

ACTA ACADEMIAE AGRISIENSIS

NOVA SERIES TOM. XXXVI.

SECTIO ROMANICA



REDIGIT
TIBOR ÓRSI



EGER, 2009

**AZ ESZTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA
TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI**

ÚJ SOROZAT XXXVI. KÖTET

**TANULMÁNYOK
A FRANCIA NYELV ÉS IRODALOM
KÖRÉBŐL**

SZERKESZTI

ÓRSI TIBOR

EGER, 2009

**ACTA
ACADEMIAE PAEDAGOGICAE
AGRIENSIS**

NOVA SERIES TOM. XXXVI.

SECTIO ROMANICA

Jadis et naguère

Recherches d'études françaises

REDIGIT
TIBOR ÓRSI

EGER, 2009

Lektorok:

Balogh Péter
Karafiáth Judit
Kovács Ilona
Mihalovics Árpád
Sepsi Enikő

Anyanyelvi lektorok:

Armelle Mass
Céline Thérache

ISSN 1785-2285

ISBN 978-963-9894-61-7



A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Főiskola rektora
Megjelent az EKF Líceum Kiadó gondozásában
Igazgató: Kis-Tóth Lajos
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád
Műszaki szerkesztő: Nagy Sándorné

Megjelent: 2010. október Példányszám: 50

Készült: az Eszterházy Károly Főiskola nyomdájában, Egerben

AVANT-PROPOS

Le présent volume se propose de faire connaître les domaines et les résultats acquis de recherche scientifique des professeurs actuellement en poste et ceux des anciens enseignants du Département d'Études Françaises de l'École Supérieure Károly Eszterházy à Eger.

L'enseignement de la langue française et de la culture francophone ainsi que la formation des professeurs de français y ont pris leur commencement en 1991. Depuis, non seulement le corps professoral mais aussi la structure de formation ont connu d'importantes transformations. Ce qui n'a pas changé, c'est l'intérêt porté à la recherche de la langue, de la littérature et de la civilisation françaises et francophones des enseignants et des ex-enseignants. Les travaux recueillis dans ce volume en sont le témoignage.

Les études présentées montrent une grande diversité des sujets traités dans les domaines comme la littérature, l'histoire, la culture, la civilisation, la linguistique, etc.

Que les lecteurs aient du plaisir à lire ces pages.

Par cette publication nous voudrions aussi célébrer le 20^e anniversaire de la fondation de notre Département de Français.

Eger, le 12 avril 2010.

Margit Vágási
directrice de département

I. LITTÉRATURE

LE PETIT LAVISSE ET LE SENTIMENT NATIONAL

Péter ÁDÁM

« C'est donc à l'école de dire aux
Français ce que c'est la France...¹ »
Ernest Lavissee

Histoire de France, cours élémentaire – voilà le titre de ce petit livre de cent quatre-vingt-douze pages, publié pour la première fois en 1884 par les soins de la Librairie Armand Colin ; or ce livre que son auteur, l'historien Ernest Lavissee², avait destiné aux enfants des classes primaires, de six à huit ans, était utilisé jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, et ne cessera d'inspirer les manuels d'histoire jusqu'aux années soixante³. *Le Petit Lavissee*, en effet, avait exercé une influence décisive et plus que profonde sur bon nombre de générations, véhiculant, en plus d'une vision délibérément républicaine de l'histoire, une nouvelle conception de son enseignement. À ce titre, ce manuel n'était pas sans contribuer à une reformulation, à une refonte du sentiment national, et ce, justement, à un moment de crise morale due à la défaite de 1870 et à la perte d'Alsace-Lorraine.

Aussi, pour bien comprendre l'importance du *Petit Lavissee*, faut-il le replacer dans ce contexte, un contexte déterminé de plus par les luttes politiques que les radicaux avaient à soutenir, vers la fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingts, pour l'enracinement de la III^e République. Le nouveau régime avait pour tâche non seulement d'élargir son assise sociale, de se faire accepter par la majeure partie de la population rurale, mais aussi de ramener, tôt ou tard, les « provinces perdues » à la mère-patrie. Aussi l'École de la jeune République devait-elle façonner de petits républicains, de bons petits patriotes qui ne se résigneront jamais à la défaite et qui, déjà, se préparaient à la reconquista, à la revanche.

Mais comment façonner de petits républicains ? D'abord en apprenant tout ce que l'on pouvait apprendre à l'Ennemi. N'attribue-t-on pas, en Allemagne, une très grande importance à l'enseignement de l'histoire, enseignement qui n'est pas sans rapport avec la confiance en soi, voire la fierté nationale de ce peuple ? Or, en France, fait remarquer Ernest Lavissee, tout au contraire, on

¹ E. LAVISSE (1881 : 39).

² Sur E. LAVISSE voir P. NORA (1984 : 247–289).

³ S. CITRON (200 : 12–16).

constate un désintéret total pour l'histoire que les Français « ignorent plus qu'aucun autre peuple civilisé n'ignore la sienne⁴ ». Et cet abandon n'est pas sans expliquer les faiblesses, la fragilité de leurs sentiments patriotiques, rejet qui, « s'effondrant dans les calamités nationales, fait place au désespoir, au dénigrement, à l'admiration de l'étranger et au mépris de soi-même⁵ ».

Dans cette optique, la régénération de l'enseignement de l'histoire⁶, impératif dont Ernest Lavissee, en ce début des années quatre-vingts, ne cesse de prôner l'importance, est aussi celle, bien entendu, du sentiment national. Le *Petit Lavissee*, effectivement, s'insère dans un grand mouvement de redressement national. C'est ici où la pensée de Lavissee rejoint celle d'Ernest Renan qui, dans sa célèbre conférence intitulée *Qu'est-ce que la nation ?* prononcée en 1882 à la Sorbonne⁷, parle lui aussi du poids du passé, de « la possession en commun d'un riche legs de souvenirs », comme étant l'un des deux facteurs constitutifs d'une nation (l'autre facteur étant « le consentement, le désir clairement exprimé », la ferme volonté de rester ensemble, « de continuer la vie commune⁸ »).

Seulement, « cette possession en commun d'un riche legs de souvenirs », comme dit Renan, suppose une réélaboration narrative de l'histoire nationale. Cette histoire, il faudra tout d'abord l'inscrire dans une perspective toute nationale et il faudra la raconter d'une manière telle qu'elle soit vraiment commune à tous les citoyens du pays, et que toute la nation puisse s'y reconnaître. Voilà le but qu'Ernest Lavissee devait se fixer au moment où il s'attaquait à son travail. Sans oublier, toutefois, que cette histoire de France devra rester à la portée des enfants. Et c'est en cela que Lavissee aura été, peut-être, le plus génial, et même si quelques-unes de ses formulations frisent aujourd'hui le ridicule (quand il parle, par exemple, au sujet de la Gaule, de « maman gauloise⁹ » ou quand le jeune Du Guesclin fait du pied de nez à un pauvre laboureur, après avoir pris de force son cheval¹⁰). Rares sont ceux, en effet, parmi les grands historiens qui ont su à tel point parler aux enfants, comme lui l'avait fait, faisant appel autant à leur curiosité qu'à leur imagination. Et Lavissee va jusqu'à les interpeller, en les invitant à chercher le lien entre les faits historiques et leurs expériences quotidiennes. Même du point de vue didactique et pédagogique, le *Petit Lavissee* aura été un chef-d'œuvre.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut mentionner les illustrations, ces images qui resteront gravées, tout autant qu'un certain nombre de ses formules ou ses anecdotes, dans l'esprit des élèves¹¹. On peut citer, à titre d'exemple, la

⁴ E. LAVISSEE (1881 : 28).

⁵ E. LAVISSEE (1881 : 41).

⁶ « Il faut se hâter de régénérer l'enseignement historique... », E. LAVISSEE (1881 : 37).

⁷ Sur cette conférence, voir P. ÁDÁM (1998 : 33–42).

⁸ E. RENAN (1992 : 54–55).

⁹ E. LAVISSEE (1913 : 2).

¹⁰ E. LAVISSEE (1913 : 66).

¹¹ Voir Ch. AMALVI (2001).

scène de la cueillette du gui¹², celle où Vercingétorix, coiffé d'un casque ailé, encourage les Gaulois à combattre les Romains¹³, celle où Charlemagne, préfigurant les futurs inspecteurs académiques, visite une école et gronde les mauvais élèves¹⁴, celle où l'on voit le moulin de Valmy¹⁵, pour ne mentionner que les plus connues – ces illustrations sont autant d'images d'Épinal qui font partie désormais de l'imagerie nationale. D'autant plus que les images, ici, sont tout aussi importantes que le texte, sinon plus. Plus d'une fois les illustrations ont même une certaine primauté sur le texte, ce dernier ne faisant qu'expliquer, expliciter pour ne pas dire « illustrer » ce que l'élève peut voir sur l'image.

Raconter l'histoire de France à de tout jeunes enfants, cela ne va pas, bien entendu, sans de nombreuses simplifications. Aussi le récit de Lavis, *cours élémentaire*, est-on ne peut plus simplifié. Mais si cette histoire est squelettique, elle n'est pas pour autant décharnée. Et, en effet, le *cours élémentaire* est jalonné, tissé, truffé, saturé même d'anecdotes, que l'auteur emprunte en partie à ses sources, mais aussi à la mémoire populaire. Lavis, sans nul doute, veut toucher, il veut émouvoir, il vise beaucoup plus les sentiments que la raison, tout en donnant une dimension poétique à l'histoire nationale, dimension qui, et c'est encore Ernest Lavis qui le fait plus d'une fois remarquer¹⁶, jusque-là, au moins dans les manuels scolaires, faisait cruellement défaut.

Mais le terme anecdote, ici, n'est peut-être pas le plus approprié. L'anecdote n'est pas un récit, avec chute à la fin, il s'agit, pour la plupart, de simples instantanés, d'un geste ou d'une phrase mémorable. Néanmoins, ils ne manquent pas de créer, et quelquefois de toutes pièces, de souvenirs communs, une certaine communauté de souvenirs, ciment indispensable de la cohésion nationale. Parallèlement, ces anecdotes proposent des modèles de comportement, et pas seulement des modèles de vaillance ou de patriotisme. Je pense à Colbert, par exemple, qui, au moment d'arriver le matin dans son cabinet, « aperçoit sur sa table, et à côté, beaucoup de papiers. Il va falloir lire tout cela, écrire des réponses. [...] Mais plus Colbert a d'ouvrage et plus il est content. » Et Lavis d'ajouter, en apostrophant les enfants : « Regardez bien : il se frotte les mains¹⁷ ». Voilà un grand exemple à suivre, un éternel modèle pour tous les futurs fonctionnaires !

Dans le *cours élémentaire*, cependant, on constate l'absence de certaines anecdotes que nous nous attendrions à y trouver. Il manque, curieusement, le baptême de Clovis, avec la phrase archicélèbre de Saint-Rémy (« Courbe la tête, fier Sicambre... » etc.), et il manque, encore plus curieusement, le récit bien connu du Vase de Soissons. Est-ce parce que Lavis voulait présenter aux

¹² E. LAVISSE (1913 : 3).

¹³ E. LAVISSE (1913 : 5).

¹⁴ E. LAVISSE (1913 : 18–19).

¹⁵ E. LAVISSE (1913 : 141).

¹⁶ E. LAVISSE (1881 : 39–40).

¹⁷ E. LAVISSE (1913 : 114).

élèves une Histoire de France plus ou moins laïcisée ? Ou, en ce qui concerne le fameux récit du Vase de Soissons, est-ce la violence de la scène qui explique l'omission ? En tout cas, la religion, et cela vaut pour tout le livre, est beaucoup plus fait historique ou fait social que manifestation de la foi. Une seule exception : le martyr de Sainte Blandine, jetée devant les fauves¹⁸. Mais dans cette légende, en effet, l'identité jusqu'au bout assumée est infiniment plus importante que la foi elle-même.

Cette laïcisation de l'histoire va jusqu'à priver les guerres de religions de tout enjeu. « Au temps de François I^{er}, écrit Lavissee, des Français ne voulurent plus être catholiques; ils devinrent *protestants*. Les catholiques détestèrent les protestants, et les protestants détestèrent les catholiques. Ils se firent beaucoup de mal les uns aux autres¹⁹ ». Et suit le récit de ce « crime abominable²⁰ », le mot est encore de Lavissee, que fut le massacre de la Saint-Barthélemy. Comme on voit bien, rien sur la controverse religieuse ; l'essentiel de cet événement tragique résidant dans le fait que des Français, pour une raison ou pour une autre, massacrent d'autres Français. Les guerres de religions, qualifiées de « crimes abominables », deviennent une espèce de guerre civile préfigurant la Terreur et tous ces événements tragiques qui, périodiquement, mettent en question l'unité sacro-sainte du pays.

Car tout comme la République, la France aussi doit être « une et indivisible ». Et cette unité est projetée loin en arrière dans l'histoire : déjà la Gaule se présente comme un pays très uni, sinon centralisé, et habité par un seul peuple, pour ne pas dire, par une seule nation. Mieux, ce peuple est déjà un grand modèle de vaillance et de patriotisme. Avant la bataille, le « général » Vercingétorix harangue les Gaulois. « Les Romains, veulent nous prendre notre pays, dit-il; il faut nous défendre. Marchons et chassons-les de la Gaule, notre patrie²¹ ». Autrement dit, il faut bouter les Romains hors de Gaule. Dans les paroles prononcées par Vercingétorix on croit déjà entendre celles de Jeanne d'Arc.

Cette France qui est présentée aux élèves veut manifestement ignorer, en plus, les grandes divisions ethniques du pays. Tout se passe comme si le pays n'était habité, et ce dès les temps les plus reculés, que de citoyens français « sans distinction d'origine ». Cette vision républicaine ne manque pas de créer des formules plus que cocasses. À propos d'une révolte paysanne survenue sous Louis XIV, Lavissee parle de « pauvres gens de Rennes » qui, pour n'avoir pas voulu payer d'impôt, sont impitoyablement « chassés de leurs maisons et de leur ville²² ». Ces « pauvres gens de Rennes », ce sont, bien entendu, les paysans bretons, mais le mot breton tout comme les autres dénominations ethniques, sont

¹⁸ E. LAVISSE (1913 : 8–9).

¹⁹ E. LAVISSE (1913 : 92).

²⁰ E. LAVISSE (1913 : 93).

²¹ E. LAVISSE (1913 : 4).

²² E. LAVISSE (1913 : 119).

rigoureusement proscrites, bannies, refoulées, passées sous silence dans ce manuel. Et pour cause : en France, il ne devrait y avoir que des Français.

Une seule exception : les Arabes. Qui sont, sous le règne de Charles X, les ennemis de la France, parce qu'ils « faisaient beaucoup de tort à notre commerce, en arrêtant et pillant nos navires²³ ». Sur une illustration qui, page 167, représente une école en Algérie, les « petits Arabes », en effet, sont soigneusement séparés des « petits Français » ; sur l'image on voit une rangée de pupitres pour les petits Français, habillés à l'européenne, et une autre rangée de pupitres pour les petits Arabes, habillés en burnous blancs. Si les Arabes ont droit à leur nom, c'est que, visiblement, ils ne sont pas citoyens à part entière ; même s'ils sont, eux aussi, « de bons petits écoliers », même s'ils « apprennent aussi bien que les petits Français » et même « s'ils font d'aussi bons devoirs²⁴ », il y a, manifestement, un clivage entre ces deux catégories.

Les Arabes, pourtant, ont eu toutes les raisons de se soumettre à la France. Et ce d'autant plus qu'ils ont bien pu prendre exemple sur les Gaulois mêmes. Ces derniers, certes, avaient farouchement combattu les Romains, mais, une fois vaincus, ils ont accepté sans hésitation aucune les bienfaits de leur civilisation. Voilà pourquoi, dans le *Petit Lavis*, *civiliser* et *coloniser* sont presque synonymes. Les Romains, en effet, « savent faire beaucoup de choses que les Gaulois ne savaient pas faire. Mais les Gaulois étaient intelligents. Ils apprirent à faire tout ce que faisaient les Romains...²⁵ ». Voilà comment les Gaulois ont pu être, aux yeux des petits Arabes, un modèle de soumission. Et pourquoi les Arabes ne se soumettraient-ils pas à la France, quand elle veut que « les petits Arabes soient aussi bien instruits que les petits Français » ? Et Lavisse d'ajouter : « Cela prouve que notre France est bonne et généreuse pour les peuples qu'elle a soumis²⁶ ». Apologie de la colonisation, le *Petit Lavis* est profondément pénétré, imprégné par la mission civilisatrice de la France.

Les élèves qui avaient utilisé ce manuel avaient appris que les Gaulois étaient courageux et vaillants ; que les Francs étaient courageux et vaillants ; que les Français étaient toujours, tout comme leurs plus grands rois, courageux et vaillants. La revanche, la reconquête de la fierté nationale est, on le voit bien, au coeur même de l'enseignement de l'histoire nationale. Les Français ainsi héroïsés se trouvent en face d'un peuple diabolisé qui, si vaillant et courageux qu'il soit, est le représentant du Mal. « Peuple orgueilleux », les Allemands « cherchent toutes les occasions de nous faire du mal²⁷ ». Seulement voilà, la France ne combat pas pour elle seule : et, ici, le Lavis du cours moyen est infiniment plus explicite que le Lavis du cours primaire : « En défendant la France, nous travaillons pour tous les hommes de tous les pays, car la France,

²³ E. LAVISSE (1913 : 165).

²⁴ E. LAVISSE (1913 : 167).

²⁵ E. LAVISSE (1913 : 8).

²⁶ E. LAVISSE (1913 : 168).

²⁷ E. LAVISSE (1913 : 162).

depuis la Révolution, a répandu dans le monde les idées de justice et d'humanité²⁸. En face d'une Allemagne défendant ses intérêts égoïstes, la France, elle, ne défend que les valeurs universelles.

Toutefois, ce n'est que l'un des deux versants de l'enseignement patriotique du *Petit Lavis*, cours élémentaire. L'autre versant, plus caché, plus implicite, c'est la constatation que l'ère des révolutions est désormais close. Bien sûr, l'histoire nationale, avec les séries d'événements qu'elle présente, n'est qu'un long chemin menant tout droit à 1789. Le chapitre consacré à la Révolution est, sans conteste, avec l'épopée napoléonienne, le point d'orgue du manuel. En ce qui concerne la révolution de 1830 et celle de 1848, dans le cours élémentaire Lavis ne fait que les mentionner. Quant à la Commune, il n'en souffle mot. Ici, c'est le silence complet.

Et pour cause. Comme il explique dans sa conférence prononcée en 1881 à la Faculté de Lettres de Paris, la prudence exige « de donner la Révolution pour un point de départ, et non pour une conclusion ». Il faut bien se garder, en effet, « d'exposer à l'admiration des enfants l'unique spectacle des révoltes, même légitimes, et de les induire à croire qu'un bon Français doit prendre les Tuileries une fois au moins dans sa vie, deux fois s'il est possible, si bien que, les Tuileries détruites, il ait envie quelque jour de prendre d'assaut, pour ne pas démeriter, l'Élysée ou le Palais-Bourbon²⁹ ! » La Révolution, d'après ce raisonnement, appartient à un passé clos, à jamais révolu, elle ne peut donc avoir aucune actualité dans le présent. Voilà pourquoi le dernier chapitre du manuel est consacré aux progrès de la science ; pour insister sur le fait que, désormais, c'est aux savants de dire ce que sera l'avenir, à eux seuls, et non pas aux révolutionnaires.

S'il est vrai que c'est grâce à ce manuel que la majorité des Français avaient pu intérioriser des notions telles que Nation ou République, il est tout aussi vrai qu'Ernest Lavis a vidé la pensée républicaine de tout son contenu social, n'en gardant que le contenu strictement patriotique. Encore avait-il amalgamé celui-ci aux valeurs de la droite monarchiste et conservatrice. Même obsession de la faiblesse du sentiment national, même fidélité à la tradition française, même culte des grands hommes de la nation, même insistance sur le devoir et sur l'unité : « Lavis, comme le dit Pierre Nora, a transposé, sur le mode laïque et républicain, les justifications de la monarchie³⁰ ». Œuvre syncrétique, son manuel refuse par le même geste et la religiosité de droite et la sensibilité sociale de la gauche. Voilà pourquoi il a pu devenir pour bon nombre de générations successives, par les idées qu'il véhiculait, un élément constitutif important, pour ne pas dire le socle de la conscience nationale.

Pour Claude Lévi-Strauss, un mythe a deux voies devant lui : « celle de l'élaboration romanesque, et celle du réemploi aux fins de légitimation

²⁸ Cité par P. NORA (1984 : 284).

²⁹ E. LAVISSE (1881 : 39).

³⁰ P. NORA (1984 : 286).

historique³¹ ». La mythisation de l'histoire nationale à la Lavisse a ceci de particulier qu'elle emprunte à la fois ces deux voies, tant celle de l'élaboration romanesque, que celle de la légitimation historique, et que, chez lui, la première est mise au service de la seconde.

BIBLIOGRAPHIE

- ÁDÁM Péter (1998) : « Renan nemzetfelfogása », *Mi a nemzet?*, Akadémiai Kiadó, Budapest, p. 33–42.
- AMALVI, Christian (2001) : *Les héros de l'histoire de France. Comment les personnages illustres de la France sont devenus familiers aux Français...* Toulouse, Privat.
- CITRON, Suzanne (2003) : « Histoire de France : crise de l'identité nationale », in *Dialogues Politiques, revue plurielle de science politique*, N° 2, janvier 2003, p. 12–16.
- LAVISSE Ernest (1881) : « L'enseignement historique en Sorbonne et l'éducation nationale », in *Questions d'enseignement national*. Paris, Armand Colin, 1885, p. 39.
- LAVISSE, Ernest (1913) *Histoire de France, cours élémentaire*. Paris, Librairie Armand Colin.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1973) : *Anthropologie structurale deux*. Paris, Plon, p. 315.
- NORA, Pierre (1984) : « Lavisse, instituteur national. Le *Petit Lavisse*, évangile de la République », in *Les lieux de mémoire, I, La République*, Paris, Gallimard, p. 247–289.
- RENAN, Ernest (1882) : *Qu'est-ce qu'une nation ? et autres essais politiques*, textes choisis et présentés par Joël Roman. Presses Pocket, 1992, p. 54–55.

³¹ C. LÉVI-STRAUSS (1973 : 315).

HOMMAGES ET TOMBEAUX CHEZ MALLARMÉ – L’ARTICULATION RESSUSCITANTE ET RANIMANTE

Györgyi FÖLDES

Stéphane Mallarmé a composé toute une série des *Tombeaux* et des *Hommages* destinés aux artistes morts dont Gautier, Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner, Puvis de Chavannes. Quel peut être l’objectif véritable de ces poèmes ? Le simple hommage, la commémoration, une offrande, ou même la résurrection ? Voilà la question à laquelle nous nous proposons de répondre en analysant quelques-unes de ces œuvres remarquables.

Mallarmé pense que c’est énoncé, proféré, rappelé à la vie réelle que le verbe peut obtenir son sens mystérieux : nous pouvons lire ses œuvres soit à haute voix soit silencieusement, c’est bien l’articulation qui en fait naître la signification. Bien que Mallarmé fasse très attention à la typographie et à la mise en page, il considère le livre – en tant qu’objet physique – comme une partition minutieuse. Il écrit par exemple que dans la poésie sans la « profération » « rien ne demeurera¹ », ou qu’ « il est (...) un art, l’unique ou pur qu’énoncer signifie produire² ». Selon lui, le pouvoir de la parole, de l’énonciation (extérieure ou intérieure) est de créer un autre monde, celui des idéaux – plus ou moins – platoniciens. Nous connaissons sa formule célèbre sur le symbolisme : « Je dis : une fleur ! et, hors de l’oubli où ma voix se relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous les bouquets³. » (Il faut cependant y ajouter que dans l’*Action restreinte*, en définissant l’ontologie du livre, il dit quasi le contraire : l’existence du livre ne requiert pas de lecteurs.)

Cette conception de Mallarmé semble être en accord en grandes lignes avec celle de Humboldt et celle de Potebnia, selon qui le mot est un instrument de la connaissance, car sa réalisation (sa prononciation ou son écriture) objective, extériorise la pensée. (Quant à Humboldt, nous ne pouvons pas trouver de preuves philologiques de son influence, mais nous savons que Mallarmé voulait fonder sa thèse de doctorat sur la théorie de Bopp qui était son collaborateur.) Humboldt écrit : « Le son articulé est l’essence du langage qui intervient au

¹ S. MALLARMÉ : *Théorie du vers* = S. M. : *Œuvres complètes* (1945) éd. H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY. Paris, Gallimard, p. 367.

² S. MALLARMÉ : *Crayonné au théâtre* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 295.

³ S. MALLARMÉ : *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 857.

changement de la représentation en notion de nature proprement linguistique, ou plus généralement l'articulation est l'essence par excellence du langage, le levier qui opère la mise en œuvre du langage et du contenu de pensée, la clef de voûte qui réalise l'intime union de ses deux instances⁴ » ; cependant il y ajoute que c'est moins de l'élément effectivement perceptible pour l'ouïe que du moment articulatoire qu'il s'agit ici. Le son articulé est l'essence du langage qui intervient par le passage à la représentation de nature proprement linguistique. De notre point de vue, la constatation la plus importante de Humboldt est que « la dépendance mutuelle et complémentaire de la pensée et du mot a pour conséquence évidente que les langues sont moins des moyens destinés à représenter la vérité déjà connue que des moyens promis à la découverte de la vérité insoupçonnée jusque-là⁵. Le philosophe et linguiste allemand identifie l'articulation du son à la forme intérieure dont l'aspect le plus caractéristique est son dynamisme, son énergie, c'est-à-dire qu'elle ne peut désigner qu'une direction, une manière de procéder. En ce qui concerne Potebnia, bien sûr, on ne peut pas parler d'une influence, seulement d'une idée parallèle avec celle de Mallarmé : il suppose⁶ que dans le mot naissant, la pensée – au moyen d'une image, d'une représentation considérée comme *tertium comparationis* – compare deux complexes : celui à connaître et celui qui est déjà connu. Cette comparaison primordiale du mot naissant est en général oubliée, mais la texture de l'œuvre poétique peut la sauvegarder, peut nous rappeler à cette forme étymologique. La force évocatrice du mot provient de la représentation (ou, autrement dit : de la forme intérieure), celle-ci étant le signe de la pensée primitive et attachant la forme sonore du mot au sens du mot.

Ainsi, nous avons contourné deux théories parentes à celles de Mallarmé qui met donc, lui-même aussi l'accent sur l'articulation, sur le dynamisme du mot naissant et qui cherche consciemment les étymologies aussi dans le dictionnaire Littré, dans les mots anglais (*house-husband*, *heavy-heaven*), dans les faux-amis, etc. Il a justement commencé à s'occuper des théories linguistiques générales de Bopp, parce qu'il voulait – comme l'indique Charles Chassé – « constituer cette langue idéale, ce super-idiome, antérieur à toutes les langues nationales puisque les éléments dont il serait composé auraient été pris dans leur sens le plus ancien⁷. »

Que se passe-t-il de ces *épitaphes* très musicales, abondant en allitérations sonores et rimes riches ? Nous les lisons bien sûr ; par conséquent, en les

⁴ W. von HUMBOLDT : « Sur la diversité de structure du potentiel linguistique de l'humanité » trad. en manuscrit : Pierre CAUSSAT, cité par : Ole HANSEN-LOVE : « La révolution copernicienne du langage », dans *l'Œuvre de Wilhelm von Humboldt* (1972) : Paris, Vrin, p. 192.

⁵ *Idem*, p. 13.

⁶ Pour les études d'Alexandre Potebnia, cf. : Á. KOVÁCS (dir.) (2002) : *Poétika és nyelvemélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelszki, Olga Frejdenberg műveiből*. Budapest, Argumentum.

⁷ Ch. CHASSÉ (1954) : *Les clés de Mallarmé*. Paris, Éditions Mouton, p. 40.

articulant, nous les réalisons, ou nous réalisons – même revivifions – leur monde intérieur et antérieur.

Comme nous le verrons plus tard, dans le *Tombeau de Charles Baudelaire*, Mallarmé évoque le monde des mythes égyptiens : or, dans la conscience magico-religieuse, les formes linguistiques se manifestent d’abord comme phénomènes mythiques : chaque mot du langage devient une force primitive, la source de tout ce qui est et se manifeste. Dans les mythes cosmogoniques, le verbe est attaché aux dieux ou à Dieu, soit comme instrument utilisé par le Créateur, soit la cause première d’où il naît, lui aussi.

En outre, nous connaissons de nombreux écrits qui attestent que selon Mallarmé, les noms propres (surtout les noms sonores : Anastase, Hérodiade, Igitur, etc.) sont voués par excellence à créer une réalité virtuelle : celle des œuvres. Dans les *Mots anglais*⁸, Mallarmé – qui considère que les noms propres (prénoms et noms de familles) sont motivés – indique le sens général de quelques noms propres.) Or, les *Tombeaux* et les *Hommages* contiennent tous le nom de l’artiste défunt (non seulement dans leur titre, mais dans les vers) ; de plus, ils les évoquent en général en une position accentuée, en position de rime. Les exemples les plus éclatants sont ceux de Puvis de Chavannes et de Verlaine dont les noms riment avec des mots évoquant la vie : « Par avance tu vis »/ « Ô solitaire Puvis », « Verlaine »/ « haleine » : de plus, « vis » chez le peintre comportera pour le poème une homonymie entre la 2^e personne du singulier des verbes *voir* (passé simple) et *vivre* (présent), liant la survie de l’artiste à la vue, à son sens assurant son art, tandis que chez Verlaine, la *haleine* se rattache au motif de la bouche, c’est-à-dire à l’organe considéré par Mallarmé comme un des attributs les plus caractéristiques des poètes. En outre, un autre de ces noms (Baudelaire) est renforcé par les allitérations de ses consonnes, surtout celle du son initial, au corps du poème. Ces gestes de Mallarmé sont destinés à faire naître le monde du poème, un monde qui appartient au mort aussi, ressurgi dans l’œuvre et par l’œuvre. Boulgakov écrira dans sa *Philosophie du nom*⁹ (étant en accord avec la conception de Potebnia) que toute dénomination étant un jugement, ou, autrement dit, une prédication, le nom propre – bien que pour la première vue, il paraisse impliquer une dénomination déjà obscurcie – comporte un idéal (l’idéal platonicien de l’homme), et colle étroitement à celui qui le possède : comme force, comme énergie, il le détermine et le forme, il est donc la source de la vie individuelle. Le nom propre parle de l’être, où l’idéal devient réel.

Dans notre analyse, nous nous concentrerons sur cet aspect des poèmes, nous n’en toucherons que les traits les plus importants du point de vue de cette résurrection. Dans le sonnet déjà mentionné, écrit en hommage de Baudelaire, Mallarmé évoque quelques mots tirés de l’œuvre du destinataire du poème, ce qui contribue donc à ressusciter l’essence de cette poésie. Ici, nous trouvons

⁸ S. MALLARMÉ : *Mots anglais* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 1089.

⁹ M. BOULGAKOV (1954) : *Философия имени*. Paris, YMCA Press, p. 154–178.

important de diriger notre attention à l'aspect mythique de l'œuvre, surtout, car la mythologie égyptienne – à part le mot *sphinx* – n'est pas caractéristique à la poésie de Baudelaire. Deux expressions du premier quatrain se révèlent comme primordiales pour notre interprétation : « Le temple enseveli divulgue par la bouche sépulcrale », et « quelque idole Anubis tout le museau flambé comme un aboi farouche ». D'une part, l'importance du son est exprimée explicitement par les motifs comme *bouche*, *museau*, *aboi* et implicitement par les allitérations ; d'autre part, la « bouche sépulcrale » et « *Anubis* » peuvent s'apparenter étroitement : ils peuvent être liés à un rite sépulcral dans la religion égyptienne, appelé « ouverture de la bouche », et placé sous les auspices d'Anubis¹⁰. La cérémonie se sert à accorder au mort la faculté de proférer la vérité, de se justifier devant les dieux, et d'avoir une vie nouvelle. Pendant le rite, un disque solaire est placé sur la bouche du défunt pour montrer qu'il partagera désormais la vie de Rê, du Dieu Soleil. Cet acte exprime une prière du Livre des Morts de l'Égypte ancienne : « Rends-moi ma bouche pour parler. » Dans le sonnet, on ouvre la bouche du défunt pour que le temple enseveli (c'est-à-dire la nature dont – selon les *Correspondances* de Baudelaire – nous devons savoir traduire les symboles, les confuses paroles en langue humaine, en langage poétique) puisse divulguer, se traduire en langage poétique. Or, le seul point où l'esthétique de Baudelaire communique avec la culture égyptienne, c'est qu'il considère le monde (la nature, le temple) comme un ensemble des hiéroglyphes que le poète, cette personne initiée peut déchiffrer pour y trouver l'essence de l'existence. Le museau « flambé », « la mèche », « le gaz », « le réverbère », « le rubis » évoquent l'élément du feu et avec lui, le soleil (pensons à la vie partagée avec Rê), ce symbole de la vie et du verbe divin. Cependant, le pubis « allumé », qui est en contact physique du tombeau de Baudelaire (il est fort probable que la femme s'assoit sur la tombe), nous suggère un acte sexuel et la fécondité aussi. Celle-ci et son antithèse, la stérilité sont les notions clefs de la poésie de Mallarmé. Au sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, la stérilité (glaciale) peut être vaincue par la réalisation, la prononciation du SIGNE (c'est seulement la manière dont le CYGNE peut se DÉ-LIVRER de la blancheur du papier) ; ici, nous voyons l'autre face de ce problème : l'atmosphère du poème est déterminé par la couleur rouge et l'élément du feu : au cours d'un rite antique et sexuel à la fois, le poète mort regagne la vie en regagnant la capacité de parler, de créer par le verbe. Nous notons ici, que les motifs peuvent être tous liés entre eux-mêmes, et leur ensemble renforce notre hypothèse : selon Jung, *la bouche* comme symbole archétypique peut s'apparenter avec le feu ; dans la symbolique traditionnelle, on suppose une relation multiple entre la bouche et le sexe

¹⁰ Dans cette étude, nous avons consulté les dictionnaires de symboles suivants :
 J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT (1969) : *Dictionnaire de symboles*, 1–4, Paris, Seghers.
 M. CAZENAVE (dir.) (1996) : *Encyclopédie des symboles*. Édition française. Livre de Poche, LGF.
 J. PÁL et E. ÚJVÁRI (éd.) (1997) : *Szimbólumtár*. Budapest, Balassi.

féminin ; le feu (le soleil) est le gage de la fécondation, ainsi, de la vie nouvelle ; le temple, le verbe *bénir* et le pubis nous suggère la figure d’une prostituée sacrée dont le rôle était dans l’Antiquité de s’unir avec la divinité. De plus, la connexion des mots *tomb* “*tombe, tombeau*” et *womb* “*utérus*” est un des topiques de la poésie anglaise si chère pour Mallarmé, qui utilise avec prédilection des calques et des faux-amis empruntés à la langue anglaise. Pour clore cette analyse, nous rappelons encore que tous les textes de Mallarmé portant sur le tombeau de Baudelaire (*Autrefois, en marge d’un Baudelaire, Symphonie littéraire, Théodore de Banville*) décrivent tous le coucher du soleil qui peut être interprété comme une descente dans l’enfer seulement provisoire. Dans *Théodore de Banville*¹¹, Mallarmé parle d’une résurrection provoquée par le tombeau de Baudelaire ; le texte le plus intéressant est quand même la *Symphonie littéraire* qui est au moins un peu plus discursif que le sonnet analysé : ce poème en prose comporte un cadre ou le narrateur lit dans un livre la présentation du coucher du soleil se déroulant au tombeau : citons la partie finale de cette œuvre : « J’ai fermé le livre et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse l’apparition du poète savant qui me l’indique en un hymne élané mystiquement comme un lis¹². »

Dans *Le Tombeau d’Edgar Poe*, la solution de Mallarmé est surprenante. Dans le titre, il élimine le deuxième prénom du poète défunt (Allen), justement celui qu’il a présenté dans les *Mots anglais* comme un prénom individualisant, ne désignant qu’une seule personne. Dans cette œuvre didactique, il a expliqué le prénom Edgar ainsi : « la lance qui défend les biens ».

L’ensemble du contenu discursif du poème nous suggère un geste pareil de la part de cet « *Edgar* », du « *Poète* », du « *POE* »-te, c’est-à-dire de Poe lui-même, considéré comme le poète par excellence, dont Mallarmé dit dans *Scolies* être « le prince spirituel de cet âge », « un des plus grands héros littéraires¹³ ». Lui, dans sa mort et par son tombeau orné d’un bas-relief (et de l’inscription de « notre idée ») peut borner le blasphème, l’incompréhension du public si blessant dans sa vie : le « *Poète* » – ou, plus tard, « l’ange » – tient un glaive pour défendre sa poésie (d’ailleurs sonore, car l’« *hydre* » doit l’écouter : « *oyant* »), pour la sauvegarder pour l’éternité. Nous citons ici l’interprétation si probante de Morel : les notions *ange, glaive, parole, mort* peuvent être rapprochées par l’imagerie biblique : l’ange est celui d’Apocalypse, « qui est le Verbe de Dieu » ; « de sa bouche sort un glaive acéré, pour qu’il en frappe les *nations* » (*Apocalypse*, XIX.15.) ; l’hydre « évoque non seulement l’hydre de Lerne, mais la Bête d’Apocalypse, pleine de noms blasphématoires... », « de mots de la tribu ». La conclusion de Morel : le poème est « l’apocalypse du Verbe poétique, et donne en tout cas au conflit traditionnel du poète et de la foule la dimension d’un conflit archétypal, celui de l’ange et de l’hydre, de

¹¹ S. MALLARMÉ : *Théodore de Banville* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 141.

¹² S. MALLARMÉ : *Symphonie littéraire* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 282.

¹³ S. MALLARMÉ : *Scolies* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 767.

l'éternité et du siècle¹⁴ ». Nous ne pouvons que compléter cette explication brillante : le glaive sortant de la bouche de l'ange lui-même peut être aussi le verbe (surtout, que dans l'iconographie traditionnelle, les anges tiennent quelquefois des livres). Dans la version anglaise, Mallarmé donne pour équivalent du « glaive nu » l'expression *naked hymne* "hymne nu", qu'il explique ainsi à Mrs. Sarah Helen Whitman : « the words take in death their absolute value » : "dans la mort, les mots gagnent leur valeur absolue¹⁵". Dans l'*Apocalypse*, ce glaive sorti de la bouche apparaît encore une fois, mais cette fois-ci, c'est le Christ au visage brillant comme le soleil qui le serre entre ses lèvres. Ici, le glaive symbolise le feu purificateur et la vérité illuminante (de nature verbale, bien sûr) et il a comme tâche de trancher les limites du temps, de rendre le temporel atemporel. Il nous reste encore une question : comment faudrait-il attacher le Verbe divin à la réalisation concrète (de la lecture) du poème en tant qu'objet linguistique ? La solution de ce problème nous montrera la réponse à une autre question aussi – puisque nous avons déjà vu que selon la conception de Mallarmé, la connaissance se fonde sur une base linguistique : comment faudrait-il attacher cet idéal platonicien des poètes ressurgi de l'état de la mort, à la figure concrète de cet auteur américain ? Nous trouvons la clé dans les *Notes sur le Langage*, où Mallarmé nous avertit de ne jamais confondre le Langage avec le Verbe (la réalisation concrète avec l'idéal), tout en précisant, qu'il existe entre eux une certaine relation indirecte, une certaine « transparence » :

Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont "la négation identique à l'essence" du devenir, devient le Langage. Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l'Être, le temps, devenu son mode : cela à travers les phases de l'Idée et du Temps en l'Être, c. à. d. selon la Vie et l'Esprit. (...) D'où les deux manifestations du Langage, la Parole et l'Écriture, destinées (...) à se réunir toutes deux en l'Idée du Verbe : la Parole, en créant les analogies des choses par les analogies des sons. L'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la Parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture) et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation (...) de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, Le Verbe apparaisse derrière son moyen de Langage, rendu à la physique et à la physiologie comme un principe dégagé, adéquat au Temps et à l'Idée¹⁶.

Que se passe-t-il quand le verbe/la parole, matériau de la poésie n'est pas le matériau de l'art pratiqué par l'artiste commémoré ? Dans le cas de Wagner, nous ne nous en éloignons pas autant, nous restons encore dans le domaine des arts sonores ; de plus, comme nous le savons, l'esthétique de Mallarmé requiert

¹⁴ Cf. Notes, S. M. : *Œuvres complètes*, p. 1193.

¹⁵ In : S. MALLARMÉ (1995) : *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Paris, Gallimard, p. 559–562.

¹⁶ S. MALLARMÉ : *Notes sur le Langage* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 503–512.

la musique, la musicalité pour la poésie aussi. Comme de nombreuses interprétations l’ont déjà affirmé, le poème est un hommage boudeur, un peu ironique, mais le ton péjoratif concerne plutôt la personnalité de Wagner, et non pas son œuvre. Cette équivocité est aussi présente dans le motif du silence de la mort (« silence funèbre », « trompettes d’or pâmé », « tu ») qui implique le contraire de tout ce que nous avons suggéré jusqu’ici, la résurrection réalisée par le langage articulé. En effet, quelques expressions sous-entendent cette hypothèse : « manque de mémoire », « enfouissez-le dans l’armoire » (le sens primitif d’*enfouir* est justement “creuser”, “enterrer”). Est-ce que le Livre – qui un des symboles les plus importants de la poésie mallarméenne et qui se présente ici dans plusieurs formes : « grimoire », « hiéroglyphes », « vélin » – enferme dans lui-même les sons en tant que lettres ou notes mortes pour toujours, personne ne les jamais lira ? Il faut ajouter que par ce manque de lecture et d’articulation, un autre aspect manquant de la réception semble être aggravé, et c’est l’interprétation. Le grimoire est un livre contenant des formules magiques, hermétiques ou un manuscrit peu lisible, et l’hiéroglyphe (écrit en général sur le vélin) représente – déjà depuis l’humanisme, mais plus théoriquement depuis Jouffroy, Sainte-Beuve et surtout Baudelaire – l’élément de la nature à déchiffrer (cf. les *Correspondances* citées par Baudelaire par son article portant sur Wagner), ainsi, le symbole en tant que tel : ce sont donc des porteurs, des enregistreurs du son et de la signification essentielle à la fois, mais qui menacent ici de ne plus mettre ceux-ci à jour. Mais est-ce bien vrai, est-ce que le silence funèbre l’emportera bien sur la vie, la musique et l’art ? L’hiéroglyphe propage un frisson familier, le sacre irradié par Wagner est mal tu par l’encre, va sonner en « sanglot sibyllins » comme montre « la pointe » du texte. Nous devons préciser que la sibylle peut être le symbole du poète absolu, créant de la poésie hermétique : la sibylle de Cumes, cette prophétesse était cru élevée à une condition transnaturelle qui lui permettait de communiquer avec le divin et qui gardait ainsi le savoir le plus profond ; ses oracles toujours énigmatiques, même obscurs étaient prononcés oralement, chantés sous forme de vers, mais étaient aussi notés dans des livres nommés Sibyllins, devenus d’ailleurs ses attributs les plus importants. De plus, dans l’*Énéide*, elle accompagne le héros de l’épopée dans l’enfer pour une visite seulement provisoire, elle se révèle donc capable de reconduire quelqu’un de la mort. C’est « les sanglots sibyllins », ce deuil immatériel, mystérieux et sonore qui fait ressurgir « le sacre mal tu par l’encre » du « dieu Richard Wagner » et qui fait sonner « les trompettes tout haut d’or pâmé sur les vélin », c’est-à-dire la musique jusqu’ici prisonnière de la partition : le poème hermétique lu jusqu’à la fin (à haute voix avec ses allitérations musicalisantes, ou même silencieusement, mais articulé dans le sens humboldtien) peut revivifier la musique apparemment inviable en elle-même après la mort du compositeur. Dans un de ses écrits théoriques (*Le livre, instrument spirituel*), cette idée de Mallarmé de relier le Livre et la musique prend une forme explicite ; il déclare : « Un solitaire tacite concert se donne par la lecture, à l’esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification :

aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié, et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche de l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité¹⁷ »

Nous soulignons encore le mot *même* dans le texte – « mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins » – qui suggère aussi qu'il s'agit du retentissement de deux sortes de choses à la fois, de deux branches d'art. Si nous retournons au premier tercet du sonnet, la préposition *vers* peut ainsi gagner un autre sens, celui de son homonyme, "le contraire de la prose". Selon les interprètes, c'est le dieu Wagner qui a surgi de la/après la musique haïe (parce que bruyante et trop gaie) de ses prédécesseurs (Austin) ou bien, de la/après la moquerie du public : mais ce sens ne se justifierait que si le verbe *jaillir* était à la troisième personne du pluriel et que l'expression *entre elles* (qui est cependant au pluriel et au féminin) se référait au fracas (Sándor Weöres traduit ainsi le sonnet : « Míg dörgött-recsegett gúnyos kezdeti zaj/közülük mesteri sugár szökönt hamar/templomtérig amely támadt e látomáshoz »), mais c'est un non-sens grammatical. Selon la logique grammaticale, le prédicat « a jailli » a pour sujet « un parvis », ce qui mène à l'interprétation que c'est « de clartés maîtresses » qu'« un parvis » (dont la signification ancienne, étymologique est "*paradis*") « a jailli », et ce paradis – qui est « né pour leur simulacre », pour être la copie terrestre de ces clartés divines ou idéales dans le sens platonicien – a jailli « jusque vers » : il apparaît comme en vers, comme en poème.

La longueur autorisée étant très restreinte, nous devons nous borner à l'analyse de ces trois sonnets, nous renonçons donc aux examens en détail des deux autres épitaphes écrites en vers, au *Tombeau* consacré à Verlaine et à *l'Hommage* écrit en l'honneur de Puvis de Chavannes. Nous devons quand même préciser que le résultat de ces analyses – avec des nuances très importantes, bien sûr – serait pareil, montrerait que la survie de l'œuvre – qui implique aussi la survie de l'artiste – au niveau des idéaux peut être assurée par la conception de langage mallarméenne comparable à celles de Humboldt et de Potebnia), se manifestant dans sa poésie hermétique consacrée aux grands morts, aux artistes défunts remarquables.

¹⁷ S. MALLARMÉ : *Le livre, instrument spirituel* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 380.

NOTES SUR LE RAPPORT DE SIMONE WEIL ET FRANÇOIS MAURIAC

Gizella GUTBROD

Le rapport Simone Weil et François Mauriac, leur influence mutuelle fait l'objet d'un article détaillé publié dans la revue weilienne par un spécialiste mauriacien¹. Notre article vise l'approfondissement de certains points de ce rapport, il accentue la lecture weilienne et met au centre le roman de *L'Agneau* de Mauriac dont l'écriture est directement influencée par l'œuvre de la philosophe.

L'influence est mutuelle : Simone Weil, morte en 1943, connaît l'œuvre mauriacienne, elle le cite à trois reprises dans ses *Cahiers* et lui fait référence dans deux de ces articles². Ses citations témoignent d'une attention continue jusqu'à sa mort prématurée envers cette œuvre littéraire et réciproquement, Mauriac donne un écho constant des publications successives qui apparaissent essentiellement après la mort de la philosophe. L'influence est alors décalée dans le temps : Simone Weil suit la carrière de Mauriac sans que l'autre ait une connaissance de son œuvre, et lui, il découvre cette œuvre posthume après la guerre. Dans le milieu intellectuel d'après guerre, l'impact est grand, et est lié – entre autres – à l'activité de Camus qui est chargé chez Gallimard de préparer la publication de la plupart des écrits weiliens essentiellement composés de manuscrits.

Dans un premier temps nous tentons d'analyser l'image dont dispose Simone Weil et qui est liée à la grande période romanesque de Mauriac. Ensuite nous analysons inversement l'image weilienne décrite par Mauriac, et voir l'évolution de sa pensée concernant cette œuvre philosophico-mystique.

Simone Weil est tentée par la littérature en 1934, elle projette d'écrire « un roman à la Mauriac³ ». La date est importante, elle esquisse un projet d'une page dans son premier cahier juste avant son année de travail en usine. La jeune professeur de philosophie veut sortir de son milieu bourgeois, rompre tout

¹ P. CROC (1995).

² L'article de Croc ne cite que les allusions faites dans les *Cahiers*, il manque ceux faites dans l'article *Sur la responsabilité de la littérature* et dans *Morale et littérature*. Ces allusions sont étudiées dans notre article. Pour compléter l'article de Croc, qui fait un pas essentiel dans l'étude du rapport entre les deux auteurs, il faut aussi noter les propos de l'amie weilienne, Simone Pétrement. Elle raconte dans sa biographie fondamentale que la pièce de théâtre *Asmodée* lui a été recommandée par son amie S. PÉTREMENT (1973 : 191). Présentée en 1938, cette pièce débute la carrière de théâtre du romancier.

³ *Œuvres complètes VI.1* (1994 : 85).

contact pour mieux être imprégnée de la condition ouvrière. Non seulement elle est tentée par le genre romanesque mais elle se met à écrire des vers. Ses quelques poèmes seront les témoins de son cheminement mystique, les seuls échos possibles de son expérience de l'indicible. Alors la prose, l'ébauche du roman reste à l'état de projet au détriment d'une aventure poétique. Une année après ces quelques pages romanesques, elle compose le poème : *A une jeune fille riche*⁴. Ce poème est autobiographique dans le sens qu'il décrit le bonheur temporaire dont dispose la jeune fille interpellée. La souffrance vécue au cours de l'année passée dans l'usine y est présente et la détermination définitive de quitter son milieu. Ce monde est un monde des apparences, de la sécurité illusoire en face de la réalité du monde. L'impératif qui clôt le poème sera un programme de vie :

[...] Sors de ta serre,
Nue et tremblante aux vents d'un univers glacé⁵.

Une des plus grandes originalités du parcours weilienne réside dans cette manifestation du courage, dans cette rupture d'un milieu bourgeois afin que l'engagement envers le milieu défavorisé ne soit pas un affaire intellectuelle mais se nourrit d'une réelle expérience. Le projet de roman esquissé en 1934 prévoit la description étouffante⁶ du milieu bourgeois par une histoire de famille où le père bigot et la mère d'un amour possessif règnent sur les enfants, seul la fille adolescente essaye de s'évader de cette oppression socio-sentimentale. Le premier des deux paragraphes présente les personnages, essentiellement les membres de la famille. Le deuxième décrit une scène où la fille tente d'échapper à une des disputes familiales incessantes en se cachant avec une amie dans le salon « où on a des chances d'être seul. » Ce salon est « au centre » du roman. Sa description est détaillée. C'est « un salon bourgeois, /avec/ des meubles disparates, de mauvais goût » qui s'imprègne elle-même d'une atmosphère écœurante. Le motif du salon bourgeois se retrouve dans un texte central de Simone Weil, dans le *Prologue*, écrit en 1942. Ce récit mystique résume la rencontre de l'homme avec l'amour personnifié dans un non-lieu entre ciel et terre. La narration en première personne désigne le salon comme un des lieux d'origine, d'appartenance du moi : « Ma place n'est pas dans cette mansarde. Elle est n'importe où, dans un cachot de prison, dans un de ces salons bourgeois pleins de bibelots et de peluche rouge, dans une salle d'attente de gare⁷. »

⁴ *Poèmes* p. 13.

⁵ *Idem*, p. 15.

⁶ L'adjectif « étouffant » est utilisé deux fois dans le texte court caractérisant le sentiment principal de ce milieu.

⁷ *Œuvres Complètes VI.3* (2002 : 370). C'est Mauriac lui-même qui souligne l'importance de *Prologue* dans un de ces *Bloc-notes* : « Je rouvere *La Connaissance Surnaturelle*, titre sous lequel on a réuni les dernières notes rédigées par Simone Weil en 1942 à New York et à Londres – d'une lecture difficile ; décourageante. Mais les deux pages publiées en guise de prologue

L'expression du « salon bourgeois pleins de peluche rouge » comme référence au projet de roman à la Mauriac est justifié par un autre texte weilienne. Dans le cahier IX, écrit dans la même année de 1942, peu avant la rédaction du *Prologue*, se trouve presque mot à mot cette expression⁸. Dans le rapport de Mauriac et de Simone Weil ce passage est le plus important. Simone Weil réfléchit sur la nature du mal qui est l'expression morale de la force et elle tente de résumer le mécanisme du bien qui peut contrebalancer son existence dans le monde. Elle débute par la distinction de deux notions, celle du "bouc émissaire" et celle de "l'agneau". En voulant se débarrasser du mal qui est en nous, nous le projetons instinctivement vers l'extérieur mais par la loi de la pesanteur, il revient sur nous. Dans ce monde clos, enfermé, le mal y reste retenu. Ce milieu bourgeois, étouffant se trouve critiqué par Mauriac dans ses romans. Pour Simone Weil, il était l'écrivain qui excella dans la peinture de ce mal social. Elle le cite alors dans ce fragment qui débute par une allusion à son projet de roman : « (cf. le roman à la Mauriac, conçu dans un demi-rêve, avec le salon aux volets clos, aux meubles de peluche rouge...) ; les objets, les lieux où nous avons été dans le mal sont pleins de mal pour nous, intolérable⁹. » Après huit ans d'intervalle, le projet de roman lui importe encore, le salon cité symbolise ce monde clos où tout est apparence. Sortir de cette existence de demi-rêve n'est possible que par le choc de la réalité. La rencontre avec la beauté parfaite ou avec un être pur peut révéler ce réel, peut sortir l'homme de l'état du demi-rêve. La figure de l'agneau dans sa connotation religieuse, sert à faire disparaître le mal qui est en nous. Le Christ est un être parfaitement pur qui ne renvoie pas le mal et qui n'en est pas souillé. L'agneau se distingue du bouc émissaire par le fait que ce dernier ne fait pas disparaître le mal.

Le mal en nous, d'origine du mal social préoccupe les deux auteurs dans une réflexion parallèle. En pleine période de guerre, Simone Weil développe une doctrine mystique centrée sur l'étude du mal. Mauriac essaye de relancer son écriture romanesque après la guerre par une longue gestation de son projet de roman qui recevra le titre final de *L'Agneau*. La guerre accentue l'omniprésence du mal, Mauriac est préoccupé à redéfinir la possibilité de l'existence du bien par la figure centrale du roman. Il cherche à décrire un être pur et son chemin sacrificiel. Le fragment weilien concernant la description du mal et le rôle de l'agneau dans son anéantissement est publié en 1956, après la publication du roman. Leur réflexion se croise et touche à l'essentiel de leur œuvre. Mauriac est sensible à la doctrine weilienne du mal, il fait écho à presque tous les livres de Simone Weil publiés successivement après sa mort. L'impact est tel qu'il met en exergue de *L'Agneau* une phrase de Simone Weil concernant le malheur :

dépassent à mon gré tout ce que la littérature mystique nous propose de plus bouleversant. » *Le Nouveau bloc-notes 1965–1967* (1970 : 309).

⁸ *Œuvres Complètes VI.3* (2002 : 200).

⁹ *Ibidem*.

« L'amour infiniment tendre qui m'a fait le don du malheur¹⁰. » La grande question de leur rapport est de savoir comment les écrits weiliens, parus pendant la création du roman influencent cette œuvre ? Existe-t-il une influence directe liée à l'épigraphe weilienne ? Cette question est complètement négligée dans la littérature secondaire sur Mauriac. La collection Pléiade sous la direction de Jacques Petit reste muette sur l'origine de l'épithète, ne l'identifie pas¹¹. L'édition de 1985 chez Flammarion est pourvue de la référence sur la citation weilienne grâce à François Durand qui annote le texte et y ajoute l'analyse probablement la plus complète du roman¹². Dans son commentaire de l'épigraphe il compare la mort auto-suicidaire du protagoniste principal à la mort de Simone Weil et les jugent d'être tous les deux sous « l'effet de grâces exceptionnelles¹³ ». Après un court résumé de la vie de la philosophe il donne l'intégralité de la citation sans entrer dans son commentaire.

Pourtant c'est Mauriac lui-même qui rend possible l'explication de son choix de l'épigraphe. Le 13 avril, Mardi-Saint de 1954, l'année de la publication de *L'Agneau* il note les lignes suivantes :

« L'amour infiniment tendre qui m'a fait le don du malheur. » J'ai écrit en exergue de mon roman *L'Agneau* cette phrase de Simone Weil. Elle me hante, ce matin, après avoir lu et médité la Passion selon saint Marc. Je n'ai pas reçu ce don du malheur. Je ne l'ai pas demandé, je ne l'ai pas désiré. Même aujourd'hui, en pleine Passion, je n'attends rien d'autre, et je n'obtiens rien d'autre que la paix, que cette calme rumeur d'un océan qu'on ne voit pas, que ce ressac de l'âme agitée autour de Celui qu'elle possède, que ce retour de la vague sur elle-même, que ce bercement infini. Hédonisme inguérissable¹⁴.

« Passion » et « souffrance » sont au cœur du malheur que Mauriac prétend ne pas avoir posséder. Cet aveu, fruit d'un examen de conscience sévère témoigne d'un sentiment d'infériorité envers une vie qu'il admire sans réserve. Il reprend la même expression de « hédonisme inguérissable » cinq années plus tard en parlant de Simone Weil¹⁵. Deux remords intérieurs sont à l'origine du sentiment d'infériorité, son origine bourgeoise et son appartenance à l'Église, deux phénomènes critiqués par Simone Weil. Mauriac se reproche le manque de

¹⁰ *L'Agneau* (1985 : 43). Les deux romans précédant ne portent pas de citation en exergue (*Le Sagouin*, *Galigai*) ce qui démontre l'importance de l'inspiration weilienne. (Remarque faite dans l'article de Paul Croc : 157). Il est à noter que la première édition dans la collection « J'ai lu » ne comporte pas d'épigraphe pourtant cette citation se trouve dans un livre weilienne publié à ce temps.

¹¹ *Œuvres romanesques IV* (1985).

¹² *L'Agneau* (1985 : 187). François Durand continue à publier les œuvres de Mauriac dans la collection de la Pléiade après la mort de Jacques Petit, il serait souhaitable que le volume de la Pléiade publiant *L'Agneau* comporte ses notes dans les exemplaires ultérieurs. Comme le montre les dates de publication des deux éditions de *L'Agneau*, elles sont parues en 1985.

¹³ *L'Agneau* (1985 : 186).

¹⁴ *Bloc-notes* (1958 : 74).

¹⁵ *Le Nouveau bloc-notes* (1961 : 152).

position radicale envers ses appartenances face à la vie weilienne marquée par l'acceptation de la souffrance. Dans plusieurs notes, il la compte parmi les plus grands saints, tels qu'Edith Stein, St. Jean de la Croix¹⁶. Cette idée weilienne de sainteté se base sur l'acceptation du malheur, et se réfère à l'origine platonicienne de sa doctrine mystique : « par la souffrance la connaissance¹⁷. » Le surnaturel ne peut être connu que par la voie décréative au cours de laquelle l'homme renonce au « moi » pour accéder à son centre impersonnel. Tout ce qui est lié au « moi » est source d'imperfection, la voie décréative sous-entend la souffrance. L'anthropologie chrétienne de Simone Weil reconnaît l'état imparfait de l'homme, cette reconnaissance est à la base de la voie mystique. L'attitude morale n'est pas le combat de ce mal par le bien, il se situe à un autre niveau, celui du bien absolu auquel l'homme n'a pas d'accès. Seul son regard peut être tourné vers l'absolu, tel est la valeur de la prière. Les deux auteurs étudiés ont leur point commun le plus important dans la manifestation de leur foi qui est primordialement une identification du Dieu-Amour. Le dernier mot de *L'Agneau* est l'amour¹⁸, et il est au cœur de la citation weilienne mise en exergue. Simone Weil reconnaît que le malheur s'accorde à sa nature humaine, il est la seule situation qui lui est propre. Cette position n'est pas une ascèse stérile mais une donation, il est un contact avec le Bien :

Et même si je croyais à la possibilité d'obtenir de Dieu la réparation des mutilations de la nature en moi, je ne pourrais me résoudre à la demander. Même si j'étais sûre de l'obtenir, je ne pourrais pas. Une telle demande me semblerait une offense à l'Amour infiniment tendre qui m'a fait le don du malheur¹⁹.

La notion du malheur aura une signification spéciale chez Simone Weil : « *Malheur* : mot admirable, sans équivalent en d'autres langues. On n'en a pas tiré parti²⁰. » Elle le distingue du péché dont on n'aspire pas forcément de sortir. Le malheur le plus souvent est accompagné du sentiment de douleur qui engendre le désir de mettre fin à cette situation. Dans ce sens : « le malheur est un mal, mais la douleur peut être un bien²¹. » Cette distinction weilienne aide à comprendre la critique qu'elle fait sur *Thérèse Desqueyroux* :

¹⁶ *Le Nouveau bloc-notes* mars 1963 p. 261, *Le Nouveau bloc-notes*, février 1966 (1970 : 169), *ibidem*, novembre 1967 (1970 : 539).

¹⁷ *Œuvres complètes VI.3* (2002 : 125).

¹⁸ L'amour est le dernier mot partiellement articulé du protagoniste du *Nœud de vipère* (1933 : 274).

¹⁹ *Attente de Dieu* (1966 : 82) Il est à noter que dans la biographie fondamentale sur Mauriac, Jean Lacouture est d'accord avec Julien Green qui qualifie la vie mauriacienne de « tragique ». C'est une reconnaissance d'une vie placée comme la vie de Simone Weil, sous le signe du malheur à cause de son déterminisme social vu ses origines et son éducation pharisienne. *François Mauriac* (1980 : 610).

²⁰ *Œuvres complètes VI.1* (1994 : 223).

²¹ *Ibidem*, p. 222.

Thérèse D de Mauriac. La peinture du mal est manquée ; à l'endroit du point d'illusion avec le bien, il a fait la confusion, n'a pas rendu sensible la distance en même temps que la ressemblance.

Presque un grand livre (mais, en fait, un petit livre). Quelque chose de monstrueux dans la conception de la vie de ces années-là (1918–1940). Il manque la couleur du mal, la monotonie et la facilité, le sentiment du vide et du néant.

L'argent. Il dissimule la part de ce facteur dans ce crime. Il est son complice.

Mais retenir : la manière dont le crime commence et se poursuit, et « c'était comme un devoir ». (Ainsi le mal prend tout de suite la monotonie du devoir). / C'est cela qu'il fallait peindre²². /

Dans la peinture de Thérèse, Mauriac aurait dû créer un personnage comme Electre sur qui pèse le destin, sur qui tombe le malheur. Le crime commis est une tentation de sortir du poids que lui impose sa condition sociale, l'argent comme motivation est une facilité dans le dénouement de l'histoire. Les œuvres de premier ordre chez Simone Weil font sentir la pesanteur, toute l'amertume du malheur qui pèse sur les héros. Elle en énumère très peu, les auteurs grecs, quelques pièces de Shakespeare où le Phèdre de Racine. La critique littéraire de Simone Weil est certes trop sévère mais si Mauriac avait lu ces lignes, il se serait senti touché. Cette question importante de leur rapport doit rester ouverte²³. Mauriac était très sensible à la critique de Sartre. Cette fois son silence sur une éventuelle lecture de ce fragment peut s'expliquer par le fait qu'il accepte la critique. La description du chemin de croix de Xavier en portant l'échelle dans *L'Agneau* peut être une influence directe de ces lignes. Le cahier weilienne était publié en 1951, en pleine gestation du roman. L'effort de Xavier en portant l'échelle évoque trop directement la crucifixion, comme si Mauriac avait pris trop littéralement le rapproche²⁴. Mais la description peut être une simple faiblesse technique. Il faut noter que dans ce même livre des *Cahiers* est édité le projet de roman à la Mauriac, qui aurait contrebalancé la sévérité de la critique.

²² *Œuvres complètes VI.2* (1997 : 64–65).

²³ Paul Croc opte pour une lecture mauriacienne de cette citation : « Mauriac, qui a souvent parlé de Simone Weil, a eu la surprise de découvrir qu'elle avait, dans ses cahiers, parlé de lui. » (1995 : 156).

²⁴ Une autre explication de cette scène qui présente d'une façon exagérée la porte de l'échelle-croix, est donnée par Paul Croc. Il souligne l'effet ridicule du malheur tel qu'il est décrit par Simone Weil : « Le Christ était un malheureux. Il n'est pas mort comme un martyr. Il est mort comme un criminel de droit commun, mélangé aux larrons, seulement un peu plus ridicule. Car le malheur est ridicule ». *Attente de Dieu* (1950 : 131–132). Cette approche doit être retenue parce qu'elle prouve la description juste de la monotonie du mal, telle qu'exigé par Simone Weil dans *Morale et littérature*. La vraie présentation du mal inspire le sentiment de dégoût pour le lecteur. *Œuvres complètes IV.1* (2008 : 91). L'approche de Croc représente une autre voie de lecture qui enrichit le questionnement par son registre spirituel.

Mauriac pense que l'édition des *Cahiers* est peu lisible ce qui souligne la possibilité qu'il ne l'a pas lu intégralement²⁵.

Si Mauriac avait lu la critique weilienne et en avait gardé une blessure secrète, il aurait été soulagé d'apprendre que ces quelques lignes servaient à rédiger un grand article sur le rapport de la morale et de la littérature, son œuvre était une source d'inspiration pour Simone Weil²⁶. Elle rédige cet article fin 1941, mais le prépare quelques mois avant, en avril par un autre article qui cite directement Mauriac²⁷. Tous les deux seront publiés par un pseudonyme dans les *Cahiers du Sud*, probablement Mauriac ne les a pas lus. Elle prend la défense du romancier dans le débat sur la responsabilité des littéraires dans la guerre où il est classé parmi les « mauvais écrivains ». La droite académique et catholique accuse – entre autres – Mauriac de la défaite militaire par ses œuvres pessimistes : d'être responsable de la vision noire du monde. Mauriac refuse d'une telle lecture simpliste des événements, l'existence d'un lien direct de cause à effet entre la littérature et le déroulement de la guerre. Simone Weil reprend l'idée mauricienne selon laquelle « les meilleurs livres contemporains sont fort peu lus²⁸ ». Elle souligne que les gens lisent en général des périodiques et non des livres pendant la guerre. Ce débat lui permet de développer sa position critique sur la littérature en mettant sur un niveau plus profond la question de la responsabilité des littéraires dans la crise. La guerre est la conséquence d'une perte de spiritualité au cours du XX^e siècle qui se manifeste par la perte de la notion de valeur qui touche tous les domaines, y compris la littérature. Dans cette lecture, les écrivains ont « une responsabilité directe²⁹ » dans les événements en pratiquant un art essentiellement psychologique où les états d'âme sont décrits « sur un même plan sans discrimination de valeur, comme si le bien et le mal leur étaient extérieurs³⁰ ». Elle met en garde contre une critique littéraire moralisante qui en attaquant les écrivains célèbres déclare avoir le savoir d'un redressement certain. La littérature doit exprimer la

²⁵ Cf. note 7 où Mauriac trouve la publication des cahiers d'Amérique « lecture difficile », également ces notes prises le 14 mai 1953 : « *Cahiers de Simone Weil. Tome II*. Même question que pour les *Cahiers* de Barrès : a-t-on eu raison de publier en vrac des notes de lecture qui ne valaient que pour l'auteur ? Gustave Thibon, avec *La Pesanteur et la Grâce*, n'a-t-il pas donné le modèle du travail à accomplir : extraire un chef-d'œuvre de la masse informe des notes posthumes ? Est-ce le scrupule où au contraire l'indifférence et la paresse qui suscitent ces publications intégrales dont l'auteur, s'il les avait prévues, eût été stupéfait et désolé ? » *Bloc-notes 1952–57*, (1958 : 26).

²⁶ *Œuvres complètes IV.1* (2008 : 90–95). L'article est paru en 1944 dans les *Cahiers du Sud* sous le pseudonyme Émile Novalis : « Morale et littérature ».

²⁷ *Œuvres complètes IV.1* (2008 : 69–72). L'article est paru en 1951 dans les *Cahiers du Sud* également sous le pseudonyme Émile Novalis : « Lettre aux *Cahiers du Sud* sur les responsabilités de la littérature ».

²⁸ *Ibidem*, p. 69.

²⁹ *Ibidem*, p. 70.

³⁰ *Ibidem*, p. 72.

condition humaine, donner la voie à « l'expression déchirante du malheur³¹ ». Elle illustre sa thèse par l'exemple de Villon qui aurait pu être accusé de vol mais ses vers s'imprègnent de la souffrance d'une condition humaine pleinement assumée. Seul un être pur peut traverser une telle déchirure, donner écho sans détour échappatoire à son enfer vécu.

Simone Weil continue la réflexion dans l'article de *Morale et littérature* en soulignant que les œuvres des génies, telle la poésie de Villon, réveillent l'homme de son état somnolant composés des images fictives du monde³². Elle distingue le mal imaginaire du mal réel en constatant que le mal réel est affreux à voir, le mal imaginaire attire l'attention par son aspect curieux. Ce n'est ainsi que pour le regard superficiel, les œuvres de génie démasquent l'apparence des choses. Ainsi le bien apparemment ennuyeux devient le seul sujet de contemplation possible. Mauriac n'est pas allé au bout dans la description de la souffrance de Thérèse, dans la présentation de la monotonie du mal. L'invocation de l'argent dans son crime l'a rendue plus intéressante, plus compréhensible et laisse les lecteurs dans une facilité relative. Certes le jugement que *Thérèse Desqueyroux* est « presque un grand livre » exprime une grande estime de Simone Weil envers Mauriac.

La figure de Xavier dans *L'Agneau* est une recherche de la présentation d'un être pur, de son cheminement vers le Bien. Il prend le malheur des autres sur lui pour les sauvés : « On n'a pas le choix d'infliger ou non le malheur – (Et ne pas aider un malheureux qu'on sait pouvoir aider, c'est infliger le malheur³³.) ». Sur son chemin de sainteté il est capable de sortir de sa caverne du moi et tourner son attention vers l'autrui. Dans notre lecture weilienne du roman le centre d'intérêt ne se situe pas dans son rapport à Jean de Mirbel mais dans l'histoire de son attention. Les points centraux sont les scènes où il change l'orientation de son regard. Dans la scène d'ouverture, il fait attention au malheur de Michèle, à la femme de Jean et suit ce dernier pour le ramener à son épouse. Une fois le devoir intérieur accompli, son regard s'arrête sur le visage de Rolland, l'enfant adopté et il reste dans la maison de Jean pour le sauver³⁴. Jean de Mirbel représente l'ange noir qui essaye de le détourner de sa vocation de la prêtrise, essaye de le déstabiliser intérieurement. Xavier est capable dans sa lutte intérieure contre ses faiblesses mise en évidence par les tentations incessantes de Jean de garder intact son désir du bien, d'orienter son attention vers le malheur d'autrui : « toutes les fois qu'on fait vraiment attention, on détruit du mal en

³¹ *L'Enracinement* (1949 : 297).

³² Simone Weil fait souvent référence à l'image platonicienne de la caverne où les hommes ne peuvent voir que les reflets d'images sur le mur de leur caverne, leur vie se passent dans ce monde des apparences. *Œuvres complètes VI.2* (1997 : 445).

³³ *Ibidem*, p. 435.

³⁴ *L'Agneau* (1985) : première scène, Xavier observe le visage de Michèle (p. 49), le regard tourné vers Roland (p. 93).

soi³⁵. » Ces idées weiliennes sur la sainteté sont certainement connues par Mauriac. Une des réflexions les plus importantes sur ce sujet se trouve justement avant le paragraphe dont fait partie l'épigraphe du roman.

Simone Weil réclame une nouvelle forme de sainteté :

Aujourd'hui ce n'est rien encore que d'être un saint, il faut la sainteté que le moment présent exige, une sainteté nouvelle, elle aussi sans précédent.

Maritain l'a dit, mais il a seulement énuméré les aspects de la sainteté d'autrefois qui aujourd'hui sont pour un temps au moins périmés³⁶.

Unité de vie et de pensée caractérise le parcours weilienne, elle préfère rester au seuil de l'Église et ne pas demander le baptême après ses expériences mystique. Marie-Madeleine Davy, spécialiste de la question mystique, caractérise cette attitude d'intermédiaire comme une nouvelle possibilité de sainteté : « Simone Weil semble avoir inauguré un nouveau type de mystique, convenant à notre époque. Une mystique libérée de tout aspect dévotionnel, de toute répétition³⁷. » En pleine période de guerre, Simone imagina une forme originale d'une telle vie. Elle élaborait un *Projet des infirmières en première ligne*³⁸ en pensant que beaucoup de soldats meurent de ses blessures parce qu'ils reçoivent trop tardivement des soins. Sa recherche de vocation se manifeste dans la formulation de ce projet qui en raison de son aspect suicidaire n'eut pas un écho favorable auprès des responsables du Gouvernement Provisoire pour qui elle travaillait à Londres. Son idée initiale était la formation d'une communauté sans habit, composée de laïques afin que rien ne la sépare de la réalité du monde. Elle refusa l'idée d'être séparée des hommes, elle voulait les aimés et aidés sans secours institutionnel³⁹. Cette position répondit à la crise structurale de l'Église puissante d'une société coloniale.

Les circonstances de la genèse du roman *L'Agneau* relèvent le même questionnement sur la sainteté. Mauriac commence à l'écrire en 1948 un an après la publication posthume du premier livre weilienne, *La Pesanteur et la grâce*. L'impact important se manifeste dans le fait que Mauriac découvre dans cet écrit l'exemple d'une nouvelle voie de sainteté, une réalisation d'une vie mystique hors de l'Église :

Simone Weil a bien vu qu'à l'égard des faux chrétiens, des catholiques de classe et de messe de midi, ce sont les athées qui ont raison.

Qu'il est absurde de discuter sur l'orthodoxie de Simone Weil ! Juive, non baptisée, comment eût-elle été orthodoxe ? L'admirable dans son histoire, c'est la connaissance, la révélation personnelle du Christ tel que le catholicisme le conçoit, dans une créature née hors de l'Église, à qui par

³⁵ *Attente de Dieu* (1966 : 92).

³⁶ *Ibidem*, p. 81.

³⁷ M.-M. DAVY (1996 : 552).

³⁸ *Œuvres complètes IV.1* (2008 : 401-412).

³⁹ *Attente de Dieu* (1966 : 19).

certaines de ses aspects l'Église fait horreur et qui n'a pas à tenir compte de son *credo*. Mais jusqu'où ne s'est-elle pas avancée dans le mystère de Jésus ! Réponse vivante à ceux qui prennent au pied de la lettre la formule « hors de l'Église pas de salut ». Mieux vaut appartenir à l'âme de l'Église comme Simone Weil qu'au corps de l'Église comme les chrétiens de naissance et d'habitudes⁴⁰.

Cette longue citation fait partie d'une réflexion de 1953 évoqué au début de la publication de la *Pesanteur et la Grâce*. Il commence à rédiger ses *Bloc-notes* en 1952, cette première allusion faite à Simone Weil résume l'importance de son influence : l'exemple de la sainteté hors d'Église, la reconnaissance de la voie purificatrice de l'athéisme. Paul Croc attire l'attention sur le fait que le premier impact est sensible dans un autre type d'écriture de Mauriac, dans *La Pierre d'achoppement*⁴¹. Cet essai est publié en 1948, une année après la parution de *La Pesanteur et la grâce*, dans les premiers numéros de la revue *La Table Ronde*⁴². Dans le passage où il évoque ce livre weilien, il souligne également l'importance du chapitre sur les deux athéismes :

Son troupeau invisible, nous le croyons infiniment plus nombreux que son troupeau visible parce qu'il englobe tous ceux toutes celles qui se tiennent en dehors du bercaïl, par crainte de céder sans l'excuse de la foi à l'attrait d'une consolation, d'un réconfort. « L'athéisme purificateur⁴³ » projette une lumière admirable sur ce mystère. Il existe une sorte d'athéisme qui purifie la notion de Dieu. Le faux Dieu auquel nous croyons nous sépare davantage du Père que la négation, que le refus des faux athées⁴⁴.

Ces deux premiers extraits sur Simone Weil qui vont dans le même sens, ont cinq années de différences au cours desquelles sont publiés la majorité des écrits weilien. Dans l'extrait des *Bloc-notes*, Mauriac a une connaissance plus large de la vie de la philosophe. Les données biographiques connues à ce temps montrent la position « seuil » qu'occupe Simone Weil vis-à-vis de l'Église, vue son caractère oppressif dans son histoire. C'est une des raisons pour laquelle elle se résolut à ne pas demander le baptême après ses expériences mystiques. Mauriac connaît une crise spirituelle après guerre, il est préoccupé par un renouveau spirituel possible. Comme catholique, membre de l'Église contesté par Simone Weil, il passe par une période de désillusion envers cette institution, les deux extraits témoignent de la profondeur de la crise. D'ordre historico-social, cette crise bien que moins profonde que celle de 1928, remet en cause son système de valeur. *La Pierre d'achoppement* exprime une désillusion dans

⁴⁰ *Bloc-notes* (1958 : 27).

⁴¹ P. CROC (1995 : 156).

⁴² Numéros de janvier, mars, avril, juin et juillet. Mauriac apporte son soutien à cette revue naissante et conseille la publication des textes weilien dans les années suivantes.

⁴³ *La Pesanteur et la grâce* (1947 : 116).

⁴⁴ *Œuvres autobiographiques* (1990 : 352).

l'Église institutionnelle, il réfute même l'idée de l'utilité de la prêtrise⁴⁵. Certes, l'influence weilienne est indirecte mais il est important de noter que le protagoniste de *L'Agneau*, Xavier n'entre pas au séminaire, il obéit à son intuition profonde en se sacrifiant par le contact du malheur reconnu dans l'autre. Une possibilité d'une foi vivante, en acte se profile dans le roman. Mauriac à ce temps approuve une autre démonstration possible de la vie consacrée. Il relate dans son essai le cas des prêtres ouvriers qui mènent une vie authentiquement chrétienne au sein du milieu des défavorisés :

J'imagine tel de ces prêtres de la banlieue disant à des garçons : « Quittez tout, sans rien abandonner de votre costume, des conditions de votre vie apparente, et venez travailler avec moi. » J'imagine une fraternité laïque autour du prêtre ouvrier, dont la règle serait précisément de ne pas se distinguer, sauf par la foi, par la pureté des mœurs, du milieu humble et souffrant où ils auraient choisi de vivre⁴⁶.

Ces prêtres ouvriers ont quitté la sécurité des murs des paroisses qui les séparaient de la réalité. Au début du roman, Xavier se déchire entre la voie qui mène vers le séminaire et celle qui lui est offerte par Jean de Mirbel : le suivre dans Paris, s'enfoncer dans sa vie pleine de tentations :

Mais comment eût-il renoncé à ce qui bruissait dans cette nuit de Paris piquée d'innombrables feux mouvants – à ce monde criminel et inconnu. Docilement, il se hâta d'appliquer à ce qu'il ressentait l'étiquette : tentation ; mais c'était une notion en surcharge de sa vraie vie à cette minute-là. [...] Paris nocturne, intensément éveillé, où il n'avait jamais pénétré, et ne pénétrerait jamais, au centre duquel il allait se murer, dans la triple prison du séminaire, de la soutane et du dogme⁴⁷.

La scène est cruciale, Xavier opte pour une vie dans le monde, il donne priorité aux gens, à leur service. L'exemple de Xavier est une prise de position très claire de Mauriac, l'influence de Simone Weil, même indirecte est certaine.

Mauriac pense continuer son roman *La Pharisienne* écrit dans les premiers mois de l'Occupation. Il veut continuer l'histoire de Jean de Mirbel, adolescent pour voir le développement de son caractère face au monde pharisien incarné par sa belle-mère. Quant il reprend cette idée d'un nouveau roman après la guerre, l'enjeu est différent. La critique socio-spirituelle de la vie pharisienne du milieu bourgeois est révolue dans la crise des valeurs d'après-guerre. Le personnage de Xavier, la représentation de la pureté préoccupe Mauriac, et la longue gestation du roman témoigne d'une évolution de la pensée sur la sainteté. Il arrête sa

⁴⁵ Indication d'István Jelenits au cours de la réunion de travail sur la traduction en hongrois de *L'Agneau* (*A bárány*, édition Új Ember, 2009) en faisant référence à une allusion de Mauriac prononcée devant Gyula Illyés (*Franciaországi változatok*, 1947 : 100).

⁴⁶ *Œuvres autobiographiques* (1990 : 344).

⁴⁷ *Œuvres romanesques IV* (1985 : 1370). Cette scène sera supprimée au dernier moment de la publication.

rédaction pour écrire deux récits, le *Sagouin* et *Galigai*, le premier sur la recherche de la pureté de l'amour désintéressé, l'autre sur la souffrance de l'enfant innocent. Les deux thèmes sont importants dans le développement de *L'Agneau*, qui passe par des variantes très diverses. Nous ne citons que deux phases déterminantes dans la notion de sainteté : le début et la fin. Mauriac est bloqué en 1948, quand il esquisse le plan du roman : « le problème d'Yves – le problème du mal. Il accepte d'être damné⁴⁸. » Xavier/Yves sait qu'en suivant Jean de Mirbel au lieu d'aller au séminaire, va être écrasé par le mal, représenté par Jean, l'ange noir. Il ne fuit pas la souffrance sous-entendue par cette décision. Mais comment sauver Jean, comment gérer la présentation du développement du mal, son mystère ? Certainement Mauriac prend peur – si l'expression n'est pas exagérée. Et le dénouement final, jusqu'à la publication du roman, la mort de Xavier, son sacrifice ultime reste une question ouverte pour Mauriac. Une variante de 1953 montre qu'il opte pour une solution où Xavier devient précepteur de l'enfant en se sacrifiant à cette innocence douteuse puis le quitte pour avoir une vie amoureuse normale avec Dominique. Le roman finalement se termine par une sorte de suicide ambiguë de Xavier, en terme weilienne, par un sacrifice à vide où l'acte final perd toute motivation particulière, le destin au sens grec de *nemesis* est pleinement assumé. Cette lecture weilienne néanmoins n'est qu'une approche possible de ce mystère du malheur, et laisse ouverte la question de la mort de Xavier, tout comme celle de Simone Weil⁴⁹.

Mauriac garde le titre initial *La Griffe de Dieu* jusqu'au dernier moment. Cette hésitation peut démontrer une lutte intérieure dans l'enfoncement du malheur, pris entre sa démonstration extérieure par le personnage de Jean et l'incertitude intérieure du protagoniste⁵⁰. Certainement il assume, comme leur créateur, toute amertume d'un malheur véritable, vécu dans sa propre chair. La dimension de l'écriture devient métaphysique, son propre chemin de croix.

Le sens de sainteté dans la figure de Xavier est tout proche de la réflexion weilienne. Quand Simone Weil critique l'attitude de Maritain, elle lui reproche une perspective trop « personnaliste » dans sa doctrine de la « nouvelle chrétienté ». Emmanuel Gabellieri souligne la distinction d'un amour surnaturel « du dehors » de l'univers, sens weilienne, à celui de Maritain, d'un amour « du dedans » :

L'amour surnaturel devant inspirer une « nouvelle sainteté » est en effet défini comme voyant le centre de tout être « hors de » lui-même, en Dieu, de sorte que toute réalité, et tout être humain en particulier, doit être aimé non

⁴⁸ *Œuvres romanesques IV* (1985 : 1336).

⁴⁹ Paul Croc en mettant en parallèle la mort de Xavier et de Simone Weil, cite également l'exemple de la mort du frère de Mauriac, prêtre. CROC (1995 : 159).

⁵⁰ Dans une première version, la date de naissance de Xavier coïncide avec la date de naissance de Mauriac puis le romancier donne sa date de naissance à Jean : le 11 octobre. Note de *L'Agneau* (1985 : 186).

« du dedans » mais « du dehors » de l'univers, de même qu'il ne doit pas être un amour « en Dieu » mais « de chez » Dieu⁵¹.

Xavier, dans son effort de sauver l'autrui, ne se fixe pas auprès d'un personnage, l'objet de son sacrifice n'est pas dans le monde. Il entretient une sorte d'indifférence auprès des personnes une fois sauvée. Une certaine impartialité divine peut être décelée dans cette attitude, une conception de personnage toute proche à cette idée du Christ souffrant pour chacun de ses créatures. Si Sartre le critique de pratiquer une narration omnisciente, il ne lui reproche rien d'autre d'être chrétien. Cette technique transcendante dans *L'Agneau* mène le romancier sur des terrains inconnus dans l'exploration du malheur dans son propre être où le désir de pureté et sa mise en chair ne dépendent nullement de son intellect. Justement, Mauriac compte Sartre parmi les « faux athées » qui n'auront pas d'illuminations à l'instar de Simone Weil. Sa notion de Dieu reste au niveau philosophique dépourvu de toute expérience de l'amour⁵².

L'Agneau est le dernier vrai roman de Mauriac, il n'écrit que des romans autobiographiques par la suite. Ses dernières références weiliennes dans les *Bloc-notes* portent toutes sur l'importance de la voie athée parcourue par Simone Weil⁵³. Il le met souvent en parallèle avec la vie de sa camarade de l'École Normale Supérieure, Simone de Beauvoir qui à l'opposé de sa Simone, quitte la foi catholique et persiste dans sa foi athée⁵⁴.

Du point de vue social, Simone Weil et Mauriac développent des idées toutes proches. Leur lecture des événements de la guerre civile en Espagne est commune sans se connaître : tous les deux dénoncent les atrocités des deux camps en proclamant une justice apolitisée. Cette expérience historique lance la carrière journalistique de Mauriac, en 1957, il fait écho à la lecture weilienne de la guerre civile dans ses blocs-notes⁵⁵. L'Église en tant que corps social n'est pas épargné par la dominance de la force, le jugement mauriacien d'un cléricalisme

⁵¹ E. GABELLIERI (2003 : 457).

⁵² François Durand fait allusion à la notion de dieu sartrien dans *Le Diable et le bon Dieu* et le refus de Mauriac d'une telle conception. *Œuvres autobiographiques* (1990 : 1009).

⁵³ Un chagrin continu de ne pas avoir pratiqué dans sa vie la radicalité weilienne, cette unité de pensée et de vie qui était la sienne. Peut-être un remord excessif, terme justifié par la position nécessaire d'un écrivain catholique en face de son Christ démuné : « Le regard de ce pauvre est arrêté sur moi dans mon cabinet modeste, mais où tout a été réuni pour l'isolement, pour le repos à l'abri des autres. Je me suis voulu séparé, coupé de mes frères, c'est ce que ce cabinet signifie. » *Œuvres autobiographiques* (1990 : 777).

⁵⁴ Les mentions d'une vie opposée à celle de Simone Weil sont abondantes : Octobre 1958, *Nouveau bloc-notes* (1961 : 121), novembre 1963, *Nouveau bloc-notes* (1965 : 342), novembre 1967 (1970 : 539).

⁵⁵ *D'un bloc-notes à l'autre* (2004 : 404).

militant se fait par des catégories weiliennes : « la Force qui se sert de l'Église, c'est le plus grand malheur qui puisse oindre sur un peuple chrétien⁵⁶ ».

Pour un lecteur hongrois, le passage le plus touchant des *Bloc-notes* en référence à Simone Weil se fait sur le commentaire des événements de 1956. Mauriac avec Camus est parmi les premiers à condamner l'écrasement du soulèvement populaire par les chars étrangers. S'inspirant de la notion de justice weilienne, il classe les Hongrois parmi les martyres de l'histoire humaine. Un impératif moral gère ses pensées à l'opposé de l'attitude sartrienne, une mise en question de sa force littéraire :

Simone Weil fut toute sa vie obsédée par les milliers d'esclaves crucifiés au long des siècles dans toutes les provinces de l'Empire, jusqu'au jour où une de ces croix, pas plus haute que les autres, devient le Signe qui nous a été donné.

« Faites quelque chose, nous crient nos frères de Hongrie, les paroles ne suffisent plus. » Nous avons parlé. Qu'avons-nous fait ? Qu'avons-nous fait, nous qui écrivons encore, au déclin d'une vie que tant de tueries jalonnent, après avoir vu tomber nos amis, à peine sortis de l'enfance ? Une seule réponse nous vient aux lèvres, et c'est celle de Sieyès : « J'ai vécu. » Peut-être n'avons-nous survécu que parce que nous nous sommes préférés⁵⁷.

Un remord intérieur se manifeste dans sa compassion envers les opprimés, il est épargné pendant les deux guerres à cause de ses maladies⁵⁸, cette remise en question souligne l'exigence morale de sa position littéraire.

Dans un de ses derniers bloc-notes, il développe dans le sens weilienne sa doctrine littéraire en opposition des tendances nouvelles. En 1966, en pleine période du nouveau roman qu'il réfute à cause de sa technicité, il prône la position classique de la littérature : « le vieux roman redevient jeune dès qu'un vrai romancier s'en mêle. Affaire non de technique, mais de don⁵⁹ ». Il donne l'exemple russe, de Pasternak, de Tolstoï et de Dostoïevski à l'opposé de la littérature actuelle. Décrire la condition humaine, telle était la position weilienne dans *Morale et littérature*, inspiré du roman mauriacienne. Qu'importe si Villon

⁵⁶ Extrait de l'article de 1938 cité dans la biographie de Jean Lacouture, *François Mauriac* (1980 : 344).

⁵⁷ *D'un bloc-notes à l'autre* (2004 : 352). Le droit à la patrie, l'enracinement weilienne comme besoin vital est reconnu par sa position envers les événements hongrois. Sans pouvoir développer d'avantage la ressemblance des deux œuvres, mentionnons leur vision commune sur le rôle historique et symbolique de De Gaulle. L'estime du général envers Mauriac se nourrit de la reconnaissance d'un sentiment patriotique désintéressé, tel que chez Simone Weil. (Propos retranscrit par son fils, Philippe de Gaulle dans *Apám, de Gaulle*, 2008 : 287.)

⁵⁸ L'élément autobiographique nourrit la réflexion de Xavier, un remord de toute une vie fait dire les mêmes mots que dans le bloc-notes cité : « Xavier avait aujourd'hui vingt-deux ans. La guerre avait fini alors que son tour venait d'être sacrifié. Et puis une pleurésie l'avait fait réformer ? Non, il n'acceptait pas d'être épargné. Il avait été mis de côté en vue d'un autre sacrifice. » *L'Agneau* (1985 : 54).

⁵⁹ Février 1966, *Nouveau bloc-notes* (1970 : 168).

ou Tchekhov n'étaient pas des chrétiens reconnu d'une Église, leurs œuvres résonnent de la souffrance vécue : « Tchekhov n'avait pas la foi... Mais rien ne peut faire que dans son théâtre des âmes ne souffrent sous notre regard. Nous pourrions inscrire en exergue de chacune de ses pièces le mot du papier cousu dans le pourpoint de Pascal « Grandeur de l'âme humaine⁶⁰ ». Mauriac cite l'exemple de Pascal et de Simone Weil, auteurs classiques, écrivains préoccupés de la conscience humaine pour se défendre à la veille de sa mort contre l'attaque de ses contemporains qui le jugent démodé et moralisant :

Ce qui est en chacun de nous : ah! certes, un ancien roman, un vieux roman, l'éternel roman, notre histoire personnelle, singulière, cette histoire qui sans doute pourrait être différente de ce qu'elle est ; il y a ce qu'elle aurait pu être et ce qu'elle a été, mais c'est ce choix même, dans la mesure où il a et où il n'a pas dépendu de nous, qui constitue le drame⁶¹.

L'édition des œuvres weilienne après la guerre coïncide avec une période créative importante de la vie de Mauriac. Au lendemain de la guerre, il connaît une crise spirituelle et créative. La lecture de Simone Weil est parmi les motivations la plus importante qui relancent son écriture romanesque, tel qu'on a essayé de le démontrer par la genèse de *L'Agneau*. Les œuvres de la philosophe représentent premièrement une source d'inspiration spirituelle au tour de la notion de la sainteté qui gère – selon notre hypothèse l'élaboration du personnage principal du roman. Des similitudes, des idées parallèles touchent à plusieurs domaines de leur pensée mais le plus important est le développement d'une doctrine littéraire convergente, d'une inspiration mutuelle lié à leur investigation spirituelle. Si l'absurde, concept central du courant littéraire sous-entend le néant, chez les deux auteurs il est l'expression ultime du malheur, condition d'une ouverture vers le surnaturel⁶².

BIBLIOGRAPHIE

- CROC Paul (1995) : « François Mauriac et Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, revue trimestrielle. Paris, tome XVIII N° 2, juin, p. 155–169.
- DAVY Marie-Madeleine (1966) : *Encyclopédie des mystiques*, tome 2, Paris, Payot.
- GAULLE Philippe de (2008) : *Apám, de Gaulle*. Budapest, Európa.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 169. L'idée de souffrance comme mot clé de sa doctrine joue un rôle essentiel dans sa motivation à entamer une carrière théâtrale « un désir impatient de voir mes créatures vivre et souffrir sur une scène ». LACOUTURE (1980 : 340) Certainement, Simone Weil félicita une telle conception en conseillant la première pièce de Mauriac, *Asmodée*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 169.

⁶² P. CROC (1995 : 158). Paul Croc examine le rapport de l'absurde et le surnaturel chez Simone Weil. Il souligne que cette situation liminaire est une épreuve d'amour, condition de la vraie foi.

- GABELLIERI Emmanuel (2003) : *Être et don, Simone Weil et la philosophie*, Louvain – Paris, Peeters.
- ILLYÉS Gyula (1947) : *Franciaországi változatok*. Budapest, Nyugat Kiadó.
- LACOUTURE Jean (1980) : *François Mauriac*. Paris, Seuil.
- MAURIAC François (1933) : *Le Nœud de vipère*. Collection Livre de Poche, Paris, Grasset.
- MAURIAC François (1954) : *L'Agneau*, collection « J'ai lu », texte intégral. Paris, Flammarion.
- MAURIAC François (1958) : *Bloc-notes 1952–1957*. Paris, Flammarion.
- MAURIAC François (1961) : *Nouveau bloc-notes 1958–1960*. Paris, Flammarion.
- MAURIAC François (1965) : *Nouveau bloc-notes 1961–1964*. Paris, Flammarion.
- MAURIAC François (1970) : *Nouveau bloc-notes 1965–1967*. Paris, Flammarion.
- MAURIAC François (1985) : *Œuvres romanesques et théâtrales complètes IV*, édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit, collection de la Pléiade. Paris, Gallimard.
- MAURIAC François (1990) *Œuvres autobiographiques*, édition établie, présentée et annotée par François Durand, collection de la Pléiade. Paris, Gallimard.
- MAURIAC François (2004) : *D'un bloc-notes à l'autre, 1952–1969*. Paris, Bartillat.
- PETREMENT Simone (1973, 1978) : *La vie de Simone Weil*, 2 volumes. Paris, Fayard.
- WEIL Simone (1947) : *La Pesanteur et la grâce*. Paris, Plon.
- WEIL Simone (1949) : *L'Enracinement*. Paris, Gallimard.
- WEIL Simone (1966) : *Attente de Dieu*. Paris, Fayard.
- WEIL Simone (1968) : *Poèmes suivi de Venise sauvée*. Paris, Gallimard.
- WEIL Simone (1994) : *Œuvres complètes VI. Cahiers, tome 1*. Paris, Gallimard.
- WEIL Simone (1997) : *Œuvres complètes VI. Cahiers, tome 2*. Paris, Gallimard.
- WEIL Simone (2002) : *Œuvres complètes VI. Cahiers, tome 3*. Paris, Gallimard.
- WEIL Simone (2008) : *Œuvres complètes IV. Écrits de Marseille*. Paris, Gallimard.

QU'EST-CE LE ROMAN ÉPISTOLAIRE AUJOURD'HUI ? PROBLÈMES DE DÉFINITION RELEVÉS DANS LA LITTÉRATURE CRITIQUE DU GENRE

Krisztina KALÓ

Le roman épistolaire, aujourd'hui comme jadis, est une forme romanesque difficile à saisir. Certains lecteurs et chercheurs pensent, immédiatement et exclusivement, aux *Lettres de la religieuse portugaise*, aux *Lettres persanes* ou aux *Liaisons dangereuses*, tandis que ce sous-genre montre une variété beaucoup plus importante. Néanmoins, pour pouvoir bien cerner le genre, il est indispensable de faire l'inventaire des critères de base qui sont propres quasi à la totalité des œuvres appartenant dans la catégorie du roman épistolaire. Mais le problème de définition s'aggrave lorsqu'il s'agit des manifestations du genre au XX^e siècle.

Les connaissances lacunaires que nous avons sur le roman épistolaire de notre époque procèdent à nos yeux du double gauchissement de la littérature critique. D'une part, les historiens littéraires et les théoriciens qui étudient le roman du XX^e siècle sont pratiquement indifférents à cette forme spécifique ; d'autre part, les ouvrages qui ont pour objet ce sous-genre romanesque ne le considèrent qu'aux moments de sa prolifération en négligeant quasi toute la production ultérieure à l'époque des Lumières. Dans l'introduction de son ouvrage inestimable, Jan Herman, en parlant de ses prédécesseurs (Jost, Rousset, Ouellet, Boyer, Versini et Genette) constate :

Toutefois, aucune théorie cohérente et opératoire du discours du récit ne préside à ces recherches. Même après la parution des travaux narratologiques de G. Genette, le roman épistolaire ne semble pas avoir bénéficié d'un intérêt systématique de la part des narratologues français et anglo-saxons. S'il n'est pas entièrement négligé, ce n'est que par allusions fugitives qu'il apparaît dans la plupart des théories narratologiques. Les aspects privilégiés par les spécialistes concernent le traitement temporel et notamment l'aspect intercalé de la narration par lettres, d'un côté, et la focalisation, de l'autre¹.

Malgré cette négligence relative, nous pouvons citer une douzaine d'ouvrages qui sont très précieux pour notre réflexion. Les œuvres analytiques de François Jost, d'Yves Giraud, de Bernard Bray, de Laurent Versini, de Jan Herman, de Frédéric Calas, de Jean Rousset, de Robert Adams Day, de Bertil

¹ J. HERMAN (1989 : 9).

Romberg, de Janet Altman, de Geneviève Haroche-Bouzinac et de Marie-Claire Grassi sur la littérature épistolaire contribuent largement à cerner le genre du roman épistolaire pour pouvoir faire des analyses diverses d'un corpus du XX^e siècle. Leurs travaux fournissent une preuve de ce que l'intérêt à l'égard de l'épistolarité se montre de plus en plus vif à partir des années 1960. Dans cette « floraison de travaux sur la forme épistolaire² », nous trouvons utiles, tout d'abord, deux inventaires bibliographiques. L'un est celui qui a été établi par un groupe de chercheurs à l'Université de Fribourg, dirigé par Yves Giraud (1995). Cette bibliographie fournit un répertoire des origines (1363) jusqu'à Balzac (1842), point d'aboutissement que le préfacier avoue arbitraire. Si cet inventaire ne se prétend ni exhaustif ni achevé, il représente cependant une entreprise considérable, avec plus de mille titres et près de quatre mille éditions, pour montrer la diversité et la complexité de la littérature épistolaire. Au sein de l'épistolarité, il distingue *manuel* (secrétaire), *recueil* (en prose ou en vers ; dont le contenu n'a rien de romanesque), *héroïde*, *roman de forme épistolaire*, *roman partiellement épistolaire* et *roman par lettres*. L'autre inventaire, celui de François Jost (1968a), est beaucoup plus modeste, mais il élargit son champ d'investigation dans le temps et dans l'espace au-delà de celui de Giraud et de ses collègues. Jost répertorie une cinquantaine d'œuvres publiées en France au XX^e siècle, dont une vingtaine parues après 1842, et il en mentionne une dizaine publiées au XX^e siècle, avant 1966. Ce travail a donc le mérite de nous donner une première vue sur la littérature épistolaire fictive suivant la production massive du XVIII^e siècle. Les deux bibliographes ont fait le choix d'une présentation diachronique au détriment de la division de la section du roman par lettres en différents types, ce qui est un fait justifiable, même si une division en différents types avait été aussi souhaitable de notre point de vue.

Parmi les chercheurs qui prolongent leurs prospections à l'époque de 1890 à 2000, la présente étude doit beaucoup au travail de Bernard Bray (1977) dont certains résultats sont publiés dans *Transformation du roman épistolaire au XX^e siècle en France*. Dans cette étude, l'auteur traite un corpus très restreint, mais il démontre la vigueur du genre au XX^e siècle à travers des analyses textuelles. Il met au clair les apports nouveaux de textes partiellement ou entièrement épistolaires. Sans établir un système théorique cohérent ni se fonder sur la théorie de quelqu'un d'autre, Bray signale les variantes contemporaines du genre. Il mentionne aussi d'autres genres, comme le pamphlet, l'essai, la nouvelle (épistolaires), la lettre ouverte, le recueil de lettres ou les manuels, et considère également l'insertion de lettres dans une narration. Bray ne confond pas roman épistolaire et épistolarité, il signale simplement que le terme *lettre* a d'autres emplois. Même si l'ouvrage est très court et pas assez approfondi, sa conclusion nous pousse à faire des recherches complémentaires :

² L. VERSINI (1998 : 7).

La métamorphose du roman par lettres est un signe de sa vitalité. Aussi diverse qu'au XVIII^e siècle, la forme épistolaire est présente dans plusieurs secteurs de la production littéraire actuelle, du pamphlet au roman policier, du lyrisme à la parodie³.

L'étude de Laurent Versini (1998), *Le roman épistolaire* nous mène encore plus loin. Il nous donne une excellente revue de la préhistoire, l'autonomie, le déclin et les survivances de ce « genre désuet, qui peut sembler mineur même en son âge d'or⁴ ». Son approche est donc également historique, mais il est beaucoup plus précis et méticuleux que Bray. Versini cerne très bien son problème et il cherche à répondre aux questions essentielles : quels sont les éléments constitutifs que le genre doit à ses origines (courtoisie, sentiment, amour, lyrisme, verve satirique, but didactique) ? Comment le genre est-il devenu autonome ? Comment a-t-il évolué au cours des siècles ? Et quelles sont ses interférences avec d'autres formes ? Pour nos objectifs, le chapitre XII est le plus précieux, car Versini y consacre de longues pages aux « survivances et nouvelles promesses⁵ » du genre. Les études de textes nous font découvrir des romans aujourd'hui ignorés ou méconnus et nous convainquent de la diversité tout comme de la vigueur du roman épistolaire contemporain.

Dans son essai, *L'évolution d'un genre : le roman épistolaire dans les lettres occidentales*, François Jost (1968b) étudie également le genre dans un aspect diachronique, mais il prend en considération surtout la technique narrative des œuvres non seulement françaises mais parues à travers l'Europe. Nous devons à Jost une terminologie classificatoire relativement bien élaborée et expliquée. De plus, la conclusion nous fournit quelques explications plausibles pour le recul du genre à notre époque par rapport au XVIII^e siècle. Les trois causes les plus « sérieuses », selon Jost, sont exactement les mêmes éléments que l'on tenait auparavant pour des avantages : des réflexions spontanées (que Jost déclare invraisemblables aux yeux du lecteur contemporain), le réalisme psychologique au détriment du réalisme physique (l'absence des descriptions physiques des personnages ou des réactions d'un personnage en face de l'autre) et le manque d'unité (étant donné que le passé lointain n'est pas rapporté et que l'avenir est censé inconnu de l'épistolier).

L'approche de Jan Herman (1989) du roman épistolaire, dans *Le Mensonge romanesque*, est essentiellement narratologique, avec des limitations spatio-temporelles, poétologiques et génériques. Ses réflexions, illustrées par un immense ensemble d'œuvres écrites entre 1761 et 1782 (avec le champ d'investigation privilégié du roman-mémoires découpé en lettres), nous paraissent aussi pertinentes sur plusieurs points lorsqu'on veut travailler sur un corpus du XX^e siècle. Sa description narratologique cohérente et transparente (1^{re} partie) et le

³ B. BRAY (1977 : 38).

⁴ L. VERSINI (1998 : 7).

⁵ C'est en fait le titre du Chapitre XII.

dernier chapitre sur le fonctionnement du discours hybride au sein du système littéraire nous sont particulièrement utiles. Dans sa thèse, Herman vise à résoudre le problème du « mensonge romanesque » en étudiant comment les notions de vraisemblance, de vérité, d'illusion et d'authenticité conditionnent l'évolution du système littéraire au XVIII^e siècle. C'est une contribution exceptionnelle à la critique contemporaine du roman épistolaire.

Le roman épistolaire de Frédéric Calas (1996) est un ouvrage de référence et de méthodologie. Ce manuel essaie d'éclairer les raisons du succès du genre en donnant des analyses textuelles de quatre œuvres épistolaires classiques : *Lettres portugaises*, *Lettres persanes*, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* et *les Liaisons dangereuses*. Dans la liste chronologique des romans épistolaires à la fin de cet ouvrage synthétique, il ne figure malheureusement qu'une seule œuvre du XX^e siècle, l'*Alexis ou Le traité du vain combat* de Yourcenar. Cette approche plus formelle qu'historique nous paraît pourtant utile, car Calas nous présente une typologie claire, quoique simplifiée pour des raisons didactiques. Il analyse également avec pertinence la manifestation de l'illusion romanesque et le fonctionnement du pacte de lecture.

Les recherches de Robert Adams Day (1966), exposées dans *Told in letters*, visent à montrer comment « a literary technique grew into a literary form⁶ », c'est-à-dire comment la fiction entre 1660 et 1740 a préparé le terrain aux romans de Richardson. Malgré la grande distance temporelle qui sépare le champ d'investigation de Day et le nôtre, l'ouvrage nous a été particulièrement utile, car il fournit une première définition du genre que plusieurs théoriciens ont empruntée comme point de départ de leurs travaux.

L'opinion de Janet Altman (1982) que nous avons lue dans son introduction de *Epistolarity : Approaches to a Form* nous raffermirait dans notre conviction de la pertinence de nos recherches. Elle y écrit :

When I first began reading epistolary novels, there was little visible critical and artistic interest in the letter form. It was commonly assumed that the form was a historically limited, archaic one, describable in terms of its « rise and fall ». The last decade, however, has seen the development of a new critical interest in letter fiction and a clear revival of the form by creative writers. Demonstrably, the epistolary novel is a hardy species that continues to produce lively strains in various parts of the world⁷.

Dans le corpus d'Altman, nous trouvons des œuvres du XX^e siècle, bien qu'elle ne traite pas seulement de la littérature française. Ce que nous avons apprécié le plus dans cette étude, c'est qu'elle essaie de dégager à la fois les spécificités techniques, formelles et thématiques de l'épistolarité. Par induction, Altman aboutit à une description générale de la forme épistolaire, en y précisant six aspects-clés. Elle examine par la suite ces six aspects : la lettre en tant que

⁶ R. A. DAY (1966 : 69).

⁷ J. ALTMAN (1982 : 3).

moyen d'affranchir et de créer une distance, la nature confidentielle d'un échange de lettres, le rôle du lecteur (fictif et réel), le discours épistolier, la (dis)continuité de l'écriture et la cohérence ou la fragmentation d'une correspondance. Altman qualifie son corpus d'éclectique, c'est-à-dire que son choix n'est fondé ni sur des considérations historiques ni nationales ni esthétiques mais sur le degré de la manifestation de l'épistolarité dans les œuvres. Avec un corpus international, des origines jusqu'au XX^e siècle, les réflexions d'Altman aboutissent à des conclusions pertinentes concernant les constantes thématiques, les types de caractère et les schémas structuraux, tous inhérents à la forme primitive : la lettre. Elle atteint ainsi son objectif, celui de nous convaincre que la forme épistolaire n'est pas simplement l'une des techniques narratives romanesques possibles mais qu'il faut la considérer comme un genre autonome. En identifiant les paramètres fondamentaux et en démontrant comment ces paramètres véhiculent une signification dans des œuvres, Altman a fait une contribution importante à la théorie épistolaire. Elle propose également six approches génériques possibles du roman épistolaire. L'approche expressive prend en considération les facteurs mentaux qui déterminent le choix de la forme épistolaire par l'auteur. L'approche pragmatique se focalise sur l'effet de l'œuvre épistolaire sur le lecteur. L'approche sémantique étudie les constantes thématiques dans la fiction épistolaire. L'approche structurale décrit les parties de l'œuvre et le rapport entre elles. L'approche historique examine les facteurs nationaux, historiques ou sociologiques qui influencent la naissance, le développement et le déclin du genre. Et finalement, l'approche sous-générique étudie les subdivisions du genre épistolaire.

Au sein de la littérature critique, nous trouvons des ouvrages qui ne traitent pas spécifiquement ou uniquement du genre épistolaire, mais qui le placent dans un contexte plus large. L'une des premières publications les plus intéressantes en matière de forme épistolaire est l'essai de Jean Rousset (1962) sur les structures littéraires, *Forme et signification*, qui depuis sa parution a été réimprimé quasi tous les deux ans. Dans le chapitre VI, il examine comment « la forme ouvre un chemin vers la signification⁸ », comment « l'accord d'un sens et d'un traitement particulier de la technique épistolaire⁹ » se fait. La forme littéraire, pour Rousset, est une notion provoquant la contradiction ou le désaccord. L'auteur ne prétend pas résoudre la question de savoir comment saisir des significations à travers des formes, mais il veut en préciser quelques points et prévenir certains malentendus. Pour la forme épistolaire, comme Calas, il a recours à des auteurs classiques : Rousseau, Laclos et Balzac, « qui publie le dernier grand roman par lettres¹⁰ », affirme Rousset sans doute un peu hâtivement. Le même auteur examine le roman épistolaire sous un autre angle quand il considère ce sous-

⁸ J. ROUSSET (1962 : 88).

⁹ J. ROUSSET (1962 : 89).

¹⁰ J. ROUSSET (1962 : 65–66).

genre au sein du roman à la première personne (J. Rousset : 1973). L'objet de son étude est le *je* dans le récit littéraire, complété d'autres indices de la première personne. Rousset examine les liens de ce *je* avec les composants du système narratif : régime temporel, relations du monologue, du dialogue et de l'impersonnel, acteurs, narrateur, point de vue narratif et restriction de champ¹¹. Le problème central est de dire dans quelle mesure et de quels moyens on peut parler de soi. Il est regrettable que dans le vaste champ d'investigation (roman et théâtre), aucune mention ne soit faite des romans proprement épistolaires du XX^e siècle. Un autre chercheur, le Suédois Bertil Romberg (1962) examine aussi la technique narrative à la première personne, mais son ouvrage embrasse la littérature européenne, ainsi relativement peu de références sont faites à la littérature française. Il nous semble néanmoins extrêmement utile, car le roman par lettres s'y trouve confronté à des genres que nous tenons pour être les plus proches, comme l'autobiographie, le journal intime et les mémoires. Son analyse du point de vue narratif nous fournit des précisions concernant les notions de *narrateur* et de *narrataire*.

Nous tenons encore à mentionner deux ouvrages, *L'épistolaire* de Geneviève Haroche-Bouzinac (1995) et *Lire l'épistolaire* de Marie-Claire Grassi (1998), les deux destinés à des objectifs didactiques pour des études supérieures en lettres. Ces auteurs élargissent les perspectives de l'épistolaire en le plaçant dans un contexte sociologique et stylistique. Le roman par lettres proprement dit occupe très peu de place dans l'ouvrage d'Haroche-Bouzinac, mais ses critères pour l'analyse de correspondances, fictives ou réelles, sont opératoires pour nos recherches. Grassi n'exclue pas non plus de son champ d'investigation la correspondance réelle, mais elle fait aussi l'analyse des épistoliers classiques de la fiction : La Fayette, Montesquieu, Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Balzac et Yourcenar. Malheureusement, elle est peu soucieuse de théorie et elle fonde son travail sur des définitions typologiques peu élaborées.

Une conclusion partielle peut donc être formulée avant d'entamer une analyse comparative des ouvrages théoriques les plus pertinents du point de vue de notre sujet. A partir des années 1960, « le roman par lettres a été l'objet d'un regain d'intérêt dans les études savantes¹² ». Les recherches s'effectuent dans trois grands domaines : historique (Day, Bray, Versini), narratologique (Romberg, Hermann), formel (Rousset, Calas). Giraud, Jost et Altman combinent ces trois approches ; Haroche-Bouzinac et Grassi s'occupent plus de l'épistolarité que de la forme romanesque. Maints actes, hommages, conférences et revues remettent aujourd'hui le genre épistolaire à l'honneur. Les écrits

¹¹ Voir la préface de l'œuvre citée.

¹² *La Bibliographie de Fribourg*, Préface de la première édition, reprise dans la nouvelle édition, p. VII.

théoriques ou analytiques, tout comme les œuvres épistolaires témoignent qu'aujourd'hui le genre est loin d'être négligé dans les cercles littéraires¹³.

Dans la suite, je propose de revoir la littérature critique de trois points de vue : la définition du roman épistolaire, l'emploi de la terminologie et l'essai de la taxonomie.

Problèmes de définition

Pour pouvoir parler du roman épistolaire, nous devons faire face à des problèmes de la définition de ce sous-genre romanesque. Même si « le débordement de la formule épistolaire sur [les] différentes couches textuelles n'est pas de nature à faciliter la définition du roman par lettres¹⁴ », voyons à l'aide d'un tableau synoptique, dressé d'après les œuvres critiques présentées ci-dessus, ce que les critiques entendent par roman épistolaire :

Auteur	Définition, critères et caractéristiques du roman épistolaire ¹⁵
Rousset (1962)	« Dans le roman par lettres – comme au théâtre –, les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent [...] » (p. 67.) « prise immédiate sur la réalité présente , saisie à chaud » (p. 68.) Une destinée ouverte dont l'achèvement est inconnu au moment de l'écriture, le lendemain est encore informé.
Romberg (1962)	Un roman où les événements sont rapportés avec un grand décalage de temps (entre la situation épistolaire et les événements décrits). Un roman dans lequel il y a une longue perspective de la mémoire dans la situation épique, n'est pas un roman épistolaire. La simultanéité de l'expérience et de la narration, d'où vient une incertitude vibrante à l'égard de l'avenir et de l'aboutissement des événements.
Day (1966)	« Any prose narrative, long or short, largely or wholly imaginative, in which letters, partly or entirely fictitious, serve as the narrative medium or figure significantly in the conduct of the story ¹⁶ . » « This definition eliminates several categories of literature [...]. What remains is a group of stories in which imaginary letters figure in various quantities – from a page or so to the entire work – and in which the

¹³ Pour lectures supplémentaires, nous proposons quatre autres ouvrages analytiques qui examinent l'épistolarité fictive du XX^e siècle dans ses dimensions européenne et américaine : KAUFFMAN, Linda Sue (1986) : *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Cornell University Press, Ithaca/London ; KAUFFMAN, Linda Sue (1992) : *Special delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago ; BOWER, Anne (1997) : *Epistolary Responses. The Letter in 20th-Century American Fiction and Criticism*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa/London ; SIMON, Sunka (2002) : *Mail-Orders. The Fiction of Letters in Postmodern Culture*. The State University of New York Press. Les quatre se fondent sur des théories postmodernes et/ou féministes.

¹⁴ J. HERMAN (1989 : 25).

¹⁵ Imprimés ici en caractères gras.

¹⁶ R. A. DAY (1966 : 5). Traduction par Versini : « [...] tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire, dans lequel des lettres partiellement ou entièrement fictives sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire ». L. VERSINI (1998 : 10).

	<p>narrative element varies from the slenderest of threads to plots involving intrigue of dizzying intricacy. The letters are presented and related to one other with an amazingly wide variation in subtlety and complexity. » (p. 6.)</p> <p>« the epistolary novel is not a rigidly defined genre like the sonnet or even like the short story [...] Without being arbitrary, however, one may propose some elementary requirements for the form [of the novel]. It should, in the first place, be a long story of some depth and complexity, unified in tone or focus and by one or more structural devices ; in short, a work which gives evidence of having been executed according to a definite plan. Elements such as plot, characters, and setting should be presented with enough richness and detail so that if they do not convince the reader they at least impress him. These requirements are certainly a minimum for the “novel” part of the definition.</p> <p>That the story is in letters should be important, not incidental, for the “epistolary” part. Letters should have a vital and organic connection with the conduct of the narrative – the epistolary technique should permit effects which would otherwise be difficult or impossible to achieve. The writing, receiving, suppression, and discovery of letters, as well as the fact that letters have a receiver and sender, should have more than merely mechanical importance ; they should be worked into the texture of the novel. Letters should have the same importance to the epistolary novel that the Jamesian register character, the specialized use of certain tenses, or the stream-of-consciousness technique has in today’s novel. » (p. 158.)</p>
<p>Jost (1968)</p>	<p>Il renonce à définir le roman épistolaire, car « les romans épistolaires ne constituent un genre littéraire que selon une certaine tradition, récente du reste, à laquelle la critique continue de bon gré à se plier. A proprement parler il ne s’agit qu’une espèce : ils incarnent une technique. » (p. 89.)</p> <p>Par rapport aux définitions de Merker et Stammeler, ainsi qu’à celle de Wolfgang Kayser qui ne se compliquent pas l’affaire, il affirme que la définition de Robert Adams Day est plus raffinée. Pourtant il y ajoute qu’ « une lettre ou une série de lettres imaginaires qui relatent une histoire ne constituent pas nécessairement un roman épistolaire. » (p. 89.)</p> <p>« Le signataire doit être un des héros de cette histoire ou, du moins un témoin direct. Ainsi les voix des narrateurs se confondent avec celles des acteurs ou des figurants du drame ; les auteurs des lettres s’inscrivent dans la liste des <i>dramatis personae</i>. Sans cette condition le roman épistolaire se réduit à une pure forme. » (p. 90.)</p>
<p>Rousset (1972)</p>	<p>« Si le dialogue n’est plus censé oral [comme le discours théâtral], mais écrit, c’est le roman par lettres. Ce dispositif suprêmement mobile déplace la première personne d’un acteur à l’autre, inversant le je et le tu, transformant tour à tour le rédacteur en lecteur, le lecteur en rédacteur. » (p. 20–21.)</p> <p>« [...] celui qui parle, loin d’opérer incognito et comme absent, s’identifie à sa fonction narratrice, ce qui l’autorise à se montrer en train de dire et d’écrire [...] » (p. 17.)</p> <p>La simultanéité de la rédaction et d’une part au moins de l’action racontée.</p>
<p>Giraud (1976)</p>	<p>Une histoire qui offre une action dramatique avec un dénouement, qui est entièrement menée par lettres juxtaposées. Seul vestige du récit traditionnel : la mention, en tête de chaque lettre, des noms du destinataire/destinataire, la numérotation des lettres, parfois leur date.</p> <p>Donc, trois conditions de cette appellation : 1) une intrigue, développée et dénouée ; 2) un destinataire et un destinataire, même muet ; 3) une narration exclusivement épistolaire.</p>

Bray (1977)	Intrigue (sans aucune précision).
Versini (1979)¹⁷	Il emprunte la définition à Robert Adams Day (voir ci-dessus).
Altman (1982)	Sa définition concerne la notion de l'épistolarité : « the use of the letter's formal properties to create meaning » (p. 3), ainsi elle examine la mise en œuvre du potentiel de la lettre pour créer un sens narratif, figuratif ou autre. « I am focusing on those occasions, wherever they may be found, when the creation of meaning derives from the structures and potential specific to the letter form. » (p. 4) Caractéristiques : l'usage particulier des pronoms <i>je et tu</i> ; la relativité pronominale et temporelle ; la polyvalence temporelle ; le rapport confidentiel entre les épistoliers ; le rôle actif du lecteur ; « the letter as unit and the letter as unity » (ch.VI.)
Herman (1989)	Reprise de la définition de Robert Adams Day avec la remarque qu'elle renseigne sur la qualité de la lettre mais pas sur sa quantité. Emploi des termes 'récit' et 'discours narratif', qui comprennent par définition une histoire racontée (voir Genette).
Calas (1996)	« Le roman épistolaire est essentiellement une forme de 'discours', qui se fonde sur un schéma de communication mettant en scène un destinataire et un destinataire, amenés à échanger des lettres en raison de l' absence qui les sépare. » (p. 9.) « Le roman épistolaire se définit par cette possibilité extraordinaire qu'il offre de situer le lecteur au cœur même d' une conscience qui se découvre en écrivant directement, de manière transparente, dans le tumulte des ses passions [...]. » (p. 9.) Lettre : lieu de la narration ET élément de l'action. (p. 11.) « Le roman par lettres met en scène des dialogues différés » (p. 14.) « La spécificité du roman par lettres [...] réside dans l' effacement d'une instance narrative unique et omnisciente au profit de l'éclatement de la fonction narrative déléguée à chaque personnage épistolier. La régie de l'ensemble est conférée à une voix située à l'extérieur des lettres, celles de l'éditeur, voix le plus souvent anonyme. » (p. 17.) « Que faut-il en effet pour que l'échange épistolaire se transforme en genre littéraire ? Il faut un principe d'unité au plan énonciatif général, permettant à l' histoire de se construire progressivement malgré sa réfraction dans plusieurs sources narratives. [...] La nécessité d'une continuité au niveau de l'énonciation générale exclut du champ de la forme épistolaire romanesque les textes où apparaissent seulement des suites embryonnaires de lettres ou les Secrétaires, manuels épistolaires très diffusés aux XVII ^e et XVIII ^e siècles, de même que les récits incluant des lettres. » (p. 18.) Le roman mémoires a un caractère rétrospectif, vise à unifier, à ordonner la vie de telle façon qu'elle devient une « <i>histoire</i> ». Le roman par lettres est le compte rendu d'une histoire qui se déroule au jour le jour et dont on ne connaît pas l'issue. La lettre, instrument de la narration, est aussi instrument de l'action. La lettre ne contient pas seulement un récit, une confidence, elle est aussi un discours destiné à agir sur autrui, à provoquer une réponse ou une réaction. (p. 23.) « Un roman par lettres est un roman où l'action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de

¹⁷ C'est l'année de la publication de la première édition de son ouvrage. Nos références de pagination renvoient toujours à l'édition corrigée, publiée en 1998.

	<p>l'action. » (p. 23.)</p> <p>« Il apparaît clairement que seule la construction romanesque crée le roman épistolaire. Un ensemble de lettres ne peut être lu comme un roman que si l'organisation de ces textes autorise cette lecture. Il faut que l'ensemble du texte se construise par les lettres, et que celles-ci soient le support de la narration et le moteur de l'action. Ce qui confère à un roman la forme épistolaire, c'est le fait que la narration soit entièrement déléguée au(x) personnage(s) épistolier(s). » (p. 42.)</p> <p>« Le roman par lettres suppose, quant à lui, le chevauchement de ces deux instances (narrée et narrante) et leur fusion dans le présent de l'énonciation. Il faut aussi que les lettres forment une suite permettant à l'action de se développer ou de se construire, soit en donnant naissance à une confidence épistolaire, soit en libérant une action dont les lettres seront le moteur et le support. Dans un roman épistolaire l'action doit avoir lieu dans l'écriture. Cette adéquation présuppose l'effacement du narrateur. La narration est alors directe et distribuée à chaque personnage dès qu'il devient épistolier. » (p. 43.)</p> <p>Critères essentiels :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) la lettre-action (et pas une lettre-cadre) 2) destinataire impliqué dans la construction de l'histoire (pas de destinataire extérieur à l'action) 3) absence motivant le choix de la forme épistolaire (pas simple envoi à un destinataire éloigné). (p. 47.) <p>Le roman épistolaire mime en permanence des situations de lecture. C'est sa spécificité par rapport à d'autres formes utilisant la première personne. À la différence de l'autobiographie ou des mémoires, il ne peut exister que si l'épistolier s'adresse à quelqu'un, à un autre personnage.</p> <p>« [...] roman épistolaire qui ne prend forme et sens que dans la liaison existant entre un destinateur et un destinataire précis. » (p. 56.)</p>
Grassi (1998)	<p>Définitions peu élaborées :</p> <p>« Le roman épistolaire polyphonique est un roman à plusieurs personnages, à plusieurs voix. » (p. 134.)</p> <p>« Le roman épistolaire en duo met en scène deux épistoliers. » (p. 136.)</p> <p>« La monodie est l'écho d'une seule voix, en une ou plusieurs lettres. » (p. 139.) = « monologue épistolaire sans réponse »</p>

Sur la base de ces remarques nous pouvons faire l'inventaire des critères essentiels du roman épistolaire : l'imaginaire, le stimulus d'une absence, la lettre en tant qu'élément de la narration et élément de l'action, la simultanéité entre la rédaction et l'action narrée, l'incertitude de l'issue, la disposition passionnelle, un *je* et un *tu* ayant une fonction narratrice inversible, l'effacement du narrateur, l'unité dramatique, le fonctionnement mimétique de la lecture. Par conséquent, ces théoriciens sont d'accord pour exclure les manuels, les suites de lettres, les romans-mémoires et l'autobiographie (sous forme de lettre). Cependant, ils prennent des positions différentes concernant la quantité de lettres et le rôle du destinataire.

Laquelle des définitions de cet ensemble à adapter quand nous nous trouvons en face d'un vaste corpus ? Par raisons pratiques, nous pensons que celle qui est fournie par Robert Adams Day, appréciée aussi bien par François Jost, Laurent Versini et Jan Herman. L'explication du choix est que nous la

trouvons suffisamment restreinte mais pas trop exclusive. La définition reformulée sur laquelle il nous semble pratique de fonder une investigation est donc la suivante : un récit plus ou moins long en prose, largement (pas forcément intégralement) imaginaire, qui est narré par lettre(s) partiellement ou entièrement fictive(s), qui rempli(ssen)t au moins l'une des fonctions suivantes : véhicule de la narration ou élément important de l'histoire narrée. Cette définition nous permet d'inclure dans un corpus des textes que d'autres théoriciens en excluraient. Par exemple, les textes épistolaires, composés souvent d'une seule lettre, où nous ne pouvons pas parler d'actions proprement dites, parce que la forme de lettre ne sert que de cadre au récit. Quelques sous-catégories, variantes et cas limites sont à préciser en fonction de la présence ou de l'absence éventuelle de critères, à nos yeux constitutifs, de toute manifestation du genre. Nous pouvons nous contenter pour le moment de la définition ci-dessus ; mais il est à signaler que l'exigence d'une *intrigue/action/histoire* cohérente est fort problématique dans le cas de certains romans épistolaires (ou non ?) au XX^e siècle. Nous tendons à croire que les critères d'un dénouement, d'un destinataire ou d'un destinataire précis et de la simultanéité sans faille entre la narration et l'histoire racontée sont également des points à discuter lors de l'analyse des écrits contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTMAN Janet Gurkin (1982) : *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus, The Ohio State University Press.
- BRAY Bernard (1977) : « Transformation du roman épistolaire au XX^e siècle en France », in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, (Cahiers d'histoire des littératures romanes, I.), 1977, p. 23–39.
- CALAS Frédéric (1996) : *Le roman épistolaire*. Paris, Nathan.
- DAY Robert Adams (1966) : *Told in letters, epistolary fiction before Richardson*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- JOST François (1968a) : « Appendice II », in *Essais de littérature comparée*, t. II, Europaena, 1^{re} série. Fribourg, Éditions Universitaires, p. 380–402.
- (1968B) : « L'évolution d'un genre : le roman épistolaire dans les lettres occidentales » *Essais de littérature comparée*, t. II. : Europaena, 1^{re} série. Fribourg, Éditions Universitaires, p. 89–179.
- GIRAUD Yves et CLIN-LALANDE Anne-Marie (1995) : *Nouvelle bibliographie du roman épistolaire en France : des origines à 1842*, 2^e édition révisée et augmentée. Fribourg, Éditions Universitaires.
- GRASSI Marie-Claire (1998) : *Lire l'épistolaire*. Paris, Dunod.
- HAROCHE-BOUZINAC Geneviève (1995) : *L'épistolaire*. Paris, Hachette.
- HERMAN Jan (1989) : *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*. Leuven, Leuven University Press.

-
- ROMBERG Bertil (1962) : *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- ROUSSET Jean (1962) : *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Corti.
- (1973) : *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Corti.
- VERSINI Laurent (1998) : *Le roman épistolaire*. Paris, Presses Universitaires de France.

UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES : LE ROMAN DE JAPRISOT ET LE FILM DE JEUNET

Gabriella KÖRÖMI

L'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires a suscité de nombreuses discussions stériles au cours de ses courts cent ans d'histoire. Ces discussions étaient centrées essentiellement autour de la fidélité du film par rapport au texte premier. Le débat restera ouvert tant que l'on posera la question de l'interprétation dans les mêmes termes, tant que l'on oubliera que le roman, de par sa nature, possède une intrigue trop compliquée pour être toute entière transmise dans l'adaptation cinématographique.

Heureusement, il existe de plus en plus d'ouvrages et d'articles qui réussissent à sortir de ce cercle vicieux, en ignorant le vieux cliché maintes fois répété de l'appauvrissement nécessaire, voire de l'infériorité de l'adaptation par rapport au texte littéraire de base. Dans la dernière décennie, on organise de plus en plus de colloques, consacrés aux adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Il apparaît que l'étude des adaptations filmiques gagne de plus en plus de terrain dans le domaine des recherches littéraires, elle commence même à se différencier.

La présente étude se propose comme objectif l'analyse du roman *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot¹ et du film éponyme de Jean-Pierre Jeunet². Les cadres de ce travail ne permettent pas de présenter une

¹ Jean-Baptiste Rossi est né en 1931. C'est à l'âge de dix-neuf ans qu'il a publié son premier roman *Les Mal Partis* qui, lors de sa réédition, a obtenu le Prix de l'Unanimité. *Compartiment tueurs*, son premier roman policier a paru en 1962. Par peur de l'insuccès, Rossi a signé le roman d'une anagramme parfaite de son nom. C'est à ce moment-là que l'écrivain Sébastien Japrisot est né. Le roman a été vite suivi de *Piège pour Cendrillon*, couronné du Grand Prix de Littérature policière. Les deux livres ont rencontré non seulement la faveur de la critique, mais aussi celle du public. En 1966, Japrisot a écrit un nouveau policier *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* qui s'est vu décerner le *Best Crime Novel* en Grande-Bretagne. Enhardi par ces succès, Japrisot s'est tourné vers le cinéma, il a commencé à écrire des scénarios (*Adieu l'ami*, *Le Passager de la pluie*), et a même tourné un long métrage (*Les Mal Partis*). Il est revenu à la littérature avec *L'Été meurtrier*, suivi par *La passion des femmes*. En 1991, Japrisot a publié *Un long dimanche de fiançailles*. Dans les années 90, il a repris son métier de scénariste (*Les Enfants du Marais*, *Un crime au Paradis*). Il s'est essayé ensuite à l'écriture théâtrale avec la pièce *La Lune apache*. Il travaillait sur son nouveau roman, lorsqu'il est décédé en 2003.

² Jean-Pierre Jeunet, né en 1953, a débuté dans le métier en tournant des films publicitaires et de courts métrages. Ceux-ci, réalisés en collaboration avec le dessinateur Marc Caro, ont été récompensés des prix à de nombreux festivals, aussi bien en France qu'à l'étranger. Leur premier

analyse comparative exhaustive, ainsi nous nous bornerons à l'examen d'un domaine plus restreint, notamment à l'étude de l'utilisation de la forme épistolaire dans les deux œuvres.

Avant d'aborder cette question, nous devons préciser que si nous entendons, comme convenu, par roman épistolaire tout roman dont la narration est assumée uniquement par lettre(s), sans l'intervention d'un narrateur extradiégétique, notre roman ne peut pas être rangé parmi les romans épistolaires. En effet, *Un long dimanche de fiançailles* a une forme mixte, puisque ce n'est qu'un quart du roman qui exploite les différentes ressources de la forme épistolaire.

Notre article sera donc consacré à l'étude du rôle des lettres dans le roman, ainsi qu'à la transposition des effets produits par elles dans le film de Jeunet. Nous mettrons d'abord en lumière la fonction des lettres dans le cadre historique, l'intrigue et la narration du roman. Nous verrons ensuite de quelle façon le réalisateur a conservé, transformé ou ignoré les mêmes fonctions dans son film. Une telle étude a d'autant plus d'intérêt qu'elle peut montrer les problèmes spécifiques posés à l'adaptateur par la forme épistolaire.

Avant d'entamer l'essentiel de la problématique, il serait utile de présenter, en introduction, le roman et le film, ainsi que de rappeler l'histoire qu'ils racontent.

Japrisot a publié *Un long dimanche de fiançailles* en 1991. Le roman, accueilli favorablement et par le public, et par la critique, a reçu à sa sortie le Prix Interallié. Ce roman occupe une place particulière dans l'œuvre de Japrisot : d'une part, parce que c'est le roman sur lequel il a travaillé le plus, presque quatre ans, d'autre part, il existe de nombreux rapports entre la biographie de l'écrivain et la fiction romanesque³.

long métrage, *Delicatessen*, réalisé en 1991 fut lauréat de quatre Césars. Leur second film, *La Cité des enfants perdus* (1995) fut novateur à l'époque pour ses effets spéciaux. En 1997, se séparant de Marc Caro, Jeunet est parti aux Etats-Unis et a tourné *Alien, la résurrection* qui a remporté un succès incontestable. En 2000, il est revenu en France pour tourner *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, avec Audrey Tautou. Ce film a connu un succès sans précédent : plus de 8 millions d'entrées. La renommée acquise grâce à ce film lui a permis de monter quatre ans plus tard l'adaptation du roman de Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*. Ce projet d'envergure, Jeunet le portait depuis dix ans. Le film, marqué et par son budget énorme, et par son casting exceptionnel en France, a remporté cinq Césars. Le dernier film du réalisateur, *Micmacs à tire-langot* est sorti en octobre 2009.

³ Le roman contient de nombreuses allusions à la vie de l'auteur dont nous ne citons que quelques-unes. Japrisot commence à écrire son œuvre à Hossegor, au bord du lac qui figure sur la couverture de la première édition et qui deviendra le cadre de l'amour de Mathilde et Manech dans le roman. Cet Homme, le personnage-clé du roman, a un fils nommé Baptistin, prénom sous lequel le père de l'écrivain déclare son fils nouveau-né à la mairie (Japrisot a été déclaré deux fois, dans deux mairies différentes de Marseille, sous des prénoms différents). Le dernier chapitre du roman, intitulé *Lundi matin*, Japrisot l'a écrit un lundi matin pour calmer ses lecteurs après la scène de la rencontre bouleversante des amoureux. En ce qui concerne l'époque historique où se joue l'intrigue, c'est dans les récits de son grand-père, blessé à Verdun, que Japrisot s'inspire. Il puise donc dans les souvenirs vécus de son grand-père pour pouvoir ressusciter la vie dans les tranchées dont il ne peut pas avoir de connaissances personnelles.

Le roman a été porté à l'écran par Jean-Pierre Jeunet. Dans une interview, le réalisateur a raconté sa première rencontre avec le roman de Japrisot en des termes d'un ravissement absolu :

Dès que j'ai commencé à le [le roman] lire, je n'ai pas pu le lâcher avant de l'avoir terminé. Tout de suite, je me suis dit que ça ferait un film formidable et que j'adorerais le faire! D'abord parce que c'est une très très belle histoire, forte et originale. Ensuite, parce que j'y retrouvais beaucoup des préoccupations et des centres d'intérêt qui sont les miens : la guerre de 14-18, le Paris de 1920, ce mélange d'innocence et de fantaisie qui, malgré sa gravité, imprègne toute cette histoire⁴.

Séduit immédiatement par le récit de la recherche passionnée de Mathilde, le cinéaste ne pouvait s'empêcher de songer à l'adaptation. Mais les droits étaient déjà détenus par la Warner Bros, et Jeunet n'espérait pas les obtenir. La chance a tourné après le succès international du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* qui lui a permis de réaliser son rêve. Le réalisateur avait sa propre conception :

Je leur ai [Warner] dit que le film serait tourné en français, avec des acteurs français, que je voulais le final cut (le montage final) et que leur scénario, je le jetais à la poubelle pour le réécrire moi-même. À chaque fois, ils ont dit oui. Je me suis demandé ce que ça cachait. Qu'est-ce qui allait m'arriver... Eh bien, il n'est jamais rien arrivé. Ils m'ont laissé une liberté totale⁵.

En effet, c'est le réalisateur lui-même qui a écrit le scénario, en collaboration avec Guillaume Laurant. Le film est sorti en France en octobre de 2004⁶.

Avant le tournage, le réalisateur a consulté l'écrivain, mais Japrisot n'a pas pu voir l'adaptation de Jeunet, il est décédé avant la sortie du film.

L'histoire se déroule dans la France de l'après-guerre. Mathilde, veuve blanche de dix-neuf ans est convoquée dans un hôpital, auprès d'un ancien sergent agonisant. Celui-ci lui raconte que Manech, le fiancé de Mathilde, n'était

⁴ http://www.warnerbros.fr/movies/unlongdimanche/long_dimanche_frame_system.html

⁵ http://www.warnerbros.fr/movies/unlongdimanche/long_dimanche_frame_system.html

⁶ Fiche technique du film d'après <http://dvdtoile.com/Film.php?id=7924> : *Un long dimanche de fiançailles* ; Réalisation : Jean-Pierre Jeunet ; Scénario : Guillaume Laurant et Jean-Pierre Jeunet ; Directeur de la photographie : Bruno Delbonnel ; Musique : Angelo Badalamenti ; Responsable des décors : Aline Bonetto ; Acteurs : Audrey Tautou (Mathilde), Gaspard Ulliel (Manech), Dominique Pinon (Sylvain), Chantal Neuwirth (Bénédicte), André Dussollier (Pierre-Marie Rouvières), Ticky Holgado (Germain Pire), Marion Cotillard (Tina Lombardi), Jean-Paul Rouve (le facteur), Dominique Bettenfeld (Ange Bassignano), Jodie Foster (Elodie Gordes), Jean-Pierre Darroussin (Benjamin Gordes), Clovis Cornillac (Benoît Notre-Dame), Jean-Pierre Becker (Lieutenant Esperanza), Denis Lavant (Six-Soux), Jérôme Kircher (Bastoc), Albert Dupontel (Célestin Poux), Production : 2003 Productions, Warner Bros France, Tapioca Films, TF1 films productions ; Budget : 56,6 millions de \$; Dates de sortie : France, Belgique, Suisse : 27 octobre 2004, États-Unis : 26 novembre 2004.

pas mort tué à ennemi comme le faire-part officiel le lui a fait savoir. En vérité, Manech était l'un des cinq condamnés à mort pour mutilation volontaire, que l'on avait jetés, les bras attachés, dans le *no man's land* séparant la tranchée des Français de celle des Allemands, pour les y laisser mourir. Cette punition avait pour but de servir d'exemple. Mathilde décide alors d'élucider ce qui s'est passé en réalité le 7 janvier 1917, dans le *no man's land* devant la tranchée nommée Bingo Crépuscule. Son enquête, commencée en 1919 ne prendra fin qu'en 1924. Quand Mathilde l'entreprend, elle ne soupçonne point que deux condamnés sur les cinq ont réussi à échapper au massacre...

Nous n'avons qu'à regarder le film pour constater que le réalisateur respecte l'intrigue du roman, aussi compliquée qu'elle soit, il en conserve les épisodes essentiels, il n'en supprime aucun élément décisif. Comme il l'affirme : « Le livre de Japrisot est une sorte de gros buisson d'épines qui cache en effet une intrigue très simple. Notre premier travail a donc consisté à démonter cette mécanique ultra-sophistiquée, comme on met un moteur en pièces détachées pour comprendre comment il fonctionne⁷. »

Jean-Pierre Bologne (1991 : 67) exprime la même idée quand il compare la structure du roman aux poupées russes dont chaque pièce en cache une autre. Nous touchons là à l'une des spécificités des romans de Japrisot : l'écrivain se plaît à construire une structure complexe. C'est ce trait qui peut être considéré comme sa griffe. *Un long dimanche de fiançailles* possède donc un squelette compliqué, pareillement aux romans policiers auxquels il s'apparente. Nous ne voulons pas nous attarder longuement sur la problématique de la définition du genre du roman, nous nous contentons de remarquer qu'il contient, comme tout roman à suspense, deux récits : le récit du crime (l'exécution barbare des cinq condamnés) et le récit de l'enquête (la recherche de Mathilde pour connaître la vérité). Tout au long du roman, l'écrivain ne cesse de faire passer les lecteurs du passé du crime au présent de l'enquête et *vice versa*. Cela se manifeste explicitement dans l'usage abondant des retours en arrière que l'adaptation cinématographique tourne sans aucune difficulté en *flash-back*.

Mais Japrisot, maître incontestable du genre policier, complique encore la structure à deux récits, en doublant le récit de l'enquête. En effet, à l'enquête de Mathilde se superpose celle d'une autre veuve blanche, Tina Lombardi. Bien que le roman ne nous raconte pas cette deuxième enquête, il y fait allusion à plusieurs reprises⁸. Vers la fin du récit, c'est Tina Lombardi qui la résume dans la lettre qu'elle a écrite à Mathilde avant d'être exécutée : « J'ai compris à peu près la filière que vous avez dû suivre, à la recherche de votre fiancé, c'est pas tout à fait la même que moi, mais à bien des moments, j'en suis sûre, nos routes se sont

⁷ http://www.warnerbros.fr/movies/unlongdimanche/long_dimanche_frame_system.html

⁸ Dans une interview, Japrisot, cinéaste lui-même, a attiré l'attention sur la possibilité d'agrandir l'importance de Tina à l'écran. « Dans mon roman, elle n'apparaît que de manière épisodique, mais au cinéma ce sera un très très beau rôle de femme... » a-t-il dit. Propos cités dans le Dossier du roman *Un long dimanche de fiançailles*, p. 363.

croisées⁹. » Entre les deux quêtes similaires se dessine une différence essentielle, notamment dans le domaine de leur but. Tandis que l'enquête de Mathilde ne veut que révéler ce qui s'est passé la nuit fatale dans le bled, l'enquête de Tina Lombardi vise à venger la mort de son amant, à punir tous ceux qui sont responsables de l'exécution brutale. Cette différence des objectifs, comme nous le verrons, sera mise en relief par le metteur en scène, dans l'adaptation.

L'examen de la structure du livre nous permet de constater que la fonction primordiale de la forme épistolaire dans le roman est d'assurer le lien logique entre le récit du crime et celui de l'enquête. En effet, le premier est élucidé essentiellement grâce aux lettres rapportées par le deuxième.

Les lettres assument d'autres fonctions, non moins importantes dans le roman. Écrites par des soldats et par des proches de ceux-ci, elles nous montrent l'époque de la Grande Guerre, cadre historique de l'intrigue. Mais il ne faut pas penser que dans ces lettres Japrisot nous fait voir de grandes batailles, de combats héroïques. Loin s'en faut. Les lettres ressuscitent l'atmosphère de la guerre et par là, elles servent à augmenter l'authenticité de l'histoire racontée. Ce rôle attribué aux lettres, Japrisot l'explique par un fait socioculturel de l'époque historique donnée : « [...] 14–18 fut une époque durant laquelle les gens ont énormément écrit. Je m'en suis inspiré. C'est pourquoi une bonne partie de mon roman se développe sous forme épistolaire. Je me nourris du vécu pour alimenter la fiction¹⁰. »

Japrisot s'efforce de justifier le fréquent recourt à la forme épistolaire au niveau de la fiction également, notamment par le handicap de l'héroïne. Paralysée des jambes dès l'âge de trois ans, Mathilde ne sait pas marcher. Clouée à son fauteuil roulant, réduite essentiellement à la communication écrite, elle rédige des lettres et de petites annonces pour rechercher les témoins encore vivants du supplice, ou recueillir les témoignages que ceux-ci ont faits aux siens avant de mourir. L'entreprise de Mathilde paraît souvent impossible, puisque certains de ses correspondants, avec ou sans intention, la freinent, ou la déroutent. En dépit de cela, finalement ce sont l'écriture et la (re)lecture des lettres qui lui permettent de reconstituer le « gigantesque puzzle » (Bologne 1991 : 67) qui se dessine devant elle, celui de la nuit de l'exécution.

La forme épistolaire possède un rôle indispensable non seulement dans la résolution de l'énigme du roman. Comme le constate Ulrike Michalovsky (1996 : 331), les lettres sont la condition *sine qua non* de l'enquête de Mathilde, car ce sont les dernières lettres des cinq condamnés qui contiennent les informations permettant à Mathilde de commencer sa recherche. C'est donc ainsi que les lettres deviennent un élément moteur de l'intrigue non simplement par leur contenu, mais par leur existence même.

La forme épistolaire a plusieurs avantages sur la narration à la troisième personne dont Japrisot profite dans son roman. Le premier, c'est la

⁹ *Un long dimanche de fiançailles*, p. 261.

¹⁰ Propos de Japrisot, cités dans le Dossier du roman *Un long dimanche de fiançailles*, p. 328.

multiplication des points de vue qui permet d'élargir la perspective relativement restreinte de la narration à la première personne des romans épistolaires. Il n'est pas surprenant que les lettres écrites par différentes personnes, donnent des images différentes, souvent contradictoires de la guerre. Ce contraste des points de vue devient un procédé narratif important de notre roman, impliqué par le genre policier.

Il est notoire que tout roman épistolaire use de la narration fragmentaire à laquelle recourt souvent *Un long dimanche de fiançailles* aussi. Premièrement, parce que la narration fragmentée correspond parfaitement au récit de l'énigme, élément constitutif de chaque roman à suspense. Deuxièmement, elle fait réfléchir les lecteurs ; ceux-ci doivent faire des efforts pour découvrir la vérité qui se dessine des nombreux détails soigneusement éparpillés dans les lettres. En effet, c'est ce que fait Mathilde, elle aussi : devenue le détective du roman, elle reste une lectrice assidue qui doit séparer les informations vraies des renseignements faux ou falsifiés, ainsi que de combler les ellipses à l'aide de son intuition¹¹.

A la narration fragmentée s'ajoute encore la subjectivité que la forme épistolaire, de par sa nature, implique. Les lettres écrites par des soldats ne peuvent donner qu'une image subjective de la guerre. Le lecteur, à l'instar de Mathilde, n'apprend que des expériences personnelles vécues par les soldats. Autant de lettres, autant de guerres, pourrions-nous dire.

En guise de conclusion, nous devons constater que la narration polyphonique, dans notre roman, ne donne pas une vision globale et totale de la Grande Guerre ; l'image qui s'en dégage reste nécessairement partielle et partiale. La leçon que nous donne l'écrivain semble donc évidente : la guerre en tant que totalité échappe aux individus qui la vivent.

La narration à la première personne du roman épistolaire, d'un certain point de vue, n'est pas trop loin de l'énonciation filmique. Toutes les deux tendent d'ignorer la présence d'un éventuel narrateur extradiégétique. Le lecteur, ainsi que le spectateur suivent quasiment en direct les événements, tout en ayant le sentiment d'y assister. Ce point commun rend possibles certaines convergences techniques entre le roman et le film. Néanmoins, la narration fragmentée et polyphonique, constitutives de l'écriture épistolaire sont difficiles à restituer, puisque, lors de la transformation des lettres, l'intrigue de l'adaptation risque d'en perdre soit en cohérence, soit en émotion.

Dans son film, Jeunet utilise différentes techniques pour adapter les lettres du roman à l'écran. « On a gardé certaines lettres, mais en les poétisant de manière visuelle, et on en a transformé beaucoup en véritables rencontres que

¹¹ Bien avant la publication du roman *Un long dimanche de fiançailles*, S. FELMAN (1983 : 32) a déjà souligné ce trait caractéristique des romans policiers de Japrisot : « Le policier met en acte la lecture et thématise la figure du lecteur à l'intérieur même de son récit. Le policier constitue, de la sorte, tout à la fois une figure narrative et une figure interprétative, l'une posant la question de l'autre. »

fait Mathilde, sans tomber pour autant dans le rocambolique. Et puis, j'en ai profité aussi – je ne peux pas m'en empêcher ! – pour placer chemin faisant quelques idées personnelles¹². » dit-il.

Dans ce qui suit, à l'aide des exemples concrets, nous examinerons l'adaptation cinématographique des lettres du roman selon les catégories établies par le réalisateur. Le premier groupe est donc constitué des lettres que Jeunet a gardées, le deuxième comprend les lettres transformées en scènes autonomes, le troisième contient les inventions personnelles de Jeunet que la forme épistolaire a fait naître en lui. Nous y ajouterons une quatrième catégorie à laquelle appartiennent les lettres du roman omises dans le film.

Une comparaison, même superficielle du film avec le roman, permet aisément de constater que Jeunet garde relativement peu de lettres. Un examen plus approfondi démontre que les lettres conservées, du point de vue de leur importance dans l'intrigue, sont très hétérogènes. Nous y trouvons la lettre capitale du roman, écrite par Benoît Notre-Dame, un des cinq condamnés. Vu que cette lettre codée est la clé de l'histoire, il est évident que Jeunet ne peut pas l'omettre. Il lui est également impossible de la transformer en images, car c'est son déchiffrement qui permet à Mathilde d'élucider l'énigme. Si le réalisateur ne veut pas infléchir profondément la signification du récit, cette lettre doit être conservée en tant que lettre dans le film également. C'est pour cette même raison que Jeunet emprunte le texte de la lettre du roman presque mot à mot. En dépit de cela, Jeunet tente l'impossible : tout en gardant le contenu et le texte de la lettre, il modifie son déchiffrement. Mathilde paralysée dans le roman passe des heures pour décoder la lettre : elle découpe le texte en mots qu'elle déplace et replace pour trouver le code nommé Ascenseur. Le processus long de déchiffrement est remplacé par l'effacement beaucoup plus spectaculaire dans le film : arrivée à la gare de Rennes, Mathilde, abasourdie par le sifflet d'une locomotive, comprend soudainement le type du code de la lettre. Elle écrit le texte sur le tableau des départs de trains et en efface les mots superflus. Cette scène, tout en remplissant sa fonction primordiale au niveau de l'intrigue, sert à renforcer la cohérence intérieure du film, en rappelant une autre scène, dans laquelle une jeune autrichienne, afin d'attirer l'attention de Mathilde, efface le nom des plats figurés sur le menu d'un restaurant en gardant uniquement les trois majuscules codées MMM (Mathilde aime Manech, ou Manech aime Mathilde).

Le réalisateur conserve la lettre d'un autre condamné, celle de Bastoche aussi, laquelle lettre n'a pas de fonction importante au niveau de l'intrigue. Elle est conservée pour des raisons techniques : c'est elle qui prépare la rencontre de Mathilde avec l'ami de Bastoche, destinataire de la lettre. Cette rencontre est la première étape de la longue recherche de l'héroïne.

Mathilde lit les lettres des deux condamnés pour la première fois après être rentrée de l'hôpital. Le film nous montre Mathilde assise derrière son bureau,

¹² L'audiocommentaire du film *Un long dimanche de fiançailles* en DVD.

lisant à elle-même. Le spectateur entend la voix émue et émouvante de l'héroïne, à laquelle s'entremêle de temps en temps la voix off des émetteurs.

Le procédé de la conservation des lettres a plusieurs avantages. En gardant les lettres du texte premier, le réalisateur conserve à la fois le contenu et le ton du dialogue épistolaire. Celui-ci peut nous révéler le rapport des personnages correspondants. À cela s'ajoute encore l'effet produit par le choix visuel du réalisateur : le plan rapproché du visage d'Audrey Tautou nous permet de saisir les minimes frémissements du personnage qui provoquent une réaction et/ou une émotion immédiate des spectateurs.

Étant donné que le film est une œuvre essentiellement visuelle, il s'appuie avant tout sur la mise en présence et la communication de vive voix. Ainsi l'une des stratégies majeures du réalisateur consiste à mettre en images le contenu des lettres jugées importantes. Jeunet transforme les lettres du roman soit en coups de téléphone, soit en rencontres.

Dans les romans épistolaires, le recours à la lettre est justifiée par l'éloignement physique, c'est-à-dire par l'impossibilité de la communication directe. Nous avons vu que Japrisot l'a justifiée par une autre raison également, notamment par le handicap de Mathilde. Pour faciliter la mise en images des lettres du roman, Jeunet change la caractéristique physique essentielle de Mathilde : dans le film elle n'est point paralysée, elle ne fait que boiter. Les conséquences de cette modification sont nombreuses et importantes. Premièrement, la Mathilde du film devient plus active, moins réflexive que sa consœur du roman. Deuxièmement, la suppression du handicap du personnage féminin entraîne avec elle la diminution nécessaire de l'héroïsme de sa démarche. Chez Japrisot, grâce à la paralysie de Mathilde, son enquête apparaît héroïque et semble être une entreprise quasiment impossible, puisque, pour la mener à son but, Mathilde doit non seulement vaincre de nombreuses difficultés externes, mais aussi surmonter son handicap aussi. « J'ai voulu Mathilde exemplaire – elle ne serait pas exemplaire si elle pouvait marcher –, je lui ai enlevé tout au départ pour qu'elle se montre telle qu'elle est intérieurement, une passionnée qui va jusqu'au bout¹³. » avoue l'écrivain. Dans le film de Jeunet, l'enquête de la femme, tout en restant exemplaire, perd beaucoup de son héroïsme, car elle ne se heurte qu'aux difficultés extérieures : mensonges, silence, doutes des autres. Troisièmement, ce changement significatif fait disparaître d'un coup les obstacles auxquels Mathilde du roman se heurte quand elle veut voir quelqu'un ou quelque chose de ses propres yeux, ainsi que ceux auxquels se heurterait le réalisateur en conservant les lettres. C'est pour cette raison-là que la correspondance abondante de Mathilde avec Germain Pire, le détective, est remplacée par de nombreuses rencontres dans le film. En général, ils se rencontrent en Bretagne, où habite Mathilde avec son oncle et sa tante. C'est en se promenant sur les falaises que le détective lui raconte ce qu'il a appris. Les images idylliques du paysage breton offrent un contraste criant avec

¹³ Propos de Japrisot, cités dans le Dossier du roman *Un long dimanche de fiançailles*, p. 362.

l'horreur de la guerre dont les personnages parlent. Par contre, les visites que Mathilde rend à Paris soit à Germain Pire, soit à son avocat, permettent au réalisateur de ressusciter son Paris préféré, le Paris des années 20 avec ses lieux emblématiques : l'Opéra, Le Jardin des Plantes, le pont d'Alexandre III.

La correspondance de Mathilde avec un curé qui lui donne des renseignements sur la famille de Benoît est transformée en une communication téléphonique qui sert à créer le comique de situation : Mathilde entend au téléphone la répétition du chœur de l'église, tandis que le curé est choqué par la musique mondaine jouée dans le bar parisien d'où Mathilde l'a appelé.

La lettre la plus importante du point de vue de l'intrigue transformée en image dans le film c'est celle de Tina Lombardi, l'autre veuve blanche. Dans le roman, Mathilde tente en vain de la rencontrer, Tina ne répond pas aux lettres qu'elle lui écrit, et le détective, malgré ses efforts, est incapable de la retrouver. Dans le roman, Tina n'écrit qu'une seule lettre à Mathilde, juste avant son exécution. Elle est condamnée à mort pour avoir tué plusieurs officiers. Dans sa lettre, elle ne trahit rien des assassinats qu'elle a commis, mais les informations qu'elle y fournit à Mathilde, permettent à celle-ci de saisir le chaînon manquant. Contrairement au roman qui ne raconte pas cette deuxième enquête, Jeunet en fait une histoire entière, qui deviendra même le second fil important de son film. Le spectateur voit en direct comment Tina venge tous ceux qui sont responsables de la mort de son amant. Amour et vengeance, nous retrouvons là deux sujets très romanesques que le réalisateur se hâte de visualiser, quelquefois en des scènes vraiment sanglantes. Parallèlement à la visualisation de la vengeance, le fil de Tina donne l'occasion à Jeunet d'alléger l'atmosphère pesante de la vendetta en introduisant des scènes tantôt grivoises, tantôt comiques : le film nous fait voir Germain Pire épuisé par sa recherche assidue de Tina dans des maisons closes.

Pour résumer ce que nous venons de dire des lettres transformées en scènes, nous pouvons constater que tout en gardant leur contenu, le réalisateur en profite pour varier le style d'une séquence à l'autre. Ces changements visent à produire un effet direct sur le spectateur, à provoquer tantôt l'effroi, tantôt le rire.

Il existe quelques lettres, beaucoup moins nombreuses, que Jeunet ne conserve pas, et ne traduit pas non plus en scène. Dans l'adaptation, elles sont remplacées par des objets, ou des personnages, pures inventions du réalisateur. A titre d'exemple, nous mentionnons la savonnette d'Ange Bassignano, amant de Tina. C'est cet objet qui remplace la lettre qu'Ange écrit à Tina avant d'être jeté dans le *no man's land* et que Mathilde lit avec les lettres des autres condamnés dans le roman. Dans le film, Mathilde reçoit cette savonnette du sergent agonisant. C'est ce sergent qui lui a révélé les véritables circonstances de la mort de Manech. Quand Mathilde rencontre Tina dans une cellule du condamné à mort, la veille de l'exécution de celle-ci, elle la lui transmet. Tina découvre une petite fiche, cachée par Ange dans la montre, qui contient les phrases suivantes : « La vengeance est inutile, essaie d'être heureuse. » Par l'ironie du sort, la lettre d'adieu de l'amant mort devient un message tardif : Tina vengeresse sera

guillotinée le lendemain. Cette petite lettre ennoblit en quelque sorte l'Ange du film, qui, dans le roman, est un personnage absolument négatif.

Parmi les ajouts de Jeunet, qualifiés d'idées personnelles par lui-même, la plus réussie est celle de la création d'un personnage nouveau, totalement absent dans le roman, ce qui est un procédé relativement rare dans les adaptations filmiques. Il s'agit d'un facteur qui assume plusieurs fonctions dans le film. Premièrement, son arrivée régulière sert à rappeler aux spectateurs que le texte de base appartient au genre épistolaire. Deuxièmement, ce personnage est étroitement lié au registre comique du film. Il distribue les lettres en vélo et quand il freine devant la maison de l'oncle de Mathilde, il défait toujours le gravier dont l'oncle est très fier. Ce n'est ni par malice, ni par négligence : arriver sur un gravier, pour un facteur, c'est une question de style. Éclate alors un combat entre eux : lui, il défait le gravier que l'oncle rétablit en proférant des jurons. Puisque cela arrive trop souvent – Mathilde reçoit beaucoup de lettres –, l'oncle remplace le gravier par un chemin dallé. Le facteur qui n'en sait rien arrive, freine, tombe, le vélo s'envole, les lettres se dispersent, l'oncle rit. Cette petite séquence constitue d'une part une petite pause dans le film : les spectateurs, frappés par les images sanglantes de la guerre, peuvent se détendre un peu. D'autre part, elle sert à exprimer, une fois de plus, le pacifisme de Jeunet. Quand le facteur, aidé par l'oncle, se remet debout, s'adresse à celui-ci et lui dit. « C'est une bonne guerre. » La réplique, prononcée par la tante, ne tarde pas à venir : « Il n'y pas de bonne guerre. »

Le facteur a une grande scène émouvante dans le film. Un matin, il arrive tout étouffé, et va directement dans la cuisine de la maison, en vélo. Sans faire attention à l'indignation de l'oncle, il demande Mademoiselle Mathilde, qui, comme l'oncle lui fait savoir, dort encore. « Je la réveillerais. » dit le facteur. Il a un air si sérieux que l'oncle et la tante ne se lamentent plus. Ils montent ensemble dans la chambre de Mathilde, qui, surprise par la présence insolite du facteur, comprend tout de suite que quelque chose d'extraordinaire s'est passé. Le télégramme, que le facteur a apporté, est envoyé par Germain Pire, et annonce que Manech, amnésique, est vivant. Dans cette scène, le facteur, figure comique par excellence tout au long du film, reçoit une nuance sérieuse, pareille à celle des messagers des tragédies antiques¹⁴.

Pour conclure, nous devons répéter que l'ajout de ce personnage au film est une véritable trouvaille du réalisateur, car il assume plusieurs fonctions de la forme épistolaire du roman, tout en apportant des différentes nuances stylistiques aux différentes séquences du film.

Il nous reste à mentionner le quatrième groupe, constitué des lettres qui ont été omises par Jeunet. Ce sont soit les lettres des personnages secondaires absents dans l'adaptation cinématographique, soit des lettres de moindre

¹⁴ Dans l'audiocommentaire du DVD, à propos de cette scène-là, Jeunet avoue qu'il aime beaucoup les changements d'humeur, les changements d'émotion brusques. Le personnage du facteur a pour fonction complémentaire de créer une telle modification de ton inattendue.

importance du point de vue de l'énigme. Dans le roman, elles servent à compliquer l'enquête de Mathilde, à égarer la jeune femme dans le labyrinthe des informations réelles et fausses. C'est ainsi que les deux lettres de la mère adoptive de Manech, adressées à Mathilde (la première tente de la dérouter pour qu'elle ne découvre pas la vérité, la deuxième la prie de lui laisser ce fils trouvé par miracle, remplaçant le sien, défunt dans la guerre) n'apparaissent aucunement à l'écran.

Comme nous avons remarqué au début de notre étude, l'action du roman ne peut pas être intégralement conservée dans son adaptation cinématographique, c'est pour cela qu'il est indispensable que le réalisateur procède à la suppression d'épisodes jugés secondaires ou difficiles à transposer à l'écran. D'où découle que le metteur en scène, en omettant une grande partie, voire la majorité de la correspondance abondante de Mathilde, réduit nécessairement l'envergure de son enquête.

L'analyse comparative du roman et du film, faite du point de vue de la transposition des lettres, nous a permis de mettre en lumière, en plus de l'objectif initial qui était d'examiner les différentes techniques de transposition, les intentions du réalisateur. En nous concentrant sur l'utilisation que Jeunet a faite des ressources épistolaires du roman et en montrant avec quel résultat il a conservé ou ignoré les fonctions qu'elles possèdent, nous avons énuméré à la fois les problèmes spécifiques auxquels l'adaptateur d'un roman épistolaire se heurte, et les inventions personnelles qu'il réalise dans son film. Au terme de notre étude, nous pouvons conclure que Jean-Pierre Jeunet a fini par renforcer la note romanesque du livre en l'enrichissant de ses trouvailles visuelles.

BIBLIOGRAPHIE

BOLOGNE Jean-Claude (1991) : « Japrisot : l'obsession du labyrinthe », *Magazine littéraire*, 293, 1991, Paris, p. 66–69.

FELMAN Shoshana (1983) : « De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, 49, p. 23–42.

JAPRISOT Sébastien (2004) : *Un long dimanche de fiançailles*. Folioplus Classiques, N° 27, (texte intégral + dossier), Paris, Gallimard.

JEUNET Jean-Pierre (2005) : *Un long dimanche de fiançailles*. DVD, Warner Home Video.

MICHALOWSKY Ulrike (1996) : « La lettre et le suspense : quelques remarques sur *Un long dimanche de fiançailles* (1991) de Sébastien Japrisot », in Ulrike Michalowsky, « *Sur la plume des vents* », in *Mélanges de littérature épistolaire offerts à Bernard Bray*, Paris, Klincksieck, p. 325–337.

<http://www.warnerbros.fr/movies/unlongdimanche>, Le site officiel du film (consulté le 15/11/2009).

<http://dvdtoile.com> (consulté le 21/12/2009).

LES RÉCITS FANTASTIQUES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Dóra SCHNELLER

André Pieyre de Mandiargues est né il y a cent ans. À l'occasion du centenaire de sa naissance l'Édition Gallimard, qui s'occupe depuis longtemps de ses livres, a publié sous la direction de Gérard Macé et de Sibylle Pieyre de Mandiargues dans la collection *Quarto* un épais et très beau livre de cet écrivain peu connu, intitulé *Récits érotiques et fantastiques*¹. Le livre contient tous les recueils de nouvelles de l'écrivain et une biographie détaillée et illustrée, intitulée *Vie et œuvre* et rédigée par la fille de l'auteur, Sibylle Pieyre de Mandiargues. Ce n'est pas un hasard si le choix des éditeurs s'est porté sur les récits brefs de Mandiargues car ce sont ses récits les plus réussis. Comme le dit Gérard Macé dans l'avant-propos du livre : plus encore qu'un romancier, malgré *La Marge* qui lui valut le prix Goncourt en 1967, Mandiargues est un conteur : « Un poète attiré par la prose, qui avait besoin de la narration, besoin de personnages aux noms étranges et aux goûts singuliers, pour mettre en scène son univers intérieur. C'est si vrai que la plus grande partie de son œuvre se compose de récits brefs, qu'il voulait d'une perfection minérale et d'une concision lapidaire². »

Parmi ces récits brefs on trouve une vingtaine de récits fantastiques, parus pour la première fois quelques années après la deuxième guerre mondiale dans la collection L'Imaginaire Gallimard, dans les recueils *Le Musée noir* et *Soleil des loups*. Pour ce dernier livre l'auteur a reçu le prix des critiques en 1951. Ce sont des livres fortement influencés par l'esthétique surréaliste, à tel point qu'on peut dire que Mandiargues est le créateur d'un nouveau genre : celui du récit fantastique surréaliste.

Les surréalistes étaient de grands admirateurs de la littérature fantastique, surtout du roman gothique anglais et de Poe. Dans le *Premier manifeste du surréalisme* Breton s'occupe seulement du merveilleux, mais c'est un genre proche du fantastique : « Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissants à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. *Le Moine*, de Lewis, en est une preuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout

¹ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009).

² A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 9). Avant-propos de Gérard Macé.

entier³. » Il n'est pas négligeable que le merveilleux ait connu un plus grand succès chez les surréalistes (*Nadja* de Breton, *Le Paysan de Paris* d'Aragon) que le fantastique. Le merveilleux surréaliste vient de la nature, des objets qui nous entourent, mais seulement lorsque nous dépouillons ces objets de leur aspect utilitaire et habituel pour les regarder en eux-mêmes comme des choses insolites qui éveillent notre imagination et qui cristallisent les appels de notre inconscient. Pour la plupart des poètes surréalistes le fantastique et le merveilleux devaient surgir avant tout par l'écriture automatique et par les récits de rêve. Judit Maár note dans son livre intitulé *La littérature fantastique* que les surréalistes n'ont pas écrit des récits fantastiques, mais que l'irrationnel, le merveilleux et l'incompréhensible sont présents dans leurs œuvres. Elle évoque *Nadja* de Breton qui raconte la rencontre de l'écrivain avec une femme mystérieuse, capable de voir les choses cachées et qui incarne l'inconnu et l'irrationnel. Malgré la présence du merveilleux et d'éléments fantastiques, *Nadja* de Breton reste un ouvrage autobiographique qui ne quitte pas totalement le terrain de la réalité⁴. Judit Maár ne parle pas d'autres ouvrages surréalistes et fantastiques, mais il faut dire qu'il y a bien deux œuvres de deux écrivains surréalistes où le fantastique joue un rôle très important. Il s'agit d'Antonin Artaud et de Mandiargues; tous deux membres actifs du mouvement surréaliste. C'est grâce à la lecture des poèmes et des traductions de Baudelaire et grâce à la fréquentation assidue des surréalistes qu'ils découvrent la littérature fantastique.

Artaud devient membre du groupe au début des années vingt, il écrit des poèmes et des scénarios de film surréalistes et très proches du fantastique. À propos de l'avenir du cinéma il écrit entre autres dans *Sorcellerie et cinéma* : « Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas⁵. » Artaud reconnaît sa dette envers Edgar Poe dès 1921 : « À l'encontre de ce qu'on pourrait croire, je n'ai lu Rimbaud qu'une fois. [...] Quelle différence avec Edgar Poe. Peut-on dire qu'il m'ait influencé celui-là⁶. » Nous ne pouvons pas indiquer ici toute l'ampleur de cette influence, laquelle ne se limite pas à des thèmes communs (la peste, la survie dans la mort, la vengeance, le corps sans organes, l'apocalypse, etc.), mais s'étend par le truchement de la prose de Baudelaire, à la phrase artaudienne elle-même. Il faut noter que le dialogue d'Artaud et de Poe était étudié d'une manière approfondie par Jean-Michel Rey et Guillaume Fau⁷. Cependant nous devons remarquer qu'en novembre 1927 Artaud écrit une lettre à Abel Gance pour revendiquer le rôle de Roderick Usher dans *La Chute de la maison Usher* que va tourner Jean Epstein : « Je n'ai pas beaucoup de prétentions dans ce monde mais j'ai celles de comprendre Edgar

³ A. BRETON (1965 : 25).

⁴ J. MAÁR (2001 : 122–123).

⁵ A. ARTAUD (1978 : 67).

⁶ A. ARTAUD (1976 : 84).

⁷ J.-M. REY (1991), G. FAU (2006).

Poe et d'être moi-même un type dans le genre de Maître Usher. Si je n'ai pas ce personnage dans la peau personne au monde ne l'a. Je le réalise physiquement et psychologiquement⁸ [...] ». Finalement Artaud ne reçoit pas le rôle d'Usher, mais dans les années vingt il traduit *Le Palais hanté*, et à l'époque de l'internement à Rodez, il traduit l'un des plus beaux poèmes de Poe : *L'Ange Israféel*. Outre ses deux traductions il y a de nombreuses allusions à l'œuvre de Poe qui reviennent à maintes reprises dans ses écrits tardifs. Le plus grand travail de traduction concerne l'œuvre d'un grand précurseur de la littérature fantastique. Au début des années trente, à l'époque où Artaud rédige les essais du *Théâtre et son double*, il traduit *Le Moine* de Lewis en français. La traduction d'Artaud n'est pas la première traduction, avant lui, Léon de Wailly a déjà fait une traduction littérale, fidèle. Artaud utilisait cette ancienne traduction pour faire de l'œuvre de Lewis une œuvre très personnelle et originale. On ne peut pas donc parler d'une traduction dans le sens moderne du terme, mais plutôt d'une lecture, d'une interprétation, d'une réécriture particulière. Artaud avec cette lecture du roman gothique anglais rend hommage à un auteur qui était considéré comme un maître non seulement par les surréalistes, mais plus tôt par les romantiques français aussi. Le livre de Lewis a généré une énorme quantité de textes critiques, mais le seul roman gothique et surréaliste qu'Artaud ait jamais écrit – même si ce n'est qu'une interprétation personnelle – a retenu l'attention d'un seul spécialiste de son œuvre : Jonathan Pollock, auteur de nombreux articles sur Artaud a écrit récemment une étude approfondie sur cette traduction d'Artaud et sur son dialogue avec la littérature fantastique⁹.

Le goût de Mandiargues concernant la littérature fantastique est fort différent. D'abord il lit et relit (comme Artaud) Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Nerval et les romantiques allemands. Mais parmi les auteurs fantastiques il s'enthousiasme surtout pour Hoffmann, pour Balzac et pour Nodier. Son goût pour l'avant-garde littéraire s'affirme au milieu des années vingt. Il lit et connaît par cœur *Nadja* de Breton, *Le Paysan de Paris* d'Aragon, les livres d'Eluard, de Pierre Jean Jouve et de Michaux. Il se consacre à l'écriture à la fin des années trente, au début de la guerre qu'il passe à Monaco. Il prend l'habitude de mémoriser ses rêves et de les noter minutieusement. Ils sont une grande source d'inspiration pour ses premiers écrits. En 1941 il rédige *Le sang de l'agneau* qui ouvrira le recueil *Le Musée noir*. Après la guerre il retourne à Paris et s'occupe de la publication de ses premiers livres. Au cours des années d'après-guerre il rencontre Giuseppe Ungaretti, Julien Gracq, Unica Zürn, Jean Dubuffet, Dorothea Tanning, Joan Miró, André Masson, Octavio Paz. En 1947 il devient membre du groupe surréaliste. Il relate ainsi sa première rencontre avec André Breton :

⁸ A. ARTAUD (1978 : 129).

⁹ J. POLLOCK (2002).

[...] ce fut au marché aux puces de Saint-Ouen et c'est moi qui me présentai à lui que, de vue au moins, je connaissais fort bien, si je n'avais jamais osé l'approcher jusque-là. Je lui avais envoyé mes livres depuis que j'avais appris son retour en France, naturellement, et j'eus la très bonne surprise d'apprendre qu'il les avait lus et en avait gardé un bon souvenir. Avant de nous quitter, après avoir parlé un peu de quelques beaux objets d'art polynésien qui se trouvaient sous nos yeux, André Breton m'invita à venir à la fin de l'après-midi, le jour que je voudrais, au café de la place Blanche où il réunissait autour de lui ses amis¹⁰.

Il commence à côtoyer le groupe, il signe quelques manifestes, mais il ne se rangera jamais dans le clan des surréalistes orthodoxes. En 1947 il rencontre Bona Tibertelli, une peintre italienne, il tombe amoureux d'elle et il l'épouse deux ans plus tard. Bona fait la connaissance d'André Breton, elle est reçue dans les réunions du groupe surréaliste, avec lequel elle exposera plusieurs fois par la suite. Elle est l'inspiratrice, ainsi que plus tôt Meret Oppenheim de beaucoup de récits de Mandiargues.

À l'opposé de l'œuvre d'Artaud qui a fait naître un nombre très important d'études critiques de la part des philosophes, d'historiens littéraires et esthètes très célèbres à partir des années soixante, l'œuvre de Mandiargues a engendré très peu d'études. Souvent ses livres ne sont même pas mentionnés et commentés dans les histoires de la littérature française. Peut-être parce que son œuvre est difficilement classable et déchiffrable, et constitue un monde tout à fait à part, très original et très à la marge des tendances littéraires régnantes de son époque. La période la plus productive de la carrière de Mandiargues se situe dans les années cinquante et soixante. N'oublions pas que c'est l'époque du Nouveau Roman et de ses recherches formalistes en France. L'œuvre de Mandiargues se démarque nettement des tenants du Nouveau Roman. Pour lui, et pour quelques autres écrivains de son temps (par exemple pour Julien Gracq, ou pour Louis René des Forêts) la langue n'est pas vraiment un champ de recherches et de jeux formels, mais avant tout un espace de songe et de rêverie, de ruse et de célébration, de mensonge et de mystère. Mandiargues est très éloigné de l'écriture des ouvrages romanesques réalistes, il élabore un monde imaginaire. À sa façon il contribue aussi au renouvellement du roman, mais en transformant davantage sa substance que ses formes, et en y introduisant du merveilleux. L'imaginaire s'établit à l'aide d'une langue riche, travaillée, poétique qui s'oppose à l'écriture plus neutre des nouveaux romanciers. Le choix de l'imaginaire et du fantastique servent entre autres à prendre un recul ironique par rapport au siècle. Pratiquement tous les historiens littéraires (Castex, Vax, Caillois, Todorov, Maár) qui s'occupent de la littérature fantastique du dix-neuvième siècle, de l'âge d'or, pensent que l'une des sources les plus importantes du fantastique réside dans une réaction contre le rationalisme quand il devient trop envahissant. Le conte fantastique s'épanouit

¹⁰ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 38).

en France au dix-neuvième siècle en pleine période de croissance économique et de développement scientifique. Les auteurs fantastiques classiques font souvent de leurs œuvres des machines de guerre contre le rationalisme, le positivisme, le scientisme. Je crois que ce phénomène de réaction est encore plus net au vingtième siècle et ce sont d'abord et surtout les surréalistes qui se révoltent contre la connaissance claire de la raison, contre le rationalisme étouffant et qui ont une curiosité accrue pour les phénomènes de psychiatrie, de psychanalyse. Je pense que chez Mandiargues le choix du fantastique s'explique entre autres par ce refus du rationalisme dominant, par un détachement volontaire face à un monde qui est devenu trop « civilisé » et par une curiosité pour les phénomènes de la psychologie et de la psychanalyse. Une autre source du fantastique est à chercher parfois selon Henri Bennac dans le trouble intérieur de la conscience de l'écrivain « qui provoque en lui des cauchemars, des visions, parfois liés à sa croyance en l'irrationnel. Nodier traumatisé par les massacres de la Révolution, Poe enclin à l'alcoolisme, Maupassant marqué par la débâcle de 1870, sont quelques exemples d'auteurs d'une forte sensibilité qui se libèrent ainsi de leurs angoisses¹¹. » Selon moi, cette explication est un peu trop généralisante, simpliste et pas tout à fait pertinente. En tout cas elle n'est pas valable pour les auteurs fantastiques modernes et surréalistes pour qui l'introduction de l'irrationnel, de l'insolite, du merveilleux, du mystérieux est le choix d'un programme esthétique, donc un choix volontaire et conscient. Un trouble psychique intérieur (Artaud) n'explique pas seul l'amour du fantastique, on peut admettre cependant qu'une forte sensibilité et un goût pour l'irrationnel sont nécessaires pour qu'il puisse naître.

Pour comprendre mieux le fantastique chez Mandiargues il faut connaître ses précurseurs, ses maîtres. Plus que n'importe quel auteur fantastique, Charles Nodier (dont les livres sont les lectures préférées de Mandiargues) et son monde particulier nous aident à nous approcher du monde et de la sensibilité de notre auteur. Mandiargues reconnaît sa dette envers Nodier dans un court écrit autobiographique, intitulé *Autoportrait* :

Le soleil des loups, comme vous savez, dans un argot assez vieux pour être presque oublié, c'est la lune ; autrement dit le moteur des eaux dans la marée. On pourrait comparer avec fruit les sources profondes et l'aboutissement fantastique de ces récits et de plusieurs de mes poèmes avec ceux de divers contes et roman de Nodier, spécialement *La Fée aux miettes*, dont il a été donné une explication psychanalytique de thème incestueux, qui est aussi éblouissante que le commentaire de Freud à la *Gradiva* de Jensen. *La Fée aux miettes*, roman capital de la littérature fantastique en notre langue, est déplorablement ignoré de nos contemporains¹².

L'analyse psychanalytique des récits de Mandiargues et la comparaison de ses récits avec ceux de Nodier débordent les cadres étroits de cette étude courte,

¹¹ H. BENNAC (1988 : 190).

¹² A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 81).

mais le choix de Nodier n'est pas seulement intéressant du point de vue de la psychanalyse. Il était en avance sur son temps non seulement à cause de ses récits de profondeur psychologique, mais aussi à cause de ses écrits théoriques très modernes sur la littérature fantastique. Il est l'auteur de l'ouvrage *Du fantastique en littérature* et du livre *Le pays des rêves*. Il pense, comme Hoffmann, que l'essentiel du fantastique est une expérience intérieure et pas l'utilisation des clichés et des outils spectaculaires et extérieurs. Selon lui, une histoire fantastique perd de son effet magique si elle se limite seulement à nous distraire à l'aide de quelques sentiments superficiels. Elle doit toucher le cœur, son effet doit naître dans l'âme. Dans *Le Pays des rêves* il étudie la nature et le fonctionnement des rêves. Il pense comme plus tard Freud et la plupart des surréalistes que notre personnalité se manifeste plus intégralement en état de rêve qu'en état de veille, dans nos actions et dans nos pensées. Au dix-neuvième siècle les auteurs fantastiques avaient parfois un autre but aussi : une volonté édifiante, moralisatrice. Le trouble qui naît du récit fantastique doit ramener le lecteur dans la droite ligne du « bien ». À l'époque le lien est encore très étroit entre fantastique et sens du péché. Cette volonté moralisatrice est totalement absente des récits de Nodier et de Mandiargues.

Roger Bozzetto, spécialiste de la littérature fantastique du vingtième siècle voit dans certains récits brefs fantastiques l'influence du roman gothique anglais, et en parlant du fantastique chez Mandiargues il utilise le terme de gothique surréaliste. Il analyse le récit peut-être le plus saisissant de l'écrivain, intitulé *Clorinde*. Un personnage sans nom raconte une histoire au narrateur qui le rapporte. Le héros victime est d'abord présenté dans son abatement, par une voix off qui le tutoie et qui le montre attendant la mort en se saoulant de rhum, puisque après son aventure sa vie est devenue pitoyable. Un jour, parti dans le bois d'automne à la recherche des champignons, il a rencontré, un objet qui rappelait un château. Mais il s'agit d'un vrai château miniature que le personnage arrache au sol. Il en surgit, pris d'abord pour un insecte, un chevalier armé, dans une armure aux reflets d'or, qui de sa grande épée attaque la main du géant. Mais un mouvement brusque le fait basculer par dessus les remparts et tomber au sol sur le dos. Avec le projet de l'aider, le personnage ouvre la cuirasse et se sidère en reconnaissant une belle guerrière. Il en défait le harnachement et la met à nu après l'avoir attachée avec un fil de coton de son habit, pour éviter qu'elle ne s'enfuie. Cette scène de gullivérisation est centrale, elle attise le désir comme son impossible assouvissement, tant la disproportion est grande entre les deux corps. Le personnage sent, caresse, effleure la guerrière. Mais en vain. Afin de « donner une issue à son désir » il s'en va dans la forêt « étreignant les troncs des pins, roulant au fond des fossés, baisant la terre crue » et revient « souillé de boue et de débris végétaux » vers celle dont il pensait qu'elle lui appartenait. Il ne reste plus d'elle qu'« une éclaboussure de sang frais¹³ » signe qu'un oiseau de proie l'a sans doute emportée, et le petit

¹³ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 320).

heume seule relique de l'aventure dont le souvenir continue de le hanter, et de la détruire. Bozzetto affirme que ce récit d'une rencontre du désir et de son objet, merveilleux mais insaisissable, se déploie sur l'univers culturel du roman gothique. Selon lui, comme dans les textes fondateurs (*Le Château d'Otrante* de Walpole et *Le Moine* de Lewis) Clorinde met en place un scénario où entre le désir, la mort, le deuil impossible et la mélancolie qui sont des sentiments omniprésents dans les romans gothiques¹⁴. Comme dans le premier roman gothique le château est présent dans *Clorinde*. Chez Walpole le château a une signification symbolique, il incarne la peur, l'étrangeté. Le château devient par la suite un motif et un accessoire très populaire dans les récits gothiques et fantastiques, il devient presque un lieu commun. Un château médiéval avec une tour déserte, une chambre hantée, qui dans son ensemble est apte à glacer le sang des personnages principaux est un endroit récurrent des contes fantastiques. Bozzetto étudie seulement *Clorinde*, mais il faut remarquer que le château comme lieu de désir, de tentation, de mort, de cauchemar revient à plusieurs reprises dans les récits de Mandiargues, par exemple dans le conte fantastique intitulé *Le Pont*. Dans ce récit, Damien, jeune homme à la santé fragile, se promène souvent dans une forêt profonde où il contemple une passerelle délabrée. Un jour, sa rêverie est troublée par une présence : c'est une femme qui lui apparaît. Ayant appris qu'elle est l'épouse du châtelain de Hur, il rôde autour du château pour la retrouver. La rencontre a lieu. Elle est suivie par une envoûtante nuit d'amour dans une chambre mystérieuse « sans autre lumière que d'un feu au piétinement de coq sous le manteau soyeux de la cheminée¹⁵. » Mais au matin, Damien fera la connaissance du vieil époux de la jeune femme, Monsieur de Hur, lequel peu après, à l'issue d'une étrange partie de chasse, semblera rajeuni tandis que Damien découvrira, en portant un mouchoir à ses lèvres, qu'il crache du sang. Bozzetto souligne que dans *Clorinde* et dans *Le Château d'Otrante* ce qui demeure c'est la présence obsédante de la perte. Théodore perd celle qu'elle aime, la fille de Manfred. Le personnage principal de *Clorinde* perd celle qui l'a ensorcelé. Dans les deux cas l'objet du désir demeure inaccessible, reste l'impossible deuil et la mélancolie. Il y a une affinité entre *Clorinde* et *Le Moine* aussi. Le prêtre Ambrosio n'hésite pas pour posséder Antonia, l'objet de son désir, à la violer dans un cimetière souterrain avant de l'assassiner. Fascination et violence très présentes dans les deux textes. Je pense qu'on peut admettre l'hypothèse de Bozzetto selon laquelle il existe une parenté entre les premiers textes gothiques et les récits de Mandiargues. Mais il faut souligner qu'il y a souvent plusieurs lectures possibles, surtout s'il s'agit des textes érotiques, fascinants, poignants. On peut faire par exemple l'explication psychanalytique de *Clorinde* et du récit intitulé *Le Pont*. Mandiargues ne parle pas dans son *Autoportrait* de l'influence du roman gothique, mais il écrit de l'influence de la littérature japonaise sur son œuvre et du caractère érotique de

¹⁴ R. BOZZETTO (2003).

¹⁵ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 265).

ses écrits. Il appelle les récits fantastiques de *Soleil des loups* « contes lunaires » qui ne sont jamais « exempts d'érotisme ni même de quelque sadomasochisme, ce qui les rend encore plus proches du jeu subtil des narrateurs et des artistes japonais. Le plus réussi d'entre eux peut-être, le plus bref en tout cas, Clorinde, avec la nudité désespérément provocante de sa minuscule héroïne, sa panoplie de casque, cuirasse, épée en miniature, pourrait être compris comme un hommage à Utamaro¹⁶. »

À la place du terme de « gothique surréaliste » de Bozzetto, j'emploierais plus volontiers pour caractériser les récits fantastiques de Mandiargues le terme de « fantastique surréaliste ». Dans ses récits fantastiques, Mandiargues se situe dans la mouvance du surréalisme d'abord par le biais du paratexte, constitué des épigraphes et des dédicaces de son premier recueil de nouvelles *Le Musée noir*. On peut y remarquer que tous les récits sont soit dédiés à des figures de ce mouvement comme Léonor Fini, Georges Hugnet ou Paul Eluard, soit contiennent des épigraphes empruntés à André Breton, Philippe Soupault ou Salvador Dali. Mandiargues définit la tonalité de ses propres nouvelles dans l'avant texte : il insiste sur la présence d'un en-deçà, ou d'un au-delà, des apparences, sur la présence des lieux, de situations qui créent « une atmosphère : un climat propice à la transfiguration des phénomènes sensibles¹⁷ ». Il insiste, en bon surréaliste, sur ce qui en découle à savoir : « l'envahissement de la réalité par le merveilleux qui surgit d'un pays très vaste, où le témoin, assez habile pour observer sans faire fuir trop d'attention les éléments fantasmatiques pourra se promener avec fruit¹⁸. » Situait ses attentes dans le domaine de la réalité, et de ses transfiguration lors de sa rencontre avec le merveilleux, le récit de Mandiargues se situe ailleurs que dans la thématique du fantastique habituel. Les thèmes les plus importants et les plus fréquents des contes fantastiques du dix-neuvième siècle sont : le pacte avec le démon, la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants, les vampires, la statue qui s'anime, la malédiction de sorciers, la femme-fantôme, l'arrêt du temps, le thème du double, l'interversion des domaines du rêve et de la réalité. Le fantastique de Mandiargues ne s'appuie pas sur ses figures habituelles du vampire ou du double. Ses récits semblent relever de la variation thématique autour de ce qui est à la fois central chez les surréalistes, et présent dans beaucoup de récits fantastiques – indépendamment des figures classiquement convoquées – à savoir la rencontre, la coïncidence ou le hasard objectif. Dans *Le passage Pommeray* le narrateur erre d'abord dans les rues de Nantes, puis dans le passage, sans but précis mais en favorisant un état de disponibilité au hasard objectif, un des exercices favoris des surréalistes. C'est au cours de cette errance qu'apparaît soudain une jeune femme belle, mystérieuse, tentatrice qu'il va suivre et qui va le conduire dans un appartement où il se transformera en « homme-caïman ». Cette rencontre évoque la rencontre

¹⁶ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (1979 : couverture du livre).

¹⁷ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 156).

¹⁸ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 157).

avec Nadja, et rend hommage à Breton et à l'auteur de *Paysan de Paris*. Il faut souligner que chez Mandiargues il ne s'agit jamais de n'importe quelle rencontre. Elle est toujours liée au désir, à la transgression et à la mort. Dans les récits de Mandiargues il y a toujours une rencontre (souvent fatale) avec une femme tentatrice et séductrice parce qu'innocente et pure, ou tentatrice et séductrice parce que maléfique et sorcière. Certes, les premiers textes fantastiques ont déjà inauguré ce type de rencontre. Todorov évoque ces rencontres dans le chapitre *Les thèmes du tu* dans son *Introduction à la littérature fantastique* :

Le point de départ de ce second réseau reste le désir sexuel. La littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement ses formes excessives ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut perversions. Une place à part doit être faite à la cruauté et à la violence, même si leur relation avec le désir est de soi hors de doute. De même, les préoccupations concernant la mort, la vie après la mort, les cadavres et le vampirisme, sont liées au thème de l'amour¹⁹.

Les exemples les plus connus et les plus révélateurs du désir sexuel excessif sont *Le Moine* de Lewis et *La morte amoureuse* de Gautier. L'aspect fantasmatique ou érotique, comme dans *Le Moine* joue à plein dans les récits de Mandiargues, mais cet aspect est souvent hyperbolisé par le choix du personnage féminin. En général le personnage féminin n'est plus une victime comme Justine de Sade, mais une manipulatrice perversement candide. Les chemins qu'emprunte le désir sont redoublés. Les amours extrêmes ou fantastiques de Mandiargues aboutissent à un au-delà du pensable, à la jouissance indicible et à la mort. Dans *Le passage Pommeray* l'aventure fait du curieux passant une victime mutilée, un homme-caïman, après qu'il a eu accepté la violence du désir de l'autre et en a tiré jouissance. Mais ce qui distingue à mon avis les récits de Mandiargues des romans gothiques et des contes fantastiques traditionnels, et ce qui les rend proche du surréalisme, et à la fois très personnel et moderne, c'est son idolâtrie de la femme. Ses récits fantastiques ne sont pas « seulement » érotiques, ce sont de véritables hymnes à la femme, à la beauté des femmes et à la complexité de leur âme. Les portraits qu'il dessine de ses héroïnes sont caractérisés par une analyse psychologique très fouillée et les descriptions du physique par une imagination, et une sensibilité sans frein. Mandiargues décrit par exemple d'une manière très détaillée la chevelure de ses héroïnes qui symbolise la féminité ou la sexualité comme dans *Nuit rhénane* d'Apollinaire. Marceline Caïn, le personnage principal du *Sang de l'agneau* a par exemple « une très grande chevelure libre, grise avec des reflets rouges comme du brouillard d'usine flottant à la traîne derrière le cou maigre bosselé de ganglions²⁰. » Sur la belle inconnue, rencontrée dans le passage Pommeray il

¹⁹ T. TODOROV (1970 : 146).

²⁰ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 158).

écrit : « De cette femme, je ne vis d'abord que l'immense chevelure mouvante, tellement noire et tellement mate que c'était comme un plumage de suie flottant, au-dessus d'un dôme de craie, sur les souffles indécis d'une nuit de pleine lune²¹ ». La femme n'est pas seulement porteuse de mort, sorcière ou femme-fantôme comme dans la plupart des récits fantastiques du dix-neuvième siècle, la rencontre avec la femme est toujours un moment magique qui provoque une rupture dans la grisaille quotidienne. À l'image de Nadja, la femme fait tomber la frontière entre le réel et l'imaginaire, elle est un médium, sensible à la réalité cachée qui livrera peut être à l'homme les clefs du mystère de l'existence.

C'est l'idolâtrie de la femme qui a inspiré à Mandiargues ses plus beaux récits fantastiques et surréalistes, comme *Clorinde*, *Le sang de l'agneau*, *La Pont*, *Le passage Pommeray* ou *L'Opéra des falaises* où il montre une sensibilité qui lui permettent d'aller aussi loin que possible dans l'intimité de l'autre, au moment de l'initiation amoureuse, avec ce qu'elle suppose de révélation, de trouble et de cruauté. Malgré un style recherché, précieux et un univers très personnel, par l'exaltation de l'érotisme et par la célébration de la femme, le monde imaginaire de Mandiargues s'approche de la poésie surréaliste. Le fantastique et l'érotisme sont les constantes de son inspiration, en constituent l'évidente modernité et font de lui le créateur d'un genre singulier et unique, celui du récit fantastique surréaliste.

BIBLIOGRAPHIE :

- ARTAUD Antonin (1976) : *Œuvres Complètes*, tome I. Paris, Gallimard.
 ARTAUD Antonin (1978) : *Œuvres Complètes*, tome III. Paris, Gallimard.
 BENNAC Henri (1988) : *Guide des idées littéraires*. Paris, Hachette.
 BOZZETTO Roger, *André Pieyre de Mandiargues : Clorinde ou le retour du gothique chez un surréaliste*.
<http://sites.univ-provence.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/surreali.htm>
 BRETON André (1965) : *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard.
 FAU Guillaume (2006) : « Artaud et Poe : traduction et théâtre de la cruauté », *Revue de la BNF*, 22.
 MAÁR Judit (2001) : *A fantasztikus irodalom*. Budapest, Osiris.
 MANDIARGUES André Pieyre de (2009) : *Récits érotiques et fantastiques*. Paris, Gallimard.
 MANDIARGUES André Pieyre de (1979) : *Soleil des loups*. Paris, Gallimard.
 POLLOCK Jonathan (2002) : *Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*. Paris, Gallimard.
 REY Jean-Michel (1991) : *La naissance de la poésie, Antonin Artaud*. Paris, Métailié.
 TODOROV Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

²¹ A. PIEYRE DE MANDIARGUES (2009 : 195).

II. LINGUISTIQUE

FAUX ANGLICISMES ET FAUX AMIS

Tibor ÓRSI

Il serait naïf de croire que l'étymologie des anglicismes ne pose pas de problèmes. En principe, les anglicismes sont empruntés à l'anglais. En réalité, la plupart des anglicismes viennent, de nos jours, de l'américain. De plus, beaucoup d'anglicismes sont soit d'origine savante comme les mots *inflation*, *international*, soit d'origine française comme *sport*, mais ils se sont ensuite répandus de l'anglais et par l'anglais. Il existe un nombre important d'anglicismes qui paraissent anglais, mais qui ne le sont pas pour diverses raisons. Cette étude a pour objet de révéler les causes qui peuvent expliquer la différence sémantique entre ces anglicismes prétendus de la langue française et leurs sources en anglais, si elles existent.

La littérature spécialisée se sert des termes *faux anglicisme*, *pseudo-anglicisme*, *faux emprunt*, etc. pour désigner ce phénomène. Nous utilisons les termes *faux anglicisme* et *pseudo-anglicisme* de manière interchangeable. Le phénomène n'est nullement récent. Marcel Proust le signalait déjà il y a 90 ans :

(1920) PROUST : *Le Côté de Guermantes*, Pl., t. II, p. 481.

En France on donne à toute chose plus ou moins britannique le nom qu'elle ne porte pas en Angleterre.

J. Kæssler et M. Derocquigny ont comparé systématiquement les vocabulaires de l'anglais et du français. Ils ont dressé une liste exhaustive des faux amis dans leur *Faux amis ou les pièges du vocabulaire anglais* (1^{re} éd. 1928). Ce sont eux qui ont introduit le terme *faux amis* qui s'emploie depuis, en premier lieu, dans l'approche synchronique. Comme exemple typique, nous pouvons mentionner le mot anglais *travel* "voyage", emprunté directement de l'ancêtre du mot français moderne *travail*. Les mots *travel/travail* illustrent le phénomène des *faux amis* lexicologiques. Il ne s'agit pas de faux anglicismes, mais d'un emprunt à l'ancien français qui s'est intégré à l'anglais.

La question se pose de savoir le nombre approximatif des faux anglicismes en français. Une recherche portant sur *faux anglic* et *faux anglicisme*, dans la version électronique du *Petit Robert 2007*, produit dix-huit réponses : *baby-foot*, *camping-car*, *clapman*, *collector*, *coming out*, *flash-ball*, *kite-surf*, *mailing*, *marketer* v. (< *marketing*), *recordman*, *recordwoman*, *rugbyman*, *slip*, *speakerine*, *sponsorisation*, *sponsoriser*, *surbooking*, *wattman*. La même recherche, dans la version électronique du *Grand Robert 2005*, ne produit que onze mots supplémentaires : *autocoat*, *intersecting*, *new-look*, *papy-boom*, *pin's*,

pull, relooker, rugbyman, shake-hand, surbooké, top niveau. Nous avons donc une liste bien maigre de vingt-neuf anglicismes. Nous sommes convaincu que le nombre des faux anglicismes dépasse largement ce chiffre. L'absence du label *faux anglicisme* s'explique par le fait que peu d'attention semble avoir été portée sur cette question.

Un anglicisme « idéal » devrait avoir le(s) même(s) sens dans la langue réceptrice – dans notre cas, le français – que dans la langue source. Ce qui saute aux yeux en revanche, c'est que la langue réceptrice emprunte seulement un, peut-être deux sens. Les sens qui s'imposent dans la langue réceptrice diffèrent souvent des sens courants des anglicismes dans la langue d'origine.

Si nous examinons l'anglicisme *brushing* en français, dans la perspective synchronique, nous avons affaire à des *faux amis*. En anglais, le mot signifie proprement “brossage”, mais désigne plus particulièrement la “mise en plis où les cheveux sont travaillés mèche après mèche avec une brosse ronde et un séchoir à main”. En français, le mot signifie “thermobrossage”. C'est d'ailleurs la recommandation officielle pour remplacer *brushing*. Dans la perspective diachronique, nous tombons sur un faux anglicisme, car le sens français s'est développé en français, indépendamment de l'anglais. La langue anglaise désigne cette activité par *blow-drying*.

En français, le mot *standing* a deux sens : 1. “position sociale et économique d'une personne, d'un groupe” 2. “niveau (élevé) de confort, de qualité”. Le deuxième sens du mot n'existe pas en anglais, par conséquent il est un faux ami du « même » mot anglais.

La typologie des faux anglicismes

1. Le signifiant semble provenir de l'anglais alors qu'il n'existe pas dans cette langue :

Baby-foot “football de table comportant des figurines que l'on actionne à l'aide des tiges mobiles”. L'élément préfixé *baby* “bébé” est un anglicisme qui réfère à la taille réduite de ce jeu. Le mot *foot* “football” est un faux anglicisme. Il s'agit de l'abréviation familière de l'anglicisme *football*. Le nom de ce jeu – à l'origine un nom déposé – s'est répandu après 1951. L'anglais se sert des expressions *table-football* (G.B.) et *table-soccer*.

2. Le signifiant semble provenir de l'anglais alors que le sens en question n'existe pas dans cette langue.

Flipper (1964) “mécanisme placé dans un billard électrique et qui sert à renvoyer la bille vers le haut ; le billard électrique lui-même”. *Lifting* (1955) “traitement esthétique, le plus souvent chirurgical, qui consiste à retendre le peau du visage, etc., pour faire disparaître les rides et les autres traces du vieillissement”.

Le mot *forcing* (1916) s'emploie d'abord dans le vocabulaire sportif dans le sens d'«attaque soutenue contre un adversaire sportif qui se tient sur la défensive (boxe, football, course)». Le mot apparaît ensuite (1968) dans le langage courant : *il faut faire du forcing* «un effort intense». Le mot n'existe pas en anglais dans ce sens. La forme française correcte serait *forçage*. Le français dispose d'expressions adéquates : *forcer l'allure, accentuer la pression*. *Le Journal Officiel* recommande l'emploi du mot *pression*.

3. Troncation sans changement de sens

L'anglicisme tronqué présente une réduction morphologique par rapport à l'anglais. La réduction morphologique a lieu en français. La collocation *happy ending* «fin heureuse» est attestée en anglais depuis 1848. L'expression se répand comme terme du cinéma hollywoodien et se lexicalise comme mot unique au sens de «heureuse fin (d'un film tragique) souvent considérée comme une concession au goût du public». Presque toutes les langues européennes empruntent l'expression dans sa forme abrégée. Il est impossible de retracer la filière de la propagation de cet anglicisme. Le terme apparaît en français en 1947 sans avoir subi un changement sémantique, ce qui est rarissime dans cette catégorie.

Living-room (1922) «pièce de séjour, servant à la fois de salle à manger et de salon» et sa forme abrégée *living* (1954) s'emploient en français de la même manière que *dressing-room* (1875) «petite pièce attenante à une chambre à coucher, où sont rangés ou pendus les vêtements» ainsi que *dressing* (1972), sa forme abrégée.

En anglais, un *self-service* est un «système, organisation de vente ou de restauration où le client se sert lui-même» d'où «établissement fonctionnant selon un tel système», terme attesté depuis 1919. L'anglicisme *self-service* (1949) «magasin, restaurant où l'on se sert soi-même» s'est abrégé en *self* (1961), de l'élément préfixé *self* «soi-même» et *service*, du français. Il s'agit donc d'un réemprunt partiel intégré, en concurrence avec *libre-service*. De plus, l'anglicisme *self* a des emplois scientifiques en français. Dans la langue courante, c'est l'abréviation familière de *self-service*.

4. Troncation accompagnée de changement de sens

La troncation est largement responsable de l'apparition des faux amis. Citons Maréchal (1988 : 68) : « Une forme anglaise et son sens sont empruntés avec le référent qu'ils représentent, mais le signifiant, de nature composée ou syntagmatique, subit, au moment de son passage en français, ou plus généralement, après celui-ci, la troncation d'un de ses éléments constituants. Cette troncation s'effectue généralement de la droite vers la gauche, ou par apocope, et normalement au détriment de l'élément déterminé puisque la composition anglaise est du type déterminant-déterminé. »

Citons l'entrée SNACK du *Dictionnaire des anglicismes et américanimes* : « Alors que l'anglais *snack* (1958) signifie “repas pris sur le pouce”, et se traduit normalement par *casse-croûte*, *snack*, forme tronquée de *snack-bar* (1933), est devenu en français le nom d'un établissement où l'on se sert des repas légers. *Snack* devient ainsi un exemple typique de faux-anglicismes linguistiques par chute du second élément du mot emprunté. [...] *Snack-bar* est un mot anglais (1930) composé de *bar* et de *snack* “mordre, happer”, verbe d'origine obscure. En France, c'est la forme abrégée *snack* qui triomphe de nos jours. »

Parking (1925) “emplacement réservé au stationnement des véhicules”. Il s'agit d'une formation imitée de l'anglais, sur *park* “parc”. L'anglais de Grande Bretagne utilise *car park*, littéralement “parc à voitures”, l'anglais des États-Unis *parking lot*, littéralement “terrain de stationnement”. *Parking* a en anglais le sens de “fait de stationner”. C'est donc un emprunt morphologique intégré, en concurrence avec *parc* (*de stationnement*).

S'agit-il de l'abréviation de *parking lot* ou d'un emploi typiquement français du suffixe *-ing* qui désigne le “lieu où se déroule l'action”, comme dans le cas de *pressing*. John Orr (1935 : 300) signale la récente création en français du pseudo-anglicisme *pressing* “local où se pressent les vêtements”, de l'anglais *to press* “repasser (à la vapeur)”, employé en anglo-américain à la place de *to iron* et du suffixe *-ing*. Le sens typiquement français du *pressing* “établissement où l'on nettoie les vêtements et où on les repasse à la vapeur” est inconnu en anglais qui a *dry-cleaner's*. Il existe un terme correspondant en français : *teinturerie*.

Les anglicismes en *-ing* constituent une catégorie particulière au sein des anglicismes du français. L'abréviation peut se faire également dans d'autres types de mots composés. *Basket-ball* (1898) “jeu entre deux équipes de cinq joueurs qui doivent lancer un ballon dans le panier du camp adverse” est un véritable anglicisme. Par contre, le français a abrégé le mot en *basket* qui a donné le dérivé français *basketteur*, *-euse* (1931), (en américain *basketballer*), et le nom m. ou f. pl. *baskets* (1953) “chaussures de sport semi-montantes, en toile, à tige haute, à semelle de caoutchouc, conçues à l'origine pour pratiquer le basket-ball”. L'anglais a (*basket-ball*) *trainers*, de *trainer* “chaussure de sport”.

Boxeur (1960) réduit en français de *boxer-short* (1960) “culotte de bain ou de sport pour homme, doublée d'un slip, qui rappelle la culotte des boxeurs”, littéralement “short de boxeur”, relève également de cette catégorie. De même, *trench* (1954) abréviation familière de *trench-coat* (1920) littéralement “manteau de tranchée”, “imperméable à ceinture, pour homme ou pour femme”, désigne le manteau que portaient les officiers britanniques dans les tranchées.

4. Composition

Les mots composés *recordman* (1883) et *recordwoman* (1896) “détenteur, détenteuse de record” sont des faux anglicismes formés du véritable anglicisme *record* “exploit sportif qui dépasse ce qui a été fait avant dans le même genre et

par la même catégorie de sportifs” et de l’anglais *man* “homme” et *woman* “femme” fonctionnant en anglais comme éléments de composition du nom d’agent. L’emploi abusif du pluriel irrégulier anglais *recordmen*, *recordwomen* à côté de *recordmans*, *recordwoman* masque la supercherie. Il s’agit bien d’une supercherie parce que l’anglais utilise *record-holder* “détenteur de record” dans ce sens-là. Pareillement, *tennisman* (1935) et *tenniswoman*, (en anglais *tennis player*), *rugbyman* (1919), (en anglais *rugby player*) font partie des faux anglicismes. Le français a détaché l’élément lexical *man* d’emprunts véritables comme *barman*, *policeman*, *sportsman* pour en faire un suffixe. De nombreux composés en *-man* sont vieillis aujourd’hui. Conformément aux principes de la féminisation officielle des noms de métiers, grades et professions, on emploie plutôt les formes *joueur/joueuse de tennis*, etc.

5. Faux anglicismes formés en français sur un radical d’origine anglaise

Footing (1885) “marche pratiquée pour le plaisir ou à titre d’exercice physique” est formé de *foot* “pied” et du suffixe *-ing*. Ce mot anglais a dévié de son sens “position, point d’appui, pied” et a été adopté comme terme de sport, par analogie à *boating*, *rowing* “canotage”; l’équivalent anglais étant *walking* de *to walk* “marcher”. L’origine de *footing* est controversée. *Footing* n. n’existe pas en ce sens en anglais. Il existe de composés verbaux en *-ing* à la valeur de substantifs (“action de ...”) dont la racine est un verbe et non un substantif : *karting* “sport pratiqué avec les kart”, *yachting*. Pourtant, il nous paraît peu probable que cet anglicisme provienne de l’expression phraséologique *to foot it* “aller à pied”. La maîtrise de l’anglais parlé ne nous semble pas assez généralisée à la fin du XIX^e siècle. Quoi qu’il en soit, ce mot a résisté longtemps aux attaques acharnées des puristes. Aujourd’hui, le mot paraît vieilli. Il a fini par être remplacé par un mot non moins étranger et étrange au français : *jogging* (1974) “course à pied, à allure modérée, sur terrains variés ou en ville, sans esprit de compétition”.

6. Développement sémantique intérieur

Speaker (1649), littéralement “celui qui parle”, est le président de la Chambre des Communes en Grande-Bretagne. Ce premier emploi du mot est un anglicisme culturel. Par contre, le sens “annonceur, présentateur” (1904) est, selon Orr (1935 : 299), « un pseudo-anglicisme que l’anglais ignore [...] celui qui, aux courses, à l’aide un porte-voix, annonçait les résultat des épreuves ». À ce sens – aujourd’hui désuet – correspond en anglais *announcer*. L’autre sens vieilli de *speaker* en français (1926) est “membre du personnel d’une station de radio ou de télévision, chargé de présenter les émissions, les programmes, les informations”. Dans le vocabulaire du sport, de la radio et de la télévision, l’usage du terme correspond à l’anglais *announcer* et il a été recommandé de lui substituer *annonceur* et *présentateur*. La forme féminine *speakerine* (1953) “présentatrice de radio ou de télévision” est un faux emprunt qui dérive de

speaker par adjonction de la finale *-in*, *-ine* ou sur le modèle d'un mot comme *héroïne*. L'hypothèse d'une formation d'après le suffixe *-in* des noms féminins en allemand (cf. *laborantine*) est contestée. *Speakerine* et le composé *télespeakerine* (1956) ont rapidement vieilli et sont remplacés par *présentatrice*. Fait surprenant, *speaker* est passé dans un grand nombre de langues européennes au sens d'«annonceur», y compris en hongrois (attesté en 1936, selon Országh 1977 : 92).

7. Formation hybride

7.1. « Extended borrowing »

Pipi-room (mil. XX^e s.) «WC, toilettes». Formation hybride, du français *pipi* et anglais *room* «pièce», sur le modèle de *living-room*, littéralement «pièce à vivre». C'est un emprunt partiel d'emploi familier et humoristique. *Papy-boom* (on écrit aussi *papy-boum*) (1985) «forte augmentation dans la population du nombre de personnes vieillissantes (notamment des hommes)». On n'emploie guère **mamy-boom*. *Papy-boom* est un faux anglicisme d'usage humoristique formé d'après *baby-boom* (1958), «brusque augmentation du taux de natalité (plus spécialement celle des années 1947–1950)», de *baby* «bébé» et *boom* «bruit d'explosion». *Pipi-room* et *papy-boom* semblent appartenir à la catégorie que Weinreich (1963 : 52) définit comme «extended borrowing» «emprunts étendus».

7.2. Évolution morphologique divergente

En anglais, *revolver* désigne un pistolet à barillet inventé par le colonel américain S. Colt en 1835. Le mot est tiré du verbe *to revolve* «tourner». Le mot *revolver* est attesté en français depuis 1853. Indépendamment de l'anglais, on a formé en français le dérivé *révolvériser* (1892) «blesser, tuer à coups de revolver». Le mot *sponsor* (1954) «personne, organisme qui soutient financièrement une entreprise à des fins publicitaires» et *sponsoring* (1972) «aide financière apporté à un sport à des fins publicitaires» sont des anglicismes intégrés en français alors que *sponsoriser* (av. 1980) et *sponsorisation* (1985) sont des formations françaises.

Strip-tease «spectacle de cabaret au cours duquel une ou plusieurs femmes se déshabillent progressivement, en musique» est un anglicisme authentique évident. L'expression apparaît en français en 1949 et s'y intègre vite. Depuis 1985, on emploie le mot en français, par métonymie, pour «l'établissement spécialisé dans ce genre de spectacle». Vers 1950 apparaissent les formations françaises *stripteaseuse* et (rarement) *stripteaseur*. Le mot anglais *stripper* n'est pas entré en français. Par contre, en anglais on peut tomber sur la forme francisée *strippeuse*.

Dans le même domaine « artistique », nous rencontrons un emploi spécial de l'adjectif *hard* : *des films hard* “pornographique”, *le hard*. C'est la forme réduite de *hardcore* ou *hard core* [*film, pornography, etc.*], littéralement “noyau dur”, de *hard* “dur” et *core* “partie interne, cœur”. C'est un emprunt intégré. L'expression *hard core* est attestée en anglais depuis 1959, la forme française est enregistrée vers 1971. Les substituts français manquent d'expressivité : *film X, pornographique, pour adultes*. La vitalité du français a produit les noms *hardeur, hardeuse* (1992) “acteur, actrice du cinéma *hard*”. L'anglais ne possède pas de formes parallèles.

7.3. Préfixe et/ou suffixe français

Le verbe *relooker* (1985) “donner une nouvelle apparence, un nouveau *look* à” appartient à un type différent des anglicismes hybrides. C'est une formation proprement française, donc un faux anglicisme, d'usage familier et humoristique. *Look* “aspect physique (style vestimentaire, coiffure) volontairement étudié, caractéristique d'une mode” apparaît d'abord dans l'expression *new-look* “mode vestimentaire féminine lancée après la Seconde Guerre mondiale par le couturier parisien Christian Dior en 1947. *New-look* a été repris immédiatement en anglo-américain au monde de la mode française. Le terme s'est rapidement étendu à d'autres domaines. *Look* s'emploie comme substantif indépendant depuis 1977. En français, il n'existe pas en tant que verbe. Le faux participe *looké* est attesté dans l'expression *être looké* (1983) au sens d'“avoir un *look*, une image”. Le verbe pronominal *se looker* (1984) est également attesté sporadiquement. Les formes préfixées *relooker* “donner une nouvelle apparence, un nouveau *look* à”, *relooké,-e* et *relookage* sont des formations proprement françaises. En anglais, le verbe **to relook* n'existe pas, ce qui montre que ce faux anglicisme a été créé en français, en ajoutant un préfixe et un suffixe à l'anglicisme évident.

7.4. Francisation partielle

Certaines formes hybrides comme *surdose* ont été obtenues par francisation. *Overdose* (1968) “dose excessive de drogue, susceptible d'entraîner la mort” ; (1977) “quantité excessive”, de *over* “au-dessus de (la limite), en excès” et *dose* “dose”, du français. Le mot est attesté en anglais depuis 1690. Il s'agit donc d'un réemprunt partiel intégré. On recommande officiellement de remplacer *overdose* par la forme francisée *surdose* attestée en français depuis 1964 (selon *Le Petit Robert 2007*), c'est-à-dire avant l'apparition de son « étymon » *overdose* qu'il est censé remplacer !

Bodybuilding (v. 1980) “culturisme, musculation”, littéralement “construction du corps” s'emploie en anglais depuis 1904. La construction apparaît en français vers 1980. Dès 1985, on rencontre en français le faux participe *bodybuildé,-e*, une formation régressive de *bodybuilding*. Peut également être classé dans cette catégorie le faux participe *surbooké,-e* (1985).

Ce dernier supposerait un infinitif **surbooker* alors qu'il est formé de *surbooking* (1965) "surréservation". L'emploi de *surbooké* semble se généraliser récemment. *Le Grand Robert 2005* indique déjà le sens élargi *être surbooké* "être très occupé, ne plus avoir un moment à soi".

7.5. Féminisation

Ces derniers temps, grâce à la féminisation officielle des métiers, grades et fonctions dirigée par Bernard Cerquiglini, un grand nombre de formes hybrides ont été créés. Les anglicismes qui se terminent par le suffixe d'agent *-er* se prêtent facilement à la francisation car leur formes sonores ressemblent beaucoup à celle du suffixe d'agent français *-eur* qui a une forme correspondante féminine *-euse*. *Manager* "administrateur, conseiller particulier attaché à une ou plusieurs vedettes du spectacle (1857) ou du sport (1889)" s'écrit comme en anglais. Depuis 1988, on distingue les formes masculine et féminine : *manager*, *manageresse*.

Interviewer (1881) "journaliste, reporter spécialisé dans les interviews" s'écrit pendant très longtemps conformément à l'orthographe anglaise. Selon Höfler, la forme masculine francisée en *intervieweur* est admise au *Petit Robert 1977*. Le *Dictionnaire historique de la langue française* (1992) écrit : « On ne relève pas d'emploi du mot au féminin en français. » Pourtant, l'*intervieweuse* figure dans le *Petit Larousse illustré* de 1993 et dans *Le Grand Robert électronique* de 1994, ce qui montre que la propagation des formes hybrides liées à la francisation des anglicismes est un phénomène récent qui se déroule sous nos yeux.

7.6. Formation incorrecte

Mêmes des créations monstrueuses peuvent apparaître pour une brève période : la forme *rewritrice* "rédacteur attaché à une maison d'édition, chargé de récrire des textes destinés à être publiés" est incorrecte, puisque le suffixe d'agent *-trice* s'attache aux mots d'origine latine alors que le radical *writer* de *rewriter* (1947) est d'origine germanique. Pourtant, *Le Petit Robert 2007* retient le mot alors que Tournier propose *rewriteuse*. Quoi qu'il en soit, l'anglicisme *rewriter* est parfaitement superflu : il existe plusieurs mots pour désigner cette activité : *adaptateur/adaptatrice*, *rédacteur/rédactrice*, *réviseur/révisesse*.

8. Signifiant emprunté, accompagné de changement de sens (fr. *flirt* = ang. *flirtation*)

Le mot anglais *to flirt* (d'origine onomatopéique) est attesté en anglais depuis le XVI^e siècle au sens de "jeter brusquement ; voler, folâtrer ; passer rapidement d'un objet à un autre, avec inconstance" ; par extension de cette dernière acception, *to flirt* a pris au XVIII^e siècle le sens spécial d'"entretenir des relations de coquetterie, badiner ; faire la cour". En tant que nom, "mouvement

preste, tour d'adresse, fantaisie, boutade, relation amoureuses superficielles”, et, comme *flirt* est un déverbal de *to flirt*. Le sens “relations amoureuses superficielles” est attesté en français en 1879, le sens “la personne avec laquelle on flirte” apparaît en 1888. Dans le sens “relations amoureuses superficielles”, on a employé antérieurement *flirtation* (1833) emprunté également à l'anglais. Le mot français *flirt* pour l'anglais *flirt* au sens de “flirtation” est un emprunt morphologique : seul le signifiant a été emprunté. En anglais, *flirt* désigne une personne.

9. Étude de cas : l'anglicisme *smoking*

Examinons en détail le cas de l'anglicisme *smoking*. Selon l'entrée SMOKING du *Dictionnaire des anglicismes*, c'est une “veste de cérémonie à revers de soie, qui peut être noire, blanche ou bleu de nuit, que les hommes portent dans les réceptions où l'habit n'est pas de rigueur”. Par extension, “costume habillé d'homme, composé de ce veston, du pantalon à galon de soie et du gilet”. On a déjà collé plusieurs étiquettes à cet anglicisme évident. Selon le *Dictionary of European Anglicisms*, « This is the classical instance of a false friend. » Pour Tournier (1998 : 522), c'est un emprunt morphologique intégré. D'autres y voient un changement de sens métonymique. Ce qui semble sûr, c'est que le mot est la forme abrégée du composé anglais *smoking-jacket*, littéralement “veste pour fumer”. Pourtant, ce dernier mot n'existe pas dans l'anglais d'aujourd'hui. Autrefois, il a bel et bien existé un mot *smoking-jacket*, au sens de “veste pour fumer”, attesté depuis 1878 dans l'*Oxford English Dictionary*.

(1878) H. SMART *Play or Pay* i.:

Appearing in a radiant *smoking-jacket* that matched his cigar-case.

Le mot apparaît bientôt dans des textes français :

(1888) P. BOURGET, *Études et portraits*, p. 350

Vous, Monsieur, vous fumerez des cigarettes russes en *smoking-jacket*.

(1890) P. HERVIEU, *Flirt*, p. 55.

[...] imperturbable et complaisant, sous son *smoking-jacket*, comme un garçon de salle très bien.

La forme abrégée apparaît simultanément avec la forme composée originale :

(1888) P. BOURGET, *Physiologie de l'amour moderne*, p. 122.

[...] les princes de la mode, ceux qui sont cités dans les feuilles pour *des smokings*, et qui méritent, après leur mort, l'oraison funèbre qu'un journal

élégant consacrait à ce pauvre d'Avençon : "Monsieur d'Avençon vient d'être emporté hier... C'était un homme du meilleur style.

À partir de 1891, on commence à employer *smoking-jacket* au sens de "dinner-jacket" en français. En anglais, le mot *smoking* s'emploie uniquement dans un contexte français, en tant que « gallicisme ».

(1922) M. ARLEN *Piracy* ii. ix. 127 :

He put on a dress suit. ... It suited Argentines very well, *le smoking*. But Englishmen were made of sterner stuff.

L'expression *dinner-jacket* est attestée en anglais depuis 1891 :

(1891) M. E. BRADDON *Gerard* III. vii. 208 :

Jermyn took up the loose pages, folded them carefully, put them in an inner pocket of his *dinner-jacket*.

L'anglais des États-Unis dispose du terme *tuxedo*, attesté en 1889 comme *tuxedo coat* et *tuxedo* et en 1925 comme *tuxedo jacket*, de *Tuxedo*, nom d'une tribu angolquine donné à un club sportif luxueux de l'État de New York, où cette tenue s'est imposée.

En ce qui concerne le développement sémantique du mot, l'observation de László Országh¹ (1977 : 53) reste valable : « Bien que ce que l'anglais britannique désigne comme *smoking-jacket*, c'est-à-dire "veste d'intérieur pour fumer", c'est en réalité une veste d'intérieur légère, donc de coupe et de fonction différentes. Il est fort probable que le premier élément de ce mot composé ait été appliqué à cette pièce du vêtement dans les années 80 et 90 du siècle dernier. »

Résumé :

L'abréviation du mot *smoking-jacket* a provoqué un changement sémantique spectaculaire. C'est dans sa forme abrégée et dans le nouveau sens que le mot s'est répandu pour devenir un mot international. Le fait que dans la langue d'origine, immédiatement après que l'emprunt avait eu lieu, on a recouru à un mot différent a contribué à la confusion. Malgré les péripéties, *smoking* est un véritable anglicisme, mais un faux ami lexicologique.

¹ « Habár amit a brit angolban *smoking jacket*-nek, tehát dohányzó kabátnak neveznek, valójában könnyű házikabát, tehát a szmokingtól eltérő szerepű és szabású, mégis felette valószínű, hogy eme jelzős összetétel első tagja lett a kontinensen a múlt század nyolcvanas-kilencvenes éveiben erre a ruhadarabra alkalmazva. »

10. Étude de cas : *wattman*

Les dictionnaires d'anglicismes sont unanimes à qualifier le mot *wattman* comme un faux anglicisme. Selon le *Dictionnaire des Anglicismes*, c'est un « mot forgé en français à partir de *watt* et *man*. L'anglais dispose en ce sens de *tram-driver* "conducteur de tramway" et de *tram-man*. Le tramway étant presque totalement sorti de l'usage, en France, ce pseudo-anglicisme n'a plus qu'un intérêt historique. » Dans son essai sur la typologie de l'emprunt, Humbley (1974 : 47) insiste sur l'importance de « remonter la filière de l'emprunt ». Spence (1989 : 326) a déniché le lexème *wattman* dans la deuxième édition du *Webster's New International Dictionary* (1947) avec la définition "motorman ; man handling the electric controls", accompagnée d'une citation tirée du *Manchester Guardian*. Spence (1987 : 170) ajoute que « le manque de renseignements précis sur la 'filière de l'emprunt' nous empêche sûrement dans d'autres cas de trancher la question du 'standing' de tel ou tel anglicisme. » Alors que *wattman* est désuet aujourd'hui en français, il s'emploie toujours en roumain et en bulgare.

11. Remarques générales

11.1. L'étymon d'un anglicisme peut revêtir d'un caractère très polysémique. En tant qu'anglicisme, la polysémie du même mot se réduit.

11.2. Si, toutefois, l'anglicisme s'emploie dans plusieurs sens, il arrive souvent que seulement l'un des sens constitue un véritable anglicisme. L'autre sens est un faux anglicisme.

camping

- a. "activité touristique, action de camper" est l'emprunt de la forme et de sens du mot anglais *camping*. Il s'agit donc d'un anglicisme « régulier ».
- b. "terrain aménagé pour camper" correspond au sens du mot anglais *camping-site*. L'abréviation (l'ellipse) a eu lieu en français. Le modèle français a été suivi par d'autres langues. Le sens « b » du *camping* est donc à la fois un faux ami et un faux anglicisme en français.

11.3. Le vocabulaire politique français s'est beaucoup enrichi grâce à l'anglais. Même dans ce domaine, d'importants écarts sémantiques se laissent observer. En anglais *legislature* (av. 1676) désigne seulement "le corps législatif" alors qu'en français, le mot correspond et au "corps législatif" (1745) et à "la période durant laquelle une assemblée législative exerce ses pouvoirs" (1791).

11.4. L'entrée SET n. du *Concise Oxford Dictionary* enregistre 24 sens. Par contre, *Le Petit Robert 2007* relève seulement deux sens pour l'anglicisme *set*. Comme exception, nous pouvons mentionner l'anglicisme *flash* :

1. “scène très courte d’un film” (1918)
2. “information rapide transmise en priorité” (1939)
3. “éclair pour prises de vue photographique (1951) ; dispositif dont on équipe un appareil photographique et destiné à produire cet éclair” (1951)
4. “sensation brutale et courte de jouissance après l’injection intraveineuse d’une drogue” (1970)

Les sens énumérés sont tous d’un caractère technique, avec des sens correspondants en anglais. Ils sont tous des aboutissements de changements de sens métaphoriques. Les changements sémantiques se sont déroulés encore en anglais. Le français n’a même pas emprunté le sens original du mot *flash* : “jet de lumière, éclair, flamme subite” d’origine probablement onomatopéique, seulement les sens techniques.

Le fait qu’un anglicisme fait partie d’un vocabulaire technique spécialisé, n’empêche pas l’apparition des faux anglicismes. Choisissons deux exemples, également du domaine de la photographie. En anglais, *photo-finish* signifie “course si serrée qu’on ne peut déterminer le vainqueur qu’au moyen d’un enregistrement photographique de l’arrivée” alors qu’en français le mot est polysémique : 1. “enregistrement photographique de l’arrivée” 2. “épreuve développée de cet enregistrement” 3. “appareil qui sert à l’enregistrement”. Aucun de ces sens ne correspond à celui du terme anglais.

Le néologisme *photo-stop* apparaît vers 1960 dans l’expression *faire du photostop* “photographier les passants et leur proposer de leur vendre leur photo”. C’est un pseudo-mot anglais forgé sur *photo(graphie)* et *stop* emprunt de l’anglais, d’après *auto-stop*. La personne qui exerce cette activité est un *photostoppeur*. L’expression correspondante anglaise est *street photographer*, littéralement “photographe de rue”.

11.5. Même les mots apparemment identiques peuvent se révéler comme de faux anglicismes : en anglais, *lunch* signifie “déjeuner” alors qu’en français le même signifiant désigne un “repas froid que l’on sert en buffet à l’occasion d’une cérémonie, d’une réception”.

11.6. Nous avons vu que le terme *faux anglicisme* peut être étiqueté à un grand nombre de mots apparemment d’origine anglaise, mais en réalité d’origines très diverses. Comment tracer la ligne de partage entre les véritables anglicismes et les faux anglicismes ? Gottlieb (2006) définit les anglicismes comme “any individual or systemic language feature adapted or adopted from English, or inspired or boosted by English models, used in intralingual communication in a language other than English”. Cette définition prend en compte des critères comme *adoption* ou *adaptation* de l’anglais, ou, tout simplement, *inspiration* par l’anglais ou *stimulation de la propagation* d’un mot ou d’une expression. *Smoking* ne peut donc pas être classé comme un *faux*

anglicisme, mais comme un véritable *anglicisme* qui a subi des changements morphologique et sémantique. *Pull* est évidemment un *faux anglicisme*. Ce signifiant français n'a pas de signifié anglais attaché au même signifiant en anglais. Mais c'est toujours le mot anglais *pull-over* qui a fourni la matière première pour en créer *pull* en français. Vu dans cette perspective, *pull* est un véritable *anglicisme*. Si l'on passe en revue, un par un, les faux anglicismes examinés dans la présente étude, on arrive à la conclusion que l'influence envahissante et omniprésente de l'anglais se fait toujours sentir à quelque distance. Même les faux anglicismes appartiennent au *Select Club* des anglicismes.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires

- BONNAFFÉ Édouard (1920) : *Dictionnaire étymologique et historique des anglicismes*. Paris, Delagrave.
- Concise Oxford Dictionary of Current English* (1995⁹) : Oxford, Oxford University Press.
- DEROCQUIGNY Jules et KOESSLER Maxime (1928, 1964⁶) : *Les faux amis ou les pièges du vocabulaire anglais*. Paris, Vuibert.
- GÖRLACH Manfred (ed.) (2005) : *A Dictionary of European Anglicisms*. Oxford, Oxford University Press.
- Le Grand Robert électronique. Édition 1994*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Le Grand Robert électronique. Édition 2005*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- HÖFLER Manfred (1982) : *Dictionnaire des anglicismes*. Paris, Larousse.
- Le Nouveau Petit Robert 2007. Version 3.0. CD-ROM*. (2006) : Paris, Dictionnaires Le Robert/Sejer.
- Oxford English Dictionary. Second Edition on CD-ROM. Version 3.1*. (2004) : Oxford/New York, Oxford University Press.
- Le Petit Larousse illustré*. (1993) : Paris, Larousse.
- REY Alain (dir.) (1992) : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- REY-DEBOVE Josette et GAGNON Gilbert (1980) : *Dictionnaire des anglicismes et américanimes*. Paris, Le Robert.
- TOURNIER Jean. (1998) : *Les mots anglais du français*. Paris, Belin.

Références

- HUMBLEY John (1974) : « Vers une typologie de l'emprunt linguistique », *Cahiers de lexicologie* Vol. 25. № 2, p. 46–70.

- MARÉCHAL Geneviève (1988): « Contribution à l'étude comparée de l'anglicisation en Europe francophone et au Québec », in Maurice PERGNIER (dir.), *Le français en contact avec l'anglais*. En hommage à Jean Darbelnet. Paris, Didier-Érudition.
- ORR John (1935): « Les anglicismes du vocabulaire sportif », *Le Français Moderne* 3. p. 293–311.
- ORSZÁGH László (1977): *Angol eredetű elemek a magyar szókészletben*. (Nyelvtudományi értekezések 93.) Budapest, Akadémiai Kiadó.
- SPENCE Nicol C. W. (1989): « Qu'est-ce qu'un anglicisme ? » *Revue de linguistique romane* 211/212, p. 323–334.
- WEINREICH Uriel (1953, 1963²): *Languages in Contact*. The Hague, Mouton & Co., p. 47–62.

LES VISAGES DE LA FRANCOFONIE

Margit VÁGÁSI

Aujourd'hui la langue française
n'est plus la propriété de la France,
elle est devenue une affaire mondiale
(C. Hagège)

I. Le changement de la position de la langue française au cours du XX^e siècle

Il y a plus de deux siècles (1784) qu'A. de Rivarol, écrivain et moraliste français, a gagné le concours de l'Académie des sciences et lettres de Berlin avec son *Discours sur l'universalité de la langue française*. En comparant le français aux autres langues, il insistait sur le génie, les qualités (ordre naturel, clarté : « ce qui n'est pas clair, n'est pas français ») et sur l'universalité de la langue française. Pour la fin du XVII^e siècle, le français est devenu une langue raffinée, équilibrée, représentant à la fois l'unité nationale et la langue nationale unique grâce à quoi la France a été considérée comme modèle par de nombreux pays européens.

À l'époque de la révolution, la langue française incarnait le pouvoir et l'élégance tout en servant à proclamer l'esprit de la liberté, de la fraternité et de l'égalité. Des souverains, philosophes, savants (comte Ferenc Rákóczi parmi d'autres) ont écrit leurs œuvres et s'entretenaient en français.

Au XVIII^e siècle, la langue française fonctionnait comme moyen de communication des élites européennes. Napoléon avait encore augmenté la popularité de cette langue, mais après Waterloo sa position s'est mise à changer. Bien que le traité de paix de Vienne se soit formulé en français, il a été déclaré que l'usage de cette langue ne serait pas dorénavant important (Bárdosi – Karakai, 2008 : 207).

Au cours du XIX^e siècle, grâce à l'activité colonisatrice et missionnaire de la France, la langue et la culture françaises se sont considérablement répandues en Afrique (Algérie, Tunisie, Tchad, Gabon) et dans les îles de l'océan Pacifique (Nouvelle-Calédonie, Polynésie Française).

Le XX^e siècle n'était plus celui de la langue française. Après la première, mais surtout après la deuxième guerre mondiale, le français perdit continuellement son ancienne position non seulement en Europe, mais aussi sur d'autres continents. Au début du siècle, l'Angleterre est devenue un grand pouvoir industriel et colonisateur, et les États-Unis avaient aussi un rôle

politique et économique de plus en plus grandissant en Europe. Après la deuxième guerre mondiale, l'expansion de la langue anglaise s'est accélérée d'une façon particulière dans des domaines économique, financier, scientifique et diplomatique. Ce processus a été apparemment illustré par les résultats du sondage de l'UNESCO en 1963, selon lesquels 60 % des publications scientifiques se faisaient en anglais, 11 % en russe, 11 % en allemand et seulement 9 % se faisaient en langue française (Bárdosi – Karakai, 2008 : 207–209).

À la fin du XX^e siècle, l'anglais est devenu la première et souvent l'unique langue étrangère dans l'enseignement scolaire de nombreux pays. Les jeunes européens ont choisi sans hésiter l'anglais pour de différentes raisons : la modernité, l'ambition professionnelle, la volonté parentale, etc. La dominance de l'anglais américain a connu un renforcement important d'année en année en Europe comme dans d'autres coins du monde. L'anglais domine d'une manière écrasante les domaines les plus importants des sociétés : diplomatie internationale, relations commerciales, entreprises multinationales, recherches scientifiques, secteur audio-visuel, tourisme, etc. tout en écartant les grandes langues nationales prestigieuses.

Les Français supportaient très mal le détronement de leur langue, le passage de « dominante » à « dominée » ainsi que l'invasion des anglicismes dans la langue de Lamartine, Victor Hugo, etc. Bien que le français ait été relégué au second plan, il est resté langue officielle dans de nombreuses organisations internationales (par ex. l'UE, l'ONU, l'UNESCO, l'OTAN, etc.) à côté de l'anglais.

Le gouvernement français a fait des efforts considérables en faveur de la conservation de la position de sa langue dans l'Union européenne et dans les institutions de celle-ci. L'usage des langues est réglementé par décret, selon lequel la langue de chaque état-membre est considérée comme langue officielle et celle du travail, l'Europe s'est engagée pour le multilinguisme et la diversité culturelle. Depuis le 1^{er} janvier 2007, l'Union européenne possède 27 états-membres avec 23 langues officielles. Les règles juridiques des institutions sont traduites dans toutes les langues officielles et tout citoyen européen a le droit d'utiliser sa propre langue quand il s'adresse aux institutions. Mais toutes les résolutions ne sont pas traduites dans chaque langue officielle parce que cela représenterait des frais énormes qui menacerait le fonctionnement de l'Union européenne. Ainsi certaines langues sont « plus officielles » que d'autres, dites de première importance dans lesquelles sont rédigées les procédures que les institutions doivent mener ; ces langues sont l'anglais, le français et l'allemand.

Sur 475 millions d'habitants de l'Union européenne à peu près 100 millions de personnes ont l'allemand comme langue maternelle, tandis que l'anglais, l'italien et le français, sont parlés en tant que langue maternelle par environ 60 millions de personnes. Comme langue étrangère, c'est l'anglais qui occupe la première place parmi les apprenants ; on peut dire qu'un tiers des citoyens européens communiquent en langue anglaise. Les Européens parlant français

représentent 10 % de la population, c'est le même pourcentage pour ceux parlant l'allemand.

On peut constater que la *lingua franca* de l'Europe proclamant le multilinguisme et le multiculturalisme est l'anglais. Il s'agit d'un anglais simplifié, global, dit aussi *anglais américain* qui avec 1500 mots et une grammaire réduite permet la communication, les négociations, tant pour les hommes d'affaires que pour les touristes. L'importance d'un moyen de communication commun est incontestable, et cela sans vouloir écarter les grandes langues nationales comme le français, l'allemand ou l'anglais soutenu.

En vue de la défense et de l'expansion de la langue et culture françaises, compte tenu de la hausse du nombre des francophones et des francophiles dans le monde, de l'amélioration de qualité de l'enseignement du français langue étrangère, au milieu du XX^e siècle s'est créé un mouvement international nommé *francophonie*.

II. L'histoire et l'interprétation du terme *francophonie*

Le mot *francophonie* a été mentionné pour la première fois par Onésime Reclus (1837–1916), géographe français pendant la Troisième République. En étudiant les conditions géographiques de la France et de l'Afrique du Nord, il a eu l'intention de publier des atlas et ouvrages géographiques. C'est alors qu'il lui est venu « l'idée de classer les habitants de la planète en fonction de la langue qu'ils parlent dans leurs familles ou dans leurs relations sociales ». (Deniau, 1992 : 12) L'initiative de Reclus fut entièrement novatrice à l'époque où le classement des peuples reposait sur des critères comme l'ethnie, la race, la situation sociale ou économique.

Dans l'interprétation de Reclus, la *francophonie* désignait l'ensemble des populations parlant français. Le terme concernait à la fois la langue et la géographie. Il servait d'une part à désigner les territoires où l'on parlait français, d'autre part, d'un point de vue linguistique, l'on a distingué les francophones natifs (dont le français était la langue maternelle) de ceux qui n'étaient qu'« usagers » de cette langue (ayant une autre langue maternelle). Pour ces derniers, le français était le moyen de participation à la vie internationale (Deniau, 1983 : 11–13). Par conséquent, Reclus fixa l'une des interprétations actuelles du terme, à voire son caractère universelle sans frontières géographiques.

Pour ce qui est de la modernité de la conception du géographe français, elle ne se bornait pas qu'à ses considérations linguistiques et géographiques. Étant un véritable républicain et un nationaliste convaincu, il prit part à la Commune, plus tard il fut exilé. Pour lui comme pour les gens de sa génération, la France symbolisait l'esprit de la liberté, ainsi elle devait donner l'exemple au monde entier. Il nomma la langue française comme celle de la liberté et il considéra la francophonie comme « symbole et résumé de la solidarité humaine, du partage de la culture et de l'échange » (Deniau, 1992 : 13).

Le mot *francophonie* est tombé dans l'oubli pendant près d'un siècle après les travaux d'Onésime Reclus pour réapparaître en 1962 dans un numéro spécial de la revue *Esprit* intitulé *Le français dans le monde*. Grâce à l'initiative de Léopold Sédar Senghor, président du Sénégal, poète de langue française, membre de l'Académie française ainsi que de celle d'autres hommes d'État africains se groupant autour de lui, le terme a connu une renaissance avec une interprétation nouvelle. En tant qu'initiateurs du mouvement francophone, il faut mentionner à part le président sénégalais, les ex-présidents des pays ex-coloniaux français, Norodom Sihanouk de Cambodge, Habib Bourguiba de Tunisie, Hamani Diori de Nigeria. Ces personnalités ont formulé dans une chartre, les objectifs de la francophonie qui étaient les suivants : aider la démocratie, sauvegarder la paix, établir le dialogue des cultures et la coopération dans l'intérêt du développement économique.

À cette époque-là le mot *francophonie* ne figurait pas encore dans les dictionnaires, seulement l'adjectif *francophone* avec la signification "qui parle habituellement ou accessoirement la langue française" (Deniau, 1992 : 13).

Le premier ouvrage donnant l'analyse actuelle du terme était *le Quid* de 1968. On pouvait y lire quelques définitions, la présentation des fondateurs et des organismes intéressés à la défense et à la diffusion de la langue française. À partir de cette date le terme *francophonie* est apparu dans les dictionnaires et les encyclopédies avec deux acceptions principales : "le fait d'être francophone" (directement dérivé de l'adjectif) et "la collectivité constituée par les peuples parlant français" (Deniau, 1992 : 14).

Comme c'est souvent le cas des choses nouvelles, l'accueil du terme *francophonie* fut aussi contradictoire. Au cours de diverses interprétations concernant la définition du rôle de la langue et de la culture françaises, de nouveaux termes ont vu le jour : *francitude*, *communauté française*, *communauté de la langue française*, *commonwealth francophone*, etc. (Deniau, 1992 : 15). Enfin ce fut le mot *francité* qui gagna et qui correspondit le mieux à la notion intellectuelle définie par la *francophonie*.

En ce qui concerne le rapport entre la *francité* et la *francophonie*, le président L. S. Senghor l'a interprété de la façon suivante dans son discours à l'Université Laval en septembre 1966 : « la francophonie est un mode de pensée et d'action, une certaine manière de poser les problèmes et d'en chercher les solutions. Encore une fois, c'est une communauté spirituelle : une noosphère autour de la terre. Bref, la francophonie c'est, par-delà de la langue, la civilisation française que j'appellerai la francité » (voir Senghor cité par Deniau, 1992 : 16–17).

De nos jours, le sens du terme *francophonie* s'est élargi et enrichi. Il ne signifie plus seulement le fait d'être *francophone* ainsi que la collectivité des peuples parlant français, il est devenu l'appellation d'un immense mouvement culturel et politique en vue de la connaissance et de la découverte de la culture diffusée par la langue française, celle de la survie, de la promotion organisée et de la reconnaissance de cette langue à des forums internationaux.

La mission de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) regroupant près de 60 états-membres consiste, entre autres, à représenter un point de vue alternatif, à propager la diversité culturelle dans un monde devenant de plus en plus uniformisé. Depuis 1986, on organise le sommet des chefs d'État et de gouvernement qui a lieu chaque fois dans un état-membre différent.

A partir des années 1970 (création des institutions de la francophonie), c'est la France qui fournit la moitié des ressources budgétaires de celles-ci, tandis que la part des deux autres pays riches de l'OIF, le Canada et la Belgique a diminué. Quant aux opérateurs directs de la francophonie, ils sont presque entièrement financés par la France : à hauteur de 85 % pour TV5 Monde ; pour l'Agence universitaire de la francophonie et l'Association des maires francophones ; à 90 % pour l'Université Senghor d'Alexandrie. L'OIF réside à Paris. Depuis 2002, elle est dirigée par Abdou Diouf, secrétaire général (*Le Monde sélec. hebdomadaire*, 25 octobre 2008).

Actuellement, la langue française est présente environ dans cinquante pays de cinq continents en quantité et qualité différentes. Au rang des langues utilisées comme maternelle ou officielle, le français occupe la onzième place avec 100–120 millions de locuteurs après le chinois, l'anglais, le russe, l'espagnol, le hindi, le portugais, l'allemand, le japonais, le bengali et l'arabe. Dans ce cas-là, nous parlons des francophones réels. Le nombre de ceux qui communiquent plus ou moins régulièrement au moyen d'un français normatif (les francophonoïdes) se situe autour des 200–300 millions (Bárdosi – Karakai, 2008 : 208–209).

Dans certains pays et régions, le français est considéré comme langue maternelle et officielle à la fois (France, Monaco, Québec, Nouvelle-Calédonie), sur d'autres territoires il est le rival du créole local (Antilles). Dans quelques pays africains (Bénin, Burkina Faso, Congo, Sénégal) le français est une langue officielle, celle de la culture et de l'enseignement au dessus des langues de tribus. Il partage le statut de langue officielle avec une autre langue dans des pays comme le Burundi, le Cameroun, le Madagascar, le Maroc et le Zaïre. Enfin non pas en qualité de langue officielle, mais le français est largement utilisé en Algérie, en Egypte et au Cambodge (Bárdosi – Karakai, 2008 : 208).

D'après le sondage de l'OIF d'en 2007, la planète compte quelque 200 millions de locuteurs francophones dont 75 millions sont à considérer comme des *francophones partiels* aux compétences réduites. Les locuteurs anglophones sont plus de deux milliards. Dans les rangs estudiantins, le français recule considérablement. Le nombre des personnes « apprenant le français ou en français » dans le monde est passé de 96,8 millions en 2000 à 90,7 millions en 2002. Il y a de fortes disparités : augmentation en Afrique et au Moyen-Orient, diminution en Europe et stagnation ailleurs (*Le Monde sélec. hebdomadaire*, 25 octobre 2008).

En dehors de l'Europe dans certains pays d'Afrique et de l'océan Indien le nombre de ceux qui parlent français comme langue maternelle augmente plus qu'on le croyait grâce à la reproduction naturelle de la population. On peut

constater que malgré la baisse du nombre des locuteurs francophones, aujourd'hui plus de personnes parlent français dans le monde entier qu'à l'époque où le français était le moyen de communication des élites européennes.

Du point de vue étymologique, le terme *francophonie* est formé avec deux éléments apparemment clairs : *franco-* et *-phonie*. Le premier élément *franco-* ne concerne pas un pays, mais une langue. Il vient du mot *Frank* d'origine germanique qui signifie "homme libre". Cette langue s'est élaborée à partir d'un ensemble de dialectes parlés dans le nord de l'ex-Gaule envahie par les Romains. Comme d'autres créoles du latin, le français aussi est un créole normalisé. Le deuxième élément *-phonie* vient du grec *phonê* "le son", appliqué à la voix humaine modulée par la langue (*Le français dans le monde*, 2005 № 338).

III. La langue française ou des langues françaises ?

De nos jours de plus en plus de linguistes français (C. Hagège, L.-J. Calvet parmi d'autres) proposent de parler *des langues françaises*, des idiomes plus ou moins altérants au lieu de *la langue française* au singulier. De quoi s'agit-il ? La vérité c'est qu'il existe nombre de variantes régionales différant de la norme parisienne aussi bien en France que dans d'autres pays ou territoires francophones. Il faut accepter que la pratique francophone d'aujourd'hui reposant sur la pluralité linguistique et culturelle, se dirige vers l'ouverture à la vie, vers le changement. La question est de savoir s'il est possible d'harmoniser et de concilier la normalisation avec l'ouverture vers le changement. Concernant ce problème nous avons affaire à une divergence d'idées.

Selon les plus pessimistes, il peut arriver le jour où deux personnes parlant français ne se comprendront pas. En revanche, il faut souligner que l'évolution, la mutation qui sont propres à la vie n'échappent pas aux langues non plus. C'est l'Académie qui a « pour tâche et vocation de veiller l'intégrité du français tout en assurant son avenir [...] elle est dans la position la plus favorable pour montrer les voies d'une modulation » (Hagège, 1987 : 257–258). Selon Hagège, pour le moment « le français ne paraît pas menacé de se dissoudre dans les formes particulières qui en sont issues du Canada à l'Afrique et des Antilles à la Réunion. [...] on trouve aujourd'hui plusieurs langues françaises » (1987 : 258). Il faut aussi remarquer que le processus inverse, c'est que la norme française de France absorbe des formes de français qui s'éloignent d'elle au point qu'elles risquent de faire obstacle à la compréhension, ne menace pas non plus. « Il est dans la nature des langues de se ramifier à partir d'un tronc unique, car elles sont soumises à une aventure universelle : elles vivent de la variation » (Hagège, 1987 : 258).

Selon l'opinion de L.-J. Calvet au delà de la norme parisienne, les étudiants de Marseille, les Créoles de Martinique, les Sénégalais de Dakar, les Congolais de Brazzaville, etc. font aussi vivre la langue française en se l'appropriant pour des buts divers. Le français survivra par ses propres variantes, par la multitude

de langues françaises. Cela veut dire que de nouvelles générations de langue verront le jour et ces dernières se rapporteront au français de la même façon que le français, l'italien ou l'espagnol se rapportent au latin. C'est déjà le cas de l'anglais et de l'espagnol témoigné par des critiques de livre contemporaines. On ne se contente plus d'indiquer « traduit de l'anglais par X ; de l'espagnol par Y » on précise l'origine par ex. l'Australie pour l'anglais ou l'Argentine pour l'espagnol. D'après Calvet c'est déjà l'indice des changements en cours (*L'Express international* № 2786, 33–35).

IV. Conclusion

Dès le début du XXI^e siècle la politique linguistique de France s'est fixé des objectifs plus réalistes que ceux des dernières décennies du XX^e siècle. La France a accepté que l'anglais était devenu la première langue du monde tant dans le domaine des relations internationales que dans celui de l'enseignement des langues étrangères. Le français ne lutte plus contre l'anglais. Aujourd'hui, l'objectif de première importance est que le français soit l'une des langues étrangères les plus parlées et utilisées après l'anglais (Soignet, www.euractiv.hu).

Par conséquent, la politique linguistique actuelle de France accorde la préférence à deux aspects : 1. À l'échelle mondiale, au moyen des contrats bilatéraux augmenter le nombre des apprenants du français dans les pays partenaires, promouvoir la formation des professeurs de français, éveiller l'intérêt à la culture française et développer la coopération artistique et les échanges culturels. 2. À l'échelle européenne, conserver la position de la langue française dans les institutions de l'Union européenne. En vertu d'un projet d'action à long terme existant depuis 2002, la formation en langue française continue pour les fonctionnaires, les traducteurs, les interprètes, les diplomates, les députés, les journalistes des états-membres de l'union. Le programme se fait sous l'égide de l'Organisation internationale de la Francophonie et de l'Agence universitaire Francophone, il est financé en commun par trois pays, la France, la population francophone de Belgique et le Luxembourg (Soignet, www.euractiv.hu).

BIBLIOGRAPHIE

- BÁRDOSI Vilmos et KARAKAI Imre (2008) : *A francia nyelv lexikona*. Budapest, Corvina.
- DENIAU Xavier (1992) : *La francophonie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- L'Express international* (2004) № 2786. Paris.
- HAGÈGE Claude (1987) : *Le français et les siècles*. Paris, Éditions Odile Jakob.

REY Alain : « Francophonie. Univers du français. Les mots du mois », *Le français dans le monde*, N° 338, mars-avril 2005.

SOIGNET Michel : *A francia nyelv már nem küzd az angol ellen.*
<<http://www.euractiv.hu>>

TUQUOI Jean-Pierre : « Sommet de la francophonie : la crise financière au menu », *Le Monde, édition internationale. Sélection hebdomadaire*, 25 octobre 2008.

III. HISTOIRE

LA DIPLOMATIE FRANÇAISE FACE À LA CRISE ROYALE EN HONGRIE (1921)¹

Christophe HOHWALD

Dès le 3 avril 1920, date de sa première visite au régent Horthy, le représentant diplomatique de la France en Hongrie, Maurice Fouchet, confiait à son ministère qu'il considérait une restauration royale comme « inévitable », ajoutant qu'elle se produirait peut-être plus tôt qu'on ne le croyait².

Après révolution et contre-révolution, la Hongrie était en effet le seul État successeur de l'empire austro-hongrois à avoir restauré le régime d'avant 1918 : les élections de janvier 1920 avaient fait entrer une majorité de députés monarchistes à l'Assemblée nationale et ceux-ci avaient considéré comme nulle et non avenue la proclamation de la République du 16 novembre 1918. La Hongrie restait un royaume, le pouvoir royal étant simplement en repos. La fonction de chef de l'État fut alors confiée à un régent (*Kormányzó*)³.

Au-delà de la mise au point puis de l'application du traité de paix, la question royale hongroise fut dans les années 1919–1921 l'une des principales préoccupations des diplomates de l'Entente dans leurs relations avec la Hongrie, ceci étant avant tout vrai – nous verrons pourquoi – pour les diplomates français. Les archives du ministère des Affaires étrangères trahissent en effet l'importance de cette question pour les diplomates non seulement il existe un dossier entièrement consacré aux questions dynastiques hongroises⁴, mais les dossiers de « politique intérieure », après s'être longuement intéressés aux problèmes liés au traité, à sa signature et à son application, sont ensuite essentiellement composés de dépêches et de télégrammes concernant la question royale, ceci allant *crescendo* d'août-septembre 1920 à la veille de la première tentative de restauration, en mars 1921.

¹ Cet article est issu d'un mémoire de maîtrise réalisé lors de l'année universitaire 2001–2002 sous la direction de M. Vladimir-Claude Fišera, maître de conférences à l'université de Strasbourg-II. Il a déjà fait l'objet d'une publication dans la *Revue historique des Armées*, 251, Paris, 2008.

² *Archives Diplomatiques*. Europe 1918–40. Hongrie volume 46. ff. 136–137 [par la suite : *AD*. Europe 1918–40. Hongrie vol. 46. ff. 136–137], dépêche de Fouchet à Millerand, 3 avril 1920, cité dans *Documents diplomatiques français sur l'histoire du bassin des Carpates 1918–1932*, volume 2 [par la suite : *DDFHBC* № 2], p. 481–482.

³ C'est-à-dire littéralement « gouverneur » et non pas « régent ». Même le diplomate français en place après mars 1920 hésita longtemps dans ses rapports entre les deux termes. Les historiens utilisant néanmoins le plus souvent l'appellation de « régent », c'est ainsi que je me suis permis de traduire *Kormányzó* tout au long de l'article.

⁴ *AD*. Europe 1918–40. Hongrie vol. 6.

Cet intérêt de la part des diplomates n'est pas dû à une quelconque volonté d'ingérence dans le choix de la personne royale⁵, mais plutôt au fait que le royaume avait encore un roi couronné, un roi qui, par une déclaration du 13 novembre 1918 avait certes renoncé à toute participation à la direction des affaires de l'État hongrois, mais qui n'avait pas abdicqué, et surtout un roi dont le retour aurait provoqué de nombreux remous dans la nouvelle Europe centrale issue des traités de paix : Charles de Habsbourg, ancien souverain de l'empire austro-hongrois (1916–1918).

L'Entente avait fait connaître sa position face à un retour de la famille des Habsbourg à Budapest dès 1919. Lorsque la contre-révolution victorieuse avait porté le 6 août 1919 archiduc Joseph⁶ à la tête de l'État, celui-ci ne put en effet pas conserver longtemps son titre de régent : face au tollé qu'avait provoqué en Europe centrale sa nomination, il fut contraint par les Alliés à démissionner dix-sept jours après son entrée en fonction. Face aux intrigues de ce même archiduc Joseph, l'Entente, à travers la Conférence des ambassadeurs (et sur proposition de la Grande-Bretagne)⁷, avait réitéré son opposition à la dynastie des Habsbourg par sa déclaration du 2 février 1920, une déclaration dont le passage principal était qu'elle ne reconnaîtrait ni ne tolérerait la restauration d'un Habsbourg sur le trône hongrois⁸.

Les deux crises politiques que connut l'année 1921 en Hongrie mirent fin à la polémique concernant le retour d'un Habsbourg à Budapest, crises durant lesquelles la France et sa diplomatie se retrouvèrent au premier rang et qui, une fois terminées, achevèrent de donner sa place à la Hongrie dans le nouvel ordre géopolitique de l'Europe centrale.

La première tentative de restauration (25 mars–6 avril 1921)

La France disposait à nouveau depuis mars 1920 d'un représentant diplomatique à Budapest. Celui-ci avait été nommé Haut-commissaire à l'instar de ses collègues de l'Entente, chargé avant tout de la reprise des relations diplomatiques avec un ancien vaincu et de lui faire accepter le traité de paix.

⁵ Il existait au parlement une importante fraction partisane de l'élection du roi. Selon T. SAKMYSTER (1994 : 85), les partisans d'une telle élection étaient même majoritaires dans la population.

⁶ Représentant de ligne hongroise des Habsbourg, c'est-à-dire de la branche de la famille impériale qui avait exercé la fonction de Palatin du royaume de Hongrie de 1795 à 1848, il avait été le dernier représentant du pouvoir royal dans le pays en novembre 1918.

⁷ La Conférence de la paix avait créé la Conférence des ambassadeurs pour qu'elle réalise les décisions qu'elle avait prises et qu'elle n'avait pas eu le temps de réaliser. Comme les États-Unis s'étaient retirés des affaires européennes et n'avaient pas signé les traités de paix, la Conférence n'était composée que des ambassadeurs britannique et italien à Paris et d'un fonctionnaire du Quai d'Orsay de rang d'ambassadeur.

⁸ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol.6. ff. 43–44, déclaration de la Conférence des ambassadeurs du 2 février 1920, télégramme pour Vienne, Prague, Belgrade et Bucarest, 2 février 1920.

Né en 1873 à Paris, licencié ès lettres et en droit, Maurice Fouchet était entré aux Affaires étrangères en 1896 comme stagiaire à la direction des Archives avant de gravir régulièrement les échelons de la carrière⁹. Ce n'est pas lui que le ministère avait tout d'abord pressenti pour occuper ce poste à Budapest, mais Jean Doulcet, le ministre en poste à Christiania (aujourd'hui Oslo), celui-ci ne partit cependant pas pour la capitale hongroise et ce, pour des « raisons de service¹⁰ ».

Les instructions rédigées pour le nouveau poste de Haut-commissaire reprirent, en ce qui concernait la question royale, la déclaration de la Conférence des Ambassadeurs du 2 février 1920, déclaration qui semblait être devenue une référence pour la diplomatie française¹¹.

Briand, redevenu ministre des Affaires étrangères se cantonna à cette même position dans ses instructions du 18 février 1921, demandant au Haut-commissaire Fouchet de s'« abstenir soigneusement de paraître en quoi que ce soit favoriser les visées présentes ou futures des monarchistes hongrois, surtout si elles ont pour objet le rétablissement de la royauté en faveur d'un Habsbourg¹². »

C'est le 28 mars 1921 que les Hauts-commissaires alliés apprirent que le roi était revenu sur le territoire hongrois : arrivé dans le plus grand secret à Szombathely, dans l'ouest du pays, le 26 mars, Charles de Habsbourg était parti pour la capitale le 27 afin d'y rencontrer le régent et de lui demander de lui remettre le pouvoir. Après plus de deux heures d'entretien, le roi était reparti pour Szombathely.

Les représentants diplomatiques de l'Entente décidèrent d'envoyer leur doyen, le Haut-commissaire britannique, sir Thomas Hohler, au château de Buda afin de « rappeler amicalement [au régent] la décision des Alliés concernant la restauration des Habsbourg ». Si le régent devait se montrer hésitant ou pencher en faveur d'une remise du pouvoir au roi, une deuxième visite était prévue, mais cette fois-ci ce seraient les trois Hauts-Commissaires qui monteraient ensemble au château.

Cette dernière démarche ne fut pas nécessaire : dès que Hohler pénétra dans son bureau, Horthy lui fit savoir qu'il devait s'adresser à son homologue français.

⁹ AD. Dossiers personnels. 2^e série, № 627, dossier personnel de Fouchet.

¹⁰ C'est ce qui fut expliqué à son successeur. AD. Europe 1918–40. Hongrie vol.3, dépêche de Paléologue à Fouchet, 20 mars 1920.

¹¹ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 46. ff.120–124, Millerand à Doulcet, 6 mars 1920, cité dans DDFHBC № 2, p. 405–407.

¹² AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 60. f.195.

Après que Fouchet eut remplacé Hohler chez le régent, Horthy, « très ému¹³ », lui décrivit les événements de la veille : la venue – totalement inattendue – du souverain, sa volonté de reprendre le pouvoir, puis, finalement, après maintes négociations, sa promesse de retourner en Suisse, alors qu'il refusait maintenant de quitter Szombathely... Horthy n'oublia bien sûr pas la principale raison pour laquelle il faisait à Fouchet l'honneur de le recevoir : le roi avait déclaré agir avec le consentement de Briand, raison pour laquelle il s'obstinait d'autant plus à rester en Hongrie.

Assurant n'avoir accordé aucune foi à ces propos, il demanda cependant au Haut-Commissaire de l'aider à éclairer le roi sur la position réelle de la France face à une restauration des Habsbourg.

Fouchet promit alors d'écrire « au ministre des Affaires étrangères hongrois une lettre où se trouve[rait] exposée en termes formels la politique adoptée par le Gouvernement français, d'accord avec les Gouvernements alliés en ce qui concerne la question des Habsbourg », un document basé sur la déclaration de la Conférence des ambassadeurs du 2 février 1920 et sur les instructions de Briand du 18 février 1921.

Le Haut-commissaire avait ainsi satisfait les exigences du gouvernement hongrois. Il était néanmoins beaucoup moins sûr de lui face au Quai d'Orsay : Charles de Habsbourg était venu à Budapest le 27 mars, les Hauts-commissaires s'étaient réunis le 28, Fouchet avait été convoqué par le régent le même jour, mais Fouchet n'envoya ses premiers télégrammes concernant la tentative de restauration royale que dans l'après-midi du 29 et le Quai d'Orsay ne les reçut que le 30 dans la matinée...¹⁴

Wait and see, c'est ainsi que l'on pourrait résumer l'attitude de Fouchet face à Briand pendant les premiers jours de la crise : et si le roi avait dit vrai ?

La réaction du Quai d'Orsay partit le soir même à destination de tous les représentants français en Europe, celle-ci constituant la réponse de Briand aux insinuations qu'avaient faites le roi concernant un soutien français à la tentative de restauration.

¹³ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 34. ff. 70–78, dépêche de Fouchet à Briand, 4 avril 1921, cité dans *DDFHBC* N° 3, p. 314–319, une dépêche dans laquelle Fouchet a fait le point sur les événements survenus en Hongrie depuis le 26 mars.

¹⁴ Tous les éléments de cette sous-partie (sauf quand cela est précisé) sont issus des premiers télégrammes de Fouchet concernant la tentative royale : AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 33. ff. 135–139, télégrammes (N° 65, 66, 67 et 68) de Fouchet à Briand, 29 mars 1921, cités dans *DDFHBC* N° 3, p. 304–306. Ces quatre télégrammes semblent avoir été rédigés la veille (il y a ainsi une coupure lorsque Horthy fait convoquer Fouchet, coupure introduite par la phrase : « Le gouverneur du Royaume vient de me demander »). Le Haut-commissaire aurait ainsi bloqué l'envoi de ces télégrammes de la soirée du 28 (au moment où a lieu la rencontre Fouchet-Horthy) à l'après-midi du 29 (heure de départ des télégrammes : quatorze heures et quinze heures).

Le télégramme du ministre se terminait par ces mots : « L'allusion à un consentement que j'aurais donné à la restauration de l'empereur Charles est entièrement inventée et ne repose pas sur le moindre fondement¹⁵. »

Et Briand n'en resta pas là : d'accord avec les diplomaties anglaise et italienne, il fit réunir la Conférence des ambassadeurs le 1^{er} avril et y proposa par l'intermédiaire de son président, Jules Cambon, une nouvelle déclaration s'opposant à toute restauration des Habsbourg en Hongrie, affirmant que cela « mettrait en péril les bases mêmes de la paix et (...) ne pourrait être ni reconnu par [les Principales Puissances Alliées] ni toléré¹⁶ ».

Prolongeant cet excès de zèle français, après une courte introduction rédigée par Fouchet¹⁷, les Hauts-Commissaires – leur collègue français en tête – allèrent apporter ce texte le matin du 3 avril au gouvernement hongrois¹⁸.

Ces démarches françaises étaient nécessaires : les représentants français en poste dans les capitales des pays voisins de la Hongrie avaient rendu compte de l'émoi qu'avait suscité le retour du souverain Habsbourg sur ses anciens territoires. La Tchécoslovaquie, alliée au royaume des Serbes, Croates et Slovènes, avait demandé le départ du roi ainsi que le détronement officiel de la dynastie des Habsbourg en Hongrie, et Edvard Beneš, ministre tchécoslovaque des Affaires étrangères, envisageait de prendre des mesures militaires contre son voisin si ses exigences n'étaient pas satisfaites¹⁹.

La nouvelle déclaration de la Conférence des Ambassadeurs ne suffit cependant pas à mettre fin à la crise : le roi était toujours présent sur le territoire hongrois. Dans son télégramme du 2 avril, Fouchet faisait d'ailleurs savoir à Briand que Charles de Habsbourg avait demandé le diplomate français à Szombathely et que le gouvernement hongrois le priait de s'y rendre pour désamorcer une crise que l'obstination du roi rendait tous les jours plus dangereuse.

Refusant cette démarche qui « risquerait d'être nuisible » à la France dans l'opinion hongroise, le Haut-Commissaire allait se risquer – pour hâter la fin de

¹⁵ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 33. ff. 159–161, Briand aux représentants diplomatiques de la France, 30 mars 1921, cité dans *DDFHBC*, N° 3, p. 308–309. M. ÁDÁM (1993 : 131–132) considère que le démenti du Quai d'Orsay vient bien tard (le 30 mars, alors que l'entrevue Fouchet-Horthy avait eu lieu le 28) et y voit là une preuve du soutien de Briand au roi Charles. Nous avons cependant vu que ce retard n'était probablement dû qu'à l'hésitation de Fouchet, dont les premiers télégrammes n'arrivèrent que tôt dans la matinée du 30 (à quatre et cinq heures) à Paris. Le démenti du ministère n'est donc pas parti avec deux jours de retard, mais le jour même où les informations de son représentant à Budapest lui sont arrivées.

¹⁶ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 33. f. 209, déclaration de la Conférence des ambassadeurs, 1^{er} avril 1921. Pour le texte complet, voir annexe II, p. 158.

¹⁷ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 34. ff. 110–113, dépêche de Fouchet à Briand, 6 avril 1921.

¹⁸ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 34. f. 30, télégramme de Fouchet à Briand, 3 avril 1921.

¹⁹ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 33. ff. 151–152, télégrammes de Couget à Briand, 30 et 31 mars 1921.

l'affaire et convaincre une fois pour toutes le souverain Habsbourg – à demander un « démenti formel » dont Briand serait personnellement l'auteur²⁰.

Alors que les télégrammes partis du Quai d'Orsay depuis le début de la crise, destinés à bien clarifier la position du gouvernement français face à la tentative royale, avaient été adressés aux représentants diplomatiques de la France en général, le Département entra cette fois-ci directement en contact avec le Haut-commissaire : le télégramme dans lequel Fouchet demandait un démenti formel de son ministre était arrivé à Paris le 2 avril dans la soirée et dès le lendemain la réponse du ministre partait avec la mention « très urgent ».

Tout en lui rappelant qu'il ne lui autorisait aucune visite personnelle à l'empereur, le ministre sermonna son représentant et lui fit remarquer que ses déclarations avaient dû « avoir manqué de force et de netteté puisque l'on demande une confirmation personnelle de ma part, qui ne se justifie par aucune considération, car l'attitude du Gouvernement français n'a jamais été ni douteuse ni équivoque²¹. »

La crise ne se dénoua que le 5 avril, lorsque le roi quitta Szombathely. La Suisse avait en effet autorisé le souverain à se réinstaller sur son territoire et l'Autriche s'était déclarée prête à le laisser passer à travers ses anciens États.

Retour du roi (20 octobre–7 novembre 1921)

Charles de Habsbourg n'en resta cependant pas là. Convaincu désormais de la duplicité de son régent, il entreprit, fin octobre, une reconquête du pouvoir au sens propre du terme. Parti à nouveau de l'ouest du pays, il marcha sur la capitale à la tête de troupes qui lui étaient restées fidèles. Celles-ci furent arrêtées aux portes de Budapest par les troupes gouvernementales le 23 octobre. La deuxième tentative de restauration ne survécut que peu de temps à cette défaite : dès le 25 octobre, le roi se trouvait aux mains du gouvernement.

Il n'était cette fois-ci plus question de soutien français et Maurice Fouchet entretint dès le début de la crise une correspondance active avec le ministère. Décrivant la situation comme étant « très désespérée²² » à la veille de la bataille décisive, il s'empressa dès la défaite royale de féliciter le gouvernement hongrois pour l'efficacité et la rapidité avec lesquelles il avait géré la situation²³.

Les voisins de la Hongrie quant à eux réagirent de manière encore plus violente que lors de la première tentative. Edvard Beneš se dit cette fois-ci décidé à « régler une fois pour toute la question hongroise » et de concert avec son allié, le royaume serbe, croate et slovène, alla jusqu'à décider la mobilisation

²⁰ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 34. f. 9, télégramme (N^o 74) de Fouchet à Briand, 2 avril 1921.

²¹ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 34. f. 42, télégramme de Briand à Fouchet, 3 avril 1921.

²² AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 36. f. 168, télégramme de Fouchet à Briand, 23 octobre 1921.

²³ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 36. ff. 194–197, télégrammes de Fouchet à Briand, 24 octobre 1921, cité dans *DDFHBC* N^o 3, p. 573–574.

de l'armée. Beneš exigeait « non seulement l'éloignement de Charles, mais la déchéance des Habsbourg et l'exécution intégrale du traité de Trianon, notamment de désarmement de la Hongrie et la remise [complète] du Burgenland » à l'Autriche²⁴.

Outré par ces conditions transmises au gouvernement hongrois le 29 octobre, Maurice Fouchet soutint, durant ces journées de crise, le gouvernement hongrois contre la Petite Entente, et désapprouva la politique suivie par son ministère ; sa déception se manifestant par une amertume non dénuée d'ironie dans ces télégrammes du moment²⁵.

Les pressions combinées de l'Entente et de ses alliés d'Europe centrale aboutirent au vote, le 7 novembre 1921, de la loi XLVII-1921, dite « loi de détronement » par le parlement hongrois. Celle-ci proclamait la déchéance du roi Charles et rétablissait le droit de la Nation hongroise d'élire son roi. Charles de Habsbourg fut quant à lui envoyé en exil sur l'île de Madère, où il mourut le 1^{er} avril 1922.

Position de la France

La République contre le roi. Cette position, la France, à travers sa diplomatie et son ministre des Affaires étrangères, l'a maintenue énergiquement pendant les deux tentatives de restauration royale, une position que toutes les instructions adressées au diplomate en place à Budapest laissaient présager, puisque tout comme l'ensemble des archives du Quai d'Orsay, elles ne contenaient aucune trace de soutien à Charles IV de Hongrie, bien au contraire.

En effet, malgré ce qu'ont pu écrire de nombreux témoins de l'époque partisans du roi²⁶, on ne trouve rien au Quai d'Orsay qui puisse confirmer officiellement le soutien français dont avait fait état Charles IV principalement lors de sa première tentative de restauration, la révélation de ce secret à Horthy lors de l'entrevue du 27 mars 1921 ayant eu pour seul résultat d'accroître l'opposition de la diplomatie française à la restauration royale en Hongrie.

Ferment de la Petite Entente, cette opposition à la Hongrie trop nostalgique de sa monarchie et du royaume (au sens territorial du terme) de saint Étienne, s'était manifestée par une agressivité principalement tchécoslovaque et « yougoslave » allant *crescendo* de la première à la deuxième tentative de restauration : de simples menaces à une mobilisation effective en octobre.

²⁴ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 36. ff. 172–174, télégramme de Couget à Briand, 23 octobre 1921, cité dans *DDFHBC* № 3, p. 564–565.

²⁵ À titre d'exemple : « Nous émettons le vœu que la déclaration précitée du Gouvernement hongrois soit estimée suffisante par la Conférence des ambassadeurs pour donner satisfaction au Gouvernement tchèque. », AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 38. ff. 129–133, télégramme de Fouchet à Briand, 6 novembre 1921, cité dans *DDFHBC* № 3, p. 704–706.

²⁶ Pour les raisons pour lesquelles il a été question de soutien français pour les partisans du roi, voir le passionnant petit livre de Mária ORMOS (1990) : « *Soha, amíg élek!* » *Az utolsó koronás Habsburg puccskísérletei 1921-ben* [« Jamais, tant que je vivrai ! Les tentatives de putsch du dernier Habsbourg couronné en 1921 »], Budapest, Pannónia.

Cette opposition au régime hongrois en place fut d'ailleurs trahie par le fait que la Petite Entente – à travers Beneš, véritable meneur au sein de l'alliance – était toujours entrée en jeu... trop tard.

La crise – en mars comme en octobre – s'était en effet à chaque fois terminée trop tôt pour justifier une intervention de la Petite Entente et celle-ci, gardienne de l'ordre créé par les traités de paix en Europe centrale, avait dû faire pression sur son voisin (surtout en octobre, après avoir tiré les leçons de la première tentative) pour en obtenir des garanties. C'était autant l'ennemi hongrois que le souverain Habsbourg qui était visé.

Dans la nouvelle Europe centrale issue des traités de paix, la Hongrie jouait donc le rôle d'intrus, de défenseur non pas du nouvel, mais de l'ancien ordre. Et la France l'avait déjà appris à ses dépens en 1920 lorsque Maurice Paléologue, alors secrétaire général du Quai d'Orsay avait voulu se rapprocher de la Hongrie pour en faire le pilier d'une Confédération danubienne alliée de la France : la Tchécoslovaquie et le royaume des Serbes, Croates et Slovènes s'étaient alors unis contre cet intrigant flirt français.

Très vite conscient de l'impossibilité (du moins à court terme) de la réalisation d'une telle confédération, le Quai d'Orsay – principalement avec Philippe Berthelot, son secrétaire général depuis le 30 septembre 1920 – s'était à nouveau tourné vers les seuls « vainqueurs » d'Europe centrale (Tchécoslovaquie, royaume des Serbes, Croates et Slovènes et Roumanie), laissant à la Hongrie son statut de vaincu, de pays rejeté par les Grandes Puissances victorieuses.

Dès la fin de 1920, il n'était donc même plus question de Confédération danubienne, la France s'appuyant sur les ennemis de la Hongrie et des Habsbourg en Europe centrale et orientant sa politique dans cette partie de l'Europe grâce aux indications de ses alliés. Et cette attitude se modifia peu pendant les tentatives de restauration : préoccupée en mars-avril par son image de marque malmenée par les propos du roi, la France se garda bien de calmer les voisins de la Hongrie. Il n'y a qu'au moment où le gouvernement hongrois s'opposa de manière à la fois catégorique et efficace au retour de Charles IV au début de la deuxième crise, fin octobre, que la diplomatie française, satisfaite de la conduite hongroise, modifia quelque peu sa politique. Un écart qui ne survécut cependant pas à l'appel de la Petite Entente et si le Haut-commissaire en place à Budapest avait voulu poursuivre cette politique plus indulgente vis-à-vis de la Hongrie, il fit très vite les frais de ses initiatives : essayant une nouvelle colère de son ministre, il justifia sa conduite dans un télégramme au ministère du 8 novembre²⁷, avant de devoir quitter Budapest le 17. Il avait été décidé qu'il était temps que Jean Doucet²⁸, pressenti pour le poste de Budapest lors de sa création en mars 1920, rejoignît enfin sa nouvelle affectation.

²⁷ AD. Europe 1918–40. Hongrie vol. 38. ff. 141–142, télégramme de Fouchet à Briand, reçu le 8 novembre 1921, cité dans *DDFHBC* № 3, p. 707–708.

²⁸ Voir note 10.

La Hongrie devait rester l'ancienne « amie de l'ennemi²⁹ » (allemand) de la France, ou plutôt, dans l'Europe centrale d'après 1918, l'ennemie des amis de la France.

Un retour de Charles de Habsbourg à Budapest était donc tout aussi absent, en 1921, des plans du Quai d'Orsay en ce qui concernait l'organisation de l'Europe centrale que l'était un projet de Confédération danubienne, et fut combattu par la diplomatie française dès que le danger d'une restauration apparut en Hongrie.

BIBLIOGRAPHIE

- ÁDÁM Magda (1993) : *The Little Entente and Europe (1920–1929)*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- ÁDÁM Magda, LITVÁN György et ORMOS Mária (1993–1999) : *Documents diplomatiques français sur l'histoire du bassin des Carpates 1918–1932*. Budapest, Akadémiai, Kiadó.
- BOGDAN Henry (1979) : « La question royale en Hongrie au lendemain de la Première Guerre mondiale », in *Cahiers de l'Institut de recherche de l'Europe centrale* 7, Louvain.
- BOROVICZÉNY Aladár von (1924) : *Der König und sein Reichsverweser*. München, Verlag für Kulturpolitik.
- HORTHY de NAGYBÁNYA Miklós (1954) : *Mémoires*. Paris, Hachette.
- LEHÁR Anton (1973) : *Erinnerungen – Gegenrevolution und Restaurationsversuche in Ungarn 1918–1921*. München, Oldenbourg Verlag.
- ORMOS Mária (1990) : « *Soha, amíg élek !* » *Az utolsó koronás Habsburg puccskísérletei 1921-ben*. Budapest, Pannónia.
- ROMSICS Ignác (1995) : *István Bethlen : A Great Conservative Statesman of Hungary, 1874–1946*. New York, Columbia University Press.
- SAKMYSTER Thomas (1994) : *Hungary's Admiral on Horseback – Miklós Horthy, 1918–1944*. New York, Columbia University Press.
- WERKMANN Karl (1924) : *Aus Kaiser Karls Nachlaß*. München, Verlag für Kulturpolitik.

²⁹ D'après le titre de l'article de FIŠERA, Vladimír Claude (1994) « L'amie de notre ennemi ? – Attitudes françaises envers la Hongrie et ses voisins slaves (1870–1938) », *Cahier d'Études Hongroises* 6, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Table des matières

Avant-propos	3
I. Littérature	5
Péter ÁDÁM : Le <i>Petit Lavisse</i> et le sentiment national	7
Györgyi FÖLDES : Hommages et tombeaux chez Mallarmé – l’articulation ressuscitante et ranimante	15
Gizella GUTBROD : Notes sur le rapport de Simone Weil et François Mauriac	23
Krisztina KALÓ : Qu’est-ce le roman épistolaire aujourd’hui ? Problèmes de définition relevés dans la littérature critique du genre	39
Gabriella KÖRÖMI : Un long dimanche de fiançailles : le roman de Japrisot et le film de Jeunet	51
Dóra SCHNELLER : Les récits fantastiques d’André Pieyre de Mandiargues	63
II. Linguistique	73
Tibor ÓRSI : Faux anglicismes et faux amis	75
Margit VÁGÁSI : Les visages de la francophonie	89
III. Histoire	97
Christophe HOHWALD : La diplomatie française face à la crise royale en Hongrie (1921)	99

Le frontispice représente une enluminure des *Fables de Marie de France* contenues dans un *Recueil d’anciennes poésies françaises*, vers 1280–1290). (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 3142, f. 256.)