

Le charme pervers  
de la décadence  
dans la littérature  
française et francophone





2023 • № 10

*Literaport* • REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 10

# Le charme pervers de la décadence dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées  
par Tomasz Różycki



UNIWERSYTET OPOLSKI  
KATEDRA LITERATURY FRANCUSKIEJ I FRANKOFOŃSKIEJ

OPOLE 2023

REDAKTORZY CZASOPISMA  
(RESPONSABLES DE LA REVUE)

Redaktor naczelna (Rédactrice en chef) : Krystyna Modrzejewska  
Sekretarz Redakcji (Rédactrice technique) : Anna Kaczmarek-Wiśniewska

RADA NAUKOWA  
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

Sylviane Coyault (Université de Clermont-Ferrand)  
Krystyna Gabryjelska (Université de Wrocław)  
Lise Gauvin (Université de Montréal)  
Krzysztof Jarosz (Université de Silésie)  
Petr Kyloušek (Université de Brno)  
Zuzana Malinowska (Université de Prešov)  
Wiesław Malinowski (Université de Poznań)  
Maria de Fátima Marinho (Université de Porto)  
Michał Piotr Mrozowicki (Université de Gdańsk)  
Jacques Poirier (Université de Bourgogne)  
Éléonore Reverzy (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle)  
Dominique Triaire (Université de Montpellier)

RECENZENCI TOMU  
(RAPPORTEURS DU PRÉSENT VOLUME)

Renaud Bret-Vitoz (Université de Paris-Sorbonne)  
Pierre Frantz (Université de Paris-Sorbonne)  
Renata Jakubczuk (Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin)  
Tomasz Kaczmarek (Université de Łódź)  
Edyta Kociubińska (Université Catholique de Lublin Jean-Paul II)  
Claudine Nédelec (Université d'Artois)  
Łukasz Szkopiński (Université de Łódź)  
Sebastian Zacharow (Université de Łódź)

ADRES REDAKCJI  
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

*Literaport*

Katedra Literatury Francuskiej i Frankofońskiej  
Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Opolski  
Pl. Kopernika 11  
45-040 OPOLE (PL)  
literaport@uni.opole.pl  
<http://literaport.wfil.uni.opole.pl>

## Table des matières

Avant-propos . . . . .	7
------------------------	---

### *La décadence en tant que déclin d'une époque*

NOUSSAYBA OUKAOU-SALEM, La perversion dans le geste et dans le mot : l'exemple des <i>Liaisons dangereuses</i> de Choderlos de Laclos. . . . .	13
RODRIGUE BOULINGUI, Lecture postmoderne des <i>Infortunes de la vertu</i> de Sade. . . . .	23
ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Les apôtres de la décadence : les « petits crevés » du Second Empire dans les romans et les écrits journalistiques d'Émile Zola . . . . .	37
DAVID GALAND, « Comme une fatigue de chanter » : <i>Le Poème des décadences</i> d'O. V. de L. Milosz . . . . .	51
ZOFIA LITWINOWICZ-KRUTNIK, La chute et le rêve. Les images du déclin dans la « symphonie en noir » maléguienne . . . . .	61

### *Enjeux contemporains : la modernité périliclitante*

BILEL SALEM, Le plaisir pervers chez Genet : l'inversion sexuelle et l'histrionisme. . . . .	75
ÉMILE AMOUZOU, Les nouveaux habits de la décadence chez Kourouma : un cas de mythogénèse dans la littérature africaine francophone postcoloniale . . . . .	85
ROLPH RODERICK KOU MBA, RODRIGUE BOULINGUI, AMA BRIGITTE KOUAKOU, LIONELLE DANIE MOUSSOUNGOU, ADÈLE SIMO GUIFI, De quoi la déchéance éthique du journaliste est-elle le nom ? . . . . .	95

### *Comptes-rendus de lecture*

SANAE DAHMAN, <i>Ceci n'est pas un miroir</i> de Mokhtar Chaoui : le déclin de l'Homme moderne (Paris, SL Éditions, 2021, 201 p.) . . . . .	115
IVES S. LOUKSON, Ambroise Kom : <i>Plaidoirie dans le désert</i> (Paris, Éditions des Peuples Noirs, 2023, 416 p.) . . . . .	117
TOMASZ RÓŻYCKI, Krystyna Modrzejewska : « Szacunek i pogarda. Szkice o literaturze francuskiej » (Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2023, 197 p., ISBN 978-83-7395-996-5). . . . .	121



## Avant-propos

« Il n'est chose si grande qui n'ait chance de périr ; car, de sa grandeur même, à défaut d'autre ennemi, naît la cause qui la tuera », écrivait Sénèque (*De Beneficiis, Des bienfaits* VI 31, trad. J. Baillard). Et ailleurs, il a ajouté : « Le développement lui-même, s'il est bien considéré, est une chute ». La littérature mondiale le sait depuis toujours, et elle sait aussi que la chute peut, mais ne doit pas être définitive, qu'elle n'est souvent que le début de la croissance de quelque chose de nouveau, et que le cycle croissance-déclin-croissance est une image de la vie elle-même et de la nature biologique du monde. Chaque chute d'une Troie est suivie de l'ascension d'une certaine Rome, qui attend à son tour son crépuscule.

La littérature d'expression française semble affectionner particulièrement les descriptions du déclin – qu'il soit moral, biologique ou politique. Des poètes de la Pléiade, qui chantaient les ruines pittoresques de Rome antique et pleuraient sa grandeur perdue, au spleen de Baudelaire (« Je suis le roi d'un pays pluvieux... ») qui a fondé son art sur le plaisir pervers dérivé de la décadence et du déclin, et Verlaine, dont la célèbre phrase « je suis l'Empire à la fin de la décadence » a inauguré une nouvelle ère, à travers toute une pléiade d'écrivains du dix-neuvième et du vingtième siècles (Huysmans, Zola, Flaubert, Céline, Raymond Roussel, Alain Bosquet, Michel Tournier, Pascal Quignard, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, etc.; etc), jusqu'à la littérature des temps modernes (Houellebecq), les descriptions de la corruption et de la décadence comptent parmi les réalisations les plus marquantes de la poésie et de la prose de langue française. Vieillesse et maturité, grandeur et petitesse de l'humanité – tout peut créer un point de départ pour la réflexion : au vingtième siècle, Albert Camus a donné le nom « La Chute » à son chef-d'œuvre, continuant ainsi la longue tradition qui commence avec la chute des dieux dans la mythologie indienne et mésopotamienne, et des titans dans la mythologie grecque, la « chute dans le péché » de la race humaine décrite dans la Bible et la littérature dantesque. La tragédie classique grecque, puis le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle inspiré des œuvres classiques, décrivent la chute de l'homme (l'erreur au sens aristotélicien), mais aussi sa grandeur, car la vraie grandeur a une chance et est probablement sur le point de se manifester uniquement au moment de la chute. Sartre, dans « Huis clos », tente de nous montrer un état de chute permanente, ainsi que de « post-chute », car que se passerait-il si la chute n'avait jamais de fin et signifiait tomber dans l'infini ?...

La fascination troublante de la mort de Sardanapale, telle qu'elle est dépeinte dans la magnifique toile de Delacroix, s'avère toujours être un grand thème artistique. On se souvient du chef-d'œuvre de Julien Gracq, *Les rivages de Syrtes*, où chacun de ses derniers jours de splendeur, la République d'Orsenne, dans son déclin semble plus belle et plus séduisante à la lumière du crépuscule et de la fin des temps, chacune des activités les plus banales prend un charme particulier, mélancolique et inimitable.

C'est justement ce charme singulier que se propose d'explorer le présent recueil d'articles, fruits de la plume des chercheurs venant de divers pays et de divers continents. La première partie rassemble cinq textes dans lesquels la décadence est comprise au sens que lui a donné le XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir la fin d'une époque, ses prémices et ses conséquences. Ainsi, Noussayba Ouakaoui-Salem analyse les actions des héros des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos dans le contexte de la perversion gestuelle et verbale propre aux libertins d'avant la Révolution : le mal qui, chez eux, est indissociable du plaisir, est un signe *par excellence* de la déchéance morale de la haute société de la fin de l'Ancien Régime. De son côté, Rodrigue Boulingui tente une lecture des *Infortunes de la vertu* du marquis de Sade, contemporain de Laclos, dans une perspective postmoderne, voyant dans les perversions sadiennes les indices d'une crise d'écriture et d'une mise à mal de la pensée des Lumières. L'article d'Anna Kaczmarek-Wiśniewska dresse le portrait des dandys blasés du temps de Napoléon III tel que le présentent quelques textes romanesques et journalistiques d'Émile Zola qui désignait les jeunes mondains de l'époque par le nom dédaigneux des « petits crêvés ». David Galand prend pour objet d'étude un recueil de poésies d'Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz, s'interrogeant sur le caractère décadent d'un ensemble de poèmes qui portent pourtant le titre significatif du *Poème des décadences*. Enfin, Zofia Litwinowicz-Krutnik analyse les différentes marques du déclin des anciennes élites sociales dépeintes dans *Pierres noires* de Joseph Malègue, roman baptisé par la critique « une symphonie en noir » étant donné son pessimisme foncier.

La seconde partie de notre volume regroupe les textes considérant la décadence dans divers contextes contemporains qui, étant donné le caractère interdisciplinaire de la recherche moderne en humanités, dépassent souvent les cadres d'une analyse purement littéraire. Bilel Salem analyse la pièce *Haute surveillance* de Jean Genet dans une perspective très récente des minorités sexuelles et du droit de l'individu à ne pas s'adapter à ce qu'on appelle – à tort – la « normativité ». Émile Amouzou, à son tour, passe à la loupe les enjeux politiques et sociaux de l'époque post-coloniale dont les effets, décrits dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, marquent d'une empreinte douloureuse les jeunes sociétés africaines. Enfin, les cinq auteurs du texte intitulé *De quoi la déchéance éthique du journaliste est-il le nom ?* posent des questions – très à propos dans le contexte des conflits militaires qui déchirent le monde actuel – sur les limites du principe de la médiatisation maximale de l'information, entraînant parfois l'oubli volontaire de l'éthique journalistique, voire de celle humaine.



---

Les œuvres littéraires consacrées aux divers volets de la déchéance sont nombreuses, et le déclin, la chute, la décadence eux-mêmes peuvent être traités de manière très large, car leur signification reste ouverte. Comme elle est séduisante, la beauté de l'effondrement, écrivent et chantent Cioran, Bataille, Foldenyi et bien d'autres, et le monde d'aujourd'hui semble nous le rappeler de toutes parts dans des rumeurs de catastrophe climatique, d'apocalypse pandémique mondiale, de destruction post-anthropocène et de guerre nucléaire. Peut-être aurons-nous encore le temps, avant l'effondrement, d'écrire combien ces derniers jours ont été beaux...

*Tomasz Różycki*



*La décadence en tant que déclin d'une époque*



NOUSSAYBA OUAKAOUI-SALEM

Institut préparatoire aux études littéraires  
et aux sciences humaines de Tunis

## La perversion dans le geste et dans le mot : l'exemple des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos

*Word and gesture perversion in Les Liaisons dangereuses  
by Choderlos de Laclos as a case study*

*Abstract:* As an epic of evil, *Les liaisons dangereuses* by Choderlos de Laclos has greatly marked human consciences. By allowing his protagonists to express themselves freely, the author has advanced a moral philosophy in which pleasure is a necessity. The vicomte de Valmont and the Marquise de Merteuil embody these wonderful beings who only get delighted when they cause suffering to others. In this epistolary novel, pleasure cannot be separated from Evil. Henceforth, Choderlos de Laclos sheds a different light on this libertine philosopher. The perversion, cynicism and sadism that fuel the protagonists' pleasure naturally offend the morals. The decline they undergo at the end of work illustrates the limits of the libertine game. On the other hand, victims are rehabilitated through redemptive suffering.

*Keywords:* perversion, evil, pleasure, word, letter, debauchery.

Œuvre incontournable du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos a su marquer de son empreinte toute la littérature du siècle. Dans ce roman épistolaire qui érige l'écriture en véritable art, les protagonistes se livrent une franche bataille dont l'enjeu est la perte du genre humain. Cette œuvre, l'une des plus subversives de la littérature, fait de la perversion la nouvelle charte libertine et la principale inspiratrice des libertins. On ne s'étonnera donc pas de découvrir de tels propos chez le cynique Valmont : « Entouré de gens sans mœurs, j'ai imité leurs

vices ; j'ai peut-être mis de l'amour-propre à les surpasser »<sup>1</sup>. Culte du vice, vénération du cynisme, volonté de saper la morale : voici les projets ambitieux des libertins. Dénudés de toute forme d'empathie, nos protagonistes voient dans la perversion un moyen d'exister, de s'affirmer en dehors de toute règle coercitive :

Le libertinage, on le sait, a longtemps été considéré comme profondément subversif. D'abord parce qu'il est liberté, ou plutôt, selon son étymologie, affranchissement : de l'esclavage d'abord, des servitudes religieuses, morales et sociales ensuite, quand le développement du sens critique et de la liberté intellectuelle amène certains à remettre en cause l'ordre établi<sup>2</sup>.

En cultivant cette philosophie de vie, les personnages s'engagent dans une *quête* effrénée du plaisir. Le libertinage devient alors une attitude qui tend à saisir l'instant dans ce qu'il a de plus fugace, et ce pour en jouir de la manière la plus efficace qui soit. Les libertins apparaissent alors comme de farouches épicuriens qui savent faire prolonger le plaisir au-delà de l'acte. Perversion et plaisir s'enchevêtrent alors pour donner naissance à une esthétique qui est celle de la subversion. Nos protagonistes jouissent autant de leurs sens que de la souffrance qu'ils infligent à autrui. La déchéance morale et physique de la victime offre un spectacle délectable au libertin. Ce dernier n'est donc pas seulement une personne immorale, c'est un être fondamentalement amoral qui se situe au-dessus de toutes les conventions sociales. Roman du Mal, *Les Liaisons dangereuses* fait donc de la perversion un principe de vie. Nos héros anticiperaient-ils sur la philosophie sadienne comme le laisse sous-entendre Claude Rommeru ?

Tout se passe comme si les héros de Laclos avaient lu le marquis de Sade. Qu'on ne s'étonne pas de cet apparent anachronisme. Le libertinage est plus ancien que Sade qui ne fait qu'en donner la formulation la plus éclatante<sup>3</sup>.

L'œuvre donne en tout cas à voir la prouesse du libertin qui use de tous les moyens pour saisir sa proie. La victoire consacre alors son plaisir et le conforte dans sa position de scélérat. Pour atteindre cette jouissance tant recherchée, le personnage sait qu'il ne doit pas se contenter de l'assouvissement de l'acte. En effet, le plaisir ressenti lors des ébats amoureux est intensifié par le pouvoir de l'écriture. Les protagonistes trouvent ainsi dans les mots une autre manière de le re-vivre. Les différentes lettres que s'échangent les épistoliers permettent aisément de constater cela. Avant même qu'il ne soit consommé, le plaisir est anticipé, préparé, attisé. Certaines missives, véritables pièces d'anthologie, exaltent cette jouissance perverse au moyen d'une incroyable gymnastique rhétorique. Si l'écriture est aussi, voire plus

<sup>1</sup> P. A. F. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Flammarion, 1964, p. 67. Désormais dans le texte : *LD* suivi de la pagination.

<sup>2</sup> J. Jean, « *Les Liaisons dangereuses* », Paris, Nathan, 1992, p. 108.

<sup>3</sup> C. Rommeru, « La revanche de la nature », [in] *Laclos : Les Liaisons dangereuses*, Paris, Ellipses, 1991, pp. 45-48.

importante que l'intrigue, c'est dans la mesure où elle équilibre beauté du style et apologie du mal. En effet, avant Baudelaire et ses *Fleurs du Mal*, Laclos a pensé un roman singulier où se marient tous les contraires. Dans *Les Liaisons dangereuses*, le langage châtié, les formules allégrement tournées, les figures de style expressives célèbrent le Mal dans toute sa splendeur. L'œuvre devient alors l'expression de tous les paradoxes. En insistant sur la beauté de ce qu'ils considèrent comme leur maître incontesté, les libertins atteignent une sorte de plaisir mystique. La narration conduit alors nos héros à un état proche de celui de l'extase tant le récit de leurs crimes passés les repaît. En somme, dans le chef d'œuvre de Laclos, le plaisir pervers s'exprime aussi bien dans l'acte que dans la parole écrite.

## Le plaisir pervers de l'écriture

Le libertinage est une philosophie de vie qui a connu son essor au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui a été souvent perçue comme une réaction à la morale rigoriste qui sévissait en France, notamment sous l'Ancien Régime. Exaspérés par la censure, les nombreux interdits et la prédominance de la pensée unique, des hommes et des femmes ont souhaité libérer le genre humain de toutes ces règles oppressives : « L'attitude libertine se caractérise donc par l'exercice de l'esprit critique, par le refus des systèmes dogmatiques et de la métaphysique, mais aussi de toutes les formes de superstition »<sup>4</sup>. Les libertins font partie de ces « libres penseurs »<sup>5</sup> qui ont proposé un autre modèle de société en cherchant à réhabiliter le plaisir. Le libertin ne connaît aucune limite culpabilisante qui entraverait sa jouissance. Le lecteur est alors en même temps fasciné par cet hymne entonné par les libertins que terrifié à l'idée du Mal qu'ils sont en mesure de perpétrer pour assouvir leurs penchants pervers. S'agit-il donc plus d'une esthétique du mal que d'une esthétique de la perversion ? Quel mot, quel concept serait-il plus à même de traduire notre pensée ? Pour trancher sur cette question épineuse, le retour à l'étymologie pourrait s'avérer très utile. Si le mal dérive du latin « malus »<sup>6</sup> et signifie « mauvais », la perversion du latin « pervertere »<sup>7</sup> désigne une attitude qui consiste à corrompre quelque chose, à détourner une pratique pour l'orienter vers une finalité qui serait mauvaise. En d'autres termes, la perversion ne serait pas le mal *stricto sensu*, ce serait un perfectionnement de cet état, une sorte de couronnement. Dans le chef-d'œuvre de Laclos, les protagonistes qui cultivent si bien l'art de la perversion s'en prennent d'abord et avant tout au pacte de l'écriture épistolaire.

<sup>4</sup> A. Viala, « Le libertinage », [in] J.P de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey (dir), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 1396.

<sup>5</sup> L. Aragon, *Le libertinage*, Paris, Gallimard, 1924, p. 16.

<sup>6</sup> *Le Petit Robert*, J. Rey-Debove et A. Rey (dir), Montréal, 1995, p. 1332.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 1647.

Mais *Les Liaisons* inaugurent en même temps une perversion des conventions épistolaires. On sait que le roman par lettres exprime traditionnellement un besoin de sincérité et de vérité qui cherche à s'affranchir des apparences et de hypocrisie mondaine. Le paradoxe des liaisons est d'adopter la forme littéraire de l'authenticité et d'en inverser la signification. La lettre, dans les mains des roués, est un instrument de séduction qui véhicule non pas la vérité mais le mensonge. Le libertin attend donc de la lettre qu'elle trahisse – et non qu'elle traduise – la pensée (voir le post-criptum de la lettre CV)<sup>8</sup>.

Détourner pour mieux corrompre, telle est la principale devise des libertins. Pour mener à bien leur entreprise de sape, nos artisans du mal choisissent avec le plus grand soin les victimes qu'ils s'approprieront à dépraver. Valmont, monstre cynique, ne consent que difficilement à séduire la petite Volanges. Sa principale ambition ne consiste pas à assouvir la vengeance de son ex-compagne mais plutôt à détourner la Présidente de la foi religieuse en la sacrifiant sur l'autel de la fidélité conjugale. En succombant à la tentation libertine, Mme de Tourvel se perd, permettant ainsi à son partenaire d'atteindre une jouissance quasi-mystique.

La perversion qui est en même temps une cause et une finalité procure ce plaisir essentiel au libertin. En pervertissant des âmes supposées œuvrer pour le bien, le libertin satisfait son plaisir criminel. Plus la déchéance de la victime est violente, plus le libertin exulte car son but « [...] n'est pas tant d'avoir la femme que de la perdre par la révélation de sa chute »<sup>9</sup>. Les exemples qui illustrent cette idée sont légion dans l'œuvre. Valmont, notre libertin indomptable, se délecte de la souffrance infligée à autrui. Le Vicomte et la Marquise construisent ainsi leur plaisir sur la ruine du partenaire. La victoire n'est atteinte que parce qu'elle s'est réalisée aux dépens d'autrui. La lettre CXXV de Valmont exprime cette logique libertine : « La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister ! Oui, mon amie, elle est à moi, entièrement à moi ; et depuis hier, elle n'a plus rien à m'accorder » (*LD*, p. 331). Cet aveu construit autour d'une rhétorique singulière (on relèvera au passage l'emploi du présentatif, l'effet de l'exclamation, la force illocutoire de l'adverbe « oui ») consacre la victoire et réaffirme le plaisir libertin. Si le Vicomte se vante ainsi auprès de la Marquise, c'est parce qu'il est conscient d'avoir *ruiné* dans tous les sens du terme la Présidente. En séduisant au sens quasiment étymologique du terme, c'est-à-dire en éloignant cette jeune femme des règles morales et spirituelles, Valmont a atteint la cime de sa gloire. Le libertin est enfin rassuré : la reddition de la Présidente présume de son remords à venir. La lettre que cette dernière adresse à son amie Mme de Rosemonde révèle les manœuvres sournoises de Valmont :

Il est donc vrai qu'il m'a sacrifiée, livrée même ... et à qui ? ...une vile créature...mais que dis-je ? Ah ! j'ai perdu jusqu'au droit de la mépriser. Elle a trahi moins de devoirs, elle est moins coupable que moi. Oh ! que la peine est douloureuse, quand elle s'appuie sur les remords ! (*LD*, p. 362).

<sup>8</sup> J.-P. de Beaumarchais, D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, p. 1124.

<sup>9</sup> J. Jean, *op.cit.*, p. 109.



Cet aveu douloureux sonne le glas de sa réputation et met un terme à sa tranquillité d'esprit. Valmont peut alors trinquer en compagnie de la Marquise : leur œuvre perverse et démoniaque a opéré ! En effet, bien que le vicomte n'ait pas connaissance de cette lettre, il suppose et imagine la torture morale de sa victime et cette idée à elle seule l'enchanter. Le libertin a réalisé son œuvre perverse en inversant le bien en mal, la fidélité en adultère, la foi religieuse en posture impie. La chute de la Présidente réalise, encore plus que celle de Cécile, le triomphe du Mal. En y succombant fatalement, Mme de Tourvel a glissé irréversiblement sur la voie du sacrilège.

Pour parvenir à leur but ultime, les protagonistes ne reculent devant rien. La patience qu'ils mettent à réaliser leur entreprise délétère témoigne de leur obstination. Le plaisir n'est consommé qu'au terme d'une longue croisade où la proie a finalement succombé :

Ce n'est donc pas, comme dans les autres aventures, une simple capitulation plus ou moins avantageuse, et donc il est plus facile de profiter que de s'enorgueillir ; c'est une victoire complète, achetée par une campagne pénible, et décidée par de savantes manœuvres. Il n'est donc pas surprenant que ce succès, dû à moi seul, m'en devienne plus précieux ; et le surcroît de plaisir que j'ai éprouvé dans mon triomphe, et que je ressens encore, n'est que la douce impression du sentiment de la gloire (*LD*, p. 332).

Dans cette perspective, plus l'enjeu est difficile, plus le libertin s'acharne à persécuter sa proie. Ainsi la fuite de la Présidente, loin de dissuader Valmont, ne fait que le galvaniser. Le texte, qui le montre affolé, révèle à maintes reprises sa détermination. En effet, le Vicomte qui se sent littéralement trahi par cette femme qu'il traite ironiquement de « perfide » se promet une belle vengeance :

Quel plaisir j'aurai à me venger ! Je la retrouverai, cette femme perfide ; je reprendrai mon empire sur elle. Si l'amour m'a suffi pour en trouver les moyens, que ne sera-t-il pas, aidé de la vengeance ? je la verrai encore à mes genoux, tremblante et baignée de pleurs, me criant merci de sa trompeuse voix ; et moi, je serai sans pitié (*LD*, p. 262).

Ces propos enthousiastes révèlent la personnalité enflammée de Valmont. Il s'est évertué à séduire une femme figée dans ses principes. La voir céder à ses avances et s'initier au vice libertin lui procure alors une joie indicible : « Quel délice d'être tour à tour l'objet et le vainqueur de ses remords ! » (*LD*, p. 35).

De son côté, la Marquise s'épanouit dans le plaisir pervers. Dans la lettre LXXXI, elle s'attarde sur sa découverte. Ce sont naturellement les règles coercitives qui conditionnent la vie conventuelle qui l'ont poussée à rechercher frénétiquement le plaisir :

Je sentis que le seul homme avec qui je pouvais parler sur cet objet, sans me compromettre, était mon confesseur. Aussitôt je pris mon parti ; je surmontai ma petite honte ; et me vantant d'une faute que je n'avais pas commise, je m'accusai d'avoir fait tout ce que font les femmes. Ce fut mon expression ; mais en parlant ainsi je ne savais en vérité, quelle idée j'exprimais, mon espoir ne fut ni tout à fait trompé, ni entièrement rempli ; la crainte de me trahir m'empêchait de m'éclairer : mais le bon père me fit le mal si

grand, que j'en conclus que le plaisir devait être extrême, et au désir de le connaître succéda celui de le goûter (*LD*, p. 201).

En livrant ce récit, la Marquise insiste sur l'idée que nous avons précédemment formulée. Loin de se conformer aux enseignements de son confesseur, notre libertine entreprend de faire le chemin inverse. Le mal, elle ne le fuira pas pour se préserver, elle ira à sa rencontre pour mieux l'appriivoiser. Désormais, elle se distinguera dans cette nouvelle épopée maléfique en cultivant à outrance le plaisir pervers. Fière de son attitude, elle devient cette jeune femme redoutable qui cherche par tous les moyens à corrompre. Dans la lettre V, elle exprime cette satisfaction sadique en imaginant les pensées de son partenaire : « Il m'appellerait perfide, et ce mot de perfide m'a toujours fait plaisir ; c'est, après celui de cruelle, le plus doux à l'oreille d'une femme, et il est moins pénible à mériter » (*LD*, p. 33).

Ce seront donc deux intrigues qui se chevauchent, s'entrecoupent parfois, dans l'œuvre. Alors que Valmont se lance dans un nouveau défi de séduction, la Marquise initie Cécile à la débauche. Elle s'amuse à défaire sournoisement l'enseignement religieux qui a été prodigué à la jeune fille. C'est décidé, elle sera son initiatrice dans le Mal et ne s'arrêtera qu'une fois sa mission accomplie : « j'ai dans l'idée que j'emploierai ce temps-là, et que nous lui donnerons une femme toute formée, au lieu de son innocente pensionnaire » (*LD*, p. 60). Cet apprentissage subversif lui procure alors une grande satisfaction. Elle observe l'évolution de Cécile et se félicite d'avoir perverti son âme : « Ou je me trompe, ou elle deviendra une de nos femmes les plus à la mode. Je vois son petit cœur se développer, et c'est un spectacle ravissant » (*LD*, p. 59). Cette jeune fille tout juste sortie du couvent incarne la proie idéale et la Marquise d'exprimer cette passion coupable en ces termes : « je raffole de cet enfant » (*LD*, p. 59). L'attitude de la libertine à l'égard de cette enfant traduit une autre forme de perversion puisqu'elle laisse deviner un penchant homosexuel. La Marquise s'aventure dans des sentiers nouveaux qui lui permettent de se projeter dans les pensées les plus folles.

Le libertinage laclosien doit donc être compris comme une volonté de s'affirmer autrement. Les protagonistes n'empruntent pas les mêmes sentiers battus que les autres. Ils se distinguent par une forme de rébellion qui cultive le plaisir pervers. Valmont autant que la marquise réinventent le mal à leur manière en choisissant la voie de la perversion. Dans leur objet de mire, principalement des proies qui incarnent des principes hautement moraux. La démarche du libertin doit se comprendre comme un merveilleux moyen de corrompre les règles morales qui constituent les assises de la société. L'écriture qui exprime alors cette démarche ambitieuse n'est pas seulement un moyen. En effet, les mots échangés tissent un incroyable réseau de correspondances où on voit le plaisir pervers se matérialiser. Les lettres allégorisent le Mal et deviennent autant motifs de plaisir qu'outils de destruction.

## Écrire le plaisir pervers

Dans *Les Liaisons dangereuses*, le plaisir pervers trouve une première manière de se déployer dans les gestes mais il parvient aussi prodigieusement à s'exprimer par le truchement des mots. La lettre concrétise la perversion, et ce pour deux raisons principales. Tout d'abord, c'est elle qui va acter le triomphe du libertin. En réponse à la lettre de Valmont, la Marquise exige une preuve écrite : « aussitôt que vous aurez eu votre belle dévote, que vous pourrez m'en fournir une preuve, venez, et je suis à vous. Mais vous n'ignorez pas que dans les affaires importantes, on ne reçoit de preuves que par écrit » (*LD*, p. 59). En outre, les lettres sont de véritables armes que le libertin peut à tout moment brandir pour perdre sa victime. Dans *Les Liaisons dangereuses*, le plaisir pervers est solidaire de l'écriture épistolaire.

La maîtrise libertine apparaît donc ici comme une maîtrise de la langue, de ses virtualités et de sa polysémie. Le libertinage est constitué par une maîtrise du langage, le « roué » exerçant son pouvoir en écrivant et en faisant écrire, en maniant le langage et en exploitant les ressources. Refus d'une littérature idéaliste, le libertinage est encore littérature ; revenu de tout, il reste encore sensible au prestige des mots, les libertins ne séduisant que pour s'en vanter, n'agissant que pour écrire et racontant leurs aventures pour le plaisir de se donner en spectacle par l'écriture et de jouir de cette ostentation<sup>10</sup>.

La lettre devient espace privé où les épistoliers peuvent s'adonner à tout type de fantasme. Avant même que la présidente ne succombe aux avances du Vicomte, ce dernier exulte dans ses lettres du plaisir à venir. Le récit du mal est autant sinon plus grisant que l'acte lui-même. Le plaisir tel qu'il est peint dans les *Liaisons dangereuses* nous rappelle étrangement l'hédoné grec qui « cumule sens physique (jouissance des sens) et sens moral ou intellectuel (joie, satisfaction) [...] »<sup>11</sup>. La jouissance est donc dans notre œuvre d'abord et avant tout verbale. La relation passionnelle entre nos deux scélérats est scellée par la force de l'écriture et il ne saurait y avoir de plaisir sans échange épistolaire : « Mais je vous en supplie, que le plaisir que je trouve à vous écrire, ne soit plus troublé par la crainte de vous déplaire » (*LD*, p. 142). Le mot est lâché par le Vicomte, c'est par plaisir qu'il échange avec sa partenaire. L'ironie qui ponctue ses propos et le persiflage avec lequel il accueille ceux de sa partenaire suffisent à expliquer ce besoin irrépissable de communiquer. Dans ce roman au cachet si particulier, le plaisir est nécessairement tributaire des mots. Or des mots aux maux, il n'y a souvent qu'un pas. On jouit au moment où on séduit l'autre mais aussi au moment où on lui écrit. Ainsi, les nombreuses missives du Vicomte adressées à la Présidente sont comparables à des préliminaires dont il lui est bien difficile d'échapper. Face aux demandes incessantes et répétées, Madame de Tourvel abdique. Le discours qu'elle tient au cours de la lettre LVI trahit ses

<sup>10</sup> P. Villani, « Le miroir : la séduction vertigineuse », [in] *Laclos : Les Liaisons dangereuses*, op.cit., pp. 59-63.

<sup>11</sup> S. Simha, *Le plaisir*, Armand Colin, 2004, p. 10.

sentiments. Victime de la rhétorique libertine, la jeune femme ne peut que capituler pour goûter à ce plaisir interdit. Le ton injonctif qui ponctue sa lettre « cessez, laissez-moi ... » (*LD*, p. 59) révèle paradoxalement la faiblesse du personnage qui se sait vaincu. En somme, on comprend que dans l'œuvre, les mots avalisent certes le plaisir mais ils permettent aussi de l'entretenir. Les nombreuses lettres que le Vicomte adresse à la Présidente le mettent d'une certaine manière en appétit. Il se délecte du plaisir à venir, il jouit de ce qui va advenir. La lettre permet donc de matérialiser quelque chose qui est encore de l'ordre du virtuel. Le génie libertin aura donc réussi à faire durer dans le temps quelque chose qui est de nature éphémère. Ainsi, le récit de ses exploits permet au libertin qu'est Valmont d'éterniser un sentiment qu'il sait fugace. En livrant le récit de ses aventures, le libertin exulte de nouveau.

On remarque, d'autre part, que pour Valmont l'exploit amoureux ne trouve son véritable accomplissement que sous forme de prouesse racontée, motif d'une belle lettre, d'une brillante mise en forme littéraire. La prise de possession de Cécile (L. XCVI) comme la chute finale de la Présidente de Tourvel (L. CXXV) sont essentiellement pour Valmont l'occasion de deux lettres triomphales à la Marquise de Merteuil, deux morceaux de bravoure d'écriture<sup>12</sup>.

La Marquise trouve aussi dans la plume un exutoire au plaisir pervers. Là aussi plaisir et mal se confondent pour exprimer la nature profonde du personnage. Ainsi les propos moqueurs qu'elle destine à l'amante de Valmont reflètent une attitude démoniaque. Face à la prétendue chasteté de la Présidente, la Marquise s'illustre dans un persiflage qui l'a rendue célèbre. Elle raille au moyen d'une magnifique antanaclase les principes de la jeune femme : « Sérieusement, je suis curieuse de savoir ce que peut écrire une prude après un tel moment, et quel voile elle met sur ses discours, après n'en avoir plus laissé sur sa personne » (*LD*, p. 59). Les mots deviennent alors un moyen de combat :

Valmont et Merteuil ne font pas qu'utiliser le discours social l'un contre l'autre : ils s'affrontent encore plus finement à l'intérieur même de leur propre système linguistique. C'est entre eux la guerre des mots. Toute parole reprise de l'autre et citée par l'adversaire est une passe d'armes<sup>13</sup>.

Ne pouvant rivaliser avec la Présidente, la Marquise décide de s'en moquer au moyen d'une écriture cathartique. En effet, la farouche libertine rit du projet insensé du Vicomte et dénonce la bigoterie de Mme de Tourvel :

Je dis plus, n'en espérez aucun plaisir. En est-il avec les prudes ? J'entends celles de bonne foi : réservées au sein même du plaisir, elles ne vous offrent que des demi-jouissances. Cet entier abandon de soi-même, ce délire de la volupté où le plaisir s'épure par son excès, ces biens de l'amour, ne sont pas connus d'elles (*LD*, p. 32) .

<sup>12</sup> C. Lutaud, « Valmont écrivain », [in] J.-L. Tritter (dir.), « *Les Liaisons dangereuses* », Choderlos de Laclos, Paris, Ellipses, 1998, p. 33.

<sup>13</sup> C. Nétilard, « Le discours sur le discours. La fonction métalinguistique dans *Les Liaisons dangereuses* », [in] J.-L. Tritter, *op.cit.*, p. 76.

La Marquise de Merteuil est donc un personnage complexe qui cherche par tous les moyens à s'affirmer. Le persiflage qui caractérise son discours révèle l'intelligence d'un personnage qui a très tôt compris que le langage est une arme et qu'il peut à lui seul être grisant. Valmont lui-même est perturbé par le contenu de ses lettres : « Ou votre lettre est un persiflage, que je n'ai pas compris ; ou vous étiez, en me l'écrivant, dans un délire très dangereux » (*LD*, p. 177). On l'aura compris, la Marquise sait que pour gagner, il lui faudra maîtriser le discours : « La Marquise de Merteuil exerce également son empire sur le langage de ses amants, avec une finesse qui révèle son goût pour la stratégie, et qui constitue l'essentiel de son plaisir, puisqu'elle le redouble en le racontant à Valmont »<sup>14</sup>. Certaines de ses lettres sont des envolées épiques où on sent le personnage triompher et exulter de plaisir. Humiliation, raillerie, persiflage caractérisent cette prise de parole que la libertine souhaite efficace.

Nous voyons donc au terme de notre analyse que dans *Les Liaisons dangereuses*, le mal est indissociable du plaisir. Nous dirons même que le premier exalte le second. Ce mal qui nourrit l'idéal libertin a un nom dans l'œuvre, c'est la perversion. À mesure que le lecteur avance dans sa lecture, il prend conscience de la force de ces personnages dépravés. Ainsi, Valmont s'interroge lorsqu'il se trouve être le siège d'un sentiment étrange : « J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant le bien [...] » (*LD*, p. 62) ; mais cette expérience sera de courte durée, Valmont ne pouvant concevoir de plaisir que dans le mal. Les personnages goûteront alors au plaisir pervers aussi bien dans les gestes que dans les mots. Les lettres deviennent territoire de jouissance et les épistoliers se plaisent à découvrir le pouvoir de la parole. L'œuvre nous convie à découvrir la beauté d'un style où « l'éloquence des mots provoque les corps à la jouissance [...] »<sup>15</sup>. Pourtant cette jouissance semble avoir une fin puisque l'œuvre s'achève sur les limites du jeu libertin. Malgré leur intelligence, Valmont et la Marquise subissent une déchéance alors que leurs victimes sont rachetées au prix de la souffrance rédemptrice. L'intérêt de l'œuvre semble alors résider dans cet étrange aboutissement : à l'instar des protagonistes, le lecteur s'est laissé tenter par le plaisir. Il a découvert la jouissance de la lecture au même titre que certains personnages ont découvert celle de l'écriture. La fin du roman conduit alors à un autre type de satisfaction. Le châtement des coupables permet une purgation semblable à la purgation tragique. Le plaisir libertin, « enfer littéraire »<sup>16</sup>, s'efface donc au profit du plaisir cathartique.

<sup>14</sup> C. Nétillard, *op. cit.*, p. 80.

<sup>15</sup> A. Desneys-Tunney, *Écritures du corps, de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992, p. 325.

<sup>16</sup> J.-L. Tritter, *op. cit.*, p. 5





2023 • № 10

RODRIGUE BOULINGUI  
Académie de Versailles (Paris)

## Lecture postmoderne des *Infortunes de la vertu* de Sade

### *A postmodern reading of Sade's The Misfortunes of Virtue*

*Abstract:* It is no longer necessary to demonstrate that Donatien Alphonse François de Sade is a major writer of the Enlightenment in the same way as Marivaux, Diderot or Voltaire. If yesterday, his work divided the academic critics, today it is unanimous in our time characterized by a liberation of morals and passions punished. To use the title of Gonzague Saint-Bris on Sade, “the angel of the shadow” of French literature appears here as a visionary who announces since the eighteenth century, the failure of human morality, the decadence of a world on the edge of the cliff. It is approached in this study under the angle of the literary postmodernism which authorizes a deconstruction of the tutelary speeches, which breaks the illusion of stability announced within the Belles Lettres. We saw it with the idea of mixture which characterizes *Les Infortunes de la vertu*. By its generic intemperance which passes among others by the presence of the picaresque, the satire, the novel, the text of Sade postulates an aesthetic which is attached to the literary postmodernism. Beyond this intergenericity characteristic of Sade's writing, there is that the literary postmodernism is rooted in *The Misfortunes of Virtue* by the writing of the outrageousness, which passes by the transgression of the accepted common morality. We see it well by the cynical speech and the bestiary which seem to justify the outrageous behaviors of its beings of paper.

*Keywords:* postmodern, cynical, satire, gender, Sade, Infortunes of Virtue.

## Introduction

Les études qui portent sur Sade n'ont de cesse de diviser les spécialistes de la littérature : « Dans les cercles intellectuels, deux camps s'affrontent encore au XXI<sup>e</sup> siècle : ceux qui voient en Sade un champ fertile pour les études littéraires ou philosophiques et ceux pour qui il s'agit d'un auteur dont la pensée est dange-

reuse »<sup>1</sup>. Au fond, il y a la violence des écritures sadiennes qui attire et angoisse les critiques. Mais aujourd'hui la violence tend à être banalisée même si on sait qu'elle est globalement condamnée. L'ombre et les « traces de l'univers sadien »<sup>2</sup> sont plus que visibles dans notre littérature contemporaine. D'où il est impérieux de lire Sade loin de tout biographisme excessif et appauvrissant. Telle est l'invitation que donne Anne Coudreuse : « Il semble [...] bien nécessaire de lire Sade comme un écrivain, et ne de ne pas projeter sur son œuvre la légende noire qui s'attache à son nom, liée aux différentes affaires que ses biographes ont décrites avec forces détails »<sup>3</sup>. En d'autres termes, l'œuvre de Sade ne saurait être le reflet de sa vie. Mieux, on ne peut pas nécessairement comprendre sa vie en fondant ses analyses sur son œuvre. Anne Coudreuse invite la critique à sortir des démarches subjectives qui confondent le réel, c'est-à-dire le monde de l'écrivain, à l'imaginaire, à la représentation, à la création littéraire qui découlent du génie artistique.

La lecture que nous suggérons des *Infortunes de la vertu* tentera de saisir ce texte sous l'angle du postmodernisme, non pas pour faire de Sade un « précurseur » de ce dernier, mais pour sortir des clichés ou des préjugés qui collent l'auteur de *La Philosophie dans le boudoir*. Sade évoque en effet la destinée de deux sœurs - Juliette et Justine - dont la vie ne fait pas de cadeau. Après être expulsée du couvent, Juliette s'embarque armes et bagages dans les voies du vice, et Justine dans celle de la vertu en dépit de nombreuses tribulations de la chair. Cette *douplexité*<sup>4</sup> de la vie des deux sœurs et le cynisme qui escorte de bout en bout leur parcours narratif font penser à la présence d'une conscience postmoderniste chez Sade. Le terme de « postmodernisme » est analysé pour la première fois par Michael Kohler<sup>5</sup>. Il est employé pour évoquer « un changement dans l'histoire »<sup>6</sup>. En littérature, le postmodernisme est une démarche ou une attitude excentrique qui postule « le dépassement, le démembrement, la transgression, la subversion et la déconstruction des techniques classiques d'écriture ou de la Norme de l'esthétique romanesque »<sup>7</sup>. Le récit postmoderne se définit donc par la mise à l'épreuve des codes romanesques et pensées considérés comme stables ou figés. Sade n'échappe pas à cette logique dans la mesure où son

<sup>1</sup> A. Saint-Martin, Introduction, [in] A. Saint-Martin (dir.), *Sade dans tous ses états*, Rouen&Havre, PURH, 2017, p. 11.

<sup>2</sup> A. Coudreuse, « Les traces de l'univers sadien dans le roman contemporain », [in] A. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 197.

<sup>3</sup> A. Coudreuse, *Sade, écrivain polymorphe*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 108.

<sup>4</sup> P. Ndemby Mamfoumy, *Le roman et son double. Étude et caractérisation du récit chez Henry Bauchau et Nancy Huston. Essai sur la théorie du double dans les textes littéraires*, Paris, Bergame, 2017, p. 26.

<sup>5</sup> P. Amangoua Atcha, « L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien », [in] A. Coulibaly, P. Amangoua Atcha, R. Tro Deho (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 44.

<sup>6</sup> J. M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Québec, P.U.O, 1990, p. 10.

<sup>7</sup> G.-X. Kouadio, « Pratiques du postmodernisme dans *Hermina* de Sami Tchak », [in] A. Coulibaly, P. Amangoua Atcha, R. Tro Deho, *op. cit.*, p. 84.



roman développe une pensée qui s'inscrit dans la déconstruction des normes et de la morale. Il joue avec elles par l'interférence des genres, le culte de la religion naturelle, l'autoreprésentation. Il élabore ainsi une pensée qui implique l'idée de faillite et de déclin de la pensée française.

Dans le cadre de cette étude, il convient de nous intéresser à deux aspects de la pensée postmoderne qui traduisent l'idée de décadence : la fusion des genres et la crise de la morale dans le roman de Sade.

## 1. L'écriture de la crise et crise de l'écriture

Dans la collection de la Pléiade dirigée par Michel Delon, et précisément dans le tome II, *Les Infortunes de la vertu* sont rangées dans la catégorie des œuvres romanesques de Donatien Alphonse François de Sade. À l'origine, *Les Infortunes de la vertu* sont destinées au recueil des *Contes et Fabliaux*, mais voyant l'évolution et l'ampleur des idées, Sade préfère classer le texte dans la catégorie des romans. Toutefois, ce classement n'interdit pas qu'on interroge le texte et qu'on y propose des éléments de sens qui apportent un autre son de cloche aux différents classements génériques. En raison de cette instabilité générique, on peut se permettre d'évoquer l'idée d'écriture de la crise qui est en même temps une crise de l'écriture qui caractérise la composition du texte. Il y a croisement entre le roman et d'autres genres comme la satire, le picaresque. Ce frottement entre le roman, la satire et le picaresque crée une sorte de carrefour, de mélange qu'on associe ici à la pratique postmoderne. L'inscription de la satire dans la chair du roman est pour nous une marque du postmodernisme. Et c'est cette présence de la satire qu'il convient de mettre en évidence dans cette première orientation. Sade est bien conscient de cette idée du respect des poétiques des genres. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre romanesque n'est pas encore celui qu'on connaîtra au XIX<sup>e</sup> siècle, avec une poétique bien définie. En d'autres termes, le genre romanesque au temps des Lumières cherche ses voies, ses codes comme genre autonome. Partant de cette idée de tâtonnement du romanesque, il n'est pas étrange qu'on retrouve la satire et bien d'autres genres dans les fictions narratives.

Dans le roman de Sade, la satire apparaît d'un bout à l'autre des *Infortunes de la vertu* par l'entremise de plusieurs motifs. Au nombre de ceux-ci figure en bonne place le motif des amours surpris. On le voit dans la scène du buisson où Justine médite et pleure sur son sort, et où elle se trouve, comme par hasard, devant Bressac et son valet Jasmin :

Je finissais à peine, lorsque j'entendis du bruit autour de moi ; un instant je crus que c'était quelque bête, peu à peu je distinguai les voix de deux hommes. Je prêtai l'oreille. – Viens, mon ami, viens, dit l'un eux, nous serons à merveille ici ; la cruelle et fatale présence de ma mère ne m'empêchera pas au moins de goûter un moment avec toi les plaisirs qui me sont si chers... Ils s'approchent, ils se placent tellement en face de moi qu'aucun de leurs propos... aucun de leurs mouvements ne peut m'échapper, et je vois... Juste ciel, madame, dit Sophie en s'interrompant, est-il possible que le sort ne m'ait jamais placée que dans

des situations si critiques qu'il devienne aussi difficile à la pudeur de les entendre que de les peindre ?... Ce crime horrible qui outrage également et la nature et les lois, ce forfait épouvantable sur lequel la main de Dieu s'est appesantie tant de fois, cette infamie en un mot si nouvelle pour moi que je la concevais à peine, je la vis consommer sous mes yeux avec toutes les recherches impures [...]. Le plus jeune de ces hommes, celui qui dominait l'autre, paraissait âgé de vingt-quatre ans, [...], l'autre paraissait un jeune domestique de sa maison, d'environ dix-sept à dix-huit ans et d'une fort jolie figure. La scène fut aussi longue que scabreuse [...]. Enfin les criminels acteurs qui la composaient, rassasiés sans doute, se levèrent pour regagner le chemin qui devait les conduire chez eux, lorsque le maître s'approcha du buisson qui me recéléait pour y satisfaire un besoin. Mon bonnet élevé me trahit, il l'aperçoit : – Jasmin, dit-il à son jeune Adonis, nous sommes trahis, mon enfant... une fille, une profane a vu nos mystères ; approche-toi, sortons cette coquine de là et sachons ce qu'elle peut y faire<sup>8</sup>.

Dans cette scène, Justine est appelée par le prénom de Sophie par la famille qui la recueille. Par son statut de narratrice intra-diégétique, elle a une façon assez particulière de restituer les événements. Elle joue sur les procédés de l'hypotypose. L'usage du présent dans les descriptions (« viens », « s'approchent », « se placent », « je vois »), l'insistance des effets spectaculaires mettent le personnage écoutant dans la posture de la spectatrice d'une scène de théâtre. On le voit par l'ellipse qui revient sans cesse dans les propos du personnage racontant la scène. L'originalité de Justine réside dans le fait que les lecteurs n'ont part à l'effet, à l'histoire rapportée à travers les yeux de la récitante. Justine inclut dans la fiction quelque chose qui est extérieur tout en restant dans le récit cadre. Ce quelque chose, qui est en même temps passé et présent, c'est Justine en tant que témoin le plus fidèle de la scène de voyeurisme. Par ailleurs, Justine ne se limite pas à raconter l'histoire telle qu'elle s'est déroulée devant ses yeux ; elle y ajoute un grain de jugement. On le voit à travers l'usage de la subjectivité modalo-aspectuelle qui passe entre autres par la présence massive d'un lexique évaluatif dépréciatif (« crime horrible », « outrage », « infamie », « recherches impures », « scabreuse », « criminels acteurs »). Autant d'éléments qui corroborent l'idée d'un Sade homophobe renforcée par l'« obsession anale »<sup>9</sup> dans ses fictions romanesques. La suspension temporelle (« le temps me parut une éternité », « scène [...] aussi longue ») justifie l'idée que développe Anne Coudreuse sur ce type d'événement : « les scènes de voyeurisme fonctionnent comme une invitation au supplice de Justine et au plaisir du libertin »<sup>10</sup>. Le motif d'amour surpris peut ainsi s'interpréter à deux niveaux. Dans sa fuite, Justine ne s'attendait pas à vivre de manière contrainte une telle scène d'exhibition érotique d'une part ; Bressac, dès le début de la scène, pense être à l'abri de la peur et surtout des regards encombrants de sa mère. La découverte de Justine par Bresson dans le buisson et surtout sa réplique (« nous sommes trahis [...] une fille, une profane

<sup>8</sup> D. A. F. de Sade, *Les Infortunes de la vertu*, Paris, Booking International, 1993, p. 32. Désormais dans le texte : *IF* suivi de la pagination.

<sup>9</sup> M. Delon, « L'obsession anale de Sade », [in] *Annales historiques de la Révolution française*, [en ligne], <https://journals.openedition.org/ahrf/11710> (page consultée le 01/072021).

<sup>10</sup> A. Coudreuse, *Sade, écrivain polymorphe, op. cit.*, p. 32.

a vu nos mystères ») en disent long quant à l'idée de transgression d'un interdit. On y reviendra plus loin. On retrouve ce type de scène chez Horace : dans sa *Satire 2*, Livre I, Horace cite un passage où une série d'exemples sont donnés qui montrent les dangers et périls des amours surpris :

Écoutez-moi, cela en vaut la peine, vous qui souhaitez maint ennui aux adultères : de toutes parts ils sont exposés ; leur volupté est gâtée par mille peines ; ils n'ont pas souvent l'occasion de la satisfaire, et ils tombent dans les pires dangers : l'un se jette du haut d'un toit ; l'autre est battu de verges jusqu'à la mort ; celui-ci, en fuyant, tombe dans une bande de voleurs ; celui-là paye pour ne pas être châtré ; sur cet autre, tous les valets d'écurie ont uriné ; à ce dernier enfin, il est arrivé qu'on a coupé membre et testicules<sup>11</sup>.

Dans le cadre des relations matrimoniales, ce type d'acte est impardonnable de la part du mari cocufié ou humilié. Ce dernier réagit énergiquement dans le but de punir le coupable. Chez Sade, il y a deux changements notables de la situation. Ses personnages sont dans la logique des relations amoureuses et homosexuelles. Ils tournent leur situation d'amour surpris à leur faveur en mettant la pression sur la voyeuse jadis discrète afin qu'elle garde l'omerta. Or, chez Horace, les amours surpris représentent des relations hétérosexuelles. Si certains finissent par s'échapper la peur dans le ventre, d'autres subissent des sanctions lourdes de la part du mari cocufié.

Un deuxième motif qui justifie l'idée de satire comme discours marqueur de la pratique du postmodernisme de Sade est celui du riche avare. On le retrouve dans *Les Infortunes de la vertu* sous des formes perverses. Justine, dans sa recherche aventureuse d'un toit pour échapper aux pathologies sociales qui frappent la société de l'Ancien Régime, demande les faveurs de M. Dubourg, « l'un des plus riches financiers de la capitale » (*IF*, p. 19). C'était sans compter sur le degré de perversité du personnage. Après avoir écouté les malheurs de la vertu survenus dans la vie de Justine, cet homme riche comprend qu'il peut lui faire des propositions immorales pour profiter de sa faiblesse. Du haut de ses quarante-cinq ans, il est sans tabous devant Justine. Il fait savoir quel type d'homme il est et ce qu'il peut bien attendre d'elle en échange des services qu'elle sollicite. Mieux, l'homme riche pose comme condition à Justine l'abandon volontaire de son corps aux passions les plus débridées de sa maison. Au fond, il s'agit de la réduire à un objet de consommation sexuelle. À l'image de Dolmancé dans *La philosophie dans le boudoir*, le riche pervers tente de joindre l'acte à la parole. Il saisit brutalement Justine pour la violer. Cette dernière n'a la vie sauve que par la violence physique qu'elle exerce entre les serres de cet « homme odieux ». Cet homme riche et dépravé n'est guère le seul dans le texte ; Justine fait aussi la rencontre de M. Du Harpin dont voici le sténographe décomposé : « un vieil usurier qui [...] s'était enrichi, non seulement en prêtant sur gages, mais même en volant impunément tout le monde chaque fois qu'il avait cru le pouvoir faire en sûreté » (*IF*, p. 22). On a ici la prosopographie d'un homme peu recommandable qui gagne malhonnêtement sa vie en appauvrissant les autres.

<sup>11</sup> Horace, *Œuvres*, éd. François Richard, Paris, Flammarion, 1967, p. 151.

L'entretien qu'il donne à Justine en dit long quant au rapport qu'il entretient avec l'argent :

Sophie, me dit cet avare, Ô Sophie, c'était le nom que je m'étais donné pour cacher le mien, la première vertu qu'il faut dans ma maison, c'est la probité... si jamais vous détourniez d'ici la dixième partie d'un denier, je vous ferais pendre, voyez-vous, Sophie, mais pendre jusqu'à ce que vous n'en puissiez plus revenir. Si ma femme et moi jouissons de quelques douceurs dans notre vieillesse, c'est le fruit de nos travaux immenses et de notre profonde sobriété... Mangez-vous beaucoup, mon enfant ? - Quelques onces de pain par jour, monsieur [...], de l'eau, et un peu de soupe quand je suis heureuse pour en avoir. – De la soupe, morbleu, de la soupe... regardez, ma mie, dit le vieil avare à sa femme, gémissiez des progrès du luxe. Depuis un an ça cherche condition, ça meurt de faim depuis un an et ça veut manger de la soupe. À peine le faisons-nous, une fois tous les dimanches, nous qui travaillons comme des forçats depuis quarante ans. Vous aurez trois onces de pain par jour, ma fille, une demi-bouteille d'eau de rivière, une vieille robe de ma femme tous les dix-huit mois [...] On ne buvait jamais de vin chez [M. Du Harpin], l'eau claire était, disait Mme Du Harpin, la boisson naturelle dont les premiers hommes se servirent [...] ; toutes les fois qu'on coupait le pain, il se plaçait une corbeille dessous afin de recueillir ce qui tombait, on y joignait avec exactitude toutes les miettes qui pouvaient se faire aux repas, et tout cela frit le dimanche avec un peu de beurre rance composait le plat de festin de ce jour de repos (*IF*, pp. 23-24).

Le riche avare attire l'attention de Justine sur les valeurs morales qu'il suppose incarner dans sa maison. Les questions qu'il lui pose se rattachent toutes à l'argent. Ce vieillard a avec l'argent un rapport singulier qui frôle l'idolâtrie. Sa rigoureuse gestion n'est pas liée au fait qu'il veuille simplement lutter contre la rareté des ressources mais elle a un lien avec l'égoïsme et le refus de la dépense. L'or est sans doute, comme le dit Pierre Saint-Amand, « l'objet mimétique par excellence, source de tous les maux et moteur de tous les vices [...], le monarque qui mène le monde »<sup>12</sup>. Le régime alimentaire drastique auquel M. Du Harpin soumet sa maison fait penser aux personnages qu'on retrouve dans la satire latine, lesquels préfèrent des repas frugaux pour ne pas dépenser leur argent. Dans sa *Satire I*, Livre I, Horace, s'adressant à Mécène, évoque l'exemple de l'homme riche dont la cupidité et l'avarice sont les vices plus ordinaires :

C'est comme cet autre, dont on parle à Athènes : riche, mais d'une avarice crasse, il avait coutume d'exprimer ainsi son mépris pour les propos des gens : « On me siffle ; mais moi, à la maison, je m'applaudis quand je regarde mes écus dans mon coffre ». C'est Tantale altéré, essayant de boire l'eau qui fuit ses lèvres. Tu ris ? Mais change le nom, c'est ton histoire ; tu dors, la bouche ouverte, sur ces sacs ramassés un peu partout ; ce sont des objets sacrés auxquels tu t'interdis de toucher [...]. Tu ne sais pas la valeur d'un écu ? son usage ? Il sert à acheter du pain, des légumes, un setier de vin, tout ce dont la privation est une souffrance pour l'homme. Rester l'œil ouvert, la respiration coupée par la crainte, redouter jour et nuit les voleurs, l'incendie, les larcins et la fuite des esclaves, est-ce là ton plaisir ? Ah ! J'aimerais être aussi pauvre que possible de pareils biens<sup>13</sup>.

Ici, on voit le riche avare qui mène une vie d'ascétique alors qu'il a la fortune nécessaire pour bien en jouir ; il n'est pas différent du personnage de Sade. Ces

<sup>12</sup> P. Saint-Amand, *Les lois de l'hostilité. La politique à l'âge des Lumières*, Paris, Seuil, 1992, p. 154.

<sup>13</sup> Horace, *Œuvres*, op. cit., pp. 148-149.

deux personnages partagent la même philosophie de l'existence, laquelle consiste à une fétichisation outrancière de l'argent auquel ils vouent un culte à l'image de Lui de Diderot dans *Le Neveu de Rameau ou Satire seconde* à travers la pantomime du Louis d'or. La rigueur financière de M. Du Harpin ne se limite pas à la question alimentaire ; elle s'étend au textile, et notamment aux souliers de monsieur et de madame qui sont doublés de fer. Le fer est un métal précieux qui sait résister au temps et aux circonstances. La multiplication de la ferraille dans les chaussures s'interprète comme le refus de la dépense et la lutte contre l'usure. Il fait penser à un autre personnage d'Horace dans la *Satire I*, Livre I, à savoir Ummidius : « riche à mesurer ses écus au boisseau, avare au point de ne pas mieux s'habiller qu'un esclave »<sup>14</sup>. La connivence établie ici entre Sade et Horace est d'ordre thématique et esthétique ; elle permet de voir comment le texte de Sade, *Les Infortunes de la vertu*, communique avec d'autres textes du passé pour mieux en dégager sa fortune. Horace apparaît ici comme l'un des satiristes qui développe ce motif du riche avare que Sade intègre dans son texte.

Au-delà du motif susmentionné, on peut s'intéresser à la présence de la thématique prostitutionnelle qui parcourt comme un fil rouge l'œuvre de Sade. Elle est illustrée premièrement par Juliette qui, dans *Les Infortunes de la vertu*, est l'antithèse de Justine. Quand Justine et Juliette sont rejetées par le couvent, elles prennent des voies diamétralement opposées. Justine choisit les voies de la vertu, et Juliette celles du vice. Jean-Christophe Abramovici y voit l'idée d'un « diptyque »<sup>15</sup> bien pensé par Sade, même si Maurice Blanchot<sup>16</sup> pense que les deux sœurs ne sont pas différentes dans le fond. Juliette, par des voies pernicieuses qui sont celles de la prospérité du vice et de la décadence de la vertu, devient, en l'espace d'une dizaine d'années, une « femme titrée, possédant plus de vingt mille livres de rentes, de très beaux bijoux, deux ou trois maisons tant à la campagne qu'à Paris » (*IF*, p. 13). Il faut le dire de manière claire que la trajectoire suivie par Juliette est celle du commerce parallèle. Son corps devient un bien économique qui lui permet d'attirer les grandes fortunes de la société de l'Ancien Régime. Cette offrande du bas corporel en échange de l'argent n'est rien d'autre que ce qu'on nomme la prostitution. Il convient de rappeler à toutes fins utiles que la prostitution n'est pas une simple thématique ; elle est une véritable pathologie sociale qui gangrène la société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il suffit de lire Erica-Marie Benabou<sup>17</sup> pour voir l'étendue du fléau. Juliette, qui se sentit « née pour le crime », après les leçons libidineuses de Mme Du Buisson entre en scène pour faire de véritables victimes. En véritable catin, elle plaît à « un vieux seigneur

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>15</sup> J.-Ch Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Garnier, 2013, p. 51.

<sup>16</sup> « [...] l'histoire des deux sœurs était identique, que tout ce qui arrivait à Justine arrivait à Juliette, que l'une et l'autre traversaient les mêmes événements, subissaient les mêmes épreuves ». M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1963, p. 38.

<sup>17</sup> E.-M. Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Pierre Gourbet, Paris, Perrin, 1987.

fort débauché qui d'abord ne l'avait fait venir que pour l'aventure d'un quart d'heure [...], on l'envia et la friponne sut si bien s'y prendre qu'en quatre ans elle ruina trois hommes, dont le plus pauvre avait cent mille écus de rentes » (*IF*, p. 15).

Dans sa course effrénée des biens matériels, Juliette fait la rencontre du Comte de Lorsange qui succombe à ses charmes à tel point qu'il « résolu de lui donner son nom [...], lui reconnut douze mille livres de rentes, lui assura le reste de sa fortune qui allait à huit, s'il venait à mourir avant elle [...] » (*IF*, p. 15). Pervertie par sa mauvaise culture et les mauvais conseils, pressée de jouir seule et d'avoir un nom, Juliette nourrit des projets sombres contre son nouveau mari. Elle tue le comte de Lorsange et rentre en possession de toutes ses richesses. Redevenue libre, avec son nouveau statut de comtesse, Juliette poursuit sa vie débridée en tant que veuve riche. Sa maison devient un tripot où elle donne de jolis soupers, où elle « couche pour cent louis et se donne pour cinq cents par mois » (*IF*, p. 16). Juliette ne se limite pas à ses petits clients de quelques nuits : trois ambassadeurs, quatre fermiers généraux, deux évêques et trois chevaliers des ordres du roi sont par la suite ruinés.

Juliette fait penser à la femme de la *Satire 6* dont parle Juvénal, laquelle règne de manière despotique sur les hommes : « C'est ainsi qu'elle commande au mâle. Mais dès qu'elle en a conquis un, elle le quitte, va régner sur un autre, collectionne les voiles de noces, et papillonne de lit en lit jusqu'à trouver encore chaude sa place dans le premier de la série »<sup>18</sup>. Comme un crime en appelle un autre, Juliette sombre dans le détournement des fonds de ses deux amants : « vole [l'] un de ses amants qui lui avait confié une somme considérable [...], l'autre pour avoir plus tôt un legs de cent mille francs qu'un de ses adorateurs avait mis sur son testament en sa faveur au nom d'un tiers » (*IF*, p. 16). L'attitude de Juliette envers les hommes suscite une sorte d'« angoisse de la dépossession »<sup>19</sup> ; d'où Pascal Debailly insiste sur l'idée d'une menace permanente de la femme : « elle dépossède les hommes de leur identité. La femme les vampirise, elle les ruine matériellement, les épuise physiquement [...] »<sup>20</sup>. À cause des mœurs débridées, Juliette devient comtesse. Elle joint à ses crimes financiers « deux ou trois infanticides » dans le but de lui permettre de continuer sa course folle vers les sommets du crime. Dans la *Satire 6*, Juvénal met en évidence une femme qui avoue sans remords ses infanticides :

Vous vous dites que j'invente tout ça, que je juche ma satire sur des bottes trop hautes pour elle, que je passe les bornes, que je viole les lois du genre [...] Ah ! Plût aux dieux que tout fût un vain songe ! Mais Potia le proclame : - Oui ! Je suis prise, j'avoue, j'ai préparé du poison à mes enfants, et j'ai tout organisé seul ! – Tous les deux en seul repas, vipère enragée, tu voulais les tuer tous les deux ? – Tous les sept si j'en avais eu sept !<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Juvénal, *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 97.

<sup>19</sup> P. Debailly, « Satire et peur du féminin », [in] *Cité des hommes, cité de Dieu, Travaux en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 322.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Juvénal, *Satires*, *op. cit.*, p. 131.

La femme n'est plus simplement une menace permanente pour son conjoint ; elle l'est aussi pour sa progéniture dont elle brise la vie sans état d'âme. Le lien qu'on établit une fois de plus entre Sade et Juvénal permet de montrer qu'il y a une tradition de la femme cruelle remontant à l'Antiquité que Sade tente de prolonger dans sa fiction narrative.

Après cette présence de la satire qui participe du mélange dans le roman de Sade, il convient d'aborder la présence des motifs du roman picaresque. *Les Infortunes de la vertu* y doivent beaucoup. On le voit à travers le personnage de Justine. Elle n'a de cesse de raconter sa vie douloureuse jusqu'à la fin du roman. Elle donne plusieurs éléments qui constituent son autobiographie : sa « naissance, sans être illustre, est honnête » ; elle est « fille d'un très gros commerçant de la rue de Saint-Honoré » ; « Je suis une pauvre orpheline qui n'ai pas encore atteint l'âge de quatorze ans ». La fiction autobiographique est une donnée essentielle du roman picaresque ; elle est réduite à la voix emblématique et problématique de Justine qui narre les différentes facettes de sa vie. Le picaresque, c'est l'inscription du thème du « voyage et de l'errance »<sup>22</sup> qui caractérise la vie de Justine. Son aventure commence quand la protagoniste est sommée de quitter le couvent. C'est à partir de là que point le « thème de la nécessité »<sup>23</sup> qui cerne de bout en bout son parcours narratif. Ainsi sera-t-elle soumise à des nombreux maîtres malveillants de Paris à Grenoble. Ses *rencontres par hasard* se terminent toujours de la même manière : « impunités et prospérités des scélérats »<sup>24</sup>. D'où Roland Barthes de dire que « l'errance de Sade est malséante [...], elle ne révèle pas, ne transforme pas, ne mûrit pas, n'éduque pas [...] »<sup>25</sup>. Sade qui ne fait pas les choses à moitié intègre également le « thème picaresque de l'apparence [qu'] il inverse : c'est la vertu maintenant qui doit feindre, pour survivre, la complicité avec le crime »<sup>26</sup>. Une sorte de *mundo versus* qui fait que la vertu est sans cesse menacée, condamnée, mal perçue au détriment des vices, lesquels sont adorés, loués, vantés et multipliés sans cesse. Juliette, les prêtres, Bressac, les quatre moines qui enferment Justine ont des bonnes réputations malgré leurs vies débridées. Ils n'ont jamais éprouvé la crainte d'être attaqués par la justice. Comme le dit Didier Souiller : « chaque aventure [de Justine] est la découverte de ce qui se cache derrière une physionomie »<sup>27</sup>. Autant d'éléments qui justifient la présence du roman picaresque dans le texte de Sade et surtout l'idée de mélange qu'on trouve dans le postmodernisme littéraire.

Après cet enchâssement des genres dans le tissu textuel, abordons maintenant l'idée de transgression comme un marqueur du postmodernisme chez Sade.

<sup>22</sup> D. Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, p. 61.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>25</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyala*, Paris, Seuil, 1971, p. 154.

<sup>26</sup> D. Souiller, *op. cit.*, p. 98.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

## 2. L'esthétique de la transgression

L'imaginaire sadien, comme l'écrit Michel Delon, « est animé de transgression, la surenchère qui fait passer [...] des corps dénudés aux corps pénétrés, des corps agressés aux corps mutilés »<sup>28</sup>. Pour ne parler que de transgression, elle implique une écriture, un style, une esthétique qui s'illustre par ses marges et ses excentricités. Elle se donne comme une provocation dans *Les Infortunes de la vertu*, ce qui amène Michel Onfray à considérer Sade comme « le transgresseur par excellence, l'homme qui pulvérise la raison occidentale »<sup>29</sup>. Sa transgression s'énonce par l'articulation du discours cynique et la présence du bestiaire.

Pour ce qui est du discours cynique, il convient de souligner que si Sade ne convoque pas l'intertexte de Diogène dans le texte, ce n'est pas pour autant qu'il n'y a pas une pensée de Diogène incarnée dans les discours des personnages. D'où il semble judicieux qu'on s'accorde sur l'idée de cynisme avant d'analyser les discours qui s'y rattachent. André Lalande aborde le cynisme en mettant en évidence le rejet des conventions qui fondent l'état social :

Mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, et même de la morale communément admise soit dans les actes, soit dans l'expression des opinions. Cette conception du terme résulte de ce fait que les philosophes cyniques établissaient une opposition radicale entre la loi ou la convention et la nature à laquelle ils prétendaient revenir et qu'ils conformaient leur conduite à ce principe. Le terme a en ce sens une acception presque toujours péjorative<sup>30</sup>.

On a ici une sorte d'exaltation du mal, d'éloge du vice qui passe par le mépris des valeurs sociétales. Ce cynisme montre une sorte de déportation de l'état sauvage au sein de l'état civilisé. Cet « amoralisme agressif »<sup>31</sup> passe par les discours et les actes délibérément choquants. On le voit dans le discours que Bressac tient à Justine :

Toutes les religions partent d'un principe faux, Sophie, me disait-il un jour, toutes supposent comme nécessaire le culte d'un être créateur ; or si ce monde éternel, comme tous ceux au milieu desquels il flotte dans les plaines infinies de l'espace, n'a jamais eu de commencement et ne doit jamais avoir de fin [...]. Ah ! crois-le, Sophie, ce dieu que tu admets n'est que le fruit de l'ignorance d'un côté et de la tyrannie de l'autre ; quand le plus fort voulut enchaîner le plus faible, il lui persuada qu'un dieu sanctifiait les fers dont il l'accablait, et celui-ci abruti par sa misère crut indifféremment ce que l'autre voulut. Toutes les religions, nées de cette première fable, doivent donc être dévouées au mépris comme elle, il n'en est pas une seule qui ne porte l'emblème de l'imposture et de la stupidité ; je vois dans toutes des mystères qui

<sup>28</sup> M. Delon, « Le corps sadien », [in] *Europe. Sade Le Grand Guignol*, n° 835-836, novembre-décembre 1998, p. 26.

<sup>29</sup> M. Onfray, *La passion de la méchanceté. Sur un prétendu divin marquis*, Paris, Éditions Autrement, 2014, p. 154.

<sup>30</sup> A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 2006 [1926], p. 201.

<sup>31</sup> L.-M. Morfaux, J. Lefranc, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2011 [1980], p. 116.



font frémir la raison, des dogmes outrageant la nature et des cérémonies grotesques qui ne m'inspirent que la dérision (*IF*, p. 39).

M. de Bressac part du postulat selon lequel l'existence des religions repose sur la ruse ou la duperie bien pensée. À l'entendre parler, il ressort que l'existence de Dieu relève d'une affabulation, d'une fiction romanesque qui permet au dominant d'hier et d'aujourd'hui de mettre le dominé dans une espèce de servitude volontaire. De là découle la détermination absolue de Bressac de ne guère accorder d'importance aux religions. Mieux, ce dernier brille par une grande hostilité contre celles-ci en foulant aux pieds leurs « dogmes outrageants » et leurs « cérémonies grotesques ». Ici, les religions perdent leur sacralité. Mieux encore, Bressac opte pour une désacralisation outrancière des religions qu'il tire énergiquement vers le profane. À la suite de Voltaire ou de Diderot, on voit apparaître ici, selon les termes de Jonathan Israël, un philosophe radical des Lumières<sup>32</sup>. Cette radicalité de Sade gagne davantage de volume au fur et à mesure que Bressac développe ses idées :

[C]et être que j'attaque est ma mère, c'est l'être qui m'a porté dans son sein. Et que me vaut cette veine considération ? quel est son titre pour m'arrêter ? songeait-elle à moi, cette mère, quand sa lubricité la fit concevoir le fœtus dont je dérivai ? puis-je lui devoir la reconnaissance pour s'être occupée de son plaisir ? Ce n'est pas le sang de la mère d'ailleurs qui forme l'enfant, c'est celui du père seul ; le sein de la femelle fructifie, conserve, élabore, mais il ne fournit rien [...]. S'il est donc possible que le cœur de l'enfant puisse s'émouvoir avec justice de quelques sentiments de gratitude envers une mère, ce ne peut être qu'en raison de ses procédés pour nous dès que nous sommes en âge d'en jouir. Si elle en a eu de bons, nous pouvons l'aimer [...] si elle n'en a eu que de mauvais [...], nous ne lui devons plus rien, mais tout nous dicte de nous en défaire [...] (*IF*, p. 42).

Le cynisme de Bressac passe par les discours qu'il tient devant Justine à propos de sa mère. Un discours délibérément choquant qui crée des haut-le-cœur chez ceux qui gardent un amour indéfectible pour leurs mères. Le fait que Bressac parle ouvertement de la vie sexuelle de sa mère montre qu'il a brisé les limites du respect et de l'honneur dus à la mère. Sous d'autres cieux, on dirait que Bressac est sous les hospices de la malédiction et de la damnation. À travers ses propos point une sorte de misogynie, laquelle peut être prise comme une peur du féminin de la part de l'auteur de *La philosophie dans le boudoir*. Le cynisme de Bressac est une pragmatique. Il ne tient pas seulement des propos repoussants. Il projette de passer à l'action en voulant ôter la vie à sa mère dans l'indifférence totale. C'est ici que ce cynisme est inquiétant par sa dimension perlocutoire au sens d'Austin<sup>33</sup>. Comme l'a bien vu Jane Galopp, « chez Sade, la mère n'est pas absente des activités qui occupent le libertin. C'est une victime privilégiée : plusieurs libertins débute leur vie de criminel en tuant leur mère ; d'autres conçoivent le meurtre de leur mère

<sup>32</sup> J. Israël, *Les Lumières radicales. La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1670-1750)*, Paris, Amsterdam, 2005.

<sup>33</sup> J. Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

comme leur plus grand accomplissement »<sup>34</sup>. Aussi faut-il ajouter que Bressac n'est pas le seul à être animé par un fort plaisir pervers de transgression. Pour illustrer notre propos, qu'il nous soit permis d'évoquer le cas de Raphaël :

Dans la situation où vous êtes, Sophie, comment espérez-vous de vous défendre ? Jetez le regard sur l'abandon dans lequel vous êtes dans le monde ; de votre propre aveu il ne vous reste ni parents, ni amis ; voyez votre situation dans un désert hors de tout secours, ignorée de toute la nature, entre les bras de quatre libertins qui bien sûrement n'ont pas envie de vous épargner... qui donc réclameriez-vous ici ? sera-ce à ce dieu que vous veniez implorer avec tant de zèle, et qui profite de cette ferveur pour précipiter un peu plus tôt dans le piège ? sera-ce ce dieu que nous outrageons journellement sans craindre un instant sa puissance ? Vous voyez donc qu'il n'est aucune puissance ni humaine ni divine qui puisse parvenir à vous retirer de nos mains [...] (*IF*, p. 66).

À travers cette séquence textuelle, on voit le libertin Raphaël qui devise avec Justine. On observe que son discours se fonde sur un ensemble de questions oratoires qui ont pour but d'amener Justine à sortir de sa tour d'ivoire, à prendre conscience de la réalité qui doit s'imposer à elle comme une vérité implacable. Raphaël insiste sur la vulnérabilité de Justine délaissée sur les plans horizontal et vertical. Dans cet état de solitude absolue, Raphaël dit sa domination, sa *volonté de puissance* qui passe entre autres par la longueur de ses répliques et surtout l'usage du « vous » itératif qui « n'est nullement respect mais distance [...] [absence de] cordialité, solidarité [...] » car « les partenaires sadiens ne sont ni des camarades, ni des copains, ni des militants »<sup>35</sup>. Dans le même sillage que Bressac, Raphaël lance une pique envers la religion. Pour ce dernier, l'insensibilité de Dieu et sa passivité devant les détresses de Justine prouvent certainement que Dieu est mort au sens nietzschéen du terme. Il y a donc une destruction du destinataire divin qui justifie son silence perçant : « L'appel à Dieu est aussi vain que l'appel aux libertins, parce que le seul Dieu dans cette histoire, encore une fois, c'est Sade lui-même »<sup>36</sup>. D'où Raphaël aboutit au mépris que manifeste Bressac sur la prétendue existence de Dieu. À travers l'argumentation philosophique et théologique de Raphaël se donne à lire de manière oblique une satire des dogmes selon lesquels Dieu serait omniprésent et amour. Par l'entremise des discours cyniques apparaissent une transgression des morales sociale et religieuse.

Cependant, le cynisme ne suffit pas chez Sade. Il y a également une succession des représentations animalières qui participent de la déconstruction du discours religieux.

Dans *Les Infortunes de la vertu*, Sade « déforme pour reformer »<sup>37</sup> lorsqu'il décrit les différents bourreaux de Justine. L'homme sadien s'oppose à la pensée de

<sup>34</sup> J. Galopp, « Sade, les mères et les autres femmes », [in] A. Coudreuse, S. Genand (dir.), *Sade et les femmes. Ailleurs et Autrement*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 188.

<sup>35</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 136.

<sup>36</sup> M. Hersant, *Genèse de l'impur. L'écriture carcérale du Marquis de Sade (1770-1790)*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 425.

<sup>37</sup> P. Debailly, *La Muse indignée. La satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2012, p. 11.

Rousseau qui stipule que l'homme est né bon et que c'est la nature qui le corrompt. Il n'est pas non plus pour l'idée du roseau pensant pascalien. À entendre Sade, l'homme, quel que soit son milieu, est foncièrement mauvais. Il est en cela très proche des idées de Hobbes qui dit que *Homo homini lupus est*. D'où Sade n'hésite pas à classer l'homme dans le règne le plus bas des espèces : « ce malheureux individu bipède, perpétuellement ballotté par les caprices de cet être qui, dit-on, le dirige despotiquement » (*IF*, p. 9). C'est un animal qui manque de liberté, qui est contrôlé par une autre force dans la nature. L'imagerie animalière est reprise par Bressac qui, après une partie de plaisir avec son valet, nomme Justine une « tourterelle des bois » (*IF*, p. 33). Cette nouvelle identité est encore renforcée chez Bressac quand il découvre que Justine a dévoilé ses plans macabres. Il ne passe pas par quatre chemins en taçant sérieusement sa victime : « reconnais-tu ce buisson dont je t'ai tirée comme une bête sauvage » (*IF*, p. 48). On assiste à une sorte de renversement dans ce jeu de nomination animalière. Celui qui décrit Justine comme une bête est lui aussi présenté de la même manière par cette dernière. À deux reprises, Justine parle de Bressac comme d'un monstre, en dépit des sentiments secrets qu'elle porte sur lui : « jamais ce monstre qui venait de me battre » (*IF*, p. 50) ; « mon cœur triste y parlait [...] encore malgré moi en faveur de ce monstre » (*IF*, p. 52). La ménagerie animale se donne à lire au couvent de Saint-Marie-des-Bois. Au cœur de l'institution catholique, trois moines sont décrits sous des traits d'animaux. Le premier d'entre eux est Antonin : « un homme de quarante ans, sec, fluet et d'un tempérament de feu, d'une figure de satyre, velu comme un ours » (*IF*, p. 65). On a l'image d'un homme très singulier qui cumule deux animaux de force et de puissance. Le satyre est connu pour sa légendaire incontinence, et l'ours pour son énergie débordante. Réunis en seul individu, ceux-ci donnent l'image d'homme impétueux, en perpétuelle combustion au sujet de ses passions. Cette description d'Antonin se confirme dans la scène sexuelle qui le met en évidence en présence de Justine :

J'étais bien loin de croire que l'homme à l'exemple des bêtes féroces ne put jouir qu'en faisant frémir ses compagnes ; je l'éprouvai, et dans un tel degré de violence que les douleurs du déchirement naturel de ma virginité furent les moindres que j'eusse à supporter dans cette course dangereuse, qu'Antonin termina par des cris furieux, par des excursions si meurtrières sur toutes les parties de mon corps, par des morsures enfin semblables aux sanglantes caresses des tigres, qu'un moment je me crus la proie de quelque animal sauvage qui ne s'apaiserait qu'en me dévorant (*IF*, pp. 68-69).

Antonin est totalement méconnaissable dans son dérangement hyperbolique. L'énergie — sinon l'animalité du prêtre libertin — se traduit par la violence de sa jouissance qui le sort hors de lui. Ses excitations l'assimilent à un être traversé par les feux de Cupidon, lesquels l'associent aux tigres dont Justine estime être la proie. L'appétence sexuelle d'Antonin conçoit l'acte sexuel comme une partie de chasse, ou encore un espace de virilité absolue où l'homme s'aliène, cède la place au non-humain, à l'animalité.

## Conclusion

Plusieurs études ont été menées sur l'œuvre de Sade qui mettent en évidence la richesse de son esthétique et de sa pensée littéraire. Cependant, au regard de la masse des travaux consacrées à cet auteur, rares sont celles qui donnent une orientation postmoderne aux textes sadiens. Il s'est agi d'un angle mort de la critique qu'il fallait explorer. C'est ainsi qu'il nous a plu d'ouvrir ce chemin de penser par l'entremise des *Infortunes de la vertu*, non pour affirmer que Sade est un précurseur du postmodernisme, mais pour montrer que *Les Infortunes de la vertu* développe une pensée similaire au postmodernisme littéraire qui dit le déclin et la faillite. La présence massive d'autres genres comme la satire ou le picaresque dans le roman sadien sont à interpréter au XVIII<sup>e</sup> comme une décadence des poétiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette fusion des genres a permis d'évoquer une écriture de la crise qui pourrait s'interpréter ici comme une invitation au renouvellement des formes esthétiques lesquelles permettent à la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle de s'adapter à son temps.

Par ailleurs, il sied de mentionner que la fascination troublante de la pensée décadente se concrétise par la transgression morale qui cerne les personnages sadiens. Dans *Les Infortunes de la vertu*, apparaissent des discours qui mettent à mal la pensée ou les pensées des Lumières où la Raison est idolâtrée et perçue comme la grande divinité qui guide les actions humaines. Sade apparaît ici comme un écrivain des Lumières qui n'est pas vain ; à l'image de Jean-Jacques Rousseau qui est un philosophe paradoxal, Sade se lève à son tour pour déboulonner les Lumières ; il remet en cause ses acquis et ses héritages et dit de quels scintillements seront les siècles qui viennent. Le nôtre n'est-il pas déjà, dans le fond comme dans la forme, profondément sadien ?...

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA  
Université d'Opole

## Les apôtres de la décadence : les « petits crevés » du Second Empire dans les romans et les écrits journalistiques d'Émile Zola<sup>1</sup>

*Apostles of the decline : the « petits crevés » of the Second Empire  
as shown in Emile Zola's novels and journalistic writings*

*Abstract:* According to Zola, a «petit crevé», or a bored-looking dandy, is one of the emblematic personality types of the Second Empire. The paper analyses the meaning of the expression «vivre parisiennement» (to live a Parisian life) at the time of Napoleon III and gives the physical and mental characteristics of a dandy. It also shows androgyny as the ultimate stage of being a fop. In Zola's eyes, the shamefaced reign of dandies announces the close end of the degenerate society.

*Keywords:* Zola, Second Empire, Paris, dandy, decline.

### Introduction : « vivre parisiennement », un modèle à condamner

Une vision crépusculaire du monde qui s'achemine inéluctablement vers la décadence est récurrente pour les œuvres de la majorité des écrivains européens de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Émile Zola n'y échappe pas non plus, et cette attitude

---

<sup>1</sup> Cet article reprend (avec modifications) certains passages de nos deux textes publiés auparavant : le livre *La vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique* (Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2017, chapitres 2.1 et 4.1) et l'article « L' « homme-femme » à la Zola : le motif de l'androgynie dans *La Curée* », [in] *Orbis Linguarum* vol. 41, 2014, pp. 239-251.

marque de son empreinte les deux volets de son activité littéraire : les romans et les chroniques journalistiques. Qui plus est, l'écrivain nourrit une hostilité foncière et un mépris profond à l'égard du Second Empire qu'il considère comme un régime sans foi ni loi, une « étrange époque de folie et de honte »<sup>2</sup> qui incarne parfaitement la dégringolade de la société française de son temps, une société dépravée qui « vénère le veau d'or et qui s'épuise dans la débauche »<sup>3</sup>. En effet, l'affairisme, la spéculation et le dérèglement moral deviennent alors généraux : « Ce ne sont pas les noces d'Éros et de Thanatos, mais d'Éros et de Plutus, dieu de la fortune »<sup>4</sup>. Les mariages sont organisés pour régler des embarras d'argent ou rapprocher les fortunes ; l'avancement des hommes se fait souvent à travers le lit de leurs femmes ; et les courtisanes deviennent, à côté des spéculateurs, les figures emblématiques du régime dont la caractéristique principale est, selon Zola, une « note d'or et de la chair » et que, par conséquent, « l'éclat de la débauche éclaire [...] d'un jour suspect de mauvais lieu »<sup>5</sup>. Et le point central sur la carte des vices de l'époque est Paris, étant, pour Zola, une « nouvelle Babylone », une incarnation moderne de la Grande Prostituée de saint Jean : « [t]ous les vices s'y trouvent : la convoitise, la gourmandise, la prostitution, l'adultère, l'inceste ainsi que les perversions sexuelles condamnées dans l'Écriture sainte [...] »<sup>6</sup>.

L'expression « vivre parisiennement » prend donc, sous le règne de Napoléon III, un sens tout à fait particulier ; elle désigne désormais un mode de vie dont les notes centrales sont : afficher sa richesse de façon la plus tapageuse possible ; faire parler de soi aussi bien dans le monde élégant que dans le demi-monde, fût-ce de manière positive ou négative ; et devenir de temps en temps le sujet de quelque scandale piquant dans le domaine d'argent ou dans celui du sexe. Aux yeux de Zola, un groupe incarne mieux que les autres ce modèle de vie : il s'agit de la jeunesse riche qui « prétend incarner la jeunesse française par excellence »<sup>7</sup> et que le romancier-journaliste n'hésite pas à désigner par l'appellation dédaigneuse de « petits crevés ».

En effet, qu'il glisse dans la peau de journaliste ou dans celle de romancier, on ne peut pas douter que le sujet prend, aux yeux de l'écrivain, une importance capitale. Les nombreuses chroniques zoliennes consacrées à cette thématique peuvent d'ailleurs être considérées, d'une certaine manière, comme une sorte de prélude, d'abord à *La Curée* (1871), deuxième roman de la série des *Rougon-Macquart*, et

<sup>2</sup> É. Zola, préface à *la Fortune des Rougon*, Paris, Fasquelle, 1979, p. 8.

<sup>3</sup> R. Cousins, « Zola, la nouvelle Babylone et apocalypse sécularisée », [in] *Les Cahiers naturalistes* n° 88, 2014, pp. 170-171 [169-179].

<sup>4</sup> D. Godard, « Sexe et genre dans *La Curée* d'Émile Zola » [En ligne :] <http://suite101.fr/article/sexe-et-genre-dans-la-curee-demile-zola-a-7863> (page consultée le 14/06/2013).

<sup>5</sup> Notes de Zola citées par sa fille, [in] D. Le Blond-Zola, *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Grasset, 2000, p. 79.

<sup>6</sup> R. Cousins, *op. cit.*, p. 171.

<sup>7</sup> É. Zola, *La jeunesse française contemporaine*, [in] *O.C.*, t. XIV : *Chroniques et Polémiques II*, Paris, Tchou, 1970, p. 318 [308-332]. Désormais dans le texte : *JFC* suivi de la pagination.

ensuite à deux *Lettres à la jeunesse*, la première datant de 1879 et la seconde écrite presque vingt ans plus tard, en 1897 ; ayant expliqué dans la première les principes de son esthétique, il essaie, dans la seconde, de convaincre les jeunes du temps de l'affaire Dreyfus à sa devise : « Humanité, vérité, justice ». Tous les écrits de presse de Zola relatives à la thématique du comportement des jeunes gens sont en effet un appel ardent à se tourner vers les valeurs qui devraient présider à la vie du nouvel « honnête homme » fait à la mesure du siècle du progrès. Zola, qui voue un culte absolu à la jeunesse qui est pour lui « la joie, le parfum, l'espoir de la vie »<sup>8</sup>, s'y montre impitoyable par rapport à « la vie sotte et élégamment crapuleuse de notre jeunesse dorée »<sup>9</sup>.

## Élégant, superficiel et presque ruiné : le portrait-robot d'un mondain du Second Empire

En expliquant l'étymologie de l'expression « la jeunesse dorée », le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* évoque les « jeunes élégants qui se formèrent en faction réactionnaire après le 9 thermidor, [...] et parmi lesquels on comprenait les incroyables, les merveilleuses, etc. »<sup>10</sup>. Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme a élargi son sens, signifiant désormais « jeunesse élégante d'une époque quelconque »<sup>11</sup>, et c'est ce sens élargi que Zola exploite dans une chronique intitulée *La jeunesse française contemporaine*, en caractérisant ce groupe de façon suivante :

Ici nous n'avons plus affaire à des écoliers mais à de jeunes cavaliers qui se conduisent comme des hommes. [...] Très peu en font partie : elle [cette jeunesse] groupe en effet des jeunes gens de haute naissance et qui sont riches ; ceux qui, n'ayant ni naissance, ni biens, les imitent ; les fils de bourgeois qui se préparent à gravir l'échelon social supérieur ; des débutants adroits, fermement décidés à se faire une position dans la société grâce à leurs relations mondaines et en s'appuyant surtout sur les femmes ; des écervelés enfin qui se perdent d'une façon insensée en menant une vie au-dessus de leurs moyens (*JFC*, pp. 318-319).

En effet, il s'agit d'un groupe relativement peu nombreux de privilégiés qui « développent [...] une culture de la jouissance et du gaspillage, une existence luxueuse sur les boulevards parisiens. Il s'agit de la mise en scène ostentatoire d'une vie excentrique, élitiste et anti-bourgeoise, qui permet aux adeptes de se distinguer de la nouvelle société de consommation et de la culture des "masses" »<sup>12</sup>. Sous le Second Empire, les membres de ce nouveau cercle des mondains (qui ne tardera pas à se faire attribuer le nom de « Tout-Paris ») se distinguent « par de brillants vices »

<sup>8</sup> É. Zola, à la jeunesse (1896), [in] *Chroniques et Polémiques II*, op. cit., p. 723 [723-728].

<sup>9</sup> A. Lanoux, Préface, [in] É. Zola, *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1978, pp. III-IV.

<sup>10</sup> P. Larousse (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. IX, Paris, Larousse, 1869, p. 988.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> K. Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Éditions Paradigme, 2011, p. 39.

(*JFC*, p. 319) et se concentrent entièrement et uniquement sur leur plaisir et sur la satisfaction de toutes leurs passions. Les jeunes aristocrates sont sans doute ceux qui donnent le ton au groupe entier :

Il y a [dans ce groupe] tout d'abord des jeunes nobles, somptueux, mais vaniteux, puisqu'il manquent d'occupation et de but quelconque dans la vie. Ils tiennent à la qualité de leur tenue et dispersent leur temps en le consacrant à d'interminables distractions, à savoir les bals, les spectacles, les concerts. [...] Ils se font remarquer par le faste de leur équipage, par une élégance hors du commun, ainsi que des maisons où règne le luxe<sup>13</sup>.

C'est le mot anglais *dandy* – dont le sens les Français identifiaient à « raffiné » ou bien à « gommeux »<sup>14</sup> –, qu'on commence à utiliser pour désigner ces jeunes gens dont l'élégance est devenue le signe distinctif le plus important. Voilà comment Zola les décrit de la perspective de 1878, à une décennie de distance par rapport à l'époque dont il parle :

La jeunesse de cette époque se distinguait par son élégance, soignait son visage et ses mains avec une coquetterie raffinée, plaçait la question du tailleur au-dessus de toutes les autres, ne paraissant pas dans le monde sans la fleur à la boutonnière. Et [...] l'on croyait profondément à toute cette élégance ; tous croyaient que l'Empire existerait éternellement, tous savaient que l'empereur et l'impératrice aimaient les hommes beaux qui prennent soin d'eux (*JFC*, p. 319).

Cette manière de percevoir l'allure et le rôle de la jeunesse dorée fait de celle-ci un élément incontournable de ce que la postérité désignera comme « la fête impériale », et, par conséquent, une figure exemplaire de la décadence morale que les détracteurs du Second Empire, dont Zola bien évidemment, attribuent à ce régime. Car, selon eux, si « ce n'est pas l'Empire qui a inventé le vice », il a pourtant « fait du vice un ami comme il faut et distingué qu'on peut mener dans le monde. C'est là un de ses traits les plus caractéristiques »<sup>15</sup>.

« Décidément, ce siècle est un siècle de progrès. Nous finirons par réussir à faire de l'homme un animal presque supportable », ironise Zola dans une autre chronique, *Le progrès en littérature*<sup>16</sup>. La conformité à la mode, dictée en grande partie par la cour impériale, l'ostentation dans la manifestation de sa richesse et l'habileté avec laquelle on la gaspille, et, enfin, les relations avec des filles du demi-monde sont, selon le journaliste, les composants indispensables de la mise en chair du modèle parfait de cet « animal presque supportable » qu'est le jeune homme mondain du temps de Napoléon III.

<sup>13</sup> E. Kociubińska, *L'insoutenable pesanteur de l'être. Le dandysme en France au XIX<sup>e</sup> siècle et son rayonnement en Europe*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2015, p. 31.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>15</sup> É. Zola, *Les raflés de filles galantes*, [in] *Chroniques et Poémiques II*, op. cit., pp. 150-151 [150-153].

<sup>16</sup> É. Zola, *Le progrès en littérature*, [in] *O.C.*, t. XIII : *Chroniques et Poémiques I*, Paris, Tchou, 1969, p. 87 [87-89].



Parmi ces composants, le vêtement, élément crucial de l'image d'un dandy, constituerait, à en croire Zola, avant tout une sorte de code secret qui permet aux bonapartistes, assassins et escrocs déguisés en gens comme il faut, de se reconnaître « au flair, au parfum de toilette correcte, au simple nœud de cravate »<sup>17</sup>, et de gagner les postes et les dignités grâce à l'allure des hommes honnêtes et corrects que l'habit leur donne : « On [est] beau, bien mis, la chair blanche, la rose aux lèvres ; on [a] dans la poche son diplôme de bachelier ès vices, avant de solliciter le moindre emploi »<sup>18</sup>. Le goût pour les vêtements en velours et en soie, que les hommes ont fini par emprunter aux femmes et qui a donné aux salons de l'époque un ton « un peu léger peut-être, mais si distingué ! »<sup>19</sup>, ainsi que la soumission, dans le domaine de la mode, à la dictature des Tuileries où « on voyait d'un bon œil certaines coupes de cheveux et certains cosmétiques pour les moustaches »<sup>20</sup>, ont efféminé les hommes de l'époque et les ont rendus particulièrement vulnérables à l'omniprésent esprit du kitsch qui constitue, selon Zola, le vrai label du règne de Napoléon III. Le prestige du vêtement est tellement grand qu'il commence à se répandre jusque dans les classes populaires qui n'ont jamais été concernées par la question : « Nous avons démocratisé l'élégance et la propreté, la beauté et la politesse, en vendant à un rabais considérable les nœuds de cravate et le savon, les faux cheveux et les gants blancs. Pour peu que cela continue, le progrès fera du dernier ouvrier un petit crevé, digne de conduire le cotillon chez les duchesses », écrit-il<sup>21</sup>.

À part l'habit, la jeunesse dorée accorde beaucoup d'importance à faire courir son nom dans le Tout-Paris, et cela le plus souvent dans un contexte peu louable. En effet, les jeunes hommes des bonnes familles entretiennent des relations avec des filles publiques, dont ils « récompensent » la grossièreté et la bêtise en leur faisant des cadeaux coûteux, jusqu'à se faire ruiner par elles ; dans ce monde, régné par les appétits et les instincts les plus bas, soigneusement cachés sous les apparences du bon goût et du raffinement, plus on perd pour une femme, plus on devient célèbre, et se laisser nettoyer par une « créature » est considéré comme le comble de la mondanité. En guise de preuve, on peut citer le passage suivant tiré de la chronique intitulée *La jeunesse dorée et les dames galantes* :

[...] un [...] comte a acheté pour la bagatelle de vingt-cinq mille francs une superbe paire de chevaux. Ces dignes animaux seraient aujourd'hui dans les écuries d'une célébrité galante à laquelle le comte en aurait fait présent. Voilà qui est royal. Les princes échangent entre eux de pareils cadeaux. Quand la dame ira au Bois, traînée par son magnifique attelage, la foule chuchotera le nom du généreux comte,

<sup>17</sup> É. Zola, *Les rafles de filles galantes*, op. cit., p. 151.

<sup>18</sup> É. Zola, *Le monde galant*, [in] *Chroniques et Polémiques II*, op. cit., p. 120 [119-121].

<sup>19</sup> É. Zola, *Les rafles de filles galantes*, op. cit., p. 151.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> É. Zola, *Le progrès en littérature*, op. cit., p. 87.

les hommes souriront de complaisance, les femmes pâleront de jalousie. Et il n'y aura que des pervers qui s'indigneront<sup>22</sup>.

La banqueroute qui attend ces jeunes dispendieux au bout de quelque temps passé à jeter par les fenêtres leur héritage ne semble pas les effrayer ; bien au contraire, plus ils perdent et plus ils se considèrent comme raffinés. Dans *Mémoires d'un bourgeois de Paris* de Louis Véron, on peut lire ce passage qui illustre bien la dépendance des dandies du train fastueux de vie et de la célébrité sinistre qu'ils gagnent, une fois ruinés :

Combien rencontre-t-on de ces riches oisifs jetant tout un héritage et toute une fortune par la fenêtre, se ruinant en dîners fiers, en avant-scènes, en chevaux élégants et en riches carrosses, blottis dans des nids de colombes infidèles, où l'on se trahit mutuellement et au grand jour ! [...] Que j'en ai connu de ces jeunes dissipateurs dévorant en une année, quelquefois dans un trimestre, une fortune paternelle acquise par trente ans de travail, et qui, après cette courte ivresse de vanités, dînent un jour seuls, tranquillement, vous serrent la main, vous disent adieu, rentrent chez eux se pendent ou se brûlent la cervelle<sup>23</sup>.

Il s'agit en effet, selon Zola, d'une génération malade, qui souffre d'un « éréthisme nerveux » et dont les liaisons honteuses avec des filles publiques se doublent d'un manque absolu de goût dans le domaine de la culture et des arts :

Nos gentilshommes, nos fils de famille vivent dans un rire idiot. Ils applaudissent les turlutaines de MM. Offenbach et Hervé, ils font reines de misérables danseuses de corde qui gambadent sur les planches des théâtres comme des artistes de foire. Leurs maîtresses sont des filles de portière qui les rabaisent à leur langage et à leurs sentiments. Quand ils ont perdu cent mille francs en quelques heures, sans se brûler la cervelle, ils se jugent hommes de courage<sup>24</sup>.

Selon Zola, les deux décennies de l'Empire ont « mêlé les mondes », en posant les dames et les filles quasiment sur un pied d'égalité. N'ayant pas peur de mots, l'auteur n'hésite pas à s'exprimer d'une façon fort crue : tout le monde, dit-il, a « roulé dans le luxe [...] : la fille a monté, la dame a descendu, et le monsieur comme il faut s'est mis entre elles deux. On a couché à trois, dans les mêmes dentelles, dans les mêmes meubles, si bien que l'homme, en se réveillant, ne savait plus s'il était chez sa femme ou chez sa maîtresse »<sup>25</sup>. Le contenu des chroniques mondaines dans les journaux parisiens lui fournit la preuve qu'il s'agit effectivement de l'époque d'un vrai règne des demi-mondaines :

Je ne puis ouvrir un journal sans y trouver quelque nouvelle piquante sur ces dames qui aident nos jeunes désœuvrés à devenir des hommes sérieux, en les ruinant et en leur faisant perdre leurs cheveux. La petite B\*\*\* a gagné deux ou trois cent mille francs au jeu ; la grande G\*\*\* a pendu hier la crémaillère dans son

<sup>22</sup> É. Zola, *La jeunesse dorée et les dames galantes*, [in] *Chroniques et Polémiques I*, op. cit., p. 205 [204-207].

<sup>23</sup> L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, 5 vol., Paris, Librairie Nouvelle, 1856-57, t. III, p. 32.

<sup>24</sup> É. Zola, *La jeunesse dorée et les dames galantes*, op. cit., p. 207.

<sup>25</sup> É. Zola, *Les raflés des filles galantes*, op. cit., p. 151.

délicieux hôtel des Champs-Élysées, et, dès onze heures, il y avait trois gentilshommes sous la table ; la blonde R\*\*\* a giflé la brune P\*\*\* qui lui volait sa clientèle. Tout cela est exquis<sup>26</sup>.

Par la suite, le chroniqueur menace de donner « les noms qu'ils méritent » à une de ces dames et à ses adorateurs ; cette dame « était à son sixième jeune homme ; elle en avait dévoré cinq en moins de trois ans ; le sixième se trouvait aux trois quarts mangé »<sup>27</sup>. Les jeunes hommes qui ont vécu quelques années de cette manière, « pressé[s] entre les mains de ces dames comme [des] fruits dont il ne resterait plus que la peau »<sup>28</sup>, deviennent des « vieillards de trente ans », des « invalides [...] [qui] n'[ont] plus ni cœur, ni cervelle »<sup>29</sup>. Tel est d'ailleurs le sens de l'expression « petits crevés » qui revient de façon récurrente dans la quasi-totalité des chroniques consacrées au monde galant.

Traiter les jeunes spendieux d'« écervelés » qui jettent des millions par les fenêtres pourrait suggérer que le chroniqueur éprouve à leur égard une pitié mêlée de dédain, qu'ils lui paraissent idiots et ridicules, mais non dangereux ; or, si dans ces phrases pleines d'ironie on retrouve facilement des grains d'un humour amer, les propos qui suivent trahissent infailliblement les sentiments réels du journaliste par rapport à la jeunesse dorée. En effet, Zola pointe du doigt le fait que réussir grâce aux femmes, fussent-elles du monde ou du demi-monde, est la méthode la plus sûre de faire carrière sous le Second Empire : « les coureurs de boudoirs gagn[ent] des préfectures dans l'alcôve de certaines dames »<sup>30</sup> ; et même, lorsqu'ils se transforment en « invalides » ruinés matériellement et moralement par les dames galantes, ils sont encore plus susceptibles d'obtenir des postes de députés, de chefs administratifs ou d'autres situations qui leur donnent les possibilités d'influencer la vie des autres. L'hypocrisie et le manque de scrupules de ces gens indignent profondément le journaliste :

Quand un homme songe à faire une fin [de sa vie galante], il se juge mûr pour la vie publique [...] ; il se croit [...] capable de juger et de conduire les hommes, parce que les femmes lui ont volé jusqu'à la moelle de ses os [...] [T]oute sa jeunesse a été une moquerie des choses saintes et graves, et il emploie son âge mûr à se poser en défenseur de la morale<sup>31</sup>.

Ce qui amène le chroniqueur à constater que « le vice a du bon, il forme les hommes »<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> É. Zola, *La jeunesse dorée et les dames galantes*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> É. Zola, *Le monde galant*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>31</sup> É. Zola, *La jeunesse dorée et les dames galantes*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

## Vivre dehors, une exigence *sine qua non* du paraître

Les chroniques zoliennes consacrées à la jeunesse dorée n'analysent pas un autre élément de l'image modèle du jeune mondain, qui est la fréquentation des endroits « à réputation » – des cafés et des restaurants tels que le Café Anglais, le Café Tortoni ou le Café Riche. Ce dernier apparaîtra dans *La Curée* dont la décadence constitue le sujet principal, suite à quoi le roman est parfois qualifié d'un « concentré des traces du décadentisme dans l'œuvre du naturaliste »<sup>33</sup>. Le Café Riche devient, dans ce roman, le décor de la première rencontre adultérine de Renée et de Maxime, ce qui suggère d'emblée la manière de le percevoir par le romancier. Quant aux chroniques, les cafés parisiens en vogue n'y sont que mentionnés de façon très générale, comme un des divertissements possibles des « jeunes désœuvrés ». En effet, c'est dans les cafés des grands boulevards que se passe une grande part de leur vie futile mais frénétique.

Dans son livre *Portraits pittoresques de Paris*, Charles Virmaître, un des « plus prolifiques [...] physiologistes du Paris de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>34</sup>, donne la description du célèbre restaurant de la Cité du boulevard des Italiens, qui, par son luxe, a mérité le surnom de la *Maison Dorée* ; ce passage donne une idée des endroits préférés des jeunes mondains :

C'est l'heure du dîner, six heures, l'heure solennelle pour les gourmands qui communient avec un bifteck ; les tables des trois salons du rez-de-chaussée, qui, soit dit en passant, sont les plus vastes et les plus élevés de Paris, s'emplissent d'une foule élégamment mise [...]. À l'entresol (ici il faut aller très discrètement) se trouvent les cabinets particuliers : dix-huit cabinets [...]. Le plus renommé de ces salons, c'est le grand 6 : un salon de vingt couverts, les murailles disparaissent sous un placage en laque représentant différentes scènes japonaises. C'est frais, charmant et ravissant. [...] Le duc de B..., bien connu par ses diamants et la noirceur de sa barbe et de sa chevelure, venait régulièrement y manger sa côtelette<sup>35</sup>.

Si le « petit crevé » ne passe pas sa soirée dans un café ou s'il ne s'ennuie pas à mourir lors d'une réception digne et fastidieuse dans un salon mondain, lors de laquelle sa fine couche d'éloquence et de désinvolture, cachant habilement le manque de connaissances solides, est plus que suffisante pour mener une conversation stéréotypée, il s'adonne à des divertissements d'un genre tout à fait différent. Il s'agit toujours des réceptions, mais cette fois organisées chez les femmes du demi-monde, rejetant toute bienséance conventionnelle et se permettant de mettre en œuvre toutes sortes d'extravagances, ce qui provoque Zola à parler d'« orgies ». Dans une chronique intitulée justement *La fin de l'orgie*, il fait observer une « salle de bal et de festin », où s'amuse les jeunes nantis, à un passant nocturne, un « pauvre diable »

<sup>33</sup> N. Beaudoin, « Émile Zola et la décadence. Les motifs décadents chez le 'père du naturalisme' », *Québec français* n° 113, 1999, p. 75 [75-77].

<sup>34</sup> S. Fillipetti, Préface, [in] Ch. Virmaître, *Portraits pittoresques de Paris 1867-1893*, Paris, Éditions Omnibus, 2014, p. I.

<sup>35</sup> Ch. Virmaître, *op. cit.*, pp. 87-88.

qui, levant les yeux, voit une sorte de théâtre d'ombres qui bougent derrière les vitres embuées :

[...] il aperçoit sur la façade d'une des maisons de la rue une ligne de fenêtres éclairées.  
Là on danse, on soupe, on a chaud.

Les vitres, moites de chaleur, ne laissent échapper qu'une lueur de veilleuse, voluptueusement discrète ; on dirait une alcôve qu'un simple rideau de mousseline cacherait : parfois, sur ce rideau, se dessine une ombre de femme, grandie, les épaules nues, le chignon haut, la taille cambrée, comme secouée de rires<sup>36</sup>.

L'esquisse d'un portrait féminin dans la dernière ligne est bien suggestive ; en effet, un grand nombre de bourgeois de l'époque, dont la jeunesse dorée en premier lieu, ne voit point d'inconvénient à inviter aux réceptions les actrices et les danseuses, considérées d'habitude comme des femmes du demi-monde, ou de fréquenter les soirées organisées par celles-ci. Henri Mitterand écrit à ce propos : « les gandins boulevardiers, et même les femmes de la “bonne société”, ne refusent pas de couvoyer la société mêlée du “demi-monde” »<sup>37</sup>.

De sa place dans la rue, le « pauvre diable » n'aperçoit que des silhouettes floues et vaguement sensuelles des participant(e)s de la réception ; or, s'il pouvait regarder à l'intérieur, il verrait un tableau abominable de soûlerie générale :

[...] Plusieurs convives dorment déjà sur le carreau. Les autres, ceux qui se cramponnent encore à leur siège, résistent furieusement à l'ivresse. Ils ne veulent pas tomber, ils ont peur que les laquais, au lieu de les ramasser, ne les écrasent à coup de talon. C'est le moment des grandes hontes, des derniers hoquets<sup>38</sup>.

Car le penchant à la boisson n'est point un vice réservé (et attribué traditionnellement) aux classes populaires. Ce qui, aux yeux de Zola, rend la soûlerie des jeunes hommes du meilleur monde beaucoup plus répugnante que celle du peuple, c'est son extrême hypocrisie : l'ivresse de l'ouvrier, qui est notoire, révèle en général sa difficulté de vivre, tandis que celle d'un jeune nanti, officiellement exécrée, est en fait un plaisir, d'autant plus intense qu'il demeure secret :

Est-ce l'ouvrier qui va dans les grands cabarets du Boulevard ? Les cabinets sont discrets, on roule sous la table sans faire de bruit, grâce à l'épaisseur des tapis. Il y a des glaces où les dames décoiffées rajustent leurs chignons, et des divans, usés par trois générations de filles. On boit du pomard, du léoville, du chambertin, du sauternes ; et, au dessert, les dents cassent les coupes de champagne. Alors les dames mettent les mains dans les plats et chantent des ordures. On est obligé d'emporter Monsieur dans sa voiture<sup>39</sup>.

Autrement dit, la bonne société s'indigne contre le peuple qui se soûle ouvertement, tandis qu'elle-même, soucieuse des apparences, en fait autant, mais en

<sup>36</sup> É. Zola, *La fin de l'orgie*, [in] *Chroniques et Polémiques I*, op. cit., pp. 259-260 [259-262].

<sup>37</sup> H. Mitterand, *Le Paris de Zola*, Paris, Hazan, 2008, p. 136.

<sup>38</sup> É. Zola, *La fin de l'orgie*, op. cit., p. 261.

<sup>39</sup> É. Zola, *Causerie du dimanche [Le cabaret]*, [in] *Chroniques et Polémiques II*, op. cit., pp. 200-201 [199-202].

catimini, et avec des boissons plus « élégantes ». Dans *Les divertissements populaires*, l'auteur coupe net sur ce problème : « Les beaux messieurs ont d'aristocratiques dégoûts pour les plaisirs du peuple. Ils se grisent avec du champagne et lui reprochent le vin frelaté des barrières »<sup>40</sup>.

*La fin de l'orgie* met aussi l'accent sur la lassitude générale et le dégoût qu'éprouvent les participants de ces réceptions dont la répétitivité les rend, au fond, aussi ennuyeuses que les soirées dans les salons mondains ; ainsi, étant « las et écœuré[s] des nuits monotones qu'on a passées [...] de la même façon », on a besoin de « terminer la série des plaisirs par des coups d'audace », de « couronner l'édifice par des fêtes excentriques d'un charme piquant et inattendu »<sup>41</sup>. La chronique zolienne donne un exemple d'une telle « fête excentrique » – une réception précédée d'une mascarade assez curieuse :

[...] ces messieurs, des jeunes gens riches et de ce monde qu'on appelle le meilleur monde, [...] ont inventé de jouer au monde renversé. Ils se sont habillés en femmes, et ont reçu, ainsi déguisés, des dames, de grandes dames, assure-t-on. Il paraît qu'on a beaucoup ri. [...]

Vous imaginez-vous le spectacle ? Ces messieurs ont appelé à leur secours l'aide de chambrières adroites [...]. puis, pommadés, serrés dans les corsets, faisant bouffer leurs jupes, ils se sont étalés dans des fauteuils, avec toutes les grâces, toutes les mines exquises de filles galantes, en quête d'amants. Ils ont ri sous l'éventail, parlé d'une voix sucrée, regardé languissamment le plafond, fait les mille grimaces du métier de femme. [...] On m'a raconté qu'un jeune homme, vêtu en rose [...], a gardé une voilette sur son visage, n'ayant pas voulu sacrifier ses moustaches<sup>42</sup>.

On pense aussitôt au coup fou du « petit blondin, celui qui portait un des grands noms de France », qui, à la fin de la soirée chez Nana, au milieu d'une « ivresse morne, d'une bêtise à pleurer »<sup>43</sup>, se met à verser du champagne, puis de la chartreuse dans le piano, pour « donner du son » à l'instrument.

## L'androgynie, ultime stade du « petit crevé »

À côté de tout le bagage de superficialité, voire de bêtise, et d'un mode de vie régné par le chaos et le tumulte, un autre aspect du portrait des jeunes galants du Second Empire nécessite une attention approfondie. Aussi bien chez Zola que chez d'autres écrivains, le dandy parisien, avec son air souvent efféminé et vaguement lascif, laisse parfois des doutes – si l'on emprunte le langage contemporain – quant à son identité sexuelle ; en effet, l'androgynie, dans lequel le masculin et le féminin ne sont plus en fusion, mais en confusion, constitue le meilleur exemple de la

<sup>40</sup> É. Zola, *Causerie [Les divertissements populaires]*, [in] *Chroniques et Polémiques I*, op. cit., p. 194 [193-197].

<sup>41</sup> É. Zola, *La fin de l'orgie*, op. cit., p. 261.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> É. Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1978, p. 114.

décadence du symbole propre à la littérature du second XIX<sup>e</sup> siècle. L'androgynie désigne désormais la virilisation des femmes et l'effémination des mâles, donc une sexualité équivoque et ambiguë, qui, rejetant toute limitation et transgressant tous les tabous, représente « chaque fois le symptôme d'une décadence, celle d'un être, d'une famille, d'un monde »<sup>44</sup>.

« Chez Zola, [...] l'association la plus claire de [l'] androgynie avec le thème de la décadence se retrouve [...] lorsqu'il est question de Maxime »<sup>45</sup>, un des personnages principaux de *La Curée*. En effet, en plus d'être « un produit défectueux, où les défauts des parents se complétaient et s'empiraient »<sup>46</sup>, Maxime est un « hermaphrodite étrange venu à son heure dans une société qui pourrissait » (C, p. 168). Ce fils d'Aristide Saccard et de sa première femme, Angèle, qui a passé les quinze premières années de sa vie dans le Midi, arrive à Paris après la mort de sa mère et le remariage de son père ; fils d'un parvenu parisien du Second Empire mangeant les rentes de son père, il incarnera désormais parfaitement le « petit crevé » zolien.

Lorsque le jeune garçon vient à la capitale, sa tâche principale est de devenir une composante de l'image mondaine de son père désireux de « s'installer définitivement dans son rôle de veuf remarié, riche et sérieux » (C, p. 135). Il est alors « un grand galopin fluet, à figure de fille, l'air délicat et effronté, d'un blond très doux » (C, p. 135). Ses habitudes de collégien pourraient facilement être qualifiées, de nos jours, de transsexuels :

Il se soignait beaucoup les mains, qu'il avait minces et longues ; si les cheveux restaient courts [...], il possédait un petit miroir, qu'il tirait de sa poche, pendant les classes, [...] dans lequel il se regardait des heures entières, s'examinant les yeux, les gencives, se faisant des mines, s'apprenant des coquetteries (C, p. 135).

En effet, pendant un certain temps, il semble que le gamin se croit une fille : « il se serrait tellement, qu'il avait la taille mince, le balancement des hanches d'une femme faite » (C, p. 135). Doté d'un « tempérament neutre », il restera marqué à jamais par cette période d'identité de genre incertaine qui l'a « frappé dans sa virilité » et a mené à « l'effémination de tout son être » (C, p. 135).

Son physique androgyne et sa malice lui procurent vite les faveurs des hautes bourgeoises parisiennes qui font de lui leur poupée, leur mannequin et leur conseiller, d'abord en matière de « chiffons », car le garçon paraît doué d'un goût exquis, puis en affaires du cœur. Il semble particulièrement bien placé pour ce dernier service : il est « déjà terriblement savant », étant « une de ces natures frêles et hâtives, dans lesquelles les sens poussent de bonne heure » (C, p. 135). Il devient camarade de sa belle-mère Renée, qui est très préoccupée de l'éducation galante de

<sup>44</sup> N. Beaudoin, *op. cit.*, p. 75.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>46</sup> É. Zola, *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1978, p. 135. Désormais dans le texte : C suivi de la pagination.

ce « petit tondu de province », et de ses amies. Elles l'appellent « mademoiselle », l'emmènent avec elles chez leur tailleur ou leur modiste, « se le passent de main en main », l'encourageant à baiser leurs poignets, lui apprenant l'art d'allusion équivoque et contribuant ainsi à la « dépravation charmante du galopin », suite à laquelle il se transforme peu à peu en « petit homme de carton qu'on ne craignait pas trop, assez cependant pour avoir, sous sa main enfantine, un frisson très doux » (C, p. 143). Par conséquent, Maxime « semblait né et grandi pour une perversion de la volupté » (C, p. 259).

Quoique, quelques ans plus tard, il semble avoir bien prouvé sa virilité – il rend enceinte une servante des Saccard –, sa vie de fille continue : « ce que Maxime adorait, c'était de vivre dans les jupes, dans les chiffons, dans la poudre de riz des femmes » (C, p. 146). Son physique n'a guère changé non plus : le jeune homme « avait gardé les joues roses et les yeux bleus de l'enfant. Ses cheveux bouclés achevaient de lui donner cet "air fille" qui enchantait les dames » (C, p. 167). Cet « étrange avorton » accompagne sa belle-mère lors des promenades au bois de Boulogne, au théâtre, à l'Opéra ; avec « ses hanches développées, ses longues mains fluettes, son air maladif et polisson, son élégance correcte et son argot des petits théâtres », il est « le dieu de cet âge » (C, p. 168). Ayant connu, à vingt ans, tous les vices et toutes les perversions qu'offre le Paris de l'époque, il semble avoir terminé son évolution sentimentale et sexuelle ; ainsi, il s'ennuie beaucoup et passe ses journées à quêter de nouveaux plaisirs, regardant le monde avec ses yeux d'enfant vicieux et blasé, « deux trous bleus, clairs et souriants, des miroirs de coquettes, derrière lesquels on apercevait tout le vide du cerveau » (C, p. 168).

Le comble de l'indécence arrive lorsque le jeune homme s'engage dans une relation quasi-incestueuse avec Renée. Après un premier rapprochement, presque accidentel et en grande partie provoqué par un singulier caprice de la jeune femme, dans un cabinet particulier du Café Riche, Maxime se laisse faire, ne possédant ni assez de volonté pour s'opposer à une femme belle et désirable, ni assez de morale pour ne pas toucher à l'épouse de son propre père : « Il accepta Renée parce qu'elle s'imposa à lui, et qu'il glissa jusqu'à sa couche, sans le vouloir, sans le prévoir. Quand il y eut roulé, il y resta, parce qu'il y faisait chaud et qu'il s'oubliait au fond des trous où il tombait » (C, p. 254). Même dans cette relation, que la jeune femme considère comme un crime, mais en même temps comme un remède à l'ennui et à la saturation de ses sens épuisés, Maxime ne possède pas de sexe certain et net : « Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain » (C, p. 259). Face à ce garçon-fille chez qui « le sexe hésitait toujours », Renée se permet d'étranges expériences d'échange de rôles sexuels ; active, entreprenante, parfois brutale, elle « était l'homme », faisant tout ce qu'elle veut de son amant passif et docile : « C'est Renée qui "possède" Maxime, non l'inverse ; elle est l'élément actif et



dominant, lui n'est que joliesse, soumission et passivité »<sup>47</sup>. Le jeune homme accepte les idées les plus bizarres :

Un soir, elle [Renée] eut l'étonnante idée de l'habiller en femme et de le présenter comme une de ses cousines. [...] [L]orsqu'elles [les invitées de Renée] comprirent, elles rirent beaucoup, elles ne voulurent absolument pas que le jeune homme allât se déshabiller. Elles le gardèrent avec ses jupes, le taquinant, se prêtant à des plaisanteries équivoques (C, p. 271).

Renée se plaît beaucoup dans cette relation, et la dépravation de Maxime l'amuse. Son amant n'a même pas assez de force ou de caractère pour être un « grand dépravé » : dans sa personnalité « ne luisait pas seulement un éclair de la curiosité du mal » (C, p. 395). Il pratique le vice parce que celui-ci est à la mode, parce que des personnalités plus fortes que la sienne l'y poussent, parce qu'il considère la résistance comme stupide et inutile. Il n'agit jamais de son propre gré : « il subissait », dit de lui le narrateur (C, p. 395). La passivité, la faiblesse, la docilité sont en effet les traits prépondérants de son caractère : c'est un « être lâche et mou, où tout le vice coulait avec la douceur d'une eau tiède » (C, p. 395). Par conséquent, il tombera facilement, aussi bien que sa belle-mère, dans le piège tendu par Saccard, qui, sans qu'ils le sachent, avait fait d'eux ses marionnettes dont il s'est servi pour son propre profit. Maxime devient ainsi comme la dernière maille d'une chaîne de dégénérescence, commençant par le soin excessif de l'allure physique et finissant par la transgression de tabous sociaux.

## Conclusion

« Ah ! que vous avez une triste façon d'être jeunes »<sup>48</sup>, s'écrie Zola en 1896 dans une chronique du « Figaro » intitulée *À la jeunesse*. Lui qui, quinquagénaire, ne rêve que de « recommencer, être fort, être agile, être sain ! [...] sentir le cœur chaud et la main prompte, dans la passion de tout conquérir ! Vouloir ouvrir les bras tout grands et prendre le monde ! »<sup>49</sup>, ne comprend point comment on peut vivre de cette manière chaotique et tapageuse, qui mène souvent au suicide, et comment on peut étouffer, sous les allures d'un mondain blasé, les « fières passions »<sup>50</sup> de l'homme moderne.

C'est le régime instauré par Napoléon III que le romancier tient pour responsable de la dépravation de la jeunesse française des classes supérieures. Une éducation mal organisée et n'assurant ni solides bases scientifiques ni valeurs morales, le déchaînement des instincts humains les plus bas, la valorisation du paraître et l'autorisation

<sup>47</sup> D. Godard, *op. cit.*

<sup>48</sup> É. Zola, *à la jeunesse, op. cit.*, p. 727.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 723.

<sup>50</sup> É. Zola, *Lettre à la jeunesse* (partie du *Roman expérimental*), [in] *O.C.*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2002-2010, vol. 9, p. 4.

de goûter à tout constituant, selon lui, les axes de l'effondrement de la société qui ne va pas tarder à se réaliser ; en effet, le dandy blasé est pour lui la figure de proue d'une crise à venir : « Je crois que le vice a existé de tout temps. Mais il est des âges où il s'affiche, et ces âges annoncent une crise sociale. Quand les vers se mettent à une société, cette société tombe bientôt en poussière [...] »<sup>51</sup>. Dans sa vision quasi-apocalyptique, le vieux monde corrompu est voué à disparaître et à être remplacé par un autre, basé sur des valeurs saines et simples qu'il évoquera dans son dernier cycle romanesque, les *Quatre Évangiles*, dont l'univers utopique sera dominé par les personnages des Froment, hommes braves, droits, honnêtes et bien portants.

Mort en 1902, Zola n'avait pas pu prévoir la persistance de la figure du « petit crevé » dont le déclin ne viendra qu'avec le tumulte de la Grande Guerre.

---

<sup>51</sup> É. Zola, *La jeunesse dorée et les dames galantes*, op. cit., p. 207.

DAVID GALAND

Université Sorbonne Paris Nord

## « Comme une fatigue de chanter » : *Le Poème des décadences* d'O. V. de L. Milosz

« *Like a weariness to sing* » : *Le Poème des décadences* by O. V. de L. Milosz

*Abstract:* This paper focuses on the first book of poetry by Milosz, published in 1899, as a kind of synthesis but also exhaustion of the decadentist esthetic. Milosz does actually not only write this book to illustrate the beauty of decadence, as the fin-de-siècle perceives it, but also to lead it to its ultimate consequence, that is to say an approach to silence.

*Keywords:* decadence, poetry, silence.

*Le Poème des décadences*, premier recueil d'Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939), est achevé d'imprimer le 2 décembre 1899 par Girard et Villerelle<sup>1</sup>. Mais si le jeune poète, encore presque inconnu, surgit ainsi à l'extrême pointe du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est moins, semble-t-il, pour en tourner la page que pour prolonger l'écho, dans un ultime tremblé de notes qui trouble la chronologie. Étendard curieusement porté à rebours, ou brandi par celui qui ferme la marche, le titre du volume fait signe vers ce qui déjà s'éteint, ce que n'a pas manqué de remarquer Francis de Miomandre dès la parution du livre, qu'il présente comme « Un recueil de vers qui tient les promesses d'un titre assez suranné, du Poe, du Baudelaire, du Verlaine, et énormément de littérature »<sup>2</sup>. On peut penser, en effet, que la décadence, ou plutôt le décadentisme, n'est déjà plus tout à fait d'actualité en 1899. Remy de Gourmont, dans un article de 1898, se demandait si l'idée de décadence ne venait pas de s'éteindre avec le « maître » Mallarmé : « [...] et si le mot décadence résu-

<sup>1</sup> Édition de référence : O. V. de L. Milosz, *Œuvres complètes, Poésies I (Le Poème des décadences – Les Sept Solitudes)* [1958], Paris, André Silvaire, 1993. Désormais abrégé *Po I*.

<sup>2</sup> F. de Miomandre, dans la rubrique « Les livres » de *L'Ermitage*, 11<sup>e</sup> année, n° 2, février 1900, p. 156.

mait vraiment tous ces charmes d'automne et de crépuscule, on pourrait l'accueillir et en faire même une des clefs de la viole : mais il est mort, le maître est mort, la pénultième est morte ? »<sup>3</sup>. Que le jeune Milosz s'inscrive dans le sillage d'un décadentisme déjà agonisant, cela semble confirmé par les historiens de la littérature. André Lebois, dans un article de 1959, écrit ainsi avec vigueur que *Le Poème des décadences* « étalait sous un titre maladroit, des complaisances bien littéraires pour un mal du siècle up-to-date et une sensibilité avivée par des remords en apparence gratuits »<sup>4</sup>. Michel Décaudin partage cet avis, puisqu'il estime que « Le jeune poète [...] ne s'est pas encore dégagé du pessimisme et de la mélancolie sans espoir qui avaient composé quinze ans auparavant le *mal décadent* avant d'être le *mal symboliste* [...] »<sup>5</sup>. Henri Peyre, quant à lui, considère que le groupe des auteurs décadents se concentre autour des années 1885-1890, et, de fait, ne cite pas Milosz<sup>6</sup>. Jean de Palacio souligne le caractère « attardé »<sup>7</sup> du recueil, tout en le relativisant : certes, rappelle-t-il par exemple, une remarque de Félicien Champsaur dans son roman *Le Semeur d'amour* indique « le caractère déjà anachronique à cette date (1902) du poète décadent »<sup>8</sup> ; mais par ailleurs les *Poèmes décadents* de Patern Berri-chon, « composés entre 1883 et 1895, ne parurent qu'en 1910 »<sup>9</sup>. Ouvrant un plus large empan, Mario Praz cite Milosz (mais pour *L'Amoureuse Initiation*, roman de 1910) parmi les « ramifications de certains courants décadentistes jusqu'à l'époque actuelle »<sup>10</sup>, dans une note de l'édition de 1966 qui cite également Bernanos, Kessel, Jouve, Genet ou Duras<sup>11</sup>. Mais l'historien Michel Winock considère que la décadence se manifeste entre 1885 et 1898, c'est-à-dire entre les funérailles de Victor Hugo et l'intervention de Zola dans l'affaire Dreyfus<sup>12</sup>.

<sup>3</sup> R. de Gourmont, « Mallarmé et l'idée de décadence » [1898], repris dans : *La Culture des idées* [1900], Paris, U.G.E., 1983, [10/18], p. 137.

<sup>4</sup> A. Lebois, « Les Poèmes de Milosz (Pour le 20<sup>e</sup> anniversaire de sa mort) », [in] *Littératures*, n° 7, février 1959, p. 23. Le texte de cet article est repris dans : A. Lebois, *L'Œuvre de Milosz*, Blainville-sur-mer, L'Amitié Par Le Livre, 1960.

<sup>5</sup> M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914* [1960], Paris, Honoré Champion, 2013, [Champion classiques], p. 302.

<sup>6</sup> Voir le chapitre VII, « En quête du morbide et de l'étrange : les décadents. Laforgue », [in] H. Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974, [Littératures modernes], pp. 156-177.

<sup>7</sup> J. de Palacio, « La pratique décadente chez le jeune Milosz », *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 295. Article repris de : P. Garnier, J. Kohler et O. Piveteau (dir.), *Milosz. Racines et exil, Colloque international de la Sorbonne*, [in] *Les Amis de Milosz*, n° 28-29, Paris, André Silvaire, 1990, pp. 65-75.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 295. Observons en outre que l'œuvre poétique de Renée Vivien, traversée de motifs décadents, s'étend de 1901 (*Études et préludes*) à 1908 (*Sillages*) et que si Jean Lorrain ne publie plus guère de poèmes après 1897 (*L'Ombre ardente*), il publie en revanche d'importants romans décadents par la suite, tels *Monsieur de Phocas* en 1901 et *Les Noronsoff* en 1902.

<sup>10</sup> M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir* [*La Carne, la morte et il diavolo nella letteratura romantica*, 1966], Préface à la deuxième édition, p. 21.

<sup>11</sup> *Ibidem*, note 14, p. 382.

<sup>12</sup> Voir M. Winock, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, [L'Esprit de la cité].

Cependant cette discussion sur l'asynchronie apparente du titre de ce premier recueil de Milosz par rapport à ce qui est davantage un « état d'esprit » qu'« un mouvement littéraire constitué »<sup>13</sup> – discussion qui traduit sans doute l'embarras des critiques devant un livre qui semble n'annoncer que lointainement l'épanouissement de l'œuvre d'un poète volontiers présenté comme l'un des grands novateurs du XX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup> –, détourne d'une interrogation plus fondamentale sur la portée d'un titre qui n'est peut-être pas si « maladroit »<sup>15</sup> qu'on l'a dit. Par-delà son ambivalence (faut-il lire objectivement ou subjectivement le génitif ?), ce titre peut en effet tenir lieu d'affirmation d'un projet poétique, la prétention à être une synthèse (le pluriel « des décadences » étant réduit au singulier du « Poème »), voire l'aboutissement et l'épuisement d'une esthétique déjà constituée.

Cette dimension programmatique du titre invite à considérer d'abord le recueil comme une œuvre fondée sur le ressassement de motifs et de thèmes si insistant qu'il en évide au moins partiellement le sens, au profit d'une ostentation qui manifeste la faillite poétique. Mais peut-être cet échec n'attend-il pas d'être relevé, rédimé par un nouveau souffle lyrique : le dialogue ainsi instauré par le poète avec le silence dessine, semble-t-il, une autre voie poétique.

## Une esthétique du ressassement

Le recueil est composé de deux parties inégales. La première, intitulée « Femmes et fantômes », comporte dix-sept poèmes. Son titre demeure ambigu : s'agit-il de désigner des femmes qui sont fantomatiques en elles-mêmes (par superposition), ou d'entremêler des évocations de femmes à des évocations de fantômes (par juxtaposition) ? Quoi qu'il en soit, l'emploi du pluriel sans déterminant, et l'écho phonique entre les deux mots, tendent à suggérer d'emblée une pluralité redondante, où des figures féminines et fantomatiques semblent se refléter les unes les autres, dans une

<sup>13</sup> A. Jeannerod, « La Décadence », *Les Essentiels de la littérature*, BNF Gallica, 2021, [en ligne :] <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/decadence> (page consultée le 30.05.2023).

<sup>14</sup> Comme le fait Apollinaire dès 1906 dans *La Phalange nouvelle* (Voir G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1991, [Bibliothèque de la Pléiade], p. 898). Jean Orizet fait entrer Milosz dans son anthologie *Les Explorateurs solitaires du XX<sup>e</sup> siècle*, tome 13 de la collection « La Bibliothèque de poésie » qu'il a dirigée (Paris, France Loisirs, 1992), entre Fargue et Supervielle. Les critiques ont souvent souligné, à juste titre mais comme pour le sauver de l'oubli, que *Le Poème des décadences* laisse entrevoir la maîtrise du futur poète des *Éléments* et de *La Confession de Lemuel*. F. de Miomandre évoque « une sûreté de rythme surprenante pour un volume de début » (F. de Miomandre, *op. cit.*, p. 156) ; A. Lebois écrit que les trois premiers recueils « annonçaient, pourtant » (A. Lebois, *op. cit.*, p. 23) ; M. Décaudin parle d'« un accent nouveau » qui « anime ces réminiscences, voire ces imitations » (M. Décaudin, *op. cit.*, p. 302). Jean de Palacio nuance le caractère « attardé » du recueil, et il en appelle à la logique même du décadentisme : « En publiant en 1899 *Le Poème des décadences*, Milosz pourrait donc faire figure à la fois de précurseur et d'attardé, si ces termes avaient un sens, appliqués à une poétique qui se voulait de toute façon à bout de course. » (J. de Palacio, *op. cit.*, p. 295).

<sup>15</sup> A. Lebois, *op. cit.*, p. 23.

succession anonyme et déréalisée. à cette répétition horizontale, synchronique, des figures semble s'ajouter une répétition verticale, historique, que suggère le titre de la seconde section, « Le Poème des décadences », lui-même répétant à l'identique le titre du recueil. Le mot « Poème », ici, peut en effet garder une connotation associée au genre noble de l'épopée (le « Poème »), d'autant plus qu'il est associé à un pluriel épique qui suggère la pluralité ou la cyclicité des périodes de décadence.

Mais ces deux impressions, si elles se confirment à la lecture, se croisent et s'entrelacent pour faire naître une certaine unité, peut-être même une certaine monotonie, du recueil, dans leur débordement d'une section à l'autre. En effet, les femmes évoquées dans l'ensemble du recueil, bien que plus nombreuses dans la première partie, ont toutes un point commun : leurs noms, *Aliénor*, *Marie*, *Fanny*, *Salomé*, *Céliane*, *Annie*, *Lyanthe*<sup>16</sup>, *Lalie*, *Lilia*, *Placidia*, *Elliné*, *Egeia*, font clairement apparaître le retour insistant des mêmes sonorités, le [a], le [i] et le [l]. L'onomastique repose donc, comme l'a souligné J. de Palacio, sur « des syllabes liquides au bord de l'évanescence », traces « d'un langage qui se délite »<sup>17</sup> ou s'enlise dans une sorte de lallation. Le prénom « Lalie » est à cet égard significatif, puisqu'il associe le langage (par l'étymon grec : *lalein*, « parler ») et le bégaiement de la consonne liquide. Ces figures féminines semblent de surcroît partiellement interchangeables : le caractère suranné ou conventionnel de la plupart de ces noms les dépersonnalise. En outre, les connotations que ces noms éveillent participent à les confondre, par l'évocation du lys qui traverse graphiquement « Lyanthe » et étymologiquement « Lilia », et qui suggère l'idée d'une blancheur et d'une pureté que le poème « Aliénor » révoque (« Lys de poison cueilli aux rives de volupté », *Po I*, 19), mais également par l'idée du lien, végétal et aliénant (« Aliénor », « Céliane », « Lyanthe »), symbole d'une hantise que le nom « Egeia », par sa proximité évidente avec la *Ligeia* de Poe, couronne. Surtout, ces prénoms tissent des liens avec la seconde section du recueil, en ce que « Aliénor » et « Salomé » ancrent déjà le propos dans l'atmosphère antique et médiévale des sept derniers poèmes.

Les décadences visées par le recueil sont en effet multiples, d'abord d'un point de vue historique : antiquité juive dans « Salomé », antiquité romaine dans « Sommeil », décadence médiévale dans « Aliénor », par exemple. La figure du Bouffon, qui apparaît dans « La Dernière orgie », est l'incarnation et la voix transhistoriques de la décadence, rencontrée pour la première fois à « Gomorrhe » (*Po I*, 73), puis dans toutes les « Babylones d'or » (*Po I*, 74), enfin dans les arènes romaines. Mais la décadence se manifeste également de façon plurielle du point de vue synchronique, puisqu'elle touche à l'univers objectif, mais également aux êtres humains eux-mêmes. L'espace des poèmes est avant tout un décor factice, composé de tous les *topoi* les plus usés de la littérature décadentiste. Il s'agit en premier lieu d'un

<sup>16</sup> Le poème « La Lyanthe » étant constitué uniquement de 12-syllabes, les deux occurrences de ce nom, aux vers 12 et 17, permettent de savoir que le poète prononce « Ly-anthe », avec une diérèse.

<sup>17</sup> J. de Palacio, *op. cit.*, p. 297.

Orient mythique, avec ses parfums lourds, ses danseuses, sa langueur et ses éclats de lumière sur les surfaces précieuses et les bijoux. Les flaques de pluie, les étangs et les lacs sont des eaux stagnantes, symbolisant la clôture, l'immobilité et le pourrissement, mais renvoient, comme les bijoux étincelants, à une esthétique de la surface et de la fragmentation. La lumière est diminuée dans une réverbération qui manifeste le caractère trompeur et troublant de ce monde artificiel. Un jeu spéculaire s'établit entre les yeux féminins, les surfaces métalliques ou minérales et les flaques de sang : le « miroir de sang » sur lequel on apporte la tête de Jean-Baptiste à Salomé est un « or de deuil » (*Po I*, 31). Le poète voit partout « Ce vide et cet éclat d'hiver et de silence / Qu'ont les miroirs tendus vers les lèvres des morts » (*Po I*, 37). Comme eux, les lacs renvoient des reflets inertes : « Les lys d'enfer, / Rouges et froids, se doublent et grimacent / Dans la blancheur du lac à la robe sans pli » (« Aliénor », *Po I*, 18).

Car le signe majeur de la décadence universelle est l'extinction de la lumière, son affaiblissement crépusculaire, sur lequel s'ouvre le recueil : « Les mains tièdes du soir ont fermé les corolles » (*Po I*, 17). La lumière ne peut être qu'une « aube chlorotique » (*Po I*, 75), ou celle des « vieux soleils d'octobre » (*Po I*, 39). L'espace s'évanouit dans l'obscurité ou dans la brume, qui n'a de profondeur que dans son propre engloutissement : « Entendez-vous la ronde qui pleure, dans le jardin noyé / De brume aveugle, au fond du vieux faubourg ? » (*Po I*, 29). C'est un espace de lointains fanés, automnaux et crépusculaires, orienté vers sa propre exténuation.

Cette dilution de la lumière et de l'espace s'accorde avec les figures humaines qui peuplent le recueil, marquées elles aussi, sans surprise, par la déchéance et par l'effacement de l'être au profit d'un fragile paraître. Cette réduction ontologique se manifeste non seulement par un ensommeillement dont J. de Palacio a souligné l'importance et analysé l'omniprésence lexicale<sup>18</sup>, c'est-à-dire par une sorte de dévitalisation profonde qui s'approche de la mort, mais aussi par la théâtralisation de l'ennui à travers une pantomime qui artificialise les personnages évoqués : « Les Survivants de la Vie bâillent et s'allongent en des poses / De sarcophage. »<sup>19</sup> (*Po I*, 69). On retrouve ce bâillement dans « La Dernière orgie », avec « Les mignonnes et les mignons [qui] / Bâillent mélancoliquement » et dont « les visages trézalés<sup>20</sup> / Semblent mourir avec les derniers lumignons » (*Po I*, 72). Cette léthargie est à mettre en rapport avec la sensualité lasse, l'érotisme fatigué qui imprègnent nombre de poèmes, dont les actrices et acteurs baignent dans une torpeur née des excès de la luxure :

Sur la blancheur des seins se fanent les caresses  
Des glorieux barons, des vassaux couronnés,

<sup>18</sup> Voir J. de Palacio, *op. cit.*, pp. 295-296.

<sup>19</sup> Est-il nécessaire de souligner combien l'enjambement rend visible cet allongement des « Survivants » déjà en proie à une mort virtuelle ?

<sup>20</sup> L'adjectif « trézalé » est une variante de « trésaillé », attestée dans l'*Encyclopédie* en 1765 et répertoriée dans le dictionnaire de Littré. Il renvoie à l'aspect gercé ou fendillé de peintures ou d'émaux trop exposés au soleil ou imprégnés d'huiles trop grasses.

Et, avec un bruit tiède de chair paresseuse qu'on frappe,  
 Sur leurs lèvres aux parfums de grappes  
 Meurent les beaux baisers des Empereurs et des Papes ! (*Po I*, p. 18)

La pâleur des femmes signe les déliquescentes de la chair, et leurs danses lourdes et lentes – à l'exception notable de celle de Salomé – accentuent encore un érotisme fait de poses lascives et de parfums entêtants, à l'image de ces « danseuses [...] aux luxures paresseuses » (*Po I*, 78) décrites dans le poème « Danses ». à ces lieux communs des imageries orientale (y compris romaine) et médiévale décadentistes, s'associe sans heurt l'imagerie fantomatique et évanescence des femmes symbolistes, désincarnées, inaccessibles, volontiers mortifères, vêtues de robes au frou-frou automnal (« Dans le bruit de ta robe erre la mort des feuilles », *Po I*, 38) ou aux touffeurs parfumées (« Sa robe a la couleur des nuages d'encens / Qu'un fardeau de senteurs fait ramper sur les dalles / Des vieux temples déserts maudits par les passants », *Po I*, 46). Nulle solution de continuité entre ces deux images féminines : la femme de chair peut être froide comme un fantôme, quand elle est minérale, telle Salomé couverte de gemmes ; la femme fantomatique hante et obsède comme la femme végétale et vénale, la plante vénéneuse et vénérienne, enlace à la manière d'un « lierre noir » tout en pénétrant à la manière d'un « lys de poison » (*Po I*, 19). Vampirique, la femme boit le sang de ses victimes, telle Salomé aux lèvres rouges du sang du prophète, mais elle est également vampirisée par la débauche, telle Aliénor (« Car les baisers de la Luxure ont bu tes veines », *Po I*, 20), et par là se décolore comme les femmes si peu corporelles qu'elles semblent déjà hors de la vie, telle la Lyranthe qui a bu « le sang des clartés idéales » (*Po I*, 47). Femmes au corps qui « sonne comme une amphore / Vide » (*Po I*, 20) ou femmes dont « [La] forme n'est plus que le reflet de [leur] forme » (*Po I*, 42), les figures féminines se révèlent, pour le poète, n'être presque toutes qu'apparences trompeuses.

Un tel parcours parmi les motifs et les thèmes majeurs du recueil ne peut que faire naître l'impression d'un déjà-dit : le poète réemploie à l'envi des images décadentistes d'ores et déjà usées ou des lieux communs figés en stéréotypes, voire en clichés inscrits dans le style<sup>21</sup>.

## Une esthétique de l'épuisement et du silence

Le « naufrage universel des valeurs poétiques »<sup>22</sup> que met en scène le recueil, comme l'a bien montré J. de Palacio, est inévitablement celui de la Beauté elle-même,

<sup>21</sup> La réflexion de Remy de Gourmont sur les clichés date de la même année que le recueil de Milosz, puisqu'elle émerge dans son *Esthétique de la langue française*, publiée en 1899. Sur ces notions, voir R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, [128], pp. 9-29.

<sup>22</sup> J. de Palacio, *op. cit.*, p. 298.



et de la poésie elle-même. Car la Beauté paraît gâtée de l'intérieur : elle a un « cœur élagabalien » (*Po I*, 27), comme le cœur empoisonné d'Aliénor. Le lien platonicien entre l'Idée et l'apparence est ici perverti : la courtisane et la Beauté partagent la même séduction, le même attrait trompeur. Certes, comme l'écrit Olivia Cohen, « le poème "Hymne" suggère l'effet marmoréen de la géométrie du corps "métonymiquement" décrit et invite à faire un rapprochement entre la matière et le contour, le dessin du corps » de la Beauté, ce qui rappelle Baudelaire ; mais ce corps est évidé, menacé, puisqu' « Un hibou dort dans le buste creux de la Beauté » (*Po I*, 53). L'analogie avec le corps d'Aliénor, qui « sonne comme une amphore / Vide » (*Po I*, 20) est frappante. Le monde de la décadence, chez Milosz, est celui de l'artifice, des pierreries qui brillent de mille feux mais dont le bruit trahit la vanité et la facticité<sup>23</sup>, « un bruit d'idole creuse et un rôle de bijoux faux » (*Po I*, 22). La décadence remplace par l'ostentation des signes et des sons l'absence de réalité et de musique vraie.

C'est le principe même de l'esthétique décadente, « secondaire », telle que l'a décrite Pierre Jourde :

On pourrait distinguer une première catégorie de principes selon laquelle l'œuvre se nie elle-même, en faisant appel à l'extra-littéraire : elle ne se veut pas « seulement » littéraire, elle prétend puiser sa valeur, indéfiniment renouvelable, dans toutes sortes d'entités étrangères, que l'on appellera « vérité », « nature », « génie », « inconscient », « engagement ». Il s'agit des valeurs les plus antidécadentes qui soient. On pourrait parler, pour ce type de création, d'œuvre « authentique », ou d'œuvre « primaire », qui évite la connotation valorisante [...].

En revanche, l'œuvre secondaire choisit de s'affirmer d'abord comme littérature [...]. L'œuvre devient formaliste non pas au sens où elle entend être considérée avant tout pour sa valeur formelle, mais dans la mesure où son jeu perpétuel avec les formes est une manière de manifester son refus de s'y laisser saisir. [...] On dira par exemple que certains écrivains, à force de ressasser les thèmes à la mode (c'est le cas, on pourrait dire la fonction de Jean Lorrain) les vident de leur contenu. Mais cet épuisement, cette réduction du sens à des signes du sens, et de l'authenticité à la mode ou à la pose, est inséparable de l'esthétique à laquelle on peut associer ces mythes<sup>24</sup>.

Toute musique vraie ne peut plus être perçue que dans un lointain écho, assourdi par la brume qui en cache la source. Cet étouffement acoustique manifeste la nostalgie d'une poésie vive, comme dans les dernières strophes de « Brumes » :

Je songe à la chanson des brises et des guêpes  
Et de l'azur rayé de grands vols d'oiseaux blancs...  
Comme c'est loin ! Les sons étouffent dans les crêpes  
De mon affliction et de l'automne, et je n'entends

Que toi, valse oubliée, essoufflée et boiteuse,  
En lambeaux dans le vent des carrefours déserts,

<sup>23</sup> En cela, Milosz retient au moins partiellement l'héritage baudelairien, en ce que les bijoux sont dans *Les Fleurs du Mal* « Les choses où le son se mêle à la lumière » (« Les Bijoux », v. 8, [in] Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, [Classiques de Poche], p. 217).

<sup>24</sup> P. Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, [Travaux et recherches des universités rhénanes], pp. 20-21.

Requiem des abandonnés, vieille berceuse  
Dont les pauvres doigts amaigris s'acharnent sur mes nerfs ! (*Po I*, 55)

Les « ritournelles décolorées » (*Po I*, 41), la « sonatine / Des jours défunts » (*Po I*, 59) sont autant de signes que « l'inspiration s'en va, clopin-clopant » (*Po I*, 85), parce qu'« Il est tard pour la vieille / Beauté » (*Po I*, 70). Voici le temps « Des poèmes manqués, des stériles amours » (*Po I*, 55).

La poésie « secondaire », au sens de P. Jourde, semble chez Milosz en deuil de ce qui n'est pas elle, l'œuvre « primaire », dont elle ne méconnaît pas l'aspect démodé ou simpliste, mais qu'elle ne tourne pas en dérision (contrairement à ce que fait parfois Jules Laforgue), parce qu'elle représente une poésie originelle, populaire ou naïve, authentique ou vraie, en tout cas affirmative – et désormais inaccessible. Le jeune Milosz en appelle ainsi, par exemple, à la saveur mièvre de Lamartine (« les feuillets de votre Jocelyn », *Po I*, 34). Symptomatiquement, le poème « Brumes » concilie un pastiche de Baudelaire (« Je suis un grand jardin de novembre, au fond d'un vieux faubourg ») et les *refrains niais* (Rimbaud) des chansons de l'enfance : « (Marie, tu dors, ton moulin va trop vite) » (*Po I*, 29-30). De même, le discours religieux, fondé sur une vérité, une authenticité associée au sacré, est profané dans son enlacement au lexique de l'impureté et de la débauche, dès le poème liminaire « Aliénor ». Les discours et les modèles d'une parole inspirée ou fondée sont ainsi présentés dans un jeu de convocation et de révocation qui dit à la fois la nostalgie et la distance avec lesquelles le poète s'y réfère.

Le recueil se clôt avec une insistance suspecte sur l'échec poétique. Le poème final, « Le Coup de grâce », souligne le devenir-prose d'une poésie en faillite, qui ne peut plus qu'exprimer le « désespoir, sans affectation, en prose » (*Po I*, 85). On peut cependant douter que le dernier mot ne puisse être que la chute du poème, son sacrifice si théâtral à la toute fin du recueil :

On leur jeta le corps d'une femme égorgée  
– Dernier poème de Beauté, dernier symbole  
Sur qui les incendies semèrent des corolles –  
Et César dit : « Quel était le nom de la ville assiégée ? » (*Po I*, 86)

Le recueil sombre-t-il si facilement, par ce geste poétique et politique<sup>25</sup>, dans l'oubli du poème et du langage ? J. de Palacio suggère qu'en réalité la poésie de Milosz se sauvait par le réveil barbare imposé par « Salomé », poème où il lit l'irruption d'une vie, d'un dynamisme nouveau, fondé sur une corporalité qui dit le réel et « pourfend l'Idéal illusoire et spectral [...] au nom de la vie instinctive et élémentaire »<sup>26</sup>. Il y aurait alors chez le jeune Milosz le retour à une source nouvelle de vie, une semence de poésie « primaire », au sens de P. Jourde ; l'inspiration reviendrait

<sup>25</sup> Comme l'a bien vu J. de Palacio, *op. cit.*, p. 299.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 301.

ainsi d'autant mieux à une valeur antidécadente que ce poème récrit, il est vrai, le mythe de Salomé très différemment de Huysmans, par exemple, chez qui il s'agit d'une « femme fatale mortifère », et donc qu'il va « CONTRE la Décadence »<sup>27</sup>. Une telle hypothèse confirmerait la thèse de P. Jourde sur l'œuvre décadente, qui, selon lui, se définit par l'excès permanent sur les modèles et les contre-modèles qu'elle se donne, autrement dit par un jeu avec des discours qui sont partiellement elle, mais auxquels elle refuse de s'identifier pleinement<sup>28</sup>.

Mais dans ce jeu avec les discours, y compris celui – poussé jusqu'à l'exténuation – de la décadence, c'est peut-être autre chose qui se joue. L'écriture de Milosz s'y confronte en effet au silence, fin ultime de la décadence. Loin de se réveiller, l'écriture poétique apprend, approche le silence. Les innombrables formes de la répétition dans le recueil manifestent un désir de tendre vers la berceuse (genre qui apparaît dans deux titres de poèmes), le chant réduit à un doux balancement, à une monotonie proche du murmure, à « Des rythmes comme une fatigue de chanter » (*Po I*, 79), à un « silence / Mais qui frissonne encore d'un déclin d'harmonies », pour reprendre une formule des *Sept Solitudes* (*Po I*, 123).

Les incessantes reprises, aussi bien au niveau du vers (par l'épizeuxie : « Dormez, dormez ! », *Po I*, 42, ou par l'épanalepse : « Les ombres des chemins se sont fondues dans l'Ombre », *Po I*, 57), du poème (par le refrain) ou de poème à poème (par la reprise des mêmes vers<sup>29</sup>), suscitent l'impression d'une monotonie dormitive. La versification, par le rôle important qu'attribue Milosz au [e] caduc et à la rime féminine, ou à l'alternance irrégulière entre vers isométriques et vers hétérométriques, voire aux 13-syllabes et aux 14-syllabes si trompeurs par leur proximité avec l'alexandrin récurrent, permet au jeune poète d'instaurer une prosodie doucement balancée, inventive mais jamais heurtée, propre à atténuer le lyrisme jusqu'à frôler le silence, à atteindre un « toucher sonore »<sup>30</sup> particulièrement subtil.

## Conclusion

La décadence, chez le jeune Milosz, ne s'arrête ni à la nostalgie d'une poésie naïve, ni à l'ostentation d'une poésie sentimentale qui voit en son dédoublement spéculaire le raffinement ultime de l'écriture. Dès son premier recueil, Milosz ouvre une nouvelle voie, trouve une nouvelle voix, dans le dépassement des apories auxquelles se heurte le décadentisme. La décadence n'est ainsi pour le jeune poète pas

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>28</sup> Voir p. Jourde, *op. cit.*, p. 2325.

<sup>29</sup> Reprises liées à l'histoire éditoriale du texte, mais qu'on peut trouver heureuses (sur ce point, voir la préface de J. Buge, *Po I*, 10-11).

<sup>30</sup> C. Vuillerme, « Les jeux du double dans "Femmes et fantômes" de O.V. de L. Milosz », [in] *Les Amis de Milosz*, n° 40-41-42, Monaco : Éditions du Rocher/André Silvaire, 2003, p. 100.

une chute dans le silence, mais une façon d'appivoiser le silence, en jouant avec tous les discours, y compris celui de la décadence littéraire, afin de trouver, dans les interstices du jeu, l'espace d'une cadence personnelle, une musique en sourdine, passage entre le dire et le silence.

ZOFIA LITWINOWICZ-KRUTNIK

Institut Catholique de Paris / Université de Varsovie

## La chute et le rêve. Les images du déclin dans la « symphonie en noir » maléguienne

*The fall and the dream. The images of decay in Joseph Malègue's 'symphony in black'*

*Abstract:* This article intends to study the images of decay in the posthumous novel by Joseph Malègue (1876-1940), *Black Stones. The Middle Classes of Salvation* (1958). It offers three levels of analysis: historical-social, aesthetic and philosophical. Interconnected, they correspond to one another. Firstly, the article examines the historical framework of the novel: the provincial “grande bourgeoisie” under the Third Republic which loses its power and falls into decline. Then comes aesthetic level: chromatic tones and architectural metaphors of necropolises and mausoleums. The imaginary of decay reaches its peak in the treatment of voluntary phenomena in characters from the upper middle class background, which echo Bergson’s philosophical analyses of the disorders of will.

*Keywords:* decay, fall, Malègue, *Black Stones*, will, upper middle class, Bergson

À la lecture de *Pierres noires* de Joseph Malègue (1876-1940), publié à titre posthume en 1958, on peut s’étonner du gouffre idéologique et esthétique qui le sépare du premier roman de l’auteur auvergnat, *Augustin ou le Maître est là* (1933). En effet, baptisé « une symphonie en noir », *Pierres noires* s’oppose naturellement à la « symphonie en blanc »<sup>1</sup> qu’était *Augustin*. Son atmosphère de déchéance et d’impuissance se trouve aux antipodes de celle de force et d’action qui imprègnent ce dernier, roman aux échos blondéliens, y compris ceux de *L’Action. Essai d’une*

---

<sup>1</sup> Les deux expressions ont été forgées par Jacques Chevalier dans sa préface à *Pierres noires* (1959, Spes, p. XII et XIII) et ensuite reprises par Charles Møller, *Littérature du XX<sup>e</sup> siècle et christianisme*, vol. II : *La foi en Jésus-Christ : Sartre – Henry James – Martin du Gard – Malègue* [1953], Tournai-Paris, Casterman, 1962.

*critique de la vie et d'une science de la pratique* (1893)<sup>2</sup>. Déclin, effritement, crépuscule : voici les termes qui cernent, au moins à première vue, tant la thématique que l'esthétique du roman. D'abord, il s'agit du processus historico-sociologique de cette vaste fresque qui s'étale sur 800 pages, couvrant la période 1890-1913. Ensuite, de sa tonalité esthétique : topographie symbolique et palette chromatique lumineuse qui sombre dans le noir. Enfin, du déclin de la volonté chez les personnages, qui, dans son prisme philosophique et psychologique, est caractéristique de la mise en question du romanesque dans la période d'entre-deux-guerres<sup>3</sup>.

Dans les premiers chapitres du roman, qui correspondent, assez vaguement, au début des années 1890, la grande bourgeoisie de Peyrenère, une petite ville imaginaire d'Auvergne, se laisse percevoir – au moins aux yeux du focalisateur-narrateur du Livre I, Jean-Paul Vaton, alter-ego de Malègue –, au prisme de l'isotopie lumineuse et quasi-mythique. Pourtant, dès le début, elle s'enferme dans ses rêves et court inévitablement à sa perte, s'assombrissant d'une « dignité mélancolique »<sup>4</sup> propre aux mondes en voie de disparition. Les notables perdent leur ancien pouvoir mais, figés dans leurs catégories de penser, leur orgueil et leur hypocrisie, demeurent impuissants. Sombrant dans la nostalgie, ils sont incapables d'arrêter la « descente lente, tranquille et continue [des] vieilles classes bourgeoises qui s'en vont », comme le résume un des personnages<sup>5</sup>. Avec leur effritement, un monde entier s'efface. Une comparaison avec Proust, qui peint le même processus mais dans le contexte de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie parisienne<sup>6</sup>, vient naturellement à l'esprit. « Tout ce qui nous semble impérissable tend à la destruction », affirme le narrateur de *La Recherche* par rapport à Gilberte devenue la marquise de Saint-Loup, qui poursuit : « [...] une situation mondaine, tout comme autre chose, n'est pas créée une fois pour toutes mais aussi bien que la puissance d'un empire, se reconstruit à chaque instant par une sorte de création perpétuellement continue »<sup>7</sup>. Malègue, avec son second roman, s'inscrit aussi, à son tour, dans ce cercle éternel de la croissance et du déclin

<sup>2</sup> Le discours de la force, de l'action et de l'énergie, une réaction naturelle à l'esthétique symboliste et décadente, circulait beaucoup en Europe avant la grande guerre et entre-deux-guerres (cf. par exemple Maurice Barrès, dans sa trilogie *Le Roman de l'énergie nationale*, 1897-1902). Sur la présence blondélienne chez Malègue, cf. les hypothèses éclairantes de José Fontaine, « L'Action et Histoire et dogme de Maurice Blondel chez Joseph Malègue », *Nouvelle Revue Théologique*, n° 141, mars 2019, pp. 430-447.

<sup>3</sup> N'oublions pas que *Pierres noires*, malgré sa parution tardive, a été rédigé dans les années 1922-1929 (datation fondée sur l'étude des inédits et des brouillons au fonds Malègue aux archives de l'Institut Catholique de Paris, 21 rue d'Assas, 75006 Paris).

<sup>4</sup> Expression de Léon Émery, *Joseph Malègue : romancier inactuel*, Lyon, Les cahiers libres, n° 68, 1962, p. 36.

<sup>5</sup> Il s'agit de Maurice Guyot de Lavaline. Cf. J. Malègue, *Pierres noires. Les Classes moyennes du Salut* [Paris, Spes, 1958], Paris, Ad Solem, 2018, p. 494.

<sup>6</sup> C. Bidou-Zachariasen, Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois, Descartes et Cie, 1997, pp. 111-139.

<sup>7</sup> *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, vol. IV, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1989, pp. 247-248.

qui se succèdent indéfiniment dans tout processus historique – bien qu’il montre, d’autre part, une possibilité de son interruption, en mettant en scène le personnage d’un saint dont le sacrifice rachète la collectivité de Peyrenère, Félicien Bernier.

Ce déclin politico-social des vieilles classes se traduit par l’esthétique du déclin : glissements chromatiques, métaphores des labyrinthes, des mausolées et des cimetières, multitude des scènes nocturnes. De noirs massifs et des ténèbres dominent l’imaginaire du roman : à partir des maisons noires aux pierres volcaniques jusqu’aux dédales des ruelles et cavernes de la cité médiévale, en passant par les histoires poussiéreuses des grandes familles et les profondeurs de l’âme humaine où, dans les froids caveaux, somnolent les vices éternels de l’homme : l’orgueil, l’acédie, l’indifférence, l’hypocrisie, la luxure.

Mais sur un autre plan encore, philosophique, se joue un rôle déterminant : au déclin socio-politique se joint un déclin moral et existentiel, avec une crise de la volonté des personnages. La jeune génération des notables, prometteuse au début du roman, représente, selon l’expression de Léon Emery, la « forme raffinée de la dégénérescence »<sup>8</sup>. Ils se caractérisent non seulement par la faiblesse de caractère mais surtout l’insatisfaction perpétuelle de leurs désirs : il n’est pas anodin que le Livre II du roman s’intitule *Le désir d’un soir parfait*. Deux personnages emblématiques incarnent cette dégénérescence de la volonté qui annonce la dissolution du personnage : André Plazenat et Jacqueline de Brugnes. Tous deux sont ravissants et talentueux mais souffrent de ce que Bergson considérerait comme les troubles de la volonté<sup>9</sup> ; et ce mélange paradoxal rend leur chute d’autant plus tragique.

Nous tenterons alors de cerner l’imaginaire du déclin chez Malègue peintre de la chute des notables de province aux plusieurs strates : politico-sociale, esthétique-symbolique et philosophico-psychologique. Après avoir analysé les motifs et les images littéraires relatifs aux transformations sociales sous la Troisième République, nous nous concentrerons sur l’esthétique symbolique du roman et ses dimensions philosophiques inspirées de travaux d’Henri Bergson, philosophe capital pour Malègue, écrivain bergsonien par excellence.

## Déclin des grandes familles

Le thème de la mise à mort de la société bourgeoise et grand-bourgeoise n’est pas novateur en soi. Il voisine même un lieu commun tant dans le roman que dans le théâtre de l’époque maléguienne : évoquons les productions, parfois peu réussies, de Georges Ohnet, Maurice Barrès ou Paul Bourget (dont Malègue appréciait les romans à thèse comme *Le Disciple* ou *Le Démon de midi*). Quant au déclin de

<sup>8</sup> L. Emery, *op. cit.*, p. 42.

<sup>9</sup> H. Bergson, *L’Énergie spirituelle. Essais et conférences* [1919], [in] *Œuvres*, éd. André Robinet, Paris, PUF, 1959, pp. 927-930.

l'aristocratie et à son conflit avec certaines couches bourgeoises, nous les retrouvons dans les scènes mondaines de *La Recherche*, œuvre importante pour Malègue<sup>10</sup>. Mais la nouveauté et la force du romancier auvergnat résident ailleurs. À la fois sociologue perspicace et fin connaisseur de l'âme humaine, il brosse vigoureusement le tableau de la lente dégénérescence du monde des notables et décrit la montée de la bourgeoisie laïque avec « poésie et vérité »<sup>11</sup>. Son tableau de la petite cité de Peyrenère et des conflits idéologiques qui opposent les vieilles structures à la démocratie radicale, apparaît comme vivement réaliste et, en même temps, plein de lyrisme, à la fois précis et baigné dans le rêve.

Parmi ses sources évidentes, on peut nommer, entre autres, *La Fin des notables* de Daniel Halévy, *l'Histoire d'une société* de René Béhaine (proclamé « précurseur de Proust »<sup>12</sup> pour ses penchants psychologiques et ses études de mœurs), et *Le Fils de l'Esprit. Roman social* de Georges Fonsegrive, ou encore *La Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel. Tous les quatre, comme *Pierres noires*, tentent de saisir les transformations sociales sous la Troisième République, peignant la perte du pouvoir des notables désormais exclus des conseils municipaux et l'ascension des nouvelles couches sociales.

Les élites sociales traditionnelles de Peyrenère (les du Montcel, les Plazenat, les Guyot-Lavaline, les Vodable des Brugnes, les Guyot-Chaudezollès, et d'autres) se trouvent aussi anéantis face aux mutations du pays après 1870 que les grands bourgeois parisiens et versaillais décrits par Halévy dans *La Fin des notables*. Elles se perdent dans ses discussions futiles et attendent l'inévitable comme des rois déposés, « symbole[s] de ces temps hiérarchiques où des gens eussent respectueusement attendu, pour modeler leur vie morale », l'exemple qu'ils donneraient<sup>13</sup>. Elles mangent leurs fortunes et s'endettent (comme les Brugnes), se masquant l'impuissance qui régit leur inaction. Cela concerne même le jeune André Plazenat, avocat doué qui tombe dans la recherche de l'impossible et s'y perd. Un lecteur attentif de *Pierres noires* pourrait s'imaginer sans difficulté le nouveau maire radical de Peyrenère, Labeyssère, partager l'avis impitoyable du forgeron et du sabotier de Briselaine du *Fils de l'Esprit* de Fonsegrive, qui constatent par rapport aux vieilles classes : « Ils ont tout mangé. Il[s] [ont] besoin de travailler maintenant et il[s] ne sa[vent] pas. [...] Aucun de ces jeunes gens ne sait rien faire. Ils ne savent que chasser, monter à cheval ou à bicyclette, tenir les cartes et courir les filles »<sup>14</sup>. Mais les « vieux » de

<sup>10</sup> Pour une étude comparatiste des imaginaires nobiliaires maléguien et proustien, cf. notre livre *Joseph Malègue entre le réalisme intégral et l'impressionnisme*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s. », à paraître.

<sup>11</sup> Expression de L. Émery, *op. cit.*, p. 35

<sup>12</sup> A. Feuillerat, « Un précurseur de Marcel Proust : René Béhaine », *Bulletin des études françaises*, Montréal, mars 1942.

<sup>13</sup> J. Malègue, *Pierres noires : Les Classes moyennes du Salut*, *op. cit.*, p. 14. Désormais dans le texte : PN suivi de la pagination.

<sup>14</sup> Y. Le Querdec (Georges Fonsegrive), *Le Fils de l'Esprit. Roman social*, Paris, Lecoffre, 1905, p. 42.



Peyrenère ne valent pas mieux. Mlle Adélaïde de Chaudezolles, aïeule qui incarne sa classe, s'enferme dans son salon poussiéreux et « consume ses derniers jours en un rituel de l'extinction lente »<sup>15</sup>. Le rachat de sa vieille maison, synecdoque de ce monde de la haute bourgeoisie de Peyrenère, par le nouveau maire radical, qui en fait une école de la République – laïque, gratuite et obligatoire. Cela se lit comme un acte fortement symbolique qui scelle l'effritement des notables.

Les causes de ce déclin, c'est le conflit idéologique entre la démocratie radicale et l'ancienne bourgeoisie provinciale, c'est à dire de vieilles structures sociales liées à l'Église et aussi, souvent, à la cause légitimiste<sup>16</sup>. Xavier de Montclos évoque le succès des républicains aux élections locales, l'échec du ralliement, les « décrets » sur la laïcité de 1880, et, dans les années 1899-1905 (qui correspondent à la fin du Livre I et au début du Livre II des *Pierres noires*), l'entrée en scène et le succès d'une nouvelle force politique, située à gauche des républicains opportunistes<sup>17</sup>. Le déclin des anciennes élites, il le considère comme un effacement ou même comme une « épuration » opérée par les républicains : il mentionne, entre autres, révocation, démission, blocage des carrières de tous ceux qui regrettent trop l'ancien temps et restent attachés au « culte de la noblesse et du clergé »<sup>18</sup>. Nous en retrouvons une trace dans *Pierres noires* avec la tragédie de Monsieur le Maître, enseignant à l'école de Peyrenère qui ne se soumet pas aux nouvelles lois sur la laïcité, et qui se trouve relégué à un poste lointain et meurt, seul et oublié : son drame se joue dans le contexte anticlérical des années 1890.

Mais la vision de Malègue s'avère beaucoup plus nuancée. Il dépasse l'association des notables aux valeurs chrétiennes ou traditionnelles, ne lit pas leur conflit avec les partisans de République radicale qu'à la lumière politico-historique, celle de la volonté de séculariser l'État visible à partir des années 1880. Les grandes scènes politiques de *Pierres noires*, y compris les discussions sur le suffrage universel et l'école obligatoire, ainsi que de nombreuses notes inédites<sup>19</sup>, témoignent de son vif intérêt pour l'histoire de la Troisième République. Tout en prenant la position d'un sociologue distancé, il arrive à dénoncer l'hypocrisie et l'inconscience des vieilles classes<sup>20</sup>. Il présente les notables comme les pleureuses d'un mausolée. Ils déplorent la déchristianisation de la France, mais leur religion à eux est morte

<sup>15</sup> Expression de L. Émery, *op. cit.*, p. 41.

<sup>16</sup> Danièle Hervieu-Léger pense que ce conflit illustre « un axe du clivage entre les deux France : la France conservatrice et traditionaliste enracinée dans le catholicisme et la France progressiste et moderne issue de la Révolution », cf. *Catholicisme, la fin d'un monde*, Paris, Bayard, 2003, p. 183-184.

<sup>17</sup> X. de Montclos, *L'ancienne bourgeoisie en France au XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Christian, 2005, pp. 105-110.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>19</sup> Notes manuscrites au crayon, dossier des notes inédites pour *Pierres noires*, « Dépouillement final, chap. III Armelle », fonds Malègue à l'ICP, carton 20.

<sup>20</sup> José Fontaine y insiste dans ses analyses du roman, cf. *La Gloire secrète de Joseph Malègue, 1876-1940*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 145-148.

depuis longtemps. Il n'en reste rien qu'une sèche carapace, tout de même pénible à distraire.

## Du lumineux au noir, de l'Éden à une nécropole

La situation socio-politique présentée brièvement se reflète dans la topographie du roman, illustrée par les passages chromatiques symboliques. Comme plusieurs villes, la cité médiévale de Peyrenère-le-Haut, ou Peyrenère-le-Vieil, s'érige sur une colline. Elle constitue donc une cité-mère pour Peyrenère-le-Neuf, ou Peyrenère-le-Bas ; elle est l'équivalent d'une crypte dans une église, pièce qui sert de fondement, de « nourriture », à l'église haute qui la domine. Serait-ce un clin d'œil de la part de Malègue, une subtile allusion à ce que l'infrastructure devrait se trouver plutôt en haut qu'en bas ? La réponse est bien plus complexe qu'il n'y paraît, Malègue ne se rangeant ni d'un côté ni de l'autre, et déplorant tant le manque des repères et le matérialisme virulent des classes en voie d'ascension que l'hypocrisie des notables liés à la monarchie et aux structures ecclésiastiques<sup>21</sup>.

Cependant, à la lecture, nous nous apercevons que Malègue inverse, pas à pas, les relations de proportionnalité entre Peyrenère-le-Haut et Peyrenère-le-Bas, introduisant tout un éventail d'éléments symboliques. Le déclin du premier est directement proportionnel à l'ascension du second. D'abord endroit mythique et lumineux, il sombre dans les ténèbres ; paradis terrestre où la première scène se déroule (le jardin des Plazenat), il devient un cimetière. Observons de près ce renversement dans le roman accompagnant le déclin de Peyrenère-le-Vieil : de l'Éden lumineux, vibrant de mouvement et de brillance, au mausolée clos, noir, étouffant.

La première rencontre de Jean-Paul Vaton avec le monde des grandes maisons se produit lors d'un goûter mythique chez les Plazenat. L'enfant est ébloui par le raffinement, l'élégance et la puissance lumineuse de ce milieu. Ayant grandi dans une des tristes maisons noires de pierre volcanique, élevé dans les vertus bourgeoises et dans l'esprit de l'austerité, il se trouve transporté dans un pays féerique où les fillettes, vêtues de robes blanches, s'apparentent à de petites déesses, alors que la crème fouettée, servie avec les fraises, lui semble aussi délicieuse que le nectaire et l'ambrosie de l'Olympe. La palette chromatique étale toutes les variations du blanc, du crémeux, du rosé et du doré<sup>22</sup>. Dans l'imaginaire du petit héros, cette douce brillance équivaut le plus haut sacré.

L'une des premières étapes du déclin de cette luminosité originelle s'opère quelques années après le goûter mythique, lors de la fête symbolique du 14 juillet. Les adhérents de la République radicale pavoisent aux drapeaux tricolores, installent

<sup>21</sup> Malgré sa sensibilité socialiste, il préférerait son « cloître intérieur » aux engagements politiques, cf. « Maladie et mort de Joseph », tapuscrit inédit d'Yvonne Malègue, fonds Malègue à l'ICP (carton 3).

<sup>22</sup> Cf. *Pierres noires*, op. cit., pp. 100-101.

des illuminations et portent des lanternes pendant que les maisons de la vieille bourgeoisie du haut du bourg restent noires et silencieuses :

La nuit qui suivit participa elle aussi d'une sublimation héroïque, jointe à une sorte d'étonnement que cette grande transformation intérieure la laissât si semblable aux autres nuits d'été. Il y avait un drapeau officiel à la mairie [...] Le bureau de tabac du boulevard disposa en outre trois lanternes vénitienes dont l'une brûla tandis qu'on l'allumait, et le buraliste dut écarter les deux autres pour leur faire tenir plus de place sur la même celle, en sorte que la lacune fût comblée. Les grandes maisons restèrent noires (PN, p. 128).

L'image correspond à l'opposition héritée du siècle des Lumières inculquée aux élèves de Peyrenère par le Sous-Maître : d'un côté, la noirceur des traditions, des superstitions et du cléricalisme des « sombres époques féodales » (PN, p. 129), et de l'autre, l'aube éclairée des temps nouveaux, ceux de la raison, de l'illumination, de la laïcité.

Ces noirs et ces silences moribonds correspondent au caractère labyrinthique de la vieille ville : un dédale de ruelles étroites, de cavernes et de murs épais où perce peu de ciel. Cet espace semble clos et étouffant, un huis clos, un mausolée, dirait-on. Il se fige dans une nostalgie tout comme ses habitants s'enferment dans leurs rêves de retour vers leur passé grandiose. Il n'y reste plus grand-chose du foisonnement de la vie du jardin lumineux des Plazenat au début du roman. Peu à peu, les scènes nocturnes commencent à dominer : Armelle de Rosnoën, jeune musicienne à l'odeur de souffre, pleure dans la nuit ses fiançailles indésirables ; toutes les rencontres cruciales entre le couple tragique d'amants impossibles, Jacqueline et André, ont lieu la nuit. La nuit réveille dans les personnages quelque chose de très ancien, pour ne pas dire barbare, les sentiments de *tremendum* et de *fascinans*, et les caresse d'une odeur de mort. Eros et Tanathos se retrouvent ainsi et mènent les héros vers une solitude encore plus écrasante, jusqu'à l'enivrement des choses aboulées, jusqu'à la recherche incessante des choses impossibles. L'univers des derniers notables, qui se « confinent dans leurs solitudes », devient ainsi « un vaste sépulchre sans toit »<sup>23</sup>, ouvert et pourtant fermé, étouffant.

Si l'extérieur des « grandes maisons » ressemble à une nécropole, il en va de même pour les descriptions de l'univers des notables de l'intérieur : le dédale des ruelles médiévales n'est qu'une synecdoque des histoires familiales sans fin, semblables à des arbres généalogiques tordus. La vieille maison de Mlle Adélaïde ressemble, elle aussi, à un labyrinthe sombre dont on risque de ne pas sortir : « plus compliqué, plus vieux, plus labyrinthique, de plafond plus capricieux » (PN, p. 288) que d'autres demeures. Elle traduit le caractère non seulement de sa propriétaire, mais de toute sa classe sociale. C'est à la fois un musée et une chapelle ; le narrateur y respire « [l]e parfum de vieilles dentelles, de livre de messe et d'Ancien Régime » (PN, p. 113). Elle est le contraire de la maison toute neuve, carrée et sans âme du

<sup>23</sup> J. Malègue, « Il faut rendre à César... », *Tendances*, Liège, Éditions Pax, 15 décembre 1936, pp. 14-20, repris dans *Pierres noires*, *op. cit.*, p. 207.

nouveau maire : « en briques rouges et calcaire criard, matériaux en complet désaccord avec nos pierres noires » (*PN*, p. 91). Jean-Paul Vaton y aperçoit le culte du souvenir dont Mlle Adélaïde est la dernière prêtresse. Sa mort et la transformation de sa maison, dernier refuge de l'esprit de l'Ancien Régime, en école publique, scellent la fin du monde passé.

## Déclin de la volonté

Dans la concentration des notables abouliques surgit un seul personnage apparemment puissant : André Plazenat. C'est sur lui et sur sa relation avec Jacqueline de Bruges, privée de toute fortune et couverte d'infamie à cause de l'endettement et du suicide de son père, que se concentre le Livre II du roman : *Le Désir d'un soir parfait*. Brillant juriste, député, bientôt ministre, il cumule le talent, l'esprit positif et les aptitudes d'un organisateur excellent. Mais son personnage s'avère vite trompeur : malgré toute son intelligence et son ambition, une faiblesse le ronge, l'ennui de vivre et l'impuissance profonde qui détruisent sa race. Après avoir renoncé au mariage d'amour avec Jacqueline, il se marie à une riche héritière pieuse mais godiche. Il la supporte avec difficulté, ce qui le conduit bientôt à une vaine poursuite d'un autre bonheur, celui qu'il ne réussira jamais à atteindre. Il se tourne envers son ancien amour, Jacqueline, désormais gouvernante auprès de sa fille, et fait d'elle sa maîtresse. Mais il devient bientôt froid, indifférent et blasé. Il sent de plus en plus l'ennui de vivre s'installer dans son être. Jacqueline se rend compte alors qu'il est « un inquiet, un insatisfait, un traversé des rêves incessants », et qu'elle-même, comme sa carrière politique, ne sont que des « incident[s] dans une grande vie dévorée de désirs »<sup>24</sup>.

Les désirs en question, juxtaposés à une impuissance héréditaire, font de sa vie, apparemment si brillante et prometteuse, une vaine recherche d'un « soir parfait » inexistant, ce qui le conduit à l'échec. Cet échec est symboliquement présent dans le roman à travers le personnage du fils qu'il a avec Jacqueline, et qui tuera l'ancien sous-maître Jacques Richelet : un épisode qui n'est présenté que sur quelques pages de la troisième partie du roman, jamais achevé : il s'agit d'une partie du *Carnet noir* inédit (rédigé au cours de l'été 1940, quelques mois avant la mort de l'écrivain) et intégré à l'édition 2018 de *Pierres noires*<sup>25</sup>.

André souffre d'une insatisfaction perpétuelle : il assume alors toutes les conséquences de la crise du personnage romanesque telle qu'elle apparaît déjà chez Flaubert avec Emma Bovary, chez Huysmans avec le duc des Esseintes et chez Julien

<sup>24</sup> « Schéma de M. Plazenat », repris dans l'édition 2018 de *Pierres noires*, *op. cit.*, p. 799.

<sup>25</sup> « Le schéma du livre II », dans le *Carnet noir* inédit, p. 11, repris dans un tapuscrit inédit et annoté au crayon, dossier des notes inédites pour *Pierres noires* « Ce qui éclaire les classes moyennes du salut » (10), p. 5, carton 2, fonds Malègue à l'ICP. Cf. également « Plan du livre III », intégré à *Pierres noires*, *op. cit.*, p. 767.

Green avec Daniel O'Donovan<sup>26</sup>. Il s'enferme dans son rêve ; il en va de même pour Jacqueline. Dépourvue de l'effort conscient qui lui permettrait d'aller à la rencontre de la vie, privée d'activité volontaire, elle s'enferme dans un rêve qui l'empêche d'agir. Sa volonté ne sait plus ce qu'elle veut : elle ne sait pas vouloir. Il s'agit donc bien de la volonté d'agir qui n'est plus : phénomène analysé par Bergson, philosophe que Malègue lisait, appréciait et dont il se nourrissait<sup>27</sup>.

Bergson définit la maladie de la volonté, ou la folie, comme « une incapacité ou une répugnance à l'action »<sup>28</sup>. Le philosophe aborde par la tangente le phénomène de la volonté aboulique dans *Deux sources de la morale et de la religion*, œuvre importante pour Malègue, où il analyse le problème de la volonté de vouloir – car ce qui anime la volonté, c'est l'élan, l'émotion profonde qui se « prolonge en élan du côté de la volonté, et en représentation explicative dans l'intelligence »<sup>29</sup>.

En conséquence, Malègue s'inscrit dans ce que Cristina Terrile considère comme une des caractéristiques du renouveau romanesque des années vingt : la crise du personnage en tant que crise de la volonté<sup>30</sup>. Dans *Pierres noires*, nous retrouvons l'idée de la dissolution du personnage opposée à l'imaginaire de la force et de l'action présent dans *Augustin*. Le narrateur est un être faible qui mène une vie quelconque, se considérant lui-même comme un « raté » (héritage flaubertien de Malègue<sup>31</sup>). Il opère une fuite vers le néant de la mémoire au lieu de s'affronter à la vraie vie et dessine les personnages malades de la volonté. Les personnages dans le Livre II de *Pierres noires* cessent d'être des héros romanesques qui existent, pour reprendre la définition de Lukács, uniquement grâce à leur conscience, à leur effort de connaître le monde et de s'y opposer<sup>32</sup>. Le manque de résistance se traduit par l'image du flot incessant des eaux de la conscience, récurrente dans les derniers chapitres du Livre II. Chez Jacqueline, cette métaphore se nuance davantage : c'est une image d'un être emporté par le courant comme une coquille vide. Elle sent qu'elle n'a qu'à « fermer les yeux, abandonner sa petite tête à un doux reflux de passé, à cet amour enfantin et total, puéril et profond » (*PN*, p. 725). Le flot du rêve, du « présent du passé » « la suivait, la précédait, la baignait, l'absorbait » jusqu'au point où « tout le reste d'elle [...] disparaissait, s'affaiblissait, pâlisait, tant le sentiment d'étrangeté

<sup>26</sup> Les trois auteurs étaient tous lus et appréciés par Malègue.

<sup>27</sup> *L'Énergie spirituelle* [1919], cf. *infra*.

<sup>28</sup> « Le problème de la personnalité », 9<sup>e</sup> conférence [1914], trad. Martine Robinet, *Mélanges*, Paris, PUF, 1972, p. 579.

<sup>29</sup> H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], [in] *Œuvres*, éd. André Robinet, Paris, PUF, 1963, p. 1016.

<sup>30</sup> C. Terrile, *La crise de la volonté ou le romanesque en question. Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, Paris, Honoré Champion, 1997.

<sup>31</sup> Le banal recréé avec perspicacité et l'esthétique d'un « livre sur rien » (formule flaubertienne célèbre, employée dans la lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852).

<sup>32</sup> Cf. G. Lukács, *La Théorie du Roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963, pp. 49-63.

emplissait son cœur » (*PN*, p. 725). Elle s'enferme dans le rêve d'un passé impossible, devenant indifférente.

Revient, comme un écho, l'image du clos nocturne liée inséparablement au déclin. Jacqueline s'enferme dans une carapace se voulant protectrice mais qui s'avère mortifère : « C'était juste ainsi, cette heure calme en cet abri solitaire, creusée parmi les heures, longue, prolongée jusqu'au soir, entre des cloisons isolantes, que les bruits ne traversaient pas » (*PN*, pp. 726-727). Déjà plus tôt, après le suicide de son père, elle s'enferme dans un rêve figé dont la nuit symbolise la froideur : le « noir solide » d'un « creux infini » correspond à sa « plate tristesse immédiate », à sa « vie poussiéreuse » ; « [a]ucune moyenne joie, aucune moyenne vie, jamais » (*PN*, p. 578).

Or, l'image du clos est cruciale dans l'analyse bergsonienne des troubles de la volonté, c'est-à-dire l'impuissance de cette dernière à « vouloir vouloir ». Dans *L'Énergie spirituelle* (1919) et *Matière et mémoire*, publié vingt-trois ans plus tôt, il discerne au moins deux éléments caractéristiques de la « maladie de la volonté » : le manque de l'action (l'inaction ou l'inertie) et l'enfermement dans le rêve. À cause de ce dernier, le sujet détache le présent de l'avenir et le rattache au passé, d'où ses impressions d'un déjà-vu ou d'une fausse reconnaissance<sup>33</sup>. Le malade éprouve donc une « espèce de sentiment inanalysable que la réalité est un rêve »<sup>34</sup>. Sa conscience se relâche : elle cesse d'être tendue vers l'action et vers l'avenir, se perdant dans un rêve au lieu de porter attention à la vie<sup>35</sup>.

Le rêve signifie enfermement dans soi-même, enfermement dangereux car il peut se transformer en aliénation mentale, inattention à la vie, finalement psychose, dit Bergson<sup>36</sup>. Dans le rêve impossible, la conscience s'arrête contre un avenir clos, enfermé dans le passé, figé. Voilà ce qu'il arrive à Jacqueline : non seulement est-elle marquée par une « indifférence sculpturale, presque hiératique, intelligente, lointaine », comme nous l'indique une des notes inédites pour *Pierres noires*<sup>37</sup>. Elle s'arrête « sur le bord d'elle-même », « comme une étrangère distraite, d'une distraction rêveuse, le regard sur le poli froid de son bouton de porte » (*PN*, p. 727). Sa volonté se trouve réduite à un mouvement sans début et sans fin, vague, indéterminé : « [...] abstraction, objectivité, froide et clairvoyante inertie, où l'on n'est plus que le témoin grave, inerte et clairvoyant de sa vie » (*PN*, p. 727). En termes bergsoniens, elle « bute devant un avenir [...] clos »<sup>38</sup>, souhaitant flotter comme un

<sup>33</sup> Bergson découvre ces phénomènes lors de ses travaux sur la psychopathologie (cours au Collège de France dans les années 1910-1911) ; ici, il parle des troubles liés à la psychasténie (appelée maintenant schizophrénie). Voir H. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, *op.cit.*, p. 927-928.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 927 (Bergson cite ici Paul Bourget).

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 906.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 925.

<sup>37</sup> Note inédite « M. Plazenat. Tome II », dossier « Notes éparses et schémas généraux. C.M. tome II et III », avec un relevé de la main d'Yvonne Malègue, Registre I, p. 7, carton 2, fonds Malègue à l'ICP.

<sup>38</sup> *L'Énergie spirituelle*, *op. cit.*, p. 928.

bouchon de liège, légèrement bercée par les eaux du courant auquel elle ne songe même pas s'opposer.

Il ne s'agit même pas de faiblesse de caractère mais de dissolution du sujet, d'un monde vécu passivement, du déclin de la volonté qui ne sait pas vouloir vouloir, qui « se tourne vers l'indétermination »<sup>39</sup>. Or, dans la scène des débats intérieurs de Jacqueline, dont nous avons cité quelques passages – et l'une de ses plus exquises scènes psychologiques – Malègue, dans un flot de courant de conscience, introduit la notion du rêve qui devient une maladie. Un rêve nuisible s'enracine dans l'âme de Jacqueline « comme une maladie où on s'installe, lentement devenue nature » (*PN*, p. 725). Et avec cela, vient la tentation du néant : « C'était du désespoir » (*PN*, p. 728). Sa volonté ne sait plus vouloir ; or, une conscience qui ignore ce qu'elle désire, ou qui se trompe constamment sur ce qu'elle veut, ne sait plus ce qu'elle est. Une conséquence naturelle est le désespoir, le suicide, qui ne manque pas dans *Pierres noires*. Jacqueline ne se suicide pas, certes ; elle meurt en couches. Il n'en reste pas moins qu'avec le déclin de sa volonté, elle permet que les conditions où elle se trouve orientent l'action et causent sa perte.

\* \* \*

L'idée du déclin et de la chute est intimement liée à celle de la décadence, dont la signification la plus courante est la dénaturation d'un style déterminé, de ce qui perd sa pureté originelle. D'après Julien Freund, il existe encore (au moins) deux sens plus primitifs du terme : l'insignifiance d'une œuvre dans laquelle elle tombe dès le moment de sa création et l'état de délabrement d'un édifice<sup>40</sup>. Certes, Malègue ne peut en aucun cas être associé au mouvement décadent : ni en termes chronologiques, idéologiques, ou esthétiques. Il n'empêche que *Pierres noires* laisse transparaître les trois sens du terme. En premier lieu, le roman, pour des raisons diverses, tombe dans l'oubli dès sa parution posthume en 1958, n'étant redécouvert qu'au cours de la renaissance maléguienne initiée en 2014 et qui perdure à l'échelle européenne. Les deux autres sens s'entremêlent en se conditionnant mutuellement : les moribondes maisons médiévales du bourg de Peyrenère, qui appartiennent aux grandes familles, sentent la vieillesse et participent de l'esthétique d'un autre monde, celui du passé irrachetable, alors que leurs habitants se soumettent à une lente décadence ou dégénèrent moralement, rongés par l'hypocrisie, l'impuissance ou l'aboulie. La poétique du réalisme spirituel colorée des éléments de l'esthétique impressionniste et symboliste complète ce tableau. Ainsi, dans la symphonie en noir qu'est *Pierres noires*, plusieurs strates du déclin se déploient-ils : d'abord, le déclin socio-politique

<sup>39</sup> C. Riquier, « Le problème de la volonté ou Bergson en chemin vers *Les Deux Sources* », [in] G. Waterlot (dir.), *Bergson et la religion : nouvelles perspectives sur « Les deux sources de la morale et de la religion »*, Paris, P.U.F., 2008, p. 76.

<sup>40</sup> J. Freund, *La Décadence : histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Éditions Sirey, 1983, pp. 321-322.

des notables de province sous la Troisième République, ensuite le déclin moral et le déclin ou la crise de la volonté qu'il faut comprendre sous le prisme bergsonien ; tout cela illustré par l'esthétique du roman, dont l'imaginaire est dominé par les noirceurs et les ténèbres.

Et cependant, Malègue réussit à rompre le cercle vicieux de déclin-croissance-déclin avec le martyr de Félicien qui, missionnaire en Chine, rachète Peyrenère par sa mort. L'évènement n'est pourtant pas décrit ; nous le savons à partir des notes de l'auteur, y compris inédites, qui portent sur les parties inachevées du roman. Il reste donc à croire que le déclin et la chute ne sont pas les derniers mots de sa « symphonie en noir » ; c'est bien la rédemption.



*Enjeux contemporains : la modernité périlante*



BILEL SALEM

Institut Supérieur des Langues de Tunis,  
Université de Carthage

## Le plaisir pervers chez Genet : l'inversion sexuelle et l'histrionisme

*Perverse pleasure in Genet:  
sexual inversion and histrionism*

*Abstract:* Genet approaches the theme of homosexuality and histrionism in a provocative and subversive way. One of the main characteristics of Genet's writing is his use of gender inversion. Genet often overturned stereotypes and social conventions in his works, challenging established norms of sexuality and morality. In "Haute surveillance", this manifests itself through the interactions between the characters, who oscillate between latent violence and hidden tenderness while "reversing the signs". The prison itself becomes a symbol of freedom for Genet, a place where he felt comfortable and which allowed him to breathe and create.

*Keywords:* histrionism, homosexuality, sexual inversion, histrion, perversion, desire, taboo, subversion.

Jean Genet était un écrivain français connu pour son exploration des thèmes de l'homosexualité, de la marginalité et de la criminalité. Dans sa pièce de théâtre *Haute surveillance*, écrite en 1942 sous le titre original « Pour la belle » et représentée publiquement à Paris pendant et après la Seconde Guerre mondiale, Genet aborde la thématique de l'homosexualité<sup>1</sup> de manière provocante et subversive. L'une des caractéristiques principales de l'écriture de Genet est son utilisation

---

<sup>1</sup> Ce terme est emprunté au *Dictionnaire de la psychanalyse*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1997, préface de P. Sollers. Nous lisons page 276 : « L'homosexualité paraît moins un « vice » de la nature qu'une manifestation de vérité sur les malfaçons que peut souffrir l'accès régulier à la sexualité de l'être parlant. Elle illustre à sa manière, en effet, ce moment originel où la fixation libidinale se fait, à l'âge de l'enfant,

de l'inversion sexuelle. Genet a souvent renversé les stéréotypes et les conventions sociales dans ses œuvres, remettant en question les normes établies de la sexualité et de la morale. Dans *Haute surveillance*, cela se manifeste à travers les interactions entre les personnages, qui oscillent entre violence latente et tendresse masquée tout en « inversant les signes »<sup>2</sup>. La prison elle-même devient un symbole de liberté pour Genet, un lieu où il se sentait à l'aise et qui lui permettait de respirer et de créer.

En effet, les personnages genétiens dans *Haute surveillance* sont marqués par un histrionisme<sup>3</sup> particulier. Trois personnages incarcérés qui, paradoxalement, s'aiment et se querellent sans cesse. « Maurice » aime « Yeux-Verts », celui qui a tué une femme et va mourir sur l'échafaud. « Lefranc » l'aime aussi secrètement, mais il hait Maurice. Voici le cadre carcéral qui accueille ces trois protagonistes avec leurs émotions enchevêtrées. Le point commun réside dans leur désir pervers. En plus, l'histrionisme se présente comme un mode de vie exprimé par le biais du théâtre genétien. Les personnages se réfèrent à un comportement théâtral exagéré et poussé à l'extrême pour subvertir les normes et les attentes sociales. Les personnages de Genet sont souvent des marginaux, des criminels ou des parias de la société, et ils utilisent leur histrionisme<sup>4</sup> comme une forme de pouvoir et d'affirmation de soi. En ce sens, l'histrionisme est considéré comme un trouble psychologique qui se caractérise par un besoin constant d'attirer l'attention, un comportement théâtral et une recherche de gratification immédiate. Parmi les personnages de *Haute surveillance*, on trouve notamment « Claire », un détenu transsexuel, qui joue avec les identités de genre et les attentes de la société. Il y a aussi Yeux-Verts, un autre détenu qui entretient une relation complexe avec Claire et dont le comportement histrionique masque une profonde vulnérabilité. Enfin, il y a l'Officier, une figure d'autorité qui exerce son pouvoir sur les autres personnages, mais qui est lui-même touché par un certain histrionisme. Genet

sur une image qui ne distingue aucun autre trait que d'être « homo », image semblable quoique latéralement inversée par le miroir ».

<sup>2</sup> J. Genet, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. XI.

<sup>3</sup> Ce terme est emprunté à G. Hérelle qui étudie ce concept dans son livre intitulé *Archéologue de l'inversion sexuelle « fin de siècle »*, introduction et édition établie par Clive Thomson, préface de Philippe Artières, Éditions du Félin, coll. Les marches du temps, 2014.

<sup>4</sup> L'histrionisme est un trait de la personnalité hystérique qui se caractérise par la co-existence d'au moins 4 des 8 manifestations suivantes :

- recherche des éloges
- comportements de séduction inadaptés
- préoccupation excessive par le souci de plaire physiquement
- exagération inadaptée dans l'expression des émotions
- sensations de malaise dans les situations où il/elle n'est pas au centre de l'attention d'autrui
- versatilité de l'expression émotionnelle
- égocentrisme et intolérance aux frustrations
- manière de parler trop subjective et pauvre en détail. [http://ancien.serpsy.org/psy\\_levons\\_voile/maladies/hysterie1.html](http://ancien.serpsy.org/psy_levons_voile/maladies/hysterie1.html) (page consultée le 9/12/2023).

a représenté l'inversion sexuelle de ses personnages dans *Haute surveillance* pour mettre en lumière la marginalité et la subversion de l'homosexualité dans la société. En présentant des personnages qui défient les normes établies, Genet cherchait à provoquer une réflexion sur les questions de l'identité, de la liberté et de l'oppression. Pendant et après la Seconde Guerre mondiale, période marquée par des tensions sociales et politiques, la représentation publique de l'homosexualité était considérée comme perturbante et controversée. Genet a donc délibérément choisi de représenter cette pièce de théâtre pour défier les conventions et susciter le débat.

## L'inversion sexuelle est-elle l'une des premières causes de l'homosexualité chez Genet ?

Dans l'œuvre théâtrale *Haute surveillance* de Jean Genet, on peut observer une exploration de l'homosexualité à travers l'inversion sexuelle. Genet, en tant qu'écrivain « homosexuel déclaré », a souvent abordé des thèmes liés à l'identité sexuelle et à la marginalité dans son travail. Dans cette œuvre, Genet présente un groupe de prisonniers masculins, dont certains sont des homosexuels. Ces personnages homosexuels sont souvent représentés de manière théâtrale et exagérée, utilisant l'histrionisme pour exprimer leur identité et leurs désirs sexuels. Genet explore ainsi les stéréotypes associés à l'homosexualité et met en évidence la tension entre l'authenticité de soi et les attentes sociales.

En ce sens, l'inversion sexuelle est également un thème important dans l'œuvre de Genet et se retrouve dans *Haute surveillance*. L'inversion sexuelle fait référence au renversement des rôles traditionnels de genre où les hommes jouent des rôles féminins. Dans la pièce, certains personnages masculins adoptent des comportements et des attitudes traditionnellement associés aux femmes, remettant en question les normes de genre établies. Genet utilise ces éléments pour créer une sorte de chant à l'homosexualité, en célébrant la diversité des identités sexuelles et en mettant en lumière la complexité des relations entre les individus. Il cherche à défier les conventions sociales et à remettre en question les normes dominantes en matière de sexualité et de genre.

L'écrivain de *Journal du voleur* a lutté pour trouver une expression artistique qui le satisfasse pleinement et qui transmette son message sur l'homosexualité. Il est important de noter que la compréhension et l'acceptation de l'homosexualité ont évolué au fil du temps. Cela restait un sujet tabou et controversé à une époque où les attitudes envers l'homosexualité ont progressivement changé, et de nombreux pays ont adopté des lois et des politiques pour promouvoir l'égalité des droits pour les personnes LGBTQ+.

En revanche, Genet a consacré une grande partie de son œuvre théâtrale à l'exploration et à la représentation de l'homosexualité, en mettant en avant le droit à un choix de vie différent et à une identité homosexuelle malgré les normes sociales et les principes moraux prévalant à l'époque. Georges Hérelle, en l'occurrence, définit l'homosexualité dans son *Archéologie de l'inversion sexuelle « fin de siècle »* en ces termes : « “Inversion” et “inverti” inventés par les médecins dans les années 1880, sont les mots dont Hérelle se sert couramment, à partir de 1887, quand il entreprend son enquête sur les relations amoureuses de ses amis. “Homosexualité”, claqué sur le mot allemand “Homosexualität”, émerge vers 1891, dans certains traités médicaux »<sup>5</sup>.

Effectivement, les conditions, les circonstances et les événements entourant l'écriture de *Haute surveillance* sont cruciaux pour comprendre l'œuvre de Jean Genet. Avant d'écrire *Haute surveillance*, Genet avait effectivement passé six mois en prison. Cette expérience carcérale a eu une influence significative sur sa vie et sur son œuvre. En prison, Genet a non seulement été confronté à la réalité de la vie derrière les barreaux, mais il a également découvert son homosexualité. Cette découverte a joué un rôle essentiel dans sa réflexion sur sa propre condition et sur les thèmes de l'identité, de la sexualité et de la marginalité qu'il explore dans ses écrits. Dans son livre *Saint Genet comédien et martyr*, Jean-Paul Sartre examine la vie de Genet et son œuvre en déclarant qu'« il a même écrit que la pédérastie avait précédé en lui le vol qui n'en était qu'une conséquence »<sup>6</sup>.

Sartre souligne que Genet s'est découvert homosexuel avant même de se déclarer voleur. Cela signifie que l'homosexualité était une partie intégrante de l'identité de Genet, qui a influencé sa vie et son œuvre dès le début. Ainsi, les expériences de Genet en prison, sa découverte de son homosexualité et sa réflexion sur sa condition personnelle ont toutes contribué à la création de *Haute surveillance* et à son exploration des thèmes liés à la marginalité et à la sexualité. Ces éléments sont essentiels pour comprendre et interpréter l'œuvre de Genet dans son contexte. Ce dernier aurait développé une fascination pour le crime dès son enfance difficile et ses expériences dans des institutions correctionnelles. Cette fascination pour la transgression et la marginalité se retrouve dans son œuvre littéraire et théâtrale. L'auteur des *Paravents* trouve une certaine extase dans l'utilisation de termes tels que « pédéraste », « voleur » et « homosexuel », car il les charge d'un sens plus profond que leur simple définition. Ces termes deviennent des choix de vie, des affirmations de son identité et de sa sexualité. L'emploi du terme « pédéraste » par Genet ne doit pas être compris de manière péjorative, mais plutôt dans un contexte dénué de considérations morales. Pour lui, être pédéraste est un choix de vie, une affirmation de soi. Genet s'oppose ouvertement aux interdits et explore le corps,

<sup>5</sup> G. Hérelle, *op. cit.*, p. 39.

<sup>6</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, t. I des *Œuvres Complètes* de Jean Genet, Paris, Gallimard, 1952. Pour la présente édition : Gallimard, 2004, p. 94.

la présence physique et l'expression de l'être dans son écriture. Il refuse une écriture de la grâce, du pardon et de la miséricorde divine, préférant une approche qui célèbre la vie, le charme et la transgression. Genet devient ainsi un symbole de vie et de charme, s'opposant à une conception plus conventionnelle de la grâce et de la rédemption. Sa célébration de l'homosexualité est interdite, inversée et maudite, car il refuse de se conformer aux normes et aux attentes de la société. Tel un coryphée antique, Genet se présente comme un chanteur, multipliant les chants, les répétitions et les louanges envers l'homosexualité. Il est important de noter que ces interprétations sont basées sur les perspectives de Sartre et d'autres critiques littéraires. Les motivations et les intentions réelles de Genet peuvent être sujettes à interprétation et peuvent varier selon les lecteurs et les critiques. Selon le regard critique sartrien, la « quête de l'Être va conduire Genet à l'homosexualité »<sup>7</sup>.

L'importance de la complicité totale et de l'absence de jugement de la part du lecteur de l'œuvre de Jean Genet ouvre les horizons vers diverses interprétations. Genet était connu pour sa poésie et sa littérature provocantes et souvent controversées. Pour Sartre, l'homosexualité est considérée comme un rêve de liberté poussé à l'extrême, tandis que pour Genet, c'est un choix et une fin en soi. Chacun de ces écrivains avait sa propre perspective et compréhension de l'homosexualité, et il est important de reconnaître la diversité des opinions et des expériences. Dans le contexte de l'œuvre de Genet, nous comprendrons que cette esthétique et cette dimension existentielle nécessitent une attitude particulière de la part du lecteur. Ainsi, la pièce de Genet doit être lue et interprétée librement, et sans aucun jugement. Cela souligne l'importance de faire preuve d'ouverture d'esprit et d'acceptation lorsque l'on aborde les œuvres d'art, en particulier celles qui défient les conventions sociales ou présentent des perspectives différentes. En fin de compte, l'interprétation d'une œuvre littéraire est souvent subjective, et chaque lecteur peut avoir une expérience unique en lisant les textes de Genet. Cependant, il est généralement reconnu que la lecture de ses œuvres exige une sensibilité particulière à la fois à leur dimension poétique et à leur exploration des marges sociales et sexuelles. Daniel Lance à son tour montre que « juger Genet, cela revient à se couper de toute compréhension de son œuvre [...] »<sup>8</sup>.

Sur le plan psychanalytique, l'homosexualité n'est pas considérée comme un vice, mais plutôt comme une orientation sexuelle naturelle et innée. Elle n'est pas un choix ou un mode de vie acquis. Il est important de comprendre que l'orientation sexuelle ne se présente pas à un enfant dès son plus jeune âge. L'identité sexuelle et l'orientation sexuelle se développent généralement au cours de l'adolescence et peuvent être influencées par de nombreux facteurs. Les personnes LGBTQ+ (lesbiennes, gays, bisexuelles, transgenres, queer, etc.) peuvent découvrir leur orientation sexuelle à différents moments de leur vie. En ce sens, il faut à la fois

---

<sup>7</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., p. 88.

<sup>8</sup> D. Lance, *Jean Genet ou la quête de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 8.

respecter et accepter les différentes orientations sexuelles, car elles font partie de la diversité humaine. Tout comme les personnes hétérosexuelles ne choisissent pas leur orientation sexuelle, les personnes homosexuelles ne choisissent pas la leur. Pour Genet, il est crucial de promouvoir la tolérance, le respect et l'égalité pour tous, indépendamment de leur orientation sexuelle. Toute l'œuvre de Jean Genet tourne autour de cette problématique cruciale résumée par Yeux-Verts qui dit : « Je suis un beau couple, hein ? »<sup>9</sup>.

Alors, qu'en est-il de l'histrion dans *Haute surveillance* ? Et comment l'écrivain conçoit-il ses personnages histrioniques ?

## Les personnages histrioniques et l'homosexualité dans *Haute surveillance*

Dans *Haute surveillance*, les trois personnages principaux peuvent être définis comme histrioniques, chacun à sa manière. Les trois personnages manifestent des traits différents et chacun se comporte d'une manière inhabituelle et inappropriée. Chaque personnage essaie de plaire à l'autre, mais sur scène, ils le font différemment. Leur comportement peut être considéré comme excentrique dans leur tentative d'attirer l'attention et d'obtenir une gratification émotionnelle. Leur façon de se comporter peut sembler décalée par rapport aux normes sociales acceptées. Il est important de noter que l'histrionisme est associé à l'hystérie, un terme qui était autrefois utilisé pour décrire divers troubles psychologiques, mais qui est maintenant considéré comme obsolète dans le domaine de la psychiatrie. Les études sur les personnes atteintes d'histrionisme sont menées par des spécialistes en neurologie, en comportement, en psychiatrie et en psychanalyse, car ces disciplines peuvent offrir des perspectives différentes sur le phénomène et aider à l'expliquer. Dans *Haute surveillance*, Jean Genet utilise ces traits histrioniques pour dépendre ses personnages et explorer les thèmes de l'identité, de la manipulation et du pouvoir et en même temps définir les caractéristiques de l'histrion. Chaque personnage assume le rôle qui lui est attribué par Genet et exprime son histrionisme d'une manière unique, contribuant ainsi à la dynamique complexe de la pièce. Pour comprendre les spécificités du personnage histrionique, nous nous référons à Daniel Lance dans son livre *Jean Genet ou la quête de l'ange*, où il décrit chacun des protagonistes comme suit :

Yeux-Verts est considéré comme un surhomme car il a commis un crime – étrangler une petite fille. Il jouit donc, grâce à cet acte lâche, d'un grand prestige à la prison. [...] Lefranc (Jules) est « l'écrivain », celui qui possède le pouvoir de l'écriture mais qui demeure exclu du cercle enchanté des prisonniers. [...] Maurice, par sa grâce, renvoie Lefranc à une image qu'il ne peut accepter.

<sup>9</sup> J. Genet, *Haute surveillance*, Paris, Gallimard, 1949, 1965, pour la présente édition : 1988, Folio, p. 50.



---

Les trois « colons » deviennent des figures parfaites de ce qu'elles devraient représenter : Yeux-Verts apparaît comme l'Intouchable, Maurice, le protégé, et Lefranc, le rejeté<sup>10</sup>.

Ces trois inséparables sont devenus avec le déroulement des événements des personnages histrioniques par excellence. Ils vivent tous les trois des troubles personnels, des traumatismes temporaires et ont des réactions bizarres. Chacun recherche une attention excessive de la part des deux autres qui se traduit soit en une phrase chargée en émotion soit en une phrase exprimant un désir pervers. Sont-ils des vrais histrions ?

Jean-Martin Charcot emploie le terme de « psychose hystérique » qui a été repris aussi par Carl Gustav Jung et Sigmund Freud, mais toujours de manière marginale. Genet insiste sur ces personnages en tant qu'histrions puisqu'ils sont de mauvais acteurs, il les a mis devant leur propre destin : face-à-face. Dans une cellule de prison, ils n'ont que leurs désirs charnels et corporels. Il les a encerclés dans un espace carcéral pour montrer les manifestations somatiques fonctionnelles avec des moments chargés de crises paroxystiques. Ils ont plein de problèmes, mais la problématique principale tourne autour du sexe et de l'amour charnel.

Dans *Haute surveillance*, le personnage de Yeux-Verts présente des traits histrioniques dans le sens où il a tendance à attirer l'attention sur lui-même et à adopter des comportements théâtraux ou exagérés pour susciter des réactions émotionnelles chez les autres. Dès le début de la pièce, Yeux-Verts cherche à se détacher de l'extérieur, représenté par sa femme, et crée un réseau à l'intérieur de sa cellule avec ses deux acolytes. Ce besoin constant d'attention et de mise en scène de sa propre existence est l'un des aspects histrioniques de son personnage.

Après avoir commis un crime, Yeux-Verts vit une expérience nihiliste en prison, et cette expérience est marquée par des moments hystériques. Il se bat contre les autres détenus et contre lui-même, manifestant des émotions intenses et des comportements dramatiques. Sa lutte constante et ses réactions exagérées peuvent être interprétées comme des manifestations histrioniques. Vers la fin de la pièce, Yeux-Verts prend une décision choquante en choisissant l'un de ses camarades de cellule pour assassiner sa femme. Ce choix délibéré et dramatique reflète encore une fois son caractère histrionique, mettant en scène un acte violent pour créer un effet dramatique et attirer l'attention. En résumé, Yeux-Verts présente des comportements histrioniques en cherchant constamment à attirer l'attention sur lui-même, en adoptant des comportements exagérés et dramatiques, et en créant des situations théâtrales, que ce soit à travers la création d'un réseau à l'intérieur de la cellule ou en prenant des décisions spectaculaires et choquantes. Il est troublé sur tous les plans : « Ne vous disputez pas. Si vous tenez à descendre ma femme, tirez au sort »<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> D. Lance, *Jean Genet ou la quête de l'ange*, op. cit., p. 82.

<sup>11</sup> J. Genet, *Haute surveillance*, op. cit., p. 57.

Nous avons essayé de comprendre les trois couples qui se ressemblent dans la pièce. Le premier couple est formé par Yeux-Verts et Lefranc, qui incarne une image monstrueuse et phallique du crime. Le second couple réunit Yeux-Verts et Maurice, où Maurice aspire à devenir comme le mentor de Yeux-Verts. Enfin, le dernier couple est composé de Lefranc et Maurice, et leur relation tend vers la discorde et aboutit à un homicide. Ce choix théâtral de Genet plonge le spectateur dans un décor très fermé, dans une cellule de forteresse. La pièce se joue entièrement à huis clos, sans actes, entractes ou changements d'accessoires décoratifs significatifs. Les personnages sont constamment présents, et les indications scéniques sont rares et insignifiantes. Le dramaturge laisse libre court à ses personnages pour exprimer leur hystérie chacun à sa manière. Des histrions variés s'ouvrent à la fois à la folie et à l'histrionisme.

Il est important de noter que les opinions et interprétations sur l'écriture de Jean Genet peuvent varier parmi les critiques et les lecteurs. Néanmoins, il y a certains aspects qui peuvent être explorés pour comprendre pourquoi l'écriture « hystérique » de Genet a pu résonner chez les écrivains « homosexuels ». Tout d'abord, il est crucial de considérer le contexte dans lequel Genet écrivait. Pendant une grande partie de sa vie, Genet a été marginalisé en raison de son homosexualité, ce qui a influencé sa perception du monde et a alimenté sa révolte contre les normes sociales établies. Son écriture intense et iconoclaste peut être considérée comme une expression de sa propre expérience en tant qu'homosexuel vivant en marge de la société. L'écriture du mal chez Genet peut également être vue comme une forme de transgression et de subversion des conventions établies. Genet était connu pour défier les normes morales et sociales, et son écriture reflète souvent des personnages marginaux, des criminels ou des exclus de la société. Il explore les aspects sombres et tabous de l'existence humaine, repoussant les limites et questionnant les notions de bien et de mal. Par ailleurs, Genet était intéressé par la représentation de la sexualité et de la pulsion érotique, en particulier dans ses premières œuvres comme *Notre-Dame des Fleurs* et *Miracle de la rose*. Son écriture peut être considérée comme une exploration de la sexualité transgressive et une manière de rompre avec les conventions sexuelles et les normes de genre établies. Il convient de noter que ces interprétations ne s'appliquent pas à tous les écrivains homosexuels, car chaque auteur a son propre style et ses propres motivations. Cependant, certains écrivains homosexuels ont pu trouver dans l'écriture de Genet une résonance avec leur propre expérience de marginalisation et une source d'inspiration pour explorer des thèmes similaires. Il est essentiel d'aborder l'œuvre de Genet avec une compréhension nuancée et de reconnaître la diversité des perspectives et des interprétations possibles. Un moment clé surgit lorsque Yeux-Verts décrit sa convulsion : « Je m'en suis rendu compte dès le moment que j'ai tué la fille. J'ai vu le danger, mais, heureusement, après. Vous me comprenez ? Le danger de me retrouver dans la peau d'un autre. [...] Je me tortillais. [...] Je me contorsionnais. Les gens disaient que j'étais convulsionnaire »<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 62.

Dans le théâtre de Jean Genet, la question de l'inversion sexuelle est en effet présente et explorée de différentes manières. Genet a souvent été associé à la représentation de la sexualité et des désirs homosexuels dans son œuvre. L'inversion sexuelle dans le théâtre genétien peut être abordée à la fois sur un plan thématique et formel. Sur le plan thématique, les personnages de Genet, souvent marginalisés ou exclus, socialement sont souvent des figures homosexuelles. Leur sexualité et leurs désirs jouent un rôle central dans la construction de leur identité et dans les dynamiques relationnelles de la pièce. Genet donne une voix et une visibilité aux expériences homosexuelles, ce qui était audacieux et controversé à l'époque où il écrivait. D'un point de vue formel, Genet expérimente avec les conventions théâtrales et les renversements de rôles. Son écriture subvertit les attentes du public et joue avec les codes traditionnels du théâtre. Par exemple, dans *Les Bonnes*, les deux protagonistes féminines jouent des rôles masculins dans leur jeu de rôle sadomasochiste. Cette inversion des genres remet en question les normes et les identités établies. Dans *Haute surveillance*, bien que la pièce se déroule dans une prison masculine, les désirs et les relations homosexuelles sont implicites dans les interactions entre les personnages. Les liens qui se forment entre Yeux-Verts, Lefranc et Maurice peuvent être lus comme des relations homoérotiques, marquées par la tension et la complexité des désirs interdits. L'utilisation de l'inversion sexuelle dans le théâtre de Genet sert souvent à mettre en évidence les structures de pouvoir, la marginalisation sociale et les normes oppressives. Il explore les dynamiques de domination et de soumission, les désirs refoulés et les tensions érotiques, en créant des espaces où les identités sexuelles et les normes sociales sont remises en question. Cependant, il est important de noter que l'interprétation de l'inversion sexuelle dans le théâtre genétien peut varier et que ces idées ne représentent pas une lecture définitive ou exhaustive de son travail. Les écrits de Genet sont riches en ambiguïté et en complexité, et ils invitent souvent à une réflexion profonde sur les questions de genre, de sexualité et de pouvoir.

## Conclusion

Chez Jean Genet, il est capital d'évoquer l'amour garçonnier, également connu sous le terme de pédérastie ou d'homosexualité masculine, dans le contexte de son traitement dans la littérature et la société. Genet mentionne que cet amour a connu une évolution dans l'opinion publique, connaissant une condamnation sévère au début et au milieu du XX<sup>e</sup> siècle ; de nos jours, nous remarquons une plus grande tolérance envers cet amour. Effectivement, les attitudes envers l'homosexualité ont changé au fil du temps, avec une plus grande acceptation dans de nombreux pays. Nous citons Jean Genet, un écrivain français du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'un des auteurs qui a traité de l'amour pédérastique dans son œuvre, notamment dans sa pièce *Haute*

*Surveillance*. Son œuvre a été saluée par certains comme un chef-d'œuvre et a connu un succès tant sur scène que dans d'autres domaines. Il souligne également que l'amour pédérastique reste en marge de la société et est souvent méprisé et ridiculisé. Bien que dans de nombreux pays, l'homosexualité ne soit plus criminalisée, elle peut encore faire l'objet de discrimination et d'ostracisme. Cependant, nous soulignons que les écrivains homosexuels ont pu partager leurs expériences à travers la littérature, offrant ainsi une source d'étude pour les chercheurs et les spécialistes de diverses disciplines, notamment la psychologie et la psychanalyse. En fin de compte, nous reconnaissons qu'il existe une diversité humaine dans laquelle les normes sociales traditionnelles peuvent être inversées. La littérature offre ainsi une exploration de ces réalités alternatives et peut susciter des réflexions sur la société et la condition humaine dans son ensemble. Jean Genet demeure un bon exemple de cette littérature subversive.

ÉMILE AMOUZOU

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan

## Les nouveaux habits de la décadence chez Kourouma : un cas de mythogenèse dans la littérature africaine francophone postcoloniale

*The new clothes of decadence in Kourouma : a case of mythogenesis  
in postcolonial French-speaking African literature*

*Abstract:* The history of Africa is also marked by decadent situations as evidence by the passage from colonization to independence. Among the postcolonial African literary productions, that the ivoirian writer Ahmadou Kourouma makes a particular re-use of decadence to which he confers new habits whose circulation in literary posterity lets profile the hypothesis of a decadentist mythogenesis having an etiological significance of the current African societal reality. a mythanalitical reading reveals a circulation of new decadent motifs brought to light by Kourouma in postcolonial French-speaking African literature to describ the chronic social disorder heralding an African revival.

*Keywords:* decadence, mythogenesis, new motifs, Ahmadou Kourouma, postcolonial French-speaking African literature.

### Introduction

La période postcoloniale en Afrique francophone a ouvert un nouveau chapitre dans la vie des sociétés africaines. Cette ère se traduit par l'avènement de la modernité occidentale qui tend à supplanter un ordre traditionnel ancien antérieur à la colonisation. Cette situation de renversement de l'ordre et de bouleversement socio-culturel et politique rappelle les mouvements de la décadence dont Génévieve Winter dit qu'« elle procède d'une vision cyclique du monde, du temps et de l'his-

toire commune à de grands récits, comme ceux de la chute, du paradis perdu, ou de l'éternel retour »<sup>1</sup>. Les situations décadentes ne sont pas nouvelles et liées à l'histoire africaine francophone postcoloniale. Comme l'écrit Claude Gerthoffert,

Ce destin se manifeste dans l'histoire de l'humanité, surtout à notre époque, fin du 4<sup>e</sup> cycle, dont l'accent l'accélération se fait de plus en plus sentir. Le point de vue historique permet de saisir l'émergence du mythe dans le devenir humain, souvent étudié, notamment dans un ouvrage récent de Julien Freund intitulé *La Décadence*. Pour l'Occident moderne, le paradigme historique de la décadence est le mythe de la chute d'Athènes et de Rome [...] En réalité, le mythe de la décadence est apparu, en Occident, au cours des crises de croissance comme on m'a cru trop souvent en se fondant sur l'illusion triomphaliste d'une expansion universelle trompeuse, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle, mais de crises de déclin qui constituent le revers d'abord caché, puis de plus en plus apparent, de cette expansion de caractère prométhéen ou faustien, de plus en plus suicidaire<sup>2</sup>.

Si la décadence est la résultante de crises, l'histoire de l'Afrique est aussi marquée par des situations décadentes, en témoigne le temps de passage de la colonisation aux indépendances. Ce décadentisme africain a d'ailleurs nourri la création artistique, mais plus encore celle littéraire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Parmi les productions littéraires africaines postcoloniales, celle de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma fait un réemploi particulier de la décadence à laquelle il confère de nouveaux habits dont la circulation dans la postérité littéraire laisse profiler l'hypothèse d'une mythogenèse décadentiste ayant une portée étiologique de la réalité sociétale africaine actuelle. Virginie Konandri, dans son étude<sup>3</sup> de l'œuvre de Kourouma, pose d'emblée l'hypothèse de l'émergence d'une mythologie de la décadence dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Comment les motifs de la décadence réactualisés par Kourouma sont-ils repris par la postérité littéraire pour figurer une mythologie du monde postcolonial africain en transition ? L'étude vise à relever la mythogenèse d'un imaginaire décadent postcolonial dans la littérature africaine francophone à partir de l'œuvre de Kourouma. Dans une démarche mythanalytique<sup>4</sup>, nous observons une réception<sup>5</sup>

<sup>1</sup> G. Winter, *50 fiches pour comprendre les mythes littéraires*, Paris, Bréal, 2017, p. 56.

<sup>2</sup> C. Gerthoffert, « Le mythe de la décadence », [in] p. Brunel (dir.), *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 402.

<sup>3</sup> V. Konandri, *Création, mythes et femme chez Ahmadou Kourouma*, Éditions Universitaires Européennes, 2018.

<sup>4</sup> Pour Hervé Fischer, « la mythanalyse tente de repérer et de déchiffrer les mythes qui déterminent les imaginaires sociaux d'aujourd'hui [...] Elle postule que les sociétés actuelles se nourrissent autant de mythes que les sociétés anciennes. Les mythes naissent, meurent et se transforment. Chaque société hérite d'une constellation mythique et opte selon son histoire pour des mythes fondateurs de son passé, de son présent ou de son futur. Si possible, elle se doit de choisir ceux qui légitiment les valeurs qui lui seront le plus bénéfiques. En ce sens, la mythanalyse fait œuvre de lucidité critique et éventuellement de thérapie collective ». [in] « Définition de la mythanalyse », Société internationale de mythanalyse, 17 mai 2011, <http://mythanalyse.blogspot.com/2011/05/definition-de-la-mythanalyse.html> (page consultée le 23 mars 2021).

<sup>5</sup> L'étude sera abordée sous le prisme de la théorie de la réception, étant entendu que, dans le processus mythogénétique, la réappropriation constante par différents récepteurs-transmetteurs (les écrivains dans la postérité) est ce qui confère son mythisme à un texte. Yves Chevrel le note : « Il apparaît donc que, mises au service

et une circulation de nouveaux motifs décadents mis au jour par Kourouma dans la littérature africaine francophone postcoloniale pour dire le désordre social chronique annonciateur d'un renouveau africain.

À partir d'une définition de la décadence et du concept de motif, il s'agira de partir de l'œuvre de l'écrivain Kourouma comme hypotexte, qui réécrit des mythes de la décadence (Apocalypse, Ogre, Hadès, Fin dernière)<sup>6</sup> en les actualisant suivant son contexte culturel, produisant ainsi de nouvelles configurations discursives ou motifs de la décadence que la littérature africaine francophone postcoloniale reprend.

## La décadence du mythe et des motifs

La décadence, dont la doublure linguistique peut être la déchéance, s'applique autant à la dégradation d'un être que d'un univers. Ainsi, les théories de la décadence ont contribué à la naissance d'une sensibilité esthétique et littéraire ; on parle de « l'esprit décadent » pour désigner parfois l'esprit « fin de siècle ». Et, selon Gèneviève Winter, « la représentation de la décadence diffuse la vision d'un monde en pleine déliquescence asservi à des plaisirs corrupteurs »<sup>7</sup>. La décadence peut aussi signifier la représentation d'un monde en train de disparaître.

En tant que mythe, la décadence imprègne donc l'imaginaire collectif et devient la matrice de créations littéraires diverses. On retrouve ses traits sous la forme de motifs qui circulent d'une littérature, d'un espace et d'une époque à une autre. Parlant de motif, il est à noter qu'il se conçoit, selon François Rastier, comme « des structures textuelles complexes de rang supérieur (macrosémantique) qui comportent des éléments thématiques, mais aussi dialectiques (par changement d'intervalle temporel), et dialogiques (par changement de modalité) »<sup>8</sup>. Le motif peut être considéré comme une répétition formelle à l'identique.

Chez Greimas et Courtès, les motifs sont des « unités figuratives transphrasiques, constituées en blocs figés, des sortes d'invariants susceptibles d'émigrer, soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contextes et de significations fonctionnelles secondaires que les environnements narratifs peuvent leur conférer »<sup>9</sup>. Le motif, sous cet angle, fait référence à une configuration discursive

---

de la mythocritique, les études de réception peuvent apporter des éléments d'information sur les récepteurs et les conditions de réception, contribuant ainsi à une approche des mentalités, de l'imaginaire d'une société ».

<sup>6</sup> Voir l'étude de V. Konandri, *op. cit.*

<sup>7</sup> G. Winter, *op. cit.*, p. 56.

<sup>8</sup> F. Rastier, « La sémantique des thèmes ou le voyage sentimental », [in] F. Rastier (dir.), *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, 1995, pp. 223-249. Consulté sur [http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Rastier/Rastier\\_Themes.html](http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Rastier/Rastier_Themes.html) le 13 août 2023.

<sup>9</sup> A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969, p. 238.

qui est un ensemble organisé de figures, que l'on rencontre habituellement quand il est question de tel ou tel type d'événement dans un genre textuel donné ou, de façon générale, à travers une culture donnée.

En ce sens, le motif de la décadence s'entend comme l'ensemble des configurations discursives qui manifestent la fin, la chute, le déclin, la déchéance d'une réalité donnée. Il peut s'intégrer à diverses structures dans la création littéraire d'un écrivain. Il importe alors de voir comment l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma reprend et réécrit la décadence depuis le premier roman, *Les soleils des indépendances*, pour introduire de nouveaux motifs susceptibles de donner lieu à des mythes littéraires nouveaux à tout le moins spécifiques.

## Le réinvestissement de la décadence chez Ahmadou Kourouma

*Les soleils des indépendances*<sup>10</sup>, la première production de Kourouma, dans la logique mythogénétique, est un hypotexte dont des situations diégétiques, des personnages, des configurations spatiales seront reprises par d'autres écrivains dans la postérité. L'histoire qui met au centre Fama et ses pérégrinations est, comme l'écrit Virginie Konandri, un « prétexte pour l'écrivain ivoirien de réinvestir la décadence à travers de nouveaux habits qui lui permettent de mettre à nu la situation crépusculaire d'une Afrique postcoloniale. L'échec des indépendances est, nous semble-t-il, présenté sous l'angle de ses conséquences désastreuses : la déchéance des États dans toutes leurs composantes : espace, institutions, population, histoire etc. »<sup>11</sup>.

Globalement, les hypothèses de lecture posées par l'étude de Virginie Konandri (2018) révèlent des formes nouvelles de la décadence qui se propagent dans la littérature africaine, notamment les motifs de la dégénérescence de l'ordre des valeurs traditionnelles traduite dans « Le Bâtard et la Bâtardise »<sup>12</sup>, le déclin de l'humain dans l'animalité exprimé par le « champ politique africain »<sup>13</sup>, et le vertige des

<sup>10</sup> A. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>11</sup> V. Konandri, *op. cit.*, p. 18.

<sup>12</sup> Pour V. A. Konandri, « est défini comme bâtard, chez l'humain, une personne, un enfant né hors mariage ; chez les végétaux et les animaux, le bâtard est la variété ou l'espèce dont la race n'est pas pure. Certaines matières, quand elles sont un alliage d'au moins deux matériaux, sont qualifiées de bâtardes. Dans un sens figuré, on qualifiera de bâtard ce qui est altéré, dégénéré etc. Tous ces sens du mot, propre et figuré, sont agglomérés par Kourouma dans *Les soleils des indépendances* pour qualifier des situations et des identités perçues comme troubles, confuses ou avilissantes. Mais ces situations ou identités ne seront retenues comme bâtardes que si elles résultent de la rencontre de l'Occident et de l'Afrique, de la colonisation et/ou des indépendances. Le Bâtard et la Bâtardise se caractérisent précisément chez Kourouma par la confusion identitaire, le mal d'agir ou l'outrage ». V. Konandri, *op. cit.*, p. 78.

<sup>13</sup> V. A. Konandri repose son analyse du champ politique africain sur une lecture de *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Paris, Seuil, 1998) avec Koyaga comme figure centrale de la dictature qui ravale les sujets



lieux manifesté par une infertilité qui frappe les espaces de vie et une désagrégation mortifère<sup>14</sup>.

L'œuvre de Kourouma, comme il apparaît plus haut, concentre toutes les angoisses du discours de la fin qui se vivent dans l'ère des indépendances avec les nouveaux régimes politiques au pouvoir et la société qui en découle. Chez l'écrivain ivoirien, le discours politique et social est marqué par une vision crépusculaire de l'être, de l'espace et de l'ensemble de la société. Il peint un tableau de la dégénérescence identitaire, politique et spatiale qui s'inscrit globalement dans un contexte de monde ou de société en transition. Les traits du décadentisme kouroumien peuvent se résumer en ces trois motifs essentiels autour desquels se greffent diverses thématiques : la déchéance identitaire, la jungle politique, l'espace de non-vie et les personnages mutants. Ces nouveaux habits de la décadence ont commencé à circuler dans la littérature africaine francophone postcoloniale.

## De la circulation des motifs de la décadence kouroumienne dans la littérature africaine postcoloniale : une mythogenèse littéraire

En s'appuyant sur les mythologies de l'Apocalypse, de Fin dernière et de l'Ogre, Kourouma, dans la flexibilité qu'il a opérée sur certains de leurs traits, a réussi la fondation individuelle de structures narratives laissées à l'appréciation de la réception littéraire. Pour fonder leurs parcours mythogénétique, il s'est agi de s'intéresser, dans la logique décrite par Hans Robert Jauss, à savoir l'« histoire littéraire [qui] n'est plus une sorte de monologue [...] mais une sorte de dialogue qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde »<sup>15</sup>.

Après Kourouma, qui dépeignait les bouleversements socioculturels et politiques des lendemains des indépendances africaines, d'autres écrivains vont inscrire les

---

humains au rang d'animaux dans une jungle : « Koyaga, le chasseur est un thériomorphe. Il est impétueux et ardent comme un animal. Comme l'animal, il est agité, sauvage, ne connaît ni mesure ni tempérance. Koyaga est aussi féroce et cruel qu'un fauve. À la tête d'une cohorte de lycéons, des soldats en qui il a ôté toute humanité et qu'il a dressés comme des chiens de chasse, il adore tuer et s'enivrer de sang ». V. Konandri, *op. cit.*, p. 80.

<sup>14</sup> La critique analyse dans *Les soleils des indépendances*, la configuration de la capitale de la République des Ébènes : « La capitale, siège du nouveau pouvoir politique, le pouvoir des indépendances, est emprisonnée, prise au piège de son propre système. Ses rêves pleins de vanité ont fait d'elle un autre Sodome et Gomorrhe, et comme cet espace mythique, la Capitale de la Côte des Ébènes est frappée d'une mort sans rémission, d'une mort stérile qui bloque toute possibilité de régénérescence : la termitière est comparée à un gouffre, à un tombeau dont les occupants n'ont même pas droit au repos éternel parce que cibles des charognards ». V. Konandri, *op. cit.*, p. 81.

<sup>15</sup> H. R. Jauss, *Pour une herméneutique du texte littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1988, p. 219.

motifs de la décadence dans des préoccupations diverses en lien avec les problèmes des sociétés postcoloniales africaines.

## Le motif de la confusion et déchéance identitaire de Kourouma à Jean-Marie Adiaffi

Kourouma peint la déchéance identitaire du sujet africain en contexte postcolonial et organise cette déchéance autour de l'objet Carte d'identité ou carte du parti. Dans *Les Soleils des indépendances* (p. 25), le narrateur fait savoir que les indépendances n'ont apporté à Fama que « la Carte nationale d'identité et la carte du parti unique ». On relève donc pour ce personnage, prince passé vautour, que ces deux objets symbolisent sa déchéance : toute une vie et des espoirs résumés dans ces objets d'identification introduits par la colonisation. La perte de son identité princière pour celle de mendiant (vautour) traduit l'effondrement d'un monde africain traditionnel antérieur à la colonisation et son système de pouvoir. Ce monde ouvert par l'espérance des images où l'individu s'identifie et marque son être-au-monde par son lignage et sa consanguinité prend fin avec la période des indépendances qui introduit des instruments d'une modernité postcoloniale dont les acquis, notamment la carte d'identité ou la carte du parti viennent matérialiser les frontières entre les conceptions (africaine et occidentale) de l'identité de l'être.

Ce motif de la décadence qui se manifeste par l'inversion des rôles sociaux du sujet postcolonial et le remplacement de l'identité de l'être par l'identité matérielle et factice s'observe dans *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi. L'œuvre de cet autre écrivain ivoirien constitue tout un programme autour de ce nouveau monde africain dégénéré. Avec Adiaffi, le personnage de Mélédouman, prince, se trouve confronté au commandant Kakatika qui lui enjoint de se présenter au moyen de sa carte d'identité. Le dialogue entre les deux personnages aux conceptions opposées laisse lire un renversement de l'ordre traditionnel africain d'avant la colonisation : Mélédouman s'offusque que lui, prince, doive s'identifier au moyen d'un bout de papier, lui qui par le sang est attaché à sa terre natale et aux siens.

Les valeurs et les images liées aux représentations de l'identité personnelle dans le monde africain précolonial s'écroulent avec l'introduction d'un objet (la carte d'identité) qui est le symbole de la décadence : l'identité perd sa signification aux yeux de Fama et de Mélédouman, deux princes déchus.

## Le motif de la jungle politique chez Fantouré et Sony Labou Tansi

Dans un nouveau monde dégénéré où les valeurs identitaires fondamentales de l'être sont remplacées par le factice, chosifiées à travers un simple objet matériel,

les êtres humains ne peuvent que perdre leur essence et recouvrir d'autres natures. Il en va de même pour tout le corps social qui se trouve perverti. Cela se traduit chez Kourouma par la figuration d'un champ politique où les acteurs ayant perdu leur identité humaine, se logent désormais dans l'animalité, le bestiaire. Deux principaux thèmes structurent ce motif de la dégénérescence chez les acteurs politiques sous la plume de Kourouma : la chasse comme mise en abîme du champ politique et les enfants comme acteurs d'actes décadents.

Déjà, dès *Les soleils des indépendances*, la figuration d'acteurs féroces et d'autres dociles et fragiles préfigurent un camp politique où les plus forts écrasent les plus faibles. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, l'activation du mythe du chasseur Dozo permet de figurer le champ politique comme une jungle où s'effectue la chasse entre animaux féroces contre animaux dociles qui sont les proies des premiers cités.

Dans la littérature africaine, ce motif décadent sera repris notamment par Mohamed-Alioum Fantouré dans *Le récit du Cirque* où le Rhinocéros-Tacheté, personnage dictateur au sommet de son pouvoir, est la figure achevée du prédateur qui assassine à tour de bras le peuple de Ce-Pays. On relève la même figuration avec Sony Labou Tansi dans *La vie et demie* où la décadence de la Katamalanasie, immense pays d'Afrique noire, est due à la plus sanglante, mais aussi la plus absurde des dictatures perpétrées par le Guide providentiel.

Mais le *summum* de la décadence s'observe dans le rôle macabre dévolu aux êtres censés incarner la pureté, l'innocence, l'avenir : les enfants. Comme si les adultes ne suffisaient pas pour totalement dégénérer le monde, l'écrivain confie la tâche de ce renversement total de l'ordre à des enfants, êtres fragiles par essence (peut-être pour montrer aussi la fragilité même du monde postcolonial africain) pour parachever le déclin social et politique. Dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma met en scène des enfants soldats, véritables meutes de carnassiers qui sèment la mort partout.

D'autres écrivains après lui inscrivent ce même motif de la décadence avec les enfants dans l'œuvre de destruction. Chez Flore Hazoumé, dans *Le Crépuscule de l'Homme*, les enfants ne sont pas épargnés. Il n'y a qu'à considérer le récit que les enfants soldats font de leur entrée dans la guerre et de leurs faits de guerre pour s'en convaincre. Ils en font des exploits à travers des narrations emphatiques, ponctuées d'exclamations. Ils racontent ces événements, avec délectation, comme s'il s'agissait pour eux de rendre compte d'un grand et beau film d'action qu'ils auraient vu et dont ils voudraient faire partager les émotions fortes :

On a braisé des tas de Sutus, à la pelle. Toute la ville sentait la viande grillée. De quoi se mettre en appétit ! Et puis quand il n'y a plus eu de Sutus à tuer, les Tsatus ont commencé à se battre entre eux, car chacun voulait prendre le pouvoir, mais ce n'était pas possible [...] Après nous, les jeunes, on a observé les vieux et on s'est dit qu'il fallait prendre les choses en main, hein les gars ? demanda-t-il en prenant ses copains à partie<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> F. Hazoumé, *Le Crépuscule de l'Homme*, Abidjan, CEDA, 2002, p. 115.

Cette mise en scène d'enfants dans les actes décadents sera d'ailleurs un motif prégnant de l'œuvre de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi, *Les naufragés de l'intelligence*<sup>17</sup>. La bande à N'Da Tê, baptisée « Les Justiciers de l'Enfer », sème terreur et désolation dans la société à travers braquages, meurtres, viols, mutilation et incendie.

Comme dans une stratégie de la terre brûlée, il semble que rien ne doive subsister dans le nouveau monde figuré par les écrivains postcoloniaux. Ainsi, l'espace devient une stratégie de la décadence, à la fois en tant que théâtre de la dérive mais aussi objet décadent.

### Le motif de l'espace de non-vie chez Adiaffi et Aminata Sow Fall : une éco-poétique de la décadence

Chez Kourouma, la dégénérescence du monde touche à l'espace sous toutes ses formes et fonctions : le cadre de vie, le lieu de repos des morts et l'espace lacustre. Le support ou le réceptacle de l'existence ne manifeste pas la vie. L'espace y perd son sens et son rôle dans l'existence des sociétés postcoloniales : constatant de la vie, il est marqué par la non-vie dans l'œuvre de Kourouma. Le motif de l'espace de non-vie y est manifesté par deux thématiques majeures : la putréfaction des lieux de vie et l'infertilité spatiale.

Les lieux habités sont marqués par la mort, la ruine : le marché où Salimata exerce son petit commerce d'aliments est marqué par la décrépitude, la putréfaction. De même, la lagune, un autre espace de vie, est boueuse. On note donc que l'espace des vivants est à la dérive, à la ruine. Outre les lieux habités, celui censé être celui du repos éternel après la vie, notamment le cimetière, est en ruine. L'espace, dans l'écriture de Kourouma, apparaît comme un paramètre déterminant l'idée de défiance même à la vie, d'où la thématique de l'infertilité qui peut lui être accolée. L'espace devient stérile, improductif, un univers où rien ne peut prospérer hormis la mort. Le cimetière devient ce symbole de la décadence spatiale.

Ce motif tel que configuré par Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* est repris par Jean-Marie Adiaffi dans *Les naufragés de l'intelligence* et Aminata Sow Fall dans *Douceurs du bercail*<sup>18</sup>.

Avec Adiaffi, c'est un monde à la dérive qui est peint et deux espaces, Eklomiabla et Sathanasse City, manifestant la non-vie : « Il arrive quelque peu agité dans l'insalubre baraque en planches de cercueil raflées chez l'artiste d'art de pompe funèbre... Ce quartier livré aux quatre vents de toutes les ordures et de toutes les pourritures homériques... Ah ! cette odeur du quartier maternel Eklomiabla ("Si tu m'aimes, viens me voir dans mon enfer") ! L'horreur ! L'horreur ! Quelle horreur ! L'horreur

<sup>17</sup> J.-M. Adiaffi, *Les naufragés de l'intelligence*, Abidjan, NEI, 2000.

<sup>18</sup> A. S. Fall, *Douceurs du bercail*, Abidjan, NEI, 1998.

humaine et animale »<sup>19</sup>. En plus de la putréfaction, la vie semble totalement absente de cet espace. Cette configuration discursive autour de l'espace de non-vie est plus prégnante avec Sathanasse City présenté tout au long du récit comme un cimetière, « un terrain de boue de marécages et de broussailles mêlés, un quartier sourd et muet comme un cimetière »<sup>20</sup>.

Chez Aminaita Sow Fall, le terroir est représenté comme un espace de désolation et de mort. À l'incipit de l'œuvre, *Douceurs du bercail*, le terroir se laisse découvrir sous les traits d'un espace déprimé et désolé dont les habitants sont marqués sub-séquentement par une dégénérescence physique et/ou morale les réduisant à un état de sous-humanité. Dakar, la capitale, fait l'effet d'un dépotoir avec ses bidonvilles surpeuplés aux rigoles puantes et au « ballet infernal de mouches géantes »<sup>21</sup>. Dakar se présente également comme un espace de vices, d'injustice, de corruption et de violence. Dakar est marqué par la désolation et la stérilité. La vie au sens propre y est quasiment absente, à tout le moins, en sursis, car tout s'y transforme en symboles mortifères.

Cette figuration de la décadence à travers le motif de l'espace de non-vie obéit, dans la littérature africaine, certainement à des postulations écologiques postcoloniales qui appellent l'attention de l'Africain sur ses rapports avec l'espace de vie, ses relations avec ce qui peut prendre ici la figure de la Terre-mère, source de vie. Ces écrivains attirent l'attention sur la perversion et la déchéance même de l'ordre naturel après la colonisation.

L'espace romanesque comme circonstant de la décadence, marqué par des situations de non-vie et la stérilité s'accompagne de la figuration d'êtres à l'identité confuse, tronquée : ceux que Kourouma nomme les bâtards, des êtres ni tout à fait homme ni tout à fait animal, ni vivant ni mort. Ils sont situés dans un interstice de l'existence, caractéristique du sujet africain postcolonial tiraillé entre des valeurs traditionnelles dévoyées et des artefacts d'une modernité occidentale dont il n'a pas les clés de compréhension.

## Conclusion

La réactualisation et la réécriture de la décadence par Ahmadou Kourouma, puis sa circulation chez d'autres écrivains africains francophones postcoloniaux à travers de nouveaux motifs, inscrivent le sujet dans une dimension mythologique. En imprégnant l'imaginaire littéraire collectif africain, ces nouveaux motifs de la décadence prennent toute la force du mythe et deviennent des instruments d'expression de

<sup>19</sup> J.-M. Adiaffi, *op. cit.*, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>21</sup> A. S. Fall, *op. cit.*, p. 13.

fantasme, de désir, mais surtout d'une satire de la modernité postcoloniale et des sociétés qu'elle a engendrées dans l'univers africain. Les nouveaux motifs de la décadence figurés dans la littérature africaine mettent, en effet, en scène l'envers du supposé progrès apporté par la colonisation et l'échec de cette modernité. Mais ces motifs sont trop massivement présents pour ne pas convoquer un autre sens, plus positif. Ils rendent compte de la phase négative du grand mythe de l'Apocalypse qui ouvre la phase positive, rédemptrice : une prise de conscience, une invite à l'action pour faire naître un monde nouveau débarrassé des scories, plus enraciné dans l'Être africain.



2023 • N° 10

ROLPH RODERICK KOUMBA

Lycée Franco-Britannique École Internationale de Libreville (Gabon)

RODRIGUE BOULINGUI

Sorbonne Université

AMA BRIGITTE KOUAKOU

Université de Lille

LIONELLE DANIE MOUSSOUNGOU

Université de Lille

ADÈLE SIMO GUIFI

Université de Lille

## De quoi la déchéance éthique du journaliste est-elle le nom ?

*What does the decline of journalism ethics involve?*

*Abstract:* Journalism is a noble profession in that it aims to inform the public. Moreover, men and women are constantly putting their lives on the line to let the world know what is happening, for example, in a country plagued by conflict, as we can see in Olivier Ravello's *Paris-Bagad* (2017) and « Le salaire du sniper » of Didier Daeninckx's *Passages d'enfer* (1998). However, the desire at all costs to have a scoop or the pressure of the hierarchy anxious to ensure that the television channel generates more profit, often leads journalists to go against-current journalism ethics, particularly in the manufacture or manipulation of information. The goal is to have news that move viewers. This new journalism ethic translates the death of news journalism into the "business journalism" that makes media companies anxious to sell their products to a clientele lacking in strong sensation.

*Keywords:* Journalist, factory, information, disinformation, misinformation.

## Introduction

« Le journalisme était une profession responsable, exigeant des qualifications, des connaissances, une maturité de haut niveau. Avant, les grands journalistes étaient des célébrités, tout le monde connaissait leur nom, tout le monde savait qui ils représentaient et ce qu'ils représentaient »<sup>1</sup>. Dans ce passage d'*Autoportrait d'un reporter* de Ryszard Kapuściński, il y a quelque chose de l'ordre de la nostalgie d'un Eden perdu du métier de journaliste, puisque ce propos laisse apparaître en filigrane que le journalisme a eu son âge d'or qui suscitait attraction et vocation dans la carrière. Pour l'auteur, il semble qu'entre hier et aujourd'hui, il existe un fossé abyssal qui crée étonnement et questionnements. Avec l'évolution de la technoscience, le monde médiatique évolue lui aussi et se soumet à des nombreux impératifs commerciaux qui « [...] oriente[nt] de manière décisive, et souvent exclusive, [les] projet[s] éditor[iaux]<sup>2</sup> ». Ces mutations du monde des médias viennent avec plusieurs maux qui ne laissent pas indemnes le journaliste et l'information qu'il est censé apporter. Daniel Cornu écrit : « L'information est traitée comme une marchandise. Un journalisme de marché tend à se substituer à un journalisme d'intérêt général »<sup>3</sup>. Il montre ainsi le tournant décisif pris par le journalisme qui semble irréversiblement au bord de la falaise. D'où les questions d'éthique et de responsabilité du journaliste qui se posent avec acuité en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle où les informations évoluent de manière vertigineuse.

L'hypothèse de lecture qui motive cette étude part de l'observation faite à partir de l'ère covidienne ; les journalistes ont été des « observateurs de la réalité », des « interprètes de la réalité » et même des « narrateurs de la réalité »<sup>4</sup> qui ont influencé négativement les consommateurs. Il y a eu de leur part l'invention d'un art de la manipulation, ce que Daniel Cornu nomme le « journalisme de création », qui repose parfois sur de « véritables prétentions littéraires »<sup>5</sup> qui mettent en cause la vérité journalistique.

La présente étude tente d'illustrer cette hypothèse de lecture à travers « Le salaire du sniper », une nouvelle tirée du recueil *Passages d'enfer* de Didier Daeninckx, et à travers *Paris-Bagdad* d'Olivier Ravanello qui, par la fiction narrative, mettent en évidence les forces mais aussi les limites des journalistes dans les méandres existentiels de leur métier.

<sup>1</sup> R. Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, Paris, Plon, 2005, p. 133.

<sup>2</sup> D. Cornu, *Journalisme et vérité. L'éthique de l'information au défi du changement médiatique*, Montréal, Labor et Fides, 2009, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 337-369.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 372.



# 1. Le journalisme, un métier à haut risque

## 1.1. L'espace anxieux

Il existe des métiers qui offrent à leurs agents des cadres de travail propices à l'activité professionnelle. Cependant, le monde du journalisme figure parmi les métiers qui sont encore bien loin de cet idéal. Mieux, les professionnels de l'information travaillent le plus souvent dans un espace anxieux qui influence leur productivité non sans conséquence à long terme. C'est le cas de Jean-Yves Delorce et son cameraman Philippe qui se trouvent depuis plusieurs mois à Kotorosk :

Après quatre mois de présence pratiquement continue à Kotorosk, Jean-Yves Delorce pouvait identifier le son de toutes les pièces d'artillerie disposées sur les collines environnantes. [...] Il avala rapidement l'eau colorée [...], quand le téléphone cellulaire se mit à sonner.

- C'est toi, Delorce ? ça va bien ?
  - Comme un lundi...
  - On est mardi...
  - Justement !
  - C'est calme ce matin ?
  - Il ne faut pas se plaindre, le périf est dégagé... [...]
  - Très bien, je vais faire vite... Je sors à l'instant de la conférence de rédaction élargie. Tout le monde était là, la grosse pomme et les fruits annexes... On s'est fait tirer dessus comme des lapins.
  - Je n'aurais pas voulu être à ta place...
- Le basque se fit cassant.
- Écoute, tes vanes, ça va un temps... à ton âge j'avais déjà trois ans de crapahutage dans les Aurès, caméra 16 à l'épaule, et je m'en suis repris presque autant au Vietnam... [...].
  - Ce n'est pas ce que je voulais dire...
  - Je me fous de ce que tu voulais dire ! On verra où tu en seras à cinquante-cinq balais. En attendant, tes vanes, tu te les gardes, c'est tout<sup>6</sup>.

Le passage montre que le directeur des affaires extérieures brosse un compte rendu amer de la conférence de rédaction à son subalterne. L'atmosphère n'est pas celle de la détente ; on le voit par le ton qui anime les échanges, car le directeur refuse la plaisanterie et opère une sorte d'analepse temporelle qui permet de faire l'économie de son expérience de journaliste-reporter dans le but de mieux ébranler son interlocuteur. C'est surtout la fin de leur conversation qui renferme des non-dits, des persécutions fines : « On verra où tu en seras à cinquante-cinq balais ». Cette mise en garde n'est pas une mince affaire dans le monde du journalisme de la part de la hiérarchie. C'est une forme de persécution qui peut prendre « la forme de licenciement, de marginalisation professionnelle, de menace de nature économique »<sup>7</sup>. Et si, comme le dit Juan Gonzalez, pour quelque raison, « le rédacteur en chef ne

<sup>6</sup> D. Daeninckx, « Le salaire du sniper », *Passages d'enfer*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 6-7. Désormais dans le texte : *SS* suivi de la pagination.

<sup>7</sup> R. Kapuściński, *op. cit.*, p. 39.

vous aime pas, vous n'avez aucune chance de progresser dans la carrière. Il existe donc dans la profession un processus d'autosélection »<sup>8</sup>. Il y a d'énormes pressions à l'encontre de la conscience individuelle des journalistes telles qu'on le voit dans le passage ci-dessous :

Delorce se tourna vers Philippe qui feuilletait un exemplaire du Monde vieux d'une semaine exhumé de sous le matelas et, ayant capté son regard, leva les yeux au ciel.

– Excuse-moi...Qu'est-ce qu'ils nous reprochent exactement ?

– Ils ne parlent pas avec des mots mais avec des chiffres...Parts de marché, taux d'audience, indices de pénétration, répartition par couches socioprofessionnelles... En résumé, le journal a décroché de cinq points sur la moyenne du dernier trimestre par rapport à la concurrence. Tous les programmes qui suivent chutent d'autant, la pub, les téléfilms, les variétés... On ne joue plus notre rôle de locomotive... (SS, pp. 7-8).

Deux individus qui ne savent plus où se tourner car traqués par les pressions. Le passage met en évidence un espace professionnel où ce qui compte n'est pas la santé mentale ou physique des employés mais plutôt la rentabilité, la productivité, le succès à tous les coups. Car Pollex ne cherche pas à savoir dans quelles conditions vivent les deux journalistes ou si leur vie est sans cesse en danger<sup>9</sup>. Ce qui est demandé ici par-delà les chiffres, c'est l'idée que le journal doit garder son rang et son audience qui permettent d'être leader en matière d'information. Cette pression peut entraîner les journalistes à employer des méthodes déloyales qui vont à l'encontre de la déontologie et de l'éthique. Mais avant d'évoquer les dérives dans lesquelles se versent les journalistes, qu'il nous soit permis de montrer les risques qui les accompagnent dans l'exercice de leur métier.

## 1.2. La vie en péril et le péril de la vie

Il est certes vrai que tous les métiers ont des avantages et des inconvénients. Cependant, il sied d'admettre que dans certains métiers les risques sont plus immenses. Le journalisme s'inscrit dans cette catégorie des métiers où l'agent reste exposé à d'énormes inconvénients qui mettent sans cesse sa vie en péril. Cette fragilité

<sup>8</sup> J. Gonzalez cité par Bill Kovach, Tom Rosenstiel, *Principes du journalisme. Ce que les journalistes doivent savoir, ce que le public doit exiger*, Paris, 2004, p. 342.

<sup>9</sup> Delorce et Philippe mènent une existence précaire à Kotorosk où ils risquent leur vie au quotidien comme l'indique cet extrait : « Il n'y a rien de pire qu'un conflit qui s'éternise. C'est exactement ce que pensait Jean-Yves Delorce en allumant sa première cigarette de la matinée, debout, derrière la vitre sale du Holiday Inn. La fumée lui brûla les poumons. Il se retourna vers le matelas posé à même le sol. [...] Il s'approcha du lavabo et souleva en vain la commande du mitigeur : le groupe électrogène n'était pas encore en marche. Il revint dans la chambre pour emplir une petite casserole d'eau minérale qu'il fit chauffer sur le camping-gaz, puis jeta deux cuillerées de Nescafé au fond d'un verre. Une rafale de mitrailleuse résonna sur les hauteurs, et il n'eut même pas besoin de regarder par la fenêtre pour savoir quelle batterie avait inauguré le mille six cent vingt-troisième jour de conflit. L'oreille suffisait. Après quatre mois de présence pratiquement. » (SS, pp. 5-6). Ici, l'environnement conditionne les individus qui développent des stratégies de conditionnement cognitif pour faire face à l'hostilité quotidienne.

de la vie est visible à travers le parcours narratif de la journaliste Magali qui est obligée par sa hiérarchie de mettre au second plan ses vacances pour recueillir des informations à Bagdad :

« Plus vite, plus vite ! » Jules tendit le cou et aperçut une voiture qui remontait à leur hauteur. Un homme, le corps à moitié sorti par la portière, leur faisait signe de s'arrêter. Soudain, il tendit la main vers l'intérieur et en ressortit un pistolet qu'il braqua en direction du chauffeur. Magali hurla et se jeta à terre près de Jules. La voiture fit un écart sur la gauche<sup>10</sup>.

Le passage met en évidence l'aventure de la journaliste Magali et de son neveu Jules sur la route de Bagdad. À voir de plus près, on se rend compte que le métier de journaliste est une profession difficile. La journaliste se rend à Bagdad qui est temporairement son terrain de travail tout en mettant sa vie entre parenthèses. Le premier obstacle qu'il faut vaincre est celui de la présence des malfrats en zone de guerre. Ces derniers détournent les voyageurs de leur argent et les tuent. L'inscription du pistolet qu'on tend vers le conducteur pour lui donner l'ordre de s'arrêter montre une espèce de violence exercée à l'égard des voyageurs étrangers. Cette violence en contexte de guerre peut prendre plusieurs formes. Le pistolet, en effet, est un « substitut phallique ». Ce malfrat qui tend le pistolet vers la voiture des journalistes cherche aussi à brandir son propre sexe pour commettre tous les maux innommables ; par exemple, violer sauvagement Magali après l'avoir dépouillée de ses biens. La prise de risque est immense et la vie de Magali est sérieusement menacée. Bagdad s'inscrit ici dans « les zones de risque endémique ou de conflits non conventionnels [...] où les journalistes et leurs informateurs "fixeurs" sont de plus en plus pris pour cible »<sup>11</sup>, comme c'est le cas de Magali qui n'a la vie sauve que par l'arrivée d'un véhicule du convoi qui fait en sorte que les voleurs finissent leur course dans la vitrine mal éclairée d'un magasin de fruits et légumes. Cela amène Éric Rohde à se poser légitimement la question du « type d'information qu'il sera possible d'apporter à leur sujet »<sup>12</sup>. Si Magali et son équipe ont eu le bonheur d'échapper aux attaques des malfrats, il y a malheureusement d'autres journalistes qui sont pris comme otages :

Il est marrant, ce type.

– C'est vrai. Il est à part, Roger. 50 piges. Pas de domicile fixe. Et lui qui est déjà resté en otage pendant un an, le seul endroit où il vient poser ses fesses, c'est Bagdad, où l'on enlève les gens comme à la pêche ! Je ne sais pas s'il est courageux ou inconscient...

– Otage ? Quand ça ?

– Tu n'étais pas encore né. C'était au Liban. Il avait quoi, 23 ou 25 ans... Photo-reporter pour Match lui aussi. Un peu chien fou. Il a été enlevé par le Hezbollah. Ça n'a pas été drôle (PB, p. 55).

<sup>10</sup> O. Ravanello, *Paris-Bagdad*, Paris, Librairie Générale Française, 2017, p. 36. Désormais dans le texte : PB suivi de la pagination.

<sup>11</sup> É. Rohde, *L'Éthique du journalisme* [2012], Paris, PUF, 2020, p. 115.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Le narrateur évoque l'histoire d'un journaliste excentrique, lequel est un « type mince, [aux] yeux bleus et [à] la démarche souple et presque nonchalante »<sup>13</sup>. Il s'agit du cinquantenaire Roger pour qui la mort n'est plus un sujet de crainte, mais quelque chose qu'il brave pour avoir de l'argent afin de s'occuper de sa progéniture. Il est l'objet de moult interrogations de la part de ses collègues qui le prennent pour un véritable cas freudien. Le péril de la vie du journaliste passe ici par le fait qu'il est pris pour cible au Liban par le Hezbollah. Sa passion du journalisme ou sinon le goût du lucre fait qu'il se donne comme sacrifice au bénéfice de la quête absolue de l'information qui est attendue par ses responsables. Mieux, le métier de journaliste en terrain de guerre, renvoyant à une sorte de mort à soi, permet de mesurer la splendeur et la délicatesse de la vie :

Le journaliste marchait vers [Jules] quand un coup de klaxon le fit sursauter. Un camion-benne servant à faire du ciment s'était arrêté. Les soldats américains avaient bondi sur leur fusil et mettaient en joue le conducteur pour qu'il fasse demi-tour. L'accès était interdit à tout véhicule civil [...]. Un soldat américain se mit à hurler quelque chose que Jules ne comprit pas. [...] Les soldats américains hurlaient de plus en plus fort quand des bruits secs retentirent. Le planton venait d'ouvrir le feu au fusil-mitrailleur sur le camion qui se dirigeait vers l'entrée de l'hôtel Palestine. Plus rien ne pouvait arrêter sa lancée. Jules et Roger venaient de s'engouffrer dans l'hôtel Fanar quand une explosion énorme retentit. Une pause d'une seconde, comme si le temps s'était arrêté. Puis Jules se sent projeté vers l'avant, Roger avec lui. Ses tympans lui font un mal de chien ; il n'entend plus qu'un sifflement aigu et continu. Poussés par le souffle, ils vont taper contre le mur du couloir. Roger jette Jules à terre pour le recouvrir de son corps. Des cris déchirent le silence pendant qu'une odeur âcre saisit Jules à la gorge. Dehors, le conducteur du camion vient d'activer le détonateur relié à 150 kilogrammes de TNT, placé dans la benne du camion. L'explosion a creusé un cratère énorme dans la rue, et transformé toute la zone en un champ de bataille. Des corps gisent de toutes parts. Certains survivants restent hébétés au milieu de la rue, les vêtements en lambeaux, ne comprenant pas encore ce qu'il vient de se passer (*PB*, pp. 86-87).

Dans le métier du journalisme, la vie qui tient sur un fil rouge n'est pas une fiction romanesque mais bien une réalité que beaucoup expérimentent au quotidien. C'est le cas des journalistes partis en mission à Bagdad dont parle Olivier Ravello dans *Paris-Bagdad* dans lequel il mentionne, en avant-propos : « Ce roman n'en est pas vraiment un : c'est avant tout le reflet d'une réalité vue et vécue. [...] Ce récit s'inspire d'événements ayant eu lieu entre mai 2003 et mai 2006 »<sup>14</sup>. Le narrateur relate une folle journée qui ne ressemble pas aux autres à l'hôtel où sont positionnés tous les journalistes qui relaient des informations à Paris sur la guerre à Bagdad. Au début, la scène a l'air banal avec le journaliste Roger et Jules qui se situent à quelques mètres de l'hôtel. Dans ce décor de la devanture de ce qui constitue désormais le lieu de travail des journalistes, un détail attire l'attention des soldats américains. C'est la présence d'un objet inhabituel et interdit, c'est-à-dire le camion-benne qui semble se diriger vers l'hôtel. Ce détail est un élément déterminant dans la description de la scène, surtout quand

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>14</sup> O. Ravello, Avant-propos, [in] *Paris-Bagdad*, *op. cit.*, p. 11.

on voit l'agitation et la fureur des soldats sur le terrain, puisque les coups de feu du planton et la détonation catastrophique transforment l'espace journalistique en une scène de guerre où l'on observe des pertes matérielles mais aussi et surtout en vie humaine. Le journaliste Roger et Jules n'ont la vie sauve que par chance. Cet épisode permet de comprendre que le métier de journaliste est un métier à haut risque surtout quand ce dernier couvre les guerres. Cette prise de risques amène Éric Rohde à plaider pour que les journalistes « méritent dans la Cité, une considération qui soit à cette hauteur et, si nécessaire, une protection publique ou une aide particulière »<sup>15</sup>.

## 2. Le bidouillage de l'information

### 2.1. La manipulation de l'information et des téléspectateurs

Au sens propre ou figuré, le bidouillage (*SS*, p. 8) de l'information renvoie à la fabrique de l'information en vue d'obtenir dans l'immédiat un résultat satisfait. Le mot « bidouillage », précisément « avoir bidouillé », a été employé par le reporter de guerre Jean-Yves Delorce qui s'est rendu dans une « ville imaginaire d'Europe de l'Est » nommée Kotorosk pour informer le monde sur le déroulement du conflit. Dans son imaginaire, le bidouillage de l'information traduit un écart de conduite car une telle pratique du journalisme s'éloigne de l'éthique professionnelle des journalistes énoncée comme suit par le Syndicat national des journalistes : « Le journalisme consiste à rechercher, vérifier, situer dans son contexte, hiérarchiser, mettre en forme, commenter et publier une information de qualité »<sup>16</sup>. C'est justement l'absence d'une information de qualité qui est dénoncée par l'écrivain français Didier Daeninckx à travers les agissements de plusieurs journalistes contraires à la déontologie du journalisme. En lisant « Le salaire du sniper », le lecteur va s'apercevoir que l'auteur énonce un fait, à savoir que la manipulation de l'information et des téléspectateurs est une pratique connue des journalistes. Ce point de vue est successivement développé par le correspondant de guerre Jean-Yves Delorce, son chef hiérarchique Paul Exarmandia surnommé « Pollex le jour où il avait pris la direction du service étranger [de la chaîne de télévision], le “pool extérieur” en jargon de métier » (*SS*, p. 6) et « Philippe, son caméraman » (*SS*, p. 17). D'après Jean-Yves Delorce, plusieurs journalistes sont des prestidigitateurs en ce sens qu'ils savent, par leur adresse, inventer des faits perçus par le public comme des vérités de fait. Ces prétendus journalistes

<sup>15</sup> É. Rohde, *op. cit.*, p. 114.

<sup>16</sup> Syndicat national des journalistes, 1918 – 38 – 2011, « Charte d'éthique professionnelle des journalistes », 2023. [En ligne :] <http://snj.fr/sites/default/files/documents/Charte2011-SNJ.pdf> (page consultée le 22 avril 2023).

qui excellent dans « l'art de la duperie »<sup>17</sup> sont désignés par la périphrase « les cow-boys de la Une » :

– Écoute, Paul, tu sais bien qu'on ne va pas faire exploser l'audimat avec un conflit aussi enlisé que celui-ci ! Il faut être là au cas où ça pète parce que les éclats arrosent l'Europe entière... On ne joue pas le même rôle que les cow-boys de la Une... Ils débarquent une fois par mois en profitant d'un zinc de l'ONU qui amène la relève de Casques bleus, en deux jours ils mettent en boîte un sujet bidon, et ils repartent comme ils sont venus, aux frais des Nations unies ! (SS, p. 8).

Rappelons que le nom composé « cow-boys » renvoie, selon le dictionnaire *Larousse*, au « [g]ardien des troupeaux de bovins dans les ranches d'Amérique du Nord, [mais aussi au] personnage jouant un rôle de premier plan dans la légende de l'Ouest américain, propulsé par le cinéma (western) »<sup>18</sup>. Dans l'imaginaire de Delorce qui tente de convaincre Exarmandia que « [l]a notion d'urgence dans la diffusion d'une information ou d'exclusivité ne doit pas l'emporter sur le sérieux de l'enquête et la vérification des sources »<sup>19</sup>, le terme « cow-boys » a une forte charge négative. En cela, « les cow-boys de la Une » se rapprochent des hors-la-loi du cinéma western, guidés par des intérêts égoïstes, puisqu'ils « dégainent » rapidement leur matériel pour produire de toute pièce un reportage censé satisfaire la curiosité du public en manque d'événements sensationnels. Derrière la décadence du métier de journaliste reporter, c'est la chaîne de télévision *la Une* qui est mise en cause. Chaîne de télévision de la RTBF (Radio-télévision belge de la communauté française), « la Une »<sup>20</sup> diffuse, semble-t-il, des mauvaises informations, soit consciemment, soit inconsciemment. Dès lors, les reportages réalisés à la va-vite par ses journalistes reporters, désinforment les téléspectateurs puisqu'ils sont le fruit d'un montage ingénieux. En effet, ces reportages qui relèvent plus de la fiction narrative que de la réalité sont très appréciés par lesdits téléspectateurs, dupes, comme l'indique Poley qui tente de persuader Delorce d'en faire autant :

– Le problème, c'est que leurs sujets font de l'audience, si bidon soient-ils... Il faudrait peut-être se poser des questions... La semaine dernière, en trois minutes, ils ont raconté l'histoire de ce couple qui avait vécu séparé pendant trois mois après la destruction du dernier pont sur la Milva... Avec, au finale, les retrouvailles sur les planches branlantes du pont provisoire installé par les compagnons du Devoir venus spécialement de Bourgogne... Ils nous ont écabouillés... (SS, p. 8).

En clair, les correspondants de guerre de *la Une* sont des véritables metteurs en scène. Dans l'extrait, l'on constate que le prétendu couple est constitué d'acteurs

<sup>17</sup> F. B. Traoré, « Le masque, enjeu de la dissimulation dans le roman français », *ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS : MĂȘTI / MASKS / MASQUES*, 9/2011, p. 332. [En ligne :] [http://www.literaturacomparata.ro/Site\\_Acta/Old/acta9/traore\\_9.2011.pdf](http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta9/traore_9.2011.pdf) (page consultée le 04 mai 2023).

<sup>18</sup> [En ligne], disponible sur URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cow-boy/20090>, consulté le 04 mai 2023.

<sup>19</sup> « Charte d'éthique professionnelle des journalistes », *op. cit.*

<sup>20</sup> [En ligne], disponible sur URL : <https://www.rtb.be/la-une>, consulté le 04 mai 2023.

improvisés, certainement moyennant de l'argent, pour donner du sens à l'histoire des retrouvailles providentielles. En effet, le journaliste, à l'exemple du réalisateur, de l'historien ou de l'écrivain<sup>21</sup>, est un artisan de fictions<sup>22</sup> au sens où l'entend Nancy Huston lorsqu'elle écrit : « Quand je dis fictions, je dis réalités humaines, donc construites »<sup>23</sup>. Ces réalités humaines construites, considérées comme réelles, sont les événements relatés dans les documentaires historiques, poursuit Poley qui rejette catégoriquement les arguments avancés par Delorce pour montrer l'invalidité (SS, p. 8) des reportages des journalistes de *la Une* :

- Je me fous de la cuisine interne ! La réalité, c'est ce que les gens ont vu ! C'est comme la chute de Berlin...
- La chute du Mur, tu veux dire ?
- Non, la chute de Berlin, en 1945... Les Américains ont tourné des kilomètres de pellicule couleur dans les rues de la capitale du Reich. Du brut de décoffrage. De leur côté, les Russes ont emmagasiné de fausses actualités en noir et blanc. Ils ont reconstitué les principales phases de la bataille, juste derrière la ligne de front... L'image du soldat qui enlève l'emblème nazi sur le Reichstag pour planter le drapeau soviétique, on dirait du direct mais c'est presque deux jours de tournage ! Le hic aujourd'hui, c'est que, quand tu visionnes les archives, les Russes, ça fait vraiment vrai, tandis qu'avec les Américains tu as l'impression de te promener dans un studio d'Hollywood ! (SS, pp. 8-9).

Ce passage remet partiellement en question la réalité projetée par plusieurs documentaires historiques. Perçu de nos jours comme « le cinéma du réel »<sup>24</sup>, le documentaire historique reste très souvent tributaire de sa fonction première, à savoir être au service des réalités construites, comme cela se faisait naguère quand le cinéma était utilisé « comme vecteur de propagande révolutionnaire »<sup>25</sup> du communisme soviétique. S'il y a des documentaires historiques, à l'exemple de celui réalisé par les Américains à propos de « la chute de Berlin, en 1945 », qui privilégient l'information à la mésinformation, d'autres, par contre, à l'instar du documentaire réalisé par les Russes au sujet du même événement, sont un condensé « de fausses actualités en noir et blanc ». La critique de Poley a tout son sens puisque le documentaire historique russe est un montage habile qui a séduit le public pour deux raisons : d'une part, les réalisateurs ou journalistes russes ont su choisir la couleur de l'image pour donner l'illusion que les faits projetés sont réels, car en 1945, des événements en noir et blanc correspondent à l'époque et passent donc pour vrais, contrairement aux images en couleur perçues comme fausses bien qu'elles soient réelles. D'autre part, « [l']image du soldat qui enlève l'emblème nazi sur le Reichstag pour planter le drapeau soviétique » correspond aux attentes du public, bien qu'elle soit un montage,

---

<sup>21</sup> M. Lemaître, « Le documentaire historique et ses rushes, à la BDIC », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2010/4 (N° 100), p. 42. [En ligne :] <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2010-4-page-42.htm> (page consultée le 06 mai 2023).

<sup>22</sup> N. Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 95.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>24</sup> M. Lemaître, *op. cit.*, p. 43.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

puisque cette image symbolise la fin de la tyrannie nazie incarnant le Mal au profit de la victoire des Alliés symbolisant le Bien. Toutefois, la lecture du documentaire russe par Pollex peut être nuancée car l'on peut percevoir à travers son argumentaire une stratégie discursive visant à discréditer les journalistes, les médias russes, voire la Russie elle-même. D'ailleurs, le journaliste culturel canadien Étienne Paré laisse entendre dans son article que « Le traitement médiatique de la guerre en Ukraine varie d'un pays à l'autre »<sup>26</sup>, que les journalistes et les médias ont des partis pris dans le traitement de l'information. Qu'à cela ne tienne, l'on retient que plusieurs documentaires historiques sont constitués de demi-vérités ou de mensonges.

## 2.2. La manipulation de l'information, une pratique connue des journalistes

Notons qu'en procédant de la sorte, les Russes se sont avérés être des spécialistes de la duperie, à l'image du « Ministère de la Vérité » de 1984 de George Orwell « qui s'occupe de l'information ». En effet, le nom de ce ministère repose sur l'antiphrase puisqu'il est le ministère de la mésinformation, du travestissement de la vérité et du mensonge au service de Big Brother soucieux de falsifier les événements en Océanie. De tels agissements soulèvent un questionnement sur les vérités historiques telles que nous les présentent les manuels d'histoire et les documentaires historiques. Puisqu'une fois que « [l]e passé est effacé [ou nié par le public comme c'est le cas du rejet du documentaire des Américains], et sitôt son effacement oublié, le mensonge devient vérité »<sup>27</sup>. Dès lors, qu'est-ce qui est réellement la vérité (conforme à la réalité), si le mensonge peut facilement être perçu comme vérité ? Philippe, le caméraman de Delorce, laisse entendre que les actualités des journalistes comportent souvent une part de mensonge :

Il y a une dizaine d'années, alors que je débutais dans le métier, j'ai rencontré un photographe vedette de *Paris-Match*, sur un reportage. Les Iraniens venaient de faire sauter une bombe dans un T.G.V. Ce type avait trimbalé son objectif partout à travers le monde et rapporté des scoops à la pelle. Une véritable légende vivante. Il y avait de la viande partout... Les flics l'ont laissé passer dès qu'ils l'ont reconnu et il est monté dans le wagon... Je ne sais pas pourquoi, j'ai suivi le mouvement sans qu'il s'en aperçoive... Il y avait une petite môme dans un coin... Il a réglé son appareil, prit quelques clichés, puis il a sorti un objet de son sac... Je n'ai pas réussi à savoir quoi, sur le moment... Il l'a posé près du corps de la môme avant de finir sa pellicule... (SS, p. 10-11).

L'histoire du célèbre reporter-photographe relatée par Philippe illustre la manipulation de l'information par les journalistes. En effet, le photojournaliste de

<sup>26</sup> É. Paré, « Le traitement médiatique de ma guerre en Ukraine varie d'un pays à l'autre », *LE DEVOIR* [dans la section *Médias*], mars 2022. [En ligne :] <https://www.ledevoir.com/culture/medias/683541/medias-le-traitement-mediatique-de-la-guerre-en-ukraine-varie-d-un-pays-a-l-autre> (page consultée le 29 mai 2023).

<sup>27</sup> G. Orwell, *1984*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, [1949] 2018, p. 97.



*Paris-Match* censé informer le public par ses photos de l'attentat orchestré par des terroristes d'origine iranienne, est dénué de toute « conscience professionnelle »<sup>28</sup>, puisqu'il apporte un objet extérieur sur la scène du désastre pour agir sur la sensibilité des téléspectateurs qui verront ses photos. Cet état de fait pousse le lecteur à réévaluer les périphrases « un photographe vedette de *Paris-Match* » et « Une véritable légende vivante » qui connotent positivement le personnage en le faisant passer pour un journaliste intègre. En clair, c'est un photojournaliste trompeur qui s'est construit une renommée sur des actualités travesties, car il n'a pas hésité à se servir du cadavre d'une enfant pour falsifier les faits :

– C'était quoi ?

– Attends... Il est sorti par l'autre porte. J'ai regardé en passant... Il n'y avait rien... J'ai acheté l'édition spéciale de *Match*... La photo figurait en une. Je la revois comme si je l'avais devant les yeux ! La moitié du visage de la gamine, ses cheveux répandus sur son épaule, sur son bras, et juste à côté de la main ouverte, une petite poupée au regard bleu... C'était à chialer ! Tu comprends, c'est ça qui en faisait toute la force : la poupée qu'il avait posée... (SS, p. 11).

Curieusement, le reporter-photographe à la moralité douteuse s'était permis de poser à côté du corps de l'enfant « une poupée au regard bleu » pour émouvoir le public qui s'est senti concerné par la tragédie d'une petite fille morte aux côtés de sa précieuse poupée qu'elle a tenté certainement de protéger, comme l'atteste « la main ouverte » qui prouve qu'elle l'a serrée contre elle avant de rendre l'âme. Un tel récit donné au public met en cause toute la carrière professionnelle de ce journaliste, et même du magazine français *Paris-Match* dont le slogan est désormais : « la vie est une histoire vraie »<sup>29</sup>. De quelle véracité des actualités parle-t-on ? Ne sommes-nous pas en présence des faits historiques savamment construits pour émouvoir les téléspectateurs ? Qu'à cela ne tienne, l'évocation de *la Une* et de *Paris-Match* introduit le doute chez le lecteur à propos de la crédibilité de ces médias d'information qui sont, semble-t-il, la métonymie des médias européens voire occidentaux. Car *la Une* et *Paris-Match* façonnent l'opinion publique occidentale, voire le reste du monde supposé être éclairé. Malheureusement, les téléspectateurs censés avoir un regard critique sur les actualités sont conditionnés puisque les photos prises par le photojournaliste, censées illustrer l'actualité relative à l'attentat terroriste des Iraniens, sont travesties. Cependant, en figurant sur « l'édition spéciale de *Match* », celles-ci ont été perçues comme vraies par le public qui pense à tort et à raison que le magazine français est une référence en matière d'information.

Du reste, les cow-boys de *la Une* et le photojournaliste de *Paris-Match* incarnent le déclin du métier de journaliste parce qu'ils ne respectent pas les devoirs du jour-

<sup>28</sup> « Charte d'éthique professionnelle des journalistes », *op. cit.*

<sup>29</sup> M.-L. Bonavita, « Paris Match change de slogan choc », *Le Figaro*, 2008. [En ligne :] <https://www.lefigaro.fr/medias/2008/01/23/04002-20080123ARTFIG00314-paris-match-change-de-slogan-choc.php> (page consultée le 16 mai 2023).

naliste énoncés par les chartes du journaliste. En effet, ces soi-disant journalistes en ont enfreint volontairement les articles 1 et 4 relatifs au devoir d’informer le public et de « ne pas user de méthodes déloyales pour obtenir des informations ». Voici ce qu’annoncent en substance lesdits articles :

- 1) respecter la vérité, quelles qu’en puissent être les conséquences pour lui-même, et ce, en raison du droit que le public a de connaître [...]
- 4) ne pas user de méthodes déloyales pour obtenir des informations, des photographies et des documents<sup>30</sup>.

Il importe de souligner que les journalistes-reporters Delorce et Philippe ne semblent pas déroger à la règle malgré leur discours critique sur le déclin du journalisme dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Car eux aussi vont finir par user des méthodes déloyales pour avoir des informations et se construire une renommée.

### 3. La décadence d’un journaliste reporter vertueux

#### 3.1. De la pression hiérarchique à la corruption

Il sied de dire que plusieurs journalistes usant désormais des méthodes déloyales pour obtenir des informations ont été des journalistes vertueux à un moment donné de leur carrière professionnelle. C’est le cas de Jean-Yves Delorce qui est au contact direct de la guerre afin de fournir au public des bonnes actualités : « Après quatre mois de présence pratiquement continue à Kotorosk, Jean-Yves Delorce pouvait identifier le son de toutes les pièces d’artillerie disposés sur les collines environnantes » (SS, p. 6). Ce passage montre que Delorce est le contre-miroir des cow-boys de *la Une* puisqu’il ne cherche pas à fabriquer des actualités. Bien au contraire, sa présence continue à Kotorosk vise à obtenir des informations exactes sur un conflit qui est à son « mille six cent vingt-troisième jour » (SS, p. 6). D’ailleurs, après son entretien téléphonique avec son chef hiérarchique Polex, il s’est rendu auprès de l’état-major des forces armées de l’ONU basé à Kotorosk pour recueillir des informations fiables sur l’évolution d’une guerre qui ravage le pays depuis plus de quatre ans :

Ils recueillirent les confidences bétonnées d’un émissaire russe et mirent en boîte quelques images de la conférence de presse hebdomadaire des généraux internationaux chargés de surveiller une frontière dont on avait feint d’oublier l’existence pendant cinq siècles. Delorce improvisa un commentaire, puis une monteuze que Philippe pratiquait en soirée appareilla les fragments avant de les envoyer par satellite à la région parisienne (SS, p. 9).

---

<sup>30</sup> Syndicat national des journalistes, « Les chartes du journaliste. Déclaration des devoirs et des droits des journalistes », 2023. [En ligne :] <http://snj.fr/content/d%C3%A9claration-des-devoirs-et-des-droits-des-journalistes> (page consultée le 22 avril 2023).

Jusqu'ici, Delorce fait bien son travail car il est animé par le souci d'informer le public. Mais la pression exercée sur lui par sa hiérarchie va le pousser à se corrompre. Notons que l'instrument de ladite pression est Porex qui lui rappelle que les actionnaires de la chaîne de télévision qui l'emploie veulent des résultats probants à tout prix : « Je sors à l'instant de la conférence de rédaction élargie. Tout le monde était là, la grosse pomme et les fruits annexes... On s'est fait tirer dessus comme des lapins » (SS, p. 7). L'expression « la grosse pomme et les fruits annexes » désigne les actionnaires et responsables de la chaîne de télévision qui se sont réunis pour faire un bilan du fonctionnement de ladite chaîne. Curieusement, les débats se sont focalisés sur l'absence de résultats de « la direction du service étranger » (SS, p. 6) dont la mission est de valoriser la chaîne par les actualités de ses reporters de guerre. C'est la raison pour laquelle Porex n'est pas d'humeur à plaisanter, notamment en rappelant à Delorce qu'il a été envoyé à Kotorosk pour permettre à la chaîne de bien vendre ses produits, car le « pool extérieur » est la locomotive (SS, p. 8) de la chaîne de télévision. Par conséquent, il se doit de fidéliser ses « clients-télespectateurs ». Le néologisme « clients-télespectateurs » renvoie, dans l'imaginaire de Porex, aux télespectateurs perçus comme des clients de la chaîne dont la mission est de leur vendre ses produits en utilisant les actualités des reporters de guerre comme objets de marketing. Cette façon de penser le métier du journalisme fait de Porex un expert du marketing puisqu'il a toujours mis en œuvre des « actions permettant d'adapter la demande à l'offre ». En cela, il fait du marketing de l'offre<sup>31</sup> et du marketing de la demande<sup>32</sup>. Derrière cette figuration du personnage, Didier Daeninckx attire l'attention des télespectateurs (mais aussi des lecteurs) à propos de leur confiance « aveugle » à l'égard des journalistes, chaînes de télévision, voire des médias en général. Certes, il est bon « que le public accorde une plus grande confiance aux médias professionnels ». Cependant, à une époque où le journalisme, ce contre-pouvoir<sup>33</sup>, ne cesse de se dévoyer, il est vivement recommandé de sortir de la caverne<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Le marketing de l'offre est la « mise sur le marché (*to market* en anglais) d'un produit ou d'un service qu'il faut vendre à un prospect [client] ». Voir S. Soulez, *L'essentiel du marketing*, Paris, Gualino, coll. « Les Carrés », 2020, p. 15.

<sup>32</sup> Par contre, le marketing de la demande « consiste à placer le client au centre des préoccupations de l'entreprise. Le marketing est alors conçu comme l'ensemble des actions qui ont pour objectif de prévoir ou de constater les besoins du consommateur dans une catégorie de produits ou de services et d'adapter l'offre d'une entreprise aux besoins ainsi déterminés » (*ibidem*, pp. 15-16).

<sup>33</sup> P. Eveno, « Le journalisme, quatrième pouvoir ? », *Cahier français*, septembre - octobre 2018, p. 28. [En ligne :] [https://medias.vie-publique.fr/data\\_storage\\_s3/fiche\\_produit/pdf/3303330404065\\_EX.pdf](https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/fiche_produit/pdf/3303330404065_EX.pdf) (page consultée le 22 avril 2023).

<sup>34</sup> D'après A. C. Madijnze-Ma-Kombile et R. R. Koumba, « La caverne fait allusion à l'allégorie de la caverne de Platon traitant entre autres dans *La République. Livre VII* de "véritable réalité" et de réalité fictive, du "monde intelligible" et du "monde sensible", de l'ascension dans le monde intelligible du philosophe, puis de sa descente pour diriger la Cité, bref, de la nécessité de se libérer de certaines réalités humaines aliénantes et avilissantes. (Platon, *La République. Livre VII*, [Notes et commentaires de Bernard Piettre] Paris, Nathan, coll. « Les Intégrales de Philo », [381 av. J.-C.] 1981, p. 49-81.) » Cité par A. C. Madijnze-Ma-Kombile, R. R. Koumba, « L'Afrique est-elle toujours enfermée dans la caverne de "la conscience occidentale du Nègre" »

de la confiance naïve, car les chaînes de télévision sont dorénavant plus intéressées par le profit que par le devoir d'informer : en cela, elles se comportent comme des entreprises qui ont pour objectif de vendre leurs produits à leurs clients afin de faire beaucoup de profits.

### 3.2. La duperie d'un collègue malhonnête

Contraint par Porex de réaliser un scoop permettant à la chaîne de garder sa clientèle, Delorce va se laisser persuader par Philippe de bidouiller une actualité :

– Où est-ce que tu étais passé ? Tu aurais pu prévenir.

Philippe commanda un ouzo qu'il troubla d'autant d'eau.

– Je voulais te faire la surprise.

Delorce se pencha vers lui, étouffant sa voix.

– Tu es sur une piste ?

– Je crois bien que oui... On doit me passer un coup de téléphone tout à l'heure pour la confirmation.

– Et c'est quoi exactement ?

Le cameraman renversa la tête pour boire la dernière goutte d'anis et reposa son verre, satisfait.

– Le Gavroche des Balkans... L'histoire d'un petit môme qui trafique entre les deux camps pour faire vivre sa famille... Tu achètes ?

– En tout cas je demande à voir. C'est cher ?

– Pas trop... Cinq cents dollars... La moitié cash, le solde après diffusion. Le problème c'est qu'il faut se décider rapidement, les types de CNN sont sur le coup (SS, p. 12).

La discussion de Delorce avec son cameraman révèle deux choses. D'une part, Delorce cède à la tentation de fabriquer et/ou d'obtenir de façon déloyale une information, notamment en moyennant une somme de « cinq cents dollars ». En voulant agir de la sorte, il va à contre-courant d'un des principes de la « Charte d'éthique professionnelle des journaliste », qui stipule « qu'un journaliste digne de ce nom : [...] - Proscrit tout moyen déloyal et vénal pour obtenir une information »<sup>35</sup>. D'autre part, Philippe, son cameraman, est un manipulateur hors pair qui a été beaucoup influencé par le « photographe vedette de *Paris-Match* ». Certes, l'histoire qu'il relate du photographe vedette montre qu'à l'époque il était un journaliste débutant soucieux de bien faire son travail, et qu'il a été, malheureusement, témoin d'un bidouillage de l'information qui aurait altéré sa perception du journalisme. Cependant, le choix de ladite histoire n'est pas anodin puisque le cameraman profite de la tension entre Delorce et Porex pour façonner l'imaginaire du journalisme de Delorce en laissant entendre que le bidouillage de l'information n'est pas si grave que cela. L'idée selon laquelle Philippe envisage de refaire l'imaginaire du journalisme de son collègue est validée par l'adjectif « satisfait » qui prouve que le cameraman a réussi sa mission

? », *Mouvances Francophones* : Vol. 7 No. 1 (2022) : Métamorphoses, p. 2. [En ligne :] <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mf/article/view/16405/12745> (page consultée le 19 mai 2023).

<sup>35</sup> « Charte d'éthique professionnelle des journalistes », *op. cit.*

et que Delorce est désormais sous son emprise, comme en témoignent les phrases de type interrogatif : « – Tu es sur une piste ? » et « – Et c'est quoi exactement ? », qui traduisent l'insistance du journaliste et son intérêt marqué pour ce que va lui dire son collègue. C'est pourquoi il n'hésite pas à manifester son désir d'acheter l'histoire de l'adolescent trafiquant surnommé « Le Gavroche des Balkans » ; personnage inspiré de Gavroche des *Misérables*<sup>36</sup> de Victor Hugo représenté comme le martyr de l'insurrection populaire parce qu'il est mort en voulant ravitailler en cartouches les insurgés ou républicains qui réclamaient les droits du peuple, lesquels affrontaient les gardes nationaux ou royalistes prônant le maintien de l'ordre établi. Pour s'assurer qu'il est totalement sous son emprise, Philippe n'hésite pas à l'acculer en le pressant de faire vite au motif que « les types de CNN sont sur le coup ». Il est clair qu'à ce stade, Delorce a souscrit à une manière de pratiquer le journalisme dont il ignore beaucoup de choses car le caméraman s'est gardé de tout lui dire. Il en a fait de même avec Yochka, cet adolescent âgé d'« une quinzaine d'années » (SS, p. 13) qui vivait dans une zone à haut risque de Kotorosk avec « [u]ne demi-douzaine de gamins et de gamines » (SS, p. 13), à qui il avait promis la somme de cinq cents dollars s'il voulait bien répéter ses gestes du quotidien devant lui et son collègue et se laisser filmer. Ce passage montre que Gavroche s'est laissé persuader à son tour :

Philippe vérifia le bon fonctionnement de la caméra puis il pointa l'objectif sur le gamin qui bondissait de trou d'obus en trou d'obus, qui profitait du moindre creux pour se mettre à l'abri, qui rampait lorsqu'il se savait à découvert... [...] Des tirs éclatèrent sur une colline proche. Ils le virent réapparaître deux minutes plus tard, sa besace gonflée comme une outre. L'adolescent emprunta le même chemin pour revenir vers eux, et il étala devant la caméra le produit de son incursion dans le no man's land séparant les avant-postes des deux factions qui se disputaient le secteur (SS, pp. 14-15).

Ce passage montre que Yochka prend d'énormes risques au quotidien pour subvenir à ses besoins et à ceux « de sa petite troupe » (SS, p. 14) puisqu'il met sa vie en jeu en s'aventurant dans une zone qualifiée de « no man's land » pour trouver de la nourriture. Mais pour cette fois, il joue un rôle puisqu'il a été payé pour montrer aux journalistes ce qu'il fait quotidiennement. Lors du tournage, Delorce semble très inquiet à l'idée de voir cet adolescent risquer sa vie pour avoir un peu d'argent :

Delorce prit le cameraman par la manche.

– Il ne faut pas qu'il aille là-bas... Il y a une batterie et des mortiers juste en face... On les a filmés il y a deux mois... Ce sont de véritables dingues !

Philippe remplaça posément la cassette parvenue en bout de course, assura la caméra sur son épaule et cadra la silhouette de Yochka qui zigzaguait devant eux.

– Ne t'inquiète pas, il sait ce qu'il fait (SS, p. 15).

L'emportement et les propos de Delorce prouvent qu'il n'a pas déboursé cinq cents dollars pour assister au meurtre d'un enfant. Ce qui n'est pas le cas de Philippe qui semble sourd aux inquiétudes de son collègue, notamment en le rassurant que tout

<sup>36</sup> V. Hugo, *Les Misérables* [1862], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

ira bien. Il est clair que ni Delorce ni Yochka ne sont au courant des véritables intentions de Philippe. Ces derniers ignorent qu'ils ne sont rien d'autre que des simples personnages d'une histoire dont le caméraman est à la fois auteur et protagoniste principal. C'est pourquoi il n'hésite pas à demander à Yochka d'accomplir un geste devant un site historique, qui lui sera fatal :

Philippe s'arrêta devant les vestiges des premières fortifications de Kotorosk érigées par les légionnaires romains. À sa demande Yochka escalada de bonne grâce les pierres érodées. Son corps se découpait à contre-jour dans le ciel quand le coup de feu claqua. Il jeta ses bras dans l'air, tournoya comme un oiseau blessé et s'abattit aux pieds de Jean-Yves Delorce (SS, p. 16).

Les expressions « Philippe s'arrêta » et « À sa demande » montrent qu'il manipule depuis le début Delorce et Yochka. Autrement dit, il leur fait faire ce qu'il a prévu d'avance. Car celui-ci prévoyait d'assassiner Yochka « devant les vestiges des premières fortifications de Kotorosk érigées par les légionnaires romains » pour émouvoir « plus de quinze millions de téléspectateurs [qui] écarquillèrent les yeux quand le générique de l'émission s'incrusta sur les écrans » (SS, p. 17) » pour montrer le corps d'un adolescent qui s'est abattu aux pieds d'un Delorce paniqué et apeuré, après avoir été mortellement atteint par un sniper. Cette actualité conçue de toutes pièces par Philippe est perçue par tout le monde comme vraie puisque le public pense que Gavroche a été tué au moment où les journalistes le filmaient, certainement à son insu. Cette véracité des faits est aussi validée par ce que « l'actualité du sang » a apporté des bénéfices à la chaîne et à Delorce :

Des extraits du « Gavroche de Kotorosk » furent diffusés dès le lendemain aux journaux de treize et vingt heures, et de nombreuses bandes-annonces constellèrent l'antenne afin de drainer les spectateurs de chaque tranche horaire vers le numéro spécial de « Reporters du monde » que Porex avait programmé pour le prime time du mercredi. Jean-Yves Delorce avait réussi à se faire embarquer par un détachement de Casques bleus qui partaient en permission à Rome, puis un avion privé affrété par la chaîne l'avait déposé au Bourget. Il prit quelques heures de repos dans un palace du Front de Seine (SS, p. 16).

L'assassinat de Yochka a donc permis à la chaîne de reconquérir sa clientèle et d'attirer de nouveaux clients émus par la mort tragique d'un adolescent de Kotorosk. Tout le monde y gagne quelque chose, à l'exception de Yochka qui a été sacrifié pour que Delorce soit promu, le public soit une fois de plus abruti et que la chaîne de télévision fasse d'énormes profits. À ce niveau de lecture, le lecteur comprend aisément que Philippe a suivi à la lettre les recommandations de Porex qui demandait à Delorce de tout faire pour le bien-être de la chaîne, quitte à faire assassiner quelqu'un. L'idée que Yochka a été assassiné par Philippe se trouve résumée dans cet extrait : « Au même moment, Philippe, son caméraman, traversait le pont aux lames disjointes jeté au-dessus des eaux boueuses de la Milva. Il tendit les deux cent cinquante dollars au sniper qui l'attendait derrière une école maternelle détruite » (SS, p. 17). En clair, Philippe avait rencontré, premièrement, Gavroche à qui il avait promis cinq cents dollars, la moitié payée d'avance, s'il voulait bien se faire filmer

en répétant les gestes du quotidien. Deuxièmement, il avait rencontré le sniper chargé de tuer Yochka en lui promettant « deux cent cinquante dollars ». Troisièmement, enfin, il lui fallait convaincre Delorce pour avoir les cinq cents dollars ; ce qu'il fait très facilement. Cette savante planification des faits montre que Philippe incarne la figure de la corruption du métier de journaliste car ni les cow-boys de *la Une*, ni le photographe vedette de *Paris-Match* ne peuvent égaler un tel sadisme qui fait du caméraman un tueur psychopathe, vu son manque d'empathie et de compassion vis-à-vis d'un orphelin de père et de mère qui donnait du sens à l'existence d'autres orphelins.

## Conclusion

Les agissements des cow-boys de *la Une*, du journaliste vedette de *Paris-Match*, de Jean-Yves Delorce et de son caméraman Philippe illustrent le déclin du journalisme dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. En clair, les journalistes, précisément les reporters de guerre, se sont beaucoup détournés de leur charte d'éthique professionnelle, parce qu'ils sont de plus en plus guidés par le profit plutôt que par le souci d'informer. Cette pratique du métier de journaliste devenue une sorte de narration fictive de la réalité ne date pas d'aujourd'hui, d'après Patrick Eveno, qui relève que « parodies, bobards, rumeurs, mensonges, fausses nouvelles, bourrage de crâne, propagande, intoxication, désinformation, ne sont pas l'apanage des temps récents, mais sont aussi vieux que l'humanité »<sup>37</sup>. Il va sans dire que l'idée d'influence colossale d'un journal sur les consciences énoncée par Charles de Monseignat en 1853 reste d'actualité :

Dans la société, telle que nous l'a faite la civilisation moderne, s'est élevé un pouvoir nouveau, le journal. Le journal a remplacé pour beaucoup de gens le directeur de conscience. Il damne, il sauve, il est infallible ; il règle, moyennant rétribution, la foi de ses lecteurs ; il se charge de penser et de juger pour le compte d'autrui ; et, chaque matin, l'abonné fait sa provision d'idées, et place, pour la journée, dans les cases vides de son cerveau, l'opinion que lui a fournie le journal<sup>38</sup>.

De nos jours, force est de constater que le journal ne s'attèle plus seulement à remplir des bonnes informations les cases vides des cerveaux des gens. Dès lors, peut-on affirmer que l'écart de conduite des journalistes illustré dans « Le salaire du sniper » traduit l'avènement de l'âge d'or de la désinformation ?...

---

<sup>37</sup> P. Eveno, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 29.





## *Comptes-rendus de lecture*





2023 • N° 10

SANAE DAHMAN

Université Abdelmalek Essaâdi de Tétouan

## *Ceci n'est pas un miroir* de Mokhtar Chaoui : le déclin de l'Homme moderne (Paris, SL Éditions, 2021, 201 p.)

Mokhtar Chaoui, écrivain et enseignant-chercheur marocain au sein d'une chaire de l'université Abdelmalek Essaâdi de Tétouan, publie son dernier roman, *Ceci n'est pas un miroir*, en 2021 aux éditions SL. C'est un thriller, comme il est mentionné sur la première de couverture. L'écrivain, comme tout le genre humain d'ailleurs, ressent ce mal de vivre dû à la pandémie du coronavirus, et réagit à travers l'écriture afin de passer au crible, dans un style captivant et déroutant à la fois, la décadence de l'Homme face à la crise sanitaire.

L'auteur affirme l'avoir écrit en quinze jours sans préparation préalable<sup>1</sup>, sans avoir choisi au préalable la thématique. La verve génératrice de ce roman engendre un personnage déboussolé, perdu et anéanti par la claustration. Le style, ainsi que la trame romanesque, nous rappelle l'écriture automatique des surréalistes tels Breton, Courtot, Péret, etc.

Le romancier choisit comme épigraphe la moitié de l'aphorisme 146 de l'ouvrage de Nietzsche intitulé *Par-delà Bien et Mal* : « Quand tu regardes longtemps l'abîme, l'abîme regarde en toi ». L'abîme, selon le dictionnaire Larousse, est « gouffre naturel, cavité, précipice d'une profondeur insondable, ou lieu, espace qui n'a pas de limites assignables »<sup>2</sup>. Il semble que cet aphorisme résume et accentue bien cette thématique de la déchéance humaine. À travers le personnage principal, *Ixe*, se forge

---

<sup>1</sup> Interview avec l'auteur, paru à Albayan, <https://albayane.press.ma/%EF%BB%BFceci-nest-pas-un-miroir.html>.

<sup>2</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ab%C3%AEme/104>.

une personnalité idyllique tout au long de sa vie, homme marié, rédacteur en chef d'un journal légué par sa mère. Il se croit *des talents et de l'esprit*<sup>3</sup> : « je suis un type bien ; c'est du moins ce que les autres disent de moi. Seule Zède ne partage pas cet avis. Tous ceux qui me connaissent sont unanimes là-dessus », affirme-t-il (p. 54). Le confinement s'installe, et *Ixe*, comme toute l'humanité, se cloître chez lui afin de se protéger et protéger les autres et, là, la coquille se fissure petit à petit pour laisser place à sa véritable nature. Cette ombre méconnaissable de soi-même se déclenche par le confinement et fait surface. *Zède*, sa femme, n'est pas surprise, elle se révolte après tant d'années de soumission et d'irrespect et décide de vivre sa vie.

Ce roman, que nous qualifions de psychologique, plonge le lecteur dans un monde où les frontières entre transe, rêve et réalité se brouillent. En outre, le cadre spatio-temporel est indéfini : « dans une chambre impersonnelle, au premier étage d'un hôtel désaffecté, au milieu d'un tapis avachi » (p. 25). Seul l'état d'âme de *Ixe* et sa remise en question sont importants. La structure même du roman qui s'étale sur 26 chapitres non titrés renforce le déclin du personnage. En entamant un voyage-fuite, il se retrouve face à son reflet dans un miroir. Le reflet est ce « surmoi » du personnage. Il prend de l'ampleur, décide de prendre les rênes et d'entrer en contact avec le personnage afin de dévoiler son vrai visage : un être sans scrupule, un monstre, un assassin etc.

Mokhtar Chaoui exprime, exorcise son malaise vis-à-vis du confinement par le biais d'une intrigue époustouflante, puisant ainsi dans le suspense, dans l'illusion, afin de décrire une situation inconfortable, voire alarmante dans laquelle l'Homme, victime de sa modernité, se voit impuissant face à un désavantage causé par lui-même.

Ce roman propose plusieurs lectures et angles d'études : riche en maximes et en descriptions, il est un roman d'un confiné pour un confiné.

---

<sup>3</sup> Expression empruntée à Jean de La Bruyère dans son ouvrage *Les caractères*.

IVES S. LOUKSON

Université de Dschang

## Ambroise Kom : *Plaidoirie dans le désert* (Paris, Éditions des Peuples Noirs, 2023, 416 p.)

La gravité des préoccupations contenues dans le dernier livre d'Ambroise Kom rend périlleuse toute tentative d'en condenser le contenu. Cette observation n'empêche pas toutefois de s'y essayer. Aussi, n'est-il pas exagéré de poser que *Plaidoirie dans le désert* fournit un florilège de raisons qui donnent au citoyen Ambroise Kom le sentiment que l'audience et la justice camerounaises devant (et parfois pour) lesquelles il plaide, voire s'égosille, sont atteintes de surdité.

Les populations camerounaises souffrent de surdité compte tenu tant de leur incivisme qui a « érigé la ruine de l'État et la dépravation en manière d'être » (p. 386), que de leur résignation (p. 388), et leur léthargie (p. 60) caractéristiques. Ce sont globalement des populations chez qui la colonisation est achevée, tellement elles sont captives de formes variées de peur qui les paralyse et assure leur indifférence devant la plaidoirie pourtant faite à leur adresse. Comment en aurait-il pu être autrement puisque ces populations ont subi toutes les formes et degrés de peur qu'Odile Tobner identifie dans son article dédié à Guy Osito Midiohouan et qu'Ambroise Kom mentionne (p. 361) ? Kom se veut pessimiste au regard de ces populations. Car espérer qu'elles se lèvent subitement pour défendre leurs droits ou pour se battre en vue de meilleures conditions de vie, sachant que celles-ci ont subi la « peur de déplaire, peur de perdre une place, peur d'essuyer des brimades, peur de ne pouvoir rentrer chez soi, peur de ne pouvoir en sortir, peur d'être emprisonné, peur d'être assassiné. Pourquoi ? Parce qu'on a osé, une fois, dire, même pas ce qu'on pensait, mais ce qu'on savait, ce qu'on a vu » (Tobner 1981 : p. 5), relève du miracle.

Le sentiment d'inutilité de la plaidoirie chez Ambroise Kom provient aussi de la compromission d'une certaine élite. Par élite, il faut entendre une classe sociale constituée de diplômé(e)s d'universités camerounaises ou d'ailleurs et dont les

motivations et aspirations sont « essentiellement de profiter de son savoir pour faire des clins d'œil au pouvoir dans l'espoir d'une cooptation éventuelle à la mangeoire nationale ou pour aspirer à d'occasionnelles promotions/prébendes pour soulager le fardeau du quotidien » (p. 289). Constituée aussi bien de l'élite financière, administrative, politique ou universitaire, l'élite que flattent ainsi d'occasionnelles promotions ou diverses prébendes et qu'Eboussi Boulaga qualifie de « ventriloque » (1999 : p. 15) fait gravement ombrage au travail d'intellectuel d'une certaine intelligentsia dans laquelle Kom inscrit volontiers Mongo Beti ou Eboussi Boulaga (p. 350). En effet, les comportements et les activités de cette élite-là portent à radicaliser l'opposition entre les deux au point d'en faire une rivalité impitoyable, voire mortifère. Accentuant davantage la dangerosité du désert, Ambroise Kom traduit cette tension en ces termes : « à partir du moment où la seule chose qui compte, c'est se remplir le ventre, penser devient un affront. [...] On n'a pas le droit dans nombre de régimes qui gouvernent l'Afrique de penser librement : il faut toujours penser en essayant d'enfermer sa pensée dans le cadre prédéterminé par l'autre, c'est-à-dire par le pouvoir. Quiconque ose créer un savoir en marge de l'ordre établi est nécessairement marginalisé, voire ostracisé » (p. 349).

Face à une élite, nombreuse, qui considère instinctivement l'acte de penser librement comme affront, il est naturel, instinct de conservation oblige, que le plaident (libre penseur) se sente menacé et forcé à rechercher dans diverses formes d'exil à sauver sa propre vie. Le désert cruel, dans lequel Ambroise Kom a l'impression de plaider, s'illustre non seulement à travers sa propre expérience récente à l'UDM (pp. 97-152), mais aussi à travers des noms tels Mongo Beti, Jean-Marc Ela, René Philombe ou Eboussi Boulaga dont les vies témoignent de la dangerosité aussi bien de penser que de penser librement le/au Cameroun.

Le sentiment d'inutilité de plaider est enfin motivé tant par l'habitude du politique à la privation des libertés des citoyens, que son accoutumance/complaisance au tortueux et au vice. Ambroise Kom suggère à ce sujet quelques repères historiques succincts susceptibles de fixer son lecteur. Le Cameroun n'ayant jusqu'ici connu que deux régimes depuis son indépendance, Kom commence par le premier régime marqué par son hostilité aux libertés individuelles, comme on peut s'en apercevoir :

Pendant tout le règne du premier Président du Cameroun, nous avons été traités, au niveau de nos droits individuels, comme un simple troupeau pour le berger descendu du nord. Pareille perception s'observait dans la manière dont son régime traitait les contestataires ou les potentiels opposants. Il n'hésitait point à les faire torturer et à les enfermer, souvent sans jugement, dans des centres de rééducation qui étaient en réalité de véritables camps de concentration. Cette période culmine avec les procès expéditifs de Ouandié-Ndongmo au tribunal militaire de Yaoundé et l'exécution publique de Ouandié à Bafoussam. Comment imaginer que le leader d'un pays sans droit puisse revendiquer pour ses ressortissants vivant en pays étranger un traitement tellement différent de celui qu'il n'a jamais lui-même offert et qu'il n'est pas prêt à leur offrir ? (p. 173).

Le tortueux et l'illégitimité quant à eux, sont consubstantiels au régime du Renouveau. L'illustration parfaite en est fournie dans la vague d'espoirs et les

controverses nés autour de la parution du livre *Pour le libéralisme communautaire* (1987). Un livre dont la paternité est officiellement prêtée à Paul Biya et pour lequel Ambroise Kom fut « mis en prison au lendemain de [sa] sortie [...] pour avoir osé [...] soupçon[er] l'auteur de n'être qu'un prêtre-nom puisque nul ne lui connaissait jusque-là aucune activité de ce type » (pp. 180-181).

L'évocation de cet épisode du régime du Renouveau permet au lecteur de s'apercevoir que les transactions internes ayant conduit à la sortie officielle de *Pour le libéralisme communautaire* en son état, eurent comme effet désiré ou fortuit de flatter la sensibilité de « l'apôtre du Renouveau » (p. 181) vis-à-vis du culte de sa personnalité, ou, du moins, d'inaugurer l'insertion durable du Cameroun dans la facétie avec comme signe particulier la légendaire corruption qui grippe le pays.

En effet, l'expérience camerounaise montre qu'une parodie de leader qu'on force à en assumer le rôle, lorsque ce dernier ne se mue pas tôt ou tard en prince absolu, devient le prétexte commode chez ceux qui l'y ont ainsi forcé pour bénéficier d'astrologiques prébendes ou avantages. Par ailleurs, en consacrant l'illégitimité par l'escroquerie intellectuelle consistant à engager sa personnalité comme auteur d'un livre programme qu'on n'a nullement transpiré à produire, « l'apôtre du Renouveau » entérine le règne de l'illégitimité, de la manipulation, de la gestion monocratique des affaires publiques, du « système éprouvé de management par embuscade » (p. 180), voire l'acéphalisme institutionnel que l'intelligentsia camerounaise lui a souvent reproché et que Kom n'a pas tort de rapprocher au système colonial (p. 352).

Le livre d'Ambroise Kom ne s'épuise pourtant pas qu'à l'énumération de ces quelques raisons qui structurent son sentiment de prêcher dans le désert. Le livre se double d'une force et d'une lucidité de vision qui rivalisent même de lui faire porter plutôt comme titre « Honneur de plaider dans le désert ». En effet, le livre d'Ambroise Kom se donne à lire comme un assourdissant clairon sur la nécessité d'inventer une « grande narration » propre au Cameroun et qui informerait sur les actes, agissements et projections aussi bien des politiques que de l'ensemble des populations camerounaises. Sur la base de nombreux exemples fournis dans le livre, le Cameroun ressemble plutôt à une entité davantage installée de façon provinciale dans la « grande narration » de « la grande Europe » (p. 393). Celle-ci s'est « imposée comme la maîtresse de l'invention en nous réduisant depuis l'esclavage et la colonisation au rôle de consommateurs de ses produits » (p. 393). Et Ambroise Kom qui s'inspire beaucoup d'Edward Saïd selon qui « les nations sont des narrations ... » (p. 390-391), ne va pas par quatre chemins pour conclure laconiquement : « le problème fondamental du Cameroun est qu'à aucun moment, le pays n'a eu de classe politique capable de l'aider à se construire une identité nationale ou même à en poser les jalons » (p. 173).

Cependant, comme toute œuvre humaine, *Plaidoirie dans le désert* n'est pas sans poser quelques problèmes tant au niveau du fond que de la forme. En rapport au fond, par exemple, une zone d'ombre dans le livre de Kom est que, bien que l'auteur soit conscient que l'indépendance du Cameroun ait été octroyée à ceux qui ne se fussent

jamais battus pour elle, il s'obstine à espérer que ceux-là deviendront subitement vertueux et acteront des décisions ou baliseront des conditions d'une éclosion d'un Cameroun soudainement débarrassé du colonialisme. Kom écrit par exemple à ce propos : « les luttes de libération auraient pourtant pu/dû servir de socle à la camerounité. Mais le colonisateur ayant exclu et même diabolisé les nationalistes pour ensuite accorder l'indépendance à des collabos, ces derniers sont restés fidèles à leur maître et n'ont jamais remis en question l'héritage de ce dernier » (pp. 174-175).

Espérer que subitement les « collabos » deviendront des artisans de « la camerounité » relève certainement sinon de la naïveté, du moins de la science-fiction. C'est simplement ignorer qu'on ne scie pas la branche sur laquelle on est assis. Cette situation du clair-obscur que Kom semble entretenir pourrait favoriser chez le lecteur peu outillé, l'oubli que « le Cameroun a été découpé et formé pour favoriser l'expansion commerciale, les intérêts économiques et stratégiques d'autres que ses habitants » ainsi que l'aurait dit Eboussi Boulaga (1999 : p. 86). Enfin, à ne s'acharner que sur le colonisé comme semble le faire A. Kom, on risque de perdre de vue la nécessité fanonienne de considérer aussi bien le Noir esclave de son complexe d'infériorité que le Blanc esclave de son complexe de supériorité comme des névrosés à psychanalyser systématiquement et sans complaisance dans le but d'entrevoir l'avènement de l'homme neuf.

Au plan de la forme, le chapitre 4 intitulé « Retour sur l'UDM : aventures, mésaventures et leçons philosophiques » s'ouvre sur une fausse note dans la mesure où l'interview donnée à Jean-Bosco Talla est privée d'une bonne partie de son début. Probablement une erreur de l'imprimeur, puisque la page 100 apparaît vierge, emportant par ce fait tout ce qu'elle aurait comporté comme écrits, la numérotation des pages ne souffrant quant à elle d'aucun problème. Ces mêmes observations sont valables pour la fin du chapitre précédent, notamment en ce qui concerne l'accrochant interview sur « le drame de l'élite camerounaise » accordée au journal *Mutation*. Sauf que dans ce cas il s'agit de la fin du chapitre alors que dans le cas précédent, du début.

En dépit des insuffisances ci-dessus, *Plaidoirie dans le désert* vaut son pesant d'or. Le lecteur n'en sort par exemple pas sans s'en être ému de l'importante plus-value que l'art de la critique littéraire apporte au potentiel imaginaire patiemment et gracieusement délivré par le géant maître de la critique littéraire qu'est Ambroise Kom. Ce livre mérite donc l'attention du plus grand public. Il mérite surtout l'attention des Africain(e)s en général, Camerounais(e)s en particulier, fussent-ils politiques, acteurs culturels ou acteurs de la société civile, chercheur(e)s en études postcoloniales ou en littérature.

## Références

- Fabien Eboussi Boulaga, *Lignes de résistance*, Yaoundé, CLE. 1999.  
 Odile Tobner, « L'Afrique bâillonnée », *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 20, 1981.





2023 • № 10

TOMASZ RÓŻYCKI  
Université d'Opole

## Krystyna Modrzejewska : « Szacunek i pogarda. Szkice o literaturze francuskiej » (Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2023, 197 p.)

Le dernier des ouvrages du professeur Krystyna Modrzejewska publiés à ce jour, intitulé « Respect et mépris. Essais sur la littérature française », vient s'ajouter au projet toujours plus vaste et continué pendant des années de présenter le panorama de la littérature française comme une galerie contenant un nombre déjà considérable de figures littéraires, d'auteurs et d'œuvres présentés sous des angles toujours nouveaux et sous une lumière différente. Les livres successifs de Krystyna Modrzejewska apportent de nouveaux éclairages et de nouvelles analyses aux lectures anthropologiques d'œuvres sélectionnées. Cette fois, un recueil de textes traitant des nuances possibles de deux attitudes importantes dans la vie collective et familiale, publique et privée : le respect et le mépris, vient s'ajouter à l'œuvre de l'auteur. La multiplicité des contextes dans lesquels ces forces motrices de nos émotions sont dépeintes fait de ce livre, une fois de plus, une anthologie d'œuvres importantes de la littérature française, une mini-histoire transversale qui se concentre sur des cas littéraires sélectionnés mais significatifs.

Des exemples éloquentes de courtoisie dans la culture de cour médiévale et du code complexe de relations entre une dame et l'élus de son cœur, aux leçons classiques de respect de Michel de Montaigne, en passant plus loin vers les images allégoriques de la préciosité dans les salons parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle et les splendides exemples d'autorité tirés des pièces de Molière, l'auteur passe à des sujets toujours – apparemment – pertinents pour la culture moderne, et repris par la célèbre intervention

de Voltaire dans l'affaire Calas. Le conflit crucial entre l'exigence de tolérance et la foi aveugle en l'autorité semble être le fil conducteur de la deuxième partie du livre, où le culte de Napoléon dépeint par Stendhal et la cruauté de la modernité et de l'impérialisme, qui sont l'un des thèmes des livres de Céline, nous introduisent aux problèmes du totalitarisme du vingtième siècle et, enfin, de la littérature récente. Le mépris de l'homme et la défense de la dignité humaine sont les thèmes des œuvres de Camus, Beckett, Sartre et Genet, le cœur même de la tragédie d'une époque qui n'est pas loin de la Seconde Guerre mondiale et de ses conséquences, et surtout de la crise profonde de l'humanisme dont nous subissons encore les effets.

Le livre est écrit, comme d'ailleurs toutes les autres publications de Krystyna Modrzejewska, avec une passion et un engagement évidents, un style intense alliant la réflexion érudite à la liberté de l'essai. Il peut être considéré en même temps comme un petit manuel de littérature pour les romanisants, dans lequel l'image des personnages littéraires est aussi une image d'attitudes familières à notre époque. L'homme politique, pris dans des choix politiques, assumant la responsabilité de ses actes et se sentant responsable des autres, est l'un des grands thèmes que l'on retrouve dans les publications antérieures de l'auteur. Cette fois, cependant, il s'agit d'un sujet traité avec un soin particulier et un engagement personnel. Il semble que les conclusions et les prédictions de l'auteur sur la condition de l'humanité, basées sur une analyse des œuvres de Houellebecq, par exemple, ne soient pas des plus réjouissantes. L'effondrement de certaines autorités entraîne un puissant déficit de respect, et le culte de l'individu, dans d'autres cas, particulièrement totalitaires, intensifie le mépris (tels les exemples pris des œuvres de Camus et – toujours révélatrices – pièces de théâtre de Sartre).

Dans le monde d'aujourd'hui, où les menaces de catastrophes climatiques, de guerres et de pandémies semblent être de retour et les valeurs classiques et les autorités d'autrefois sont niées, les conclusions des œuvres examinées sont étonnamment opportunes et peu confortantes. C'est un livre qui pose de vraies et sérieuses questions, qui signale des pièges et des modèles de comportement, et qui rend hommage à la grande littérature qui, comme toujours, en sait plus sur l'homme qu'il ne peut en supporter.

KOREKTA

*Anna Kaczmarek-Wiśniewska*

REDAKCJA TECHNICZNA

*Jolanta Brodziak*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Waldemar Szweda*

PROJEKT OKŁADKI

*Jolanta Brodziak*

Grafika wykorzystana na okładce pochodzi z zasobów portalu Freepik.com

© Copyright by Uniwersytet Opolski  
Opole 2023

ISSN 2392-0637

ISBN 978-83-8332-052-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-365 Opole, ul. Dmowskiego 7–9.  
Nakład 100 egz. Składanie zamówień: tel. 77 401 66 89; e-mail: [wydawnictwo@uni.opole.pl](mailto:wydawnictwo@uni.opole.pl)  
Druk i oprawa: volumina.pl Sp. z o.o.