

UNIwersytet Opolski
Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk

**L'art de séduire
dans la littérature française**

Études rassemblées et présentées
par Krystyna Modrzejewska

OPOLE 2008

RECENZENCI
Józef Heistein, Krzysztof Jarosz

REDAKTOR I KOREKTOR
Anna Ledwina

REDAKTOR TECHNICZNY
Halina Szczegot

SKŁAD KOMPUTEROWY
Jolanta Kotura

PROJEKT OKŁADKI
Jolanta Brodziak-Rajfur

Na okładce reprodukcja grafiki Zygmunta Moryto

Wydanie publikacji dofinansowane
przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Uniwersytet Opolski
Opole 2008

ISBN 978-83-7395-315-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-037 Opole, ul. H. Sienkiewicza 33.
Składanie zamówień: tel. (077) 441 08 78; e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl
Druk: Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża, 45-007 Opole, ul. Katedralna 6.

Table des matières

Avant-propos	9
Les figures de la séduction	
Jacques BODY, Critique de la séduction pure	13
Jean-Claude RANGER, Délices et poisons de la séduction à la française	23
Guy TEISSIER, Le théâtre de Giraudoux : la séduction mode d'emploi	35
Michał MROZOWICKI, Des séducteurs volants aux séducteurs terrifiants	45
La femme séductrice	
Maria de Fátima OUTEIRINHO, Les discours sur le féminin à l'époque de Colette et les enjeux de la séduction dans son œuvre	59
Anna LEDWINA, Le pouvoir de séduire et la stratégie de la communication dans <i>La Vagabonde</i> , <i>La Monnaie de Singe</i> et <i>L'Amant</i>	67
Annie BESNARD, Le jeu de la séduction dans <i>Judith</i> et <i>Pour Lucrèce</i> de Jean Giraudoux : un révélateur de la face cachée des personnages	75
Josef FULKA, La séduction et le temps : <i>Femmes</i> de Philippe Sollers	87
Miroslava NOVOTNÁ, L'art de séduire dans les chansons de geste .	95
Michał KRZYKAWSKI, Dis-tanz! <i>La femme-vérité</i> chez Nietzsche et Bataille : une lecture croisée	105
La séduction et la laideur	
Michel LIOURE, Laideur et séduction : Richard Millet, <i>Le goût des femmes laides</i>	117
Zuzana MALINOVSKÁ, Séduction selon Salvayre	129

Jolanta RACHWALSKA von REJCHWALD, Séduction et laideur. Les métamorphoses de la beauté dans l'oeuvre d'É. Zola	135
---	-----

Les paradoxes de Don Juan

Françoise LIOURE, « Femme, mon beau souci... » : les incertitudes du séducteur dans <i>Amants, heureux amants</i> de Valéry Larbaud . . .	147
Maria de Fátima MARINHO, De la séduction dans <i>La Fille aux Yeux d'Or</i> de Balzac	161
Edyta KOCIUBIŃSKA, Les métamorphoses du séducteur : le cas Joris-Karl Huysmans	171
Tomasz KACZMAREK, Art de séduire, art de détruire	179

La séduction et l'identité

Annie URBANIK-RIZK, Une femme qui n'était pas du tout son genre, Marcel Proust et la séduction indirecte	191
Delphine LELIÈVRE, La séduction comme stratégie de déréalisation chez James Joyce et Antonin Artaud	199
Aleksandra M. GRZYBOWSKA, Les effets de la séduction gémellaire dans les romans de Suzanne Jacob	207
Beata ANDREAS, La nostalgie de l'art de séduire dans <i>Plateforme et Particules élémentaires</i> de Michel Houellebecq	215

Le théâtre et la séduction

Halina SAWECKA, Le pouvoir séducteur du jeu de la folie	223
Grażyna STARAK, Bernard-Marie Koltès – écrivain séducteur	231
Krystyna MODRZEJEWSKA, Les figures de la séduction dans le drame <i>Dans la solitude des champs de coton</i> de B.-M. Koltès . . .	239
Halina CHMIEL-BOŻEK, Les séducteurs manqués de Ionesco	249

La séduction dans le texte et par le texte

Maciej ABRAMOWICZ, Séduire par la vérité. Du discours narratif médiéval	259
Andrzej RABSZTYN, La lettre en tant que l'instrument de séduction dans le roman des Lumières	267
Czesław GRZESIAK, L'art de séduire dans <i>L'homme qui rit</i> de Victor Hugo	275
Ana Paula COUTINHO-MENDES, Qui séduit qui? Vies investies au miroir de lectures croisées	285
Magdalena WANDZIOCH, La séduction dans le roman populaire. Le cas du <i>Maître de forges</i> de Georges Ohnet	295
Katarzyna GADOMSKA, L'art de séduire et d'aimer dans le récit fantastique du XXe siècle	303

Adriana CELIŃSKA, Séduire Ariane, séduire lecteur – <i>Belle du Seigneur</i> d'Albert Cohen comme un manuel de séduction	311
--	-----

La séduction par l'exotique, la musique, l'espace, les objets

Maja PAWŁOWSKA, Le roi séduit dans <i>Hattigé ou les amours du roy de Tamaran</i> de Sébastien de Bremond	323
Maria GUBIŃSKA, L'amour dans les colonies selon Pierre Loti (<i>Le Roman d'un spahi</i>)	331
Aleksandra KOMANDERA, La séduction dans les <i>Nouvelles orientales</i> de Marguerite Yourcenar	339
Magdalena ZDRADA-COK, Tahar Ben Jelloun – romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine	349
Sebastian ZACHAROW, Musique et rhétorique en France au XVIIIe siècle, ou de la séduction de l'esprit à la séduction du cœur . . .	357
Anna KACZMAREK, Espace de séduction et de conquête : L'Auvergne dans <i>Mont-Oriol</i> de Guy de Maupassant	367
Françoise BOMBARD, Les objets dans les stratagèmes et dans les stratégies de séduction : l'exemple du théâtre de Jean Giraudoux	377
Résumé	389
Streszczenie	391

philanthropie des gens, mais il dévoile la vérité et justifie l'avènement de la révolution.

Considérations finales

Dans la construction de son univers romanesque – pour captiver l'intérêt et l'attention du lecteur – Victor Hugo recourt sans cesse à l'antithèse. Celle-ci devient l'alpha et l'oméga de sa création artistique. Elle est présente dans la composition et la division du roman en parties, livres, chapitres et épisodes, dans l'enchaînement des actions, dans la construction des personnages, dans les relations interpersonnelles et, enfin, au niveau thématique : les principaux thèmes qu'on peut relever dans *L'Homme qui rit*, se présentent sous la forme d'associations par contraste : le Bien et le Mal, l'ombre et la lumière, la haine et l'amour, la matière et l'esprit. Même l'organisation de la société repose sur le contraste qui oppose les riches aux pauvres. Il arrive que l'omniprésence de l'antithèse mène au paradoxe : les contraires, loin de s'exclure, coexistent et parfois se complètent même, révélant que l'ordre de la réalité diffère de celui de la raison.

En ce qui concerne la séduction, elle apparaît sous différentes formes – conformément d'ailleurs aux différentes significations de ce terme. Au niveau sentimental, on peut parler de deux arts : l'art de plaire dans la relation sentimentale Gwynplaine – Dea et le véritable art de séduire dans la liaison dangereuse entre Gwynplaine et Josiane. Dans les deux cas, l'initiative appartient à la femme. L'homme se laisse plutôt conduire. L'amour durable, sinon éternel est possible s'il est bâti sur de solides fondements. Dea meurt⁵ de bonheur en retrouvant Gwynplaine après le retour de son intronisation. Gwynplaine, ne désirant pas lui survivre, se jette à la mer (une vraie tragédie romantique!). Si son corps reste en bas et périt dans les ténèbres de la mer, son âme (esprit) s'envole pour rejoindre celle de Dea déjà présente au royaume céleste. Le roman se termine donc par la rencontre du fini et de l'infini, du visible et de l'invisible, par le triomphe de l'esprit sur la matière. La mort se révèle le seul moyen permettant l'accès à la Vérité.

⁵ Le nom de Dea, par anagramme imparfaite, et sa cécité, suggèrent la parenté du personnage avec Adèle, la femme de V. Hugo, qui souffre à cette époque-là de troubles visuels progressivement aggravés jusqu'à la rendre aveugle. Similitude curieuse aussi entre la mort de Dea et l'agonie d'Adèle. Le 23 juillet 1868, Hugo a achevé *L'Homme qui rit* où Dea meurt d'une atteinte au cœur; le 27 juillet 1868, une crise d'apoplexie emporte Adèle.

Ana Paula COUTINHO-MENDES

Université de Porto

Qui séduit qui?

Vies investies au miroir de lectures croisées*

*Et je me couche, fier d'avoir vécu
et souffert dans d'autres que moi-même.
Peut-être me direz-vous :
« Es-tu sûr que cette légende soit la vraie? »
Qu'importe ce que peut être
la réalité placée hors de moi,
si elle m'a aidé à vivre,
à sentir que je suis
et ce que je suis*

Ch. Baudelaire

Que saurait-on dire de nouveau sur l'adolescent aux « semelles de vent » qui, parti de son Charleville natal, osa envahir, tel un météore, un véritable « fils de soleil », la vie littéraire parisienne des années 70 du XIXe siècle? Que saurait-on ajouter à la figure du poète transformé en mythe dans les plus diverses sphères, Étiemble l'ayant disséqué au long de trois volumes, un siècle après sa brève « apparition »? Et comment écrire sur un homme et un poète profondément divisés, entre *Paysages Tristes*, *Fêtes Galantes* et *Sagesse* – entre le pouvoir incantatoire de la « rêverie » et la méfiance vis-à-vis du rêve; entre la fascination de l'audace hérétique et la tentation mélancolique d'une profession de foi parnassienne ou la reddition lâche aux apparences fugaces d'une réalité familière?

* Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500) ».

Quelle glose choisir pour faire état des hésitations et dénis qui traversèrent le parcours de l'apôtre de la musicalité du vers, pour dépeindre la « vierge folle » de la rencontre radicale entre la tragédie et le sublime? Bref, comment se laisser séduire par Rimbaud et Verlaine, ces figures-ombres du XIXe siècle, afin de les rendre à nouveau proches et séduisantes aux yeux des lecteurs d'une autre fin de siècle?

Il est aisé d'admettre que quelques unes de ces questions ont sans doute été à l'origine d'ouvrages comme *Rimbaud le fils*¹, du français Pierre Michon, et de *Verlaine d'ardoise et de pluie*², du belge Guy Goffette; toutefois, notre objectif n'est pas d'explorer ce domaine, toujours instable, de l'intentionnalité des auteurs, même si l'on doit, ponctuellement, faire référence à certains paratextes de ces deux écrivains, qui seront convoqués en tant qu'extensions d'effets de lecture et non point comme supports d'une quelconque vérité exégétique.

Aussi, notre lecture de ces deux récits publiés au cours de la dernière décennie du XXe siècle se centrera-t-elle sur des modules de ce que nous nous proposons de rapporter à une « stratégie de la séduction ». Si l'on s'en tient au sens étymologique de « séduire », la spécificité du processus de relation et d'attraction déviante qui est ici en cause réside en cela qu'il engage des entités intra et extra textuelles distinctes, quoique connexes, à savoir : différents auteurs et narrateurs, ainsi que différents narrataires et lecteurs. D'ailleurs, cette « stratégie de la séduction » s'intègre dans les tendances post-modernes, générales et complémentaires entre elles, concernant la réévaluation de la représentation de la subjectivité et la déconstruction des principes et attentes relatives aux typologies textuelles ou aux limites formelles de l'écriture. Aussi bien en amont qu'en aval de ces tendances, une crise bat son plein qui se manifeste à travers le questionnement des conditions de connaissance du sujet, du devenir personnel et collectif, et de l'acte de création lui-même³.

Dominique Viart a déjà souligné que les dernières décennies de la littérature française (et d'autres littératures, il faut bien le signaler en passant) ont vu paraître nombre de « textes génériquement indécidables »⁴, une part importante de ces textes se développant autour de la vie et de l'œuvre de personnages de référence (notamment issus du monde littéraire et/ou de celui des autres arts) mais divergeant cependant des moules traditionnels de la biographie. Au lieu

¹ P. Michon, *Rimbaud le fils*, Paris 1991, Gallimard, coll. « Folio ». Toutes les citations de cet ouvrage seront indiquées par un R (suivi du numéro de la page).

² G. Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Paris 1996, Gallimard, coll. « Folio ». Toutes les citations de cet ouvrage seront indiquées par un V (suivi du numéro de la page).

³ Cf. D. Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études Françaises*, 40/2, p. 27.

⁴ D. Viart, « Essais-Fictions : Les Biographies (Ré)inventées », *L'éclatement des genres au XXe siècle*, (dir.) M. Dambre et M. Gosselin-Noat, Paris 2001, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 331.

de se présenter comme des reconstitutions, plus ou moins exhaustives et fondées sur des documents, des vies des personnalités artistiques visées, ces textes hybrides déambulent avec désinvolture au gré de certains épisodes de leurs existences ou de certains passages de leurs œuvres, faisant fiction de tout bois et se commentant les uns et les autres.

Aussi bien *Rimbaud le Fils* que *Verlaine d'ardoise et de pluie* ont commencé par être publiés dans la collection « L'un et l'autre », des Éditions Gallimard, dont le titre suggère une ligne éditoriale basée sur une matrice psychanalytique, explorant les frontières entre biographie et autobiographie, fiction et essai. Au fond, il s'agit de jouer sur / avec les rapports entre la perspective personnalisée et l'identification, à travers une paronomasie implicite qui engendre une confusion entre ce qui est de l'ordre du rapport entre un sujet et un objet d'écriture (l'un et l'autre), et ce qui représente déjà une identification du premier au second et qui, d'une manière plus globale, pointe vers une relation intime entre sujet et altérité : l'un est l'autre.

Dans les cas où ceux qui signent les biographies fictionnelles ou imaginaires sont également des auteurs détenteurs d'une œuvre, nous sommes bel et bien amenés à voir dans ces textes une extension des lectures engagées des écrivains modernes de tradition baudelairienne dont l'activité critique, parallèle ou presque toujours sous-jacente à leurs œuvres respectives, n'a jamais exclu ni une forte composante d'autoréflexivité, ni la présence d'éléments de « jugement et valeur »⁵.

Or, face aux récits qui font l'objet de notre analyse, force est de reconnaître que leur premier atout de séduction réside en cela qu'ils se réfèrent à des auteurs notoirement reconnus par l'Histoire littéraire, d'une part, et dans le fait qu'ils adoptent le point de vue spécifique de sujets eux aussi écrivains, eux aussi auteurs d'œuvres publiées, d'autre part⁶. Ainsi est-il sans doute pertinent de croire que les lecteurs potentiels de ces petits livres (juste pour ce qui est de leurs dimensions physiques) nourrissent des attentes et des désirs qui les attirent vers autre chose qu'un texte critique académique ou une écriture aseptisée et dénuée d'engagement. À vrai dire, on leur propose une sorte d'écriture-lecture, produit livré avec bonus pour employer une formule publicitaire bien

⁵ Cf. L. Perrone-Moisés, *Choix et valeur dans l'œuvre critique des écrivains*, "Littérature", mai 1994, n° 94.

⁶ Lors de la parution de *Rimbaud le fils*, outre *Vie de Joseph Rpulin* (Verdier, 1990) et *Maîtres et serviteurs* (Verdier, 1990), Pierre Michon avait déjà publié *Vies Minuscules* (Gallimard, 1984) qui lui avait, d'ailleurs, valu le prix « France Culture ». Guy Goffette, de son côté, avait déjà publié plusieurs livres de poèmes, de son recueil *Quotidien rouge* (Crisière, 1971) à *Éloge pour une cuisine de province* (Champ Vallon, 1988), en passant par *Nomadie* (Saint-Germain-des-Près, 1979) et *Solo d'ombres* (Ipomée, 1983), entre autres.

adaptée à notre ère excessivement mercantile, ce qui ne va pas sans toucher la littérature et la culture en général.

Les titres *Rimbaud le fils* et *Verlaine d'ardoise et de pluie* fonctionnent comme une première synthèse et une première stratégie de séduction, laissant entrevoir perspective intimiste : l'auteur ciblé a attiré le lecteur-écrivain qui, en partageant son approche, doit à son tour séduire d'autres lecteurs.

Quel fils imagine-t-on derrière l'auteur de poèmes comme « Le Dormeur du Val » ou « Le Poète de Sept ans » ? Quel paysage intérieur a pu habiter Verlaine ? Le titre de Guy Goffette semble y répondre d'emblée par une formule suggérant un paysage empreint de nuances mélancoliques. D'ailleurs, au cours de *Verlaine d'ardoise et de pluie*, on trouve, d'abord en prose, puis en vers, la thèse, à la fois implicite et globale, de cette divagation pro-biographique :

Quoi qu'il fasse, Verlaine a l'Ardenne infuse. Elle coule dans ses veines comme du petit lait, pas blanchâtre, ni bleu de Marie, comme voulait sa mère, mais verte et sombre comme le schiste sous la pluie. (V, p. 75)

C'est le vent du Nord qui le déchire
Ou le schiste ouvert comme un canif,
Ou c'est la plainte encor, le délire
Du grand cerf blessé, qui met à vif

son âme gamine et qui s'ignore
comme tous ceux qu'un pays traverse
et qui ont beau marcher, leur effort
reste vain, et la nature verse

en eux le sang vert d'un lent poison

[...] (V, p. 78)

Les *incipit* des deux récits installent très vite le doute qui peut aussi bien fasciner que décevoir certains lecteurs, éventuellement les plus crédules ou désarmés par rapport à la vie qu'ils s'attendaient à découvrir au détour de leur « goût fantasmagorique de la "réalité" »⁷. S'il est vrai que Pierre Michon commence par la généalogie directe – concrètement par Vitalie Cuif, mère de Rimbaud – toute cette séquence est néanmoins énoncée sous le signe de la « rhétorique de l'incertitude » (Jean-Pierre Richard) qui va, d'ailleurs, caractériser le reste du récit, où prédominent des expressions comme « on dit », « on débat », « cela se peut », « on ne sait jamais », « on ne sait pas », « peut-être ». Du reste, ces occurrences surgissant aussi, quoique moins abondamment, dans le texte de Guy Goffette⁸. Dans ce dernier cas, le lecteur est tout d'abord confronté à un préambule sous forme de glose aussi poétique qu'évasive à l'égard des références – ardoise et pluie – contenues dans le titre, composant une sorte de décor

⁷ Cf. R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris [1973] 1982, Seuil, p. 85

⁸ Cf. « peut-être » (V, p. 41), « on raconte » (V, p. 53).

inaugural constitué par la vie et l'œuvre de Verlaine comme par celles du poète d'*Éloge pour une cuisine de province*, outre les bribes d'existence de tous ceux qui s'associent à cette identité impersonnelle et diffuse du « on » :

Toutes les maisons se referment sur elles-mêmes, s'enfoncent dans la campagne grise. Pour un peu, on les heurterait du pied si l'on n'y regardait de plus près en marchant. (V, p. 13).

Une fois la force centripète des œuvres et leur ancre de référence énoncées, les narrateurs/auteurs semblent perdre un certain temps⁹ avec des personnages satellites, ou plutôt, ils détournent l'attention des narrataires/lecteurs sur d'autres personnages véridiques comme Vitalie Cuif, Eliza-Stéphanie Dehée, ou même secondaires (R, p. 87), comme Banville, Henri-Joseph, Carjat ou Germain Nouveau... Dans les deux cas, nous sommes devant des récits qui se laissent conduire par une lecture hantée par des « fantasmes », au sens freudien de ce terme, c'est-à-dire par certains organisateurs psychiques susceptibles, sinon d'expliquer, du moins de servir de cadre à certains mystères du comportement humain, tels le « fantasme originaire » qui figure l'origine du sujet, ou le « fantasme de la séduction » lui-même où s'enracine la sexualité et auquel le célèbre complexe d'Œdipe n'est pas étranger. Aussi doit-on comprendre que la présence de la figure maternelle dans ces récits, proportionnelle à l'absence du père, n'est pas exactement liée à des effets de réel ou de minutie biographique, puisqu'elle découle de raisons plus profondes et déclenche des suggestions plus complexes, tant au niveau de la subjectivité qu'au niveau de la genèse de la création artistique. En effet, l'auteur de *Rimbaud le fils* projette une force extraordinairement symbolique sur ce que laissent transparaître certains vers de Rimbaud, certains passages de sa correspondance et même sur ce qui ressort du témoignage de Georges Izambard, selon lequel tout conflit du jeune poète avec sa mère déchaînait un flot d'images scatologiques dans ses poèmes¹⁰. En un élan mixte de commentaire et fiction, Michon invoque à plusieurs reprises cette fonction de séduction entre mère et fils et en vient même à suggérer que la principale réceptrice, voire le véritable auteur de certains poèmes de Rimbaud aurait été cette « créature d'ombre », « d'imprécation et de désastre » appelée Vitalie Cuif :

son fils avait trouvé une solution à la hauteur de sa solution à elle, et bricolait pour cet incommensurable deuil des petits cadeaux incommensurables (R, p. 6) –

oui, on peut penser que l'alexandrin séculaire fut prodigieusement exalté puis détruit sans retour vers 1872 par une femme triste qui grattait, cognait et délirait dans un enfant. (R, p. 18)

⁹ « je perds mon temps peut-être avec Banville. Je perds mon temps avec ce pauvre vieil homme... » (R, p. 50).

¹⁰ « Chaque nouvel affrontement avec sa mère amenait une floraison d'images scatologiques dans ses poèmes ». Rimbaud désignait sa mère comme « bouche d'ombre » (in : Y. Bonnefoy, *Rimbaud*, Paris 1994, Seuil).

Le tableau des rapports tendus entre la mère et le fils est également abordé dans la fiction poétique de Guy Goffette qui, en outre, souligne le fait que Verlaine serait née après trois grossesses non abouties : c'est comme si l'auteur y lisait et donnait à voir la scène originelle, la fonction matricielle de la mort dans la vie-œuvre saturnienne du poète. Toutefois, ce n'est pas tant qu'on doive prendre connaissance des menus détails de l'enfance de Verlaine, mais plutôt que nous sommes confrontés à la réflexion générique de l'auteur/narrateur, mise en évidence dans un paragraphe où l'on lit les propos péremptoires suivants :

Mais on a beau faire, ce qui a marqué nos premiers jours ne s'efface pas d'un coup de canne. C'est le fond de la mémoire, ce qui soutient la barque de la vie et l'oriente malgré nous (V, p. 44).

Tous ceux qui, assoiffés et/ou victimes de l'empire actuel et médiatique de la « petite histoire », s'attendaient à avoir accès à des détails plus ou moins obscurs de l'univers privé des poètes seront donc fatalement déçus. À ceux-là, Michon et Goffette répondraient, chacun à sa façon mais conformément à une affinité profonde de positions : « Cela n'est pas notre affaire » (R, p. 31) et « [...] qu'est-ce que ça peut bien faire? L'important est ailleurs » (V, p. 55).

Il importe aussi de remarquer que le narrateur/auteur de *Rimbaud le fils* se détourne rapidement de la généalogie familiale pour se pencher sur le territoire de la « filiation canonique » (R, p. 20), et développer l'allégorie michonienne du « passage de la tige ». À ce titre, l'ébauche que Michon esquisse de la scène littéraire ne pourrait pas être plus suggestive quant à la nécessité profonde que chaque écrivain (ou candidat à ce statut) ressentait (et ressent encore à l'heure actuelle) de séduire¹¹ et de se laisser séduire. Et cette nécessité pouvait s'avérer d'autant grande à une époque marquée par le spleen et par le désenchantement, si caractéristiques des deux dernières fins de siècle.

Dans le contexte de la contention et de la discrétion, l'écart de ces récits par rapport au « reportage mondain » ou à l'effort documentaliste des biographes est particulièrement remarquable lorsqu'il s'agit du rapport personnel entre Rimbaud et Verlaine. Bien entendu, nul n'ignore ce biographème qui renvoie à un épisode si intense et marquant, non seulement en ce qui concerne la vie de chacun des êtres concernés, mais aussi pour ce qui est de la scène littéraire française

¹¹ Cf. à ce propos les déclarations démystificatrices (provocatrices?) que Pierre Michon lui-même a faites au cours d'un entretien. « Je n'ai pas écrit les *Vies Minuscules* pour faire partie des *happy few*, mais pour avoir le prix Goncourt! [...] C'est un peu ce que je dis à propos de Rimbaud. Son idole, quoi qu'il en dise, était Victor Hugo. Ce qu'il voulait, c'est en dix poèmes avoir la réputation qu'avait en France Victor Hugo. Il ne l'obtient pas, et il s'en va. Il a compris que maintenant, s'il reste, il faudra grenouiller parmi les *happy few*. Voyez-vous, tout cela est mêlé : très souvent quand on parle des attitudes littéraires, on fait l'impasse là-dessus, mais pourtant cela fait partie de la démarche littéraire elle-même ». Cf. « Entretien », « Scherzo-Revue et Littérature », n° 5, « Pierre Michon », octobre/novembre/décembre 1998, p. 12.

elle-même, voire de l'Histoire de la passion et des passions vécues par des personnalités publiques. Le narrateur de *Rimbaud le fils* se bornera cependant à faire référence à ce qui « se dit » ou à ce qui « se pense » et toute sa distanciation à l'égard des aspects plus sensationnalistes de la liaison Rimbaud/Verlaine atteint des sommets d'ironie critique lorsqu'il déclare, à propos de la scène des coups de feu :

moi, je n'y vois rien : dans le smog de babylone leurs traits se confondent, lequel a la barbe, lequel la gueule d'empeigne? Il fait trop nuit pour décider qui des deux est la vierge folle, qui l'époux infernal : ils ont la même violence sous des gilets également noirs (R, p. 67)

Dans la version de Goffette, le poète de *Romances sans paroles* se présente comme une victime, un « ange » sans défense devant les « mains énormes du voyou aux semelles de vent » qui, de son côté, se lassera assez vite de ce « compagnon frileux, agenouillé » (V, p. 112). À la fin, un doute demeure quant à la conversion de Verlaine. Après sa sortie de prison, sa rencontre avec Rimbaud donne lieu à deux versions distinctes, mais l'auteur/narrateur de *Verlaine d'ardoise et de pluie* n'explore pas la divergence, se bornant à clore ce chapitre de manière laconique : « Ils ne se reverront plus » (V, p. 117).

On dira sans doute que ces récits ne révèlent rien que le public en général et les « dévots » d'un poète ou de l'autre en particulier ne connaissent déjà. Mais c'est précisément là que réside le stratagème de complicité auquel aussi bien Michon que Goffette ont recours. Leurs narrataires/lecteurs sont littéralement happés par le cœur du récit – et ils le sont d'emblée à travers la présentification du passé, qui à la fois agrège et estompe les frontières entre entités intratextuelles et extratextuelles. Narrateur et narrataire, auteur et lecteur se trouvent impliqués non point uniquement comme témoins mais également comme participants au déploiement d'une conjecture ou à l'interpellation directe de la voix qui narre :

[...] si dans ces époques vous aviez été poète, jeune poète, certes pas tout à fait Rimbaud mais presque [...] Vous auriez vu trembler votre main poussant le portillon de la porte cochère 10, rue Buci; [...] Vous hésitez; vous regardez en l'air, les fenêtres muettes d'un *grand poète*, et plus haut que les fenêtres le mois de juin : car c'est juin, les quatre pieds de ce trône bleu appuyé sur les toits. (R, p. 41-42)

Dans son exil parisien, parlez-lui donc de l'herbe, moite comme une main de femme, et lui-même comme une promesse, parlez-lui de ce vert qui roule dans son nom. (V, p. 129-130)

Dans le cadre énonciatif de cette complicité, les narrateurs/auteurs peuvent se payer le luxe, pour ainsi dire, de jouer ou compter sur un savoir préalable, et donc se dispenser de rappeler ce qui est prétendument connu de tous – « Tout le monde connaît cet instant précis d'octobre » (R, p. 91). Néanmoins, c'est également de cet horizon commun que sourd un effet de déception, sinon même de dérision, tandis que la voix qui raconte en profite pour dénoncer ironiquement, par le biais de la parodie, le caractère illusoire de cette « Vulgate », et pour dévoiler ce qui tient de la mystification plutôt que d'une quelconque vérité. En même temps qu'ils affichent leur refus d'éclaircir ce qui demeure énigmatique,

chacun des narrateurs/auteurs – souvent protégé derrière un « collectif » qui engage tout le monde – se déclare incapable de rompre ce cercle de fiction qui enveloppe la matière historique :

C'est la Vulgate, et on ne saurait mieux dire, elle est sans bavure. On ne peut en débattre. (R, p. 73)

Je n'écirai pas ces chapitres. (R, p. 98)

Ses biographes le disent en balade, sans préciser. À quoi bon du reste? Le flou lui va comme un gant. (V, p. 143)

On ne le saura jamais sans doute. Et l'on s'abstiendra d'ajouter encore à ce mystère puisque Verlaine a cru bon de n'en rien dire. (V, p. 151)

Dans ce mélange d'enthousiasme poétique marié au démon mélancolique de l'ironie (si typique de la métafiction historiographique post-moderne), la référence à des éléments iconographiques condense tout le processus parallèle de mystification et démythification, au carrefour du regard documentaire et de la vision imaginaire ou fantasmagorique. Dans *Rimbaud le fils*, un « jeune homme de Douai ou de Confolens » – chez qui se (con)fondent narrateur/auteur et narrataire/lecteur – se laisse séduire, au cœur de la Bibliothèque, par l'« Album Rimbaud » de la Pléiade, où se détache la photographie ovale faite par Étienne Carjat en 1872 – celle-là même que, d'après ce que l'on dévoile un peu plus loin, la postérité devait tendre à regarder plutôt comme un miroir et non pas comme un portrait (R, p. 103). Indépendamment du contexte historique, dominé par une attirance notoire vis-à-vis de l'art photographique naissant – une image sans aura, comme Walter Benjamin l'a rappelé –, de cette association entre portrait et miroir jaillit une métaphore fort suggestive de la (con)fusion aussi bien entre sujet et objet de l'observation qu'entre des temporalités distinctes.

Et si Michon nous fait voir chez Banville (comme chez les critiques littéraires en général) un avatar du « Gilles » – personnage célèbre et peu reluisant de Watteau –, Guy Goffette, lui aussi, se sert de la peinture pour suggérer les paysages extérieurs et intérieurs que Verlaine a habités ou qui ont habité Verlaine. Il est intéressant de remarquer comment les frontières entre la représentation, l'image picturale et la réalité se dissipent désormais, aussi bien au niveau de l'identification projective entre Saskia et Mathilde (celle qui devait devenir la femme de Verlaine) (V, p. 90), qu'au niveau de la narration elle-même, où se confondent les paysages, fictionnel ou poétique, de Verlaine et/ou de Goffette, avec le paysage référentiel des Ardennes, commun au vécu des deux écrivains.

Une fois passés en revue quelques uns des modules du processus énonciatif d'approche/osmose et de détour/séparation mis en œuvre dans ces deux fictions biographiques, il convient de réitérer et souligner l'idée qu'elles se présentent, surtout, comme des extensions de la lucidité de l'écriture/critique qui remonte à la modernité esthétique et qui a connu un développement exponentiel

dans notre « post-modernité » –, époque fertile en textes hybrides qui circulent dans l'actuel « pentaèdre de l'espace générique », à savoir oscillant entre l'autobiographie, la biographie, la fiction, l'essai et la poésie. Il incombe à cette hybridité textuelle de matérialiser et explorer non seulement les relations intersubjectives entre le « je » et l'« autre », mais aussi le jeu de tensions entre l'identité et l'altérité créatives. S'il est vrai que l'on peut considérer *Rimbaud le fils* et *Verlaine d'ardoise et de pluie* comme des « récits de filiation »¹², où Michon et Goffette se montrent aux prises avec leur propre arbre généalogique en tant qu'écrivains, je crois cependant que nous risquerions de passer à côté de l'essentiel au cas où l'on se contenterait de leur présupposer un regard prisonnier de la vision traditionnelle des influences littéraires. Je veux dire par là que le plus intéressant dans ces ouvrages est qu'ils font émerger un autre type de rapports entre auteurs qui se situent au-delà des affinités ascendantes et descendantes, allant jusqu'à miner ces petites et grandes idolâtries qui ont piégé et piègent encore la tradition littéraire dans sa vocation paternaliste.

Il importe donc de souligner que ces œuvres ne recèlent pas de vestiges de l'« angoisse de l'influence » (Harold Bloom) : chaque narrateur refait l'autre (l'écrivain) à sa propre image, à travers l'exploration d'interrogations, implicites ou explicites, sur l'acte de création lui-même, ce mystère débordant l'auteur « en deçà et au-delà de l'histoire qui le concerne » (V, p. 30) et, parce que, comme l'auteur l'affirme par ailleurs, « un poète, c'est toujours un pays qui marche [...] traînant dans sa langue un pays d'exil, un paradis d'échos » (V, p. 30-31).

Lors d'un entretien, Pierre Michon a déclaré : « pour mon *Rimbaud*, j'ai tenté de voir où ma personne et la sienne sont en phase »; et il est même allé jusqu'à admettre « peut-être mon poète n'a-t-il rien de Rimbaud »¹³. Guy Goffette, de son côté, a reconnu avoir délibérément écrit « un Verlaine goffettien où on trouve à boire et à manger, à manger du Goffette et à boire du Goffette, pour ceux qui aiment Goffette »¹⁴. Qui donc séduit qui? Ces écrivains sont-ils des espèces d'ogres des auteurs sur qui ils se penchent, comme ce fut le cas de Rimbaud d'après la lecture que Pierre Michon nous propose?

Plus que de décider qui sort vainquant à ce jeu de séduction et de perversité¹⁵, il importe de souligner que ce qui, à première vue, semblait comporter un

¹² D. Viart, « Filiations littéraires », in : J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite (6-13 juillet 1996), Paris/Caen 1999, Minard, coll. « Lettres modernes », p. 115-139.

¹³ Cf. « Entretien », « Scherzo-Revues et Littérature », op. cit., p. 7.

¹⁴ Cf. <http://www.lire.fr/>

¹⁵ Aussi bien les lecteurs/écrivains que leurs propres lecteurs sont en quelque sorte des « voyeurs » du plaisir de l'écriture de(s) l'autre(s) et, en ce sens, ils adhèrent à la perversité qui se déploie jusqu'à l'infini à laquelle Roland Barthes a fait référence dans *Le Plaisir du Texte*.

retour à l'Auteur (ou à sa figure paternelle) recèle une toute autre démarche : aussi importantes qu'elles puissent s'avérer, « malgré elles », pour l'histoire de la littérature¹⁶ et ses mythologies intrinsèques, ces fictions, à contenu biographique mais surtout à teneur poétique et (auto) – réflexive s'éloignent de l'hommage ou du florilège à la Littérature, en tant qu'institution et tutelle, pour se concentrer sur la littérature en tant qu'énigme et en tant que *poiesis* – « Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes? » (R, p. 110). En ce sens, la figure de l'autre (auteur) représente désormais, pour ces lecteurs/écrivains ou écrivains/critiques, principalement un prétexte potentiellement capable de magnétiser le « plaisir du texte » :

Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace. La possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait du jeu¹⁷.

Il convient néanmoins de noter qu'à cette dialectique du désir, ces auteurs ajoutent la composante fondamentale de l'« incarnation ». Cela veut dire qu'ils se livrent à l'affabulation de soi par le biais d'un autre totalement contingent, tout en ayant recours à la (con)fusion d'imaginaires créatifs et au jeu entre réalité historique et fiction. Et si ces procédés démontent et dénoncent toute cohérence possible et toute ambition téléologique, ils préservent cependant les textes eux-mêmes de l'abîme d'un Verbe solipsiste auquel une partie de la modernité n'a pas su ou pu résister.

Les lecteurs de *Rimbaud le fils* et de *Verlaine d'ardoise et de pluie*, pour leur part, après avoir été attirés par ce qu'ils auront, peut-être, imaginé comme une possibilité d'accès à l'intimité d'écrivains (du biographe comme de celui sur lequel se penche la biographie) – à l'instar des mécanismes de voyeurisme de masse qui dominent l'actualité –, sont amenés à se laisser absorber par la « volonté énonciative » de Michon et par le « déploiement lyrique », à plusieurs voix et cadences, de Goffette. On attend d'eux qu'ils se revoient au miroir de ces « lecteurs aristocratiques » qui, faute de dévorer, se consacrent à disséquer minutieusement¹⁸. Afin de jouir et devenir partenaires du jeu imparable de la séduction des mots (et par les mots). « Et tout le reste est littérature. » – Verlaine dixit!

¹⁶ « Ce qui assure et détermine la poursuite de l'histoire de la littérature ce ne sont pas les lectures anonymes et silencieuses (qui ont une valeur et une influence invérifiables), mais les lectures actives poursuivies par les écrivains dans leurs propres œuvres », cf. L. Perrone-Moisés, « Choix et valeur dans l'œuvre critique des écrivains », op. cit., p. 105.

¹⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, op. cit., p. 11.

¹⁸ Ibid., p. 24.

Magdalena WANDZIOCH
Université de Silésie

La séduction du roman populaire. Le cas du *Maître de forges* de Georges Ohnet

L'un des plus célèbres romans populaires de la fin du XIXe siècle, considéré aujourd'hui comme un classique du genre, si aporétique que cela puisse paraître, et un prototype du roman sentimental, *Le Maître de forges* de Georges Ohnet, a paru en feuilleton en 1882 dans *Le Figaro* et l'année suivante en édition de librairie remportant immédiatement un très vif succès. En témoignent non seulement 600 représentations de la pièce qui a été tiré du texte pour la seule année 1883, mais aussi 200 éditions en quelques années, dont 250 en 1950, sans parler des 7 adaptations cinématographiques et télévisuelles auxquelles a prêté le roman au XXe siècle et des traductions en une vingtaine des langues dont en polonais en 1883, l'année même de sa parution en volume en France.

Que le roman ait joui d'une grande renommée au moment de sa publication n'étonne guère car, la forme aidant, il s'inscrivait parfaitement dans l'horizon d'attente de ses nombreux lecteurs. Ce qui pourrait éventuellement surprendre c'est la persistance de son succès cent ans plus tard confirmé par un phénomène éditorial particulier : la maison d'édition Omnibus a publié le texte accompagné du commentaire critique érudit de Claude Aziza.

On observe donc le retournement du phénomène dont parle A.-M. Thiesse¹ : à la fortune sociale et l'infortune littéraire que connut le roman populaire au XIXe siècle correspond, depuis les années 70 du XXe, l'intérêt du lectorat académique pour ce genre particulier et sa redécouverte par le grand public.

¹ A.-M. Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris 1984, Le Chemin Vert, p. 171.