



La France catalane

Dalhousie French Studies

Dossier spécial

Vol. 113

Winter 2019

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Dossier spécial La France catalane

Sous la direction de

Jerry White

Miriam Almarcha Paris, Alà Baylac Ferrer, August Bover i Font

Varia

- Marjin S. Kaplan on Marie Jeanne Riccoboni
- Hope Christiansen on Madame de Lafayette
- Keith Moser on Sixto Rodriguez and J.M.G. Le Clézio
- Warren Motte on Jacques Serena
- Hugues Azérad sur Glissant, Césaire et Lautréamont
- Bernadette Cailler sur Michaël Ferrer et Edouard Glissant
- Désiré Nyéla sur Yambo Ouologuem

Reviews

monde, le dieu escamoté par le dogme, etc. » (17). La politique est le trait commun à cette liste sommaire. Daoud brocarde le pouvoir algérien, qui s'est figé en une gérontocratie passiste, s'accrochant désespérément à ses privilèges et à ses mythes postcoloniaux. Les années de guerre civile, la décennie 1990 et ses massacres, les terroristes islamistes qui n'ont jamais été jugés, pèsent lourdement sur ces chroniques : « cette décennie algérienne devenue mondiale avec l'extension universelle du mal et du meurtre au nom de Dieu » (17).

Voyons quelques exemples de ces chroniques. Dans « Peut-on emprisonner un Algérien pour tentative d'immolation ? » (12 juin 2011), Daoud présente le cas absurde de deux habitants d'une ville du Sud algérien qui, par désespoir, ont tenté de se suicider par le feu, ce qui leur a valu d'être emprisonnés : « La question du suicide est un crime dans les régimes totalitaires et les religions d'empire » (96). Dans « Les Djihadistes sont les enfants des dictatures, pas des révolutions » (26 janvier 2013), Daoud s'insurge contre l'idée « revenue aux opinions de l'Occident » selon laquelle les attaques terroristes plus récentes seraient « la conséquence du Printemps arabe » (201). Dans « Assia Djebar peut encore vivre si on le veut » (9 février 2015), Daoud constate « l'oubli organisé » et le « dédain » en Algérie à l'occasion de la mort de la romancière (351). Dans « Mes petites guerres de libération » (2 mars 2016), Daoud revient sur « l'affaire Colonne » (les agressions sexuelles du nouvel an 2016 en Allemagne) et sur les polémiques que son article du 31 janvier 2016 dans *Le Monde* a suscitées : « Le postcolonial ne doit pas être scéité et la "différence" ne doit pas excuser la barbarie » (450). Ce n'est pas sans raison que Daoud a établi une sorte de dialogue littéraire avec Camus, cet autre journaliste engagé (*Achtelles*) qui soulignait le progrès et la justice sans renoncer à la liberté.

Edward Ousselin

Western Washington University

Vuong, Léa. *Pascal Quignard, Towards the vanishing point*. Oxford: Legenda, MHRA, 2016. 113 p.

L'œuvre de Pascal Quignard entre à plein titre dans ce que Dominique Viart et Bruno Verrier ont défini « littérature déconcertante » (*La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005) en ce qu'elle interroge les inquiétudes de notre époque et ses modes de représentation, et finit par déjouer les attentes du lecteur : en tant que telle, elle ne cesse de solliciter les critiques qui tiennent le pas de cet auteur extrêmement fécond.

C'est l'aspect paradoxal de cette production tournée vers son antécessiment que va explorer Léa Vuong, dans ce livre qui s'ouvre sur la figure du plongeur de Paestum, choisi comme emblème de l'écriture de Quignard. Cet individu qui saute vers le néant est l'image quignardienne que peut assumer la conscience de l'éphémère et la nécessité de la disparition. En cinq chapitres, Léa Vuong analyse les manières choisies par Quignard pour exprimer cet attrait vers l'anéantissement qu'il partage avec nombre de ses contemporains (Ehnaux, Carrère, Echenoz, Modiano, Houellebecq) et qu'il manifeste d'abord par sa biographie, en oscillation constante entre l'exposition à la scène littéraire et artistique et l'isolement. L'abandon du monde, choix que Quignard a accompli finalement en 1994, impliquait le silence, mais comment se passer de langage en écrivant ? La littérature est tout de même faite de mots... En ensauvageant « le langage domesticateur » répond Quignard, en soustrayant au langage sa fonction civilisatrice pour en faire un instrument qui nous ramène à nos origines inhumaines et donc qui ne peut que pointer vers la disparition.

Que la littérature soit un art fondamentalement asocial est une vérité qui est de plus en plus proclamée et que Quignard cultive à sa manière, s'insérant – voie naturelle pour cet écrivain – dans un courant qui remonte à des temps anciens : l'exemple qu'il préfère et dont il parle dans *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, est Port-Royal, tentative

d'isolement d'une série d'artistes et de penseurs jansénistes. Mais ce qui singularise la solitude de Quignard par rapport à ses prédécesseurs, c'est le fait qu'il tend vers la disparition : sa retraite du monde est le premier pas vers la dissolution de lui-même en tant qu'écrivain. Il refuse la subjectivité et l'individualité que produit le discours et affirme que sa véritable vocation est celle de lecteur : c'est en tant que lecteur qu'il est écrivain.

Zéts, Apronemia Avitia, Augustina Izquierdo, autant de pseudonymes de l'écrivain-lecteur qui montrent comment la négation de l'identité est nichée dans l'acte même de l'écriture. Ce n'est pas un hasard si dans cette œuvre résonnent les voix d'une bibliothèque infinie : emprunts et citations font des textes de Quignard une étoffe tissée avec des fils d'auteurs préférentiellement inconnus allant constituer la chaîne qu'il croise avec ses propres fils de trame. Et il devient alors extrêmement difficile de comprendre jusqu'où arrive la citation et où commence l'invention : c'est cette nature profondément hybride, et la conscience de cette hybridation fortement voulue, qui fait l'originalité de cette œuvre.

La dépersonnalisation du personnage, évidente dans l'ultime dissolution dans l'élément liquide de la protagoniste de *Villa Amalia*, s'accomplit aussi dans les contes de Quignard qui transgressent le but canonique de contribuer à la construction d'une personnalité *in fieri*, mais sont plutôt une attaque portée contre le discours et l'écriture. S'ils partagent avec le mythe l'origine prétendument anonyme, ou confiée aux racontars, ils s'en différencient dans ce qu'ils ont affaire avec la métamorphose comme conséquence de la perte du lien entre l'homme et le monde. Ainsi dans *L'enfant au visage couleur de la mort* : l'enfant qui lit se change d'abord en une sorte de méduse au regard meurtrier, ensuite en un livre enluminé par lequel, étant jeté dans le feu, s'opère la dissolution finale du personnage.

L'écriture pour Quignard est une façon de parler tout en gardant le vœu du silence (*Ehheinde et Wolfram*). Le langage est d'ailleurs ce qu'il y a de moins apte pour exprimer la vérité et pour communiquer quoi que ce soit. Cette critique du langage finit par entaucher la forme même de l'écriture, qui glisse vers d'autres arts, comme la musique ou la danse.

La collaboration avec des artistes du visuel montre ce que nombre de ses œuvres, disent d'une autre manière : se passer de mots est une nécessité avant d'être une possibilité, comme il émerge d'œuvres aussi diverses que le sont *La frontière*, *Terrasse à Rome*, *La nuit sexuelle*. Mais l'image idéale vers laquelle tend toute l'œuvre de Quignard est vide, parce qu'antérieure à sa conception.

Jadis est un terme clé pour Quignard, mais sa centralité même en rend presque impossible la définition : on ne peut ni le décrire ni le représenter, il se situe au-delà du symbolique et de l'imaginaire, dans ce qui précède le processus de différenciation. Pour lui le passé n'est pas quelque chose que l'on peut saisir ; dans les représentations qu'il en donne, il privilégie constamment le travail d'un temps qui sàpe l'intégrité du passé.

Quignard conduit son lecteur dans un espace où la frontière entre vérité et fiction est effacée et où l'étréation conduit à une impasse : d'ailleurs il veut saper les certitudes, il veut déstabiliser son lecteur, le confondre, le désorienter.

Ainsi, il ne surprend plus que le lien entre la littérature et le langage soit finalement dissous : pour Quignard la littérature n'appartient pas au langage, mais à la sentence originelle qui, comme l'affirme Kristeva, est une participation à la force primordiale des éléments. Et du coup l'écriture devient un acte de prédation.

Mais celle-ci n'est pas la seule contradiction : il affirme aussi vouloir « se écrivain », c'est-à-dire revenir à ce stade de rudesse que la connaissance lui avait fait dépasser. Et voici que ce but, désormais irréalisable, rejoint l'impossibilité de recouvrer le jadis.

Dans ce panorama qui vise à tracer dans l'œuvre la voie vers la disparition et le silence, obtenus souvent au niveau formel par la fragmentation et au niveau thématique par le feu, Léa Vuong entrevoit quand-même une possibilité de salut. Ce ne sont pas les mots qui sauvent, comme chez Perec, position qui l'oppose à Lapeyre-Desmaisons, mais la figure de l'enfant.

Pour Vuong, qui reprend les pages de Benjamin sur le collectionneur et l'enfant, et l'union inévitable entre les deux, l'enfant quignardien et ses collections (comme dans *Les escaliers de Chambord*) seraient une manière de remplir le vide insoutenable auquel cet auteur se confronte.

Dans la conclusion, l'auteur réfléchit sur le manque d'intérêt que le public américain réserve à Quignard et elle évoque une évaluation de Jorge Semprun selon lequel il serait le prototype de l'écrivain franco-français, parisien biaisé, hyper-érudit que seule une élite de lecteurs peut comprendre et dont la méfiance envers le langage se retournerait contre ses œuvres elles-mêmes. L'œuvre quignardienne châtierait le commentateur, et viserait à transformer l'acte critique en une lecture qui s'abandonne à la fascination que cette écriture ne manque pas d'exercer. Quignard écrivain non pas imposteur, donc, mais prédateur.

Cette lecture globale, qui met finalement d'accord le thème analysé (la tendance vers la disparition) avec l'absence de textes critiques américains, ignore beaucoup de la production critique européenne sur cet auteur (surtout entre 2012 et 2016), qui connaît une abondance, comme le montre le répertoire de Klapp, chaque année grandissante.

Laura Brignoli

Università Inlun, Milano

Francofonia. Studi e ricerche sulla letteratura di lingua francese, vol 69. Autunno 2015, Anno XXXV. « Variations françaises sur les Mille et Une Nuits : quelles versions pour quels effets ? » sous la direction de Aboubakar Charabi et Ilaria Vitali. Olschki Editore.

L'année 2015 a marqué le tricentenaire de la mort d'Antoine Galland, auteur qui a introduit en France les *Mille et Une Nuits*, créant ainsi un impact sur des générations « de lecteurs, d'auteurs, d'artistes, de penseurs » (3). Prenant comme point de départ cet anniversaire, ce recueil d'essais bilingue, écrits en français et en anglais, vise à analyser « les configurations possibles de la traduction, de la réécriture, de la variation sur les *Nuits* » dans l'espace culturel et linguistique francophone. Comme le remarquent Aboubakar Charabi et Ilaria Vitali, l'impact des *Nuits* sur le monde francophone mérite une attention spécifique vu l'ampleur et la durée d'une telle influence depuis le début du XVIII^e siècle. Les 17 essais portent donc sur « les usages que les écrivains et artistes français et francophones ont fait des *Nuits* » de l'époque des Lumières jusqu'au XXI^e siècle (4), en privilégiant trois angles d'analyse : à savoir la notion de source et d'usage, la théorie et la pratique de la réécriture et de l'adaptation, ainsi que « l'impact de ces variations sur d'autres ouvrages et, plus en général, sur le champ de l'imaginaire » (7).

Les premiers six essais analysent l'influence des *Nuits* sur les chefs d'œuvres et ouvrages « mineurs » des XVIII^e et XIX^e siècles, en prenant en considération aussi bien la dimension philosophique et morale des contes que la parodie. Ainsi, Abdelفتاح Kilito et Jean-Paul Semmain inaugurent ce recueil en mettant en avant la malléabilité et l'ouverture des *Nuits* à des interprétations et usages réussis. Kilito lie les *Nuits* à la « road novel » didotienne *Jacques le fataliste* (1796) ; la recherche de retrouver ce qu'on a perdu ou oublié mène les protagonistes des deux œuvres à une quête philosophique sans fin ; quête qui, selon Semmain, est reprise dans la traduction de Galland, en en faisant une œuvre classique. D'autres questions philosophiques portant sur la morale et la religion ont pu trouver leur place dans le conte oriental. Richard van Leeuwen et Raymond Robert examinent dans leurs essais respectifs les adaptations des *Nuits* par l'Abbé Bignon, Jacques Cazotte et William Beckford. Ces auteurs s'interrogent sur la morale dans une période où les valeurs du christianisme semblent s'effriter face à d'autres systèmes religieux et au changement de goût où sont privilégiés le pathétique et le spectacle du mal. Cette fascination pour les pouvoirs démoniaques et le surnaturel caractérisent également les œuvres de l'Abbé Voisenon au XVIII^e siècle et plus tard celles de Balzac. Comme le

démontre Svetlana Paryuta, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le cadre oriental autorise la satire sociale et l'amour libertin, deux aspects qui permettront à Voisenon de transformer les protagonistes de *Le Sultan Misgouf* (1746) en bagnote ou en pot de chambre. Au XIX^e siècle, le personnage démoniaque réapparaît dans le personnage balzacien Vautrin, qui unifié, selon Dominique Jullien, la signification du mot « génie » faisant référence au *djinn*, créature mythologique pré-islamique, au « terme issu du latin *genius*, désignant chez Balzac un esprit doué d'une puissance intellectuelle et créatrice exceptionnelle » (86).

Les prochains cinq essais examinent l'impact des *Nuits* à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècles, en se focalisant, entre autres, sur des caractéristiques extra-littéraires comme l'article d'Évanghélia Stread qui porte sur la mise en page et la typographie de la création architectonique des seize volumes de *Le Livre des Mille et Une Nuits* (1899-1904) de Charles Mardrus. Par ailleurs, cet opus inspira en partie le ballet russe *Shéhérazade* de Serge Diaghilev, présenté pour la première fois en 1909 à Paris. Comme le remarque Ilaria Vitali, ce ballet fit partie du projet de Diaghilev de créer un « art total », unifiant la chorégraphie, la musique et la peinture décorative. Des problématiques politiques, comme le déclin de l'Empire ottoman vers la fin du XIX^e siècle, rentrent également en jeu dans les adaptations littéraires des *Nuits*. C'est le cas dans l'œuvre de Pierre Loti, fasciné par l'improbable sultan et époux de Schéhérazade, Shahriar qui, outragé, « exprime sa mélancolie avec une violence inouïe » et dont Loti retrouve, selon Marie Mossé, l'incarnation dans le « mystérieux personnage d'Abd-ul-Hamid II » (149), sultan mélancolique qui essaya désespérément de rétablir son pouvoir absolu. A la crise politique suit « le motif décadent de crise de la parole poétique » (167), comme le rappelle Anna Zoppellari. Dans son pastiche des *Nuits*, *Le voyage de Schéhérazade* (1930), Henri de Régner imagine la transformation de Schéhérazade de conteuse en auditrice, causée par la mort du Sultan, qui renforce l'importance de « la capacité d'écouter » (168). Schéhérazade est également la protagoniste des trois réécritures des *Nuits* par Jules Supervielle qui, dans sa comédie *Shéhérazade* (1949) met en scène une héroïne refusant « d'employer la puissance magique de son verbe (Cyrille François, 172). C'est ainsi que Supervielle réussit à mettre l'accent sur les vertus et la probité de la protagoniste qui aident à surmonter et dépasser la violence du conte afin de célébrer la victoire de l'amour et de la poésie.

Les six derniers articles portent sur les adaptations à cheval entre le XIX^e et XX^e siècle ayant une approche novatrice à l'hypotexte ancestral. Ainsi, la pièce *Mille et une nuits théâtre* (2007) de Bertrand Raynaud ne s'inscrit-elle pas, selon Isabelle Bernard et Wael Rabadi, dans « le ludico-exotique » conventionnel (183), mais porte plutôt sur la fonction du raconter, s'inspirant des reprises et des abandons de la narration sans vouer aucune fidélité au texte original. De même, les romans de Pascal Quignard, notamment *Alphicus* (1990), adoptent le style narratif des *Nuits*, que Yves Quallé classifie de reprises et de ravandage (203) d'histoires différentes, à l'univers de la Rome antique, donc à un contexte fortement éloigné des *Nuits*, pour souligner le caractère universel de l'hypotexte. Un nouveau tissage des fils narratifs, cette fois sous un angle féministe, se manifeste également dans le film d'animation *Shéhérazade* (1995) par la plasticienne Florence Mailhe, comme l'explique Isabelle Bernard, c'est en donnant la parole à Dinarzade, sœur de Shéhérazade, que le lien sororal et les stratégies de résistance sont mis en avant. Rachid Mendjeli voit dans la continuation du personnage de Shéhérazade dans le cinéma français (*Shéhérazade* de Pierre Gaspar-Huit, 1962 et *Les Mille et Une Nuits* de Philippe Broca, 1990) non seulement la représentation de l'altérité féminine, mais aussi « d'un fantasme surtout après la colonisation française du Maghreb, comme dans la *Shéhérazade* d'Adolphe Lalauze, datée de 1881, représentant une héroïne dénudée et lascive, selon Georges Bertrand, le stéréotype de la femme « orientale » ; ce qui n'empêche toutefois pas des