tant à étrangler des femmes, et à entendre des Contes: *celui-là* même qui ne fit grâce à *l'incomparable Schéhérazade*, qu'en faveur de toutes *les belles histoires* qu'elle savait. (Crébillon, 2000: 281; itálicos nossos)

O leitor contemporâneo de Crébillon julga, assim, ter entrado no universo fabuloso dos contos orientais, pois sabe bem que Schah-Baham não é uma figura histórica, mas o

neto de duas personagens fictícias perdidas na noite dos tempos, o Schah-Riar e a Schéhérazade das *Mil e Uma Noites*. No entanto, a admiração pela narrativa citada é, desde logo, problematizada pela ironia apreciativa das personagens: as “grandes actions” do “magnanime Schah-Riar” parecem resumir-se, afinal, ao prazer de “étrangler des femmes” e “entendre des Contes” (Crébillon, 2000: 281), facto este que o levou a poupar a “incomparable Schéhérazade” devido às suas belas histórias. Schah-Baham é apresentado, em seguida, como um sultão pouco perspicaz e também ele apaixonado pelos contos da sua avó, possível alegoria de uma literatura “antiga” e caduca: “On assure même que le Recueil des Contes de Schéhérazade, que son auguste grand-père avait fait écrire en lettres d’or, était le seul livre qu’il eût jamais daigné lire” (282). Em contraponto, a sultana possui um espírito arguto, sendo a sua inteligência apresentada como uma qualidade rara num meio tão frívolo, espelho da corte de Luís XV (284). A sultana, por sua vez, critica os contos maravilhosos com tal veemência, que se institui no texto um contraponto irónico em relação à apologia anterior:

En effet, s’écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des contes! Ne dirait-on pas, à vous entendre, qu’un Conte est le chef-d’œuvre de l’esprit humain? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde? Qu’est-ce qu’un ouvrage (s’il est vrai toutefois qu’un Conte mérite de porter ce nom), qu’est-ce, dis-je, qu’un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées; qui, s’appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n’emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l’ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n’ont rien qui rachète l’extravagance de leur création? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l’esprit, et n’allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au cœur des impressions dangereuses? (Crébillon, 2000: 286)

A argumentação da sultana funda-se nas críticas à inverosimilhança e à imoralidade dos contos, e do romance em geral, veiculadas pelos teorizadores literários e pelos moralistas. Este contraponto é um dos traços mais significativos da poética crébilloniana, que joga, assim, com discursos contraditórios, simulando dar uma liberdade de escolha ao leitor e colocar sob suspeita a sua própria obra, mas apenas, estrategicamente, para melhor a valorizar enquanto critica os preconceitos estéticos e morais contra o romance. Ao longo das duas narrativas em que participam como auditores-comentadores Schah-Baham e a sultana (*Sopha* e *Ah Quel Conte!*), assistiremos, aliás, à inversão destas posições de ataque e de defesa dos contos maravilhosos por parte de ambos. Schah-Baham, que os defendia com o argumento do prazer, mostrar-se-á constantemente entediado com os diálogos das

personagens e os comentários dos dois narradores, Amanzei (*Sopha*) e Moslem (*AQC*). A sultana, por seu turno, atacando os contos em geral como vimos, apreciará o modo de narrar de Amanzei, mostrando-se amiúde sua cúmplice, como a instância autoral desejaria que o fosse o seu leitor astuto, o que prova o cómico desorientador da “Introduction”. Contudo, para com Moslem ela é bastante mais severa nas suas críticas (Crébillon, 2001: 408). Desta forma, Crébillon pode assumir uma posição distanciada e problematizar a própria razão de ser de tal discussão, chamando a atenção para o papel do leitor, o de primeiro nível, apenas interessado na história; e o de segundo nível, apreciador sobretudo do modo de contar, isto é, do fazer literário.

Relativamente ao *Sopha*, a questão da inverosimilhança do maravilhoso resume-se às metamorfoses sofridas por Amanzei, necessárias, contudo, para que ele possa testemunhar a intimidade dos habitantes de Agra, de modo a narrar as diversas aventuras libertinas, galantes ou amorosas. Seguidor do bramanismo, que crê na metempsicose, Amanzei vê a sua alma condenada a habitar vários sofás, como castigo dos desregramentos das suas vidas passadas, como homem e como mulher, até que “deux personnes se [donnent] mutuellement, et sur [lui], leurs prémices” – Crébillon, 2000: 293). A sua punição é suavizada pelo facto de poder transportar-se de sofá em sofá, segundo os seus desejos (*ibidem*). O gosto pela variedade, a análise dos ridículos e a capacidade de penetrar, imperceptível, na intimidade secreta dos parceiros dos jogos de sedução fazem de Amanzei o duplo de Crébillon e do seu cúmplice leitor. Este narrador de 2º grau guardou a memória das suas vidas passadas – facto raro, justificado pela singularidade da punição (e por necessidades estéticas de verosimilhança...). Isso permite-lhe condensar em si próprio os principais traços caracterizadores do desregramento geral: enquanto mulher, constata a fatalidade das máscaras e dos equívocos – galante na juventude, hipócrita na maturidade, torna-se *prude* e morre no meio dos prazeres secretos; enquanto homem, a imagem do *petit-maitre* é o reflexo da anterior (Crébillon, 2000: 291). Ambos os sexos são ridicularizados. Mas a memória do passado permite-lhe também expor os costumes, utilizando uma estrutura narrativa em forma de leque, ou seja, através de variações à temática amorosa. Na busca do sentimento verdadeiro, comum a Amanzei-sofá e a Crébillon-romancista, esta narrativa apresenta-nos uma amostra representativa das variedades contrastantes da sedução. O espectro vai desde a depravação mais hipócrita e brutal até ao amor mais sincero. Contudo, este não é um sentimento descorporalizado (como Amanzei descobrirá⁵); a maior virtude é a sinceridade no amor, envolvendo a totalidade do ser. O contraponto é a libertinagem movida pela vaidade, hipocrisia e

⁵ Amanzei apaixona-se por Zéinis quando a sua alma não possui um corpo masculino. O seu desespero provoca a reacção do sultão: “de quoi vous avisiez-vous de devenir amoureux pendant que vous n’aviez pas de corps? Cela était d’une folie inconcevable, car, en bonne foi, à quoi cette fantaisie pouvait-elle vous mener?” (Crébillon, 2000: 455) – *tant pis* para o platonismo...

depravação mascarada. São estes os exemplos *a contrario* prevaletentes no *Sopha*. Os dois últimos capítulos, contudo, põem em cena a jovem Zéinis, tão perfeita que desperta a paixão da alma de Amanzei, e o seu apaixonado Phéléas. Estes dois amantes satisfazem, enfim, as condições prescritas por Brama para a libertação da alma de Amanzei, o que lhe provoca, contudo, um misto de felicidade e desespero ao ver-se livre e de novo metamorfoseado em ser humano, mas devido à felicidade de outro e afastado do objecto dos seus desejos. Esta mistura de satisfação e decepção complexifica ainda a estética do contraponto crébilloniana, cuja estrutura fizera alternar vício e virtude, levando a que a narrativa termine aparentemente sob a égide da última – o amor sincero, correspondido e unindo sentimento e desejo –, mas à custa do sofrimento de outrem. A libertação de Amanzei e a consequente assunção da forma humana são condições indispensáveis para a existência de tal narrativa, fazendo com que o sobrenatural e o realismo das cenas eróticas surjam entrelaçados, permitindo a análise psicológica e de costumes, tanto mais que a condição imposta para a libertação redentora de Amanzei tardara em produzir-se. Enquanto moralista, Crébillon, como nota Carmen Ramirez, “ne renoncera pas à incorporer la peinture des mœurs à une vaste enquête intellectuelle, modulée par le dialogue, le scepticisme et l’ironie” (Ramirez, 2002: 228). De facto, continua a autora, “au triple palier poétique, intellectuel et heuristique, [il], conçoit le soupçon du merveilleux comme le besoin nécessaire de comprendre les mécanismes de l’esprit humain, trop enclin à l’illusion, et de maîtriser les clés morales et historiques de la société, trop asservie à l’imposture” (*ibidem*). Assim, também o *Sopha*, erradamente condenado por imoralismo, se lido de forma mais profunda, revela que o maravilhoso e o motivo metamorfose (aqui sob a forma especial da metempsicose) devem ser considerados como meios lúdicos e transgressores de criticar e problematizar tanto a moral e os costumes excessivamente hedonistas, como as manobras do poder político e religioso, estando ao serviço da visão crítica sobre a literatura e a sociedade que caracteriza a poética de Crébillon.

Cerca de uma década após a publicação do *Sopha*, Crébillon dá à estampa um novo “conto oriental”, que pode ser considerado como a continuação do anterior – *Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique* (“A Bruxelles, chez les frères Vasse, 8 parties, et une Romance, 1754”). Aliás, a sua génese é bastante complexa, com uma duração de composição que se estende provavelmente entre 1736, isto é, a época de produção do *Sopha*, e 1754 (cf. Jomand-Baudry, 2001 e 2002). O título parece desconcertante, uma vez que a exclamação, por um lado, sugere o carácter fabuloso dos contos numa perspectiva depreciativa e, por outro, prepara o leitor para a bizarra narrativa metamórfica atribuída ao

Vizir Moslem⁶. Por contraponto, o subtítulo, ao indicar o género do conto, adjectiva-o de “politique et astronomique”, ou seja, parece conferir-lhe uma certa seriedade, na linha dos contos filosóficos também em voga no século XVIII (cf. Ramirez, 2002). A provocação ao leitor é clara, e a expectativa deste não será defraudada.

A narrativa inicia-se com as aventuras e desventuras amorosas de Schézaddin e da fada Tout-ou-rien, alegorias prováveis do jovem Luís XV e de Mme de Mailly, o que evidencia a crítica política e social. Como sintetiza Régine Jomand-Baudry:

[S]éduit par les rêves enchanteurs dirigés par la fée Tout-ou-rien, le jeune roi indifférent s'éveille à l'amour, mais il est bientôt dé trompé sur la véritable origine de ce coup de foudre qu'il attribuait au destin: l'idylle se clôt par une rupture et une malédiction de la fée [...]. [S]'ouvre ensuite une seconde époque marquée par un deuxième coup de foudre du roi pour une jeune princesse-oie qu'il rencontre dans une cour enchantée [...]. Au cours de cette seconde époque, deux personnages deviennent narrateurs de leur propre vie: le roi Autruche, père de la jeune oie prénommée Manzaïde, retrace ses aventures et sa défaite contre le génie Plus-vert-que-Pré qui, en guise de punition, l'a métamorphosé, lui et sa cour, en volatiles [...]. [P]arallèlement, la reine des Îles de Cristal narre au favori du roi, Taciturne, sa vie de libertine manquée et ses espérances d'échapper un jour à la malédiction qui la condamne à une frustration sexuelle éternelle [...]. [L]e conte devient un conte à épreuves, puisque le désenchantement de l'oie et de toute la basse-cour est conditionné par le mariage de celle-ci avec un jeune roi. Mais [...] le texte se perd dans un inachèvement problématique. [...] [O]n note cependant [...] la présence d'une situation-cadre au sein de laquelle l'histoire est narrée par un vizir à deux auditeurs: le sultan Schah-Baham et la sultane-reine. (Jomand-Baudry, 2001: 277-278)

A fada Tout-ou-rien é detentora dos convencionados poderes sobrenaturais, aos quais se associa o fascínio da libertina. Recorre, então, a eles para operar a metamorfose sentimental de Schézaddin, provocando-lhe um *coup de foudre* pela sua pessoa. Por este meio, ela desperta os sentidos adormecidos do jovem rei e inicia-o no amor. Tal como em *L'Écumoire*, a iniciação amorosa está a cargo de uma sociedade libertina. Porém, o jovem rei descobre que o *coup de foudre* não fora obra do destino, como era suposto, e rompe violentamente com a fada. Esta condena-o, então, ao ridículo *coup de foudre* por uma princesa metamorfoseada em gansa, devido a um encantamento que afectara o rei seu pai e toda a corte. Trata-se do Roi des Terres vertes, grande físico, mas que o génio Plus-vert-

⁶ Recorde-se o início do *Sopha*, quando o Vizir (é verosímil que se trate de Moslem) afirma: “Sire [...], je puis assurer Votre Majesté, que non seulement j'en sais [des contes], mais que j'ai même le talent d'en faire de si bizarres, que ceux de feu Madame votre grand-mère n'ont rien qui les puisse surpasser” (Crébillon, 2000: 286).

que-Pré derrotara e metamorfoseara em avestruz. A metamorfose do rei e da corte em vários tipos de aves de capoeira parodia a ingenuidade e/ou a tolice dos cortesãos⁷.

Segundo a arenga política de Quamobrem, “le Grand Raisonneur”, existem alguns pontos fundamentais a reter relativamente à estranha história do Roi Autruche:

Ce Roi, vaincu par une Tête à Perruque (ayez, je vous prie, la bonté de suivre ceci), dépouillé tout à la fois, par les malheurs de la guerre, de son plat à barbe [qu’il chérissait plus que sa vie, et qui lui venant en droiture du Destin a acquis pour prix de ses services, le précieux don de prophécie] et de ses États, pris même dans une ratière, est encore, pour comble de maux, transformé en Autruche par son adversaire, Génie comme lui, ainsi que vous le voyez, mais beaucoup plus puissant [...]; et que non seulement lui, la Reine sa femme et toute sa Cour sont Autruches: mais encore que cette punition s’étend sur Mademoiselle sa fille, qui est Oison, sur son propre neveu [...], dont on a fait un Dindon; sur sa cousine, Princesse d’un rare mérite, qui, pour cela, n’en est pas moins Grue, et sur tous leurs sujets [...]. Mais ce qui va, sans doute, vous faire trembler pour eux, c’est que ce Roi, sa femme, sa fille, ses parents, ses peuples doivent rester sous ces formes ridicules, jusques à ce qu’il se trouve un Prince qui prenne assez de goût pour l’infortunée Princesse, dont on a fait une Oie, pour consentir à l’épouser [...]. (Crébillon, 2001: 608)

O auditório de Quamobrem reage de forma indignada perante tal conto qualificado como o mais “ridicule”, “déplacé”, “impertinent”, “inepte”, “fade”, “indécent”, “absurde”, etc. jamais inventado (609-610). Porém, a questão é mais delicada quando se aplicam as “chaves” interpretativas, que se referem à guerra da Sucessão da Polónia, à humilhação do rei Estanislau I Leszczyński e, pior ainda, ao bizarro casamento da filha deste com Luís XV – daí a pertinência no título do adjetivo “politique” para designar este conto absurdo. Quanto ao adjetivo “astronomique”, ele relaciona parodicamente o conto com o rei polaco, que passava por ser um entusiasta das novas disciplinas científicas, mas também constitui um piscar de olhos ao leitor mais arguto e amante do conto filosófico. Assim, este texto satiriza o discurso científico, confrontando maravilhoso e ciência. Por outro lado, ele parodia ainda tanto os *topoi* do romance sentimental e de cavalaria (relação amorosa entre Schézaddin e

⁷ “[I]l ne s’agissait, sous couvert du conte le plus farfelu, que de faire le récit des amours de Louis XV, de son mariage inattendu avec la polonaise Marie Leszczyńska, et des inénarrables aventures du roi Stanislas, son père. Deux fois élu roi de Pologne et deux fois dépossédé de son trône, ce dernier avait été installé duc en viager de la terre de Lorraine par la France en 1737. Ses déboires et ses prétentions politiques toujours déçues en avaient fait la risée d’une partie de l’Europe. Crébillon le représente sous la figure d’une autruche. Il raconte aussi l’histoire d’une mystérieuse reine des Îles de Cristal, cousine du roi Autruche et partageant sa disgrâce. Cette souveraine déchue d’un bien fragile royaume se rapproche, par certains traits, de la duchesse du Maine, dont les prétentions politiques s’étaient effondrées avec l’échec de la conspiration de Cellamare, et qui avait dû se contenter de continuer à régner sur la cour de Sceaux, travestie en grande prêtresse de l’ordre de la Mouche à miel, et d’être élue reine d’un jour des fêtes nocturnes qui animaient ces lieux enchantés. Jusqu’à sa mort, en 1753, son pouvoir n’excédera pas les limites de son salon. Un roi d’opérette pouvait, en bonne fiction, s’allier à une reine de carton-pâte” (Jomand-Baudry, 2001: 276-277).

Tout-ou-rien; a cena do *coup de foudre* por uma gansa e o auto-retrato de Manzaïde; uma cena de escuta indiscreta; o combate singular travado entre dois perus, etc.), como os do conto maravilhoso (riquezas hiperbólicas, metamorfoses, amores monstruosos)⁸.

Trata-se de uma narrativa profundamente experimentalista que parte da tradição para a metamorfosear. Crébillon combina aqui, com grande mestria, os sucessivos encaixes narrativos; a problematização dos géneros literários, onde se misturam tradições e formas de escrita (cf. Jomand-Baudry, 2002); e, ainda, várias *mises en abyme* paródicas (a diegese é recontada quatro ou cinco vezes sob diversas formas: narração de Moslem, confidência mal intencionada de Taciturne, discurso político de Quamobrem, romança e versos de Taciturne). Desta forma, Crébillon questiona constantemente os próprios limites textuais e a sua metamorfose criativa. Assim, seguindo o esquema narrativo das *Mil e Uma Noites* e considerando *Ah Quel Conte!* a continuação do *Sopha*, temos, num 1º nível narrativo, um narrador heterodiegético, máscara da instância autoral, responsável pela “Introduction” ao *Sopha* e que coloca em cena três personagens de cada vez, intervindo para comentar a sua inter-relação: o sultão e a sultana, auditores e comentadores dos contos fabulosos de Amanzei e de Moslem. Estes tornam-se, então, narradores intradieгéticos (num 2º nível) – homodieгético, no caso de Amanzei, que testemunhara, metamorfoseado em sofás diversos, as histórias que conta; heterodieгético, no caso de Moslem. Num 3º nível, hipodieгético, as personagens dos contos de ambos os narradores contam a sua própria história: Zulica, no *Sopha*; o Roi Autruche e a Reine des Îles de Cristal, em *Ah Quel Conte!*. Trata-se de narradores autodieгéticos, também eles constantemente interrompidos pelos seus respectivos interlocutores (Nassès; Schézaddin; Taciturne). Contudo, em *Ah Quel Conte!*, a complexificação narrativa agudiza-se com a incorporação de cartas entre Schézaddin e Manzaïde; peças de oratória política; uma romança (“Pont-Neuf”), que constitui, como vimos, uma das *mises en abyme* paródicas de toda a narrativa, assim como uns “beaux couplets” sobre a paixão do príncipe Schézaddin por uma princesa metamorfoseada em gansa, peças poéticas da autoria do favorito Taciturne... Como nota Régine Jomand-Baudry, a instância autoral

joue de plus en plus sur le ressort des possibles du récit, brandissant constamment la menace du “morceau à faire”, que ce soit un manifeste, une dissertation ou un récit de voyage, comme si le conte était le réceptacle privilégié d’une variété générique. Le conte, là encore, s’ouvre sur des récits virtuels, sur un texte infini; il sort de ses cadres et acquiert une puissance d’engendrement, une capacité de germination un peu folle. (Jomand-Baudry, 2002: 92-93)

⁸ Cf. Jomand-Baudry (2002).

Contra semelhante loucura insurge-se impacientemente a sultana: “Quel Conte! quel maussade Conte! quel indigne Conte! [...]. Des Dindons jouer de la flûte! Passe encore pour parler: on en entend quelques-uns dans le monde” (Crébillon, 2001: 408). Mais adiante, ela retorque ainda ao sultão, que defende a bizzarria do conto:

Je n'ignore pas que le merveilleux le plus outré, les exagérations les plus puérides, les métamorphoses les plus absurdes, sont de l'essence du Conte; mais je sais aussi que, quelque bizarrerie qu'on lui permette, il faut, au moins, que les objets qu'il présente aient quelque chose d'agréable, et de piquant. Il n'y a rien qui n'ait ses règles; et cette misère que l'on appelle un Conte, a les siennes, comme toute autre chose. (Crébillon, 2001: 408)

Parecendo defender as regras convencionadas e condenar os excessos inventivos, Crébillon está, pelo contrário, a antecipar acusações, por um lado e, por outro, a sugerir que, para além do prazer proporcionado pela leitura das bizarras metamorfoses das personagens encenadas, o verdadeiro valor do seu conto consiste, justamente, na problematização dos códigos e na inovação, isto é, numa metamorfose deste género literário, como já o fizera com a exclamação de Schah-Baham no final do *Sopha*: “Ah! Ma grand-mère! [...] ce n'était pas ainsi que vous contiez!” (Crébillon, 2000: 459). O sultão, tal como o leitor superficial, volta a revelar-se incapaz de fugir ao sortilégio dos contos maravilhosos, confundindo as fantasias pueris e frívolas de Moslem com acontecimentos grandiosos, sérios e inesperados (Crébillon, 2001: 453). A instância autoral, ao atribuir a esta personagem uma depreciação simulada e paródica do seu texto, reforça o convite sugerido ao longo da narrativa para que o leitor ultrapasse o nível do prazer da história e atinja um nível mais profundo de sentidos velados de crítica sentimental, social, política, filosófica e literária. O leitor é convidado ainda, como em todas as obras de Crébillon, a fruir do prazer de um discurso literário ousado e inovador.

Em conclusão, em Crébillon coexistem duas entidades, a do contista e a do moralista. Enquanto contista, o autor dá largas à sua imaginação, recuperando e transformando um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao maravilhoso, nomeadamente no que respeita ao processo da metamorfose (e também da metempsicose). Nas quatro narrativas aqui tratadas, *Le Sylphe*, *L'Écumoire*, *Le Sopha* e *Ah Quel Conte!*, os sentidos da metamorfose correspondem, por um lado, a um processo estético-literário problematizador do exotismo maravilhoso na literatura setecentista; por outro, contudo, o processo metamórfico proporciona ao autor um meio lúdico e transgressor de criticar a moral e os costumes, pondo a nu o hedonismo e o culto da volúpia reinantes no seu tempo, assim como as manobras do poder político. Metamorfoses, encantamentos,

filtros mágicos, metempsicose e demais parafrenália feérica, presentes nestas narrativas de aparência maravilhosa, estão, assim, ao serviço de uma visão crítica sobre a literatura e a sociedade coevas que caracteriza a poética deste escritor.

Bibliografia

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2003). *O Jogo do desejo em Claude Crébillon. Estudo dos processos retóricos da sedução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT.

_____ (2011). “(In)verosímil e fantástico ou a arte de provocar o medo”. In: *Carnets III, L’(In)vraisemblable*, janvier 2011, pp. 71-97. <URL: <http://carnets.web.ua.pt> >.

CAZENOBÉ, Colette (1991). *Le système du libertinage de Crébillon à Laclos*. Oxford: The Voltaire Foundation.

_____ (1997). *Crébillon fils ou la politique dans le boudoir*. Paris-Genève: Éd. Honoré Champion.

CREBILLON, Claude (1999a). “Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S*** ”. In: Jean Sgard (dir.). *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37 (ed. crítica do texto: Carmen Ramirez).

_____ (1999b). “Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise”. In: Jean Sgard (dir.). *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 269-439 (ed. crítica do texto: Jean Sgard).

_____ (2000). “Le Sopha, conte morale”. In: Jean Sgard (dir.) *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 281-459 (ed. crítica do texto: Jean Sgard).

_____ (2001). “Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique”. In: Jean Sgard (dir.) *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 299-637 (ed. crítica do texto: Régine Jomand-Baudry).

JOMAND-BAUDRY, Régine (2001). “Introduction”. In: Claude Crébillon (2001). “Ah Quel Conte! Conte politique et astronomique”. In: *Œuvres complètes. Op. cit.*, t. III, pp. 273-297.

_____ (2002). “La genèse de *Ah quel conte!* de Crébillon fils ou la fabrique du conte”. In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale*. Paris: Éditions Kimé, pp. 87-101.

PERRIN, Jean-François (2002). “Petits traités de l’âme et du corps: les contes à métempsychose (XVIIe-XVIIIe siècles)”. In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale. Op. cit.*, pp. 123-139.

RAMIREZ, Carmen (2002). "Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières". In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale. Op. cit.*, pp. 212-228.

REY, Alain (dir.) (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

ROBERT, Raymonde (2002). "*Le Canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron et la veine 'gauloise' de la féerie". In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale. Op. cit.*, pp. 229-242.

SGARD, Jean (1999). "Introduction". In: Claude Crébillon (1999b). "Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise". In: *Œuvres complètes. Op. cit.*, t. I, pp. 237-268.

_____ (2002). "Allégorie d'une écumoire". In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale. Op. cit.*, pp. 140-148.

A ARTE DA LEITURA E A EXCELÊNCIA DO COMÉRCIO DAS MUSAS

Gérard de Nerval e os poetas do século XVI

MARTA KAWANO
Universidade de São Paulo
marta.kawano@uol.com.br

Resumo

O artigo busca refletir sobre as relações entre leitura e criação na obra de Gérard de Nerval a partir da recente reedição de uma antologia dos poetas do Século XVI realizada pelo autor em 1830 (*Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*). Pelo projeto da antologia o poeta se engaja na batalha pelo Romantismo na França. A consideração de seu trabalho como compilador abre espaço para uma série de reflexões a respeito da porosidade de fronteiras no domínio literário (entre os gêneros, entre criação e crítica, memória e invenção literárias...). O modo como, na antologia de Nerval, essas fronteiras são transgredidas, permite-nos ainda colocar sua obra em diálogo com algumas formulações do pensamento romântico alemão.

Abstract

The present paper aims at an analysis on the relationship between reading and creating in Gérard de Nerval's work from his 1830's anthology of 16th century poets (*Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*), newly republished. The anthology plan engaged the poet on the battlefield for Romanticism in France. An account of his work as a compiler unfolds a series of analysis on the boundaries porosity within the literary realm (between the different genres, creation and criticism, memory and literary inventiveness...). The way by which these boundaries are transgressed, in Nerval's anthology, allows us still to place his work in close relation with some favourite topics of German romantic thought.

Palavras-chave: Gérard de Nerval, Romantismo, crítica literária, poesia francesa do século XVI.

Keywords: Gérard de Nerval, Romanticism, literary criticism, French poetry of the XVIth century.

Quando, em *La Bohême galante* (1842), Gérard de Nerval retoma parte da “Introdução” à antologia dos poetas do século XVI realizada por ele em 1830 (*Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régner*), ele a apresenta humoristicamente mediante uma comparação com o “sermão que o bom Sterne” acrescentava às aventuras macarrônicas de Tristram Shandy. Em seguida o poeta expressa o desejo de que “fragmentos” do estudo, com seu “air académique”, despertem o interesse do leitor da época... (Nerval, 1993: 243). O *Choix* de Nerval constitui a matéria do primeiro tomo das *Œuvres complètes* do autor, sob a direção de Jean-Nicolas Illouz e a cargo da Classiques Garnier¹. A reedição do *Choix* é um trabalho acadêmico rigoroso, mas por detrás de seu “air académique” o leitor encontrará ainda uma vigorosa interpretação da obra do poeta, pois o intuito desse primeiro tomo é mostrar que o trabalho de Nerval como antologista é uma obra de criação, em sentido forte. Na edição – realizada por Emmanuel Buron e Jean-Nicolas Illouz – a leitura detida e abalizada da *letra* se dá com vistas à compreensão do *espírito*, a consideração de cada detalhe nunca deixa de ser acompanhada de um olhar para o *todo*. E aqui se mostra o trabalho conjunto de dois hermenutas.

O livro, que é fruto de uma dupla competência (nos estudos do século XVI e do século XIX), traz duas introduções, uma apresentação esclarecedora dos “Principes de la présente édition”, textos de apresentação às partes dedicadas a cada um dos poetas e notas de rodapé nas quais esse duplo olhar está todo o tempo presente, numa dinâmica pela qual se procura dar testemunho “de la vie des œuvres dans le temps: de la renaissance dans le romantisme; des poètes du XVIe siècle à Nerval; et de Nerval, aujourd’hui, pour l’avenir” (Nerval, 2011: 66). O propósito de “dar testemunho da vida das obras no tempo” e o modo como isso foi realizado na reedição suscita uma série de reflexões a respeito da obra de Nerval e do Romantismo, reflexões que se articularão aqui em torno da ideia de transgressão de limites do campo literário: a porosidade entre leitura e invenção, criação e crítica, assim como aquela existente entre passado, presente e futuro no processo de criação e interpretação literária.

Essas reflexões se originam na própria natureza do trabalho hermenêutico que resulta no livro, pois, neste caso, não se trata apenas de editar ou interpretar um texto conhecido do autor, mas de resgatar, como obra de criação, um trabalho de edição realizado pelo poeta, e de inseri-lo no conjunto de sua produção e no contexto mais amplo do Romantismo. Diríamos que, na raiz da possibilidade de se publicar hoje, como obra de Nerval, uma antologia realizada pelo poeta em 1830, encontra-se o que se pode denominar de metamorfose literária em dois planos. Num primeiro plano, o termo “metamorfose” serve

¹ No conjunto, a nova edição das *Œuvres complètes* será composta de treze volumes, que serão publicados nos próximos anos.

para designar o modo pelo qual, na obra obra de Nerval, a leitura se transforma em criação. Num segundo plano (complementar ao primeiro) veremos que o termo “metamorfose” pode designar o resultado do trabalho filológico realizado na reedição, pelo qual se inscreve o *Choix* de Nerval no conjunto da obra de criação do poeta. É pelo olhar crítico que se *inventa* (e o sentido desta invenção será elucidado mais adiante) e se recria uma obra de Nerval. Mas tal *invenção* só é possível porque, na reedição do *Choix*, a leitura da *letra* se orienta pelo *espírito* da obra nervaliana.

A leitura da *letra* guiada pelo *espírito* fará com que, ao final da leitura do livro, questionemo-nos sobre o sentido da palavra “todo” no que diz respeito à obra de Nerval e sejamos levados a compreender que, das *Obras completas* desse escritor, pode fazer parte o seu trabalho como *compilateur*. É o que nos mostra a edição, voltando-se para a produção nervaliana de 1830 (portanto anterior à escrita das obras que tornariam Nerval conhecido). Ora, em 1830, após ter publicado, pela “Bibliothèque choisie”, um *Choix de Poésies Allemandes*, Nerval publica (na mesma coleção) o *Choix de Poésies de Ronsard...* Em ambos os casos podemos pensar que ele teria efetivamente *escolhido* publicar as coletâneas e que as marcas dessas escolhas estariam inscritas no próprio trabalho realizado pelo poeta.

Indo um pouco além, parece haver uma intenção comum aos dois projetos a que o poeta se dedica em 1830: o de promover a literatura romântica na França pela reintrodução de uma literatura de outra época (século XVI) e pela divulgação da literatura de outro país (a Alemanha). Tal constatação nos permitirá, ao longo de nosso percurso, apontar algumas afinidades entre o projeto nervaliano do *Choix* e certos aspectos do pensamento romântico, tal como se encontram nas obras de August e Friedrich Schlegel, e de Novalis. Nossa ênfase estará menos na localização de *fontes* (teóricas ou literárias) de posições e “práticas” nervalianas e mais (como dissemos) na sugestão de afinidades entre aspectos da obra do poeta e algumas formulações do pensamento romântico alemão, particularmente no que diz respeito à criação, à crítica literária e à leitura. Foi em grande medida o trabalho de reedição do *Choix* de Nerval – e o modo como ele ajuda a delinear de forma mais clara o lugar ocupado pelo escritor na perspectiva mais ampla do Romantismo – que nos abriu esse caminho de reflexões².

Ao acompanharmos o trabalho de reedição do *Choix* de Nerval, compreenderemos a íntima relação que a leitura e a seleção dos poetas do século XVI estabelecem com a criação ulterior do poeta. E veremos também o quanto o *Choix* é uma *escolha estratégica* pela qual Gérard de Nerval se engaja na batalha pela renovação da literatura francesa.

² Assim como nos fez também refletir sobre um diálogo possível entre o projeto nervaliano e algumas formulações de Jorge Luis Borges a respeito da leitura de obras literárias, que exploraremos adiante.

O trabalho de reedição leva em conta, a cada passo da edição, o *todo* no qual estão inseridos os textos. O *Choix* de Nerval é posto constantemente em diálogo com os esforços de seus contemporâneos (e predecessores) na defesa do Romantismo (como Sainte-Beuve e Victor Hugo) e no ataque ao Classicismo do século XVII, que teria obliterado toda uma veia nacional e popular da literatura francesa cujo resgate, visto como crucial para sua renovação, exigia uma reconsideração da História. Tal reconsideração diz respeito à própria Escola de Ronsard, que foi contemplada de ângulos bastante diversos ao longo do tempo. Ela foi ofuscada pelo advento do Classicismo e depois, em 1820, por ele revalorizada. Foi acusada pelos românticos de ter submetido a literatura francesa à imitação da Antiguidade, para depois ser por eles reabilitada e vista como estratégica no resgate de uma literatura nacional. Todos os diferentes *horizontes históricos* nos quais se inscrevem os textos – o da poesia do século XVI e o de sua *recepção* em 1830 (assim como o do Classicismo) – tornam-se claramente visíveis pelo trabalho de reedição.

Mas “saisir l’historicité plus profonde des œuvres” (Nerval, 2011: 66) – um dos propósitos dos editores – é também testemunhar a passagem do tempo na própria obra nervaliana e compreender retrospectivamente como ela foi *fecundada* pela leitura dos poetas do século XVI, para cujo “renascimento” Nerval contribuiu.

A edição dessa *obra de leitura* tem como ponto de partida a compreensão de que tal renascimento se dá, no caso de Nerval, e já em 1830, pelas mãos de um poeta – e *enquanto poeta*. E nisto seu *Choix* teria uma natureza bem diversa do *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre au XVI^e siècle* e das *Œuvres Choisies de Ronsard*, de Sainte-Beuve, publicados em 1828.

O constante vaivém entre dois momentos da produção nervaliana – o de sua inserção (em 1830) na batalha pelo Romantismo na França e o de sua criação ulterior; assim como o jogo entre os dois modos pelos quais se dá a criação nervaliana – pela leitura e pela escrita – é todo o tempo levado em conta. Aqui então compreendemos o quanto, na reedição do *Choix* de Nerval, a leitura minuciosa da letra se liga ao espírito, ou ao modo singular de ser da obra nervaliana. Ocorre que uma das características mais *singulares* dessa obra é precisamente a liberdade e a naturalidade com que o poeta se *apropria* da criação alheia: “‘Je suis l’autre’ n’est pas seulement la devise pathétique de la folie de Nerval: bien avant cela, ce peut aussi être la devise d’une écriture largement fondée sur l’emprunt et l’appropriation” (Nerval, 2011: 28)³.

³ Na prática da escrita nervaliana são frequentes as apropriações criativas da produção alheia. É o que ocorre (para nos atermos a um exemplo) com a novela intitulada “Jemmy”, uma das narrativas reunidas por Nerval em *Les Filles du feu*. Ao final da novela, lêem-se as seguintes palavras: “Imité de l’allemand”. Trata-se, na verdade, de uma tradução bastante livre (o original é de autoria de um escritor austríaco) que, inserida no conjunto de narrativas e poemas de *Les Filles du feu*, transforma-se numa (re) criação nervaliana. É ainda em *Les Filles du Feu* – na carta-prefácio que abre o volume de (“A Alexandre Dumas”) que se encontra a célebre frase de Nerval

Na obra de Nerval, a leitura *engendra* a criação, e os editores foram sensíveis, em todas as suas singularidades, aos *ressouvenirs* das leituras dos poetas do XVI que se podem “ouvir” ao fundo da *invention* nervaliana. Com isto, “la philologie la plus scrupuleuse *invente*”, por sua vez, “une œuvre de Nerval, c’est à dire, au sens étymologique, la *découvre*” (Nerval, 2011: 66). Inventa-a porque se recorda todo o tempo da obra nervaliana posterior e leva em conta a apropriação orgânica de obras alheias que a caracteriza. E descobre-a retrospectivamente, anacronicamente. Mas nisso também constitui uma leitura fiel à obra nervaliana, ou a um dos “nœuds névralgiques de l’imaginaire nervalien” (Nerval, 2011: 13): uma temporalidade toda feita de retornos, de ecos e reminiscências, ritmada por um “ballet des heures” que liga horas e idades num “seul moment”. Essa visão do tempo⁴ (e da História) pode estar em consonância com a tese formulada por Nerval em sua “Introduction”, na qual (citando Friedrich Schlegel) ele aponta a necessidade de voltar “à la littérature française des temps anciens” como forma de garantir o movimento *progressivo* da poesia francesa.⁵ Mas, segundo Jean-Nicolas Illouz, a própria ideia de *renascimento* estaria ligada, em Nerval, “à un désir de renaissance qui réassurerait la continuité rompue des âges” (Nerval, 2011: 13). Ora, essa configuração do tempo no imaginário nervaliano permite pensar que não há solução de continuidade entre o antologista de 1830 e o autor Gérard de Nerval das décadas seguintes, assim como não haveria solução de continuidade entre o Nerval leitor e o Nerval escritor.

Quanto ao Nerval compilador, sabemos o quanto sua obra de criação é fruto da atividade de antologista de si mesmo, pois boa parte dela é composta por um trabalho de deslocamento pelo qual os mesmos textos, inseridos em outros contextos e publicados em outros momentos, podem se metamorfosear e adquirir novos significados. Nerval elevaria “la pratique de la compilation au niveau d’une poétique” (Nerval, 2011: 27). Ora, antologizar, em 1830, os poetas do século XVI – assim como fazer uma antologia, no mesmo ano, dos poetas alemães – é operar tal deslocamento também num âmbito mais amplo, pois visa mover algumas linhas de força da literatura francesa do período.

Mas fazer os mesmos textos dizerem algo diverso pelo simples gesto de inseri-los em outros contextos não deixa de ser uma arte, ou, ao menos, uma técnica da “arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, que foi praticada por “Pierre Menard, autor do Quixote”, personagem do célebre conto de Jorge

– “Inventer au fond c’est se ressouvenir” – frase que pode ser lida como uma síntese da estreita relação existente, no processo de criação nervaliano, entre criação e leitura, entre memória literária e imaginação criadora.

⁴ Adiante consideraremos com mais detalhe a questão da temporalidade cíclica na obra de Nerval.

⁵ Adiante apontaremos outras afinidades entre a proposta do *Choix* de Nerval (e do trabalho realizado em sua reedição) e formulações de Friedrich Schlegel.

Luis Borges⁶: “Esta técnica de aplicação infinita nos insta a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida*” (Borges, 2007a: 80). As palavras de Borges serviriam para descrever a “arte da leitura” tão peculiarmente nervaliana, mas também servem para comentar o modo como essa obra de Nerval foi lida por Jean-Nicolas Illouz e Emmanuel Buron: trata-se de numa leitura orientada por um olhar anacrônico (mas por isso mesmo revelador) e que realiza uma atribuição *aparentemente* errônea. Precisamente por essas razões ela nos permite ir mais fundo no processo de criação nervaliano.

Mas é o Borges do ensaio intitulado “Kafka e seus precursores” que pode nos ajudar a compreender mais detalhadamente a *arte detida da leitura* dos editores do *Choix* de Nerval.

O ensaio de Borges é muito conhecido pelo paradoxo no qual se funda (e que não é senão uma nova formulação do anacronismo acima apontado): a ideia de que “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2007b: 130). Evidentemente, todos os ecos apontados pelos editores entre os poetas do século XVI e a obra posterior de Nerval nos permitem compreender o quanto esses poetas-precursos são *criados* por Nerval (por um gesto deliberado, e nisso diferindo do que ocorre com Kafka, cujos precursores são encontrados por Borges em sua Biblioteca). Mas tão importante quanto a tese paradoxal de Borges é o modo como ele a formula:

Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau menor ou maior; mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos, ou seja, ela não existiria (Borges, 2007b: 130).

No início do ensaio, Borges crê ter reconhecido a “voz” ou os “hábitos” de Kafka nos escritores que enumera, e que seriam então vistos como *prefigurações* da obra kafkiana.

Detivemo-nos nas considerações de Borges pois a conhecida a argúcia desse escritor para captar (por uma aproximação muito concreta entre os textos) as “idiosincrasias”, os “gestos” e “hábitos” dos escritores nos ajuda a sublinhar o aspecto mais notável do trabalho de Emmanuel Buron e de Jean-Nicolas Illouz, sobre o qual pretendemos refletir um pouco. Se podemos ler com uma lente nervaliana os poetas *escolhidos* por Nerval, se eles nos parecem retrospectivamente nervalianos (e cada um à sua maneira), se,

⁶ Conto ao qual Emmanuel Buron faz discreta alusão em sua “Introdução”.

pelo processo da leitura, eles se *tornam* nervalianos, é porque os editores nos mostram, por uma leitura prática, muito concreta e minuciosa, a consonância entre os textos. Vejamos.

A “Introdução” de Nerval ao *Choix* – texto analítico e argumentativo – é marcada por uma dupla posição. A uma *acusação*, na qual Gérard (seguindo Sainte-Beuve) aponta a Escola de Ronsard como a responsável pela submissão da literatura francesa à imitação da Antiguidade, segue-se uma *defesa* de Ronsard, na qual o autor “change subrepticement d’objet, pour s’intéresser moins à la doctrine affichée de la Pléiade (qu’il condamne), qu’aux œuvres elles-mêmes, qu’il admire” (Nerval, 2011: 10). Há então uma primeira abordagem, marcada (nas palavras do próprio Nerval) por um “retour d’étude et d’investigation” (Nerval, 2011: 73), pelo olhar de um historiador que se engaja na batalha romântica; e uma outra, a de uma “lecture plus particulière”, que pode “vous reconcilier” (Nerval, 2011: 99) com os poemas, e na qual se desvela, como aponta Jean-Nicolas Illouz:

une pratique de la langue française qui excède le parti pris de l’imitation de l’Antiquité [...] On ajoutera que cette pensée de la langue, parce qu’elle se découvre au contact des poèmes (et non pas seulement dans un geste de l’historien) est inséparable d’une attention aux modes de son énonciation, qui la singularisent en l’incarnant dans une voix *parlante* à travers les siècles. Cette attention à la voix conduira Nerval, on l’a dit, à retrouver, au-delà d’un certain phrasé chantant du vers renaissant, les vieilles ballades françaises et les chansons populaires (Nerval, 2011: 10-12).

É pelo contato direto com os poemas (“une lecture particulière”) que Nerval buscará fazer *renascer*, em 1830, os poetas da Escola de Ronsard (esperando que eles frutifiquem neste outro tempo). E será certamente pelo contato direto com os poemas do passado que estes deixarão sua marca na produção nervaliana das décadas seguintes.

Nerval estaria aqui criando alguns de seus precursores, pois reconheceria nesses poetas sua própria “voz” (ou suas diferentes “vozes”), suas “idiossincrasias” e seus próprios “hábitos”, ainda em germe.

Os editores captam as *ações* pelas quais a leitura se torna criação, ações que são nomeadas pelo próprio Nerval, que tinha a intenção de “retirer quelque fruit” do estudo dos poetas anteriores ao século XVII (Nerval, 2011: 73), que teria sido “impressionné” “*malgré-lui*” pela forma e pelo estilo desses poetas, e que os teria tomado [Ronsard] como “modèle”. Ao descrever sua própria criação, Nerval chega a conferir um novo sentido (positivo) ao neologismo de Malherbe: “en ce temps, je *ronsardisais*” (Nerval, 1993: 264).

Se enfatizamos a ideia de *ação* no modo como Nerval lê os poetas é no intuito de apontar, na obra nervaliana, uma maneira muito peculiar de apropriação dos poetas do passado: uma *imitação* que se orienta por um princípio vivificador da leitura das obras

alheias. E podemos aqui abrir parênteses para sugerir que essa visão (ou essa prática) da imitação em Nerval guarda afinidades com uma concepção orgânica da obra literária (e da própria história literária) tal como se encontra no pensamento romântico alemão: não seria um mero acaso o fato de a “Introdução” de Nerval ao *Choix* estar repleta de metáforas orgânicas⁷, que estão em grande medida articuladas em torno de um trecho de Friedrich Schlegel citado pelo escritor.

A visão orgânica da obra literária é uma constante no Romantismo alemão. Podemos encontrá-la, por exemplo, na oposição estabelecida por August Schlegel (em suas *Conferências sobre a arte dramática e literatura*) entre forma orgânica e forma mecânica, que se desdobra ainda na oposição entre imitação mecânica (própria do Classicismo francês, segundo Schlegel) e imitação orgânica. A lógica organicista está presente ainda em diversos fragmentos de Novalis, como o fragmento 41 de “Poesia”, que parece curiosamente (e anacronicamente) adequado para comentar o modo pelo qual Nerval retomou a poesia do século XVI:

Há uma imitação sintomática e uma genética. Esta última é a única vivente [...] Essa faculdade de despertar verdadeiramente em si uma individualidade alheia – não meramente enganar através de uma imitação superficial – é ainda totalmente desconhecida – e repousa sobre uma sumamente prodigiosa *penetração* e mímica espiritual. O artista faz de si tudo aquilo que vê e quer ser” (Novalis, 2001: 123).

O modo de ser do *Choix* de Nerval (de maneira mais geral, a dinâmica pela qual, em sua obra, a leitura se *metamorfoseia* em criação) teria, ao nosso ver, profundas afinidades com muitos pontos do projeto dos românticos alemães, pelo caráter vivo e ativo da leitura e pela incorporação transformadora da criação alheia.⁸ Como forma de sugerir mais uma vez tal afinidade, tomemos outro fragmento de Novalis⁹ como mote para prosseguirmos na compreensão do trabalho realizado por Nerval em seu *Choix*: “Como pode um ser humano ter sentido para algo se ele não tem o germe dentro de si. O que devo entender tem de desenvolver-se em mim organicamente – e aquilo que pareço apreender é apenas alimento, incitamento ao organismo” (Novalis, 2001: 45).

Nerval teria sido como que *incitado* pela leitura de Du Bartas, um dos poetas do século XVI resgatados por seu *Choix*, e em cuja obra ele parece ter se *reconhecido*, por nela perceber algo que teria “em germe dentro de si”. Consideremos mais detidamente como isso se daria.

⁷ Adiante veremos que estas metáforas são apontadas pelos editores como um *leitmotiv* do *Choix* de Nerval.

⁸ Além da ideia de uma crítica criadora e produtiva e da visão *progressiva* – schlegeliana – da história literária a que nos referimos acima, e à qual retomaremos um pouco adiante.

⁹ Trata-se do fragmento 19 de “Observações entremescladas”.

O caráter ativo, criativo e transformador da leitura nervaliana aparece de forma patente nos versos de “Tarascon”, soneto que Nerval reproduz numa carta a Victor Loubens de 1841 (durante uma de suas crises de loucura):

Ô seigneur du Bartas! suis-je de ce lignage
Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois...

A escrita é marcada aqui por uma *adesão (souder)* ao verso de Du Bartas, e também por uma *filiação (lignage)*, em 1841, ao verso *d'autrefois*. Ora, o que a reedição do *Choix* mostra em detalhes é que esse processo de “soldagem” já teria se iniciado uma década antes, quando Nerval, ao elaborar sua antologia, escreve no exemplar de Du Bartas da Bibliothèque Royale: “Ce livre a été lu tout entier par Gérard en mil huit cent trente” (Nerval, 2011: 300).

Há aqui um jogo temporal cujo sentido convém considerarmos de maneira mais aprofundada antes de contemplarmos os meandros da releitura nervaliana da poesia de Du Bartas, tais como apontados pelos editores do *Choix*.

Note-se – pelos versos de “Tarascon” e pela inscrição feita no volume da Bibliothèque Royale – que a relação de Nerval com a poesia de Du Bartas se dá de forma muito peculiar no que diz respeito ao tempo: é como se o “verso *d'autrefois*”, com o qual ele toma contato em 1830, permanecesse em estado de reelaboração (ou nele se “desenvolvesse organicamente”, para retomarmos os termos de Novalis) por um longo tempo até que, como criador (em 1841), Nerval se filiasse voluntariamente à *lignage* de Du Bartas pela escrita de seus próprios versos. Temos aqui uma temporalidade interna e circular que embaralharia os momentos da leitura e da criação, e aproximaria imaginação criadora e memória literária: “Inventer au fond c'est se ressouvenir”. É pelo trabalho da memória que se realiza a metamorfose poética e a transformação do *alheio* em *próprio*. Mas deve-se ressaltar que, neste caso, a metamorfose parece iniciar-se no momento da leitura, momento em que Nerval se *reconhece* nos versos de Du Bartas aos quais *retornará* mais tarde.

Em estudo sobre “Goethe como crítico”, Ernst Robert Curtius aponta algo muito semelhante no processo de criação do escritor alemão. O ponto de partida da leitura do crítico é um verso no qual se percebe a reunião dos tempos que ocorre pelo processo da criação literária (segundo a lógica orgânica, que ocupa um lugar central no pensamento de Goethe): “*Laß den Anfang mit dem ende sich in eins zusammenziehen*’ [Deixai que início e fim num só se reúnam]. Segundo Curtius, “esse verso exprime o que há de mais peculiar no sentimento goethiano da vida e remete os leitores de Goethe a outras passagens que

expressam o mesmo” (Curtius, 1984: 55). Em seguida, o crítico cita um trecho do escritor¹⁰ que permitiria compreendermos mais profundamente o sentido da metamorfose literária goethiana, pela qual *início* e *fim* se reúnem:

certos grandes motivos, lendas, antiquíssimas tradições históricas gravaram-se tão profundamente na alma que eu as mantive vivas e atuantes em meu íntimo por quarenta ou cinquenta anos; parecia-me ser meu bem mais precioso ver essas valiosas imagens frequentemente renovadas em minha imaginação, já que, na verdade, elas se metamorfoseiam repetidamente sem contudo perderem sua essência, amadurecendo até uma forma mais pura, até uma representação mais definitiva (Curtius, 1984: 55).

A visão cíclica do tempo, como apontamos no início deste texto, é uma constante na obra de Nerval. Ela se encontra, por exemplo, no soneto “Artémis” (“Ballet des heures”), que figura o retorno ao passado pelos movimentos do ponteiro de um relógio: “La Treizième revient... C’est encor la première”: a décima-terceira hora que é de novo a primeira....¹¹. A temporalidade cíclica estaria ainda no fundamento da visão nervaliana do processo criativo e na aproximação entre *ressouvenir* et *invention*, pois, em Nerval, a criação literária é, em grande medida, uma reelaboração – uma metamorfose – daquilo que se encontrou na leitura de obras alheias. É o que se pode perceber na retomada nervaliana de Du Bartas, poeta cujo livro teria sido lido “tout entier” por Gérard em 1830, e que ele teria *escolhido* para fazer parte de seu *Choix*.

O alcance profundo dessa escolha é revelado pelo trabalho de reedição que aponta para uma vertente da leitura nervaliana dos poetas do século XVI que não seria marcada pela “grâce chantante d’une poésie valorisée pour ses qualités de simplicité” e de “transparence” (Nerval, 2011: 299), mas pela língua “moins polie” e pela poesia “plus hermétique” de Du Bartas. Gérard teria ainda encontrado em Du Bartas um sincretismo entre cristianismo e paganismo mitológico (que marcará muitos momentos de sua produção ulterior). O próprio modo como o poeta rearranja os textos é significativo. Um exemplo disso é a criação de uma sequência narrativa entre três poemas, sequência “qui fait passer d’un monde en harmonie avec Dieu à une rupture avec cette harmonie, puis à une reprise de

¹⁰ A tradução do trecho de Curtius, assim como da passagem de Goethe citada pelo crítico (extraída de *Allegemeine Naturwissenschaft*) foi realizada por Magali Moura.

¹¹ A imagem do relógio cujo ponteiro se desacerta está presente ainda na Introdução de Nerval ao Fausto de Goethe (“*Faust* de Goethe suivi du second *Faust*”: “Il semble, pour nous servir d’une comparaison triviale, mais qui exprime parfaitement cette bizarre évolution, que l’horloge éternelle, retardée par un doigt invisible, et fixée de nouveau à un certain jour passé depuis longtemps, va se détraquer comme un mouvement dont la chaîne est brisée, et marquer ensuite un siècle pour chaque heure” (Nerval, 1989: 509). Curiosamente, a comparação presente na passagem (caracterizada pelo autor como “trivial”), encontra-se num trecho de sua própria lavra: “la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes” (“A Alexandre Dumas”, in Nerval, 1993: 451).

contact ambiguë” (Nerval, 2011: 302). Tal reordenação parece obedecer a uma temática e a uma lógica muito singularmente nervalianas.

O indício fornecido pela carta de 1841 – que, além de “Tarascon”, trazia uma versão do soneto “Antéros” e um primeiro esboço do futuro “Le Christ aux Oliviers” – é o ponto de partida para os editores aproximarem de forma mais estreita este último poema de “Le sacrifice d’Abraham”, de Du Bartas. Então acompanhamos de perto os passos da leitura de Nerval e o modo como seu verso, “comme *versus*, comme retour, comme schème rythmique mémoriel” (Nerval, 2011: 18) segue os rastros do verso de Du Bartas, já, de início, pelo *retorno* da rima “abîme/victime”, que, insistente em “Le sacrifice d’Abraham”, estará presente em: “*Frères, je vous trompais: Abîme! Abîme! Abîme!/ Le dieu manque à l’autel, où je suis la victime...*” do segundo terceto “Le Christ aux Oliviers”, soneto que seria “tout entier motivé par cet écho sonore” (Nerval, 2011: 309). O poema de Nerval “se solda” ao poema de Du Bartas também no que diz respeito ao modo de enunciação: há em ambos (com algumas diferenças) um quadro épico no qual ocorre a “inserção de desenvolvimentos dramáticos e líricos” (Nerval, 2011: 310). Do ponto de vista temático, os editores apontam para a relação de *prefiguração* que se estabelece, na teologia cristã, entre o sacrifício de Isaac e o de Cristo (temas, respectivamente, nos poemas de Du Bartas e de Nerval). E então a relação temática e formal entre os poemas (cujos “nós intertextuais” são apontados em detalhes pelos editores) pode ser compreendida como uma relação de prefiguração. Se considerarmos de outro ângulo a relação entre os poemas, veremos que:

c’est Du Bartas qui ‘renaît’ en Nerval, qui hante sa voix, – comme si le vers pouvait suspendre ‘l’ordre du temps’, en faisant résonner dans la langue une immense mémoire intertextuelle, tout entière ‘concentrée’ dans le moment, hors du temps, de sa profération (Nerval, 2011: 18-19).

A língua e a voz de Du Bartas diferem do “style primitif et verdissant” que Nerval, como poeta-arqueólogo, pode desvelar auscultando os poemas de Ronsard (assim como “Avril”, de Belleau) (Nerval, 2011: 10). É a “lecture particulière” que lhe permite ouvir, nos versos de Ronsard, “un certain phrasé chantant de la langue française, beaucoup plus ancien” (Nerval, 2011: 10). E vê-se então, claramente, o espírito *progressivo* pelo qual se retoma o passado, pois recuperar a “naïveté et la fraîcheur” da poesia de Ronsard é nela ouvir os ecos do estilo “primitivo e verdissant”, de um “air plus ancien” que deve trazer frescor (segundo Nerval, leitor de Friedrich Schlegel) para a poesia francesa em 1830. A retomada se liga ainda à tentativa nervaliana de recuperar esse fraseado em sua criação posterior.

O modo como Nerval rearranja os poemas de Ronsard em seu *Choix* também traz as marcas do trabalho realizado por um compilador-poeta. A divisão dos poemas em “Odes”, “Discursos” e “Sonetos” obedeceria a uma visão dos gêneros característica de 1830 e, neste sentido, seria uma espécie de “Préface a *Cromwell* em ato” (Nerval, 2011: 107), pois a divisão entre “Odes” e “Discursos” corresponderia à distinção hugoliana entre “poesia lírica” e “poesia épica”. Diversos deslocamentos, montagens e *découpages* realizados por Gérard parecem trazer para o primeiro plano certos temas caros ao nosso poeta. Isso ocorre tanto pelo reordenamento de poemas – como na criação do pequeno ciclo sobre a flor e a primavera (na parte dedicada às “Odes” de Ronsard), quanto pela prioridade dada a certos temas: os poemas de Ronsard sobre o Vendômois (que se ligariam ao lugar ocupado pelo Valois no imaginário nervaliano) (Nerval, 2011: 108), outros que tratam da miséria da condição humana, da doença e da morte, e que se ligam aos temas da Queda e da perda da Idade de Ouro, ou ainda, de forma mais geral, o tema do tempo que passa, “*tópos* lyrique que Nerval fera jouer, très consciemment, sur tous les tons (y compris sur le mode de la distanciation ironique) dans les œuvres de maturité” (Nerval, 2011: 113). Num único poema de Ronsard – “À La Haye” – pode-se perceber uma rapsódia de temas que Nerval desenvolverá posteriormente: o questionamento do alcance da razão (“Vers dorés”), a metempsicose e, ainda, a visão cíclica do tempo (esta presente também em Du Bellay e Baïf).

Com as sátiras de Mathurin Régnier Nerval encerra seu *Choix* trazendo à luz uma língua “élastique et souple”, “forte et naturelle, tout à la fois claire e colorée” (Nerval, 2011: 360-361)¹² que ele valorizará em sua produção posterior, pela atenção que dedica à “vieille langue française”, à fala popular, às canções, aos *patois*... (Nerval, 2011: 361). A valorização dessa língua está em consonância com a reflexão nervaliana sobre o realismo tal como se encontra, por exemplo, em *Les Nuits d’octobre*. Mas a retomada de Régnier se liga, de forma mais geral, a um dos avatares que conhecemos de Nerval, o do escritor “*fantaisiste, essayiste et réaliste*”. Certa “*allure narrative*” que se poderia “caracterizar como *all’improvviso*”, característica de Régnier, reconhece-se em textos como *Angélique* (1854) et *Les Faux Saulniers* (1850), assim como em Régnier se pode reconhecer uma liberdade formal e uma mistura de gêneros (tão caracteristicamente romântica) buscada por Nerval em sua própria produção.

Mathurin Régnier seria então um espelho no qual se pode ver retrospectivamente uma das figuras de Nerval, tal como descrita por ele mesmo – “moi, frivole écrivain, mais

¹² Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, citado na “Introdução” dos editores à parte dedicada a Mathurin Régnier, *apud* Nerval, 2011: pp. 360-61.

non pas écrivain facile” (Nerval, 2011: 361), diverso do poeta que *ronsardizava*, ou daquele que se vincula diretamente à linhagem sonhada de Du Bartas...

Nerval encerra seu *Choix* com a poesia de Mathurin Régnier e com a mistura de gêneros e a variedade registros que a caracteriza. A palavra “variedade” serve para comentar o livro como um todo. É surpreendente perceber a proximidade de Nerval com poetas do século XVI que, a despeito das muitas similaridades, são bastante diversos uns dos outros. Note-se ainda a variedade dos caminhos pelos quais a obra de Nerval se aproxima de cada um deles (ora pelo tema, ora pelo gênero, ora pela forma, pelo modo de enunciação, pela voz, pela língua...). O próprio vocabulário mobilizado para comentar as similaridades é variado: as semelhanças podem ser vistas pelo prisma da *imitação*¹³; elas podem ser comentadas por termos ligados à memória: *mémoire de la forme*, *ressouvenirs*, *réminiscences*, *échos*, *résonances*; podem ser descritas pela imagem nervaliana do *palimpsesto*; podem ainda ser vistas como *prefigurações* ou ser comentadas com recurso a metáforas orgânicas, como *féconder*, *se greffer*, ou simplesmente *renaître*.

Como afirmamos acima, essas metáforas orgânicas de certo modo organizam a “Introdução” de Gérard ao *Choix* e estão presentes em muitos dos poemas recolhidos por ele. Elas constituem um dos *filis rouges* por meio de cuja indicação os editores vão alinhavando a discreta unidade presente no trabalho de edição realizado pelo poeta: “la métaphore végétale [...] est probablement le fil conducteur le plus significatif du *Choix*” (Nerval, 2011: 330). Mas há outros *filis rouges*, como o tema do tempo que passa, o da perda da Idade de Ouro (Ronsard) e o da *figura do poeta* (na parte dedicada aos “Discours” de Ronsard, em Du Bellay e em Mathurin Régnier), que seria um “thème essentiel de l’anthologie, où Nerval, conscient de sa vocation interroge cependant, à la lumière de la poésie du XVI^e siècle, la place et la fonction du poète à l’époque de la bourgeoisie triomphante” (Nerval, 2011: 371).

Esses *filis rouges* que alinhavam o livro não seriam senão o indício de que os poemas (ou partes de poemas) selecionados se ligam pelo fato de que o poeta Nerval os escolheu. Por esta razão se pode usar uma *lente nervaliana* (análoga à lente kafkiana de Borges) para lê-los. Mirando a lente pelo outro lado, o que se vê através dessa variedade, de todas essas imagens especulares, de todas essas figuras de poeta trazidas à vida da leitura e *projetadas* pelo poeta, são facetas pouco contempladas de Nerval. O que se vê é, operando na prática da leitura e da escrita, o princípio que o próprio poeta formulou para a criação literária – “Inventer au fond c’est se ressouvenir” – e o quanto sua *mémoire fertile* é fecundada pela recordação de leituras. O que se vê, enfim, é um Gérard de Nerval mais

¹³ De resto, como aponta Emmanuel Buron em sua “Introdução”, intitulada “Le *travail* de l’anthologie”: “la relation d’emprunt, appropriation [...] est au cœur de la problématique humaniste de l’imitation” (Nerval, 2011: 28).

rico, mais nuançado, e uma obra nervaliana mais aberta, precisamente por ser considerada naquilo que é uma de suas marcas mais características: o *commerce* que ela estabelece com poetas de outros tempos e lugares.

A edição de Emmanuel Buron e Jean-Nicolas Illouz “témoigne de la vie des œuvres dans le temps”, mas poderíamos também dizer que ela dá testemunho da “Excellence du commerce des muses”, título atribuído por Nerval às quatro estrofes que ele seleciona de uma ode de Ronsard, e que têm como tema o *don* da poesia:

Je suis le trafiqueur des Muses
Et de leur biens maîtres du temps
[...]
Sans plus, libéral je le donne
À qui me plaît de mes amis.

Reçois donc ceste largesse,
Et croy que c'est une richesse
Qui par le temps de s'use pas (Nerval, 2011: 143).

Nerval ouviu Ronsard, acolheu o *don*. Com isto contribuiu para o renascimento dos poetas do XVI em 1830, em sintonia com a ideia de uma *poesia universal progressiva*.¹⁴

Contrariando as aparências, o *Choix* de Gérard pode ser lido como uma obra de Nerval. Contrariando as aparências, a edição do *Choix* pode ser lida como um *ensaio* crítico sobre Nerval, ensaio ao qual se aplicariam, a nosso ver, as seguintes palavras de Jean Starobinski a respeito da interpretação da obra literária:

Je dois la faire revivre pour l'aimer, je dois la faire parler pour lui répondre. C'est pourquoi l'on peut dire que l'œuvre commence toujours par être notre 'chère disparue' et que l'elle attend de nous sa résurrection, ou du moins son évocation la plus intense [...] Hermès, conducteur des âmes et patron de l'herméneutique est celui qui franchit les limites entre les mondes, et qui rend à la présence ce qui avait été englouti par l'absence ou par l'oubli (Starobinski, 1970: 28-29).

¹⁴ A “Introdução” de Nerval ao *Choix*, assim como todo o trabalho de compilação por ele realizado se orientaria para uma literatura por vir e, neste sentido, estaria em conformidade com a visão schlegeliana da crítica, de “uma crítica que não seria apenas o comentário de uma literatura existente, acabada e sem viço, mas antes o organon de uma literatura a ser produzida, formada e acabada. Um *organon* da literatura, ou seja, uma crítica que buscaria não apenas explicar e conservar, mas que seria ela mesma produtora, ainda que de maneira indireta, ao orientar, organizar e estimular” (Schlegel, 2003: 559-60). Ocorre que a leitura crítica de Nerval é também produtora por estar intimamente imbricada, como vimos, em sua própria criação posterior.

Os editores do *Choix* puderam trazer à presença essa obra até então oculta de Nerval pois souberam interpretar – a fundo e em toda a sua complexidade – elementos essenciais da poética nervaliana: “Somente mostro que compreendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente” (Novalis, 2001: 55). Assim como Nerval *traduziu* e *alterou* multiplamente os poetas do século XVI, os editores, *agindo* no espírito do poeta, puderam traduzir essas leituras de Nerval e mostrar que elas devem ser lidas como obra de criação. A consequência de ambas as “traduções” – ou de ambas as *metamorfoses* – é uma transgressão de fronteiras no domínio literário, um ultrapassar dos limites entre leitura e invenção, criação e crítica que ecoa hoje – na reedição de uma antologia dos poetas do século XVI – formulações do Romantismo alemão que certamente não passaram despercebidas a Nerval, sempre atento ao que ocorria do outro lado do Reno, na Alemanha romântica:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia [...]. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica [...] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal (Schlegel, 1997: 64).

Uma obra como o *Choix* de Nerval – que inventa livremente seu próprio modo de ser e transgride fronteiras no campo literário – só poderia mesmo ser comentada e trazida à luz por um modo de exposição, ele mesmo, criativo: uma edição crítica que é também um ensaio interpretativo, uma leitura que *adivinha* e descobre uma obra; em suma, uma leitura feita com arte, para retomarmos uma última vez as palavras de Friedrich Schlegel: “A *leitura feita com arte* consiste em ler com os outros, em buscar ler, igualmente, a leitura dos outros” (Schlegel, 1996: 258).

Bibliografia

BORGES, Jorge Luis (2007a). *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Davi Arrigucci Jr.

_____ (2007b). *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Davi Arrigucci Jr.

CURTIUS, Ernst Robert (1984). "Goethe als Kritiker" ["Goethe como crítico"]. In: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Berna: Francke Verlag, pp. 31-56.

NERVAL, Gérard de (1989). *Œuvres complètes*. Sob a direção de Jean Guillaume e Claude Pichois. Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), (Tomo I).

_____ (1993). *Œuvres complètes*. Sob a direção de Jean Guillaume e Claude Pichois. Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), Tomo III.

_____ (2011). *Œuvres complètes* (sob a direção de Jean-Nicolas Illouz). Tomo I: *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*. Edição de Emmanuel Buron et Jean-Nicolas Illouz. Paris: Classiques Garnier.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg) (2001). *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras.

SCHLEGEL, Friedrich (1997). *O Dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras.

_____ (1996). "Sur la littérature (1800). Fragment 669 (2016)". In: Denis Thouard, (org.). *Critique et herméneutique dans le premier Romantisme Allemand. Textes de F. Schlegel, F. Schleiermacher, F. Ast, A.W. Schlegel, A.F. Berhardi, W. Dilthey*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, p. 258.

_____ (2003). "De l'esprit combinatoire". In: Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer (orgs.). *La forme poétique du monde. Anthologie du Romantisme Allemand*. Paris: José Corti, pp. 559-563.

FIGURES DU “CYGNE”

Baudelaire, l’allégorie, la métamorphose

BÉRYL SCHLOSSMAN
Université de Californie Irvine

Résumé

La métamorphose joue un rôle décisif chez plusieurs personnages évoqués dans “Le Cygne” de Baudelaire. La mémoire, c’est la scène principale – le deuil et la mélancolie sont capables de ramener les figures antiques jusque dans la modernité. Dans ce “tableau parisien”, la forme de la ville est en métamorphose: elle s’efface derrière des constructions ou se réduit à l’esquisse – elle ne s’impose comme tableau qu’à travers les souvenirs. Baudelaire construit son tableau poétique en alternant entre le vide et le trop-plein: la terre est sèche comme le désert, le ciel est trop bleu et la mer trop vaste. Depuis les *Métamorphoses* d’Ovide en passant par le théâtre baroque, l’architecture urbaine et les arts de la modernité, “Le Cygne” évoque la tradition des métamorphoses pour la situer au cœur d’une poétique moderne.

Abstract

Metamorphosis shapes several characters in Charles Baudelaire’s great poem titled “Le Cygne [The Swan]”. Memory is the major stage of the poem: mourning and melancholy have the capacity to bring certain figures of antiquity into modernity. In this “Parisian tableau”, the form of the city is in metamorphosis: the old city seems to disappear into new constructions or it is minimized into a sketch. The city appears as a picture or tableau only in the speaker’s memories. Baudelaire constructs a poetic tableau in alternating emptiness and overflow: the earth is dry as the desert, the sky is too blue, the ocean too great. From Ovid through baroque theater, urban architecture, and the arts of modernity, Baudelaire’s swan renews the tradition of the metamorphosis and situates it at the heart of modern poetics.

Mots-clés: Charles Baudelaire, métamorphoses, Ovide, poèmes, esthétique, poétique de la ville

Keywords: Charles Baudelaire, metamorphosis, Ovid, poetry, aesthetics, poetics of the city

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Au commencement de son grand poème des *Métamorphoses*, Ovide indique que les transformations des êtres en de formes nouvelles sont d'abord des histoires à raconter et ensuite l'œuvre des dieux. Depuis le commencement du monde, son point de départ, jusqu'à la gloire de César qui occupe le dernier livre du grand poème, il sera question du pouvoir divin et de ses effets transformateurs. Si les dieux se déguisent en formes nouvelles à volonté, ce n'est pas le cas des humains – transformés en animaux ou en plantes par des effets de magie noire ou blanche, ils ne sont que les sujets des dieux. Si ce type de poésie manifeste des croyances religieuses depuis la nuit des temps, et notamment chez les Grecs, le poème d'Ovide sera davantage orienté vers la magie poétique. Tout en écartant l'influence religieuse de ces transformations, la puissance de l'allégorie fait son chemin jusqu'à la poésie moderne.

Un des sommets de la poésie française et de l'œuvre poétique de Baudelaire, "Le Cygne" évoque la tradition grecque des métamorphoses, un genre littéraire peu connu aujourd'hui en tant que tel. Empruntée par des poètes romains avant Ovide, la tradition grecque soulignait l'importance des oiseaux, on ne sait plus pourquoi. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, le seul poème de la tradition resté célèbre encore de nos jours, il y a plusieurs transformations d'un homme en cygne. Cela intéresse Baudelaire pour plusieurs raisons. D'abord, le cygne tombe sous la protection de Neptune, qui se trouve du côté des Troyens; dans l'économie du poème, l'exil des Troyens, dont Andromaque la première, est à lire d'après le contexte parisien du Narrateur. Ensuite, grâce à l'allusion au chant poétique de l'oiseau lié aux noms de deux poètes importants pour Ovide, Horace et Virgile, le cygne est une allégorie du poète. A l'époque de Baudelaire, où on étudiait les poètes classiques au lycée, l'image du poète classique en cygne est très répandue. L'exil d'Ovide entre en jeu

pour Baudelaire au moment où le poème noue le sort des personnages, anciens et modernes, dans la transformation de Paris – Baudelaire-Ville, lieu magique de transformations dignes de l'antiquité.

A partir de ces correspondances établies entre les poètes anciens et modernes, d'une part, et entre le poète classique et le dieu marin, d'autre part, le Narrateur se laisse emporter par l'apparition du cygne de la ménagerie, pour laisser la place à une parole poétique rendue si étrangement pathétique qu'elle hante littéralement les poètes modernes depuis Baudelaire, le précurseur trans-romantique. Baudelaire dédie le poème à Victor Hugo, dont l'exil volontaire exprime le mécontentement de toute une génération littéraire devant le pouvoir. Hugo représente par ailleurs pour Baudelaire le personnage public de l'auteur, autorité romantique s'il en est, grand écrivain qui joue son personnage jusque dans ses écrits – ce que Baudelaire ne lui pardonnera jamais, mais cela ne l'empêche pas de chercher le soutien d'Hugo dans le monde des lettres.

J'entends par le terme de trans-romantisme une transformation du romantisme par quelques écrivains qui, au second Empire, se voient comme de vieux romantiques mais qui ont transformé la littérature en lui imposant le tabou de la voix personnelle de l'auteur (Schlossman, 1991). Cet exil se double d'un autre, d'abord social et ensuite réel, dans le cas de Baudelaire, forcé par toutes sortes de circonstances de quitter très jeune son domicile, de perdre sa majorité, en quelque sorte, lors du conseil familial qui le brouille à jamais avec la plupart de sa famille, et vers la fin de sa vie, de quitter la France pour l'exil belge. L'esthétique trans-romantique de Baudelaire, c'est l'invention de l'anonymat littéraire: la figure du Poète erre parmi des objets de désir, eux aussi anonymes. D'après une certaine mythologie romantique qui se porte toujours bien, le poète note ses peines et ses joies à son nom propre – ou sans le cacher – et surtout, sans faire intervenir ni l'artifice esthétique ni l'imaginaire. Certes Baudelaire se réclame toujours du romantisme, mais dans sa poésie qui évoque l'émotion et les passions, c'est pourtant l'imagination qui est la faculté la plus prisée. La plupart de ses poèmes ne donnent aucun indice clairement biographique. Le trans-romantisme, c'est la traversée du romantisme vers une vie moderne, parmi la foule, où même le flâneur porte un masque de discrétion. La foule est un voile, c'est la "chose parisienne" rendue poétique. On s'y perd comme dans la nuit.

Le trans-romantisme baudelairien introduit dans la poésie française une voix qui se prononce sur le désir tout en évoquant l'anonymat moderne: en même temps, cette voix fait passer au lecteur la réalité de la ville. Le Narrateur est une fiction, qui parle sans évoquer le nom de l'auteur. La personne de l'auteur est désormais voilée sinon tabou, tandis que quelques-uns de ses personnages venus de l'antiquité ou ailleurs surgissent à la lumière crue de la ville. Leur souffrance sera figurée par l'errance des modernes et la topographie de

l'esquisse et du rêve, du soleil et du brouillard, d'après l'imagination du Narrateur. Ces expériences se laissent décoder dans les poèmes de Baudelaire.

Tout particulièrement dans les "Tableaux Parisiens", Baudelaire crée un théâtre de la modernité où défilent le comédien, l'écrivain, le saltimbanque, le mime et le magicien. La comédie et la tragédie s'y mêlent. Il y a des hommes qui déclament, des femmes qui passent, on voit des levers de lune et des couchers de soleil sur fond de ville ou de paysage marin. L'art et l'histoire, la souffrance et l'amour sont mis en scène. Le drame se déroule dans les rues de Paris, parcourues par un promeneur – flâneur, dandy, acteur, poète ou passant anonyme – qui parfois joue le rôle du Narrateur. Comme un miroir magique, le décor laisse passer d'autres images, d'autres scènes. Dans ce théâtre virtuel, il y a plusieurs types de croisements, dans le temps et dans l'espace, y compris ceux qui arrivent lorsqu'une image poétique rencontre une image visible. Les images s'entrechoquent. Le sujet Baudelaire reste discret, anonyme autant que possible – une ombre passant entre les vers, entre les lignes.

Depuis ses débuts dans "Le Spleen et l'Idéal", semble-t-il, la pensée de Baudelaire s'accroche aux correspondances. Ces croisements ou rencontres (entre personnages, rues ou images) produisent parfois des coups de théâtre où le poète fait passer l'expérience d'un sujet de la capitale du dix-neuvième siècle, tout en évoquant d'autres époques. Le temps est ancien et moderne en même temps, les métamorphoses inattendues, merveilleuses ou terrifiantes. L'art du "Cygne" est empreint de la lourde modernité du Second Empire, mais son histoire est évoquée d'après la mythologie et la littérature de l'antiquité gréco-romaine. D'après la mythologie du Second Empire, les deux époques sont inséparables, et le poème les donne à lire de cette façon. Le Narrateur et le cygne, la Noire à Paris et Andromaque en exil ne peuvent pas se séparer. Le cygne, figure de métamorphose, oiseau à la parole poétique, incarne la correspondance des deux époques tout comme la pensée dédoublée du Narrateur. Le poète parisien se mire dans l'image du poète classique, surtout celle de Virgile, dit "le Cygne de Mantoue", auteur de *L'Énéide*, source de la réflexion de Baudelaire (et d'Ovide lui-même) au sujet d'Andromaque. Pour la métamorphose et la figure du Cygne en exil, c'est Ovide que Baudelaire nomme ouvertement, tout en passant sous silence le nom de Virgile.

Dans certains des plus grands poèmes de Baudelaire, les figures du Poète parlant sont mises en scène par un Narrateur anonyme, énigmatique, discret comme un détective – et qui, parfois, serait lui-même poète. Témoin de métamorphoses, grâce au deuil ainsi qu'à la mélancolie, il fait transmettre au lecteur la passion des personnages lointains ou anciens qu'il arrive à ramener jusque dans la modernité. Au prix d'un exil, d'une fuite, d'une extase ou d'une errance, quelques figures antiques arrivent dans ses pensées, puis imperceptiblement elles prennent forme dans les rues de Paris qu'il hante à la manière d'un fantôme.

De cette façon les personnages du "Cygne" – un de ses plus grands poèmes – arrivent jusqu'à nous, lectrices et lecteurs des "Tableaux Parisiens" publiés dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* parue en 1861. Les poèmes ajoutés à cette deuxième édition marqueront tout particulièrement la littérature de la modernité, celle qui deviendra une des sources les plus importantes du modernisme européen et nord-américain. A partir des premiers poèmes de "Spleen et Idéal", le recueil de 1857 ne cessera d'évoluer dans le sens du trans-romantisme – la traversée du romantisme par le poète fondateur du premier modernisme français. Le poète ne cesse d'ajouter de nouveaux poèmes à son recueil, dont il ne verra pas la troisième et dernière édition, celle de 1868.

Dans le "tableau parisien" du "Cygne", la forme de la ville même est en métamorphose: elle s'efface derrière des constructions ou se réduit à l'esquisse – elle ne s'impose comme tableau qu'à travers les souvenirs. Baudelaire construit son tableau poétique en alternant le vide et le trop-plein, la terre sèche comme le désert et le ciel trop bleu, le petit fleuve artificiel et la grande mer autour des marins perdus. Depuis les *Métamorphoses* d'Ovide en passant par le théâtre baroque, l'architecture urbaine et les arts de la modernité, "Le Cygne" de Baudelaire remet à neuf la tradition des métamorphoses pour la situer au cœur d'une poétique moderne.

Dans l'allégorie baudelairienne, le temps remanié devient un réseau de croisements, tout comme les rues de la ville. Sur la scène de la mémoire, les croisements se présentent comme des sections du temps, où des moments de l'antiquité et de la modernité se recourent et se correspondent. Chez Baudelaire, la métamorphose se déroule dans les souvenirs de Paris se détachant de la pensée du Narrateur. Le grand poème allégorique du "Cygne" présente l'idée fixe et l'errance ensemble, familiers et étranges en même temps. Le présent se mêle au passé, pour se refondre, pour se recréer. Après les êtres et la ville, le temps se met en métamorphose.

Vue par le cygne, Paris est un désert mortel. La mémoire, c'est le seul terrain que Baudelaire appelle "fertile" dans "Le Cygne". Sur ce terrain plutôt abstrait, le tableau se révèle dans ses deux formes, l'une empruntée au théâtre – où tout mouvement s'arrête pour composer un tableau comparable à une toile peinte – et l'autre empruntée à la peinture baroque et romantique. En anticipant l'impressionnisme, les peintres que Baudelaire admirait le plus, y compris Delacroix, cherchaient à capter et à transcrire les effets actifs et atmosphériques, de lumière et de chorégraphie, dans le mouvement même qui les produit.

Ce grand poème dédié à Victor Hugo est considéré généralement comme un des textes les plus réussis de Baudelaire, et l'un des plus beaux poèmes de langue française. Selon une perspective théorique et culturelle, Walter Benjamin, qui voit en Baudelaire le poète de la ville moderne et du dix-neuvième siècle, estime que "Le Cygne" évoque l'interpénétration de l'antique et du moderne mieux que toute autre réflexion baudelairienne

sur l'esthétique. Les images de la Ville, de la Femme, et de la Mort sont les trois éléments de la poétique des *Fleurs du Mal* où Benjamin relève l'essence de l'allégorie d'après Baudelaire. Pour Benjamin, le caractère allégorique de ce poème va de soi. Je note en passant que "Le Cygne" perfectionne la notion de la modernité ressentie comme telle par Flaubert, Mallarmé, Proust et Beckett.

Il y a trois types d'images poétiques qui nous emportent, le paysage parisien, les images féminines et les figures du Poète. Cet entrecroisement d'images nous fait voyager dans l'espace et dans le temps. Le Narrateur du "Cygne" est en dérive, porté par son idée fixe, par la figure féminine inconnue ou lointaine. Elle se profile contre le jour grêle de la ville et contre la Nuit des Temps. Dans ces lieux de la ville moderne et du souvenir, le beau moderne rappelle la beauté antique. Curieusement, le monde ancien se précise lorsque la ville rénovée s'efface dans les vagues contours d'une esquisse. Dans une section du temps, l'instantané du présent fait ressortir l'image vivante du passé. Ces croisements rendent possible l'évocation d'une expérience douloureusement moderne – de l'exil, de la prostitution, de l'esclavage et du colonialisme – dans des images venues de l'autre monde, du royaume des Ombres. On y retrouve l'antiquité et sa relecture par Ronsard, Racine et les romantiques. Dans ce grand poème, Baudelaire met l'accent sur l'héroïne tragique de Virgile, sur la figure du Poète en exil et sur le cygne – ou les cygnes multiples – empruntés à la mythologie gréco-romaine, abondamment illustrée par la littérature classique que Baudelaire connaissait bien. Venus de l'antiquité jusque dans les grands parcs des châteaux et des palais, venus de toute une littérature vouée à la métamorphose, les cygnes se transforment, chez Baudelaire, pour incarner la poésie classique. La divinité, la poésie et l'amour sont les attributs du cygne dans cette poésie, où on fait constamment allusion à Jupiter déguisé en cygne pour séduire Lédè, mère d'Hélène. Cette séduction est le point de départ des événements liés à la beauté d'Hélène, y compris la guerre de Troie et les débuts de Rome. On le sait, la comparaison entre la ville antique de Rome et la ville moderne de Paris est au cœur du drame du "Cygne". La métamorphose transforme le cygne captif aperçu à Paris, que le Narrateur appelle "mon grand Cygne" lorsque pour lui, l'oiseau se met à parler et finit par incarner la poésie classique. De cette façon, Baudelaire rend sublime et à jamais étrange un cygne observé par son aîné, Théophile Gautier, qui le traite de familier dans *Mlle de Maupin*.

Dans "Le Cygne," il y a quatre figures qui suggèrent les effets de la mélancolie et du deuil. Le Poète en ville évoque Andromaque: deux figures féminines ouvrent en silence les portes de la mémoire, de l'espace et du temps. L'une est la veuve d'Hector, et l'autre une africaine émigrée à Paris, qui passe, anonyme et inconnue, dans la deuxième partie du poème. Elles accompagnent silencieusement le Poète. Entre les deux apparitions d'Andromaque, il y a le cygne. Comme elle, il arrive de la littérature latine. Rome, la capitale

de l'antiquité, est à mi-chemin entre Troie et Paris, les villes fragiles, menacées depuis l'intérieur. Comme le cygne, le Narrateur et la Noire anonyme sont pris dans le labyrinthe de la ville moderne, où ils s'abîment dans le souvenir de ce qu'ils ont perdu. Sur un fonds de tombeau vide, d'extase tragique et de brouillard parisien, l'errance et l'égarement habitent le poème et se laissent traduire en lamentations.

Il y a deux figures du Poète: le Narrateur, silencieux et anonyme comme l'Africaine, et le Cygne, captif d'une ménagerie, mais qui se lamente comme un poète face à la Nature divinement païenne. Le Narrateur, lui, ne fait que penser au nom de ces trois êtres, ensuite au nom de tous les exilés mélancoliques vivant sous le soleil noir. L'eau des fleuves et le souffle poétique se mêlent, secrètement, mystérieusement, pour aboutir à la plénitude virtuelle de la fin du poème. La mémoire "fertile" associée au petit fleuve déborde le poème, au moment où l'eau tant désirée par le Cygne menace tous ceux qui sont perdus. La fin du grand poème se boucle pour reprendre le commencement dans l'étrange possession de la mémoire ("ma mémoire"), une abstraction au-delà des souvenirs précis qui s'y trouvent, une faculté en métamorphose tout autant que les figures qui sont retenues par les souvenirs ou par la pensée.

La mélancolie, d'après la tradition iconographique, est une femme. Baudelaire connaissait bien les allégories de *Melancholia* ainsi que la tradition couronnée par la gravure d'Albrecht Dürer, encore célèbre. Comme son ami Gérard de Nerval, qui évoque explicitement la mélancolie dans *Les Filles du feu* et les *Chimères*, Baudelaire fait souvent allusion à sa personnification féminine. Chez Baudelaire, ce sont les figures de l'artiste – poète, jongleur et mime – qui sont les sujets de la Mélancolie, ainsi que la figure d'une dame en grand deuil qui se promène çà et là dans ses écrits, parfois avec un petit garçon à la main.

Le lieu du drame, son décor tout en morceaux – la Place du Carrousel – est particulièrement douloureux pour Baudelaire, et cela pour des raisons à la fois poétique et personnelle. C'est le lieu d'une double disparition liée à "la forme d'une ville" ainsi qu'au "coeur des mortels". Ce serait une sorte de mystère, d'après le poème, qui produit un montage de l'antiquité et de la ville on ne peut plus moderne de Paris en pleine Haussmannisation. Mais au moment où écrit Baudelaire, les grands boulevards se font attendre, et les photographes de l'époque, surtout Marville, montrent des quartiers entiers tout en ruines. L'un de ces quartiers exista à l'emplacement actuel de la Place du Carrousel: c'était l'impasse du Doyenné, où Nerval et Gautier avaient vécu ensemble, et où Baudelaire leur rendait visite. La disparition de ce quartier à laquelle le poème fait allusion marque silencieusement la place d'une autre disparition, celle du grand poète et du grand ami, Gérard de Nerval.

Or le poème reste discret à ce sujet et ne révèle aucun mystère lié à la vie du poète qui écrit le poème. Les figures de l'exil se dédoublent et se reflètent: l'exil en mer répond à l'exil terrestre. Les matelots perdus en mer sont comparés aux orphelins asséchés; la Douleur incarnée par la Louve est une allégorie romantique et romaine. Dans les derniers vers du poème, les quatre figures se perdent dans la foule parmi les exilés et les mélancoliques, tous ceux qui portent le deuil dans la modernité parisienne d'après Baudelaire.

Dans le troisième livre de *L'Enéide*, Enée débarqué à Epire trouve Andromaque dans un bois sacré où coule un fleuve factice ("menteur") qui reproduit le Simoïs. Elle est près d'un tombeau vide, reconstruit, en train d'honorer les cendres d'Hector. Devant le tombeau vide, elle présente le sacrifice et les libations funéraires. Elle se fige, épouvantée, à la vue d'Enée. Baudelaire évoque ce moment et le silence extatique qui suit l'apparition d'Enée, mais Andromaque ne parle pas dans "Le Cygne." De son discours, Baudelaire ne retient que les circonstances de l'esclavage domestique qu'elle vit. Dans le poème de Baudelaire, l'extase d'Andromaque est ambiguë – est-ce l'effet du culte des morts ou de la terreur qu'elle ressent devant Enée et ses hommes? Comme elle, le Narrateur moderne du poème élabore sa lamentation lyrique silencieusement, mais le lecteur peut lire dans ses pensées. L'Africaine exilée à Paris partage le silence d'Andromaque. Le Narrateur seul nous représente les pensées des femmes, et il cite la parole poétique du Cygne.

Il n'y a que le Cygne qui parle. L'étrangeté de l'oiseau parlant indique la stratégie allégorique du poème: emprunté de Virgile et d'Ovide, le Cygne fait correspondre la ville moderne et l'antiquité. Comme les autres personnages, le Cygne est seul dans la poussière de l'exil, et "le coeur plein." La figure de l'apostrophe est à l'œuvre depuis le commencement du poème. Discrètement, Baudelaire inscrit l'amour dans un paysage désert. La tendresse du Narrateur lorsqu'il parle à Andromaque serait une allusion à la relation familière entre Enée et Andromaque dans le texte de Virgile.

Chez Baudelaire, le contexte parisien du présent et du passé rend quasi-moderne le deuil des troyens et rappelle la temporalité du troisième chant de *L'Enéide*, lorsque le récit mélancolique d'Andromaque fait revivre la gloire du passé dans un présent vide. "Le Cygne" met en place le croisement de l'antiquité et de la modernité par des déplacements et des correspondances: dans les constructions du poète, indiquées par la pensée du Narrateur, l'usage de l'allégorie rapproche les quatre personnages. Le Narrateur est un flâneur; de même, la Noire d'Afrique ferait le trottoir. Ils sont perdus, assoiffés, isolés et anonymes; la vie moderne les isole. Loin d'Afrique, la Noire est mortellement malade.

Andromaque est une ombre, une pensée. Pour le Narrateur, c'est une veuve qui renonça à tout avenir possible. Baudelaire laisse résonner le portrait racinien d'Andromaque, son attrait magique pour Pyrrhus et son refus de l'amour. Sa forme mélancolique la

rapproche de l'objet d'un désir extravagant, la femme inconnue de "A Une Passante": le deuil et le sacrifice de l'amour sont vécus par le Poète de la modernité comme par les figures féminines qu'il inscrit comme des sujets mystérieux et puis comme des objets de désir représentés dans certains des "Tableaux Parisiens". Le Narrateur qui part à la dérive rappelle le portrait d'Enée, dépossédé et parti en exil. C'est ainsi que Baudelaire rapproche le Narrateur d'Andromaque.

Le Cygne, lui aussi en exil, évoque l'errance d'Enée ainsi que le reflet du Poète et la métamorphose divine. C'est un animal qui parle comme un homme: étrangement sublime, l'oiseau anthropomorphe est une allégorie vivante de l'exil du Poète. Comme le Narrateur, il pratique la forme poétique de l'apostrophe. Il descend d'une lignée d'animaux parlants depuis l'antiquité et jusqu'au dix-septième siècle, depuis Esope et jusqu'à La Fontaine et au-delà. Mais le Cygne n'est pas un personnage de fable. Son regard est tragique, sa parole (comme celle du Narrateur) reste sans réponse ni consolation. Dans le décor moderne du poème de Baudelaire – et vu le silence des autres personnages – le Cygne de Baudelaire proposerait une vision de l'allégorie en tant que telle. Le Cygne montre la mise à distance typique du fonctionnement de l'allégorie (de sa mode de représentation): cette mise à distance opère par rapport aux gens et aux objets que l'allégorie représente. Elle les présente comme autres, "aliénés." L'abstraction prend forme dans une personnification: inversement, la personne d'un individu se donne comme une chose ou un objet à fonction emblématique.

Chez Baudelaire, l'allégorie remonte au baroque – à sa violence et son invention poétique – pour devenir moderne. Ainsi Baudelaire quitte le monde des stéréotypes au dix-neuvième siècle pour entrer dans ce que Flaubert appelle *l'étrangement*. L'aliénation ou l'altérité fait foisonner les mots et les images dans l'excès et le débordement. Chez Virgile, lorsque Andromaque relate à Enée que son mari vainqueur la possède comme un esclave, comme une chose, elle fait allusion à une forme d'aliénation que le poème de Baudelaire relève dans la prostitution, dans l'exil, dans la violence coloniale. Depuis Andromaque, on lit "les choses" de l'amour en proie à la violence dans le contexte des "choses parisiennes" – marchandises, prostitution, dépossession. Baudelaire se sert de l'allégorie afin de dévoiler l'étrangeté – à la fois l'aliénation et les transports extatiques, mais aussi l'anonymat – qui hante le citadin du dix-neuvième siècle. La poésie de Baudelaire fait état de la chute, de la descente de l'être, dans les contextes précisément historiques et érotiques de la vie moderne.

Les allusions à Virgile puis à Ovide, à ses vers au sujet de l'être humain ainsi qu'à son exil, suggèrent une correspondance entre le Cygne au désespoir et le Narrateur, qui note en passant que la ville change plus vite que le coeur d'un mortel. Les mots à la rime de cette plainte énigmatique, la mélancolie et l'allégorie, donnent le ton et soulignent la stratégie

esthétique du tableau. La Place du Carrousel paraît comme un lieu historique et multiple, simultanément moderne et ancien, et laisse résonner son propre écho du faux Simois. Dans les dernières strophes de la deuxième partie, le petit fleuve devient un vaste océan: le simulacre du fleuve troyen se mêle à la Seine (qui coule sous le pont du Carrousel). Dans un contexte parisien, l'eau des fleuves rappelle l'alliance mythologique entre Troies et le dieu Neptune évoquée par Virgile et Ovide. Comme Enée, le Narrateur en dérive part en mer.

Dans ce poème, le regard se laisse emporter par la lourde pensée du sujet mélancolique. L'évocation liminaire d'Andromaque met en place une série de correspondances allégoriques qui soutiennent le poème jusqu'à la dernière strophe: le cor sonne en réponse à la plainte du Cygne et le coeur de l'exilé(e) débordant d'images. L'union des contraires, chère à l'esprit baroque, s'élabore à partir des éléments: l'eau et le feu, appelés par le cygne, l'air qui manque à l'Africaine phytisque et la terre, qui retient ces prisonniers, tandis que la mer représente leur liberté.

Baudelaire serait le poète moderne le plus porté vers l'oxymoron, image ou figure de l'union des contraires. "Le Cygne" montre les figures de plénitude et de vide portées par l'oxymoron et l'allégorie qui le prolonge. L'air: le plein souffle de la musique accompagne le Narrateur à bout de souffle, lorsque sa voix expire dans "bien d'autres encor!" La mer: le ruisseau desséché, pourtant, se mêle au lac natal imaginé par le Cygne pour nous emporter en mer. La marée qui menace les matelots isolés serait virtuelle mais ambivalente: mortellement dangereuse pour ces orphelins terrestres qu'elle retient, néanmoins elle répond aux prières du grand Cygne devant le Louvre. Dans les dernières strophes du poème, la mer révèle la fertilité de la mémoire et de ses simulacres. La protection des Troyens venant de Neptune, on sent une sorte de complicité de ce côté lorsque dans les évocations des cygnes chez Ovide, Neptune (ou parfois Apollon) finit par faire revivre les noyés. La métamorphose est porteuse de résurrection, lorsque ces personnages se transforment en cygnes. Victor Hugo à Hauteville House, dans l'île de Guernesey, aurait pu entrevoir une allusion à sa personne, habilement laissée en suspens par le Narrateur et "son" grand Cygne, vers la fin du poème. Et pourtant l'usage du pronom possessif montre un Baudelaire propriétaire de l'esprit poétique venu de très loin.

L'idée fixe occupe la métamorphose, en quelque sorte. Depuis le croisement des images poétiques, l'appel du féminin et la douleur de l'exil, la pluie appelée par "mon grand cygne" retrouve l'eau de "ma mémoire fertile" pour se déverser dans la mer. Porté par ces eaux, le poème s'élançe jusqu'en Inde et en Afrique, de façon inattendue, depuis les deux Simois, la Seine et la mer Atlantique. Sous les menaces des dieux et des hommes, les matelots partis aux grandes découvertes parcourent la planète de Neptune, tandis que les rêves d'évasion et de liberté tournent court sous le ciel "cruellement bleu".

La complicité tacite qui lie les quatre personnages est l'effet d'un regard d'étrangeté, de désir et de langueur. Le Poète parle pour eux, depuis les reflets magiques de la métamorphose, depuis ses transformations de l'espace et du temps. En évoquant ces quelques figures de l'antiquité et de l'Afrique, le Poète perdu en exil se retrouve dans les rues de Paris, déguisé en Cygne.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1975 et 1976). *Œuvres complètes en deux volumes*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1974 - 1989). *Gesammelte Schriften*, sous la direction de Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CHAMBERS, Ross (1971). "L'art sublime du comédien ou le regardant et le regardé". In: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. 11, pp. 191-260.
- _____ (1987). *Mélancolie et opposition: les débuts du modernisme en France*. Paris: José Corti.
- _____ (1985). "Baudelaire's Street Poetry". In: *Nineteenth Century French Studies*, vol. 13, pp. 244-59.
- LAUREL, Maria Hermínia A. (2001). *Itinerários da Modernidade: Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- MACCHIA, Giovanni (1985). *Le Rovine di Parigi*. Milano: Mondadori.
- MURPHY, Steve (1996). "La Scène parisienne: lecture d'*Une Mort Héroïque* de Baudelaire". In: *Le Champs littéraire, mélanges offerts à Michael Pakenham*. Amsterdam: Rodopi, pp. 49-61.
- OVIDE (1966). *Les Métamorphoses*. Paris: Garnier Frères.
- SCHLOSSMAN, Beryl (1991). *The Orient of Style: Modernist Allegories of Conversion*. Durham et Londres: Duke University Press.
- _____ (2000). "La Nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante." In: *Dalhousie French Studies*, vol. 53, pp. 12-26.
- _____ (2005). "Baudelaire's Place in Literary and Cultural History". In: Rosemary Lloyd, Editor. *Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 175-185.
- _____ (2008). "Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*". In: *H-France Review* Vol. 8, numéro 87, <URL: <http://www.hfrance.net/vol8reviews/vol8no87schlossman.pdf>> (lien inactif à la date de publication de cet article).

_____ (2013). "Melvin Zimmerman, Baudelaire & Co". In: *H-France Review* Vol. 13, 2013, sous presse.

STAROBINSKI, Jean (1967). "Sur quelques répondants allégorique du poète". In: *RHLF* vol. 67, pp. 402-412.

_____ (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Flammarion.

LA MÉTAMORPHOSE DE L'IMAGE CHEZ YVES BONNEFOY

Le mouvement du poème

MÁRCIA MARQUES RAMBOURG
Université Paris IV, CRIMIC
mmrambourg@gmail.com

Resumo: Neste artigo, tentamos estudar, brevemente, a noção de imagem poética na obra do poeta francês contemporâneo, Yves Bonnefoy. Tal noção é abordada sob a égide do movimento e da ação do ato da criação e da recriação poéticas. Se a poesia de Yves Bonnefoy exalta a percepção da imagem poética como produtora de outras imagens, de outros “países”, ela buscará investigar, de mesma maneira, os mecanismos de movimento e de transformação desta mesma imagem.

Abstract: In this article, we attempt to examine, briefly, the notion of poetic image in the work of contemporary French poet Yves Bonnefoy. This notion will be discussed under the perspective of the movement and action of creation and recreation in Poetics. If the work of Yves Bonnefoy exalts the perception of the poetic image as a producer of other images, other “countries”, it will seek to investigate, in the same way, the mechanisms of movement and transformation of that image.

Palavras-chave: Imagem, fenomenologia, paisagem, metamorfose

Keywords: Image, phenomenology, landscape, metamorphosis

Dessiner, dé-signer. Briser le sceau, ouvrir l'enveloppe, - mais elle reste fermée. Peindre, alors: laisser le monde, toutes ses rives tous ses soleils, tous ses vaisseaux glissant 'dans l'or et dans la moire' se refléter dans la vitre.

Yves Bonnefoy

Introduction

Yves Bonnefoy est une référence dans la poésie française contemporaine de par sa contribution au paysage esthétique et critique de celle-ci. L'ensemble de son œuvre poétique constitue un important panorama de la littérature francophone et mondiale. S'organisant sous l'influence surréaliste, la poétique de Bonnefoy évolue esthétiquement dans de nouvelles approches de style et de problématiques questionnant la mort, l'Autre, Dieu, la limite entre Ici et Ailleurs, et l'image poétique, en tant que recherche spatiale.

Cet article propose une lecture de l'image poétique de l'œuvre bonnefoiyenne en tant qu'espace mouvant, ouvert et évocateur d'autres horizons. Cette perspective du changement (et du mouvement) du signe poétique constitue le point de départ de notre argumentation sur la métamorphose de l'image dans l'œuvre du poète français.

Tout d'abord, observons que l'image poétique renvoie à un discours, de façon plus ample. Celui-ci (en tant que discours littéraire) peut contenir, comme nous pouvons observer dans *Approches de la réception*, de Georges Molinié et de Alain Viala, "trois composantes définitionnelles" (Molinié, Viala, 1993:17).

Pour la première de ces composantes, le discours constitue son propre système sémiotique, en quatre partitions: "la substance du contenu, la forme du contenu, la forme de l'expression, la substance de l'expression" (*ibid.*). Il est, en outre, "bien en lui-même une totalité de fonctionnement sémiotique, qui régule entièrement, et dualement, sur son propre système" (*id.*: 19).

Ensuite, le discours littéraire est son propre référent et développe au sein de sa propre structure un système sémiotique pragmatique et performatif:

prenons le cas d'un roman de Zola. On peut résumer d'une part l'enregistrement des conditions sociales (matérielles et mentales) de vie des ouvriers dans tel endroit à telle époque, d'autre part l'expression des sentiments divers de représentation contemporains d'autres catégories sociales face à un milieu dépeint; on peut enfin condenser une argumentation tendant à faire prendre conscience au plus grand nombre de la situation, pour favoriser une évolution améliorative: point de littérature.[...]

Mais le roman de Zola comme roman, le discours romanesque de Zola comme littéraire, définit une création qui, en tant que romanesque, en tant que littéraire, n'a pas pour référent ces ingrédients qu'on vient d'énumérer, mais un objet particulier de nature tout éverbale, qui est à soi seul un être du monde: un roman (*id.*: 21).

Finalement, pour la troisième composante définitionnelle le discours littéraire, il "se réalise dans l'acte de désignation de l'idée de ce référent". Il se "définit ainsi, toujours dans une perspective pragmatique, à un degré avancé, ou décalé" (*id.*: 22). Le discours littéraire fait "apparaître l'idée du référent dans son propre déroulement". Il est réflexif, il contient l'idée de l'autoréférence.

Dans cette perspective de la Sémiostylistique que nous venons de citer, la troisième composante du discours littéraire est la plus pertinente dans notre proposition d'étude sur l'image poétique chez Yves Bonnefoy.

En ce qui concerne la structure interne du poème de Bonnefoy, il est intéressant d'envisager l'idée de désignation autotélique: comment les éléments de syntaxe constituent le travail de référence sémiotique. Il est également relevant d'imaginer le *modus operandi* génétique de la poétique bonnefoyienne sous cet angle structuraliste où l'analyse structurelle de la fonction de l'image poétique n'est jamais excessive.

Cet article propose, pourtant, une lecture basée plutôt sur la description sémiotique du discours littéraire et le mouvement de ce discours référentiel, performatif.

Comme nous rappelle Michel Collot, Yves Bonnefoy "comme plusieurs des poètes et des peintres rassemblés un moment autour de la revue *l'Ephémère*, a toujours défendu et illustré une poétique et une esthétique transitives, animées du désir d'ouvrir l'œuvre, autant que possible, au monde extérieur" (Collot, 2005).

Nous parvenons ainsi à la notion d'horizon en Poésie. À cette notion, se relie celle de phénomènes, des horizons "éveillés avec tout donné réel" (Husserl, 1970: 97).

La poésie de Bonnefoy évoque la problématique de l'horizon, du phénomène de l'image de la Parole poétique qui s'éveille dans un "horizon d'indétermination déterminable" ou d'un "horizon de déterminabilité indéterminé", comme nous invite Michel Collot à relire la phénoménologie de Husserl (Collot, 2005: 21).

Cette opération phénoménologique que nous retrouvons dans le texte de Bonnefoy est une des perspectives de son travail poétique où la Parole est un paysage en formation, un monde-image avant la langue, avant l'actualisation d'un espace possible:

Le vrai commencement de la poésie, c'est quand ce n'est plus une langue qui décide de l'écriture, une langue arrêtée, dogmatisée, et qui laisse agir ses structures propres; mais quand s'affirme au travers de celles-ci, relativisées, littéralement démystifiées,

une force en nous plus ancienne que toute langue; une force, notre origine, que j'aime appeler parole (Bonnefoy, 1990: 33).

Lors d'un entretien avec Bernard Falciola, Yves Bonnefoy nous illustre son idée de monde et d'organisation des paysages poétiques:

Le monde que nous recevons [...] de ce qui en nous questionne l'être au-dehors, qu'est-ce qu'est au juste? La rencontre de présences élémentaires que nous tenons pour réelles - les fruits, les arbres, quelques êtres, quelques façons d'exister - et des mirages comme en forment dans tout psychisme les aspirations instinctives, les préjugés, les refus: un total, une rêverie, où ces fruits, ces arbres, mais les montagnes aussi, et telle sorte de pierre, et la huppe qui vole sur les rochers comme une fée travestie, et nos proches et toutes nos valeurs, toutes nos croyances, se sont recomposés en une figure, qui, s'il n'y avait pas l'élaboration vraiment poétique [...], refléterait peut-être surtout mon refus à la finitude (*id.*: 28).

L'image sera ainsi le silence performatif du paysage, ce qui l'actualisera dans les possibilités et dans les changements de celui-ci:

Par 'image', j'entendais et j'entends toujours, non certes le simple contenu de la perception, ni même les représentations qui se forment dans notre rêverie, lesquelles sont fugitives: mais ce que Baudelaire avait en esprit quand il évoquait 'le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion', et ce que Rimbaud désignait, lui aussi, quand il écrivait dans un poèmes des Illuminations, le poème 'Après le Déluge': 'Dans la grande maison de vitres encore ruisselante, les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images' [...]. Les images, c'est le cadre, la page, la fixité du tracé, tout ce qui semble faire de la vision fugitive un fait malgré tout, un fait relevant d'un autre lieu que celui de notre vie, et témoignant même peut-être de l'existence d'un autre monde (*id.*: 12).

Le changement de l'image poétique

La notion de changement – ou la “perception du changement” pour emprunter le terme à Henri Bergson – est une notion-clef dans la définition de métamorphose de l'image poétique que nous venons d'entrevoir de l'œuvre d'Yves Bonnefoy.

Le changement, en tant concept, établit un problème. En tant qu'observation pragmatique, il se définit davantage comme fait observé. Lorsqu'on observe le changement d'un quelconque objet dans l'espace, l'on évoque son état définitif, ou le résultat de son

expérience dans le temps. Nous ne “pensons” pas au changement: nous le “constatons”, dans le résultat des choses.

Pourtant, le changement qui est “constitutif de toute notre expérience” (Bouaniche, 2011: 18) constitue plus un problème qu'un résultat. Car cet ensemble d'états accidentels de l'expérience relève d'un processus évolutif qui, dans l'opération intellectuelle que l'on relie à un objet dans l'espace, il sera en continuelle relation avec d'autres notions.

Il s'agit d'un problème qui implique la notion d'intuition et celle d'espace-temps. Relevant, enfin, de toute expérience, le changement s'établit dans une durée déterminée dans la relation avec d'autres changements. Et parce qu'il garde son aspect d'indivisibilité et de substantialité, il est lié à la mémoire. Le changement est donc cette opération à deux versants – conceptuel et empirique – qui implique notre perception de l'espace et du temps.

Le poème, qui est un espace de travail sémiotique, sera un lieu de changement et de transformation. Si nous envisageons cette dynamique du changement en tant que perception, application et entendement de l'espace mouvant, et surtout en tant qu'acte de mémoire, et de présence, le poème sera alors un espace en constante ouverture, changeant, dialogique et conservateur d'un passé et d'une substance. Traversant notre vision des choses, il forme alors une mémoire de lecture, un passé dans le présent.

Cette mémoire de lecture, qui est ouverte et mouvante, est une sphère importante dans la poétique de Bonnefoy. Le “sommeil” de la poésie, de la parole minérale, encore non dite, l'état de veille du verbe, le lieu, donc, de changement et de transformation témoigne d'un travail initial de construction de l'image; d'une réflexion importante sur la capacité qu'a celle-ci de changer et de se transformer de se reconstruire.

Pour Yves Bonnefoy, les images signifient “moins le désir de représenter notre monde que celui d'en bâtir un autre”. Ce besoin sémiotique à deux versants est à l'origine, en effet, d'un étant poétique:

Et le poème, s'il a 'tenu' une fois, dans l'exigence sévère d'une poésie qui se forme, vaudra donc, et durablement, pour celui qui l'apprécie et ne cesse d'y revenir; sauf que ce dernier ne lira plus jamais de la même façon d'une année à l'autre: il change, lui aussi, et fait devenir ce qu'il lit, ce qu'il peut même savoir par cœur [...] Cette remise en question, cette table rase, serait-elle pour un instant seulement, c'est elle le 'silence' [...] C'est le moment le plus véridique du travail de la poésie; et il n'y a de vraie création à mes yeux que si le silence de l'origine peut se maintenir, d'une certaine façon, dans la nouvelle écriture (*id.*: 24).

Le silence de l'écriture est la dimension spirituelle des choses dans notre perception; la tension métaphysique et empirique entre le passé et le présent. Il constitue un espace

vide, un lieu de création dans lequel les structures de signification s'établissent et s'organisent dans de nouveaux horizons créateurs.

À la lecture de "Une pierre", du chapitre éponyme du recueil *La vie errante*, nous lisons:

J'ai toujours faim de ce lieu
Qui nous était un miroir,
Des fruits voûtés dans son eau,
De sa lumière qui sauve,

Et je graverai dans la pierre
En souvenir qu'il brilla
Un cercle, ce feu désert.
Au-dessus le ciel est rapide

Comme au vœu la pierre est fermée.
Que cherchions-nous? Rien peut-être,
Une passion n'est qu'un rêve,
Ses mains ne demandent pas,

Et de qui aima une image,
Le regard a beau désirer,
La voix demeure brisée,
La parole est pleine de cendres (Bonnefoy, 1993:103).

Le choix lexical de la première strophe évoque une structure analogique où "lieu", "miroir", "eau" et la proposition subordonnée "qui sauve" se relie en introduisant une lecture anaphorique. Celle-ci déployée le long des quatre strophes, va alors établir les thèmes suivants, épistrophiques à leur tour, à reprendre: la "pierre", le "miroir", le "cercle, ce feu désert", l' "image", "la voix brisée", enfin, "la parole". Cette séquence d'images constitue ici une perspective surréaliste qui se repose sur deux axes essentiels – celui de souvenir, de ce qui renvoie à l'origine de l'expérience du texte ("Et je graverai dans la pierre/ En souvenir qu'il brilla/ Un cercle, ce feu désert") – et celui de transformation et d'ouverture, de "faim" de nouveaux paysages, un retour au silence, un lieu à réinventer, à refaire ("Et de qui aima une image,/Le regard a beau désirer,/La voix demeure brisée,/La parole est pleine de cendres").

Le changement est, ainsi, dans la poétique bonnefoiyenne, un lieu ouvert; un horizon investigateur qui dessine et *dé-signe* l'image, son essence et son application poétique.

"Le désespoir du peintre", du chapitre "Encore les raisins de Zeuxis", du recueil *La vie errante*, est représentatif de cette double fonction de l'image poétique, où nous observons le

sentiment d'absence du monde et de sa transformation, et la tentative d'*ancrer* le réel dans l'expérience subjective. La peinture, objet du monde, est ici dramatique; elle est action, scène, description et évolution. Indéfinie, elle devient objet-monde dans l'actualisation de l'art, et se dissipe, évoquant le deuil d'un tableau-monde désormais réduit à un "tas de blocs de houille luisante":

Il peignait, la pente d'une montagne, pierres ocres serrées, mais cette étoffe de bure se divisait, pour un sein, un enfant y pressait ses lèvres, et on descendait, de là-haut, de presque le ciel, dans la nuit (car il faisait nuit), c'étaient des porteurs de coffres desquels filtraient des lumières.

Que des tableaux laissa-t-il ainsi, inachevés, envahis! Les années passèrent, sa main trembla, l'oeuvre du peintre de paysage ne fut que ce tas de blocs de houille luisante, là-bas, sur quoi erraient les enfants du ciel et de la terre (*id.*:70).

Il est, ainsi, important d'observer que cet espace mouvant entre mémoire et présent, entre être et devenir est un espace d'expérience, ce sont des "tableaux inachevés, envahis". Le changement qui s'opère dans la poésie d'Yves Bonnefoy témoigne de la façon dont le mouvement se fait dans le mouvement, le temps dans le temps; et l'image dans la possibilité des images. Dans cette approche métamorphique, la notion même de transformation et de silence – rappelons ici, l'instant entre le *je-ne-sais-quoi* et le *presque-rien*¹ – nous renvoie à une tension perpétuelle, en constant appel à l'expérience du texte. Nous retrouvons, tout au long de l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, des intervalles fertiles d'un instant-parole, où s'opère la transformation de l'image, l'éveil du verbe en état minéral. S'impose, ainsi, et de façon non exhaustive, la lecture de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* et de *Pierre écrite*. Ces deux recueils nous interpellant dans ce que l'image poétique peut évoquer; dans la capacité que celle-ci a de se transformer elle-même, dans des mots et des mondes, comme nous verrons plus loin.

La métamorphose de la pierre

Je ne doute pas que je puisse dessiner, comme en creux dans le langage conceptuel, le schéma de ce qui n'est pas. Mais ce néant du concept doit être plus qu'une virtualité. [...] Nul problème

¹ Nous nous référons ici à la philosophie métaphysique de Vladimir Jankélévitch laquelle, dans la même perspective que celle d'Henri Bergson, établit une pensée spatio-temporelle "ouverte" et dialectique.

*ne peut favoriser la métamorphose, rien
non plus ne saurait l'empêcher.*

Yves Bonnefoy

Depuis les études de la Phénoménologie chez d'importants philosophes comme Husserl, Levinas, Sartre et Merleau-Ponty, il nous est possible d'approfondir notre lecture du monde: la façon dont nous le percevons, le recevons et l'organisons. Cette organisation mentale qui se donne corporelle et spirituellement fera de nous des sujets d'un monde que nous devons arranger; des organisateurs de l'espace à la fois actifs et passifs; percevants et perçus. Le monde que nous nous efforçons de spatialiser sera, à son tour, spatialisant et organisateur.

Ce monde qui est ainsi fait de répétitions, d'identifications et de relations est une masse hétérogène de lectures. Il se forme autour des valeurs sociales spécifiques. Une fois formé, il se communique avec d'autres mondes, avec d'autres valeurs et avec d'autres bases sémiotiques, à partir d'une logique rhétorique qu'est la suppression et la supplémentation des éléments de cette réalité:

Pour faire un monde à partir d'un autre, il faut souvent procéder à des coupes sévères et à des opérations de comblement - à l'extraction véritable de vieux matériaux et à leur remplacement par de nouveaux. Notre capacité à laisser échapper est virtuellement illimitée, et ce que nous appréhendons, ce sont habituellement des fragments significatifs et des repères qui nécessitent des compléments massifs [...] Dans la pénible situation d'avoir à relire des épreuves [...], nous passons inmanquablement sur quelque chose qui est là et voyons quelque chose qui n'est pas là (Goodman, 1992: 33).

Or, le monde poïétique est un espace organisé en fonction des possibilités sémiotiques et surtout "trans-sémiotiques" (Molinié, 1998: 43 -121). Il est ainsi un réel en mouvement qui nous parle et qui nous spatialise dans son silence organisationnel. Dans cette dynamique phénoménologique du monde poétique, ce qui nous importe d'observer est le processus de médiation des mondes, d'actualisation des possibles, c'est-à-dire des espaces en puissance, avant même de réaliser le résultat de cette métamorphose.

La métamorphose chez Yves Bonnefoy, de par le travail de médiation et de création du texte poétique, sera, enfin, ce lieu transitionnel, d'espace entre image et après-image.

Les recueils *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* et *Pierre écrite* peuvent se réunir dans ce mouvement d'écriture. Le premier s'organise sur cinq sections, ou thématiques: "Théâtre", "Derniers Gestes", "Douve Parle", "L'orangerie", et "Vrai Lieu". Ce recueil évoque la quête de liberté et de mouvement du verbe poétique.

Dans le poème "Vrai nom", de la deuxième section du même recueil, "Derniers Gestes", nous observons la recherche déictique du signe poétique: le besoin de montrer ce qui n'est pas; ce qui est ailleurs. Le besoin de dévoiler; de nommer l'innommable:

Je nommerai désert ce château que tu fus,
Nuit cette voix, absence ton visage,
Et quand tu tomberas dans la terre stérile
Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté

[...]

Je te nommerai guerre et je prendrai
Sur toi tes libertés de la guerre et j'aurai
Dans mes mains ton visage obscur et traversé,
Dans mon cœur ce pays qu'illumine l'orage (Bonnefoy, 1978: 51).

Comme d'autres poèmes qui illustrent cette idée de la fonction déictique de la poésie, dont "Cette pierre ouverte est-toi, ce logis dévasté", ou " Que saisir sinon qui s'échappe", "Vrai Nom" dialogue avec d'autres voix de l'œuvre de Bonnefoy dans cette nécessité de montrer ce que l'image immédiate, du monde, doit montrer en poésie: l'au-delà du monde; le dehors. Au-delà du "je", la définition et le nom sous-jacent: "Je nommerai désert ce château que tu fus/ [...] Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté/ [...] Je te nommerai guerre et je prendrai".

C'est le cas de "Vrai Lieu", dernière section de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, qui nous amène à un silence mouvant des images, vers un espace présent dans la distance de ces images: "Qu'une place soit faite à celui qui approche, /Personnage ayant froid et privé de maison./Personnage tenté par le bruit d'une lampe, /Par le seuil éclairé d'une seule maison" (*id.*: 85).

Dans un rapport dialogique avec *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Pierre écrite* (recueil composé de quatre sections, dont "L'Été de Nuit", "Pierre Ecrite", "Un Feu Va Devant Nous" et "Le Dialogue d'Angoisse et de Désir") évoque les déplacements et les répétitions, les mouvements et l'immobilité de l'image poétique. Déplacement spatial car l'image est en continuelle problématique entre Ici et Ailleurs, entre "Une Pierre" et "Le Lieu des Morts", entre ce qui "accable mon corps" et "le pli de l'étoffe rouge". Répétitions et immobilité car le mouvement que nous nous devons d'observer dans ce chapitre du recueil repose sur l'observation des différences et des (re)marques de déplacements: "Tombe, mais douce pluie, sur le visage./ Eteins, mais lentement, le très pauvre chameil."

Il nous semble important d'observer que l'allégorie de la pierre, ce lieu originel de transformation à *s'éveiller* paradoxalement dans le sommeil, dans l'immobilité, se multiplie et se reconstruit, fertile, en d'autres terres, en d'autres lieux pierreux "de sommeil jeté sur la pierre" (Naughton, 1998: 47). L'immobilité qu'évoque l'image de la pierre est, ainsi, à la fois façonnée par l'immobilité et par le mouvement, par un souci de composition où les choses sont à découvrir, à montrer et à démontrer. C'est une terre "qu'il faut reconquérir presque à tout moment, tant peuvent ressurgir le doute, l'angoisse, le sentiment de la perte" (Naughton, 1998: 48). Cette terre errante qui est ainsi la "pierre poétique" chez Bonnefoy présente une "philosophie de la composition" au rebours de celle chez Edgar Allan Poe, comme nous rappelle Michel Collot: "Il ne s'agit jamais, en poésie, de réaliser par l'écrit un projet de signification préalablement formé, ou d'exprimer une émotion ou une expérience déjà faite, mais de partir à la découverte" (Collot, 1992: 124).

Dans la poésie de Bonnefoy, la Parole engage le mouvement final d'un projet. Le processus, *l'en-train-de* du discours poétique, dans son mouvement, est à observer davantage dans son travail poétique.

Cette brève étude parcourt le "silence d'un ravin", l'image poétique des paysages possibles, l'inscription d'une pierre mouvante, où "la terre se dérobe", où le silence refait le monde, et les chemins au-delà de l'image. Dans la perspective du travail poétique chez Yves Bonnefoy, rien ne s'opère sans le changement et le mouvement des paysages:

Souvent dans le silence d'un ravin
J'entends (ou je désire entendre, je ne sais)
Un corps tomber parmi des branches. Longue et lente
Est cette chute aveugle; que nul cri
Ne vient jamais interrompre ou finir.

Je pense alors aux processions de la lumière
Dans le pays sans naître ni mourir (Bonnefoy, 1978: 106).

Le son du mot imagé, imaginé, *tombe* dans notre propre façon de voir [dans] le poème. Suggérant un espace ouvert, le silence du poème nous invite à la construction de celui-ci, à la métamorphose, à l'abri de l'écriture: "J'entends (ou je désire entendre, je ne sais)".

La "chute aveugle" de la lecture du texte bonnefoyien s'établit alors dans la métamorphose perpétuelle du signe du poème. Le texte de Bonnefoy se forme dans cet espace transitoire et transitionnel qu'est la Parole, dans ce pays[age] qui s'annonce dans des éléments indéfinis, occultant et dévoilant le mouvement du travail poétique.

Bibliographie

- BONNEFOY, Yves (1993). *La Vie errante*. Paris: Poésie Gallimard.
- _____ (1990). *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris: Mercure de France.
- _____ (1992). "Enchevêtrements d'écriture: Entretien avec Michel Collot". In: *Genesis 2*: 124.
- _____ (2005). *Yves Bonnefoy, Lumière et nuit des images*, suivi de "Ut pictura poesis" et "D'autres remarques". Sous la direction de Murielle Gagnebin. Paris: Champ Vallon.
- _____ (1998). *Yves Bonnefoy. Cahier Onze*. Sous la direction de Jacques Ravaud. Paris: Le Temps qui Fait.
- _____ (2007). *L'Arrière-Pays*. Paris: Poésie Gallimard.
- _____ (1978). *Poèmes*. Paris: Mercure de France.
- _____ (2001). *Les Planches courbes*. Paris: Mercure de France.
- BERGSON, Henri (1896, 2008). *Matière et mémoire*. Paris: PUF, "Quadrige".
- BOUANICHE, Arnaud (2011). *La perception du changement*. Édition critique, sous la direction de Frédéric Worms. Paris: PUF.
- COLLOT, Michel (2005). "Pays, imager, paysage". In: *Yves Bonnefoy, Lumière et nuit des images*, sous la direction de Murielle Gagnebin, Edition Champ Vallon: 115.
- _____ (2005). *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF.
- _____ (2005). *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti.
- GOODMAN, Nelson (1992). *Manières de faire des mondes*. Paris: Folio Essais.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1957). *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris: PUF.
- HUSSERL, Edmund (1970). *Expérience et Jugement*. Paris: PUF.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- _____ (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Tel Gallimard.
- MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris: PUF.
- _____ et VIALA, Alain (1993). *Approches de la réception*. Paris: PUF.
- NAUGHTON, John. (1998). "Yves Bonnefoy: l'idée nécessaire de l'être". In: *Yves Bonnefoy. Cahier onze sous la direction de Jacques Ravaud*. Paris: Le Temps qu'il Fait, pp. 44-51.
- STAROBINSKI, Jean (1982). "Yves Bonnefoy: la poésie entre deux mondes". In: *Critique*, n° 350, 1979, repris en préface à *Poèmes*, Paris: Poésie/Gallimard.

LA MICROFICTION COMME MÉTAMORPHOSE DU CONTE

Éclatement narratif et transfictionnalité dans *Petits Chaperons* de José Luis Zárate ¹

CRISTINA ÁLVARES
Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résumé

Pour situer *Petits Chaperons* de José Luis Zárate dans le débat autour du rapport génologique, voire généalogique, de la microfiction au conte, l'article présente et discute l'œuvre à trois niveaux. Premièrement, celui du statut interlinguistique et intermédial qui préside à sa production et publication. Deuxièmement, sur le plan de la forme narrative et intertextuelle, on examine l'impact de la série microfictionnelle sur la syntagmatique narrative et l'unité diégétique du conte, en particulier les métamorphoses subies par le temps au sein de chaque micronouvelle (comprimé en un "récit sans narrativité") ainsi que dans leur rapport les unes aux autres (absence de *chrono-logie*). Troisièmement, nous analysons les figures d'un lien intertextuel spécifique, appelé transfictionnalité, situé au niveau du contenu diégétique et thématique, où la connexion des microfictions au conte s'établit par partage d'éléments fictifs.

Abstract

In order to locate *Petits Chaperons* de José Luis Zárate in the debate about the genre relations between microfiction and short story, this paper features and discusses Zárate's work at three levels. Firstly, the interlinguistic and intermedial status that presides over its production and publishing. Secondly, we examine on the intertextual field the impact of the microfictional series onto the narrative syntagmatics and the diegetic unity of the short story, particularly changes undertaken by time within every microfiction (compressed into a "narrative without narrativity") and within the overall set as well (no *chrono-logics*). Thirdly, we look into the operations of a specific intertextual link, called transfictionality, located in the diegetic contents where the connection between microfiction and short story is studied within the frame of the fictional and thematic unity of the microfictional series.

Mots-clés: conte, microfiction, série, transfictionnalité

Key-words: short story, microfiction, series, transfictionality

¹ Cet article a été produit dans le cadre du projet de recherche PTDC/CLE-LLI/103972/2008 Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas, financé par la Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Conte et microfiction

Que la microfiction, forme qui cherche l'expression minimale du narratif, soit une mutation du conte est une idée assez répandue et consensuelle. En contexte hispano-américain, où la production et l'étude de cette modalité d'écriture se sont le plus développées, les formes et régimes de cette mutation font l'objet d'un débat chez les critiques et les théoriciens hispanophones. En témoigne le recueil d'articles organisé par David Roas sous le titre de *Poéticas del microrrelato*, publié en 2010. Directement associée au problème de l'autonomie du genre, posée par certains théoriciens, comme David Lagmanovitch et Lauro Zavala, niée par d'autres, comme David Roas, la question de la genèse du *microrrelato* ou *micro-* ou *minicuento* est placée en référence au conte. Aussi, Roas affirme-t-il que le *microcuento* ou *minicuento* est une variante ou forme radicale et expérimentale du conte littéraire moderne, tel que Edgar Allan Poe l'a théorisé²: son trait majeur, *the single effect*, résulte de la brièveté et de la cohérence d'un récit *made to the point* pour être lu *at one sitting*. D'autre part, David Lagmanovitch tout comme Irene Andres-Suárez reconnaissent que le *microrrelato* dérive effectivement du conte mais il pensent au contraire que la recherche de la concision et de l'intensité narratives aboutit à un moment donné une transition brusque signalant une mutation structurale qui élève la forme narrative brève et hyperbrève à la condition de genre autonome. Une troisième position existe qui, tout en soulignant la transgénéricité et donc le statut génologiquement dépendant du *microrrelato*, met en doute que le genre tutélaire soit le seul conte. Dans le courant transgénéric, Zavala, tout en mettant en relief la nature génologiquement hybride et frontalière de la microfiction, la considère un genre et l'étudie en connexion privilégiée avec le conte³.

Le lien de dérivation, continu ou discontinu, de la microfiction au conte trouve également une expression en portugais – *microconto* – et en anglais – *short short story*. Ces désignations coexistent dans les deux langues avec d'autres comme *flash fiction*, *sudden fiction*, *microficção* ou *micronarrativa*⁴. Mais en français il n'y a pas de désignation équivalente à *microcuento*. L'expression "contes ultra-brefs" qualifie les contes de Jacques Sternberg. Les désignations les plus utilisées sont "microfiction" – titre d'un recueil de récits

² Il va sans dire que théorie et pratique ne coïncident pas toujours et qu'il est facile de trouver des contes excentriques par rapport au modèle de Poe (cf. Lawrence, 1917).

³ C'est bien ce qu'indiquent les titres de ses ouvrages et articles – par exemple, "La teoría del cuento y la minificción en Venezuela" –, ainsi que son site *El cuento en red. Revista eletrónica de teoría de la ficción breve*, où l'on trouve des études sur le conte et la microfiction.

⁴ Le terme *microficción* ou *minificción* existe également en espagnol. Lauro Zavala distingue *minicuento* et *minificción* en tant que catégories du *microrrelato*. Le premier se concentre sur l'histoire dont il garde l'intégrité et le temps séquentiel (final anaphorique); la seconde décentre ou disloque l'histoire, dont l'intégrité est affectée, l'ordre du temps étant rétrospectif avec final cataphorique (Zavala, s/d).

brefs de Régis Jauffret - et "micronouvelle" qui est le terme retenu par des auteurs plus périphériques que Jauffret comme Jacques Fuentealba, Vincent Bastin et le groupe québécois Oxymorons. Le terme "microrécit" apparaît quelques fois. Il y a aussi des récits qui présentent les caractéristiques fondamentales de la micronouvelle sans en porter le nom. Entre autres: les nouvelles en trois lignes de Jean-Louis Bailly, ou en quatre lignes de Jean-Noël Blanc, deux auteurs qui ont tout récemment repris la forme inventée par Félix Fénéon il y a cent ans; les nouvelles de Chantal Thomas dont un certain nombre au moins tombe sous la coupe structurale de la micronouvelle; les *posts* quotidiens d'Éric Chéveillard sur son blog *L'autofictif*, les expériences numériques de François Bon (Bonnet, 2011).

Les deux termes les plus utilisés en français, "micronouvelle" et "microfiction" indiquent que le monde littéraire francophone dissocie le récit bref ou ultrabref et le conte. Si "microfiction" signifie la nature transversale de la fiction aux genres, aux *medias* et aux arts qui supportent matériellement ces récits, "micronouvelle", de son côté, spécifie leur lien au genre littéraire de la nouvelle. Je ne souhaite pas m'attarder à spéculer sur d'éventuelles implications esthétiques et culturelles à tirer de cette différence terminologique. Il suffit de remarquer que la nouvelle partage avec le conte l'unité et l'intensité de l'effet (la tension vers une chute, l'impact du final unique sur la saisie de l'instant (cf. Bonnet, 2011: 9). Dans *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* (1859), Baudelaire attribue à la nouvelle le trait majeur que Poe attribue au conte: "la nouvelle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet" (Baudelaire, 1965: 35). La nouvelle est le genre qui inscrit la fiction dans la fugacité du temps. La brièveté plus resserrée de la micronouvelle découle de l'expression maximale des potentialités structurales communes à ces deux genres narratifs brefs, le conte et la nouvelle. Ce disant, je ne prétends pas gommer l'écart conceptuel, fût-il minuscule, qu'il y a entre *microcuento* et "micronouvelle" et qui signale une nuance dans la perception du phénomène en contexte francophone. L'option pour la nouvelle assume tacitement ses conventions spécifiques: les événements racontés se seraient réellement et récemment produits, la syntagmatique narrative est moins consistante que dans le conte, la signification est plus dépendante du contexte.

Contes et contes de fées

En affirmant son lien intertextuel à un conte particulier, *Petits Chaperons* de José Luis Zárate se place au sein de ce débat. L'œuvre présente un double statut linguistique et médial que l'on résumera de la façon suivante: *twittérature* en espagnol, littérature en français. Un auteur mexicain poste en espagnol et publie en français des récits minuscules ne dépassant pas les 140 caractères. Son *blog* parle de *tuitatura* et de *mini* et *microcuentos*, mais la quatrième de couverture de *Petits Chaperons* parle de micronouvelles

et nous dit que Zárata, “chef de file de la SF et du fantastique, publie sur *Twitter* des séries de micronouvelles autour de contes ou de personnages célèbres, tels que Shéhérazade, Icare ou Hyde”. La phrase définit les micronouvelles de Zárata comme des réécritures de contes. D'après les personnages nommés, il semble qu'il s'agit de fictions dont la prégnance imaginaire leur donne une place spéciale dans notre mémoire collective, si bien qu'elles mènent une existence en quelque sorte autonome par rapport aux œuvres littéraires qui les ont créées et que leurs personnages ont un statut assez proche de celui de l'icône culturelle. *Petits Chaperons* reprend une des ces fictions célèbres dont la forme narrative et génologique est celle du conte, plus précisément le conte de fées. Ce faisant, *Petits Chaperons* prend place dans le débat autour du rapport entre micronouvelle et conte, mais cette place est en quelque sorte déplacée ou en marge de la question centrale car il ne va pas de soi que le conte auquel les micronouvelles sont liées soit un conte littéraire moderne.

Écrits par Perrault dans le milieu aristocratique français de la fin du XVII^e siècle, les *Contes* ont subi plusieurs reconfigurations et sédimentations, dont les plus marquantes sont sans doute celles des frères Grimm au XIX^e siècle et de Disney au XX^e siècle, qui les adaptent à de nouveaux contextes socioculturels et technologiques et à de nouvelles attentes esthétiques et idéologiques (bourgeoisie protestante, romantisme allemand, culture de masses). À la suite des rééditions des *Contes* par le *Cabinet des fées* au long du XVIII^e siècle, les frères Grimm (et plus tard Disney) ont établi le canon des “contes de fées” conçus comme des récits archaïques d'origine populaire destinés aux enfants⁵. Cette perception des contes, filtrée par une fiction romantique mise en place par Grimm (Belmont, 1986, 1999), a traversé tout le XX^e siècle, légitimée par l'anthropologie et la psychanalyse qui lui apportent une sanction scientifique⁶. Walter Benjamin en est un représentant. On dirait, dans ses termes, que le *fairy tale* rentre dans la catégorie du *tale*, lequel, disait Walter Benjamin, n'est pas la même chose que le *short story*, parce que le *tale* est le genre clé de la “narration artisanale”, tandis que le *short story* est un genre de l'époque de la reproduction mécanisée

⁵ L'édition de 1695 de *Contes* chez Barbin en est responsable à travers le périphrase formé par le titre et le frontispice. Le titre *Contes de ma mère l'oye* est illustré par le frontispice montrant une vieille nourrice qui, tout en filant, raconte des histoires à un petit groupe d'enfants qui écoutent attentivement. Au-dessus une plaque répète le titre. L'expression “contes de ma mère l'oye” signifie, selon le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694, “des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants” (apud Heidmann et Adam, 2010:201). En lisant Heidmann et Belmont, on peut penser que le périphrase est une stratégie éditoriale visant à investir le livre de ce que Benjamin appelle l'aura – “l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il” (Benjamin, 1991:144). Pour la conception enfantine des contes chez Grimm (*Kinder Marchen*), voir Belmont, 1999.

⁶ L'origine orale et populaire a été en général reçue comme une évidence mais la vocation enfantine des contes ne fait pas l'unanimité. Certains auteurs supposent que dans leur forme orale originaire, les contes se destinaient aux adultes et que c'est leur mise en texte qui en a fait de la littérature infantile. Clarissa Pinkola Estés regrette la dépaganismation des contes opérée par les frères Grimm et la déssexualisation qui en résulte. “La plupart des anciens recueils de contes de fées et les récits mythologiques qui sont parvenus jusqu'à nous ont perdu en route leurs éléments scatologiques, sexuels, pervers (par le biais des mises en garde), féminins, initiatiques, pré-chrétiens” (Pinkola Estés, 1996:33). Nicole Belmont pense également que l'écriture a dénaturé les contes (cf. Belmont, 1999).

des textes (Benjamin, 1991:214)⁷. La formule "il était une fois" les pourvoit d'une aura qui les renvoie au temps jadis. Mais des études récentes comme celles de Ute Heidmann et Jean-Michel Adam ont vigoureusement ébranlé la thèse tenace de l'origine populaire et orale des contes ainsi que de leur destinataire enfantin exclusif ou prioritaire (Heidmann et Adam, 2010; Belmont, 1999). Heidmann et Adam soutiennent l'origine littéraire des *Contes* de Perrault, qui s'élaborent dans un dialogue intertextuel à maille serrée avec les contes et les nouvelles d'Apulée, Boccace, Basile, Straparola, Aulnoy, L'héritier⁸. L'analyse philologique et linguistique des contes et de leurs réécritures et reconfigurations depuis Perrault oblitère l'idée romantique d'une convergence entre spontanéité du peuple et naïveté des enfants. Bien enracinée dans les sciences humaines (anthropologie, ethnologie, études littéraires, psychanalyse) ainsi que dans le sens commun, l'illusion archaïque concernant les contes de fées guide une tradition herméneutique qui les constitue comme une catégorie à part dans le champ générique du conte: ce ne sont pas des contes littéraires modernes, ce sont de très vieux contes pour enfants. Pourtant, les contes de fées et notamment le *Petit Chaperon Rouge*, le plus court des contes de Perrault, confirment la caractéristique *sine qua non* du conte selon Poe: l'unité d'effet. Du point de vue de la structure et de la forme narrative, les contes de fées sont des contes. C'est plutôt au niveau du contenu diégétique et de la morphologie des mondes de fiction que se situent les propriétés particulières qui les constituent comme une variante ou un sous-genre du conte. Leur reprise et circulation constante dans le paysage culturel créé des dynamiques d'intersection entre les champs littéraire et médiatique qui montrent qu'ils jouissent d'une longévité et d'une vitalité méconnues de la plupart des autres contes⁹.

Petits Chaperons: de la twittérature à l'œuvre littéraire

Les micronouvelles que Zárate a dédiées au Petit Chaperon Rouge ont été traduites de l'espagnol en français par Jacques Fuentealba, lui-même auteur et critique de micronouvelles, spécialiste des genres populaires et traducteur d'auteurs hispaniques. *Petits*

⁷ Benjamin a écrit *Le narrateur* en 1936, soit une année avant la sortie dans les cinémas américains de *Snow White and the Seven Dwarfs* par les studios Disney.

⁸ *Le Petit Chaperon Rouge* s'élabore comme une inversion symétrique du conte d'Apulée *Psyché* (Heidmann et Adam, 2010:81-5).

⁹ La place à part des contes de fées au sein du genre conte est corrélative de leur disponibilité transfictionnelle. Ils constituent une région spéciale de notre imaginaire et leurs fictions se comptent entre les plus reprises et recyclées par des textes, des médias et des arts différents, dans une interaction vigoureuse entre culture littéraire et culture populaire et médiatique. Il semble que le recyclage des contes suive deux lignes d'orientation: l'enchantée (ou édulcorée), qui reconfigure les histoires dans un sens rassurant pour les enfants (c'est la voie de Grimm et de Disney); la désenchantée (ou déniaisée), sous les registres dérisoire et comique (les dessins animés de Tex Avery, le cycle *Shrek*) ou sombre, cynique ou tragique: *Chapéuzinho Vermelho*, de Donald Trevisan (Trevisan, 2003:72-4), les récentes *dark fantasies* cinématographiques dédiées au Petit Chaperon et à Blancheneige ou la série de photographies *Fallen Princesses* de Dina Goldstein (2009). Destinées à tous publics ou prioritairement aux adultes, les versions désenchantées soustraient les fées aux contes.

Chaperons a été publié en mini-livre (7cm/9cm), dans une collection consacrée à la microfiction dirigée par Fuentealba, chez *Outworld*¹⁰. On remarquera la double transposition subie par les micronouvelles de Zárata: traduites de l'espagnol en français, elles se sont déplacées de *Twitter* au livre imprimé. Ces textes sont des hybrides linguistiques et médiaux. La transposition des textes d'un espace *online* à un espace *offline* entraîne un régime de lecture différent, car on ne lit pas une série numérique comme on lit un recueil imprimé. Le mini-livre est une série finie, un objet qui résulte du découpage d'un segment prélevé sur le flux numérique virtuellement infini et qui a une forme déterminée, une œuvre. Ce segment (le recueil) assume dans le livre une forme linéaire interchangeable qui propose un ordre de lecture. Au lecteur de le suivre ou non, car *Petits Chaperons* peut se lire dans n'importe quel ordre. Sur *Twitter* les textes se succèdent verticalement, en liste, tout en étant susceptibles de lectures multilinéaires, réticulaires et interactives, ce qui est impossible dans le livre. Comme Dominique Faria l'a montré en parlant du blog de Chévillard, Internet permet au lecteur de bâtir de multiples parcours de lecture dont l'interactivité établit entre lui et l'auteur un lien de proximité qui se trouve annulé dans le livre (Faria, 2009). Aussi la double transposition interlinguistique et intermédiaire des micronouvelles de Zárata, opérée par Fuentealba, accomplit-elle la transition entre la *twittérature*¹¹, autrement dit le numérique, le continu, le processus, l'éphémère, l'accès gratuit, et l'œuvre littéraire avec ses effets et attributs: le livre, le discontinu, l'achevé, le durable, la valeur marchande. Cette position signale la double appartenance des micronouvelles aux espaces para-institutionnels et aux circuits culturels officiels.

Récit sans narrativité, narrativité sans récit

Écrits par Fuentealba, les éléments périculaires de l'œuvre rattachent les micronouvelles aux contes. La quatrième de couverture présente les contes comme leur modèle et référence et le titre explicite le lien intertextuel de ces micronouvelles à un conte particulier. *Petits Chaperons* indique que nous avons affaire à une réécriture du *Petit Chaperon Rouge* orientée et marquée par la pluralisation. Le projet n'est pas nouveau. En 1989, Gilbert Lascault avait publié *Le Petit Chaperon Rouge, partout*, série de cinquante textes courts et très courts, lesquels évidemment n'ont pas été préalablement postés sur *Twitter*. Dans les récits de Lascault le personnage principal est doté d'ubiquité internationale et transhistorique: il est dans le Titanic, apparaît en eskimo, déclenche la révolution d'octobre

¹⁰ *Outworld* est un éditeur marginal, voire contreculturel, dont le nom signifie sa position ex-centrique (hors-monde) tandis que le recours à l'anglais souligne sa visée de communication globale (dans le monde). <http://www.outworldeditions.com/>

¹¹ L'Institut de Twittérature Comparée (ITC) a été fondé à Montréal et à Bordeaux en 2010 par Jean-Yves Fréchette et Jean-Michel Le Blanc <http://www.twittexte.com/ScriptorAdmin/scripto.asp?resultat=734326>.

à Saint Petersburg, rencontre la Belle au Bois Dormant. Le conte est réécrit en récit biblique de la création, en dissertation universitaire, reconfiguré en jeu de cartes. Chez Zárata, la dispersion du personnage et du conte est d'une autre sorte.

Les micronouvelles reprennent un récit tellement populaire qu'il n'est même pas représenté par un texte particulier, celui de Perrault ou celui de Grimm, mais par une version de référence ou officielle ou *standard* qui mélange des éléments des deux textes. Bien que systématiquement référée à Perrault, la fiction de Zárata fait intervenir le Chasseur, personnage créé par Grimm pour donner un dénouement heureux au conte¹². Les micronouvelles ne sont donc pas lisibles en tant que textes indépendants. Leur intelligibilité dépend de la mémoire du conte qui doit être rappelé et réactivé pour que la signification parodique et humoristique de chaque micronouvelle soit pleinement appréciée. Un texte aussi dépouillé comme "Le GPS du Petit Chaperon gâcha le conte" (78) n'aura pas de sens pour un lecteur méconnaissant *Le Petit Chaperon Rouge*. La lecture des unes exige la réactivation de l'autre.

Chacune des micronouvelles est un récit autonome qui donne une version parodique et humoristique du conte, réduit à un détail, à une action ou à un instant: "Avec quelle joie le Petit Chaperon rouge se précipite dans le bois avec le goûter destiné à sa grand-mère depuis longtemps morte.'(4)¹³; "Les bêtes attaquent en meute, elles tuent en groupe. L'un traita le Petit Chaperon de catin, l'autre la frappa, le village entier marcha sur elle'.(57); Le jeune homme regarda son duvet pubien, sûr que la transformation qui comblerait le Petit Chaperon rouge venait de commencer (22); "Le chasseur sortit du loup, miraculeusement encore en vie, le Petit Chaperon, la mère-grand, trois petits cochons et un homme perdu qui dit s'appeler Geppetto'.(23). Dans chaque micronouvelle un segment de l'histoire est donné en bloc, d'une seule fois, dans un récit singulatif qui emploie soit le passé simple (*trai*, *frappa*, *marcha*, *regarda*, *sortit*), soit le présent historique (*se précipite*). L'ellipse condense et comprime à l'extrême la syntagmatique narrative interne à chaque récit, si bien que le temps ne se déroule pas en temporalité mais se replie et concentre sur l'instant de l'action isolée et, quelques fois, de son résultat immédiat. Dans celle-ci, le cadavre du Petit Chaperon est le résultat direct du vol de la hache: "La hache vola. Le village entier accueillit le chasseur en héros quand il revint avec le cadavre de cette dévergondée de Petit Chaperon" (17). Cette contraction de la syntagmatique fait des micronouvelles des "récits sans narrativité" (Macé, 2010: 218).

¹² Par contre on y retrouve la mère insoucieuse de Perrault et que Grimm remplace par la mère qui avertit sa fille contre les loups. Elle n'apparaît qu'une fois en marâtre, sa fausse insouciance dénoncée comme stratégie meurtrière: "Elle l'envoya vêtue de rouge dans un bois infesté de loups, sans armes ni compagnie. Ils la dévorèrent, mais pas exactement comme le voulait sa mère." (8)

¹³ Les pages n'étant pas numérotés, nous indiquons ainsi la position du texte cité dans la série.

À la lecture de cette petite sélection, nous constatons que l'unité et l'autonomie narrative de chaque micronouvelle sont soulignées non seulement par l'action unique, mais aussi par l'absence de continuité logico-narrative entre elles. Le premier récit cité semble répéter le début du conte, lorsque le Petit Chaperon s'apprête à rendre visite à Grand-Mère, mais l'addition du complément temporel "depuis longtemps morte" le relance dans un temps qui s'étend bien après le dénouement. La répétition du début de l'histoire devient alors si ostensiblement absurde - à quoi bon apporter le goûter à quelqu'un qui est déjà mort? - que la joie du personnage prend une signification autre: ce n'est sûrement pas le rendez-vous avec la Grand-Mère qui l'excite mais le rendez-vous avec le Grand Méchant Loup: la tension narrative du conte est remplacée par la tension pulsionnelle dans la micronouvelle. L'innocence du Petit Chaperon Rouge disparaît aussitôt. Le second récit cité présente un dénouement alternatif: le lynchage du Petit Chaperon, dénouement par ailleurs contrarié dans la 17e micronouvelle où c'est le Chasseur qui tue le Petit Chaperon. Le troisième réécrit le conte dans le registre érotique fantastique (loup-garou). Le quatrième (23) reprend la séquence finale rajoutée par Grimm dans laquelle le Loup accouche du Petit Chaperon et de sa grand-mère, mais aussi de personnages d'autres contes, en l'occurrence les trois petits cochons et le père de Pinocchio.

Cet échantillon montre que les micronouvelles s'organisent selon le principe de la parataxe: elles se succèdent sans ordre, sans hiérarchie et sans cohérence et c'est pourquoi on peut lire le livre dans n'importe quel ordre. La pluralité des *Petits Chaperons* découle de cette rupture de la syntagmatique narrative du conte en des récits autonomes, brusques et discontinus. La série parataxique opère ainsi la désintégration du conte dans lequel l'histoire se construit progressivement en suivant un enchaînement logique de causalités. Il n'y a de déroulement ni intérieurement ni extérieurement dans le rapport des micronouvelles les unes aux autres. Si chaque micronouvelle est en elle-même un tout petit récit, au niveau de la série elles ne forment pas de totalité ou d'unité. Il n'y a ni intérieurement ni extérieurement d'enchaînement d'actions à effet de séquence. Intérieurement, la fréquence singulative épuise la temporalité. Extérieurement, aucun ordre temporel ne les lie les unes aux autres. L'unité du conte explose dans le désordre parataxique des petits récits flottants. La série microfictionnelle disperse les actions dans un temps désorienté, ce qui rend impossible au lecteur de reconstituer virtuellement une séquence de l'histoire. La coexistence de plusieurs dénouements incompatibles annule la vectorialité du récit (son mouvement vers l'avant) et rend impossible le *single effect*. Autrement dit, la série, c'est de la narrativité sans récit. Si l'on compare le conte à un corps, les micronouvelles correspondent à des membres et des organes épars mais aussi à des excroissances et des prothèses (les éléments étrangers au conte) qui dé- et re-composent un montage instable et discontinu évoquant le corps démembré des pulsions, tel que Freud l'a conçu, ou la représentation rabelaisienne du corps

telle que Bakhtine l'a décrite. C'est donc au niveau de la série, là où la discontinuité est tangible, que chaque micronouvelle, pourtant pourvue d'autonomie lorsque considérée isolément, apparaît comme le fragment d'un tout, en l'occurrence le petit tout qu'est le conte – ou plutôt qu'était le conte, car la série l'a troué et il n'en reste que des bribes qui sont autant de versions partielles, désarticulées et hétéroclites.

Il s'établit ainsi une dialectique entre *le tout petit* (les micronouvelles) et *le petit tout* (le conte). Ce jeu de mots est emprunté à Pascal Quignard réfléchissant sur la forme fragmentaire en littérature. Le petit tout est en quelque sorte un faux fragment car il est concentré, nucléaire, circulaire, essentiel. L'aphorisme et autres genres gnomiques en sont des exemples. On peine à y découvrir "le pluriel, le mortel, le rompu et le discontinu" (Quignard, 2005: 44). Le fragment qui porte ces traits de pluralité, mortalité, rupture et discontinuité est quelque chose de cassé et de cassant, "pure attaque de prose intense", supposant un flux et non une totalité (*idem*: 56-70). Dans des ouvrages postérieurs, Quignard appellera ce fragmentaire le *sordes*. Le jeu de mots *petit tout, tout petit* se prête à synthétiser le rapport entre le conte et la micronouvelle. Car le conte (contes modernes et prémodernes confondus) est bien le modèle du récit bref pourvu d'unité, de cohérence et de continuité narratives et diégétiques: c'est un petit tout, un petit ordre; tandis que la série de récits hyperbrefs fait éclater cette intégrité narrative en de multiples récits discontinus et logiquement incompatibles: c'est des tout petits, des restes. Dans le conte, le petit garde l'ordre de succession des actions dans une totalité (la clôture du conte); alors que dans les micronouvelles la totalité est absente et la succession ne suit aucun ordre chrono-logique. Le tout petit n'est pas un fragment ou fraction d'une totalité perdue susceptible d'être recomposée: impossible de refaire ou parfaire un conte (une unité narrative) à partir des micronouvelles de Zárate. Les éclats ne collent pas les uns aux autres, les pièces du *puzzle* ne rentrent pas les unes dans les autres. Leur ensemble à jamais délié, détotalisé, pluriel et ouvert fait obstacle à tout projet d'ordre narratif. L'effet de la série n'est pas de séquence et d'enchaînement, mais d'accumulation parataxique de tout petits récits. C'est de cette façon que la série, tout en déconstruisant le conte, réactive et garde sa mémoire, dans une tension parodique entre dérision et hommage.

La série microfictionnelle se caractérise par ce que Lauro Zavala appelle le fractal, propriété majeure, selon lui, de l'esthétique postmoderne¹⁴. La micronouvelle apparaît ainsi

¹⁴ "La serialidad, como ha sido señalado en diversas ocasiones, pone en crisis el concepto moderno de fragmento (y su lugar de origen, es decir, la totalidad), sustituyéndolo por la noción posmoderna de detalle (es decir, de la posibilidad de que este mismo fragmento sea leído de manera totalmente autónoma en relación con la totalidad de la que surge). En el contexto de la teoría literaria, la posibilidad de que un segmento cualquiera de una obra unitaria pueda ser leído indistintamente como fragmento (es decir, como un texto que requiere de la totalidad a la que pertenece para cobrar sentido) o como detalle (es decir, como un texto que puede ser leído de manera completamente independiente de esa totalidad originaria) recibe el nombre de fractal. Un fractal literario

comme le genre littéraire qui radicalise le processus d'érosion que l'expérimentalisme littéraire a fait subir à l'intégrité narrative depuis l'avènement du modernisme et des avant-gardes. De ces expériences du début du XXe siècle découle l'esthétique de la brièveté (Andres-Suárez, 2010:36-9, 121; Valls, 2008:30), revivifiée par la déconstruction postmoderne des "grands récits" (Lyotard, 1979) et par les contraintes matérielles et technologiques des nouveaux *medias* qui ont disponibilisé de nouveaux espaces pour l'écriture et la lecture. Le fait que l'intégrité narrative est ici représentée par un conte conventionnellement classé comme conte de fées et non pas par un conte littéraire moderne a un effet de décentrement ironique par rapport au champ littéraire et à son régime de fonctionnement, ce qui ne semble pas inattendu dans un auteur publiant chez un éditeur périphérique et paralittéraire comme *Outworld*.

Transfictionnalité

Et pourtant les micronouvelles de Zárata présentent une unité remarquable assurée par une constante reprise des personnages du Petit Chaperon, du Loup, de la Grand-Mère et du Chasseur. Leur présence est un facteur de cohésion de la série. Grâce à eux nous reconnaissons immédiatement l'histoire que les micronouvelles pulvérisent. Nous entrons dans un monde connu et familier. Si l'organisation parataxique des micronouvelles porte dommage à la syntagmatique narrative, donc au déroulement logique et chronologique de l'histoire, elle n'atteint pourtant pas la stabilité de ce que la théorie de la fiction appelle un univers ou monde fictionnel (Pavel, 1988). Malgré les altérations subies, le monde fictionnel du *Petit Chaperon Rouge* garde dans *Petits Chaperons* son identité, grâce surtout à la récurrence des personnages mais aussi des lieux (forêt, village, maison de la Grand-Mère) et des événements majeurs (rencontre avec le Loup, déguisements du Loup, intervention du chasseur en obstétricien). Notre lecture se déplace ainsi du niveau textuel et intertextuel vers le niveau de la fiction dans lequel micronouvelles et conte entretiennent un rapport transfictionnel. Selon Saint-Gélais, qui l'a inventé, le concept de transfictionnalité désigne "le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à la même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnels" (Saint-Gélais, 2011: 7). La transfictionnalité est un cas particulier d'intertextualité qui opère selon une économie et des mécanismes propres.

es simultáneamente un fragmento y un detalle, es decir, es parte de una totalidad (como la novela) y es simultáneamente un texto autónomo (como el que se puede encontrar en una antología)".(Zavala, 2009: p.41).

Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage “partagent” des éléments fictifs (c’est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d’) événements ou des mondes fictifs; quant aux “textes”, il peut s’agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. La notion recouvre des pratiques aussi diverses que la reprise de personnages telle qu’on l’observe dans *la Comédie humaine*, les suites (autographes ou allographes), les séries, la retransposée d’une diégèse dans une perspective différente, la modification d’une intrigue antérieure (comme dans *Emma, oh! Emma!* de Cellard, où Emma Bovary ne se suicide pas), la réunion de personnages appartenant à des mondes fictifs distincts (*Sherlock Holmes* vs. *Dracula* de Loren Estleman) et quelques autres formules encore. (Saint-Gélais, 2012).

Une fiction est transfictionnelle lorsque son référent est une autre fiction, comme c’est le cas de *Petits Chaperons*. En effet, comme je l’ai déjà signalé, le référent des micronouvelles n’est ni le texte de Perrault ni le texte de Grimm mais la fiction dont ces deux textes sont des versions. Le *Petit Chaperon Rouge* est un bel exemple de l’autonomie de la fiction par rapport aux textes qui la configurent dans des récits spécifiques. De cette autonomie le personnage est un opérateur clé, vu sa capacité de transposer les frontières des textes et des récits. La quatrième de couverture affirme que Zárate écrit des micronouvelles autour de contes et de personnages célèbres. Le Petit Chaperon Rouge participe des deux catégories. C’est effectivement un personnage mémorable qui, comme les autres personnages des contes – Cendrillon, Blancheneige, Petit Poucet, etc. – s’est détaché et émancipé du récit qui l’a instauré, celui de Perrault, pour devenir le protagoniste d’un grand nombre d’autres récits matérialisés en des arts et des supports différents, depuis le conte de Grimm jusqu’à *Red Riding Hood*, un film tourné par Catherine Hardwick en 2011. Le Petit Chaperon Rouge est ce que Richard Saint-Gélais appelle un personnage migrant dont la mouvance signale le décollage du monde fictionnel, qu’il polarise et représente, par rapport aux récits qui lui donnent forme et expression et qui en constituent autant de versions. C’est un marqueur de transfictionnalité. Définir le personnage comme marqueur transfictionnel implique qu’il agit dans l’histoire et non pas qu’il est seulement cité, évoqué ou référé. Il faut distinguer entre une allusion à Cendrillon en tant que modèle du Petit Chaperon: “Douze coups de minuit. Le chemin long devint court. Le Petit Chaperon une cendrillon, et le loup féroce un prince sans imagination au lit.” (Zárate, 2011:48); et un récit où Cendrillon joue un rôle actantiel comme dans cette microfiction de Ana Maria Shua: “A la doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a

los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana.) “ (Shua, 2007:70). Dans le premier cas il s'agit d'un lien intertextuel tandis que le second est un lien transfictionnel.

Figures transfictionnelles

Parler de transfictionnalité revient donc, pour l'analyse, à quitter le niveau de la structure ou forme narrative (la matérialité discursive) pour celui du contenu de l'histoire (le matériau diégétique). Car c'est aussi sur ce plan que les micronouvelles de Zárata déstabilisent le conte en mettant en place des incompatibilités diégétiques. Chaque petit récit retrace un segment de l'histoire pour en donner une vision différente ou, ce qui est plus fréquent, altère les données diégétiques établies au moyen d'additions contrefictionnelles, c'est-à-dire l'introduction d'éléments étrangers à la fiction *standard*: actions, personnages, objets.

La micronouvelle 75 revisite le segment diégétique compris entre la dévoration de la Grand-Mère par le Loup et la mort de celui-ci par le Chasseur: “Le loup était habillé en mère-grand, mais la mort arriva habillée en chasseur”. Le récit condense la séquence, qui aboutit à la dévoration de la fillette, tout en éliminant le dialogue au lit entre elle et le Loup déguisé en Grand-mère. Mais la condensation n'altère pas la trame. La micronouvelle 68 réécrit l'histoire sous une perspective différente: “J'ai été le Petit Chaperon rouge, se dit-elle, en touchant avec nostalgie le tissu, le panier plein de poussière, la hache oxydée, le toujours fidèle tapis en peau de loup”. Ce monologue de la protagoniste retrace les nœuds privilégiés du conte en énumérant ses objets-fétiches – chaperon, panier, hache, dépouille du loup – sous un angle subjectif qui infléchit rétroactivement le profil du personnage: non pas une fillette innocente, mais plutôt une ex-star nostalgique de son passé.

L'opération transfictionnelle la plus employée est la contrefiction: “Le loup n'arriva jamais chez la mère-grand. Le Petit Chaperon s'y prenait très mal pour indiquer les directions” (61). Ce récit est entièrement contrefictionnel, car il altère de fond en comble la trame officielle, en posant ce qui serait arrivé si, à tel point, l'histoire avait pris un sens différent: au lieu de donner des informations précises au Loup, le Petit Chaperon l'a désorienté. Dans la micronouvelle 4, citée plus haut, l'ajout du syntagme “depuis longtemps morte” suffit à altérer les données diégétiques. Le récit pose le Petit Chaperon sans Grand-Mère. La Grand-Mère a été retirée avec sa petite-fille du ventre du Loup, chez Grimm; ou alors elle est bel et bien morte avec sa petite-fille, chez Perrault. Mais il n'y a pas de Petit Chaperon sans Grand-Mère, sauf dans cette version de Zárata qui prolonge l'histoire au-delà de la mort de l'aïeule. La micronouvelle 17, déjà citée aussi, procède pareillement: c'est la subordonnée temporelle qui introduit la donnée contrefictionnelle dans une version qui semblait jusque-là suivre la trame établie: au lieu d'avoir tué le Loup, le Chasseur a tué le

Petit Chaperon accusé de libertinage. La micronouvelle 57 donne une version différente de la mort du Petit Chaperon, cette fois-ci victime de meurtre collectif. Ces dénouements coexistent avec ceux où la protagoniste a survécu (est re-née). C'est le cas du texte 37 qui modifie un petit détail de la fiction officielle. Celle-ci dit que le Chasseur a pris la peau du Loup et l'a emportée chez lui. Dans la microfiction il l'a donnée au Petit Chaperon: "Combien est délicat le pelage du loup, combien il est doux sur le corps nu, combien il est aimable le chasseur, de lui avoir apporté cette peau" (37). Entre douceur de l'un et amabilité de l'autre, le texte suggère un portrait en *femme fatale*, capricieuse, sensuelle et meurtrière. La diversité de dénouements logiquement incompatibles assigne au personnage des destins différents et c'est pourquoi il n'y a pas un mais des *petits chaperons*. Mais quoi qu'il en soit de la diversité des déroulements, des dénouements et des destins de l'héroïne, celle-ci garde un seul et même profil, celui de fausse innocente (à la différence des autres personnages ainsi que du Petit Chaperon de Lascault). Ce profil cohérent hypostasie le personnage et contribue à l'unité sémantique des micronouvelles. Le conte porte sur une fillette naïve qui sort de l'enfance. L'expérience traumatique qu'elle vit avec le Loup la libère de sa naïveté et la prépare à une nouvelle étape de la vie, la puberté, qui implique "la perte de l'innocence" – expression stéréotypée dont la portée signifiante se déploie entre perte de l'insouciance infantile et perte de la virginité. Dans la série microfictionnelle, la fillette est depuis longtemps sortie de l'enfance, a depuis longtemps perdu l'innocence qui n'est qu'un masque: "Le Petit Chaperon s'approche du lit. Le déguisement de mère-grand est moins crédible que son déguisement d'innocente" (70). Ce qui dans le conte est une fillette victime de séduction, devient dans les micronouvelles une séductrice¹⁵. Est-ce bien le même Petit Chaperon Rouge? La contrefiction est une forme limite de transfictionnalité dans la mesure où elle exacerbe les tensions entre identité et altérité (Saint-Gélais, 2011:163). Le Petit Chaperon de Zárate est le même et l'autre que celui du conte: le même, car pétri dans la pâte thématique de la séduction; l'autre, car sa passivité devient activité. C'est le Petit Chaperon possible dans un monde cynique et ludique. Ceci illustre une idée de Dolezel, selon laquelle les réécritures postmodernes se fondent dans la contingence des mondes possibles: "chaque monde et chaque entité dans le monde auraient pu être différents de ce qu'ils sont" (Dolezel, 1998: 222).

La contrefiction emprunte aussi la voie de tirer le monde fictionnel (l'hypotexte) vers le temps de la production du récit transfictionnel. Le "il était une fois" du conte s'aplatit dans la banalité de notre vie quotidienne. Il ne s'agit pas de transplanter les personnages dans un milieu urbain contemporain mais d'introduire dans le temps jadis du conte certains éléments,

¹⁵ Voir la micronouvelle 8, citée dans la note 11, où le Petit Chaperon, loin d'être la proie des loups, tourne à son avantage la stratégie maternelle

technologiques et autres, qui renvoient immédiatement à notre contemporanéité (*Facebook, chats, youtube, GPS*). La contrefiction assume les changements diégétiques causés par la présence de ses éléments: quel tournant aurait pris l'histoire si le Petit Chaperon disposait d'un GPS? La forêt s'urbanise en lieu de rencontres sexuelles mais elle devient surtout un espace hétéroclite où co-existent internet, moutons, embouteillages, chasseurs, psychiatres, touristes, paniers, pizzas.

Le croisement est une autre figure transfictionnelle qui opère une conjonction de deux fictions indépendantes. C'est un peu comme faire un puzzle avec des pièces de puzzles différents. Principe structurant du *crossover*, genre foisonnant dans la culture populaire et médiatique, le croisement, qui peut être autographe ou allographe, est un dispositif ludique. Quatre micronouvelles croisent le Petit Chaperon et les trois petits cochons¹⁶, une rencontre favorisée par le protagonisme du Loup dans les deux contes: "On disait que sa jalousie était déplacée, mais le Petit Chaperon ne pouvait s'empêcher d'éprouver de la haine envers les trois petits cochons." (6); "Le chasseur sortit du loup, miraculeusement encore en vie, le Petit Chaperon, la mère-grand, trois petits cochons et un homme perdu qui dit s'appeler Geppetto" (23). "Ils ouvrirent, en toute innocence: qu'avaient à craindre les trois petits cochons du Petit Chaperon?" (33). "Après avoir rendu visite au Petit Chaperon, le loup ne peut abattre d'un souffle la maison de paille du petit cochon." (34). L'introduction de ces personnages issus d'un autre conte met en place un triangle amoureux impliquant le Petit Chaperon, le Loup et les Trois Petits Cochons, fondé dans le sémantisme sexuel de la dévoration. Dans la micronouvelle 33, le personnage qui frappe à la porte peut aussi bien être le Loup déguisé en Petit Chaperon que le Petit Chaperon lui-même qui, en pleine crise de jalousie, vient tirer satisfaction de l'injure ou alors, pourquoi pas, désire élargir son champ d'expériences sexuelles (on ne sait pas de quoi les trois petits cochons ne se méfient pas: de sa jalousie ou de sa libido). La micronouvelle 23 ajoute à la réunion de mondes fictionnels celui de Pinocchio dont le père a été avalé par le Loup. Il n'y a pourtant pas de loup dans l'histoire de Pinocchio (qui se fait avaler par une baleine), ce qui approfondit l'étrangeté de ce croisement et justifie l'égarement de Geppetto.

Le croisement ne se borne pas au champ des contes pour enfants. La première micronouvelle transporte le Petit Chaperon et le Loup dans le monde biblique de Noé (l'arche, couple de chaque animal), le re-fondateur postdiluvien de la biodiversité du monde animal: "Un couple de chaque animal, mais le Loup refuse de monter dans l'arche sans le Petit Chaperon." (1). Que ce texte soit le premier du recueil n'est certainement pas dû au hasard, la visée refondatrice du programme de Noé patronnant la refondation d'un monde de

¹⁶ Le conte des Trois Petits Cochons ne fait pas partie du canon Perrault-Grimm. *The Big Bad Wolf* (1934), dessin animé de Disney, réunit également le Petit Chaperon et les trois petits cochons.

fiction. Mais là où la Bible raconte que Noé procède à une discrimination des espèces, chacune étant représentée par un couple en vue de leur reproduction en ordre, les microfictions de Zárate racontent la promiscuité *interspecies*. Aussi les deux personnages se trouvent-ils déplacés dans le projet de préservation des espèces, le terme “déplacés” ayant le double sens de passage ou transférence (déplacés vers) et de mal intégrés, étrangers, inadaptés, sans place, pour autant qu'ils forment un couple d'espèces différentes (déplacés dans).

Ces trois opérations transfictionnelles – la retransversée, la contrefiction et le croisement – s'ordonnent selon la portée croissante de la révision infligée au matériau diégétique de référence. Étant donnée la discontinuité parataxique des récits, il y a autant de versions du conte que de micronouvelles, chaque version étant plus ou moins éloignée, plus ou moins transgressive, plus ou moins déformante ou disruptive, selon la figure transfictionnelle adoptée. Mais il ne semble pas hors de propos de considérer la série comme une version du conte, une version certes polymorphe, hétérogène et détotaillée, mais dont la cohésion est assurée par l'unité thématique des amours antispécistes. Les micronouvelles partagent un sol sémantique commun caractérisé par l'hyper-érotisation des rapports entre les personnages. On trouve dans la série de Lascault quelques textes sur les amours du Petit Chaperon et du Loup - “Le loup a posé sa tête sur les genoux du Petit Chaperon Rouge. Elle lui gratte doucement le crâne. Il neige au bord du lac” - mais tous les récits ne traitent pas ce sujet. Chez Zárate, par contre, ces amours antispécistes constituent le seul thème de la série et engagent non seulement le couple protagoniste mais aussi le Chasseur et la Grand-mère dans un réseau de partenaires échangeables - “Innocence ou connaissance? Découverte ou expérience? Petit Chaperon ou mère-grand?” (21) -, aux identités fluides - “Le Loup s'habillait en mère-grand, le chasseur en Petit Chaperon. Ce bois était vraiment mal fréquenté.” (27); “Le Petit Chaperon était l'appât. La mère grand mangeait souvent du loup” (50).

L'isotopie¹⁷ sexuelle oriente la démarche réinterprétative à l'œuvre dans la transfictionnalité. En effet, ses opérations interfèrent rétroactivement sur la fiction *standard* avec plus ou moins de vigueur, selon qu'elles proposent un nouvel aperçu de l'histoire ou d'une de ses séquences ou qu'elles en altèrent le déroulement et/ou les faits, et entraînent implicitement une réinterprétation de l'œuvre, en l'occurrence le conte. En tant que version alternative traversée par l'isotopie sexuelle, *Petits Chaperons* déniaise l'objectif éducatif du conte, en exploitant le sémantisme sexuel dont l'histoire est imprégnée. Il est clair que le loup du conte n'est pas un loup mais, à la façon des fables, un homme et que sa faim est

¹⁷ L'isotopie consiste dans l'itérativité de classèmes (sèmes contextuels récurrents) qui assurent à l'énoncé son homogénéité (Greimas, 1993:197).

métaphorique. La couleur rouge du chaperon met en évidence la beauté pubère de la fillette et suggère son éveil à la sexualité¹⁸. C'est un conte pseudo-naïf qui met en garde contre les dangers que courent les jeunes filles désinformées (Perrault) ou désobéissantes (Grimm). Zárate déniaise cette mise en garde, en explicitant, c'est-à-dire en "dépliant" le sémantisme sexuel plié (sous-entendu) dans les métaphores: "Perrault regarde l'illustration de son conte. Certains pourraient faire une remarque sur le dessin du Petit Chaperon entrant dans le lit avec le loup. Ou le fait que ce dessin soit dépliant." (67). La dernière phrase est elle-même un pli métaphorique qui mi-dit pudiquement ce que cache le dessin soi-disant naïf. Les micronouvelles déplient les sous-entendus du conte et en dévoilent la signification érotique. Le loup n'est pas une allégorie, c'est un loup, certes pourvu de qualités humaines, mais un loup qui s'engage dans une relation érotique avec une fille qui fait semblant d'être naïve. Ce qui corrige le dénouement tragique de la version de Perrault n'est pas l'extension en *happy end* de la version de Grimm, mais la version hypersexualisée de Zárate. Cette correction est mise au compte du personnage: "-Perrault affirme qu'au final, ils trouvèrent la mort. Le Petit Chaperon sourit. - Juste la petite." (46). Ce n'est pas un conte pour enfants, c'est un conte pour adultes, et la moralité est remplacée par la dérision: dérision du conte, de son but éducatif et de la validité de son dénouement; mais aussi autodérision dans la neutralisation réciproque de la validité des dénouements multiples et incompatibles.

Le dispositif transfictionnel de *Petits Chaperons* compte une quatrième figure, celle que Saint-Gélais appelle la capture, consistant à adjoindre à un texte "un autre qui l'enchâsse tout en lui donnant une manière de prolongement diégétique (2011:251). Il s'agit d'un procédé métalectique qui télescope le dedans et le dehors de la fiction: la diégèse originale devient un récit, un livre, dans la diégèse transfictionnelle, comme dans le second volume de *Don Quijote* où le premier volume est un livre dans le livre. L'effet vertigineux du court-circuit entre réalité et fiction tient à la capture du réel dans la représentation, si bien que l'œuvre dont les personnages ont été tirés est lue par eux: "Le Petit Chaperon échappe au loup. Elle parvient à fermer, au dernier moment, le livre de Perrault" (69). Il en va de même de l'auteur. Chez Zárate, Perrault est capturé dans la fiction qui englobe la fiction qu'il

¹⁸ La reconnaissance et l'explicitation du sémantisme sexuel des contes de fées constitue une tradition herméneutique dont la psychanalyse est un des agents majeurs. Les psychanalystes post-freudiens et les anthropologues de ligne freudienne qui se sont penchés sur les contes de fées, comme Bruno Bettelheim et Nicole Belmont, les définissent comme des mises en récit d'opérations psychiques fondamentales du développement libidinal de l'enfant, au cours duquel l'entrée dans la puberté et l'accès à la sexualité sont des moments spécialement problématiques (Bettelheim, 1976:13-36, Belmont, 1999:154, 211). Dans le cas du Petit Chaperon Rouge l'histoire est lue comme une figuration d'une phase du processus de maturation psycho-sexuelle de la fillette: le rouge symbolise l'éveil sexuel dont le sang menstruel est le signe bio-physiologique, le Grand Méchant Loup incarne les dangers de la séduction et l'angoisse du sexe, la séquence au lit figure la scène primitive dans laquelle l'acte sexuel est perçu comme agression, la jouissance fantasmée comme dévoration. La visée éducative du conte se renforce en s'annexant un effet thérapeutique: le subtil dispositif figuratif de la fiction, en drainant l'inconscient en imagination, aide les enfants à surmonter les angoisses et les impasses du processus de maturation psychosexuelle et finalement à sortir de l'enfance (ne plus voir dans l'autre sexe quelque chose de menaçant).

a écrit; il est absorbé dans la fiction qui dérive de son conte. C'est ce qui se passe dans la micronouvelle 67, déjà citée, où Perrault regarde le dessin dépliant qui illustre son conte. Dans le texte 63, il intervient auprès du personnage, comme le ferait un metteur-en-scène, pour assurer le déroulement de l'action: "Elle s'amusa tellement sur le chemin long que Perrault dut aller la voir pour qu'elle continue le conte." (63). Dans la micronouvelle 46, citée plus haut, c'est le personnage qui corrige l'auteur, en remplaçant le dénouement heureux (érotique) au dénouement malheureux. Le témoignage du Petit Chaperon semble plus fiable que celui de l'auteur puisqu'elle a vécu les événements alors que lui n'a fait que les écrire: la fiction enchâssante se donne ironiquement pour plus réelle que la fiction originale. En tant que personnage, Perrault a un statut à part. Il n'a pas affaire aux autres personnages au sein du réseau érotique, il a affaire au conte, à sa production et à sa réception: "Si je coupe tout ça, dit Perrault au censeur, il ne restera qu'un conte pour enfants." (49); "Entre les lignes: viol, mort. Un bon conte pour enfants. Ils encensent Perrault. Ils sont d'accord avec l'idée selon laquelle la terreur est pédagogique." (80). Ces micronouvelles ont une fonction critique et métadiscursive par laquelle l'œuvre participe au vieux débat sur le destinataire des contes. Auteur devenu personnage, Perrault désigne le lien complexe entre la micronouvelle et le conte: rapport de dérivation et de réappropriation du conte, à travers le travail de déconstruction ludique de sa forme, de désintégration de sa narrativité, de recyclage ironique et parodique de son imaginaire; bref un travail de détotalisation sérielle effectué sur la structure, la forme et le contenu du conte, qui contribue puissamment à préserver sa mémoire dans un sens non pas rigide et muséal mais dynamique et revitalisant.

Microrécits, mondes immenses

Nous voyons que l'action de la série microfictionnelle sur le conte est à double tranchant. Sur le plan du discours narratif, elle désintègre le conte en une pluralité de petits récits qui ne s'articulent pas mais s'accumulent (rupture de l'axe de la syntagmatique narrative). Par contre, sur le plan du contenu, la série procure au flux des micronouvelles une certaine cohésion et homogénéité grâce au monde de fiction du Petit Chaperon rouge et à l'isotopie sexuelle. Les micronouvelles sont des versions alternatives de la même fiction qui suivent la même thématique, ce qui détermine la série comme version alternative emboîtante. L'unité des micronouvelles s'établit sur l'axe paradigmatique (fiction de référence, lexique sexuel). Mais il y a un autre aspect où la série opère une mise en ordre. Si la mise en série des microfictions – ou, selon le mot de Lauro Zavala "la naturaleza gregaria del género" – est de règle, c'est parce que la série contribue à réguler le rapport inversement proportionnel entre quantité textuelle minimale (dimension du texte) et amplitude maximale du monde induit (dimension du monde). En se bornant à mentionner l'état de choses de son

monde de fiction (absence de descriptions, explications, caractérisations), une micronouvelle produit une “texture zéro” dans laquelle le non-dit, le non-narré ou dé-narré pèse bien davantage que le narré. Tout monde fictionnel est incomplet et comporte des zones indéterminées (qui était le père du Petit Chaperon?) mais la micronouvelle fait du principe d'incomplétude son propre mode de structuration et de fonctionnement (Macé, 2010: 217). Les mondes ainsi créés ou recréés présentent un degré d'accessibilité très bas qui empêche l'immersion empathique du lecteur dans la fiction et l'oblige, au contraire, à dépenser un grand effort herméneutique. C'est l'effet que produit le *Dinosaurio*, de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Ce *microrrelato*, célèbre parmi tous, invite le lecteur à remplir le dé-narré, à peupler et à meubler le vaste désert qui entoure le dinosaure. Par son effet de répétition (de traits stylistiques, de conventions géologiques, de lexèmes, d'entités fictionnelles), la série fournit un principe de cohésion qui réduit le degré d'indétermination du monde, en lui donnant un contour qui permet au lecteur de se repérer tant soit peu. La série des nouvelles en trois lignes de Fénéon, par exemple, répète, en les altérant, les conventions de forme et de contenu des faits divers. Cette marque géologique, qui définit les nouvelles en trois lignes comme des réécritures de faits divers, constitue le principe de cohésion de la série et oriente la lecture. La transfictionnalité renforce cet effet dans la mesure où la référence à une fiction pré-existante réduit considérablement l'amplitude du monde. À plus forte raison lorsque la fiction pré-existante est un conte de grande circulation et de grande consommation. Dans son autonomie, la micronouvelle suivante produit un monde d'une immense étendue: “Soupirant, sussurrant, elle m'aime un peu – beaucoup – passionnément – à la folie – pas du tout, le loup effeuillait des moutons” (29). L'ironie est immédiatement perceptible dans le contraste entre le jeu romantique d'effeuiller la marguerite et la substitution des pétales par des moutons. Mais on ne sait plus rien de ce vaste monde où un loup amoureux avale des moutons. Une fois cette micronouvelle insérée dans la série de *Petits Chaperons*, l'étendue du monde devient celle de la fiction de référence et on comprend que “elle”, c'est le Petit Chaperon, et que cette micronouvelle est une version contrefictionnelle thématissant les amours du couple antispéciste. La série a un effet de stabilisation du monde et du sens qui contrecarre l'instabilité produite par les figures ludiques et corrosives de la transfictionnalité (contrefiction, croisement) dans chaque petit récit. Bref, une micronouvelle dé-narre, la série pro-narre.

Conclusion

L'étude de *Petits Chaperons* de José Luis Zárate nous a permis de situer la connexion de la microfiction au conte à deux niveaux d'analyse. Au niveau formel, le rapport intertextuel à un conte particulier se configure comme une métamorphose du petit tout en

des tout petits. En brisant la cohérence syntagmatique du conte, l'organisation parataxique des micronouvelles fait éclater l'unité narrative qui caractérise le conte, ce qui affecte spécialement le temps, aussi bien à l'intérieur de chaque micronouvelle (temps reployé) qu'à l'extérieur (temps désorienté). Mais il y a des forces centrifuges et des forces centripètes à l'œuvre dans cette mutation de la forme narrative. Là où les forces centrifuges ont désintégré l'axe horizontal des séquences, les forces centripètes travaillent à établir entre les petits récits flottants une cohésion verticale de nature paradigmatique (lexique des personnages, isotopie). C'est ce que le concept de transfictionnalité nous permet d'articuler. La métamorphose est maintenant d'ordre substantiel, car les opérations transfictionnelles affectent directement le contenu diégétique et sémantique du conte auquel elles infligent des transformations et des déformations. Mais cette continuité verticale ne récupère aucunement la continuité horizontale du temps. Le temps en tant qu'il se déploie en temporalité semble être la catégorie du récit la plus affectée dans les micronouvelles, genre qui mise sur la fugacité de l'instant. Le principe même d'organisation paradigmatique de la série met en relief la discontinuité des multiples versions alternatives – autonomes malgré l'isotopie - de la même fiction. La série fait ainsi ressortir la discontinuité comme trait majeur de la mutation du conte en microfiction. Dans le cadre du débat autour des formes et des régimes de cette mutation, *Petits Chaperons* pointe vers une légitimation de la micronouvelle (ou microrécit ou microfiction) comme genre autonome, dérivé du conte certes mais, comme le dit Lagmanovitch, par rupture.

Bibliographie

- ANDRES-SUAREZ, Irene (2010). *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- BAUDELAIRE, Charles (1965) "Notes nouvelles sur Edgar Poe". In: POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Flammarion.
- BELMON, Nicole (1986) *Paroles païennes. Mythe et folklore*. Paris: Imago.
- _____ (1999). *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1991). *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- BETTELHEIM, Bruno (1976). *Psychanalyse des contes féés*. Paris: Laffont.
- BONNET, Gilles (2011). "Macrocities/microstories: A Brave New Digital World (L'Écranvain et la nouvelle-écran: pour une poétique de la fiction numérique)". In: Cristina Álvares et Eduarda Keating (orgs.), (2011). *Atas do Simpósio Internacional "Microcontos e outras microformas"*. Braga: CEHUM;pp. 4-9.

- FARIA, Dominique (2009). "Lire un blog: *L'autofictif* d'Éric Chévilard". In: *Carnets. Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, numéro spécial automne/hiver, pp.173-181.
- FÉNÉON, Félix (1998) *Nouvelles em trois lignes*. Paris:LGF.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTES, Joseph (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- HEIDMANN, Ute et ADAM, Jean-Michel (2010). *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*. Paris: CNRS.
- LAGMANOVITCH, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuart.
- LAWRENCE, James Cooper (1917). "A Theory of the Short Story". In: *The North American Review*, Vol. 205, No. 735, pp. 274-286.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- MACÉ, Marielle (2010) "'Le total fabuleux': les mondes possibles au profit du lecteur". In: Lavocat Françoise, org. (2010). *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS, pp.205-222.
- NUÑEZ-SABARÍS, Joaquín (2012) "Génesis y consolidación del microrrelato español" (texto comunicado pessoalmente, a publicar).
- PAVEL, Thomas (1988). *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- PINKOLA ESTES, Clarissa (1996). *Femmes qui courent avec des loups*. Paris: Grasset (1992).
- QUIGNARD, Pascal (2005). *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris: Galilée (1984).
- ROAS, David, dir. (2010). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.
- SAINT-GÉLAIS, Richard (2011). *Fictions transfuges*. Paris: Seuil.
- _____ (2012), "Fictions transfuges.La transfictionnalité et ses enjeux. Entretien. Propos recueillis par Frank Wagner" [en ligne]. In: *Vox poetica* [disponible en avril 2013] <URL: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>>.
- SHUA, Ana Maria (2007) *Casa de geishas*. Barcelona: Thule.
- TREVISAN, Donald (2003). *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record.
- VALLS, Fernando (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ZARATE, José Luis (2011) *Petits Chaperons*. Paris: Outworld.
- ZAVALA, Lauro (1999) "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevidad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad" [en ligne]. In: *Anuario de investigación 1998*, Vol.1, México DF: UAM-X [disponible en avril 2013] <URL: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>>.
- _____ (2002). "El cuento ultracorto bajo el microscopio". In: *Revista de literatura*, 64, 128, pp.539-53.

_____ (2004) "La teoría del cuento y la minificción en Venezuela". In: *Anuario de investigación 2003*, Vol.6, México DF: UAM-X, pp.126-34.

_____ (2009) "Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española". In: *El cuento en red*. Revista electrónica de teoría de la ficción breve, 19, pp. 37-44.

_____ (s/d) "Para analizar a minificção", Minguante <URL:
<http://www.minguante.com/intro.asp>> (ce site n'existe plus).

LES TRANSFORMATEURS LYOTARD: L'intellectuel et l'art des métamorphoses

GÉORGES VAN DEN ABBEELE
Université de Californie, Irvine
gvandena@uci.edu

Résumé

D'un bout à l'autre de son oeuvre philosophique, Jean-François Lyotard ne cesse de poser la question de ce que c'est qu'un "intellectuel" de nos jours. Pour Lyotard, la situation où l'intellectuel se pose en porte-parole d'une communauté plus étendue (la nation, le prolétariat, le peuple) n'est plus de mise. A travers les métamorphoses de la figure de l'intellectuel, y compris les métamorphoses intellectuelles de Lyotard lui-même depuis un certain marxisme et un certain freudisme vers une "philosophie des phrases", je propose une analyse de son livre capital, *Les TRANSformateurs DUchamp*, oeuvre charnière entre sa philosophie "libidinale" des années 70 et le développement ultérieur d'une pragmatique éthique de la philosophie et de l'art qui guide ses recherches dans les années 80 et 90.

Abstract

Throughout his career as a philosopher, Jean-François Lyotard continually asks the question of what an "intellectual" is for our times. For Lyotard, the role of the intellectual as the spokesperson for an extended community (nation, proletariat, common people) is no longer possible. Taking stock of the metamorphoses of the figure of the intellectual, including the intellectual metamorphoses of Lyotard himself from a certain Marxism and Freudianism toward a "philosophy of phrases," I propose an analysis of his key book, *Les TRANSformateurs DUchamp*, as a pivotal work between his "libidinal" philosophy" of the 1970s and the ulterior development of an ethical pragmatics of philosophy and art which guides Lyotard's work in the 1980s and 90s.

Mots-clés: Jean-François Lyotard, Marcel Duchamp, philosophie française contemporaine, postmodernisme.

Keywords: Jean-François Lyotard, Marcel Duchamp, contemporary French philosophy, postmodernism.

Depuis son premier essai, "Nés en 1925" publié dans *Les Temps modernes* en 1948, jusqu'à sa biographie magistrale *Signé Malraux* (1996), Jean-François Lyotard ne cesse de poser de façon provocatrice la question de ce que c'est qu'un "intellectuel" dans la société de nos jours. Pour Lyotard, la situation où l'intellectuel se pose en porte-parole d'une communauté plus étendue (la nation, le prolétariat, le peuple) n'est plus de mise. Cette conclusion d'apparence cynique remonte néanmoins à une expérience positivement vécue de militant (la guerre d'Algérie, les événements de mai 68) aussi bien que de collaborateur sinon d'organisateur d'institutions novatrices (la revue *Socialisme ou barbarie* avec Castoriadis et Lefort, l'Institut polytechnique de la philosophie à Saint Denis avec Deleuze et Châtelet, le Centre de recherche philosophique sur le politique avec Nancy et Lacoue-Labarthe, le Collège international de philosophie avec Derrida, entre autres).

A travers les métamorphoses de la figure de l'intellectuel, y compris les métamorphoses intellectuelles de Lyotard lui-même depuis un certain marxisme et un certain freudisme vers une analyse pragmatique des discours qui relève de Kant et de Wittgenstein (ce qu'il appelle une "philosophie des phrases"), Lyotard va jusqu'à prononcer la mort de cette figure canonique de la pensée (*Tombeau de l'intellectuel*, 1986). Et malgré ses énormes soupçons de tout intellectualisme prophétique et/ou médiatique (il refuse méthodiquement de se présenter en tant que "héros" intellectuel), il reste pourtant attiré de façon inlassable par le projet de retrouver un rôle et une fonction, disons un *sens*, pour ceux qui veulent pratiquer le cursus d'une pensée qui serait rigoureuse mais "sans entraves". On retrouve les déploiements de ce projet à peu près partout chez lui, qu'il s'agisse de l'analyse situationniste de *Socialisme ou Barbarie?*, des vicissitudes culturelles d'André Malraux, du spontanéisme réfractaire de Rosa Luxemburg et des soixante-huitards, ou des passages retors de la critique kantienne. Pour Lyotard, l'univers de la pensée, disons l'univers philosophique, qu'il le conçoive ou bien comme jeux de phrases ou bien comme dispositifs pulsionnels, ne se limite pas aux domaines prétendus démarqués par l'art, la politique, l'érotique, la spéculation, et ainsi de suite. La philosophie chez lui peut bel et bien refuser de s'instaurer de manière grandiose comme la reine des disciplines (pour parler l'idéologie universitaire humboldtienne), elle se place tant bien que mal à la charnière où les discours se croisent, se rencontrent, se démultiplient et se répliquent. C'est la métamorphose de la pensée même, sinon la pensée même en tant que métamorphose.

Pour nous tenir au seul cursus "intellectuel" de Jean-François Lyotard, un engagement assidu et fidèle à la pensée propose en effet chez lui des tours imprévus, inédits, insolites avec des retours, des repliements, des redémarrages et des *excursus* de toutes sortes. Chez lui, on est loin de l'idée d'un programme qui se déploie de façon systématique au cours des années, mais il ne faut pas en conclure à une "dérive" inconditionnée qui ne procède que par réaction. S'il y a dérive -- par exemple, à *partir de*

Marx et Freud (pour citer le titre de son grand livre de 1973), mais aussi à partir de Nietzsche, d'Adorno, de Wittgenstein et de Kant -- c'est une dérive du programme intellectuel signalé par de tels noms propres dans la mesure où des situations manifestement altérées demandent une métamorphose radicale du dit programme. C'est ainsi que nous rencontrons un marxisme "après Marx", un Kantisme non-kantien, et ainsi de suite. S'il y a "programme", ce sera le pro-*grammè* qui interroge assidument les fondements de ce qu'on peut appeler la grammaire philosophique, par exemple les incommensurables entre figure et discours, l'intelligible et le sensible, ou entre description et prescription.

Malgré cette programmation qui prend l'allure d'une métamorphose perpétuelle, on a tendance à diviser l'oeuvre de Lyotard en deux grandes périodes: à savoir, un premier Lyotard qui dériverait de Marx et Freud pour nous proposer les dispositifs pulsionnels de l'économie libidinale (jusqu'en 1974), et un Lyotard "mûr" qui s'occuperait surtout des questions de justice et d'éthique en se basant sur une pragmatique inspirée des jeux de langage wittgensteiniens, puis des facultés de Kant. Le point tournant de ce développement se marque par la publication d'*Au juste* (1979), de *La condition postmoderne* (1979), et du *Différend* (1983). Je ne refuse pas, en gros, cette version biographique où la chenille libidinale se métamorphose presque miraculeusement de sa chrysalide en papillon éthico-pragmatique. Tout de même, ce schéma simplifie beaucoup, à commencer par l'élision dans cette chronologie de son livre capital, *Les TRANSformateurs DUchamp* (1977), oeuvre on ne peut plus charnière entre sa philosophie "libidinale" des années 60 et 70 et le développement ultérieur d'une pragmatique éthique de la philosophie et de l'art qui guide ses recherches dans les années 80 et 90, ou, plus généralement, ce qu'il appelle une philosophie des phrases.

S'il y a une oeuvre qui se tient à peu près à mi-chemin entre les "intensités" de 1974 et les jeux de langage et les grand récits de 1979, ce ne peut être que *Les TRANSformateurs DUchamp*, livre paru en 1977 à base de chapitres eux-mêmes écrits entre octobre 1974 et février 1977. Ce n'est pas, bien sûr, le seul livre que publie Lyotard dans cette période -- on y voit paraître deux oeuvres de fiction (*Le Mur du Pacifique* et *Récits tremblants*), une préface d'exposition (*Sur cinq peintures de René Guiffrey*), une plaquette polémique, (*Instructions païennes*), et une collection d'essais (*Rudiments païens*). Or, c'est en effet la seule étude philosophique prolongée pendant ces cinq années de chrysalide qui vont se terminer par l'avènement d'un autre Lyotard qui décollera ensuite en plein vol philosophique. Que cette transformation passe non seulement par la théorie et par une certaine pratique de l'art (écrit) mais aussi par la polémique, et en général par une expérience poursuivie de genres rhétoriques divers, ne me semble pas sans intérêt ni pertinence pour un Lyotard philosophe qui s'achemine en même temps de la dissimulation acritique vers l'analyse pragmatique des phrases. Oeuvre "charnière" et transformatrice, *Les*

TRANSformateurs DUchamp le sont doublement dans la mesure où le livre parle des charnières et des transformations dans l'art de Marcel Duchamp tout en se situant en tant que texte-charnière où l'on voit se transformer le mode de penser du philosophe. Il s'agit donc à la fois des objets transformateurs chez Duchamp et de l'étude "Duchamp" comme transformatrice de la pensée de Lyotard.

Le livre reprend cinq chapitres écrits à des moments différents pour des circonstances variables (table ronde, catalogue rétrospectif, exposé universitaire, propos d'exposition). Les divergences et les convergences de ces écrits signalent une approche "plurielle" qui, elle, ne manque pas de nous acheminer vers une métamorphose intellectuelle, programmation d'autant plus remarquable que l'organisation des chapitres ne suit pas l'ordre chronologique de leur genèse. Lyotard indique la date de composition à la fin de chaque chapitre: I: 15 août 1976 et 15 février 1977; II: 17 novembre 1976; III: février 1975; IV: octobre 1974; V: septembre 1976. Cette séquence nous avertit qu'il s'agit moins d'un progrès ou d'un "développement" quelconque au sens classique que d'une série de changements abrupts, de volte-face et de repliements séismiques (tels les "récits tremblants" qu'écrit Lyotard à la même époque pendant un séjour en Californie, pays des tremblements de terre), séismes qui laissent dans leur sillage rien de moins qu'un remaniement intégral du paysage affecté, sa transformation fondamentale, à savoir une telle métamorphose du terrain que les parages et les pistes se brouillent de façon incontournable.

De même pour la métamorphose des *TRANSformateurs DUchamp*. Quelque part ici, entre les analyses du *Grand Verre* et celles d'*Etant donnés...*, on assiste à la fin du libidinal et aux prémices de la pragmatique, mais où et comment? Ce que l'oeuvre de Duchamp propose, paraît-il, ce sont des "espaces de métamorphoses dissimilantes" (Lyotard, 1977d: 61) qui transforment de multiples manières le paysage traditionnel de l'art dit "rétinal." Quatre des cinq chapitres portent comme titre des noms au pluriel: incongruences, parois, machinations, charnières. La seule exception c'est le chapitre deux, dont le titre "Duchamp as a transformer" remanie le titre du livre tout en nous proposant une transformation de langue: ce *translatio* en Anglais traduit le titre du livre, qui nous propose quelque chose --- on ne sait pas exactement quoi mais vraisemblablement des oeuvres d'art -- qui "transforme" et dont l'opération transformatrice s'attribue d'une manière ou d'une autre au nom de Marcel Duchamp, que ce nom se trouve en position d'adjectif (titre du livre) ou bien en substantif (titre du chapitre). De là, à dire que Duchamp "lui-même" est une sorte de transformateur, qu'il est "comme" un transformateur, ne peut que relever curieusement la question de la transformation même. A savoir, qui ou quoi se résume sous le nom de Duchamp, à part les "transformateurs" qu'il nous livre en tant qu'objets d'art voués à transformer l'art, ne fût-ce que par le fait même de poser la question de ce que c'est que l'art? Mais qui est ce Duchamp "lui-même"? Sinon le nom propre par où nommer les objets transformateurs qui

posent la question de ce que c'est que l'art? Et que faire alors de cette mise en rapport entre transformer quelque chose et l'interroger dans son être? C'est la question qui reste au coeur de la métamorphose, à savoir une transformation assez poussée pour mettre en question l'identité, l'être, de ce qui en résulte. Or, depuis le paradoxe d'Héraclite jusqu'à la différence ontique/ontologique de Heidegger, il n'y a pas de *question* plus fondamentale à la philosophie que celle, débattue et rebattue, du rapport entre l'identité et le temps, l'être et l'étant.

Le titre de l'ouvrage, *Les TRANSformateurs DUchamp*, nous invite dorénavant à penser ce nom propre derrière les objets (d'art?) transformateurs non pas classiquement comme un nom d'artiste (Marcel Duchamp), mais plus largement comme signe de l'envergure même du changement en question, *Les TRANSformateurs DUchamp*, c'est-à-dire ce qui arrive à "transformer *le champ*" tout entier de ce que c'est que l'art, ou encore plus largement et philosophiquement, ce qui peut transformer *le champ* même de ce à quoi on pose la question de l'être, que ce soit dans les arts, dans le ou la politique, dans les sciences, ou ailleurs.

La rencontre de Lyotard avec Duchamp et le concept qui en résulte de l'artiste transformateur pèsent lourd sur la métamorphose du philosophe de l'économie libidinale en penseur "judicieux" des différends et des régimes de phrases. Pour celui-là, il s'agit de l'impasse où disparaît la différence entre critique et dissimulation. Si révolution il y aura, ce ne sera pas grâce à l'intellectuel critique (qui devient d'autant plus complice du système qu'il s'érige en critique), dans la mesure où la négation, voire le refoulement, va de pair avec la critique tandis que ce qu'il y a de révolutionnaire dans le libidinal reste résolument affirmatif. Lyotard appuie longuement ainsi sur la remarque de Freud que "l'inconscient ne dit jamais 'non'". De là, l'inévitable conclusion délirante de *L'économie libidinale*: "Nous n'inventons rien, ça y est, oui, oui, oui, oui" (Lyotard, 1974: 311). Déjà, dans ce livre, Lyotard fantasme l'ouvrier révolutionnaire non pas comme celui pieusement marxiste qui résiste négativement à l'exploitation en faisant ralentir les forces industrielles mais plutôt celui qui les surmonte positivement, voire les *transforme*, au contraire, en démontrant une force et une vitesse supérieures à la machine. C'est la thèse de ce qu'il nomme "capitalisme énergumène," et dont l'essai éponyme commence par la citation d'un autre artiste, John Cage: "La critique n'est pas le temps de penser. Pensez, en avance sur le temps" (Lyotard, 1973b: 7). Comment, pourtant, aller au-delà d'un dépassement du capital qui ne fait que le poursuivre à l'extrême, voilà au fond l'impasse de l'analyse libidinale.

Avec l'oeuvre du Duchamp, ce que découvre Lyotard c'est le modèle de la pratique *transformatrice* de l'artiste, pratique qui réussit à changer les données mêmes de ce qui est en question par la machination de leur composantes dans des dispositifs qui n'excluent pas l'incommensurabilité, les "incongruences". Et voilà aussi la voie qui mènera Lyotard

beaucoup plus tard vers l'esthétique du sublime. C'est aussi l'art de Duchamp qui donne la première ébauche du jeu de la pragmatique en tant qu'analyse des rapports entre les pôles du destinataire, du destinataire, du sens et de la référence. A noter que c'est dans ce même livre que l'on commence à voir le recours pourtant "incongruent" à Kant, qui apparaît justement dans la section "Incongruences" du chapitre sur les "Parois". Lyotard cite Kant:

Nous aimons regarder le monde (disent les tentateurs) avec toutes sortes d'yeux, et aussi avec des yeux de sphinx; qu'une chose vue de travers prenne un tout autre air qu'on ne pouvait le supposer aussi longtemps qu'on la considérait de face, cela fait partie des belles surprises pour l'amour desquelles il vaut la peine d'être philosophe (Lyotard, 1977d: 50-51).

On le sait, le recours à Kant est décisif dans le virement de la pensée de Lyotard, et cette citation tirée *Du premier fondement de la différence des régions dans l'espace* nous ramène encore à la métamorphose de la pensée philosophique grâce aux pouvoirs transformateurs de l'art. C'est l'*amour* de l'événement ou l'avènement d'une beauté inattendue ("les belles surprises") qui fait justement valoir "la peine d'être philosophe". Que l'on nous amène à voir autrement, avec d'autres yeux, y compris les "yeux de sphinx", en attente de la métamorphose inattendue, la belle surprise, d'une *chose vue* d'un autre biais, d'une perspective différente. Est-ce la même *chose* ou quelque chose de radicalement autre? De toute façon, l'objet se transforme quand change la position du spectateur, schéma visuel qui correspond à l'univers pragmatique d'une phrase où sens et référence se déterminent en fonction de leur rapport avec le destinataire et le destinataire de la phrase. Dans les deux cas, il s'agit de dispositifs où le réseau de rapports les rend susceptibles de transformations indéfinies, de métamorphoses inattendues, qui font à leur tour de belles surprises pour ces "*amateurs* de la pensée" que sont les *philo*-sophes. Voilà, donc, l'amorce d'une révision conséquente de ce que c'est que la philosophie en tant que pratique transformatrice à l'instar de l'art de Duchamp.

De là aussi, la critique acerbe que lance Lyotard justement à la même époque contre la complicité médiatique des soi-disant "nouveaux philosophes" et des intellectuels en tant que construction autoritaire qui s'érigerait en porte-parole d'une entité abstraite telle la nation, le peuple, l'humanité, et ainsi de suite. C'est justement le type d'intellectuel dont Lyotard sonne le glas une décennie plus tard lors des suites du débat Gallo¹ (*Tombeau de l'intellectuel*, 1986).

¹Le 26 juillet 1983, Max Gallo, alors porte-parole pour le gouvernement de François Mitterrand, lance dans les pages du *Monde* un appel aux intellectuels français de sortir de leur silence et de soutenir plus ouvertement les efforts du gouvernement socialiste. À sa surprise, la réaction de la plupart des écrivains et des penseurs qui répondaient à cette interpellation fut de rejeter cet appel en insistant sur l'indépendance des soi-disant

Déjà en 1978, un an après son livre sur Duchamp, on voit le "nouveau" Lyotard qui distingue, d'une part, "ce qu'on appelle des intellectuels," à savoir, des gens qui légitiment leurs discours avec l'autorité d'une compétence prétendue, et d'autre part, des philosophes qui poursuivent le travail plutôt modeste de poser des questions "communes" tout en refusant de se présenter dotés de la compétence (il)légitime d'une figure d'autorité. En occident, dit Lyotard, les philosophes se sont exposés depuis très longtemps à la tentation du rôle de l'intellectuel, et de se faire ainsi les représentants d'une autorité ("Tribune sans tribun"). Lyotard ajoute que "depuis Platon," peu ont résisté à cette tentation, et que, lui, Lyotard, souhaite faire partie de cette minorité. Celle-ci, ce rassemblement des quelques philosophes qui ont su ne pas succomber à la tentation intellectuelle, s'occupe des questions banales et communes tout en acceptant l'impossibilité de décerner la compétence ou l'autorité dans le champ de la philosophie (qui, précise Lyotard, n'est même pas "un champ" car il ne se compose *que* de toutes les questions les plus communes, les plus banales, par exemple ce que c'est que le juste, ou le beau). Et nous voilà pleinement sur le terrain qui occupe le dernier Lyotard: comment juger dans l'absence de critères, comment s'autoriser à parler sans une autorité légitime, bref la crise de "délégitimation" qui ouvre la condition, postmoderne en l'occurrence, de notre actualité médiatisée, mondialisée, et surcapitalisée. Le petit texte qui lance cette question de la tentation intellectuelle, "Tribune sans tribun," fut réalisé d'abord comme émission de télévision (FR3, le 27 mars 1978). Tout en s'interrogeant sur l'autorité que la présence sur le petit écran décerne à celui qui y prend la parole, Lyotard se met lui-même en question non seulement par son discours du philosophe non-autoritaire et "non-intellectuel", mais il pousse cette dés-autorisation ou cette dés-auteur-isation plus loin encore en fragmentant l'aspect visuel et sonore de l'émission. Il arrive ainsi à défaire la synchronie de son image à l'écran de façon à ce que les mouvements de la bouche que l'on *voit* parler ne correspondent pas toujours aux paroles que l'on *entend*.

Voilà des "incongruences" dignes de Duchamp, et l'intervention du philosophe sur la situation des intellectuels ne passe plus par la critique étroitement conçue mais plutôt par le déploiement d'une métamorphose dissimilante qui transforme les données mêmes de la situation. C'est Lyotard lui-même qui à la fin surgit comme le vrai TRANSformateur *DU*champ.

"intellectuels", qui devraient en tout instance ne pas se plier aux demandes de l'état, qu'elles soient d'apparence bénéfiques ou pas. Il en résultait un débat général qui durait plusieurs mois sur le rôle et la fonction de l'intellectuel dans la société. Tous les grands noms de l'époque se trouvaient obligés d'entrer d'une manière ou d'une autre dans cette "querelle des intellectuels". Une analyse poursuivie de cet événement se trouvera dans mon livre à venir, *Le retrait de l'intellectuel*.

Bibliographie

HEIDEGGER, Martin (1964). *L'être et le temps*. Traduction française par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens. Paris: Gallimard.

KANT, Emmanuel (1970). *Du premier fondement de la différence des régions dans l'espace* [1768]. Traduction française par Sylvain Zac. Paris: Vrin.

LYOTARD, Jean-François (1948). "Nés en 25". *Les Temps modernes*, 32, pp. 2052-57.

_____ (1973a). *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: U.G.E.

_____ (1973b). "Capitalisme énergumène." In: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: U.G.E.

_____ (1974). *Economie libidinale*. Paris: Minuit.

_____ (1975). *Le Mur du Pacifique*. Paris: Bourgois.

_____ (1976). *Sur cinq peintures de René Guiffrey*. Paris: Galerie Stevenson et Palluel.

_____ (1977a). *Instructions païennes*. Paris: Galilée.

_____ (1977b). *Récits tremblants*. Paris: Galilée.

_____ (1977c). *Rudiments païens*. Paris: U.G.E.

_____ (1977d). *Les TRANSformateurs DUchamp*. Paris: Galilée.

_____ (1978). "Tribune sans tribun." *Education 2000*.

_____ (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.

_____ (1983). *Le différend*. Paris: Minuit.

_____ (1986). *Tombeau de l'intellectuel, et autres papiers*. Paris: Galilée.

_____ (1996). *Signé Malraux*. Paris: Gallimard.

_____, et Jean-Loup Thébaud (1979). *Au juste*. Paris: Bourgois

LA MÉTAMORPHOSE MISE À L'ESSAI

Attraper ou miner le réel?

ZSUZSA SIMONFFY
Université de Pécs
ffy.zsu@gmail.com

Résumé

Pour donner sens aux relations que le sujet entretient avec l'univers d'objets il y a deux voies que le narrateur peut suivre dans son récit: la voie mimétique ou la voie fantastique. Ce travail a pour objectif d'explorer le processus métamorphique en s'interrogeant sur les modalités de la mise en discours du changement dans quelques récits dits fantastiques. Nous allons nous intéresser à la question de savoir comment les récits révèlent le spectacle d'une métamorphose, comment ils articulent les étapes du changement physique ou mental, comment ils fournissent les indices qui permettent de les qualifier de métamorphiques, et à quels moments interviennent les procédures descriptives déshumanisantes chez deux auteurs, notamment Maurice Carême et Marcel Thiry. L'enjeu de l'analyse consiste à repenser les rapports entre la fiction que les œuvres exposent et le réel auquel elles renvoient.

Abstract

There are two ways a narrator can convey the subject's relationship with the world of objects: the mimetic or the fantastic. This work aims to explore the metamorphic process by examining the modalities of how change is portrayed in some fantasy stories. We will look at how these stories describe the process of metamorphosis, how they express the physical or mental phases of change, in what way they qualify as metamorphic and we examine in which instances authors turn to dehumanizing descriptions, especially two authors, Maurice Carême and Marcel Thiry. The goal of the analysis is to revisit the relationship between fiction their work depict and the reality to which they refer.

Mots-clés: espace, énigme, fantastique, littérature belge d'expression française

Keywords: space, enigma, fantastic, Belgian French-speaking literature

*le regard du créateur (le poète) se nourrit
de sa propre énigme et que l'énigme, à
son tour, suscite d'autres élans*

Jean Orizet

*et seulement pourraient-ils voir la
métamorphose profonde qui s'opère en
toute chose quand jaillit l'étincelle du
renouveau*

Marie Gevers

Introduction

Nos réflexions s'inscrivent dans le cadre général d'une problématique qui se ramène au sein des études littéraires à certaines tendances tout particulièrement motivées d'une part, par la remise en question de la fonction représentationnelle du récit – au sens aristotélicien du terme – et, d'autre part, par la mise en cause de l'approche unitaire de l'individu, indissociable de la catégorie de la totalité. En effet, depuis un certain temps, de nombreux travaux insistent sur le phénomène de l'éclatement qu'il soit rapporté au sujet social impliquant l'interculturel (Lipovetsky, 1985), au sujet parlant impliquant le dialogisme et la polyphonie des énonciateurs dans la construction du sens par et dans le discours (Ducrot et Schaeffer, 1995), ou encore aux genres littéraires impliquant l'hétérogénéité et l'hybridité (Dambre et Gosselin-Noat, 2001).

Depuis les grands romanciers du XX^e siècle, Proust, Camus, Robbe-Grillet, entre autres, choisissant chacun une stratégie qui remet en question la fonction représentationnelle du récit en vue de le libérer du critère de cohérence interne à l'agencement des actions de l'intrigue, on peut repérer une tendance à rendre la visée autotélique de plus en plus patente sur la base du glissement opéré de l'univers fictif vers le discours romanesque. Mais comment en rendre compte?

De nos jours, dans les milieux académiques, il est devenu clair que la recherche de nouveaux outils d'analyse sera désormais indissociable de la construction même de l'objet d'étude relatif à toute discipline concernée. Il en est de même sur le plan des études littéraires. Ce qui n'est pas sans rappeler qu'aucun consensus ne se livre, à ce jour, sur l'objet qui pourrait être délimité en tant que littéraire. Pour s'orienter dans ce champ ouvert par le caractère indéterminé de l'objet, d'un côté, et, par une multiplicité de méthodes et de théories, de l'autre, une des possibilités revient à avoir recours à des principes heuristiques susceptibles de guider la réflexion sur les aspects divers du phénomène considéré comme littéraire.

Notre travail consistera à établir et à mettre en œuvre un principe heuristique, plus précisément à montrer comment constituer un outil par le biais duquel nous avons accès à

un objet d'étude, ledit éclatement impliquant des êtres multiples, fragmentés et contradictoires. Nous attribuerons donc le statut d'outil méthodologique à la métamorphose à travers laquelle il nous sera possible d'observer la mise en scène discursive du sujet en procès, incarnant une identité instable.

Il s'agit là des premiers éléments d'un vaste projet au sein duquel notre interrogation portera sur les dispositifs textuels par lesquels les œuvres soumises à notre analyse rendent compte du changement, et sur les stratégies d'écritures par lesquelles est inscrit l'intérêt tout particulièrement pour la métamorphose. Nous avons repéré, dans notre corpus constitué des récits signés par des écrivains de la littérature belge d'expression française¹ une stratégie narratologique qui consiste à prendre une même attitude envers le réel et l'imaginaire. Cette stratégie correspond, dans une perspective différente de la nôtre, à ce que Augé (1999) appelle *monde contemporain* au sein duquel coexistent des mondes divers relatifs à un même espace-temps.

Dans la perspective formelle de la poétique moderne, nous proposerons de dégager quelques éléments de ce corpus que la métamorphose permet de rendre homogène malgré toute disparité qu'on peut observer dans les modalités d'écriture et dans les manifestations diverses de la représentation battue en brèche. Dans le cadre de cette étude, nous nous appuyerons sur deux récits²: *Médua* (1976) de Maurice Carême et *Nondum jam non* (1966) de Marcel Thiry. Puisque ces récits sont considérés, dans les discours critiques, comme fantastiques (Lascu-Pop, 1994; Hallin-Bertin, 1981), quelques remarques préalables s'imposent à cet égard avant d'entreprendre l'analyse proprement dite.

Fantastique: genre ou effet?

Le fantastique est une catégorie incontournable en matière de la littérature belge, catégorie par rapport à laquelle sont fondées – explicitement ou implicitement – la plupart des approches visant à rendre compte de l'émergence de cette littérature. Comme le remarque Baronian qui insiste sur le caractère non conformiste de cette littérature:

L'école belge de l'étrange [...] conditionne tout le fait littéraire belge, à telle enseigne que ce domaine est sans doute le seul avec le surréalisme à travers lequel la

¹ Pour mener à bien ce projet, l'auteur a bénéficié d'une bourse de recherche accordée par les Relations Internationales Wallonie-Bruxelles, qui lui a permis de fréquenter avec assiduité les Archives et Musée de la Littérature.

² Le corpus contient également des œuvres suivantes: Anne Duguël (1998). *Entre chien et louve*. Paris: Denoël; Odilon-Jean Perier (1926). *Le passage des anges*. Paris: Gallimard - Nouvelle revue française; Paul Willems (1963). *Il pleut dans ma maison*. Bruxelles: Brepols; Thomas Owen (1972). *La Truie et autres histoires secrètes*. Verviers: Marabout; Éric de Haulleville (1936). *Le voyage aux îles Galapagos*. Paris: Bernard Grasset; Gabriel Deblander (1970). *Le retour des chasseurs*. Paris: Robert Laffont; Marie Gevers (s. d.). *Nouvelles métamorphoses*. Manuscrit.

Belgique francophone peut se vanter de posséder une littérature vivante et dynamique. [...] C'est dire surtout qu'il existe chez les écrivains belges une disposition naturelle au fantastique (Baronian, 2000: 221).

Sans prétendre contester ou justifier cette disposition naturelle, il nous conviendrait d'envisager le fait que nombreux sont ceux³ qui considèrent le fantastique comme un genre autonome, apte à fonctionner sur la base de critères spécifiques suggérant ainsi deux acceptions bien distinctes, celle qui renvoie à l'imaginaire et par conséquent à la capacité de fantasmer, et celle qui évoque le surnaturel et donc l'inexplicable.

Nous ne reviendrons pas en détail sur une définition du fantastique par ailleurs largement étudié dans la critique et la théorie littéraires inspirées dans la plupart des cas des idées de Todorov, notre objectif n'étant pas de revendiquer une définition améliorée qui serait fondée de même sur des traits caractéristiques considérés comme conditions nécessaires et suffisantes. Il est à noter que les genres commencent à devenir pertinents à partir du moment où ils sont repérables sur des frontières de catégories. Si elles sont *a priori* floues c'est parce qu'elles ne reposent pas sur les clivages de la différence et de l'identité responsables de stabilisations provisoires mais sur un principe de similarité assurant une dynamique intrinsèque.

Nous nous bornerons à situer la problématique générique à sa juste place en faisant remarquer, d'une part, qu'un genre, résultat d'une démarche déductive doit son existence à un ensemble de critères de définitions, et, d'autre part, que la démarche inductive n'est pas moins légitime en vue d'établir un genre historique sur la base d'un corpus d'œuvres, et dans le cas qui nous intéresse, permettant de construire ce qui fait le fantastique à telle ou telle époque⁴.

Or, en raison de la complexité même de ces questions on rencontre souvent, dans les discours critiques, une confusion entre ces deux démarches qui devraient pourtant produire – de manière disjointe – ou bien un genre théorique ou bien un genre historique. L'enseignement à tirer des études génériques consiste précisément à révéler le caractère disjoint des deux points de vue dont l'assimilation est à éviter dans un même cadre conceptuel dans la mesure où les catégories analytiques ne se laissent pas s'appliquer aux genres relevant d'une pratique d'écriture fondée sur une tradition culturelle, et les genres relatifs à une tradition culturelle ne sont accessibles autrement que par des catégories théoriques à tous ceux qui se situent à l'extérieur de cette tradition. Pour faire face à ce défi, il n'y a qu'une seule manière de procéder, à savoir, reconnaître que l'objet d'étude ne pourra pas concerner les genres usuels mais la logique d'une taxinomie qui les sous-tend, et en

³ Pour une vision complète sur la question se reporter à Lits (1993: 8).

⁴ Cette question est aussi traitée en terme d'*architextualité* dans la terminologie de Genette.

assumer les conséquences. Dans la prise en compte des genres, les catégories analytiques interviennent nécessairement comme schémas transculturels et les "catégories" historiquement repérables fonctionnent plutôt sur la base de la ressemblance de famille.

S'il nous semble difficile, à partir des discours critiques que nous avons étudiés, de saisir la réalité que le terme fantastique subsume du fait qu'il a un contenu changeant, il n'est pas difficile d'enregistrer le fait que la simple considération générique à son propos lui attribue une reconnaissance institutionnelle. Sans contester donc cette reconnaissance institutionnelle⁵, retenons de ce que nous venons de décrire deux moments.

Premièrement, l'appartenance d'un texte donné à la catégorie fantastique n'est pas toujours jugée sur les mêmes critères. Ainsi, même si le terme fantastique désigne une classe de textes, les membres qui la constituent risquent de changer en fonction des critères choisis. De ce fait, il n'est pas étonnant que le fantastique suggérant l'impression du mystère soit appréhendé comme pouvant prendre des directions divergentes (Tonnet-Lacroix, 1993: 157) d'une part, vers les ressources traditionnelles telles que maléfices, diableries, sortilèges, etc., en somme, tout ce qui relève du surnaturel, et, d'autre part, vers l'intériorisation cherchant dans le monde la face cachée du réel. Sans parler du fait que faute de définition rigoureuse, la critique fait passer, souvent, au premier plan la variété du genre. Dans cet état de choses, on obtiendra par voie de sous-catégorisation les qualités spécifiques telles que merveilleux, magique, réel, etc., et ceci, pour être combinées entre elles.

Deuxièmement, le terme fantastique lorsqu'il n'est pas nettement d'ordre générique, désigne un comportement humain face à l'incertain, impliquant une logique qui échappe au rationnel, susceptible d'inclure ainsi mythes, légendes et magies. Comme l'a noté Marigny "le fantastique n'est pas un genre mais un mode de relation au monde" (Marigny, 1987: 20). Indépendamment du fait que le cadre dans lequel il se déploie soit réel ou imaginaire il est considéré comme phénomène littéraire produit des temps modernes et exclurait ainsi toute production orale. Cependant, dans le cas de figure où il n'est pas d'ordre générique mais d'ordre comportemental, il nous renvoie également, dans le domaine des recherches ethnologiques et anthropologiques, à des questions relatives à la dichotomie rationnel vs irrationnel, ou à celles qui relèvent des pratiques sociales propres à des sociétés traditionnelles et à des sociétés occidentales.

Ainsi, pour nous, la question théorique de savoir s'il est possible ou pas d'en donner une définition uniquement sur la base des considérations formelles, se situe dans un autre registre que la question pratique des classements qui sont en circulation répondant à certains besoins, et dont on reconnaît les traces dans les mentions génériques à titre d'information sur les couvertures des livres publiés. Au lieu de suivre cette piste, nous

⁵ Nous pensons ici à l'étiquette "littérature d'évasion".

préférons avoir recours aux catégories narratives. Ce qui nous semble conforter leur pertinence conceptuelle est de pouvoir distinguer grâce à elles des techniques narratives mises en œuvre par des récits sans nécessité de désigner pour autant des classes de textes. Si nous parlons, malgré tout, de fantastique, pour nous, ce sera dans le sens d'effet qui peut être provoqué par les modalités de la narration aussi bien que par tout autre élément du récit⁶. Si plusieurs facteurs de tout ordre concourent à la production des effets fantastiques, cette diversité ne constitue pas *a priori* un obstacle pour identifier les textes comme étant membres de cette catégorie dont l'usage est cognitivement motivé. Nous nous hâtons d'y ajouter que cette reconnaissance ne nécessite pas la prise en compte des critères rigoureusement établis. Nous rappelons ce que Quaghebeur (2012) met en évidence par rapport au fantastique réel dans son étude sur Hellens, qui est donné en termes d'"effraction", "éphémère", "dimension d'éternité", "vide spatial", "hasard". Pour nous, indépendamment du fait que ces éléments soient des conditions nécessaires et suffisantes ou traits typiques, ils permettent en dernier ressort d'identifier et de reconnaître le fantastique dans tous ses effets.

La métamorphose: état de l'art

Si de nombreux travaux se préoccupent à circonscrire le domaine du fantastique, force est de reconnaître que jusqu'à présent la notion de métamorphose n'a pas été mobilisée de manière systématique en contexte du fantastique. Dans ce qui suit nous allons envisager les usages de la métamorphose dans les textes de la littérature belge convoqués plus haut. Avant de nous pencher sur les développements, il conviendrait de donner quelles sont les acceptions du concept pour pouvoir en sélectionner celles qui viendront à notre usage.

Il va sans dire que le concept de métamorphose fixé par Ovide a connu, depuis, une fortune considérable traversant toutes les cultures de tous les temps⁷. Sans faire l'inventaire de toutes les formes de métamorphoses, il n'est peut-être pas inutile d'en rappeler quelques typologies qui sont en circulation.

Frontisi-Ducroux (2009) concentrée sur une période relativement restreinte de l'Antiquité propose une typologie à double fondement: d'une part, c'est l'origine donc intervention divine, et, d'autre part, c'est le résultat, à savoir l'apparence morphologique, de l'événement surnaturel qui l'emportent. Quant à l'intervention divine, elle implique à son tour deux types de transformation: ou bien ce sont les dieux qui la subissent prenant l'apparence

⁶ Nous rappelons que Bouvet (1998) dégage parmi ces éléments l'ambiguïté, le suspense, le cadre de référence bousculé, les jeux de l'espace. Or, nous pouvons y objecter que toute ambiguïté ne provoque pas l'effet fantastique: il y en a qui provoque un effet humoristique.

⁷ Pour une synthèse voir Brunel (2004).

d'une entité autre, ou bien ce sont les êtres humains, les menaçant dans leur existence, qui en sont infligés. Quant à l'apparence morphologique, elle implique trois règnes respectivement d'ordre animal, végétal et minéral. Or, sur la base de cette typologie, la comparaison entre Ovide et les prédécesseurs grecs, ne risque d'apporter que des convergences. Par rapport aux Grecs qui pratiquent une écriture tendant à passer sous silence toutes les phases traversées, l'invention d'Ovide consiste à mettre en scène l'événement en question en décrivant les modifications phases par phases de telle manière que l'évolution manifeste une certaine continuité pour ainsi dire en rendant le dynamique. À l'origine, il s'agit donc dans le sens ovidéen du terme d'"un type de transformation qui échappe à l'ordre naturel et à l'action humaine" (Frontisi-Ducroux, 2009: 10), désignant d'un côté les mythes grecs qui racontent des changements, et d'un autre côté, visant la manière de la présentation en ralenti dans toutes ses phases que l'entité traverse. Par ailleurs selon le dictionnaire Robert, le mot métamorphose marque le passage sans transition d'un type d'organisation à un autre, ou encore le résultat de la modification. De toute manière, comme le rappelle Pigeaud: "L'une des difficultés les plus grandes, dans l'imagination de la métamorphose, [...] est de rendre le temps de la métamorphose, et de la montrer en acte" (Pigeaud, 1995: 116).

Par extension, le terme sorti du régime du mythe, de la fiction et de la poésie désignera plus tard d'autres catégories de changement telles qu'évolutions dans le sens zoologique ou migration des âmes et métempsychose indiquant une césure entre corps et esprit.

En élargissant le domaine des modèles mythiques proprement dit, Dubois (1985) met en œuvre des procédures permettant de catégoriser les différentes formes du changement. Il en distingue cinq catégories qui sont à l'ordre: procédure de continuité censée rendre compte de l'idéologie du ralenti et du progrès continu, donnant lieu à la réforme; procédure de rupture censée rendre compte de l'idéologie de révoltes, inversions, révolutions; procédures de balancement et de retour représentant la rotation; procédure d'aveuglement censée rendre compte de fantasmes de *l'ilinx* et représentant l'idéologie du hasard; procédure de mort et renaissance représentant l'idéologie apocalyptique (Dubois, 1985: 17).

Les correspondances entre procédure et idéologies sont substituées dans l'analyse de Berthelot (1993) par un schéma qui a une valeur de référence. Il montre par ailleurs une forte affinité avec le modèle actanciel ou au moins avec une grammaire du récit, du fait que les quatre paramètres ne sont pas sans rappeler la syntaxe de la phrase comme entité linguistique. Les voilà: le sujet qui la subit; l'agent qui la fait subir; le processus selon lequel elle s'accomplit; le produit qui en résulte, et auxquels nous nous hâterions d'ajouter un cinquième paramètre, le point de vue de celui qui prend en charge la métamorphose.

Les différentes tendances que nous avons tenté d'esquisser ne sont pas exclusives les unes des autres et ne constituent pas des catégories qui seraient étanches. En effet, ces typologies semblent se recouvrir suivant l'étymologie du mot métamorphose composé du grec *méta*-: "qui dépasse" et du *morphé*: "la forme", désignant ainsi un mouvement général qui aboutit à un changement de forme. Les modifications peuvent affecter un être animé aussi bien qu'inanimé tantôt dans sa forme physique tantôt dans sa nature profonde.

Cependant, si elles ne se recouvrent qu'en partie c'est dans la mesure où le changement n'établit pas toujours une césure irréversible dans l'existence d'une entité qui, en conséquence des transformations subies, se sent devenir un autre. Le concept peut désigner ainsi non seulement un changement radical ou complet de l'entité mais aussi un travestissement. En ce qui concerne les transformations, il n'est peut-être pas inutile de distinguer la modification des apparences et la mutation profonde touchant plutôt au comportement des entités concernées.

Dans une perspective toute autre, à savoir d'ordre logico-sémantique, il sera possible de révéler qu'il y a effectivement deux mouvements en parallèle à envisager: la transformation implique déformation. Nous pouvons rendre compte de ce double caractère de la métamorphose en termes de reclassification et recatégorisation. Suivant les travaux d'Achard-Bayle (2001) intéressé à savoir quelles sont les traces linguistiques des changements laissées sur l'identité des entités, l'opération de reclassification permet de présenter une même entité sous divers aspects, sur laquelle pèse la contrainte d'une instance focale et narrative, alors que la recatégorisation est l'effet d'une évolution réelle. La particularité des récits vient précisément de la prédominance de la reclassification sur la recatégorisation, ou inversement.

Même si elle a été rapide et par conséquent incomplète, notre présentation a mis en évidence quelques points de repère dans les interrogations sur les modalités de la mise en discours du changement. Nous allons étudier un roman qui met en scène les phases successives du processus même, et un autre, qui, au contraire, les dissimule pour n'en rapporter que l'aboutissement.

Les usages de la métamorphose: perspective visuelle

Nous allons organiser nos propos autour du processus d'altération. Quant au roman de Maurice Carême, *Médusa* nous émettons l'hypothèse selon laquelle le processus d'humanisation de la méduse que le narrateur ramasse à la plage pour la ramener chez lui doit être indissociable de son regard, alors que le processus d'animalisation de la femme que le narrateur croise et entrecroise – et appelle Médusa –, situé en dehors du champ de vision de ce même regard doit être laissé sous-entendu. Cette dissymétrie ne permettant pas

d'attribuer la transformation à deux sens à une seule et même entité impliquerait deux récits: celui de l'histoire d'une métamorphose et celui qui constitue une énigme dont l'objet serait la métamorphose présentée dans ses détails par l'autre récit. Notons que dans notre approche, ce caractère énigmatique contribue largement à susciter l'effet de fantastique qui ne vient donc pas de l'univers représenté – par ailleurs affecté de visions oniriques –, mais de ce genre d'agencement dépendant de la situation de l'énonciation de l'instance narrative.

Le récit ouvre sur une rencontre de trois personnages – une femme, son compagnon et le narrateur-témoin – que le hasard amène d'abord dans un même compartiment, et ensuite dans un même tram. Cette rencontre est racontée sur la base de la perception visuelle à savoir au travers du regard fasciné du narrateur-témoin, qui se fixe sur le visage de la femme “étonnamment rond et aplati”, sur “le vert transparent de ses prunelles” et sur “son teint laiteux” (Carême, 1976: 11). Si cette description est pertinente en *incipit*, c'est parce que c'est l'apparence qui est directement accessible au narrateur en situation de voyage sans rompre réellement avec le souci de vraisemblance. Ce visage ne saurait se réduire cependant à une simple description de traits physiques, puisqu'il s'impose: il se fait marquer par une plaie produite lors d'un accident pour se faire remarquer encore davantage. La description loin d'être insignifiante anticipe sur l'intériorité du narrateur-écrivain, et par conséquent, sur le récit de métamorphose.

Quand les trois personnages se retrouvent quelque peu après dans le tram, le même regard bute encore sur des “signes étranges” qui marquent cette fois un bagage appartenant au couple. Il est à noter que le regard de la femme d'abord détourné dans le train sera ensuite dirigé dans le tram vers le dehors pour se faire déployer “la plaine flamande” peuplée “de tournesols” (Carême, 1976: 12). Cette exploration de l'espace est significative pour la symbolique des couleurs: la robe jaune et phosphorescente de la femme sera un motif récurrent.

Par ailleurs, si la perception auditive est également impliquée dans les scènes qui réunissent les trois personnages dans un même espace, c'est pour bloquer toute communication possible. Le narrateur-témoin insistant ainsi sur l'étrangeté du couple n'arrive à capter ni dans le compartiment ni dans le tram que des mots incompréhensibles. Il croit entendre cependant dire Médusa, et il est satisfait d'obtenir ainsi le nom de la femme mystérieuse. S'ils ne parlent pas le langage de celui qui les observe, cette amorce suggère que le narrateur-témoin doit révéler, dans ce qui suit, un mystère ou au moins déchiffrer un secret. Cependant ce n'est pas lui qui part à la recherche d'un mystère mais c'est le mystère qui ne cesse de le hanter et de l'obséder.

Suite à ces indices devenus saillants lors de la rencontre, le narrateur-témoin, sous l'effet de la fascination exercée par le curieux couple, aura quelque chose à raconter. C'est

ainsi que se crée l'attente à l'égard d'un récit qui s'articulera désormais sur la répétition de leurs rencontres fortuites.

Le mode d'appréhension du monde pour le narrateur consiste en l'acuité du regard sur le monde impliquant une évolution métamorphique dans l'espace. En effet, l'espace clos du narrateur revêtant des attributs non habituels va s'humanisant sous l'apparence de la femme du train. Cet espace concret de la chambre de la villa dans laquelle le narrateur-écrivain s'installe, est désormais habité de l'image de la femme qui ne cessera de le hanter. Le texte est centré sur les différents modes de réapparitions du visage de la femme dans le vide de l'intérieur de la maison aussi bien que dans le vide de l'extérieur. Le regard du narrateur-écrivain qui est dans un état engourdi sous la chaleur continue à capter des signes étranges dans son environnement tels que la "lumière rose", "les chemises roses", "la pièce teintée de rose" suggérant ainsi la prégnance de l'existence féminine.

C'est à partir de ce moment où les attributs physiques prennent déjà une détermination explicitement aquatique: "elle [la salle à manger] paraissait plongée dans un aquarium rempli de soleil [...] cet aquarium me rappelle la couleur des yeux de Médusa" (Carême, 1976: 13). Ou plus loin "Je me tournai vers la mer. Elle avait la couleur des yeux de Médusa" (Carême, 1976: 42). Cette détermination aquatique n'est pas le produit d'un jeu de hasard. Nous trouvons une remarque de Frontisi-Ducroux particulièrement pertinente dans ce contexte concernant les divinités marines: elles "sont polymorphes, à l'image sans doute de leur milieu naturel, l'élément aquatique" (Frontisi-Ducroux, 2009: 11). Le milieu naturel d'ordre aquatique rend pour la méduse la métamorphose constitutive de son être, ce qui est largement exploité dans la mise en discours.

Cet espace tend à s'ouvrir vers le dehors: la présence du monde extérieur s'impose dans la mesure où les menus détails sans aucun intérêt demandent à être enregistrés pour être visibles. Cet enregistrement donne accès à tout ce qui dépasse normalement les segments découpés par l'empan visuel du narrateur. À travers une image d'un espace qui échappe par ailleurs nécessairement à tout regard, le narrateur fait subir à l'espace ainsi étendu une métamorphose. Si ce dehors avec la plaine flamande, la mer d'un jaune vert, la plage encadre aussi son récit, c'est parce que les contours du paysage déformés donnent à voir de grands animaux allongés. Le moindre mouvement du monde à condition qu'il soit rapporté à ce narrateur rend du coup ce monde accessible sous son angle de vision.

Les attributs physiques de la femme qui marquent désormais l'environnement du narrateur correspondent absolument aux attributs de la méduse. En effet, ce sont les indices qui devraient anticiper le processus de l'animalisation. Or, c'est seulement dans le cas du processus de l'humanisation que le narrateur ressent le besoin de le mettre en scène. Nous pouvons formuler déjà l'énigme: Est-ce la femme qui présente une apparence animale avant de retrouver sa forme humaine? Est-ce la méduse qui présente une apparence humaine

avant de retrouver sa forme animale? Ou tout simplement comment se fait-il que la femme soit méduse et la méduse soit femme?

Chaque disparition est suivie d'une réapparition. La rencontre se répète dans le temps d'abord avec Malbot, l'homme du train: "le ruban rose" sert à établir son identité et "la réclame suggestive" (Carême, 1976: 14) à confirmer en quelque sorte l'hypothèse du narrateur-témoin sur leur métier. S'il n'est pas artiste dans le sens strict du terme, il est illusionniste. Ensuite une autre rencontre avec Média "au coin du grand café". L'acuité du regard commence à être non fiable: "Plus je la regardais, plus elle me semblait irréelle [...] Je m'avançai [...] Tout redevient affreusement réel" (Carême, 1976: 17). En ce qui concerne ce narrateur homodiégétique, il n'est pas anonyme, au contraire, il coïncide avec l'auteur. Il se présente à la fois comme secondaire dans la mesure où l'héroïne c'est Média et comme héros dans la mesure où c'est lui qui est accusé, tout à la fin, d'avoir tué Média. Cette myopie semble garantir pour le narrateur-écrivain la distance nécessaire à être assuré du fait que chaque moment vécu n'existe que lorsqu'il est revécu: or, lorsque ces moments sont repensés grâce au travail de la mémoire dans l'acte d'écriture, ils ne fournissent rien que de l'incohérence.

La rencontre suivante a lieu à l'intérieur du café. Le narrateur assiste ici à la séance dans laquelle Malbot décapite Média et pour laquelle le vol de deux papillons de nuit assure un décor insolite, mettant en cause l'acuité de son regard. L'effort du narrateur, afin de retrouver Média dont le chant plaintif est le seul contact possible, met en jeu le motif de la quête. Or, plus il est incité à la recherche de Média, plus il se retrouve dans l'incapacité d'écrire. Dans la progression induite par la quête, le geste métafictionnel fait intervenir une rupture. Le narrateur lors de la quête est à une grande proximité de ce qu'il observe, mais il semble en être éloigné dès qu'il se voue à tenter de mettre en mots ses observations.

En effet, les observations prennent la forme d'idées, de sentiments, d'images mais qui ne donnent guère un tout cohérent sur le papier faute de facteur organisateur. Ce qui a pour conséquence qu'il devient étranger à lui-même. À partir de ce moment, il a des hallucinations dont celle du "soldat assis sur le lit" est intensément visualisée. Dans ce contexte, la perception auditive est aussi évoquée sous formes de chant et musique. Une fois ses premières hallucinations disparues, sous l'effet des sonorités musicales qui continuent de résonner de l'intérieur, il retrouve de l'inspiration qui ne dure pas pourtant longtemps.

Lors de la quête, attiré par le chant lointain de Média, le narrateur-témoin se retrouve à la plage où la voix humaine d'une des méduses le prie de la ramener chez lui. Sur la base d'une ressemblance initiale très forte avec une figure humaine, la fissure comme une bouche, la méduse se métamorphose sous le regard du narrateur-témoin. L'imagination occupe son esprit tout entier et il charge progressivement l'animal de toutes ses obsessions.

L'être qui se transforme sous son regard n'effectuera pas cependant un passage qui aboutirait à revêtir définitivement une nouvelle forme, ce qui est motivé par une série de descriptions introduites par "comme" induisant ainsi le premier degré de la métamorphose.

Le narrateur-témoin met sous les yeux la métamorphose de manière à ce que la transformation d'animal en humain se produise d'étape en étape. Le processus de l'humanisation se donne à voir à travers l'adaptation de la méduse aux conditions de son nouveau milieu qui d'aquatique devient terrestre. Puisque la méduse mange la même nourriture que son patron, la première phase met en scène la manière dont "les bords de la fissure" deviennent "modelés en lèvres qui attrapent les aliments" doucement. Ensuite c'est un autre trait morphologique qui est mis en relief: "les torsades se détendaient" (Carême, 1976: 51). Le nez subit également une transformation: "[...] les replis de son nez s'étaient accentués. À la place des narines, deux fentes minces s'ouvraient et se refermaient à la cadence d'un mouvement respiratoire" (Carême, 1976: 63). Le processus physique s'arrête pour donner lieu à la mise en discours du regard qui porte déjà un attribut humain. La méduse communiquait toute intéressée aux productions culturelles telles que la peinture, le regard fixé au tableau de Rembrandt accroché au mur, la musique, et par hypothèse déductive, la poésie.

Or, si la métamorphose domine la dénaturation de l'animal, elle ne sera pas achevée. L'être n'atteindra pas la stabilité attendue, et la transformation, au lieu d'aboutir, sera, au contraire, réversible. Les épisodes de dégradation et distorsion ne préparent pas l'aboutissement métamorphique, la dernière touche due à une rupture reste dans l'implicite. Le passage n'étant pas accompli tournera en régression produisant de l'inertie. En effet, "L'éclat de ses yeux s'éteint. Elle n'avait plus figure humaine. [...] De la tête, il ne restait qu'une masse de gélatine visqueuse" (Carême, 1976: 82).

Reprenons la figure de l'écrivain. Le jeu opéré dans la narration nous conduit à repérer d'abord les éléments annonciateurs: le narrateur-témoin cherche à lire dans les diverses rencontres qu'il traverse les signes de son destin d'écrivain. La figure de l'écrivain au travail dès le 4ème chapitre permet de laisser glisser entre les deux récits complémentaires des réflexions sur l'écriture afin d'augmenter l'authenticité de sa narration. Si les coulisses de l'écriture se révèlent avec une franchise, ce n'est pas anodin. Le fait de réfléchir à la production et à l'origine de l'écriture avec René Deharme met en jeu la perméabilité entre l'univers extradiégétique et l'univers diégétique. Et ce n'est pas tout. Il y a la confrontation entre le Maurice Carême fictionnel, auteur d'un roman qu'il est incapable d'écrire, "étranger à lui-même" tout en racontant l'objet de cette écriture manquée, et Maurice Carême, auteur réel qui est en train d'effectuer un voyage comme envoyé pour un journal de Paris.

Ce qui préoccupe le narrateur-écrivain, ce sont le caractère visible et le caractère indicible du réel. En tant que narrateur, il se donne à discourir de ses efforts qui consistent à rendre sa curieuse expérience visuelle par le moyen de l'écriture. Les effets de fiction dans la narration se produisent à travers sa croyance qu'il est doublement victime d'une illusion: il pense que l'histoire étrange qu'il relate est fictive alors qu'elle peut être véridique, et en même temps il croit qu'elle est vraie alors qu'elle peut être absolument inventée.

Il se trouve finalement dans une situation paradoxale: si l'écriture comporte nécessairement une part de l'imagination, il échoue dans sa tentative initiale. S'il a de la peine à écrire ce n'est pas forcément parce que les images seraient évanescentes et échapperaient à toute fixation verbale. La raison pour laquelle l'écriture est vouée à l'échec consiste en ce qu'il cherche l'ordre à savoir l'enchaînement causal là où il n'y a pas. Les associations n'obéissent à aucune logique causale, elles naissent de la singularité de l'imaginaire propre à l'individu à l'instar des images oniriques, comme le montre son rêve bizarre qui n'arrête pas de recommencer. Les dispositions d'esprit de l'écrivain suivent la voie du rêve au sein duquel les associations, sous la dictature du désordre, n'interdisent pas l'assimilation entre les personnages qu'ils soient réels ou imaginaires: les Coréens qui dans l'état de veille du narrateur sont présentés dans le journal, ainsi complètement ancrés dans le référentiel, Médusa et le narrateur apparaissent ensemble dans l'espace créé par le rêve pour faire apparaître une configuration inédite: "la tête de Médusa tombait arrachée, près de la mienne" (Carême, 1976: 43).

Dans cet état de confrontation entre associations et causalités, le seul procédé pour donner lieu à la création correspond à des déclarations d'impuissance elles-mêmes. Elles ont pour fonction de signaler que l'image que le narrateur-écrivain se fait de l'événement qui demande à être mis en discours ne peut pas être équivalente à l'événement vécu. Du coup, il n'est pas étonnant que l'imagination en tant que support tende à nourrir les images produites par son esprit telles que rêves, anticipations, suggestions, hallucinations. Dû à cet échec, le narrateur-écrivain invite à partager son espace mental, et de ce fait, à entrer dans le jeu fictionnel en faveur de la fragilisation de la fonction représentationnelle.

En somme, le narrateur fait tout pour dissimuler le caractère fictif en ancrant le récit dans le référentiel. Les signes de la narration effacés au début donnent lieu à l'histoire qui se confond avec la réalité du fait que l'écrivain se met à réfléchir, au seuil de l'écriture, au caractère réel de ce qu'il vit et observe. Malgré cet effort, le narrateur ne peut pas éviter d'afficher le caractère fictif une fois qu'il a pris la posture de l'écrivain.

Les usages de la métamorphose: perspective auditive

Dans le récit de Marcel Thiry, *Nondum jam non* l'espace, contrairement à ce que nous avons observé chez Carême, va se rétrécissant, et ceci, pour donner lieu à une ouverture subversive dans le temps. Le récit suggère une structure temporelle paradoxale qui se manifeste à travers l'encadrement spatial hermétique de la chambre, aménagée également en lieu d'attente, dans laquelle l'évocation des souvenirs est effectuée dans la permanence d'un rituel incantatoire. D'un côté, cette structure temporelle est bâtie sur une prophétie relevant d'un autre temps distinct de celui du narrateur-protagoniste, projection de l'avenir dans la mesure où les mugissements des chars des pompiers font advenir la figure de l'ombre. D'un autre côté, elle est bâtie en même temps sur les réminiscences relevant également d'un autre temps bien distinct du premier, reconstruction du passé dans la mesure où la figure de l'ombre l'invite à y intervenir afin d'effectuer des modifications. En effet, la mémoire involontaire, à cause de sa structure paradigmatique contribue à infléchir ou à faire basculer le cours des événements de manière à renverser la flèche du temps. Cependant, prophétie et réminiscences mettent en question la métamorphose qui anime et prend en charge cette vision du temps.

Le narrateur-protagoniste lors de son déplacement habituel entre la banque et son appartement est toujours fasciné par les effets sonores qui le frappent régulièrement et s'inscrivent définitivement dans son esprit. Le mode d'appréhension du monde pour lui ne consiste pas en l'acuité du regard comme c'est le cas pour le narrateur de Média mais en l'acuité de l'ouï impliquant une évolution métamorphique qui affecte inéluctablement le temps. Comme le remarque Hallin-Bertin dans son étude ayant pour objectif principal d'aborder l'œuvre de Thiry dans l'optique du fantastique⁸, le récit est organisé autour d'une métaphore qui sera complètement absorbée par la réalité "et le récit réalise la métamorphose que propose la métaphore" (Hallin-Bertin, 1981: 79).

Grâce à ses capteurs sensibles que sont les oreilles, son monde est ainsi composé d'une multitude de voix dont les origines ne sont pas pourtant des sujets parlants dotés de la faculté du langage. Ce sont "les marteaux-pics et les machines à coudre, les trommels des bétonneuses et les roues des wagons" en somme, les mécaniques qui ne font pas tout simplement des bruits mais "disent des mots" (Thiry, 1981: 326) qu'il s'efforce à son tour de traduire, comme par exemple dans le cas de l'essuie-glace qui répétant *Fête*, nom de son amoureuse disparue, l'amène à chercher autre chose notamment *Faute* ou *Pente*. Le récit donne ainsi lieu à des moments exceptionnels de dialogisme en face des "choses qui parlent

⁸ Par ailleurs, dans cette approche la poétisation du fantastique est étroitement liée aux "préoccupations métaphysiques qui traversent l'œuvre en prose de Marcel Thiry" et qui "se fondent sur une hantise morale essentielle: le sentiment de la faute" (Hallin-Bertin, 1981: 101). Notre approche centrée sur la narration peut se passer de considérations morales aussi bien que métaphysiques.

pour leur compte, qui ne laissent pas domestiquer leur bruit, qui ne se laissent pas spolier de ce qu'elles ont à dire" (Thiry, 1981: 326). Par ailleurs, cette attitude dialogique est une condition préalable qui doit être satisfaite pour la réalisation de la métamorphose.

En incipit, le narrateur est dans la même position mentale et émotionnelle que celui de *Médusa* dans la mesure où il lui incombe, à lui aussi, de recevoir des indices étranges, de substance cette fois-ci prioritairement sonore, qui viennent nettement de l'extérieur. Il croit capter des paroles alors que ce ne sont que les signaux de la sirène. Un signal est une modification de l'environnement produit par un dispositif qui doit être traité par un autre dispositif pour qu'il y ait communication entre eux, et dans ce cas de figure, puisque ce sont les chars des pompiers, il devrait porter comme message l'avertissement d'un incendie. Or, le passage des chars qui sont privés de cet avertissement d'incendie prend un nouveau statut, celui d'une manifestation prémonitoire auquel donnent accès des comparaisons. En effet, un examen minutieux pourrait recenser les analogies qui sont loin d'être gratuites certes mais que nous préférons écarter car cela nous obligerait d'ouvrir une nouvelle piste à suivre.

Revenons donc aux signes sonores. Le *fa mi, fa mi* changé plus tard en *mi ré, mi ré* des sirènes des chars doit laisser le narrateur identifier des paroles en latin pour exclure le cas de figure où elles auraient pour origine ses hallucinations. Puisqu'il ne connaît pas le latin, cette "langue sacrée et prophétique", "de la profération pythique" (Thiry, 1981: 327), sert de preuve pour le caractère éminemment annonciateur des paroles dont la source n'est pas son imagination inventive mais, par déduction, "une personnalité souterraine" (Thiry, 1981: 328). Voilà la manière dont les paroles s'articulent pour faire déployer du sens:

oui, ce mugissement *voulait*, et il voulait *dire* — voulait dire un mot latin, le mot *nondum*; [...] je le reconnaissais subitement avec sa signification, *pas encore* [...] et brusquement, au moment exact où la voiture clamante perforait la frontière par son passage à ma hauteur, la clameur changeait de nature et de timbre, une modification instantanée en renversait la vapeur, et elle versait dans le passé à toute vitesse le *fa mi, fa mi* devenu *mi ré, mi ré* [...] et le *nondum*, je le découvris avec un grave émerveillement, changé en *jam non*, ou *déjà plus, jamais plus* (Thiry, 1981: 327).

Il ne faudrait pas cependant oublier la dimension visuelle. Elle est aussi évoquée mais contrairement à la dimension auditive, elle est complètement détachée de l'extérieur et c'est pour servir à escamoter le déroulement même de la métamorphose: le narrateur voit des couleurs les yeux fermés. Ce n'est pas seulement la mémoire involontaire qui donne lieu à la métamorphose du temps sur la base des jeux de couleurs mais aussi cet espace imaginaire *a priori* invisible qui se crée sur la rétine intérieure et auquel il a recours à

plusieurs reprises: “et à ce moment du coup de baguette inverseur, en même temps que le *nondum* culbutait en *jam non*, ma vue intérieure percevait le subit changement de couleur de la lancée, qui rejaillissait vers le rouge comme en remontée de plongeur” (Thiry, 1981: 328). Le changement est donc accessible grâce aux couleurs qui engagent l’altération du temps: “le futur propagé vers moi en trombe émergeait bien du rouge pour verser au violet, tandis que sur l’autre versant les *jam non* en fuyant retournaient au même rouge originaire et final” (Thiry, 1981: 332).

Pour mettre en valeur la temporalité, il est nécessaire de priver les chars de toute idée d’urgence. C’est à cette condition que les hurlements apparaissent comme un nouveau code où un message se trouverait à demander à son destinataire un éprouvant décryptage tel un oracle; c’est un langage qui par le biais de l’événement annoncé plonge dans le temps et nourrit le sentiment de l’inévitable, donc l’événement accompli. Les rapports entre l’oracle et le double ont été étudiés dans une perspective non narratologique mais philosophique par Rosset. Nous en retenons l’idée selon laquelle la structure oraculaire tient du double dans la mesure où l’événement attendu et l’événement réel se trouvent en relation de substitution entre eux de manière à susciter l’inattendu tout en gardant l’idée de la conformité: “L’événement attendu vient coïncider avec lui-même d’où précisément la surprise: car on attendait quelque chose de différent, quoique voisin, la même chose mais pas exactement de cette façon” (Rosset, 1984: 41).

Dans le prolongement de ces idées, le double de ce genre met en cause également l’écoulement du temps qu’il faudrait constater irréversible parce que linéaire, et ceci, surtout dans le suivi des actes. Or, la coïncidence et la conformité ouvrent une nouvelle dimension. C’est la mémoire qui permet de retourner en arrière. Contrairement au temps séquentiel et vectoriel des actions qui composent une histoire, le temps du souvenir qu’affectionne le protagoniste semble celui des émotions. Les chars et la figure de l’ombre constituent des supports pour la mémoire et lui permettent de revivre les événements du passé non pas sur une succession ordonnée. Dans cette perspective, la mémoire n’est pas un simple miroir des événements de la réalité du passé. Elle est une forme de connaissance qui est activée par des états émotionnels sous la dominance de la perception auditive. La figure de l’ombre permet de plonger dans le temps pour en remonter le temps renversé. Le caractère non-linéaire de la mémoire met en cause toute chronologie et tout rapport de filiation. Sur la base des rapports étroits entre l’annonce et la reconstruction du passé, entre les événements et la mémoire, le passé et le futur seront intervertis: c’est le passé qui est mis en avant parce qu’il est sous les yeux du narrateur, et c’est le futur qui est mis en arrière parce qu’il est invisible.

Les sirènes qui montent de ma gauche disent *Jam non* et non plus *nondum*, c’est le passé qui vient vers nous, ce n’est pas le futur, et quand les chars passent juste à ma

hauteur et que leur hurra baisse d'un demi-tour par brusque cassure et basculent dans l'éloignement, ce n'est plus *jam non*, c'est nondum qui va se perdre dans les faubourgs de ma droite, du côté où s'est évanouie la seize-chevaux. Le Temps est renversé (Thiry, 1981: 389-390).

Cette manipulation correspond parfaitement à ce que Hallin-Bertin appelle "poétique du comme si" fondée sur "l'effacement des frontières entre les champs d'expérience" (Hallin-Bertin, 1981: 135).

Quant à l'énigme, nous décelons chez Thiry quelque chose de similaire au procédé mis en œuvre dans *Médua*. D'un côté, c'est le narrateur qui subit une transformation mais le processus de modification n'est pas décrit seulement pris en charge par lui, et d'un autre côté, c'est l'identité de l'ombre qui recèle en soi une énigme. Est-ce qu'elle est le résultat d'une métamorphose mise en scène en son stade d'aboutissement? Et si c'est le cas, quel était l'état initial? Si c'est le narrateur, alors malgré toute transformation, il ne peut se métamorphoser en un autre être que lui-même?

De toute manière, l'événement est appréhendé tantôt comme aboutissant à une transformation, tantôt comme stabilité excluant toute transformation. Le récit raconte la contradiction selon laquelle la création imaginaire est susceptible de créer un passé qui ne dépend plus du déroulement préalable. Dans cet espace construit qui se greffe sur celui de sa chambre, le dialogue avec la figure de l'ombre crée de la fiction au sein de laquelle il obtient une connaissance qui ne pourrait pas être acquise dans son existence factuelle. Son identité tient à l'événement qui le change, peu importe s'il est grave ou futile (Romano: 1998).

La logique de la métamorphose que le récit intègre dans son propre mouvement n'est pas tellement la logique de l'exception ou celle de la négativité. Elle consiste à transformer la métamorphose de l'événement en événement de la métamorphose, ce qui explique l'absence de la mise en scène des phases traversées lors du processus.

En guise de conclusion

Au terme de nos réflexions, nous rappelons l'enjeu de notre entreprise qui consiste à forger, pour les besoins de nos propos, un outil sur la base de la métamorphose grâce à laquelle il nous paraît possible de saisir la manière dont le caractère de construction de l'œuvre dans son intégralité tend à s'afficher et à faire basculer le réel diégétique vers la fiction sans sacrifier pour autant l'autorité narrative sur la base des jeux de brouillage. Il devient aussi manifeste que la même attitude envers le réel et l'imaginaire constitue un obstacle à l'établissement d'une distinction nette entre ce qui est représenté et ce qui

représente. La valeur heuristique de notre outil, sur la base des deux points de vue précédents, consiste à mettre au jour de nouveaux aspects relatifs à l'imaginaire indépendamment de toute question générique, en annonçant la nouvelle *epistémé* du monde contemporain.

En effet, ces récits contribuent à faire percevoir que le phénomène littéraire ne se ramène pas à la représentation mais est composé de manières de dire pour mettre en scène tout particulièrement ce qui mérite pour un narrateur d'être raconté, et ceci, par le biais de la métamorphose.

La métamorphose remet en question les frontières entre matière et esprit, réel et fictif, rendant justice ainsi à la richesse cognitive des œuvres de fiction.

D'un côté, il semblerait que la fiction ne doit pas être enfermée dans le référentiel imaginaire de son monde possible et qu'elle puisse au contraire fournir un moyen particulièrement fécond d'accéder au réel. M. Butor affirme ainsi le réalisme de la fiction. De l'autre, c'est la réalité tout entière qui apparaît comme une construction imaginaire, ou du moins c'est la manière dont nous l'appréhendons, et nous cherchons à la restituer par nos discours qui est critiquée et complexifiée (Baroni et Meier, 2007: 4).

Les textes développent de manière différente la mise en scène et la mise en discours de la métamorphose mais qui, dans les deux cas fait l'objet d'un constat d'une instance narrative, sensible à ébranler le sentiment de réalité, en réhabilitant l'imagination. Dans ce contexte, tout concourt à miner le réel: au lieu de raconter un récit représentant des événements qui inciterait à son tour le lecteur à les imaginer, on nous raconte un récit qui représente qu'on imagine des événements. La posture du narrateur incite à imaginer de manière à suggérer que le caractère fictif soit susceptible de faire naître des représentations.

S'il est vrai que l'objet de la représentation est l'imagination, la visée référentielle n'est pas supprimée non plus. Le glissement entre fictif et réel tend à indiquer le fait qu'aucune priorité n'est donnée ni à l'un ni à l'autre. Si le déséquilibre n'a pas lieu, c'est parce que la distinction n'est pas d'ordre ontologique mais épistémologique. Ainsi, la prise en compte du statut de l'imaginaire au sein de la fiction n'éloigne pas le réel mais au contraire semble le rattraper.

Pour terminer, nous nous proposons d'indiquer deux pistes à explorer, puisque nous sommes consciente du fait que notre parcours sommaire soulève suffisamment de vastes problèmes qui ne pourraient pas être résolus dans le cadre de ce travail.

D'une part, nous avons laissé certaines questions ouvertes concernant les rapports que la métamorphose pourrait entretenir avec le fantastique. Nous n'avons fait que suggérer

un rapport possible à savoir si la métamorphose est liée au fantastique c'est parce qu'en tant que procédé discursif elle donne lieu à l'énigmatique. Or, les questions de savoir si une entité soumise à un changement radical deviendrait, de ce fait, fantastique, ou encore que tout changement provoquerait un effet de fantastique, sont aussi légitimes.

D'autre part, les réflexions sur la métamorphose soulèvent des interrogations qui dépassent le cadre narratologique proprement dite: Est-ce que la fiction est un type spécifique de représentation ou un usage spécifique de représentations?

Bibliographie

- ACHARD-BAYLE, Guy (2001). *Grammaire des métamorphoses, référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles: Éditions Duculot.
- AUGÉ, Marc (1999). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion. Coll. "Champs".
- BARONI, Raphaël et MEIER, Daniel (2007). "Le monde, en discours et en fictions". In: *A contrario*, vol° 5, n° 1, pp. 3-7.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000). *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Tournai: La Renaissance du Livre. Coll. "Les maîtres de l'imaginaire".
- BERTHELOT, Francis (1993). *La métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction*. Paris: Nathan.
- BOUVET, Rachel (1998). *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- BRUNEL, Pierre (2004). *Le mythe de la métamorphose*. Paris: José Corti.
- CARÊME, Maurice (1976). *Méduia*. Waterloo: La Renaissance du livre.
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.) (2001). *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DUBOIS, Claude-Gilbert dir. (1985). *L'imaginaire du changement, conversion, modification, métamorphoses*, tome II. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil. Coll. "Points essai", pp. 545-546.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2009). "L'invention de la métamorphose". [en ligne] In: *Rue Descartes*, 2009/2 n°64, pp. 8-22. [consulté le 13/02/2012]
<URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-8.htm>>.
- HALLIN-BERTIN, Dominique (1981). *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. Bruxelles: Palais des Académies.

- LASCU-POP, Rodica (1994). "Maurice Carême dans l'orbite du fantastique". In: *Itinéraires et contacts des cultures, La Littérature belge de langue française*. Paris: éd. L'Harmattan, pp. 121-127.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide*. Paris: Gallimard. Coll. "Folio essai".
- LITS, Marc (1993). "Des fantastiqueurs belges?" In: *Textyles*, n° 10, pp. 7-23.
- MARIGNY, Jean (1987). "Réflexion autour de la notion de fantastique". In: *Les Cahiers du GERF*, n° 1, pp. 7-20.
- PIGEAUD, Jackie (1995). *L'Art et le vivant*. Paris: Gallimard.
- QUAGHEBEUR, Marc (2012). "Le Voyage rétrospectif. Un texte important de Franz Hellens". In: *Studi Francesi*, anno LVI, fasc. I, n° 166, pp. 99-109 [en ligne]. Bruxelles: Archives et Musée de la littérature. [consulté le 12/03/2012] <URL: <http://www.aml.cfwb.be>>.
- ROMANO, Claude (1998). *L'événement et le monde*. Paris: P.U.F.
- ROSSET, Clément (1984). *Le réel et son double*. Paris: Gallimard.
- THIRY, Marcel ([1966] 1981). "Nondum jam non". In: *Romans, nouvelles, contes, récits*. Bruxelles: André de Rache, pp. 321-393.
- TONNET-LACROIX, Éliane (1993). *La littérature française dans l'entre-deux-guerres*. Paris: Nathan.

LA MÉTAMORPHOSE À L'ŒUVRE

De la tradition à la scopophilie mythoclaste

LINDA MARIA BAROS
Université Paris 3 –Nouvelle

Résumé

Dans le deuxième cycle poétique du recueil *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup*, Jean Ristat réécrit, sur un mode profondément mythoclaste, la tragique métamorphose du jeune et outreconfiant Actéon. Bien qu'inscrit dans la sphère du vingt-et-unième siècle, le texte se présente, de prime abord, comme une *retractatio* du récit ovidien, agrémentée de multiples renvois subtils à Homère, Euripide ou Callimaque. Tradition et remotivation s'y entremêlent de la sorte, non seulement pour inviter à une ample réinterprétation des enjeux du processus transformationnel, qui porte ici autant sur Actéon, lequel se change en cerf, que sur Artémis, laquelle subit un ensauvagement d'ordre psychologique, mais aussi pour faire de ce récit mythique actualisé le réceptacle d'une métamorphose textuelle autoréférentielle.

Abstract

In the second poetic cycle of *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup*, Jean Ristat rewrites, in a deeply mythoclastic sense, the tragic metamorphosis of the young and overweening Actaeon. Although within the sphere of the twenty-first century, the text looks, at first, as a *retractatio* of the Ovidian story, livened up with many subtle references to Homer, Euripides and Callimachus. Tradition and remotivation thus unite, not only to provoke an extended reinterpretation of the stakes of the transformational process, which applies here as much to Actaeon, who turns into a stag, as to Artemis, who undergoes a psychological degradation, but also to make out of this actualized myth the receptacle of a self-referential text metamorphosis.

Mots-clés: mythe, métamorphose, regard mythoclaste, remotivation, dimension métapoétique

Key-words: myth, metamorphosis, mythoclastic glance, remotivation, metapoetic dimension

Ouverture

Le mythe de la métamorphose joint subtilement la continuité existentielle à la discontinuité corporelle et semble ainsi creuser un abîme entre le “moi” et la chair. Cependant, le repétrissage du corps qu’appelle le processus transformationnel n’est en rien aléatoire. Bien au contraire, la nouvelle enveloppe contenante assignée au métamorphe est toujours en consonance avec son “moi” profond. Aussi, la métamorphose conduit-elle en réalité à une représentation matérielle de l’intériorité, à une concrétion charnelle de la quintessence moiïque. Il s’agit là, sans doute, d’une instrumentalisation portraitisante du mythe en tant qu’ “*aletheia*”, en tant que “vérité-dévoilement” (Madelénat, 2005: 57) à même de forger une enveloppe corporelle à l’image du “moi” intime. C’est en cela que réside le paradoxe de la métamorphose qui change la cassure identitaire en cohésion, qui fait de la discontinuité corporelle l’espace d’une extra-ordinaire, mais véritable continuité moiïque.

Le deuxième cycle poétique du recueil *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup* de Jean Ristat rend merveilleusement compte, sur un ton à la fois sombre et ironique, profondément ancré dans les récits antiques et, pourtant, mythoclaste, de l’*anagnorisis* identitaire qui sous-tend toute métamorphose. Tradition et refaçonnage s’y conjuguent ainsi habilement pour inviter non seulement à une ample remotivation des enjeux ontologiques du processus transformationnel, qui porte ici autant sur Actéon, lequel se change en cerf, que sur Artémis, laquelle subit un ensauvagement psychologique, mais aussi pour faire de ce récit mythique actualisé le réceptacle d’une métamorphose textuelle autoréférentielle.

Concepts opérationnels

Entre la passion du mythe et la plume de celui qui se consacre à son analyse s’interpose toujours l’interprétation, laquelle, pour atteindre à la justesse, doit se construire sur une fondation robuste – l’état définitionnel – et s’appuyer sur des outils méthodologiques précis. Tenant compte de ces aspects, on souhaiterait préciser d’ores et déjà que la définition du mythe qui servira d’assise théorique à la présente étude est celle qu’en fournit Pierre Brunel:

il *raconte* (le mythe comme récit), il *explique* (il avance des causes que l’intelligence ou la raison ne pourrait fournir; c’est le mythe comme discours étiologique, comme remontée aux origines), il *révèle* (le mythe comme hiérophanie ou comme ontophanie, manifestation du sacré ou de l’être) (Brunel, 1999: 10).

C'est en prenant appui sur cette définition, laquelle s'inscrit dans le sillage des recherches initiées par Mircea Eliade (Eliade, 1988: 16-17), de même que sur les lois du fait comparatiste, qu'on procédera au décryptage mythocritique du poème de Jean Ristat. D'une part, on mettra en lumière l'harmonisation raffinée des invariants et des variantes, qui se soumettent à la loi de la résistance et, respectivement, à la loi de la flexibilité (Brunel, 1992: 76-81). D'autre part, on se penchera sur la restructuration et le façonnage des mythèmes, processus qui, sous l'incidence de la loi de l'irradiation (Brunel, 1992: 81-86), entraînera, au fil des vers, une réinterprétation conséquente de la métamorphose érotique dont Actéon est la victime.

I. L'hybris et la pulsion scopique

“La chasse du cerf”, car tel est le titre du deuxième cycle poétique de l'ouvrage de Jean Ristat, se présente, de prime abord, comme une *retractatio* du récit ovidien qui donne à lire les tragiques aventures d'Actéon, depuis sa rencontre avec la déesse Artémis jusqu'à son *diasparagmos*. Ce n'est donc point par hasard que les premières strophes de ce long poème épique s'articulent, tout comme dans *Les Métamorphoses*, autour du topos du bain: “Comme une violette/ Blanche dans l'eau claire d'une source au plaisir”, la grande déesse Artémis, “la plus farouche et la plus rétive” des vierges, s'offre “nue aux premiers rayons du soleil” (Ristat, 2007: 26). Le motif de la transparence de l'eau et le motif de la nudité interdite sont les deux mythèmes fondamentaux que l'auteur puise dans les écrits ovidiens (Ovide, 2009: 117). Mais alors que chez le poète latin, la primauté revient à l'évocation d'un *locus amoenus* pourvu d'une délicate aura sensuelle, dans “La chasse du cerf”, ce dernier se change en un indéniable *locus eroticus*. Mythoclaste par excellence, l'auteur souligne le caractère progressif du dévoilement d'Artémis, véritable spectacle d'effeuillage, tout en mettant en relief les caresses et les baisers que les suivantes prodiguent à leur maîtresse. Grâce à un détournement de sens, le bain lustral devient ainsi une scène érotique essentiellement ambiguë.

Par ailleurs, la description d'Artémis rompt, elle aussi, avec la tradition. En partant du rattachement supposé du nom de la déesse au terme *artémès*, étymologie qui met en relief autant la force que la posture athlétique de cette jeune femme qui se consacre à la chasse, le poète tourne en dérision le cliché qui la donne à voir comme la plus belle des vierges, en la réduisant au statut d'“une vraie camionneuse” (Ristat, 2007: 25) du vingt-et-unième siècle. À la délicatesse virginale de l'Artémis grecque, il oppose la grossièreté d'une “artémis d'éphèse” (Ristat, 2007: 26) moderne, dépouillée de sa féminité. Cependant, il est possible qu'il ne s'agisse pas seulement d'une résolution de mise à mort de la tradition, mais aussi de l'exploitation de l'une des nombreuses autres variantes que présente ce mythe. Selon une

étude de la statue de l'Artémis polymaste d'Éphèse représentant la déesse-mère lydienne de la végétation et de la fécondité, le corps de cette dernière ne serait pas recouvert d'une multiplicité de seins, comme on l'a si souvent affirmé, mais de testicules de taureaux, "renvoyant de la sorte à une interprétation encore plus complexe de l'image de la mère" (Biedermann, 1996: 1951). D'ailleurs, en Attique, Artémis était pourvue, dans certaines villes, de l'épithète *Tauropolos* et assimilée à la déesse lunaire Tauride. C'est dans cette lignée mythologique que s'inscrit Jean Ristat, lequel, en opérant un glissement de sens qui va du symbolique à l'anecdotique, prend la tradition, dans un souci caricatural bien entendu, au pied de la lettre. Artémis lui apparaît alors comme "un garçon manqué" (Ristat, 2007: 25), comme un être androgyne dont la part virile se révèle manifestement à travers ses attributs masculins et ses penchants amoureux.

Malgré le caractère paradoxal de cette beauté divine, Actéon, lequel assiste, à la faveur de l'ombre, au dénudement de la déesse, ne demeure pas insensible aux charmes qui se dévoilent à ses yeux. Cet aspect pourrait paraître surprenant, tenant compte du fait que la description est plutôt péjorative. Pourtant, le caractère érotique entièrement assumé de la scène dont Artémis est la protagoniste est à même de réveiller, chez le jeune homme, un immaîtrisable désir de possession. Qui plus est, la rudesse sauvage, indomptable, de la déesse semble contribuer, comme le laissent entendre les superlatifs "la plus farouche et la plus rétive", à la naissance de cette pulsion! Une sorte de défi s'insinue dans le souhait de possession du jeune homme, la résistance qu'opposerait la déesse vierge à tout assaut masculin ne faisant qu'augmenter son plaisir, comme l'observait Pierre Klossowski: "la représentation du viol d'Artémis est inhérente à la nature de son mythe" (Klossowski, 1956: 129). Loin de l'Actéon innocent qu'évoquait Ovide est donc ce chasseur hardi qui épie sans vergogne la déesse et ses nymphes:

il y avait si longtemps qu'il l'épiait
Entre deux rochers qu'à cet instant il gémit
Et se découvre tant le désir le tourmente
De la posséder elle entre toutes les vierges
La plus farouche et la plus rétive son membre
Indocile se dresse s'impatiente et
S'exhibe lourd comme une branche sous le vent (Ristat, 2007: 26-27).

Le désir ressenti par Actéon s'apparente à une poussée libidinale instinctive, sauvage, qui réduit l'impulsion érotique à sa composante strictement sexuelle. C'est en authentique voyeur ithyphallique, parfaitement étranger aux vertus de la pudeur, comme en témoignent ses tendances exhibitionnistes, qu'est dépeint le jeune homme dont le tabou de

la virginité enflamme la chair. Du brave chasseur superbe, lequel, selon certaines versions du mythe, disputait son art cynégétique avec la déesse Artémis même (Euripide, 1993: 64), l'on passe subitement, grâce à la loi de la flexibilité, à l'ébauche d'un satyre, dont l'obscène posture présente un caractère quelque peu loufoque, accentué autant par l'épitrochisme "se dresse s'impatiente et/ S'exhibe" que par la comparaison "comme une branche sous le vent". Superbe, toujours dans le sens étymologique du terme bien entendu, n'est désormais que son membre autour duquel gravitent ses désirs.

En succombant à la tentation, Actéon ne brûle pas d'amour, mais d'un désir primaire qui s'abîme dans le prosaïsme. D'évidence, la théophanie de la déesse ne conduit guère à une scène stéréotypée participant du topos de l'*innamoramento*, comme c'est le cas chez la plupart des auteurs qui font valoir ce mythe dans leurs écrits. Bien au contraire! À la rhétorique amoureuse traditionnelle, Jean Ristat substitue une rhétorique d'ordre purement burlesque. Avec un plaisir non déguisé, l'auteur raille l'esthétique baroquisante et celle de la *fin'amor* qui ont enrichi si longtemps ce mythe, n'évoquant point le lieu commun des feux de l'amour, mais "la fièvre qui empourpre" le "membre encore dur" (Ristat, 2007: 28) d'Actéon. Celui-ci se concentre seulement, comme pris dans un vertige d'ordre obsessionnel, sur la possession charnelle, unique objectif de sa quête. Pour posséder "la plus farouche et la plus rétive" des vierges, Actéon ne cherche nullement à la séduire. C'est de vive force qu'il souhaiterait s'unir à elle, en "[montant] à l'assaut" (Ristat, 2007: 27). La violence de l'image belliqueuse ne laisse planer aucun doute sur les desseins sacrilèges du jeune homme. C'est d'ailleurs ce que semble également traduire l'allusion à la *viola alba*, qui ne tire pas sa substance des textes anciens. Par-delà son caractère symbolique, lequel renvoie à la blancheur de la peau nue d'Artémis, la *viol-ette* annonce l'outrage sexuel qu'envisage Actéon, son "crime" (Ristat, 2007: 28).

L'irruption dans le texte de ce dernier terme assure le passage de la dimension anecdotique des actes du chasseur à leur signification symbolique. Chez Ovide (Ovide, 2009: 117), de même que chez Callimaque (Callimaque, 1972: 296), par exemple, la faute du jeune chasseur est involontaire. Mais qu'en est-il du crime d'Actéon chez Jean Ristat ? Il se présente d'emblée comme participant pleinement de l'hybris et comme étant multiforme. Que le chasseur approche ou non fortuitement la déesse, cela n'est point spécifié dans le texte. Il est pourtant certain que le jeune homme n'est pas innocent et qu'on ne peut le disculper en rejetant la faute sur un *fatum* adverse ou sur la posture provocatrice de la chasseresse qui se baigne dans les eaux de la source. Au cœur de son hybris se trouve, autant dans les textes anciens que chez Jean Ristat, le regard sacrilège qui se pose sur le "sur-corps" (Vernant, 2003: 26) sacré de la déesse. Actéon ne se contente pas d'entrevoir Artémis; il va jusqu'à dévorer des yeux sa nudité. Or, cette dernière symbolise l'essence même de la divinité d'Artémis, pour laquelle être vue sans voile revient à être appréhendée

dans son intégrité spirituelle. La mise à nu ne se rapporte donc pas seulement au corps proprement dit, mais aussi au “moi” véritable, à l’être profond, numineux, de la déesse. Avoir l’audace de poser les yeux sur Artémis équivaut, par conséquent, à faire intrusion dans l’univers divin, à ébranler les frontières qui le séparent du monde profane et à transgresser, de cette manière, la condition limitée impartie aux humains. En même temps, la transgression par le regard vise la sphère intime, strictement féminine, de la déesse. Admirer la nudité d’une vierge, jouir visuellement de ses charmes corporels, est un attentat à sa pudeur et, par là même, une marque indubitable de démesure érotique. Ce regard-péché est “une métonymie de la possession physique” (Casanova-Robin, 2003: 149), une appropriation visuelle par la force du corps qui se refuse à l’étreinte. Terriblement fautif, Actéon ne l’est pas chez Jean Ristat uniquement pour avoir songé à s’unir à la déesse, mais aussi pour l’avoir profanée, presque déflorée dans sa “virginité représentative” (Jenny, 1999: 180) de ses regards impies. L’union sexuelle est d’ailleurs symboliquement consommée, puisque la jouissance du jeune homme, dont le médium est visuel, puise sa force dans l’image de la femme convoitée. C’est en pensée, sur un mode fantasmatique, presque hallucinatoire, qu’il possède Artémis. En outre, dans le poème de Jean Ristat, le forfait commis par Actéon est renforcé par un acte onaniste qui ne peut que souiller l’image de la déesse.

Comme l’hybris est, par excellence, le contraire de la valeur numineuse, comme elle profane le sacré et bouleverse ainsi l’ordre des choses, elle ne peut rester impunie. Bafouer à la fois le divin et la virginité est le signe d’un excès érotique, d’une outrage dont l’ampleur exige un châtement exemplaire. Dans la logique divine des choses, à la démesure d’Actéon ne peut désormais correspondre qu’une punition démesurée.

II. L’ensauvagement métamorphique

Quiconque voit une immortelle sans en avoir l’autorisation doit se soumettre à “la loi antique, la loi de Cronos” (Callimaque, 1972: 296) et payer, de ce fait, un lourd tribut pour sa faute. Dans le cas d’Actéon, ce tribut relève de la métamorphose, d’une transformation brutale qui le fait basculer dans le règne animal. C’est en cerf qu’Artémis change le téméraire jeune homme qui a défié les lois sacrées.

Chez Ovide, la transformation intervient lorsque la déesse asperge d’eau le visage du chasseur et qu’elle lui crie ces paroles à caractère proleptique: “Va-t’en donc raconter que tu m’as vue sans voile,/ Si du moins tu le peux” (Ovide, 2009: 119)! Dans le poème de Jean Ristat, en revanche, nul besoin d’un médium métamorphique liquide. La déesse s’enfuit, tout en gardant un silence solennel, alors que, par le seul pouvoir de sa pensée, elle opère la métamorphose animale d’Actéon:

Avant que de reprendre souffle il sent fléchir
Ses jambes et son dos se courbe entraînant sa tête
Soudain plus pesante qu'un boulet de canon
Vers le sol [...]
Il s'étonne et s'émeut à fouiller les sous-bois
À dévorer goulûment les faines éparses [...]
Tout étourdi encore il cherche à son épaule
Une arme et ne trouve rien tant il est gourde
Et maladroit entre les poils roux et bouclés (Ristat, 2007: 29).

Moins explicative que dans la description qu'en fait Ovide, la métamorphose demeure toutefois ostensible. L'humaine verticalité s'efface et le corps ploie tout entier sous l'impulsion d'une échine courbée et d'une tête qui pèse soudain curieusement lourd. Plus lourd encore qu'un boulet de canon, écrit l'auteur! À première vue anachronique, cette comparaison rappelle l'inscription de cet épisode mythique dans la sphère de la modernité, comme l'annonçait l'incipit du texte. Mais le processus transformationnel ne concerne pas seulement la posture corporelle. C'est l'enveloppe contenante d'Actéon qui en fait, tout d'abord, l'objet: sa peau imberbe se change incessamment en un pelage roux aux poils bouclés. Quant aux sens du métamorphe, ils semblent avoir, eux aussi, été entraînés dans ce bouleversement existentiel. Son odorat s'affine et le parfum des faines l'enivre, faines dont l'avidité ingurgitation traduit son intégration dans le règne animal et son adaptation immédiate à ce nouveau mode d'être.

Cependant, un événement hors du commun le trouble profondément. Une biche approche et le regarde de ses "yeux noirs grands ouverts", alors que "la turbulence [de ses] oreilles trahit la/ Blessure d'un désir la divine surprise" (*ibid.*). Face à ce spectacle insolite, Actéon frémit. Il est étourdi par cette explosion instinctuelle et muette du désir qu'incarne la biche. Le fougueux jeune homme s'en trouverait certainement comblé si le sujet désirent n'était pas animal. Mais même pour celui qui défie les interdits sacrés, une telle scène est contre nature. Aussi perçoit-il la biche comme "une divine surprise", l'adjectif revêtant ici, sans doute, le sens de "surnaturelle". Il croit d'ailleurs être "le jouet d'un songe" (Ristat, 2007: 30), il croit que ses esprits s'égarer, en proie à une expérience onirique ou à une illusion visuelle. Toutefois, il pourrait s'agir précisément d'une "divine surprise", si l'on prend en considération non seulement le fait que la biche (ou le cerf) appartient, avec l'ourse et l'abeille, aux animaux consacrés à Artémis, mais aussi le fait qu'elle représente l'une des épiphanies de cette dernière. Dans le bois de Naxos, c'est en biche que se métamorphose la déesse, afin d'échapper aux avances insistantes des géants Otos et Éphialtès. En outre, cet animal insaisissable symbolise la virginité d'Artémis, de même que son "essence fugitive

pour qui [voudrait] percer le secret de sa divinité” (Biedermann, 1996: 81). La syllepse sémantique “divine surprise” pourrait, par conséquent, être lourde de sens dans ce contexte. De par les suggestions tabouisées érotiques et métamorphiques dont elle est porteuse, elle se présente, par diffraction, comme un concentré à la fois mythique et métaphorique de l’aventure d’Actéon. Alors, l’authentique surprise ne réside point dans la posture éloquente de la femelle cervidé, mais dans la spectaculaire métamorphose d’Actéon qu’elle illustre mythiquement. Cependant, il ne serait pas déraisonnable non plus d’imaginer Artémis, en hypostase zoomorphe, venue, l’espace d’une seconde, à la rencontre d’Actéon, afin de l’attirer dans l’atroce piège qu’elle lui prépare.

On remarquera en passant que malgré l’émoi et la stupeur qui l’accablent, le jeune homme répond à l’appel de la biche. Cette attitude pourrait être constitutive de sa transformation; elle serait l’expression immaîtrisable de l’instinct animal. Mais, compte tenu du contexte érotique sombre dans lequel se place la diégèse, deux autres interprétations seraient envisageables. D’une part, on ne peut passer sous silence le fait que la première expérience du métamorphe est d’ordre libidinal, principe existentiel qui semble toujours gouverner en maître tyrannique son devenir. D’autre part, étant donné qu’Actéon n’est pas conscient de sa transformation, son acte peut être assimilé à une nouvelle forme de perversion érotique. L’auteur reste discret sur ce point, mais la manière rhétoriquement grandiloquente dont il ébauche la rencontre de la biche et d’Actéon est une façon détournée de souligner l’aberration à la fois sexuelle et métamorphique dont ce dernier fait l’objet.

Une euphorie, certes, inadéquate, mais intense, prend possession du personnage au cours de cet épisode extra-ordinaire, une euphorie immédiatement réduite à néant par l’évocation burlesque d’“une armée de poux et de mouches [qui] envahit/ Sa pelisse et le taraude comme le feu” (Ristat, 2007: 30). La dysphorie de la scène s’allie au rire grinçant de l’auteur qui dévoile ainsi, sur un ton démystificateur, un autre versant, moins réjouissant, de la vie animale.

Ahuri par ces changements à la fois déconcertants et subits, Actéon n’arrive point à pénétrer leur signification. Tout comme dans les textes anciens, la métamorphose suppose donc une dissociation entre son “moi” profond, qui demeure humain, et son enveloppe charnelle, laquelle franchit le seuil du règne animal. Le héros est, bien évidemment, loin de se douter de son apparence zoomorphe. Ce n’est qu’au détour d’une flaque d’eau, miroir naturel, qu’il découvre son nouveau “moi-peau” (Anzieu, 1985: 57) et qu’il appréhende, de ce fait, la tournure néfaste qu’a prise son destin:

Impétueux il regarde et ne se connaît pas
Le chef coiffé d’une couronne d’archiduc
Aux bois rameux vigoureusement élancés

Depuis le fût Ô quel chandelier sans bougies
[...] il trouble l'onde crou
Pissante d'un sabot hésitant mais la vague
Toujours ramène dessus la place le masque
[...] il crie d'effroi un hoquet sourd au
Tambour des joues une plainte muette un rot (Ristat, 2007: 30-31).

Le motif spéculaire introduit, tout comme chez Ovide, le moment de l'*anagnorisis* qui marque la prise de conscience du héros face à son nouvel état et, par là même, son entrée plénière dans l'univers des cervidés. La méconnaissance du "moi-peau" métamorphe est inhérente à la transformation rétrogradante du personnage; elle traduit l'inacceptable de la vision qui se présente simultanément comme la négation du "moi-peau" initial et comme l'imposition d'une nouvelle enveloppe contenante. Inadmissible pour Actéon est cette nouvelle apparence et pourtant tellement réelle, comme le laissent entendre les détails descriptifs qui se font jour dans la strophe précitée, détails qui viennent compléter son portrait de métamorphe. Pour commencer, se donnent à voir ses bois élancés et ses sabots. Pour finir, il découvre que la faculté de parler lui a été enlevée. Il voudrait crier son désespoir, exactement comme dans *Les Métamorphoses* (Ovide, 2009: 119), mais tout cri est désormais muet. Un gémissement, un "rot", dit parodiquement le poète, un hurlement déchirant qui ne résonne désormais qu'au-dedans de lui-même. Un mur métaphorique se dresse dorénavant entre le héros et le monde humain, une frontière physique et communicationnelle due à sa nouvelle apparence.

Dépossédé de lui-même, de son corps, Actéon a l'impression d'apercevoir dans les eaux miroitantes un masque singulier qui recouvre son visage. D'ailleurs, tenant compte du fait que le héros est à présent un hybride, dont le "moi" humain est enseveli sous le pelage d'un cerf, son apparence participe, métaphoriquement parlant, du domaine du déguisement. On pourrait évoquer à ce sujet une distorsion entre l'être et le paraître. Dans l'optique mythique néanmoins, il ne s'agit point d'un masque, mais d'un "moi-peau" hétéroclite qui allie une intériorité humaine à une extériorité zoomorphe. De l'ancien Actéon, seule la faculté cognitive demeure. Celle-ci ne s'en trouve point entamée, puisque c'est avec son cœur humain que le héros doit comprendre, lorsque viendra la vengeance finale d'Artémis, l'étendue de son *error* tragique.

La déesse, en sa qualité d'instance métamorphosante, ne choisit point par hasard de changer son téméraire soupirant en cerf. En effet, ce dernier est, en tant qu'animal consacré à la déesse même, un symbole de la pureté dont elle est simultanément la personnification olympienne et terrestre. Toutefois, le cerf incarne également, d'une manière diamétralement opposée, autant le principe masculin combatif, que l'ardeur érotique. Il n'est pas rare

d'entrevoir, par exemple, un cerf à proximité du voluptueux couple d'Aphrodite et Adonis, dieu dont la mort se rapproche du *diasparagmos* à venir d'Actéon. En même temps, tandis qu'Artémis est d'essence lunaire et féminine, le cerf représente la virilité solaire, les cornes étant habituellement "regardées comme figurant les rayons lumineux" (Guénon, 1977: 182). Mais, chez Jean Ristat, la ramure est un "chandelier sans bougies", syntagme qui souligne métaphoriquement, par-delà son caractère ironique, le fait que, de par ses écarts, Actéon ne peut représenter un ordre mental solaire, supérieur. Sa solarité est rigoureusement libidinale, le personnage étant fortement ancré dans l'espace de l'éros, mais d'un éros qui participe strictement de la flamboyance sexuelle.

Étayée par ce symbolisme libidinal, la transformation apparaît comme anti-nature uniquement lorsqu'on la rapporte à l'ordre convenu des choses. Si, en échange, l'on prend appui sur l'analyse des affects du personnage, elle reflète merveilleusement la nature profonde de ce dernier. La métamorphose extériorise ses sentiments, en leur conférant une forme physique. Elle leur donne corps, un corps animal qui est propre à les incarner parfaitement, étant donné le symbolisme érotique du cerf. En cela, l'enveloppe de cervidé ne s'apparente plus du tout au masque. Tout au contraire, elle engendre une mise à bas de ce dernier, une révélation de l'intériorité instinctuelle du personnage. Bien que punitive et, par conséquent, en total désaccord avec les vœux du héros, la métamorphose déferle ainsi dans le texte sur le mode du portrait. Dès lors, le premier châtiment qu'inflige la déesse à Actéon consiste dans le grossissement, si l'on peut dire, de ses tendances érotiques animales, amplification significative que la métamorphose rend possible. Comme cette dilatation symbolique porte, dans l'optique mythique, sur une tare impardonnable, à laquelle elle permet de prendre le pas sur l'ensemble du "moi" d'Actéon, et comme elle s'inscrit dans une logique punitive, la métamorphose érotique acquiert un caractère dégradant. D'un côté, elle est fondée sur la négation irréversible du "moi-peau" humain du personnage, abolissement identitaire qui jette celui-ci dans le désarroi. De l'autre côté, elle signe le passage catabasique de l'humain à l'animal, domaine qui représente ici la chute dans la bestialité. Celui qui se laisse entièrement gouverner par ses instincts ne peut qu'être la victime d'un irrémédiable processus d'ensauvagement. D'ailleurs, la catabase est parfaitement mimée par le fléchissement du dos et des jambes du chasseur, lequel se voit ainsi privé de sa verticalité humaine au profit d'une posture spécifique aux bêtes.

En outre, on sait bien que l'hybris conduit, à la fois étymologiquement et mythiquement, à la naissance d'un hybride, qui s'inscrit de par son essence dans la catégorie des monstres. Participer de cet univers maudit n'est pas seulement une manière d'approfondir la dégradation, mais aussi un moyen subtil de dire le passage de l'acte monstrueux au monstrueux proprement dit. Celui qui voulait se hisser jusqu'au divin en transgressant tout interdit se perd lui-même, se dégrade jusqu'à devenir la bête instinctuelle

qu'il était intérieurement. Son aliénation corporelle, qui marque son basculement dans l'animalité, n'est pourtant pas un châtement à la mesure de sa faute. La régression métamorphique ne fait en réalité qu'annoncer le sacrifice du présomptueux homme-cerf sur l'autel de la déesse courroucée.

Le mythe d'Artémis et Actéon est riche en antagonismes, en figures singulières et impétueuses qui s'affrontent autant dans la sphère du visuel que dans l'espace de l'éros. Cependant, il y a un point qui réunit ces deux personnages que tout semble opposer; il y a l'excellence cynégétique. Artémis est la "sagittaire à l'arc d'or", la *Pótnia thērôn* (Homère, 1982: 26 et 65) de l'*Illiade*, la dame de tous les fauves qui préside à l'art de la chasse. Actéon, quant à lui, est l'un des plus redoutables chasseurs des temps anciens, dont la gloire l'a conduit à se disputer l'habileté cynégétique, selon l'une des variantes du mythe déjà mentionnée, avec la déesse Artémis même. Le thème de la chasse et le thème de la transgression sont indissolublement liés dans cette variante du mythe qu'on retrouve, par exemple, dans *Les Bacchantes* d'Euripide (Euripide, 1993: 64). Cependant, ni chez Ovide, ni chez d'autres auteurs anciens, l'hybris ne revêt cette forme. Dans le texte de Jean Ristat, non plus. Toutefois, cela ne veut pas dire pour autant que le lien se rompt irrémédiablement. Bien au contraire, le thème de la chasse offre aux lecteurs la clé interprétative du mythe. Dans *Les Métamorphoses* ovidiennes, à la *hamartia* du jeune homme s'ajoute une culpabilité qui relève précisément de la vénerie. En effet, Actéon est coupable d'avoir erré à travers la partie sacrée de la forêt en proie à un *ignotium* qui n'est certainement pas digne d'un grand chasseur. Son "erreur est dans l'errance" (Frontisi-Ducroux, 2003: 123), dans l'ignorance des codes de la chasse qui portent autant sur le gibier que sur le territoire réservé aux veneurs. Dans *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup*, l'ignorance s'efface totalement derrière la témérité du jeune homme, lequel bafoue tous les codes cynégétiques au nom de l'ardeur sexuelle. Or, Artémis, est justement la gardienne des rites, des usages et des interdits qui gouvernent l'art de la chasse. Elle "introduit [tout] adolescent dans le monde des bêtes sauvages" (Vernant, 1998: 18), pour le soumettre à une suite d'épreuves initiatiques qui lui permettront d'accéder au monde des adultes. Au cours de cette période probatoire, Artémis, la courotrophe, veille sur son devenir, afin de l'initier graduellement à la vie, car, "pour le jeune, la chasse constitue un élément essentiel de l'éducation, de cette *paideía* qui l'intègre à la cité" (*ibid.*).

Mais que se passe-t-il si le jeune chasseur ne respecte guère les règles, si, au lieu de guetter un quelconque gibier ordinaire, il épie une proie féminine sacrée, comme c'est le cas chez bien des auteurs anciens, de même que chez Jean Ristat ? La réponse qu'apporte Jean-Pierre Vernant à cette question est la suivante: le chasseur "qui franchit certaines limites" court un immense "danger d'ensauvagement, de bestialisation" (Vernant, 1998: 18). La métamorphose que subit Actéon s'inscrit totalement dans cette logique des choses. Ayant

abandonné ses activités habituelles pour observer le déploiement de la beauté divine d'Artémis, le jeune homme enfreint les commandements cynégétiques, en leur imposant une déviation qui porte à la fois sur leur objet et sur leur fin. Jean Ristat insiste sur ce processus de détournement grâce à l'adjectif "armé" (Ristat, 2007: 27), lequel ne désigne plus le chasseur qui traque un fauve, mais le jeune homme qui exhibe sa virilité, tout en rêvant de se précipiter sur sa proie érotique. En assignant à la chasse un caractère sensuel, Actéon commet une nouvelle hybris qui vient renforcer ses nombreuses autres transgressions, puisque, selon la tradition, le "contrôle de la fièvre de la chasse et [la] maîtrise de la pulsion sexuelle vont de pair" (Hell, 1997: 326). Il dépasse, en conséquence, non seulement les limites de sa condition humaine, mais aussi celles de son statut de veneur, en s'exposant de la sorte à une transformation animale qu'on peut considérer à juste titre synonyme d'un processus d'ensauvagement.

À l'instant où la déesse métamorphose le jeune homme en cerf, on assiste à un brusque renversement de situation. D'une proie livrée à des regards impies, Artémis redevient la grande chasseresse partout redoutée. En ce qui concerne Actéon, il se change, suite à sa zoomorphisation, de chasseur en un cerf vulnérable qui fera bientôt office de proie à la merci de la déesse. Le jeune homme se disait, juste avant son changement d'enveloppe charnelle, "en proie/ Aux images d'un bonheur sitôt espéré/ Que perdu à jamais" (Ristat, 2007: 27-28). Il se disait victime de la bouleversante beauté de la déesse intouchable. De ce sens figuratif, l'on transite insensiblement vers le sens concret du substantif "proie", lequel n'est, en vérité, qu'une prolepse annonçant les malheurs à venir de l'homme-cerf. Désormais, l'extrême dégradation qu'induit la métamorphose ne participe plus seulement du paradigme de la dépossession identitaire, le héros métamorphe étant promis à une humiliation sans bornes; il est réduit au statut d'un simple gibier traqué par la déesse:

Artémis vient de monter à cru un cheval
Fougueux dont elle bat les flancs de ses brodequins
D'acier vois dit-elle à sa meute qu'elle excite
D'une voix criarde il est là vois il est là
C'est lui allez mes valets allez bien mes beaux (Ristat, 2007: 32).

La chasse au cerf a commencé. Une longue poursuite cruelle qui oppose l'*ira deorum*, qu'incarnent Artémis et ses chiens, à un *cervus fugitivus* complètement démuni. Ce qui frappe dès la première approche des vers qui amorcent la vénerie, c'est leur schéma actantiel, lequel s'éloigne largement de celui qu'on peut cerner sans les textes anciens. Les chiens qui se lancent à la recherche d'Actéon ne sont pas ses propres serviteurs, comme le note Ovide (Ovide, 2009: 1251) par exemple, les animaux qu'il a élevés tendrement et

entraînés à la chasse, mais ceux de la déesse. Malgré cette entorse à la tradition mythologique, on observe néanmoins que, tout comme chez Ovide, les chiens sont longuement décrits. Autant leurs origines que leurs attributs sont évoqués avec maints détails. En outre, les épithètes employées sont, pour la plupart, tirées des *Métamorphoses*, de même que le nom d'Ichnobates que porte l'un d'entre eux. Jean Ristat se détache pourtant du texte ovidien, lorsqu'il esquisse les chiens aux voix tonitruantes qui gardent les Enfers, nommées à deux reprises dans le texte, et ceux qui, au contraire, "plus silencieux que la neige", portent "la mort subite" (Ristat, 2007: 32 et 41). Il s'agit là, d'un côté, de deux aspects proleptiques anticipant sur le tragique trépas d'Actéon qui mettra un terme à la chasse. De l'autre côté, les chiens aux aboiements tonnants rappellent le versant obscur d'Artémis, laquelle est, aux Enfers, assimilée à Hécate. Or, cette dernière est souvent représentée en compagnie de ses chiens effrayants. Ce sont donc bien les chiens de la mort qu'Artémis, en son hypostase infernale, lâche à la poursuite de l'homme-cerf.

En revenant un moment au récit ovidien, on constate que la déesse ne se borne pas à changer le jeune homme en cerf. À l'instar de tous les cervidés, elle "rend" de surcroît "son cœur craintif" (Ovide, 2009: 119). Aussi n'est-on guère surpris de lire dans *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup*, qu'à l'instant où Actéon entend des abois résonner à travers la forêt, "la peur lui tord le ventre" (Ristat, 2007: 33). L'épisode scatologique initié par ce vers marque la rechute du texte dans le prosaïsme. Mais ici, il ne s'agit plus d'une propension à l'évocation parodique licencieuse. La représentation brutale des effets physiologiques induits par la crainte ancre les vers dans la réalité rêche de la mort qui ne peut être que profondément désenchantée. Face à la menace de l'anéantissement, tout héros, aussi téméraire qu'il soit, déchoit; il se heurte violemment contre un réel dépossédé de son auréole glorieuse, contre un réel qui dit sa misérable condition de mortel. D'ailleurs, la narration scatologique sert, avant toute chose, de transition vers le point culminant du récit, l'odeur excrémentielle introduisant proleptiquement celle de la décomposition cadavérique, cette "odeur terreuse de la mort" (*ibid.*) qui habite désormais l'homme-cerf.

III. La positivité de la métamorphose animale

Alors que la course s'intensifie et que les chiens "cernent le cornu en alerte" (Ristat, 2007: 34), un nouveau renversement de situation vient bouleverser le cours de la diégèse. À présent, il ne s'agit plus d'une interversion entre le sujet de l'activité cynégétique et son objet, mais d'un remarquable revirement du "moi" intime d'Actéon, d'essence encore humaine. En effet, à regarder de près les strophes consacrées à la chasse, on s'aperçoit que, malgré son hybridité, le métamorphe réagit, en entendant les chiens déchaînés de la déesse, uniquement comme un cerf. Un court laps de temps, la double nature du

personnage s'estompe entièrement pour laisser voir un simple cervidé effrayé qui sent instinctuellement sa mort approcher de manière imminente. L'animalité extérieure prend ainsi le pas sur l'humanité intérieure, rendant la métamorphose symboliquement complète pendant la première partie de la course effrénée. Toutefois, face à son inévitable capture, le "moi" humain revient en force ou, autrement dit, la pulsion de vie, d'autoconservation, restitue au métamorphe son caractère intérieurement humain. Bien qu'emmuré dans la peau d'une bête, Actéon redevient subitement le fin connaisseur de l'art de la chasse qui a ébloui le monde ancien. Au moment même où intervient cette reprise de conscience, il adopte une stratégie apte à lui sauver la vie. Il n'est plus une simple proie, mais un chasseur traqué, un veneur aussi habile que la déesse. Cette volte-face symbolique est signalée par la figure de dérivation "rusée" (adjectif se rapportant à la déesse) – "ruse" (substantif qualifiant l'entreprise d'Actéon) (Ristat, 2007: 31 et 35), qui met les deux protagonistes du mythe sur un pied d'égalité.

En dépit des nombreux stratagèmes auxquels recourt l'homme-cerf, la parité n'est pourtant pas envisageable. Aucun mortel ne peut échapper à la vindicte de la déesse. Après avoir utilisé mille astuces pour effacer ses traces et couru jusqu'à l'essoufflement, Actéon se retrouve face-à-face avec la meute. Un cerf dans un pré autour duquel les chiens font cercle. Un cerf qui ne frémit point, qui "fait le gros dos" et "grinçant des dents/ Seul contre tous [...] charge la troupe enragée" (Ristat, 2007: 36-37). À l'assaut érotique auquel il rêvait en admirant la déesse, attaque d'ordre fantasmagorique, succède maintenant un véritable combat, comme le laisse nettement entendre le substantif "bataille" (Ristat, 2007: 36). La férocité canine, qui n'est en définitive qu'une transcription métaphorique de la *furor* divine, est contrebalancée par la rage de vivre de l'homme-cerf.

La métamorphose mythique est suivie ainsi de près par une transformation d'ordre métaphorique, laquelle conduit le cerf craintif à se changer en un être impitoyable face à l'ennemi qui est à le mordre, mais avec lequel il en découd jusqu'au sang. Pour la première fois, Actéon n'est plus un chasseur que précède sa gloire et qui, paradoxalement, se change, au fil du texte, en un anti-héros qu'égaré son outrecuidance. Pour la première fois, Jean Ristat livre aux lecteurs le portrait d'un véritable héros vaillant, intrépide et indomptable à la fois. Le syntagme "mis au défi" (Ristat, 2007: 37), qui fait irruption au milieu de la description de la lutte acharnée, marque le commencement du processus de revalorisation héroïque. Celui qui nourrissait des idées sacrilèges, celui dont la peur tordait le ventre et le poussait à s'enfuir, affronte enfin la déesse à travers ses chiens. Cette fois-ci, ce n'est plus un interdit visuel ou sexuel qu'il défie, mais Artémis en personne, de même que le sort auquel cette dernière l'a voué. Au cœur de ce combat féroce, sa bravoure, qui dissipe les craintes animales invasives, le donne enfin à voir dans une lumière autre. Du cerf dont les bois ressemblaient à un chandelier sans bougies, du cerf qui n'était que l'incarnation

dégradante d'un élan libidinal sauvage, on passe à la mise en relief d'un cervidé qui arbore fièrement une paire de cornes dans lesquelles rayonne le soleil (Ristat, 2007: 36). Jusqu'à présent, la métamorphose portraitisante était une extériorisation charnelle zoomorphe du "moi" érotique du héros, "moi" qui régissait autant son sentir que son vécu. Grâce à une métamorphose métaphorique au cœur même de la métamorphose mythique, la transformation se présente maintenant comme une concrétisation animale symbolique du principe masculin combatif qui habitait le "moi-peau" initial du jeune homme. À la symbolique à connotations sexuelles du cervidé, succède une figuration solaire de celui-ci, qui traduit la pugnacité héroïque. La témérité – moteur pulsionnel d'Actéon – est revalorisée. Elle ne participe plus de la démesure fautive, mais de l'énergie combative digne des grands personnages mythologiques.

Il est particulièrement intéressant d'observer la manière dont se déploie cette transfiguration métaphorique enchâssée, laquelle annule la métamorphose dégradante, sans influencer pour autant sur l'apparence zoomorphe d'Actéon. Elle agit seulement au niveau symbolique, en rendant dorénavant compte non d'une transformation qui dit l'exacerbation matérielle d'un défaut, mais de l'amplification du caractère pugnace du personnage, qualité hautement valeureuse qu'incarne le cerf solaire. Par le biais d'un renversement de situation spectaculaire, l'aliénation animale devient singulièrement un processus mélioratif qui rend compte, toujours sur le mode du portrait, du "moi" héroïque d'Actéon, l'autre versant primordial de sa personnalité, qu'étouffait son "moi" libidinal. Dans sa fluctuation structurale, la métamorphose ouvre de nouvelles perspectives existentielles, perd des êtres et, parfois, leur permet de se retrouver eux-mêmes. Actéon se retrouve en devenant un autre, un cerf démuné qui doit affronter Artémis. À travers une métamorphose qui présente dès lors des valences initiatiques, l'anti-héros profanateur reconquiert son statut de héros éclatant.

Malgré ce revirement, la colère divine est loin de fléchir. En développant l'isotopie du cercle, de ce cercle mortifère que les chiens font autour d'Actéon, l'auteur rend la menace de mort de plus en plus prégnante. Comme les maillons d'une chaîne l'enserrent les chiens, alors qu'il épuise ses forces à vouloir "franchir l'enceinte" qu'ils forment de leurs corps: "L'intrépide actéon a perdu sa vigueur" (Ristat, 2007: 38)! Ainsi s'achève le récit qui oppose les serviteurs de la déesse à Actéon, dénouement qui annonce de manière transparente la mort tragique qui attend ce dernier: "La mort sonne il l'entend qui tonne à l'horizon/ résonne la mort l'éperonne la mort sonne/ Le découronne la mort enfin l'arraisonne" (*ibid.*). L'épiphore et la répétition du groupe "-onne" donnent à entendre le glas de la mort qui approche, de cette mort qui l'assaille et se prépare à le découronner métaphoriquement, à lui enlever les ramures brillantes, son diadème de lumière où pulse encore la vie. Le roi-cerf, celui qui croyait pouvoir maîtriser l'amour d'Artémis et, en même temps, régner sur les forêts, entre d'un pas décidé dans la mort. À aucun moment, il ne la redoute, comme il ne craint ni la

déesse, ni ses chiens. Ayant retrouvé sa verticalité intérieure, celle qu'il a symboliquement perdue à cause de son acte sacrilège et de sa transformation animale, il attend que la déesse scelle définitivement son destin:

Il n'a plainte ni soupirs lors qu'artémis tend
La corde de son arc d'argent il attend la
Flèche qui va lui percer le cœur sans la mau
Dire elle la dame blanche qui jamais
Ne connut l'accouplement avec un homme (*ibid.*).

Actéon meurt superbement. À la malédiction de la déesse, il oppose sa dignité retrouvée et une admirable sérénité. Il accepte le destin que lui assigne la chasseresse sans jamais faillir. Pourtant, l'évocation de l'accouplement nié, dont la valeur analeptique est significative, peut paraître inquiétante, étant donné la revalorisation du héros et sa transformation moïque au cours de la chasse. La dame Blanche, dont il est question dans cette strophe, la fée du lac dans la matière de Bretagne, appartient à l'une des nombreuses variantes tardives du mythe d'Artémis. Sa pureté se déclare, sans détour, grâce au dernier vers. Pourtant, ce qui prime, ce n'est pas tant cette vertu, mais l'insistance sur le motif de l'accouplement, qui seul semble retenir l'attention du héros. Comme il s'agit de la dernière pensée d'Actéon, avant son départ précipité pour les Enfers, auxquels préside Artémis-Hécate, son contenu mérite un approfondissement.

Les deux étapes de la métamorphose, la première totalement dépréciative, la seconde exaltante, livrent aux lecteurs les deux versants antinomiques du "moi" intime d'Actéon. Autant l'un que l'autre, ils puisent leur substance dans sa démesure intrinsèque, soit de l'ordre d'un éros obsessionnel, soit de l'ordre d'un héroïsme débordant. Comme le laisse deviner la transfiguration qui fait du cervidé avili un animal noble, ces deux versants ne s'harmonisent jamais. Ils se succèdent et, de ce fait, s'excluent mutuellement. Or, ce type de dichotomie n'est propre ni à la condition humaine, ni au règne animal. L'être-au-monde se bâtit autour de l'*aurea mediocritas* que représenterait ici un juste équilibre entre ces deux composantes affectives. On pourrait même en déduire que c'est bien ce déséquilibre qui a empêché le chasseur de maîtriser ses pulsions et l'a conduit sur le chemin de l'hybris. Cependant, à l'instant de la mort, les deux versants du "moi" semblent enfin se conjuguer, pour donner à voir un homme-cerf qui a atteint à une harmonie intérieure. Lorsque se clôt la "bataille", malgré son apparence animale, Actéon n'est plus une bête. La chasse l'a initié – car telle est son rôle dans l'existence des jeunes êtres – aux secrets de la vie et de la mort. Actéon a relevé et emporté le défi qu'évoquait l'auteur en introduisant dans le texte le motif

de la *venatio*. Par malheur, ayant suscité la *furor* divine, l'accès à la connaissance équivaut à son entrée dans l'empire thanatique.

IV. La métamorphose transférentielle

Au seuil de la mort, l'homme-cerf apaisé est en antithèse avec Artémis, laquelle, en cédant à la tentation de la cruauté, se donne à voir non seulement comme une déesse ténébreuse, mais aussi sanguinaire. En incitant ses chiens à déchirer les flancs d'Actéon et en tendant son arc pour mettre ce dernier à mort, sans qu'aucune lueur de pitié ne luise dans ses yeux, la patronne de la chasse et des animaux se change elle-même en un être sauvage. La dégradation inhérente à la transformation animale de sa victime est diffractée par les gestes cruels et porteurs de mort d'Artémis, induisant de la sorte une déviation métaphorique du sens premier de la métamorphose. La sauvagerie, qui s'était autrefois emparée d'Actéon, se réverbère sur Artémis, pour mettre en relief l'auréole sombre de cette déesse qui représente désormais la furie indomptable de la vengeance et de la mort.

Le texte s'éloigne considérablement de toutes les variantes préexistantes du mythe, en imprimant à la métamorphose une structure fractale, qui superpose une réelle dégradation animale et une métaphorique régression dans la bestialité. L'on a déjà eu l'occasion de mentionner que la chasse est menée en compagnie des chiens d'Artémis et non d'Actéon. En même temps, ce ne sont pas les chiens qui mettent l'homme-cerf à mort, en le déchirant, comme c'est le cas chez tous les auteurs anciens cités jusqu'à présent, mais la déesse elle-même, laquelle l'achève grâce à une flèche funèbre. Cette modulation, qui relève de la souplesse des textes mythiques, exige une analyse attentive. En effet, chez les auteurs antiques, bien que l'instance mortifère soit toujours la déesse, elle n'est jamais désignée directement comme la meurtrière du jeune chasseur. Pour que l'injure soit punie, ses lugubres desseins s'accomplissent de manière détournée, par l'intermédiaire des chiens d'Actéon, lesquels, n'étant pas en mesure de le reconnaître sous les traits du cerf, l'écartèlent: "la meute arrive et le déchire à belles dents" (Ovide, 2009: 121). La fonction funeste de la déesse s'en trouve ainsi, si ce n'est occultée, du moins fortement minimisée.

Étant donné que le *diasparagmos* est perpétré par les chiens d'Actéon, l'on pourrait se laisser tenter par une lecture métaphorique de ce passage d'une violence inouïe. Les exégèses rendent souvent compte d'un déchirement intérieur commis par la meute de chiens qui métaphorisent les instincts incontrôlables de leur maître égaré par la contemplation érotique de la déesse. D'autres encore affirment que le destin d'Actéon ne fait que métaphoriser le pitoyable sort de toute bête traquée, en vue d'une dénonciation décapante de la cruauté qu'implique la chasse: le héros apparaît "comme un archétype du chasseur, au point que sa mésaventure a pu être lue comme une sorte d'hyperbolisation de

l'activité cynégétique et la rencontre avec la Chasserresse semble condenser toute la violence du face à face de l'homme et de sa proie" (Casanova-Robin, 2003: 78).

Quoique cette grille de lecture s'applique au texte de Jean Ristat, l'approche est sensiblement différente. Le poète dresse, en vérité, un portrait infernal de la déesse, en la désignant directement comme la meurtrière de l'homme-cerf. Seul un double monstrueux d'Actéon pouvait être tué, cet érotomorphe qui était l'expression à la fois charnelle et symbolique de la violence instinctuelle de la libido. Or, ici, lorsque sonne l'heure de la mort, l'homme-cerf n'a rien de monstrueux. Cruelle et vindicative, Artémis se trouve en conséquence à l'antipode de cet être solaire, dont la mort est l'expression d'une rectitude reconquise. Son caractère ténébreux est également souligné par la posture qu'elle occupe au cœur de la bataille que livre Actéon contre la meute. Sur son majestueux cheval, elle se tient à l'écart pour regarder le spectacle belliqueux. Sa posture est celle d'un voyeur sadique qui savoure le drame se déroulant sous ses yeux. Nouveau renversement de situation donc, qui confère à la déesse, par le biais d'une expansion mythémique d'ordre fractal, le statut qu'avait auparavant Actéon. En grande chasserresse et femme phallique, telle qu'elle était décrite dans l'incipit, elle triomphe ainsi du jeune homme!

Cette approche déceptive de la déesse pourrait en échange être compensée par l'occultation quasi-totale du motif du déchirement, dont l'absence atténue la sauvagerie de la scène. Le propos est toutefois à nuancer, puisqu'en réalité le *diasparagmos* n'est pas entièrement annulé. Il est tout simplement appréhendé sur un mode autre:

Pour l'hallali elle prend ses quartiers au sommet
D'une montagne le sein gros et plein de lait
[...] le vent se couche dans
Les plis de sa tunique couleur de safran
Dont la bordure rouge se confond avec
L'horizon enflammé un vrai balcon pour elle
On joue une pièce de marlowe et la
Clabauderie des chiens l'insupporte qu'elle
Fait taire alors que de bas en haut on l'empale
Son roméo d'opérette elle hume une fleur
Des champs distraitemment requise lorsqu'il perd
Son pelage et s'offre comme un écorché sur
La nappe aux couperets qui vont le découper
Détachant cuissots et filets après l'avoir
Découronné (Ristat, 2007: 39-40).

Le découronnement symbolique évoqué précédemment rejoint à présent la sphère du concret. Avant l'écorchement et le dépècement, on enlève à l'homme-cerf son aura cornue. Le découpage sanglant de son corps, qu'annonce métaphoriquement cette bordure rouge de la tunique d'Artémis qui se confond avec la ligne enflammée de l'horizon, est une forme adoucie du *diasparagmos* mythique. D'évidence, pour la déesse, Actéon n'est plus qu'une bête, un gibier quelconque dont il faut trancher les quartiers de chair. Dans la mort, le "moi" humain du héros, ce "moi" qui a survécu à la métamorphose, est, de la sorte, complètement anéanti. Dans le sinistre empire du sang noir que font verser les chasses cruelles, l'humanité d'Actéon est définitivement niée.

Bien que lénifié, puisque présenté dans sa version cynégétique, ce dépeçage est à mettre en relation avec l'étymologie du nom de la déesse, lequel vient du verbe *artao*, "couper": "Artémis est [...] une vierge qui coupe et qui mutile, comme le montre le mythe d'Actéon" (Mathieu-Castellani, 2002: 563). Mais la déesse ne déchire jamais ses proies elle-même. Si ce ne sont ni les chiens d'Actéon, ni les siens qui s'en chargent, ce sont alors "les garçons bouchers" (Ristat, 2007: 39) de son frère Apollon. Il est d'ailleurs certain qu'une déesse ne se consacrerait jamais à une si vulgaire besogne. Non, Artémis attend que, sous ses ordres implacables, s'accomplisse ce *diasparagmos* symbolique. Et alors que les servants coupent l'homme-cerf en morceaux, elle regarde "une pièce de marlowe" et "hume une fleur/ Des champs distraitemment".

La référence à Christopher Marlowe, qui brouille encore une fois les coordonnées spatio-temporelles du récit, est loin d'être fortuite. Deux de ses pièces de théâtre – *Le Docteur Faust* et *Edward II* – retracent brièvement la triste histoire d'Actéon. La seconde référence dramatique renvoie au domaine shakespearien: l'homme-cerf empalé en vue du dépècement est assimilée à un "roméo d'opérette" que la Juliette-Artémis regarde depuis le balcon qu'est pour elle, en son hypostase de déesse, l'horizon.

La scène du balcon, véritable topos littéraire, se présente, en règle générale, comme une *anagnorisis* des affects, vécue sur un mode déclaratif et servant de prélude à la conquête amoureuse. Amour sublime et nobles hommages clandestins sont les deux axes qui la définissent. Mais loin de la loi du secret se trouve ici la déesse, qui fait de l'horizon un balcon, comme pour montrer au monde entier l'accomplissement de sa vengeance. Le thème-clé de l'exhibition revient ainsi au premier plan, afin de souligner que la place de l'ancien chasseur qui se dénudait devant la déesse a été prise par un homme-cerf écorché que les bouchers étalent à la vue de tous. En outre, ce détournement diégétique du topos, qui renforce sa dimension spectaculaire, permet à l'auteur de peindre à nouveau Artémis, tout comme au cours de la vénerie, tel un sujet voyeur. Par conséquent, l'inversion des rôles entre la déesse et le chasseur est désormais définitif.

Toutefois, la principale question à se poser, dans un contexte aussi ancré dans la théâtralité, porte sur l'objet du regard. D'une part, il y a la pièce de Christopher Marlowe. D'autre part, l'écorchement du cervidé. Ou, en d'autres termes, un même spectacle sanglant qui se déroule simultanément sur deux plans différents, l'un appartenant au présent, l'autre à la réactualisation dramatique. Cette mise en abîme illustre la cruauté de la déesse, laquelle peut savourer ainsi doublement et, de ce fait, de plus en plus intensément, ses terribles exploits mortifères inscrits dorénavant dans l'intemporalité du mythe, comme le signale le jeu intertextuel et métatextuel qui dit la survivance littéraire de ce dernier à travers les époques. Encore et toujours mourra Actéon, au plus grand plaisir de la déesse vindicative et sanguinaire, dans les ouvrages qui relateront ces faits mythiques!

Il s'agit là d'un "plaisant spectacle" (Ristat, 2007: 39), tout comme l'est aussi celui qu'offrent les chiens voraces et les nymphes d'Artémis, auxquels celle-ci donne la carcasse de la curée. Pierre Ellinger écrit que "du chasseur qui a repu son regard de la nudité de son corps, Artémis a fait le repas, tout cru, de ses chiens" (Ellinger, 2009: 73). Lorsqu'on lit les vers "Madame est servie madame/ est vengée" (Ristat, 2007: 40), l'on sait que, dans le cas présent, Artémis a fait son propre repas des meilleurs morceaux tout crus, avant de jeter les restes du gibier, en guise de récompense, à ses valets canins et à ses nymphes.

La "bestialité commence avec l'omophagie" (Detienne, 1998: 141), observe Marcel Detienne. Dans les écrits de Jean Ristat, l'on dirait que l'ingurgitation de la chair crue est le parachèvement de la bestialité. Dès l'instant où l'image d'Actéon est réhabilitée, dès l'instant où son hybris multiforme est oblitérée par un exceptionnel revirement héroïque qui rend sa métamorphose rédemptrice, le poète n'a de cesse de multiplier les preuves anecdotiques et métaphoriques qui témoignent du caractère ténébreux de la déesse. La mise à mort est ponctuée par la présence des oiseaux qui planent par-dessus les "portes de l'enfer" (Ristat, 2007: 37), la fin du récit omophagique, par "les chiens/ Gardiens des enfers" (Ristat, 2007: 41). Ces deux syntagmes parallèles servent de cadre au déploiement du "plaisant spectacle" auquel préside, il va de soi, la déesse infernale. On découvre de la sorte une déité nocturne et redoutable qu'enivre la vue du sang. Une déité d'une féroce insensibilité, qui s'exalte lorsque l'homme-cerf est débité et lorsque les chiens et les nymphes, "pris d'une rage soudaine" (Ristat, 2007: 40), brisent la tête, avalent les yeux ou déchirent ses entrailles. Artémis s'avère d'autant plus implacable qu'elle hume "distraitement" une fleur, tandis que l'homme-cerf est coupé en morceaux, et qu'elle applaudit lorsque la rage du sang noir éclate au sein de la meute. Une distraction pour la "récréation des immortels" (Ristat, 2007: 298), voilà ce qu'est en vérité la chasse de l'homme-cerf, de même que sa mort, un spectacle auquel la déesse assiste avec ardeur!

On pourrait croire qu'il y a une forte antithèse, profondément effroyable, entre la fureur de la déesse/des nymphes/des chiens et la légèreté distrayante qui caractérise la

perception de la mort. Mais, en effet, ces deux aspects sont indissociables au sein du spectacle funeste. Ils découlent l'un de l'autre, pour mettre en lumière le visage infernal de la déesse, sa sauvagerie inouïe, pour la faire descendre définitivement, du moins d'un point de vue symbolique, de son piédestal. À la dénonciation de la violente démesure érotique d'Actéon suit paradoxalement la dénonciation d'une déesse impitoyable et presque diabolique. Par-delà l'importance accrue accordée à la dimension spectaculaire de l'hallali, on décèle aisément dans les dernières strophes du poème le grand intérêt que l'auteur attache au thème de la vengeance:

Madame est servie madame
Est vengée et la cuirée du bel actéon
Couvre maintenant ses larges épaules [...]
Pour la seule gloire d'un règne sans partage (Ristat, 2007: 40).

L'hypozeuxe qui ouvre cette citation établit une synonymie évidente entre la vengeance et l'appropriation de la proie par l'omophagie ou bien par l'exhibition de "la cuirée" en tant que trophée de chasse. À la possession physique dont rêvait Actéon, Artémis oppose ici une possession effective, elle qui peut déguster sa chair et arborer orgueilleusement sur ses épaules sa peau de cervidé. Il s'agit là d'une application fidèle de la loi du Talion, de même que d'un *exemplum* des divines lois anciennes. Il faudrait d'ailleurs rappeler à ce propos que la chasseresse est souvent représentée les épaules recouvertes d'une peau de cerf. À lire les vers de Jean Ristat, on est tenté d'en déduire que l'association de cette parure sauvage à l'image de la déesse puise sa substance dans la tragédie à la fois métamorphique et cynégétique d'Actéon, tragédie que la cuirée ne cessera d'actualiser par sa simple présence. Ce n'est point par hasard que, depuis l'époque homérique, Artémis est surnommée l'*elaphébolos*, la tueuse de cerfs ou encore "celle qui perce les cerfs" (Müller, 2002: 638), syntagmes qui illustrent excellemment le poème de Jean Ristat.

L'antithèse bâtie autour du substantif "règne", qui se rapporte à la déesse, et le participe passé "découronné", qui qualifie le cerf privé de ses ramures, est une analepse métaphorique du conflit tragique qui a conduit à l'affrontement des deux protagonistes du mythe. Le personnage "d'opérette" qu'est Actéon aux yeux de la déesse, ce soupissant ridicule, a eu l'audace, en proie à ses élans outreucidants, de prétendre au partage du règne d'Artémis, qui englobe le domaine numineux et celui de la chasteté absolue. D'un côté, il a visuellement violé non seulement les secrets du divin, mais aussi le corps virginal de la déesse. De l'autre, il a eu la folie de croire pouvoir accéder au sacré et, à l'image de Roméo, à un amour impossible. En d'autres termes, Actéon a défié la déesse en bravant les interdits régissant les deux domaines précédemment évoqués. Par sa vision sacrilège, il a entamé

son règne sans partage, puisque la déesse “violée par le regard n’est plus Diane chaste; elle n’est plus Diane du tout” (Hill, 2001: 133). Or, pour qu’Artémis puisse redevenir elle-même, pour qu’elle retrouve sa pureté volée, celui qui a vu l’irreprésentable divin doit mourir. Dans cette perspective, la métamorphose apparaît comme “un meurtre différé”, “un euphémisme atténuant extérieurement la gravité du fait” (Casanova-Robin, 2003: 196). Elle est le support de la vengeance à la fois sanglante et exemplaire de la divinité.

On a déjà eu l’occasion de noter que la symbolique du cerf était ambivalente: d’une part inscrite dans l’univers de la chasteté, de l’autre, tout au contraire, dans celui de la pulsion sexuelle. Le cerf, en tant qu’incarnation de la pureté, est consacré à Artémis. Mais, le cerf qui représente la sexualité invasive et profanatrice doit, en échange, être immolé sur l’autel d’Artémis, dans le cadre d’un rituel lustral. Dès lors, la métamorphose et le meurtre acquièrent une fonction purificatrice à même de restaurer l’ordre des choses, d’effacer l’outrage et de permettre à la déesse de reprendre son règne sans partage. Georges Bataille affirme que “dans le déchaînement de la violence” apparaît “le mécanisme de la transgression” (Bataille, 2004: 75). Dans cette optique, “l’appel irrépessible du sang”, qui est l’une “des manifestations de la fureur noire” (Hell, 1997: 218), de la colère divine, s’explique en tant que négation sacrificielle radicale de la frénésie sexuelle et de l’excès représentés par l’homme-cerf.

De l’Éros au Thanatos, du *locus amoenus* au *locus horridus* de la mort, le passage se fait sans qu’Actéon puisse s’y opposer, sans même qu’il en soit conscient. Au moment où il surprend Artémis au bain, il se trouve déjà, malgré la beauté du spectacle, face à une théophanie mortifère. Son destin est scellé avant même que débute la métamorphose et que sonne l’hallali. La chasse érotique se retourne contre lui, elle se change en chasse sanglante. Pour Jean Ristat, il s’agit pourtant moins de dire l’accomplissement d’un destin sorti des frontières de l’ordinaire que de dénoncer une immolation féroce, laquelle, bien que lustrale, révèle, avant toute chose, une féminité infernale. Afin que sa gloire reste intacte, Artémis-Hécate, la déesse qui se refuse radicalement à l’éros, ne peut entraîner ses soupirants, plus ou moins excessifs, que dans la mort. Quant à la métamorphose érotique punitive, elle n’est que la terrible ruse qui lui permet d’annihiler toute libido menaçante.

V. La scopophilie mythoclaste. Prémisses et enjeux

Maintes fois déjà au fil de l’étude, on a eu l’occasion de souligner l’importance primordiale que revêt le motif du regard au sein du mythe d’Artémis et d’Actéon. Cela s’inscrit, bien entendu, dans l’ordre mythique des choses, étant donné que la métamorphose est consécutive à une hybris visuelle parfaitement conforme à la tradition. Cependant, on remarque aisément que, dans sa *retractatio* du récit ovidien, Jean Ristat développe tout

particulièrement ce mytheme, qu'il change – comme on l'a déjà noté – le simple regard furtif d'Actéon évoqué par le poète latin en un véritable acte de voyeurisme qui participe, sans aucun doute, de la scopophilie. Cette amplification va de pair avec un enrichissement de la portée anecdotique et symbolique du mytheme, si l'on se rapporte également à l'infini plaisir visuel que procure à la déesse la mise à mort de l'homme-cerf.

Comme la scopophilie, vague déferlante, immaîtrisable, semble gagner progressivement non seulement les personnages, mais aussi la diégèse entière qui en fait, par ailleurs, son *centrum*, il serait judicieux de tenter d'en saisir les enjeux. L'on remarque de prime abord que les deux facettes de la scopophilie reflètent le devenir des personnages et livrent à elles seules la clé interprétative du texte. La pulsion scopique d'ordre sexuel, laquelle équivaut à une possession visuelle de la déesse, entraîne la métamorphose et la mort du héros. Or, ces deux épisodes représentent le noyau du "plaisant spectacle" cynégétique auquel assiste la déesse en proie à une pulsion scopique sadique, laquelle se traduit par une infinie volonté de possession comprise en tant que domination destructrice et appropriation. Mais si l'on prend en considération l'exergue du recueil – "c'est encore la littérature cynégétique qui nous permettra de retrouver la définition de la poésie" (Ristat, 2007: 9) –, la scopophilie devrait être aussi pourvue d'une puissante dimension métapoétique. Et tel est le cas si l'on appréhende le regard sacrilège d'Actéon comme un "soleil noir" (Brunel, 1992: 83), lequel, en conformité avec la loi de l'irradiation, organise la matière poétique, en tant que métaphore du regard mythoclaste que pose le poète sur les textes antiques. La mythoclastie dont témoigne le texte de Jean Ristat est sans équivoque. En premier lieu, elle se manifeste soit à travers un humour à la fois extravagant et abrasif, soit à travers une dénonciation décapante de certains faits mythiques. Que leurs portraits soient burlesques et, par là même, caricaturaux ou qu'ils rompent avec la symbolique dont ils sont habituellement porteurs pour révéler le versant sombre de leur être, les personnages descendent de leur piédestal traditionnel. En deuxième lieu, il serait intéressant de noter, toujours à ce propos, que la graphie particulière des noms, lesquels sont parfois écrits en minuscules, participe de cette même veine mythoclaste. Outre le fait qu'il s'agit d'une propension poétique actuelle au bannissement des majuscules, cela trahit encore une fois l'hostilité manifestée par Jean Ristat à l'endroit des représentations figées et flatteuses de l'antiquité.

Néanmoins, il n'est pas seulement question de prendre la tradition en dérision ou de combattre certains de ses canons. Ce qui prime, c'est sa remotivation. Porter un regard sacrilège sur les textes antiques revient, dans l'optique de l'auteur, moins à commettre un acte d'irrévérence à visée destructrice qu'à marquer une prise de recul qui rend possible le refaçonnage du mythe. Aussi associe-t-il nombreux invariants, dont l'émergence permet l'identification immédiate du mythe, au jeu raffiné de la variation, qui implique déformation,

renversements et modulations ambiguës, lesquelles conservent la part d'énigme des aventures d'Actéon. Minutieux par excellence, Jean Ristat conjugue également, dans cette même perspective, formes classiques, rhétorique traditionnelle et approches stylistiques résolument contemporaines. C'est ainsi que les enjambements qui articulent ce poème épique hésitent entre enchaînements normés et rejets déconstruits qui bafouent ironiquement les canons. L'enjambement "Crou/ pissante" (Ristat, 2007: 30-31), qui se fait jour dans l'une des strophes précitées, est le témoignage le plus éclatant de ce type d'écart cultivé par l'auteur! Le développement stylistico-rhétorique des données mythiques présente, lui aussi, un caractère binaire. Métaphores et comparaisons ancrées depuis bien longtemps dans la sphère du cliché sont constamment reforgees grâce à un fonds de termes et à une syntaxe modernes, bien que leur matrice demeure inchangée.

Se laisser tenter par l'iconoclastie au vingt-et-unième siècle, ce n'est donc pas anéantir le mythe, assister à sa mise à mort, comme une déesse lointaine qui savoure l'écartèlement de l'une de ses victimes. C'est faire du texte antique qui lui sert de support l'objet d'une métamorphose métopoétique. C'est l'accueillir dans un cadre moderne, d'un réalisme acerbe, tantôt ludique, tantôt critique et cynique, afin de le soumettre à une continue et dynamique transformation et de lui conférer ainsi de nouvelles significations. "La chasse du cerf" est, sans doute, un poème épique moderne qui s'interroge longuement sur ses sources et qui se présente comme une variante de l'histoire d'Actéon, une variante riche de sens qui permet autant à son auteur qu'aux lecteurs de marcher d'un pas autre dans la lumière de ce mythe.

La scopophilie mythoclaste sous-tend le vers jubilatoire qui ose en découdre avec la tradition. Mais elle révèle également à la poésie ses origines, tout en lui montrant le chemin à suivre. Elle permet de voir dans un mythe antique un trésor inépuisable qui ne demande qu'à être exploité et transcendé. Comme le souligne l'exergue, la littérature cynégétique permet ainsi à la poésie de se redéfinir elle-même, de se retrouver, de se donner à voir, enfin, telle qu'elle est réellement. Un creuset où les formes héritées du passé et les formes émergentes entrent en osmose pour en finir avec les démarcations, les canons, la fausse pudeur, pour faire entrer de plain-pied le sacré dans la vie et laisser le vers – tantôt abrasif et cru, tantôt gracieux, mais toujours débordant de force – se déployer librement.

Bibliographie

ANZIEU, Didier (1985). *Le Moi-peau*. Paris: Bordas.

BIEDERMANN, Hans, CAZENAVE, Michel (éds.), *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie générale française.

- BATAILLE, Georges (1957, rééd. 2004). *L'Érotisme*. Paris: Minuit.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____ (1999). *Mythe et utopie*. Naples: Vivarium.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène (2003). *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*. Paris: Honoré Champion.
- CALLIMAQUE (1925, 6^e rééd. 1972). Émile Cahen (éd.), *Hymnes*. Paris: Les Belles Lettres.
- DETIENNE, Marcel (1977, rééd. 1998). *Dionysos mis à mort*. Paris: Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1963, rééd. 1988). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- ELLINGER, Pierre (2009). *Artémis, déesse de tous les dangers*. Paris: Larousse.
- EURIPIDE (1961, rééd. 1993). Henri Grégoire et Jules Meunier (éd.), *Les Bacchantes*. Paris: Les Belles Lettres.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2003). *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*. Paris: Gallimard.
- GUÉNON, René (1962, rééd. 1977). *Symboles de la Science sacrée*. Paris: Gallimard.
- HELL, Bertrand (1994, rééd. 1997). *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*. Paris: Flammarion.
- HILL, Leslie (2001). *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit*. Oxford: Oxford University Press.
- HOMÈRE (1938, 9^e rééd. 1982). Paul Mazon (éd.), *L'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres.
- JENNY, Laurent et PFERSMANN, Andreas (1999). *Traversée de Pierre Klossowski*. Genève: Droz.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1956). *Dans Le Bain de Diane*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- MADELÉNAT, Daniel (2005). "Biographie et mythe". In: Danièle Chavin, André Siganos et Philippe Walter éd., *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago, pp. 51-58.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2002). "Diane (la triple)". In: Pierre Brunel éd., *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris: Éditions du Rocher, pp. 536-544.
- MÜLLER, Max (2002). *Mythologie comparée*. Paris: Robert Laffont.
- OVIDE (2009). Oliviers Sers éd., *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres.
- RISTAT, Jean (2007). *Artémis chasse à courre le sanglier, le cerf et le loup*. Paris: Gallimard.
- VERNANT, Jean-Pierre (1986, rééd. 2003). "Corps obscur, corps éclatant". In: Jean-Pierre Vernant et Charles Malamoud éd., *Corps des dieux*. Paris: Gallimard, pp. 19-58.
- _____ (1985, rééd. 1998). *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*. Paris: Hachette.

MÉTAMORPHOSE DE L'ANGLETERRE DANS *L'ASSIETTE AU BEURRE*

RETO MONICO
Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa
retomonico@gmail.com

L'Assiette au Beurre – expression, beaucoup moins utilisée de nos jours, qui signifie, “place lucrative” “ensemble de privilèges des personnes au pouvoir”, “source de profit plus ou moins licite” — est l’une des revues satyriques françaises les plus connues de la Belle Époque. Les 9 600 dessins que l’on trouve dans les 534 numéros sont une source incontournable pour l’étude des premières années du XX^{ème} siècle¹.

Entre avril 1901 et octobre 1912, cet hebdomadaire caricature aussi bien les politiciens français, l’Église, la police, l’armée, les classes possédantes, la classe ouvrière, les marginaux que les pays, les souverains et les politiciens étrangers auxquels il consacre environ 1 300 dessins.

Parmi ces derniers, j’ai choisi d’analyser l’évolution de l’image de l’Angleterre que donnent les caricaturistes au cours d’une période cruciale dans les relations entre les deux pays. En effet, encore considérée comme ennemi héréditaire à l’aube du siècle passé, l’Angleterre, après la signature de l’Entente Cordiale en 1904, devient une alliée de la France, qu’elle appuie sur le plan diplomatique, notamment lors des deux crises marocaines de 1905 et de 1911.

Cette métamorphose de l’Angleterre sera lente et on peut la séparer en trois phases². La première, entre 1901 et 1902, c’est la perfide et cruelle Albion qui domine l’ensemble des dessins sur l’Angleterre dans *L'Assiette au Beurre*; après 1903, l’hebdomadaire satyrique s’interroge pendant quelques années sur cette nouvelle alliance et perd peu à peu de son agressivité à l’égard des Anglais; enfin, en 1908 et surtout entre 1910 et 1912, on peut voir les représentations les plus favorables de la nouvelle alliée. À ce moment-là, c’est d’Allemagne que vient le danger et non plus de l’autre côté de la Manche.

¹ Pour cette introduction je me base sur l’excellent travail d’Élisabeth et Michel DIXMIER, (1974) *L'Assiette au Beurre, revue satyrique illustrée*. Paris: Maspero.

² Élisabeth et Michel Dixmier ont dénombré 182 images ayant pour sujet l’Angleterre. Dans ce classement, la Russie est en tête avec 296 illustrations suivie de l’Allemagne avec 250 et l’Espagne avec 196. Après l’Angleterre, nous trouvons l’Italie (126), les Balkans (86), la Turquie (66), le Portugal (48), les États-Unis (34) et l’Italie (33).

La perfide et cruelle Albion

Les deux premières caricatures sur l'Angleterre sont publiées dans les numéros 13 et 19; le 13 juin 1901 on voit l'Oncle Sam et John Bull porter le globe terrestre; le 8 août de la même année, c'est l'«Ex-prince de Galles» qui est considéré, avec le roi Carlos de Portugal³, comme «à point pour l'abattoir». Même si ces deux dessins ne mettent certes pas en valeur l'Angleterre représentée comme rêvant à l'hégémonie mondiale et son nouveau roi dont on souligne le surpoids, avec le numéro sur «Les camps de reconcentration du Transvaal» du 28 septembre 1901, on passe à un autre registre. Il s'agit d'une attaque en règle contre la puissance anglaise en lutte contre les colons d'origine hollandaise lors de la deuxième guerre des Boers (octobre 1899 – mai 1902). Pendant ces deux ans et demi de conflit, en Europe, la plupart des pays et de l'opinion publique sont favorables à la cause des Boers et l'hebdomadaire satyrique parisien ne constitue pas une exception. Ce numéro est en partie dédié aux camps de concentration, en particulier au traitement subi par les femmes et les enfants, êtres faméliques sans défense face à la brutalité des soldats britanniques [Fig. 1], et qui vivent sans hygiène. On y dénonce également le sort des combattants capturés par les Anglais. Une caricature les représente en partie couchés par terre, certains électrocutés, d'autres essayant de franchir la clôture. La légende est sans appel:

les prisonniers boers ont été réunis en de grands enclos où depuis 18 mois ils trouvent le repos et le calme. Un treillage de fer traversé par un courant électrique est la plus saine et la plus sûre des clôtures. Elle permet aux prisonniers de jouir de la vue du dehors et d'avoir ainsi l'illusion de la liberté (Rapport officiel du War Office).

Les légendes de la plupart de ces images sont des extraits du rapport du Ministère de la guerre britannique pour en démontrer le caractère fallacieux.

À côté de ces dessins, en majorité en noir et blanc, qui stigmatisent l'attitude de l'armée anglaise dans son ensemble, ce numéro de *L'Assiette au Beurre* s'attaque également à Herbert Kitchener⁴, leur commandant depuis 1900, à la reine Victoria⁵ ainsi qu'à son fils Édouard VII⁶, son successeur.

Kitchener pratique la politique de la terre brûlée, caractérisée par la brutale réclusion des familles des combattants et par la destruction des ressources du pays (fermes et

³ Carlos 1^{er} du Portugal (1862-1908) monte sur le trône à la mort de son père en 1889. Il sera assassiné avec son fils Louis-Philippe en février 1908.

⁴ Lord Kitchener (1860-1916) devient le commandant des troupes anglaises en Afrique du Sud en novembre 1900. Il sera ministre de la Guerre de 1914 à sa mort dans un naufrage en juin 1916.

⁵ La reine Victoria (1819-1901) règne de 1837 à sa mort.

⁶ Édouard VII (1841-1910) règne de 1901 à sa mort.

récoltes incendiées). On le représente en crapaud géant, symbole absolu du mal, en train d'écrabouiller la population boer [Fig. 2]. On y dénonce aussi les exécutions sommaires voulues par le futur ministre anglais de la Guerre de 1914. Un dessin avec six boers pendus et intitulé "Le verger d'Édouard" porte la légende suivante: "...la proclamation dans laquelle je déclarais rebelles tous les hommes pris les armes à la main a donné les meilleurs résultats. Je l'ai fait appliquer partout avec régularité- — Cela est du meilleur effet... (Rapport officiel du général Kitchener au War Office)".

Sur une double page en couleurs, Jean Veber, auteur de toutes les caricatures de ce numéro, place la reine Victoria en Enfer. Elle essaie d'échapper désespérément aux flammes, menacée par de petits diables armés de fourches, tandis que, au même moment, au Paradis, deux anges disent à Mme Kruger⁷: "*Bonne Madame Kruger! Pourriez-vous jamais obtenir le pardon de cette reine cruelle!*".

Si l'ex-impératrice des Indes se trouve en très mauvaise posture, son fils n'est vraiment pas à la noce. Tout l'abord, "S.M. Édouard VII, roi d'Angleterre, Empereur des Indes" est dessiné dans un foudre, un tonneau de grandes dimensions, qui semble rencontrer quelques difficultés à remplir cette tâche [Fig. 3]. Ensuite et surtout, à la fin de ce numéro, on trouve une caricature qui a fait scandale: une femme retousse ses jupes et l'on découvre le visage du monarque anglais sur son postérieur. [Fig. 4a] Censuré, ce dessin sera retouché [Fig. 4b].

En juin 1902, Leal da Câmara reprend le même sujet dans "*L'Assiette au Beurre britannique*", un mois après la fin de cette guerre, mais avec moins de talent, à mon avis. On y trouve surtout des portraits d'hommes politiques anglais. Parmi les caricatures qui méritent d'être citées, mentionnons celle qui représente Édouard VII, une bouteille de vin à la main devant quelques chefs d'État européens et un Africain qui lui prêtent allégeance avec un commentaire acéré ("*Enfin! L'Angleterre a enfin retrouvé son prestige!*"), celle où l'on voit les deux chefs d'État anglais et étasunien vantant les mérites de la race anglo-saxonne [Fig. 5], celle sur lord Kitchener [Fig. 6] et, enfin, celle qui met en scène un cauchemar de l'ex-prince de Galles [Fig. 7]. Dans ces dessins, Câmara reprend les mêmes sujets: l'arrogance de la puissance anglo-saxonne, l'embonpoint et le goût pour l'alcool du souverain britannique, les atrocités commises en Afrique du Sud.

Sancha, dans "Les Anglais chez nous", en janvier de l'année suivante, fournit une image vraiment très négative de ses voisins d'outre-Manche. Il annonce la couleur dans la page de couverture en donnant sa définition de l'Anglais: "*Monsieur qui gêne les autres chez lui, mais qui ne se gêne pas chez les autres*". Elisabeth et Michel Dixmier parlent pour ce

⁷ Elles sont décédées la même année: la reine Victoria, le 20 janvier 1901; Gesina du Plessis, deuxième épouse de Paul Kruger, exactement six mois plus tard.

numéro 92 d'exemples de "pure anglophobie"⁸. En effet, le caricaturiste ne fait pas preuve de retenue: il dessine un Anglais qui occupe à lui tout seul le compartiment d'un wagon avec les pieds sur le siège d'en face et de nombreux bagages, des touristes anglais mal habillés, sales, arrogants⁹, peu avantagés par leur apparence, avarés, maladroits, incultes.

⁸ *Op. cit.*, p. 187.

⁹ Un client anglais refuse l'aide d'un employé qui veut lui montrer le chemin en répondant: "*Inioutile!..Le Anglais il était partout chez lui!...*"



Figure 1 - n° 26, 28 septembre 1901: "GALANTERIE BRITANNIQUE". Jean Veber cite ici un extrait du rapport de Lord Robert: "...Je dois reconnaître la galanterie proverbiale du soldat anglais et lui rendre hommage. Tous les jours j'ai sous les yeux de nombreux et naïfs exemples. Il est touchant de voir avec quels égards, quels soins, les femmes boërs sont traitées..."



Figure 2 - n° 26, 28 septembre 1901: "LORD KITCHENER". Le crapaud Kitchener écrase la population boer. En guise de commentaire, Jean Veber cite un extrait du rapport du même Kitchener au *War Office*: "... Je puis dire qu'à présent la guerre du Transvaal est terminée. Le pays est tranquille et j'y suis arrivé en évitant toute effusion de sang. Les camps de reconcentration où j'ai réuni les femmes et les enfants font rapidement leur œuvre de pacification..."



Figure 3 - n° 26, 28 septembre 1901: "S.M. ÉDOUARD VII, Roi d'Angleterre, Empereur des Indes" que le caricaturiste — qui utilise ici à merveille la polysémie du mot "foudre" — appelle "Le Foudre de Guerre"



Figure 4a - nº 26, 28 septembre 1901: "L'impudique Albion". La caricature que a fait scandale, le roi anglais étant dessiné sur le postérieur d'une femme.



Figure 4b - n° 26, 28 septembre 1901: "L'impudique Albion", dans sa version censurée.



Figure 5 - n° 65, 28 juin 1902: "ROOSEVELT: — *Il est indéniable que la race anglo-saxonne est à la tête de la civilisation*". Le roi anglais est porté par un Boer (Kruger?) et le président américain est assis sur un Cubain et piétine un Philippin, deux colonies conquises en 1898, après la guerre hispano-américaine.



Le pacificateur lord Kitchener.

C'est une besogne faite et bien faite.

1090

Figure 6 - n° 65, 28 juin 1902: "Le pacificateur Kitchener. 'C'est une besogne faite et bien faite'". Leal da Câmara représente le commandant des troupes anglaises en Afrique du Sud dans le corps d'un félin assoiffé de sang.



Figure 7 - nº 65, 28 juin 1902: "ÉDOUARD VII: J'ai eu tort de prendre autant de whisky, ce soir! J'ai de mauvais rêves!". Les combattants boers hantent les nuits du roi anglais.

Une Entente vraiment “cordiale”?

C'est cependant en cette année 1903, avec l'annonce du rapprochement franco-anglais, que *L'Assiette au Beurre*, comme l'opinion publique, amorce un tournant. Celui-ci est lent, parfois hésitant, mais il est sensible et surtout, si l'on considère le moyen et le long terme, définitif. Cela ne signifie pas qu'il n'y aura plus de caricatures sans méchanceté à l'encontre des Britanniques, mais, d'une manière générale, l'agressivité laisse la place à la raillerie, à la moquerie, qui, nous le verrons, égratigne souvent aussi les hommes politiques de l'hexagone.

Déjà dans le numéro “Vive l'Angleterre!” de Leal da Câmara (2 mai 1903)¹⁰ le ton est bien différent par rapport aux exemplaires commentés au début de cet article: on y trouve un Édouard VII paillard, grand épicurien [Fig 8], de bonne humeur (“*Je ne m’amuse qu’à Paris et à... Lisbonne*”, dit-il au président français), aimant la bonne table. Lorsque, dans une caricature on le met devant le célèbre dessin qui a fait scandale deux années auparavant¹¹ (“VISITE AU SALON”. “*Permettez-moi de vous signaler, Sire, les œuvres de Jean Veber, de L'Assiette au Beurre*”), Édouard VII semble faire la part des choses, en bon prince en quelque sorte. Il regarde l'image qui le place en si mauvaise posture un peu contrarié certes, mais aussi avec une certaine distance.

Dans le numéro 119, “Loubet¹² à Londres” du 11 juillet réalisé par Galvanis et D'Ostoya, on reste dans le même état d'esprit. L'on se moque des Anglais, de leur roi, des uniformes de ses soldats (“*Pas étonnant qu’avec des uniformes pareils ils tournent le dos à l’ennemi*”), mais également des Français. Quand Édouard VII regrette l'absence des petites dames parisiennes auprès de Loubet, celui-ci lui montre Delcassé¹³ [Fig. 9].

Quant à l'Entente Cordiale, *L'Assiette au Beurre* ne semble pas très enthousiaste à ses débuts et ne la prend pas vraiment au sérieux. Elle y consacre un numéro entier, qui en porte d'ailleurs le titre, le 8 juillet 1905. On lance quelques petites flèches contre les Anglais (qui prennent beaucoup de place dans les transports publics, qui préfèrent les produits allemands et dédaignent la couture française), mais on ne manque pas de relever également

¹⁰ L'on apprend en première page de ce numéro, que les “sbires de Lépine” [Louis Lépine (1846-1933) est préfet de police de la Seine de 1893 à 1913, avec une brève parenthèse comme Gouverneur général d'Algérie de 1897 à 1899] ont saisi avec “leurs mains malpropres” des exemplaires de l'hebdomadaire chez des marchands de journaux lors de la visite d'Édouard VII dans la capitale française, à savoir: le n° 26 (“Les camps de reconcentration”), le n° 65 (“*L'Assiette au beurre britannique*”) et le n° 92 (“Les Anglais chez nous”). “*Et voilà, après Prétoria (sic!), les Anglais maîtres de Paris!*”, ironise le commentaire de la rédaction qui ajoute: “*Il ne leur restait plus qu’une conquête à faire, celle des caricaturistes que Chamberlain, du haut de la Chambre des Communes a si violemment pris à partie [...]*”. Cependant, “*L'Assiette au Beurre n’eut jamais à subir de procès pour des raisons politiques*” selon Élisabeth et Michel DIXMIER, (*op.cit.*, pp.223-224, 335-336) qui parlent d’ “indifférence du pouvoir vis-à-vis” de l'hebdomadaire satyrique.

¹¹ Cf. Figure 4.

¹² Emile Loubet (1838-1929) est président de la République de 1899 à 1906.

¹³ Théophile Delcassé (1852-1923) est ministre des Affaires étrangères entre 1898 et 1905.

la démission de Théophile Delcassé — un des principaux artisans de cette alliance — un mois auparavant, suite à la première crise marocaine. Dans une autre image on voit deux hommes attablés au Mylord L'Arsouille, un célèbre cabaret parisien: "*L'entente cordiale, Monsieur le duc, c'est quand nous seront saouls tous les deux*".

On traite donc cette nouvelle alliance comme quelque chose d'inconsistant et sans avenir. Deux dessins parus dans le numéro du 14 octobre 1905 réaffirment ce point de vue. Dans "L'Entente Cordiale vue du côté inférieur", des marins français se plaignent de leurs collègues britanniques qui leur "prennent toutes les femmes"; dans l'autre dessin, "L'Entente Cordiale vu du côté supérieur", un Amiral affirme: "*Assurément, cher collègue, nos deux marines se valent: voilà six heures que nous buvons et nous ne sommes saouls ni les uns ni les autres*".

Non seulement cette alliance est tournée en dérision, mais l'hebdomadaire se plaît à en montrer les failles. Dans le numéro qui lui est dédié le 8 juillet, une caricature montre l'Anglais satisfait de la victoire japonaise, mais pour la France, il s'agit d'une défaite de son alliée privilégiée, la Russie qui, en 1905, n'a pas encore signé d'accord avec Londres [Fig. 10].

Tout en employant un ton et un style moins agressifs par rapport aux dessins de ses toutes premières années, l'hebdomadaire parisien ne manque pas de s'en prendre à John Bull. En janvier 1906, il en train d'accorder "généreusement" à son alliée française le Maroc qui ne lui appartient pas [Fig 11], en avril de l'année suivante on le voit dominateur, assis sur le Globe terrestre [Fig. 12]; en janvier 1909, le voilà à la fois pyromane et pompier dans les Balkans [Fig. 13]. Lorsque se forme la Triple Entente, *L'Assiette au Beurre* représente la France en quelque sorte comme le dindon de la farce [Fig. 14 et 15], comme le pays qui a le plus à prendre et qui prend bien plus de risques que les Anglais et les Russes.

Grandjouan représente la France comme le seul membre de la Triple Entente qui prend véritablement des risques. Il fait sans doute allusion à l'emprunt international de 2,25 milliards de francs signé en juin 1906 et dont la moitié est couvert par la France.



Figure 8 - n° 109, 2 février 1903: “— Je viens chercher le grand cordon que Sa Majesté a oublié hier...”, dit le majordome à la petite Parisienne. C'est le péché mignon préféré d'Édouard VII.



— C'est dommage que vous n'avez pas amené quelque minois fripon de Parisienne.
— Mais si! mais si!... Voilà monsieur Delcassé!



— Pas étonnant qu'avec des uniformes pareils ils tournent le dos à l'ennemi!

L'Azote ou l'Azote

Figure 9 - n° 119, 11 juillet 1903

En haut: Édouard: “— C'est dommage que vous n'avez pas amené quelque minois fripon de Parisienne”

Loubet: “— Mais si! mais si!.. Voilà M. Delcassé.”

On ironise sur le penchant du roi anglais pour les Parisiennes, mais on se moque en même temps de l'œil bigleux du ministre français des Affaires étrangères.

En bas: Loubet: “— Pas étonnant qu'avec des uniformes pareils ils tournent le dos à l'ennemi!”



CURIEUSE COÏNCIDENCE

— Accepteriez-vous de venir souper avec nous? Notre allié, le Japon, vient de remporter une grande victoire.

— Hélas! non... mon allié, à moi, vient d'essayer une grande défaite.

L'Assiette au Beurre

336

Figure 10 - n° 223, 8 juillet 1905: "CURIEUSE COÏNCIDENCE"

L'Anglais: "— Accepteriez-vous de venir souper avec nous? Notre allié, le Japon, vient de remporter une grande victoire".

Le Français: "— Hélas! non... mon allié, à moi, vient d'essayer une grande défaite".

Six semaines après la grande bataille navale de Tsushima, au cours de laquelle les Japonais coulent la flotte russe de la Baltique, la victoire japonaise n'est plus qu'une question de semaines.



Figure 11 - n° 252, 27 janvier 1907: "HISTORIQUE II"

JOHN BULL: "— Je te le donne; d'ailleurs, il n'est pas à moi!". La "générosité" anglaise à la conférence d'Algésiras.



— L'Angleterre m'appartient parce que je suis John Bull. Le Portugal parce qu'il a des colonies. La France à cause de l'entente cordiale. Les Indes parce qu'elles sont à moi. L'Amérique par son dialecte... et l'Espagne à cause de ce gosse qui sera anglais quand il sera roi.

Figure 12 - n° 314, 6 avril 1907: John Bull assis en dominateur sur le Globe terrestre:

“— L'Angleterre m'appartient parce que je suis John Bull. Le Portugal parce qu'il a des colonies. La France à cause de l'entente cordiale. Les Indes parce qu'elles sont à moi. L'Amérique par son dialecte... et l'Espagne à cause de ce gosse qui sera anglais quand il sera roi”.



John Bull. — Je suis toujours le précepte des livres saints : « Que ta main] droite ignore ce que fait ton] pied ! »

Figure 13 - n° 404, 16 janvier 1909: John Bull le pompier pyromane dans les Balkans: "Je suis toujours les préceptes des livres saints: 'Que ta main droite ignore ce que fait ton pied!'".



L'ENTÔLAGE

NICOLAS. — Édouard!... Le miché est mûr!...

Figure 14 - n° 382, 25 juillet 1908. "L'ENTÔLAGE"

NICOLAS, en prostituée, qui appelle le roi anglais: "— Édouard!.. Le miché est mûr!..."

Le président Fallières, victime d'un vol de la part de la "prostituée" Nicolas et du "souteneur" Édouard.



LES APPUIS RÉCIPROQUES

*EDOUARD. — Moi, je prête ma flotte qui ne risque rien, puisque je ne la prête qu'en temps de paix.
NICOLAS. — Moi, je prête mon armée qui ne risque rien non plus, pour la même raison.
ARMAND. — Alors, va falloir que je prête ma galette.... et c'est beaucoup risquer... par tous les temps!*

L'AGENCE DU PONT

509

Figure 15 - n° 382, 25 juillet 1908: "LES APPUIS RÉCIPROQUES"

— ÉDOUARD. *Moi, je prête ma flotte qui ne risque rien, puisque je ne la prête qu'en temps de paix.*

— NICOLAS: *Moi, je prête mon armée qui ne risque rien non plus, pour la même raison.*

— ARMAND: *Alors, va falloir que je prête ma galette... et c'est beaucoup risquer... par tous les temps!"*

L'Angleterre, nation alliée de la France

Cette alliance commence à être acceptée dans le pays, et ce périodique parisien suit l'opinion publique, de plus en plus préoccupée, notamment après 1911, par la montée en puissance de l'empire de Guillaume II. Déjà en mars 1908, dans le dernier dessin du numéro dédié à la visite d'Armand Fallières¹⁴ à Londres, la métamorphose de l'Angleterre semble presque achevée. La phrase que Jean Villemot met dans la bouche du président français ne laisse planer aucun doute: "*Quand je pense que nous avons été si longtemps ennemis 'héréditaires'!*" [Fig. 16].

Cette tendance est confirmée en avril 1910 dans le numéro "Mémoires inédits de S.M. Edouard VII" entièrement illustré par Georges d'Ostaya, plutôt indulgent à l'égard d'un souverain qui regarde sa vie avec sagesse et humour [Fig 17]. Le caricaturiste dessine même son ascension au Paradis [fig. 18].

En juin de la même année c'est à son fils, Georges V¹⁵, qu'est dédié un numéro de *L'Assiette au Beurre*. Là-aussi, dans les différents dessins de Leal da Câmara, on ne voit aucune attaque violente à l'égard de la couronne britannique. À côté d'images humoristiques au sujet de l'aviation française qui envahit le ciel anglais ou celle représentant un commerçant de spiritueux parisien qui pleure la disparition d'un excellent client (Édouard VII), on peut y voir deux dessins totalement "neutres". L'un intitulé "Personne n'est indispensable", où John Bull affirme: "*Le Roi est mort. Vive le Roi!...*"; l'autre, sur "Le discours d'avènement" quand le nouveau roi promet d'être un aussi bon pilote¹⁶ au service du pays qu'il l'a été pendant vingt ans dans la marine. Même la caricature qui dénonce le sort de la "pauvre Irlande", dont on ignore toujours "les misères, les désirs et les droits", est un simple rappel des faits. On donne en outre l'image d'un Georges V prudent, voulant se démarquer de son cousin, le tsar de Russie, malgré une certaine ressemblance physique.

Le premier numéro de septembre 1911 se gausse de "La grève anglaise". Cependant, les clichés à l'égard de l'Angleterre ont pratiquement disparu: les critiques qui y sont formulées s'adressent aux ouvriers, aux grévistes, sans aucune allusion à leur nationalité [Fig. 19]. En outre, si l'on compare la page de titre [Fig. 20] à celle sur "La grève" de mai 1905 [Fig. 21] l'on est frappé par la similitude dans la représentation des ouvriers des deux côtés de la Manche, la différence se trouvant dans l'attitude de l'autorité: la république fait face, tandis que la monarchie tourne le dos aux manifestants.

Un dernier exemple qui concerne l'Entente Cordiale témoigne de cette transformation de l'image de l'Angleterre. Marianne surveille John Bull qui semble vouloir s'intéresser à une

¹⁴ Armand Fallières (1841-1931) est président de la République de 1906 à 1911.

¹⁵ Georges V (1865-1936), fils d'Édouard VII, règne de 1910 à sa mort.

¹⁶ Georges V a servi dans la *Royal Navy* entre 1877 et 1891.

autre femme, Gretchen **[Fig.22]**. En mars 1912, c'est le rapprochement anglo-allemand qui inquiète Andrisek, l'illustrateur de ce numéro. Il représente d'une part l'Anglais John Bull et l'Allemand Michel qui manifestent une certaine méfiance et qui prennent quelques précautions (l'un est armé d'un poignard, l'autre d'un pistolet). D'autre part, on voit Delcassé qui averti John Bull de ne pas menacer ses trois cercles (Londres, Saint-Petersbourg, Paris, symboles de la Triple Entente) et, surtout, le caricaturiste de *L'Assiette au Beurre* dessine Poincaré¹⁷ en Napoléon qui s'exclame, avec John Bull et l'Allemand Michel en arrière plan: "*Voici une Waterloo sans une goutte de sang!*". Cette caricature montre que, en ce moment-là, l'Angleterre était considérée comme une partenaire à part entière et que la France comptait vraiment sur son appui en politique étrangère.

¹⁷ Raymond Poincaré (1860-1934), plusieurs fois ministre, est président de 1913 à 1920.

Dessin de VILLEMOT.



— *Quand je pense que nous avons été si longtemps ennemis « héréditaires » !*

Figure 16 - n° 373, 23 mai 1908: “— Quand je pense que nous avons été si longtemps ennemis ‘héréditaires!’”, exclame Armand Fallières lors de sa visite à Londres.

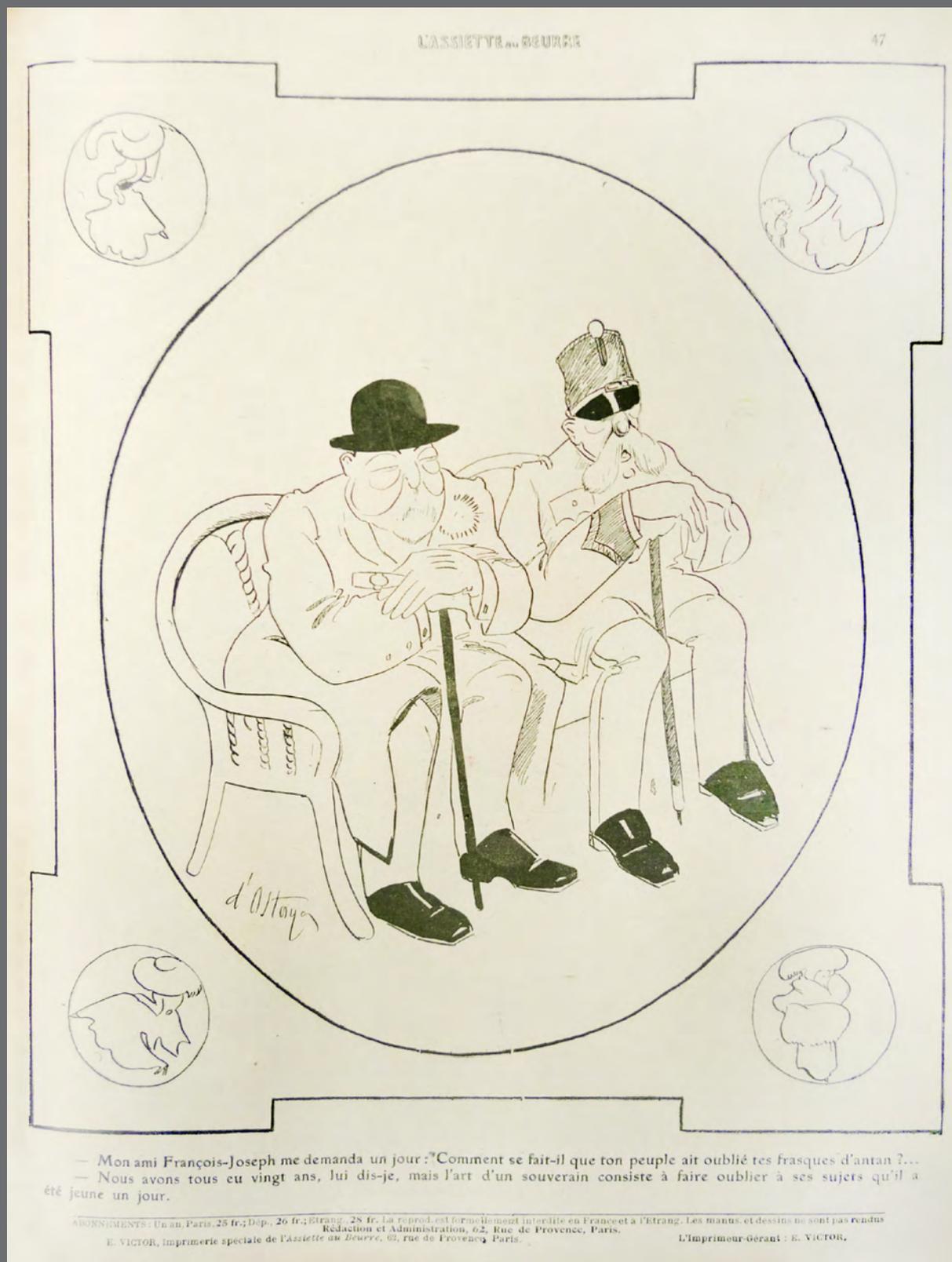


Figure 17 - n° 471, 9 avril 1910:

Édouard VII se rappelle sa jeunesse:

— *Mon ami François-Joseph me demanda un jour. "Comment se fait-il que ton peuple ait oublié tes frasques d'antan?..."*

— *Nous avons tous eu vingt ans, lui dis-je, mais l'art d'un souverain consiste à faire oublier à ses sujets qu'il a été jeune un jour."*



Figure 18 - n° 471, 9 avril 1910: d'Ostoya envoie le souverain britannique au Paradis, malgré ses nombreux "péchés":

“— Et en matière de conclusion, j'espère que le jour de mon dernier voyage, le Seigneur voudra bien m'admettre à ses côtés et qu'il me sera beaucoup pardonné, car j'ai beaucoup aimé.”



Figure 19 - n° 544, 2 septembre 1911: FIN DE LA GRÈVE:

Le Héraut — Dorénavant, lorsque le coût de la vie sera augmenté de 25 %, les salaires seront augmentés également de 25 %.



Figure 20 - n° 544, 2 septembre 1911: page de couverture du numéro consacré à la grève anglaise.



Figure 21 - n° 214, 6 mai 1905: page de couverture du numéro consacré à la grève en France.

N° 570
16 Mars 1912
50 Centimes

L'Assiette au Beurre

REDACTION
ET ADMINISTRATION
31, Rue de Valenciennes
PARIS
TELEPHONE: 32923



MARIANE. — Ah! je t'y prends, sacré John Bull, en train de vouloir me tromper avec Gretchen!

Figure 22 - n° 570, 16 mars 1912: page de couverture du numéro consacré à nouveau à l'Entente cordiale.

MARIANNE: "— Ah! je t'y prends, sacré John Bull, en train de vouloir me tromper avec Gretchen!"

Brève note finale

Peut-on parler de métamorphose de l'Angleterre au cours de ces douze années de vie de l'hebdomadaire satyrique parisien? Une comparaison entre les caricatures publiées en 1901/1902 et celles des dernières années de parution de ce périodique permettent de répondre par l'affirmative.

D'abord, au début du XX^{ème} siècle, on voit la reine Victoria en Enfer et le visage de son fils dessiné sur l'arrière-train d'une femme, tandis qu'en 1910, on promet à Édouard VII le Paradis avec toute la compréhension du Père éternel pour sa vie sentimentale. Par ailleurs, la même année, l'avènement de Georges V est décrit sans aucune ironie négative.

Ensuite, les dessins anglophobes de janvier 1903 laissent la place en 1910-1911 à des images bien moins agressives, voire bienveillantes, à l'égard des sujets de sa Majesté.

On relèvera enfin que l'Entente Cordiale, accueillie avec indifférence pour ne pas dire avec scepticisme en 1904-1905, constitue aux yeux des caricaturistes de *L'Assiette au Beurre* de 1912 un des piliers de la politique extérieure de la France.

N'oublions pas que si de 1906 à 1910, on peut avoir l'impression, pour reprendre la formule de René Girault, "que les jeux ne sont pas faits, que des solutions négociées sont encore possibles"¹⁸ entre les grandes puissances, à partir de 1911, après la deuxième crise marocaine¹⁹ et le début de la guerre italo-turque²⁰, les fronts se raidissent. L'accord franco-allemand²¹ de novembre de la même année semble équitable, mais il comporte des conséquences négatives.

D'une part on assiste à une mobilisation de l'opinion publique et à une forte effervescence nationaliste, notamment en Allemagne, où l'on a le sentiment d'avoir été floué. Cela fait croire à l'autre que le voisin constitue une menace. On écarte donc les solutions pacifistes ou de compromis.

D'autre part, cette crise provoque un nouveau déséquilibre dont profite d'abord l'Italie qui déclenche la guerre la Turquie. La Sublime Porte devra ensuite faire face en 1912 à l'attaque d'une coalition formée par la Serbie, la Bulgarie, la Grèce et le Monténégro. Ce

¹⁸ GIRAULT, René. *Diplomatie européenne. Nations et impérialisme (1971-1914). Histoire des relations internationales contemporaines. Vol I*, (2004). Paris: Payot, p. 377.

¹⁹ En 1911, le sultan est assiégé dans Fez par des tribus rebelles. L'intervention militaire française provoque la réaction de l'Allemagne qui, le 1^{er} juillet, envoie le navire de guerre *Panther* devant le port d'Agadir. Cette deuxième crise marocaine débouche sur l'accord du 9 novembre 1911.

²⁰ C'est l'Italie qui provoque cette guerre en déclarant la guerre à la Turquie le 29 septembre. L'occupation du littoral est facile en raison de la faiblesse des troupes turques, mais la pénétration dans l'intérieur de la Libye est beaucoup plus difficile, les tribus arabes opposant une grande résistance. L'Italie porte alors la guerre en Méditerranée orientale: sa flotte bombarde les Dardanelles; ses troupes occupent Rhodes et les îles du Dodécannèse. La Turquie, aux prises avec la 1^{ère} guerre balkanique, cède et abandonne par le traité d'Ouchy (18 octobre 1912) la Cyrénaïque et la Tripolitaine rassemblées sous le nom de Libye.

²¹ L'Allemagne obtient des compensations territoriales au Cameroun (15 000 km²) et au Congo (25 000 km²), contre la reconnaissance de la suprématie française au Maroc.

sera la première guerre balkanique, preuve supplémentaire que les grands pays (la France, l'Angleterre, la Russie, l'Autriche-Hongrie et l'Allemagne) n'arrivent plus, de 1911 à 1914, à contrôler les petites et les moyennes puissances européennes.

Mais il y aura deux autres conséquences négatives à moyen et à long terme de cette crise d'Agadir: la course aux armements s'accélère et l'on assiste à "un resserrement marqué des alliances", pour reprendre l'expression de Gerd Krumeich²². L'éventualité d'une guerre n'est plus totalement exclue dans les sphères dirigeantes où le poids des militaires s'accroît. La marge de manœuvre des diplomates se réduit comme une peau de chagrin.

C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter la dernière étape de cette métamorphose de *L'Assiette au Beurre*. Face à la montée du danger représenté par le nationalisme allemand, le rapprochement et le renforcement des liens avec Londres est inévitable et même ardemment souhaité, comme le prouve clairement la couverture du numéro 570 [Fig. 22]: la France rappelle à l'ordre son alliée de fraîche date et ne tolérera aucune infidélité de sa part. L'Angleterre n'est plus un ennemi héréditaire. Il n'en reste qu'un seul et de taille: celui qui occupe encore, à la veille de la Grande Guerre, les deux provinces chéries, l'Alsace et la Lorraine.

²² KRUMEICH Gerd, "Relations internationales et système d'alliances avant 1914", in AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Jean-Jacques.(2004), *Encyclopédie de la Grande Guerre (1914.1918. Histoire et Culture*. Paris: Bayard, p. 162.