

PAGAILLE

2 | 2022

Littératures et médias comparés

Les personnages de l'ombre
dans la littérature et les arts

PAGAILLE

Littératures et médias comparés

Pagaille est une revue indépendante de littératures et médias comparés, fondée par des chercheuses et chercheurs en littératures comparées. Elle a pour objectif de promouvoir l'approche comparatiste dans le champ des sciences humaines et sociales. Comme son nom l'indique, la revue entend explorer des champs particulièrement riches de la recherche actuelle, des espaces intellectuels en pagaille au sein desquels le comparatisme entend se frayer un chemin et apporter un éclairage spécifique. À ce titre, les démarches inter-, intra-, et transmédiales ont toute leur place dans la revue.

La revue ne dispose pas d'un unique comité scientifique. Le choix a été fait de rassembler un comité scientifique différent selon la thématique de chacun des numéros.

Les personnalités présentes au sein de chacun des comités scientifiques sont toutes des chercheuses et chercheurs spécialistes dans le domaine abordé.

Les personnages de l'ombre

dans la littérature et les arts

Sommaire

6 • Introduction

13 • « Devenir meuble » ?

14 • Sortir de l'ombre, habiter les intervalles. Les personnages (très) secondaires de la fiction sérielle française

Benjamin Campion

25 • À l'ombre du poltergeist. Peeves, de personnage fantôme à *ghost character* dans la saga *Harry Potter*

Lise Moawad

37 • Déplacer le regard critique

38 • De l'autre côté du miroir. Pour revisiter *Les Bijoux de la Castafiore*

Alain Montandon

46 • À l'ombre de la marge : les personnages reclus dans la littérature du Sud des États-Unis

Eva Gourdoux

56 • Devenir personnage ?

57 • Pourquoi pas les domestiques ? Géographie de personnages de l'ombre dans les romans d'Agatha Christie

Damien Bruneau

64 • Occuper les périphéries narratives : rôles narratologiques et symboliques des animaux témoins dans *Anima*, *The Children of Men* et *Amores perros*

Perrine Beltran, Camille Delattre & Jeanne Mousnier-Lompré

75 • Inverser les rapports de force

76 • Des pitres entre ombre et lumière

Marjorie Colin

85 • Voix de bergers, voix de bergères : résonances d'une figure pastorale dans les livrets d'opéra

Ophélie Perrier

Comité de rédaction

Julie Brugier (Université Paris Nanterre)

Hélène Dubail (Université Paris Nanterre)

Amandine Lebarbier (Université Paris Nanterre)

Comité scientifique du numéro

Rémy Astruc (CY Cergy Paris Université)

Alice de Charentenay (Université Panthéon-Sorbonne / CERCLL)

Émilie Dardenne (Université Rennes 2)

Isabelle Daunais (McGill University)

Maxime Decout (Université Aix-Marseille)

Philippe Hamon (Université Sorbonne Nouvelle)

Caroline Julliot (Le Mans Université)

Jean-Yves Masson (Université Paris Sorbonne)

Stéphane Pouyau (Université de Rouen)

Frédéric Sounac (Université Toulouse Jean Jaurès)

Virginie Tellier (CY Cergy Paris Université)

Conception graphique

Hélène Dubail



Edgar Degas, *L'Attente* (détail), 1882, pastel. Musée d'Orsay, Paris.

94 • Faire varier la focale

95 • « Si leurs pères ne les en avaient empêchés » : le rôle des pères dans le mythe de Pyrame et Thisbé et ses résurgences

Aurore Labbé

105 • Travailleuses et femmes du peuple au théâtre : des femmes laides et insignifiantes ?

Andréa Léri

118 • S'attarder sur l'arrière-plan

119 • Le cheval martyr, personnage mineur de la seconde moitié du XIX^e siècle

Agnès Parmentier

127 • Du métro au paradis : mettre en lumière des figures de l'ombre. *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro*

Barbara Servant

137 • Résumés

142 • Billet d'humeur

142 • Faire la lumière sur les personnages de l'ombre

Caroline Julliot

145 • Fictions parallèles

145 • Monologue de Macha

Marion Brun

147 • 1984

Oriane Glises de la Rivière

152 • Homo homini lupus est

Michèle Simonsen



Pascal Campion, *It's Midnight somewhere* (détail), 2020 (DeviantArt.com)

Introduction

Si les lecteurs de Conan Doyle ont déjà pu se demander ce que ferait le célèbre détective sans le docteur Watson, combien se sont préoccupés de Mrs Hudson ? Combien se sont demandé pourquoi Sherlock Holmes bénéficiait d'un logement bon marché chez elle, ou encore pourquoi la logeuse s'occupait de lui comme d'un enfant gâté, supportant tous les importuns qui se pressent à la porte de son locataire excentrique, capricieux, hyperactif, drogué, puéril et bruyant ?

Que nous apprennent des personnages comme Mrs Hudson, ces êtres souvent invisibles et muets, écrasés par les puissances géniales des personnages principaux ? Ce deuxième numéro de la revue *Pagaille* ne propose pas seulement de s'intéresser aux personnages dits secondaires, mais de remonter plus loin dans le degré d'insignifiance, jusqu'à ces petits personnages qui constituent une sorte de toile de fond à l'intrigue : ils travaillent dans l'ombre, apparaissent pour disparaître aussitôt, alors même qu'ils peuvent jouer parfois le rôle d'éminences grises.

Des critiques se sont justement amusés à relire du point de vue de ces personnages de l'ombre des œuvres que nous pensions connaître si bien, et qui pourtant regorgent encore de mystères, pour peu que notre regard se déplace vers les interstices... C'est le cas par exemple de Pierre Bayard dans ses « polars théoriques », comme *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, dans lequel il démontre la culpabilité d'une personne à qui nul ne faisait vraiment attention... Toute la démarche d'Intercripol, présentée par Caroline Julliot dans le billet d'humeur de ce numéro, s'inscrit dans cet esprit de contre-enquête herméneutique, qui met en lumière des personnages de l'ombre. Derrière le plaisir à mener ces contre-enquêtes et à les lire, se construit une véritable politique de l'interprétation. Pour reprendre les mots de Tiphaine Samoyault au sujet des personnages dits secondaires, le fait de s'intéresser à ces personnages de l'ombre, c'est « inverser d'un coup les places qui déterminent le partage entre le centre et sa périphérie et, pour cela,

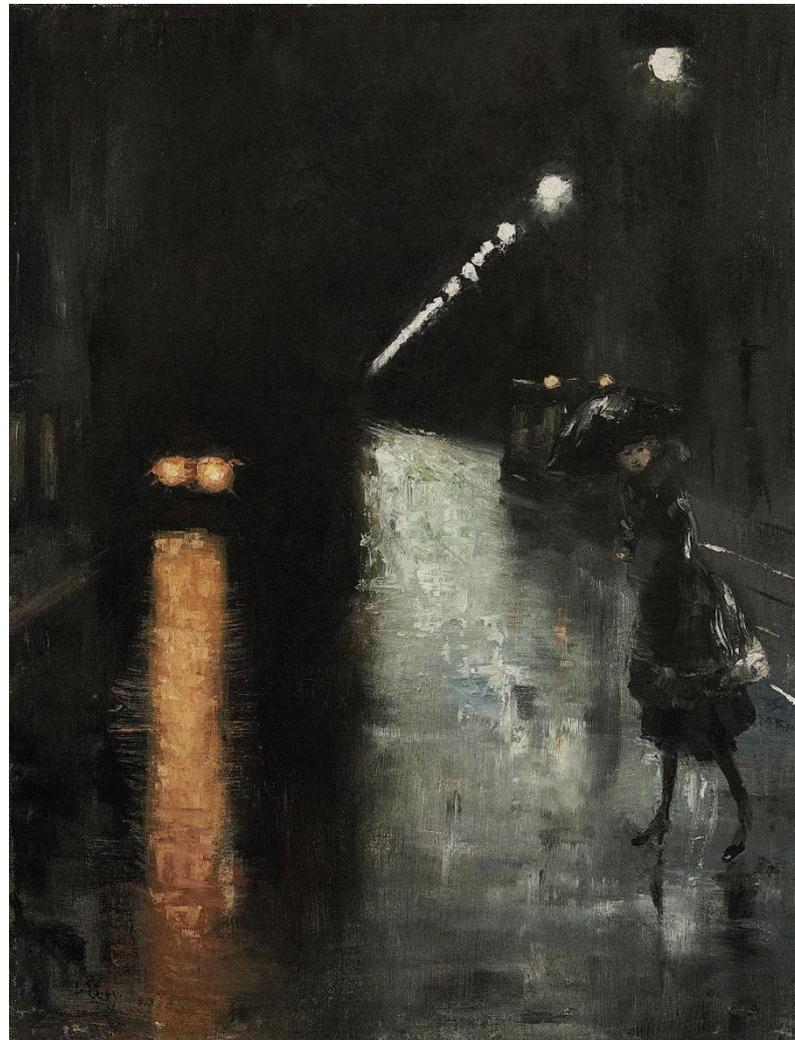
s'intéresser moins aux procédures de la mise à l'écart ou de la mise au ban qu'aux univers instables ou incomplets où le bannissement est l'état de fait »¹. Marginaux, se tenant « à la porte d'un monde fermé »², ces personnages sont donc liminaux au sens où l'entend Homi K. Bhabha : ils occupent un espace interstitiel et éminemment politique, celui de l'entre-deux.

Preuve en est le sort réservé au « Numéro deux » auquel David Foerkinos choisit de consacrer un roman, ce garçon qui vivra toute sa vie dans l'ombre de l'acteur Daniel Radcliffe : le personnage, banal, se retrouve bientôt au cœur de multiples intrigues, tant Foerkinos multiplie les efforts pour donner de l'épaisseur au vide et signaler ainsi l'insignifiance de sa créature. De simple figurant dans la *success story* de J. K. Rowling, le « numéro deux » devient le héros d'un roman sur l'adolescence, sur la dépression, sur la mort du père, sur la maltraitance et tant d'autres choses ; il finit par occuper la première place.

Les personnages de l'ombre ne sont donc pas que des personnages secondaires, même si ces derniers peuvent aussi appartenir à cette catégorie. Ce sont aussi celles et ceux qui n'ont aucune existence dans l'espace de la fiction et dont l'absence même dit beaucoup sur leur statut, sur leur rôle, sur le regard qu'une société et une culture données portent sur eux.

On aura d'ailleurs noté ces dernières années, la multiplication des produits culturels, romans, films et séries en particulier, choisissant de mettre au premier plan celles et ceux qui naguère n'avaient aucune présence scénique, ni voix au chapitre. Les personnages de domestiques se voient par exemple attribuer une place importante dans de nombreuses créations récentes. C'est le cas de la série *Downton Abbey*, où les intrigues qui ont lieu *downstairs*, dans les quartiers des domestiques, prennent autant de place que celles impliquant la famille d'aristocrates qui les emploie. On songe aussi à un film comme *Parasite*, dans lequel la critique féroce des classes dominantes prend la forme d'une cachette secrète sous la maison d'une riche famille, dans laquelle se terre secrètement un reclus, mari de la domestique elle-même en apparence insignifiante. La révélation

de l'existence de cet homme et les conséquences qui en découlent bouleversent l'intrigue et forcent le spectateur à tout réévaluer à la lumière de ce personnage de l'ombre. Plus récemment, on peut penser à la bande-dessinée *Céleste* de Chloé Cruchaudet, dans laquelle est racontée l'histoire de la gouvernante de Marcel Proust. Le texte proustien se dévoile à travers le regard décentré de Céleste et certaines planches particulièrement réussies évoquent l'attention que l'auteur portait à ces personnages liminaux : sur les plis du drap d'un Proust alité, entouré de dessins de la silhouette de sa domestique, combiné à la main, se déploie la description des demoiselles du téléphone, devenues « les servantes toujours irritées du mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible »³. Dans le domaine de la sociologie enfin, signalons l'ouvrage



Lesser Ury, *Nächtliche Straßenszene, Berlin*, vers 1920, huile sur toile. Berlinische Galerie, Berlin.

¹ Tiphaine Samoyault, « La banlieue du roman, l'espace du personnage secondaire », dans *Banlieues de la théorie*, Atelier Fabula, 2008, URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Espace_du_personnage_secondaire

² *Idem*.

³ Chloé Cruchaudet, *Céleste*. « *Bien sûr, Monsieur Proust* », Première Partie, Paris, Noctambule, 2022, p. 40.

récent d'Alizée Delpierre, *Servir les riches. Les domestiques chez les grandes fortunes*, paru en septembre 2022, lequel s'intéresse à la vie de « ces femmes et ces hommes qui ont, entre autres particularités, celle de rester à l'abri des regards, derrière les murs des grands appartements bourgeois et des hôtels particuliers de la capitale »¹.

Mais ce passage de l'ombre à la lumière est-il pour autant valorisant ? Participe-t-il à réinventer



Edward Hopper, *Tables for Ladies*, 1930, huile sur toile. Metropolitan Museum of Art, New York.

les rapports de domination ou simplement à les illustrer, voire à les renforcer ? Faut-il dans ce cas résister à la tentation de faire de ces personnages secondaires des protagonistes, résister à l'envie de leur faire quitter la « banlieue du roman »², au risque de dénaturer leur fragilité initiale, véritable force de contestation de l'ordre établi ? Ce deuxième numéro de la revue *Pagaille* propose de s'intéresser à plusieurs de ces personnages de l'ombre qui peuplent la littérature et les médias afin de s'interroger à la fois sur ce qui les caractérise, sur les rôles qu'ils sont amenés à incarner dans la fiction ou sur ceux que la critique contemporaine leur attribue.

« Devenir meuble » ?

Les deux premiers articles de cette publication étudient la manière dont certains personnages de l'ombre sont à la fois omniprésents – à l'écran, dans l'espace fictionnel, sur la scène – et pourtant extrêmement discrets, réduits le plus souvent à un parfait mutisme : ces personnages, comme l'observe Alizée Delpierre au sujet des domestiques, font partie du décor dans lequel ils se fondent, au point de devenir des meubles, expression qui dans l'univers de la domesticité signifie « rester discrètement post[é] au coin d'une pièce »³.

C'est ce qu'étudie par exemple Benjamin Campion dans son article « Sortir de l'ombre, habiter les intervalles. Les personnages (très) secondaires de la fiction sérielle française ». En effet, il montre que les auteurs de séries françaises sont confrontés aux mêmes difficultés que Georges Méliès concevant ses vues cinématographiques au début du xx^e siècle, portant « la plus grande attention pour détacher [...] en avant les personnages principaux, et modérer l'ardeur des personnages secondaires, toujours portés à gesticuler mal à propos ». Cependant, certains de ces personnages secondaires arrivent tant bien que mal à jouir d'une certaine « mobilité actorielle et catégorielle », leur permettant parfois, l'espace d'un plan, d'un épisode – voire d'un *spin off* – d'occuper le premier plan de l'intrigue.

Dans la même perspective, l'article de Lise Moawad, « À l'ombre du poltergeist. Peeves, de personnage fantôme à *ghost character* dans la saga *Harry Potter* » s'intéresse aux adaptations cinématographiques de la saga de J. K. Rowling, lesquelles occultent totalement le personnage de Peeves, l'esprit-frappeur, pourtant tout sauf insignifiant dans l'œuvre littéraire. Lise Moawad s'interroge d'ailleurs sur la possibilité de parler encore de *ghost character* à propos d'un personnage dont il ne subsiste strictement plus aucune trace, si

¹ Alizée Delpierre, *Servir les riches. Les domestiques chez les grandes fortunes*, Paris, Éditions La Découverte, 2022, p. 12.

² Tiphaine Samoyault, art. cit.

³ Alizée Delpierre, *op. cit.*, p. 113.

ce n'est dans l'esprit d'un spectateur frustré, amateur de l'œuvre première, condamné à combler le vide laissé par cette invisibilisation.

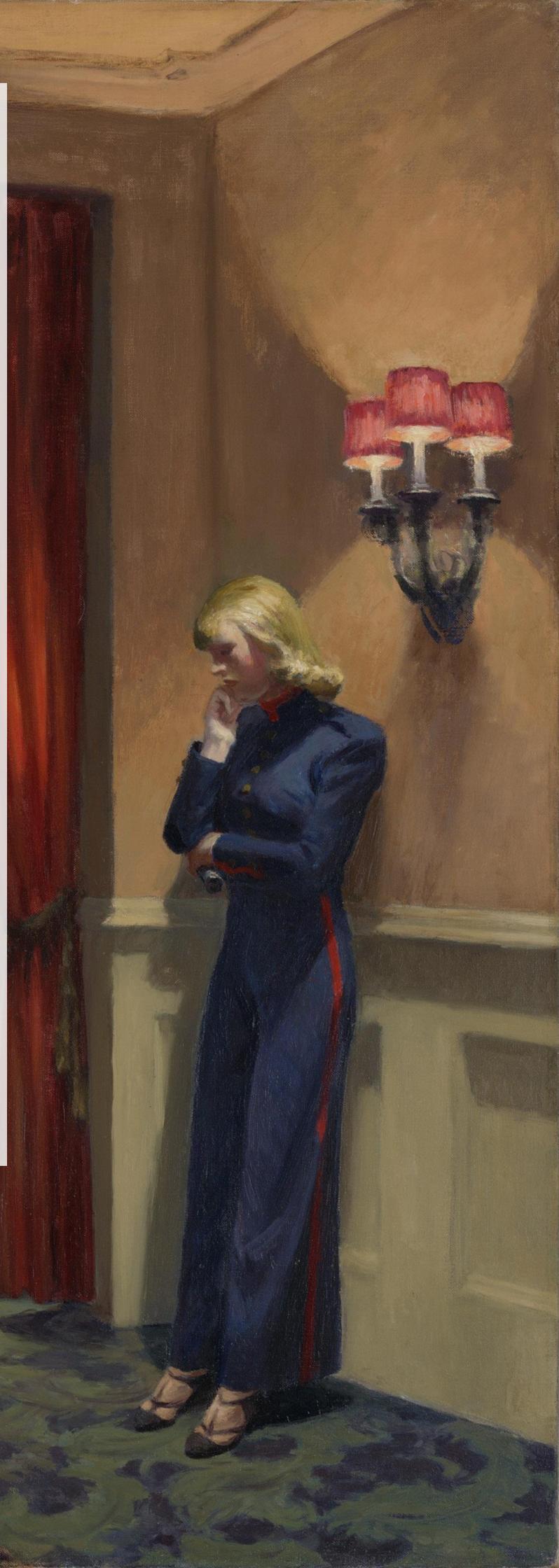
Déplacer le regard critique

L'exemple de Peeves rappelle bien la fragilité inhérente de ces personnages, leur marginalité et la menace qui pèse sur leur existence. Dans une perspective plus sociologique, deux articles consacrés à la question de la marginalité sociale abordent la position liminaire de certains des personnages de l'ombre.

Alain Montandon, d'abord, dans l'article « De l'autre côté du miroir. Pour revisiter *Les Bijoux de la Castafiore* », détourne les projecteurs et les flashes braqués sur les habitants du château pour les orienter vers les tsiganes qui vivent en bordure du parc. Il apporte ainsi un éclairage nouveau sur *Les Bijoux de la Castafiore* et renoue progressivement les liens qui unissent un à un tous les éléments de l'intrigue, depuis les appels téléphoniques intempestifs à la fameuse boucherie Sanzot, jusqu'au mystère entourant l'identité du grand-père d'Hergé. Et si le vingt-et-unième album des aventures de Tintin évoquait, en réalité, un obscur secret de famille ?

De son côté, Eva Gourdoux dans « À l'ombre de la marge : les personnages reclus dans la littérature du Sud des États-Unis » s'intéresse à la figure du reclus et de la recluse chez Faulkner, Flannery O'Connor et Eudora Welty. Elle voit dans ces personnages une tension entre l'ombre qui les définit et la révélation dont ils peuvent faire l'objet, relevant ainsi d'un « clair-obscur ». Dissimulés par la diégèse, ces personnages de l'ombre se voient finalement révélés par l'écriture.

Edward Hopper, *New York Movie* (détail), 1939, huile sur toile.
Museum of Modern Art, New York.





Aeron Ng, *Noir* – 3 (détail), 2019 (artstation.com/aeronart)

Devenir personnage ?

Par ailleurs, la posture discrète de ces personnages de l'ombre leur confie aussi paradoxalement un rôle de témoin de premier plan dans la fiction. Ils ont parfois beau être des personnages meubles, ils peuvent pourtant avoir l'ampleur magistrale d'une normande trônant dans le grand salon, voyant et entendant tout ce qui se dit.

« Pourquoi pas les domestiques ? » suggère ainsi l'article de Damien Bruneau, sous-titré « Géographie de personnages de l'ombre dans les romans d'Agatha Christie ». Les domestiques jouent la plupart du temps un rôle très secondaire dans l'action des soixante-six romans de l'écrivaine ; ils sont pourtant indispensables non seulement aux riches familles qui les emploient, mais aussi au cheminement de l'enquête. Parce qu'ils sont invisibles, parce que le reste du personnel romanesque a tendance à les oublier, ils peuvent ainsi être des témoins-clé. Parce qu'ils sont cantonnés à la sphère domestique, ils la maîtrisent à merveille et sont à même de remarquer tout ce qui déroge à la normale et peut faire sens.

Ces invisibles omniprésents, on les retrouve dans l'article suivant, « Occuper les périphéries narratives : rôles narratologiques et symboliques des animaux témoins dans *Anima*, *The Children of Men* et *Amores perros* ». Perrine Beltran, Camille Delattre et Jeanne Mousnier-Lompré s'unissent pour

étudier un corpus intermédial dans une perspective zoopoétique. Après un bref rappel sur le « tournant animal » qu'ont connu les arts au XX^e siècle, elles proposent de s'intéresser à la représentation de ces animaux, témoins des destinées humaines. Passant en revue les différentes fonctions que ceux-ci peuvent occuper au sein des œuvres, l'article offre alors une réflexion sur le statut à leur accorder : ces animaux, porteurs de fortes charges symboliques, indispensables à la continuité narrative des films, qui se voient même parfois confier la narration, sont-ils des éléments du décor ou de véritables personnages ?

Inverser les rapports de force

L'ambiguïté de leur statut permet aux personnages de l'ombre de disposer d'une force particulière, comme le montre bien Marjorie Colin dans son article « Des pitres entre ombre et lumière ». Elle étudie la façon dont des personnages comiques en apparence secondaires chez Beckett, Ionesco et Tristan Rémy, passent de l'arrière-plan au statut de figures presque démiurgiques. Ces trois personnages sont des variations autour du type du domestique ou du subalterne : un valet de chambre, une bonne et un régisseur de piste. Malgré une apparente soumission, ces « discrets essentiels » justifient la présence sur scène de leurs interlocuteurs et sont indispensables à la parole dramatique. Au terme d'un renversement carnavalesque, ils inversent les rapports de force, tout en conservant une part d'ombre.

C'est également à un personnage type que s'intéresse Ophélie Perrier dans son article « Voix de bergers, voix de bergères : résonances d'une figure pastorale dans les livrets d'opéra ». Elle analyse le personnage du berger très présent sur la scène opératique dès l'invention du genre, mais relégué à une position secondaire. Si les bergers occupent la scène, ils sont souvent cantonnés à de brèves lignes de dialogue, éclipsés au détriment des protagonistes, construits souvent comme des figures stéréotypées, bergers rieurs, amants d'une nature arcadienne... Tapis dans l'ombre des coulisses ou baignés de lumière dans un décor champêtre, ils sont cependant bien là, présents, à l'écoute, et donc souvent investis d'un savoir omniscient, capables de prévoir les suites de l'action. L'ombre dans laquelle ils se dissimulent leur donne ainsi une force particulière dans l'économie dramatique.

Faire varier la focale

L'intensité plus ou moins forte de ces personnages de l'ombre est ainsi un thème récurrent dans les articles de ce numéro : se fondant tantôt dans l'arrière-plan ou surprenant le lecteur par un éclat soudain, ces personnages se caractérisent par une forme d'instabilité. Celle-ci se décline aussi dans l'évolution de certains personnages au fil des siècles, comme on le constate à la lecture de l'article d'Aurore Labbé, « "Si leurs pères ne les en avaient empêchés" : le rôle des pères dans le mythe de Pyrame et Thisbé et ses résurgences ». L'article propose une approche diachronique et intermédiaire de la figure du père dans l'histoire de Pyrame et Thisbé. Il montre comment l'évolution socio-historique de la figure paternelle affecte la présence à l'œuvre du père et comment l'obstacle parental est progressivement déplacé dans les versions modernes du mythe. Si les amants modernes ont tué le père, c'est finalement au prix d'une dégradation et d'un essoufflement du mythe qui ne vit que de l'obstacle parental : l'intensité initiale que ces personnages de l'ombre donnaient à l'histoire se trouve ainsi émoussée.

On retrouve une perspective diachronique dans l'article d'Andréa Léri : « Travailleuses et femmes du peuple au théâtre : des femmes laides et insignifiantes ? ». L'article propose d'étudier l'insignifiance sociale, politique, économique et esthétique de ces personnages dans un corpus

théâtral du XVI^e et du XX^e siècles. La laideur et la vulgarité qui leur sont attribuées, renvoyant à un mépris de classe et à une normativisation du genre, permet aussi à ces personnages de l'ombre d'incarner « un contre-modèle du féminin, critique et clairvoyant ». L'évolution de la figure de la « tierce » du XVI^e siècle au début du XX^e siècle accentue une lecture de classe, sans rejouer le comique qui lui a longtemps été associé.



Aeron Ng, *Noir - 4*, 2019 (artstation.com/aeronart)

S'attarder sur l'arrière-plan

L'une des manières de faire varier la focale sur ces personnages est de leur consacrer une scène, discrète, mais dotée d'une puissance heuristique pour peu que l'on daigne s'y attarder. Deux articles montrent à quel point l'espace marginal qu'occupent ces personnages peut constituer un lieu privilégié

pour témoigner discrètement d'une évolution des mentalités.

Dans « Le cheval martyr, personnage mineur de la seconde moitié du XIX^e siècle. Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Guy de Maupassant, Émile Zola, Joseph Conrad », Agnès Parmentier s'intéresse à une scène ponctuelle mais fréquemment convoquée dans les œuvres du XIX^e siècle, celle du cheval maltraité, cas-limite de personnage dont on défend l'intégrité sans lui ôter sa passivité. Si le cheval reste instrumentalisé, avec un rôle avant tout symbolique qui permet davantage de questionner la nature humaine que l'animalité, ce personnage très discret porte de nouvelles interrogations éthiques : les scènes de chevaux martyrisés témoignent d'une

évolution des sensibilités par rapport à la souffrance des animaux et aident à faire naître l'idée moderne de protection animale.

Aux tableaux d'époque analysés par Agnès Parmentier, font écho les scènes d'arrière-plan étudiées par Barbara Servant dans « Du métro au paradis : mettre en lumière des figures de l'ombre. *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro* ». À travers l'exemple de plusieurs techniques utilisées dans les œuvres, comme le choix de « permanents » au lieu de figurants ou encore la mise en scène à l'arrière-plan de véritables trames parallèles, Barbara Servant montre comment les personnages secondaires ou très secondaires peuvent devenir un support idéal d'expérimentations. Si chez Marcel Carné, Jacques Prévert et Louis Malle, les marginaux peuplent les coulisses, c'est parce qu'ils permettent d'échapper aux conventions formelles et morales qui régissent l'industrie cinématographique. Et si dans ces œuvres, la foule attire le regard au lieu de le laisser glisser sur elle, c'est aussi parce qu'elle invite, par sa manière de s'imposer à l'écran, à une réflexion sur le processus créatif lui-même. Il ne s'agit plus alors, comme le voulait Méliès, cité dans le tout premier article, de « modérer l'ardeur des personnages secondaires », mais bien au contraire, dans une logique carnavalesque, de les laisser « gesticuler ».

Fictions parallèles

Dans ce nouveau numéro de *Pagaille*, nous avons aussi souhaité laisser place à la création contemporaine. Auteurs et autrices ont été invités à imaginer des fictions parallèles sur des personnages littéraires de l'ombre, privés de point de vue ou de présence scénique et qui peuplent la fiction dans ses marges. Nous remercions vivement celles et ceux qui ont participé à cet appel. Nous avons ainsi le plaisir de présenter trois beaux textes qui revisitent chacun à leur manière des personnages laissés jusque-là dans l'ombre : « Monologue de Macha » de Marion Brun, « 1984 » de Orlane Glises de la Rivière et « Homo homini lupus » de Michèle Simonsen.



Pascal Campion, *Summer Neighbors* (détail), 2019 (DeviantArt.com).

« Devenir meuble » ?

Sortir de l'ombre, habiter les intervalles. Les personnages (très) secondaires de la fiction sérielle française

Benjamin Campion
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Il existe divers degrés d'exposition pour le personnage de fiction. Il peut être principal, secondaire, ou de l'ombre, renvoyé à l'arrière-plan du récit et réduit à l'insignifiance. Pour distinguer personnages principaux et secondaires, une méthode reconnue consiste à procéder par étude comparative. S'appuyant sur les travaux canoniques de Philippe Hamon¹, Christine Montalbetti énonce ainsi les attributs de la figure héroïque :

Le héros se voit attribuer des prédicats que les autres personnages ne reçoivent pas, ou alors à un degré plus faible. [...] Le héros apparaît fréquemment et aux moments marquants du récit, alors que les autres personnages peuvent n'apparaître qu'épisodiquement, ou même une seule fois, et dans des moments non marqués. [...] Le héros apparaît volontiers seul, ou avec n'importe lequel des autres personnages, dans une grande « latitude associative » dont sont dépourvus les autres personnages qui interviennent le plus souvent à l'intérieur de groupes fixes².

Prenant le problème par l'autre bout, Tiphaine Samoyault considère pour sa part que le personnage secondaire est « souvent celui qui sert de faire-valoir aux personnages principaux, leur dessine un cadre, accompagne de sa fugacité un itinéraire qui n'est pas le sien »³. Se voit ainsi perpétuée l'idée d'une différence rémanente de statut qui n'empêche pas (loin de là) toute interaction.

En effet, malgré ce qui les sépare, ces êtres de fiction ne cessent d'échanger, de discuter, de se défier et de se stimuler mutuellement. Ils existent les uns par rapport aux autres, les uns *au regard* des

autres, tout en respectant une hiérarchie souvent inflexible. À ce titre, il conviendrait sans doute d'ajouter un niveau de distinction entre, cette fois-ci, personnages secondaires et personnages dits « de l'ombre ». Car le propos de Samoyault tend à se généraliser quand elle postule, toujours à propos du personnage secondaire :

Son « utilité » est admise mais son essentialité disparaît derrière sa fonction. Il n'a souvent pas de nom ou s'il en a un, il est de ceux qu'on oublie. Il disparaît comme il est venu. En ce sens, le personnage secondaire ne mérite guère en effet qu'on lui prête attention, sauf dans sa liaison avec l'un des protagonistes, lui qui n'est justement pas *agoniste* mais pur être-là, sans raison, sans action et sans suite⁴.

Une telle assertion prête à discussion. N'est-il tout de même pas des personnages secondaires dont on retient le nom, qui ne disparaissent pas comme ils sont venus, auxquels on prête une réelle attention ? Il est permis de le penser, surtout quand on se penche sur les multiples récits sériels auxquels donnent vie les médiums cinématographique, radiophonique et télévisuel par l'entremise du *serial*, du feuilleton et de la série.

Ce qui caractérise un personnage de l'ombre n'est pas tant qu'il figure en arrière-plan au commencement du récit : le héros est lui-même susceptible, littéralement, de *venir au premier plan*, tel l'inspecteur Columbo émergeant d'un couloir enténébré à la dix-neuvième minute de l'épisode d'ouverture de la série éponyme (NBC/ABC, 1968-2003). Ce qui caractérise surtout un personnage de

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.

² Christine Montalbetti, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003, p. 20-21.

³ Tiphaine Samoyault, « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 43.

⁴ *Ibid.*

l'ombre est *qu'il y reste*. Se pose dès lors la question suivante : ce type de non-protagoniste peut-il être amené à outrepasser sa mise en retrait et, ne serait-ce que le temps d'un pas en avant, à « habiter les intervalles »¹ ?

Pour y répondre, je me focaliserai sur la production télévisuelle française à travers les trois séries suivantes : *Engrenages* (Canal+, 2005-2020), *Fais pas ci, fais pas ça* (France 2, 2007-2017) et *Un Village français* (France 3, 2009-2017). Celles-ci figurent parmi les plus grands succès de la télévision française des deux dernières décennies, comme en témoigne leur longévité : 8 saisons et 86 épisodes pour *Engrenages*, 9 saisons et 68 épisodes pour *Fais pas ci, fais pas ça*, 7 saisons et 72 épisodes pour *Un Village français*. Pour Canal+, la longévité d'*Engrenages* constitue une exception tant la chaîne cryptée laisse rarement à ses séries originales le temps de s'installer – même celles qui connaissent un vif succès critique et public, comme *OVNI(s)* (2021-) dont la production a été mise en pause pour une durée indéterminée à l'issue de la deuxième saison². En ce qui concerne les chaînes du groupe France Télévisions, il est plus fréquent d'y trouver des séries installées sur le long terme, mais celles-ci tendent à se concentrer sur des protagonistes guidant seuls l'action dans la tradition du héros sériel des années 1950 et 1960, « solitaire, plutôt sourcilieux sur ses valeurs, un représentant de l'ordre, sans peur ni reproche, agissant toujours *au nom de la loi* »³. Cette intention apparaît bien souvent dès la lecture du nom de la série : *Louis la Brocante* (1998-2014), *Commissaire Magellan* (2009-2021), *Caïn* (2012-2020), *Candice Renoir* (2013-), *Alex Hugo* (2014-), *Nina* (2015-2021), *Cassandra* (2015-), *La Stagiaire* (2015-), *Capitaine Marleau* (2015-), etc. Certaines séries originales de France Télévisions reposent certes sur des duos, comme *Tandem* (2016-) ou *Astrid et Raphaëlle* (2019-), mais la plus « chorale »⁴ depuis *Fais pas ci,*

fais pas ça et *Un Village français*, à savoir *Dix pour cent* (2015-2020), s'est interrompue au terme de sa quatrième saison en laissant planer le doute sur l'éventualité d'une suite.

Engrenages, *Fais pas ci, fais pas ça* et *Un Village français* font donc office d'exceptions dans le paysage audiovisuel français⁵. Cela rend l'étude de leurs singularités d'autant plus cruciale : peut-être ont-elles des choses à nous apprendre sur la difficulté des séries chorales françaises à s'inscrire dans la durée, alors même qu'elles disposent d'un réservoir de personnages plus large et donc, potentiellement, de plus d'histoires à raconter. En vue de multiplier les perspectives, chacune des séries de mon corpus s'inscrit dans un genre très différent (le polar, la comédie, la fiction historique) et réserve une trajectoire distincte à ses personnages secondaires : l'immobilisme pour le trio JP-Tom-Nico (*Engrenages*), la consolidation pour Corinne (*Fais pas ci, fais pas ça*), la réanonymisation pour le couple juif formé par Rita de Witte et Ezéchiel Cohn (*Un Village français*). Entre statisme et dynamisme, maintien dans l'ombre et mise en lumière, il existe bien des intervalles et des manières d'occuper ce qui s'apparente parfois, quand les auteurs de fiction n'y prennent garde, à des « espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions »⁶. Ces espaces peuvent-ils être occupés par des personnages non destinés à mener l'action, en particulier dans le cadre spécifique de la fiction sérielle française ?

JP, Tom et Nico, les sans-voix d'*Engrenages*

Le cas du trio formé par JP, Tom et Nico dans *Engrenages* est assez saisissant : si le corps de ces membres de la direction régionale de la police judiciaire (DPJ) apparaît régulièrement à l'écran, leur voix, elle, reste le plus souvent inaudible. Nous

¹ Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 25.

² Héloïse Boudon qualifie *Engrenages* de « série laboratoire » et cite *Le Bureau des légendes* (2015-2020) et *Baron noir* (2016-2020) comme ses descendantes en termes de processus de production. Celles-ci se sont toutefois limitées à respectivement cinq et trois saisons ; Héloïse Boudon, « *Engrenages*, série laboratoire de Canal+ », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 255-256.

³ Bernard Papin, « Introduction », dans Bernard Papin (dir.), *Télévision*, n° 9, « Troubles personnages », Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 11.

⁴ Adrienne Boutang, « Crises d'adolescence ? *Teenagers* et séries au long cours », dans Anne Crémieux et Ariane Hudelet (dir.), *La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2020, p. 141.

⁵ Marjolaine Boutet relève d'ailleurs qu'*Un Village français* déroge à la règle financière qui veut que, « parce que les reconstitutions historiques coûtent très cher (décors, costumes, figurants, etc.), la plus grande partie des fictions historiques télévisuelles sont des mini-séries [...] en 2 à 10 épisodes » ; Marjolaine Boutet, « *Un village français*, série sur l'histoire », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, op. cit., p. 267.

⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 26-27.

les voyons certes en chair et en os aux côtés de Laure Berthaud, Gilles Escoffier et Luc Fromentin (les trois personnages principaux de la série, côté police), dans de multiples scènes de « filoché » ou de conciliabule au commissariat. Mais nous ne les entendons s'exprimer que par monosyllabes, ou par de brèves phrases à finalité strictement informative.

Présences mutiques (ou presque)

Une illustration de cette non-réciprocité de la parole est donnée par la scène de retrouvailles entre Berthaud, qui vient d'accoucher prématurément d'une petite Romy, et son équipe de la DPJ au début de la saison 6 (**Fig. 1**).



Fig. 1 - Tom, Nico et JP aux côtés d'Escoffier et de Fromentin dans Engrenages (6.01).

Avant l'entrée de leur capitaine dans la pièce, on perçoit vaguement une discussion à laquelle prennent part JP, Tom et Nico, qui échangent en « off » avec leurs collègues tels des membres à part entière de l'équipe d'investigation. Mais dès l'instant où Berthaud franchit la porte d'entrée, le trio en question se trouve réduit au plus ascète des silences, tels des figurants de cinéma muet transvasés sans en avoir été prévenus dans un long-métrage parlant. Même quand Nico discute avec JP du dossier figurant en tête des priorités de la police judiciaire, aucun mot audible ne sort de sa bouche (**Fig. 2**). Sa voix se noie dans un fond sonore et visuel totalement dissocié de la composition actorielle du cadre : rejeté à l'arrière-plan, il est réduit à un sans-voix.



Fig. 2 - Nico discute avec JP en arrière-plan, mais leur conversation est inaudible.

Scénographiquement parlant, le second trio (celui qui ne dirige pas l'action mais en suit le mouvement) a un rôle défini de façon rigoureuse : il sert à encadrer les personnages principaux que sont Berthaud, Escoffier et Fromentin, et à nous signaler (telles des antennes-relais) les moments où ces derniers dépassent les bornes. Incarnations vivantes de ce que l'on appelle en anglais des *reaction shots* (plans de réaction), JP, Tom et Nico sont, au sens propre comme au sens métonymique du terme, « spectateurs » d'une altercation à laquelle il leur est interdit de prendre part, en raison à la fois de leur grade au sein de la DPJ et de leur statut fictionnel. Plaqués contre les bords du cadre (ce qui les rend d'autant plus marginaux), se tenant de profil à mi-profondeur de champ, ils nous aident à faire le point sur Escoffier et Fromentin, personnages prépondérants dont la divergence de tempérament et de sens tactique servira de fil rouge à l'ensemble de la saison (**Fig. 3**).

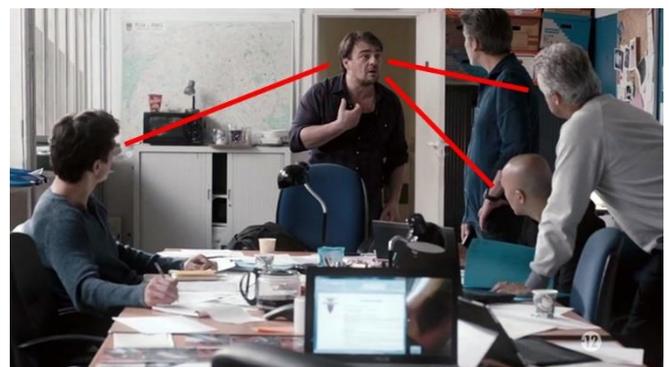


Fig. 3 - Les regards de Tom, Nico et JP pointent tous vers Escoffier, centre des attentions et véritable point focal de la scène.

En d'autres termes, le trio de « lieutenants » placés sous les ordres de Berthaud et de ses deux lieutenants s'apparente foncièrement, en langage scénographique, à des doublures cadrage dont la présence sert avant tout à régler la composition des plans et le positionnement des acteurs principaux.

Des « pions » au cœur de l'action

Sur le plan narratif, JP, Tom et Nico ne se cantonnent pourtant pas à des rôles de simples figurants. Si l'on ne connaît pas leur nom de famille (pas plus que l'on ne sait si « JP » renvoie à Jean-Pierre, Jean-Philippe ou autre), non seulement ces personnages sont crédités au générique de chaque épisode dans lequel ils apparaissent (**Fig. 4**), mais ils quittent fréquemment l'enceinte du commissariat pour prendre part aux enquêtes de terrain et procéder à des perquisitions, des courses-poursuites ou des prises en flagrant délit.



Fig. 4 – Les acteurs interprétant Tom, Nico et JP sont crédités au générique de fin d'épisode.

La série signale ainsi leur présence et le rôle quotidien qu'ils jouent dans le maintien de l'ordre. Cependant, elle refuse dans le même temps de laisser la caméra aller à leur rencontre au-delà du rôle fonctionnel qui leur a été assigné en amont. Chaque saison d'*Engrenages* a une (en)quête à mener : une affaire centrale qui doit être résolue dans l'épisode final. Cet impératif de dénouement ne laisse pas la possibilité à ces « sous-fifres » de nous révéler leurs rêves, leurs fantasmes, leurs obsessions. Si « les personnages du second plan ont parfois une influence énorme »¹, la structure narrative d'*Engrenages* empêche ses auteurs de développer des individus fictionnels tels que JP, Tom et Nico.

On aurait pourtant pu s'attendre à ce que les acteurs qui incarnent ce trio de policiers sous les ordres de Laure Berthaud ne soient pas tous logés à la même enseigne. Contrairement à Lionel Erdogan (Tom) et Kija King (Nico), qui n'ont rejoint la série

qu'à partir des saisons 5 et 6, Jean-Pierre Colombi (JP) a commencé à y officier en tant que conseiller technique dès la saison 3, avant d'intégrer sa distribution dans le dernier épisode de la saison 4. Cette double casquette s'explique par l'expérience professionnelle de Colombi : pendant vingt-huit ans, ce dernier a été membre de la Brigade de répression du banditisme (BRB)². Il n'en est que plus étonnant de ne pas le voir (et l'entendre) s'affirmer davantage au sein de la DPJ fictive d'*Engrenages*. N'était-il point envisageable d'« isoler le personnage sur le fond du multiple, de l'indéfini auquel pourtant il appartient, et duquel il doit naître pour avoir une certaine « vérité » »³ ? En tant qu'art du temps, les séries télévisées qui rencontrent le succès ne manquent pourtant pas d'occasions de donner du relief à ce qui ne s'apparentait initialement qu'à des ombres passagères.

Corinne, l'amie volubile de *Fais pas ci, fais pas ça*

Le cas de Corinne (dont on ignore le nom de famille) apparaît comme un moyen de combler le vide narratif créé autour du trio quasiment inaudible d'*Engrenages*. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, elle s'affirme en effet rapidement comme un personnage secondaire que l'on *entend* et que l'on *écoute*, à l'inverse de JP, Tom et Nico, réduits au silence (sur le plan de l'opinion) et contraints de suivre docilement les directives de leurs supérieurs.

Changement de statut actoriel

Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Cécile Rebboah incarne à partir de la deuxième saison le « doudou » de Valérie Bouley (Isabelle Gélinas), l'amie fidèle, généreuse, compréhensive mais jamais complaisante contre laquelle cette dernière peut venir se blottir à la moindre contrariété. Elle est le phare qui lui redonne le cap à suivre chaque fois qu'elle croit l'avoir perdu. En d'autres termes, Corinne est la définition même du personnage secondaire traditionnel de série télévisée : une présence rassurante sur laquelle peuvent infailliblement compter les protagonistes, une figure

¹ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, Flammarion, 1998, p. 179.

² Patricia Tourancheau, « Brigade de répression du banditisme : traques et astuces », *Libération*, 18 octobre 2013, consulté le 29 juillet 2021 : http://www.libération.fr/societe/2013/10/18/brigade-de-repression-du-banditisme-traques-et-astuces_940631.

³ Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 55.

familière qui ne tarde pas à faire partie de nos proches fictionnels. Elle rappelle à quel point, pour s'inscrire dans notre quotidien et se graver dans nos mémoires, la série télévisée gagne à nous impliquer dans une relation au long cours plutôt que dans une succession de rencontres sans lendemain.

Corinne est aussi un personnage secondaire qui s'assume comme tel : si elle mène une vie bien à elle et ne reste pas figée dans une posture immuable (comme ce fut globalement le cas pour la plupart des seconds rôles de sitcoms durant les quatre premières décennies de la télévision commerciale américaine), elle ne mène jamais seule l'action. Il s'agit de ne pas faire d'ombre à la protagoniste que représente Valérie, membre de l'une des deux familles placées au centre de la série (l'autre étant les Lepic, plus stricts et conservateurs). Pourtant, selon une trajectoire évolutive qui n'est pas sans rappeler celle de Jean-Pierre Colombi dans *Engrenages*, Cécile Rebboah est d'abord apparue sur le plateau de tournage de *Fais pas ci, fais pas ça* dans un rôle éphémère : celui d'une mère anonyme déposant au commissariat après avoir constaté la fugue de son fils (1.04, **Fig. 5**)¹. Ce n'est qu'au début de la saison 2, sous l'impulsion du réalisateur Pascal Chaumeil, que l'actrice s'est mise à prêter ses traits à Corinne, la « copine de toujours » de Valérie Bouley.



Fig. 5 – Au premier plan, un père et son épouse éplorée (incarnée par Cécile Rebboah) déposent au commissariat après la fugue de leur fils. En arrière-plan, Valérie et Denis Bouley observent ces étrangers d'un air inquiet (*Fais pas ci, fais pas ça*, 1.04).

Un second rôle toujours disponible

Corinne est un personnage extrêmement volubile, qui compense sa petite taille par un débit de parole frénétique et une franchise à toute épreuve. Sans cesse, elle pousse la plus naïve et réservée Valérie dans ses retranchements – ce qui permet aux auteurs de la série de s'émanciper, par petites touches, du ton politiquement correct attendu de la part d'une chaîne du service public. En témoigne la première scène dans laquelle apparaît Corinne, au début de la saison 2 : on l'y découvre en employée de bureau au sein d'une société de communication sous la houlette de sa responsable de projet, Valérie (**Fig. 6**).



Fig. 6 – À partir de la deuxième saison de *Fais pas ci, fais pas ça*, Cécile Rebboah incarne Corinne, la meilleure amie et collègue de bureau de Valérie Bouley.

Face à cette dernière qui redoute que sa fille se fasse un piercing, Corinne défend une position fondée sur le pragmatisme. Au savoir *rapporté* de Valérie (« Le piercing chez les ados, c'est connu : c'est uniquement pour faire chier les parents »), elle oppose un savoir *acquis* (« Ah non, si elle veut se le mettre sur la langue, sache que ce sera pas uniquement pour vous faire chier... »). En tenant un discours cru et direct à Valérie (contrairement au mari de cette dernière, qui lui dit ce qu'elle a envie d'entendre), Corinne fait partie intégrante du dispositif narratif et comique de la scène. Qu'elle soit « passée par là » fait d'elle bien plus qu'un simple faire-valoir. C'est précisément parce qu'elle existe hors de la scène qu'elle existe *dans* la scène. La question finale, qu'elle pose d'un air faussement innocent à Valérie (« Elle a un copain en ce moment ? »), relance même la réflexion de cette dernière dans une nouvelle direction, au point de

¹Sylvain Merle, « Elle, c'est la bonne copine », *Le Parisien*, 23 mars 2016, consulté le 29 juillet 2021 : <http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/elle-c-est-la-bonne-copine-23-03-2016-5651605.php>.

conditionner toute la suite de l'épisode. Sans Corinne, cette scène ne se révélerait pas seulement moins drôle : elle ne raccorderait pas avec les autres au montage.

L'importance de la présence de Corinne dans *Fais pas ci, fais pas ça* se traduit aussi en termes de composition : si elle apparaît d'abord dans le flou d'un plan mis au point sur Valérie, elle finit par se retourner et par faire face au spectateur diégétique et extradiégétique (**Fig. 7 et 8**).



Fig. 7 – Le point est d'abord fait sur Valérie Bouley (au second plan), en conversation téléphonique avec son mari.



Fig. 8 – Initialement floutée, Corinne apparaît nette et de face au moment de donner la réplique à Valérie Bouley.

Il n'en résulte certes qu'un banal contrechamp, mais la mise au point et l'adoption d'une échelle de plan rapprochée nous permettent de distinguer sans confusion possible les traits de Corinne, et de comprendre qu'elle sera amenée, très vite, à tenir une place de choix dans l'existence de sa meilleure amie comme dans celle de la série. Dans la hiérarchie des seconds rôles de *Fais pas ci, fais pas ça*, Corinne sera régulièrement mise en avant, signe qu'elle incarne une « proche » au sens littéral du terme : une amie dont le franc-parler et les éclats de rire ne sauraient être réduits au silence sans dénaturer la série à laquelle elle prend part. Cécile Rebboah a d'ailleurs repris son rôle de Corinne dans le téléfilm *Y aura-t-il Noël à Noël ?*, prolongement de *Fais pas ci,*

fais pas ça diffusé le 18 décembre 2020 sur France 2 (trois ans et demi après l'arrêt de sa production). Cela atteste qu'elle constitue désormais un membre à part entière de la famille fictionnelle de la série, au-delà des clivages bon enfant entre Bouley et Lepic.

Rita et Ezéchiel, les rescapés d'*Un Village français*

Face au mutisme et au manque d'initiative de JP, Tom et Nico dans *Engrenages*, la volubilité et le caractère très affirmé de Corinne dans *Fais pas ci, fais pas ça* témoignent d'une différence de statut notable entre figures de l'ombre et personnage secondaire (selon la typologie qui gouverne cet article). Cependant, tous ont en commun, dans les exemples évoqués jusqu'ici, d'apparaître assez fréquemment à l'écran et de tenir une place tout sauf insignifiante dans notre expérience spectatorielle. Or, il est des personnages secondaires à l'existence plus instable, au « temps d'antenne » plus aléatoire, pour lesquels une autre voie fictionnelle est envisageable.

Destins hors du commun

Le couple juif formé par Rita de Witte et Ezéchiel Cohn dans *Un Village français* (**Fig. 9**) le démontre, en ce qu'il parvient à échapper à une disparition prématurée de la diégèse comme de la production de la série. Tous deux n'y figurent que sporadiquement – même si Rita tient une place plus conséquente dans les saisons 4 et 6, en raison de son histoire d'amour avec l'agent des Renseignements généraux Jean Marchetti. Ce sont des survivants de la Shoah qui auraient pu rejoindre les rangs des nombreux oubliés de l'Histoire, mais aussi des survivants de la série qui ont refusé d'être expulsés de son récit déployé sur 7 saisons et 72 épisodes.



Fig. 9 – Ezéchiël Cohn et Rita de Witte apparaissent pour la première fois ensemble dans la quatrième saison d'Un Village français (4.02).

Comme le relève Jacques Neefs, « la consistance du personnage naît de l'événement qui l'affecte. Le personnage devient intéressant par ce qui lui arrive. Il a l'existence de ce qui lui donne comme une subjectivité, de ce qu'il donne à voir de ce que de lui on ne peut voir »¹. À ce titre, Rita et Ezéchiël ne manquent pas de prendre de l'épaisseur au fil de leurs apparitions dans *Un Village français* (en dépit de leur nombre relativement restreint). Cachée par Marchetti, Rita échappe à la déportation mais perd sa mère, internée à Drancy par la faute de son amant. Tentant de fuir en Suisse, elle est expulsée et bientôt de retour à Villeneuve, où elle doit se prostituer pour survivre. De son côté, Ezéchiël a le malheur de perdre son fils puis sa femme, qui se suicide. Il est arrêté par le chef de la Milice, André Janvier, mais parvient mystérieusement à échapper à la déportation. Il revient ensuite à Villeneuve et tente, par tous les moyens possibles, de subvenir aux besoins de sa fille. Rita et Ezéchiël décident finalement d'unir leurs forces et de partir ensemble en Palestine afin, selon leurs propres termes, d'y faire « surgir les fruits du désert » et de « vivre dans un endroit où il n'y a pas d'ennemi » (6.12).

Des catalyseurs de l'Histoire

Leur destin diégétique aurait pu en rester là, mais on les retrouve de façon assez inattendue dans l'antépénultième épisode de la série (7.10). Ils se sont bel et bien établis en terre palestinienne sous mandat britannique, en avril 1948, au moment où, comme l'indique un carton affiché en préambule, « l'ONU vient de voter la création de deux États, un juif, un palestinien ». Bien que restant en marge du flux narratif de la série, les deux partenaires (plus

qu'« amants » au sens romantique du terme) ont tout de même droit à deux scènes finales : l'une en ouverture, l'autre en clôture d'épisode. Cette dernière montre leur ultime tentative d'échapper, en tant que membres d'un convoi humanitaire, à l'embuscade de rebelles arabes dont le village, situé à cinq kilomètres de Jérusalem, a été attaqué et en grande partie massacré une semaine plus tôt (Fig. 10).



Fig. 10 – En Palestine, Ezéchiël Cohn et Rita de Witte sont pris pour cibles par des Arabes dont le village a récemment été attaqué (7.10).

D'un village français à un village arabe, la série atteint là pleinement le but qu'elle s'était fixé avec la seconde moitié de sa dernière saison, émaillée de bonds en avant dans le temps. Rescapés de l'Holocauste, Rita et Ezéchiël sont les témoins vivants (même morts) d'une « Libération » qui n'est jamais que provisoire, et d'une reconfiguration permanente de conflits que l'on croyait enfin réglés. Comme s'en émeut Rita avant sa course inéluctable vers la mort, si les Juifs se mettent à tuer des femmes et des enfants, même en temps de guerre, « alors nous sommes devenus comme tout le monde ». Par ces paroles désabusées, teintées d'une amertume qui traverse les décennies, elle établit une passerelle entre l'horreur de la Seconde Guerre mondiale et celle du conflit israélo-palestinien qui perdure aujourd'hui.

Unis par intérêt plutôt que par amour, Rita et Ezéchiël finissent par s'avouer qu'ils ont chacun constitué une « chance » pour l'autre : une chance de ne pas tomber dans l'oubli, une chance de contribuer à l'effort de paix. Comme un symbole, ce n'est pas leur corps sans vie que l'on découvre dans le plan final de l'épisode, mais celui d'un autre couple de survivants de la Shoah qui a tenté d'apporter son aide aux plus démunis. Le numéro tatoué sur le bras de l'une des victimes éclaire alors sous un jour

¹ Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », art. cit, p. 56.

nouveau le titre de l'épisode (« 28-10-01 », **Fig. 11**), tout en témoignant d'une Histoire qui dépasse de loin les seuls cas de Rita et d'Ezéchiel. Comme nous révèle cette issue tragique, ceux-ci sont des victimes parmi tant d'autres de l'ignominie humaine.



Fig. 11 – Un plan rapproché montre le numéro tatoué sur le bras d'un membre juif du convoi humanitaire tombé sous les balles des assaillants arabes, quelques années après avoir réchappé de la Shoah.

Bien que cruel, le destin réservé par *Un Village français* à Rita et à Ezéchiel leur aura permis de se faire entendre au-delà de toute espérance. Ainsi la série participe-t-elle du devoir de mémoire que nous imposent les heures les plus sombres de l'Histoire. Que cette entreprise passe par des personnages secondaires de la fiction sérielle française pourrait donner matière à réflexion aux auteurs des œuvres de demain. Et si la clé de la longévité et de la résonance de ces séries ne passait pas uniquement par le charisme de leurs figures de premier plan ?

Les possibles du personnage secondaire

Bien souvent, les auteurs de séries françaises sont confrontés aux mêmes difficultés que Georges Méliès concevant ses vues cinématographiques au début du XX^e siècle :

Les personnages se trouvant, dans une photographie, plaqués les uns sur les autres, il faut faire la plus grande attention pour détacher toujours en avant les personnages principaux, et modérer l'ardeur des personnages secondaires, toujours portés à gesticuler mal à propos. Ceci a pour effet de produire en photographie un méli-mélo de gens qui remuent. Le public ne sait plus lequel regarder et on ne comprend plus rien à l'action¹.

Une hiérarchie clairement établie a ceci de pratique qu'elle simplifie la compréhension du récit et facilite l'orientation du regard spectatorial. Se focaliser sur les personnages au premier plan – de premier plan – évite d'avoir à traverser l'écran et à explorer le champ dans la profondeur. Cela faisait sens pour le cinéma de Méliès, qui concevait ses vues comme des tableaux vivants dans lesquels il demandait à ses acteurs de « ne jouer qu'à tour de rôle, au moment précis où leur concours devient nécessaire »². On peut toutefois s'étonner que pareille logique s'applique assez systématiquement, un siècle plus tard, aux séries produites par les chaînes hexagonales à péage ou de service public. Sans renier toute hiérarchisation, ne serait-il pas envisageable d'inverser les rôles de façon occasionnelle et de permettre à l'un ou l'autre de ses personnages secondaires d'apparaître sur le devant de la scène ?

Plus encore que le long-métrage, la série télévisée dispose pourtant du temps, de la segmentation et de la récurrence propres à rebattre les cartes de la fiction et à éclairer sous un jour nouveau des personnages longtemps tenus dans l'ombre. Selon Jacques Neefs (dont le propos dépasse de loin le seul cadre de son corpus romanesque), « sans doute les moments qui sont comme la transition vers l'existence ou vers l'inexistence sont ceux qui donnent le plus fortement le sentiment de l'être des êtres de fiction »³. À titre de comparaison (sans que cela constitue un modèle qu'il faille répliquer), nombreuses sont aujourd'hui les séries américaines à mettre en œuvre de telles transitions, que ce soit sous la forme d'arcs narratifs au long cours ou d'épisodes centrés sur des personnages de second plan. La deuxième option a notamment été choisie par *The X-Files* (Fox, 1993-2018) avec l'homme à la cigarette (4.07), Walter Skinner (4.21) et les Bandits solitaires (5.03, 6.20, 9.15). Citons également les exemples de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) avec Gustavo Fring (4.08), *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) avec Luke Bankole (1.07), ou, plus récemment, *Lovecraft Country* (HBO, 2020) avec Ji-

¹ Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques, Causerie par Geo. Méliès (1907) », dans André Gaudreault (dir.), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2008, p. 210.

² Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques, op. cit.

³ Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », art. cit., p. 57.

Ah (1.06) et Hippolyta Freeman (1.07)¹. Chaque fois, il s'agit de faire du personnage secondaire le protagoniste d'un épisode « explicitement [dégagé] de la masse »², donc à même de prendre le spectateur au dépourvu.

L'épisode n'est toutefois par la seule unité de mesure de ce type de procédé narratif. Si l'épisode 2.08 de *Master of None* (Netflix, 2015-) se concentre sur le personnage de Denise, amie proche du protagoniste de la série (Dev), en nous révélant sa vie de famille et ses tourments amoureux, c'est l'ensemble de la troisième saison, baptisée « Moments in Love », qui analyse sa vie de couple. Les rôles sont alors inversés, Dev se voyant réduit à une figure de second plan n'apparaissant que ponctuellement dans la saison. Susceptible de durer toute une saison, le coup de projecteur peut, à l'inverse, se réduire à quelques minutes : les quatre premières de son épisode 2.11 permettent à la comédie *Casual* (Hulu, 2015-2018) d'effectuer un détour vertigineux par la vie sentimentale du timide Leon, en contrepoint de l'effacement presque maladif de ce faire-valoir dont l'intimité ne nous avait jusque-là jamais été révélée. Il refera un pas en arrière dès l'épisode suivant, mais notre regard sur lui aura définitivement changé.

À ces différents cas de figure s'ajoute une longue tradition américaine qui consiste à créer des « spin-offs »³ (ou séries dérivées) afin d'étendre le succès d'une œuvre fondatrice. Ce dispositif de sérialité offre la possibilité de se concentrer sur un personnage resté à l'arrière-plan dans la série source, sans forcément attendre que celle-ci soit terminée. Dans les années 1970, CBS put ainsi capitaliser sur la popularité de sa sitcom *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) pour consacrer des séries dérivées comiques aux voisines et amies de l'héroïne (*Rhoda*, 1974-1978 ; *Phyllis*, 1975-1977), et une autre, plus dramatique, à son patron acariâtre (*Lou Grant*, 1977-1982). De même, *All in the Family* (CBS, 1971-1979) eut de nombreux dérivés parmi

lesquels une sitcom sur une cousine d'Edith (*Maude*, 1972-1978) et une autre, tout aussi appréciée du public, sur les voisins afro-américains des Bunker (*The Jeffersons*, 1975-1985). Dans une industrie de masse et de « recombinaison »⁴ telle que la télévision américaine, cette manière d'exploiter le moindre filon semble tomber sous le sens.

La configuration de la télévision française est cependant difficilement comparable. En 2015 et 2016, Pierre Ziemniak relève que les fictions françaises classées en tête des audiences nationales « n'étaient pas des séries à proprement parler »⁵ mais des mini-séries (*Une chance de trop*, *Le Secret d'Élise*) et un téléfilm (*L'Emprise*) de TF1. Pour expliquer cette difficulté à fixer des rendez-vous réguliers à ses spectateurs, l'auteur fait notamment état d'une faible industrialisation de nos séries, c'est-à-dire d'une « incapacité à développer, tourner et diffuser des œuvres audiovisuelles à cadence régulière »⁶, notamment en ce qui concerne les séries aux épisodes de 52 minutes diffusés en soirée. Ziemniak note également l'influence de Claude de Givray, directeur de la fiction de TF1 de 1985 à 1999, sur le cours de la fiction française de l'époque. Ce dernier privilégiait en effet les « héros récurrents sans failles, invariablement positifs, censés permettre une plus grande identification de la part des téléspectateurs »⁷. Au moment où la télévision américaine commençait à étendre le principe de la série chorale au-delà de la sitcom, la télévision française renforçait la figure traditionnelle du héros solitaire – figure dominante qui perdure aujourd'hui, malgré un début d'inflexion.

Dans un tel contexte, il n'est guère étonnant que les séries françaises peinent à franchir la frontière qui sépare leurs héros de leurs personnages secondaires. Le champ des possibles que permettrait d'explorer cette traversée est pourtant vaste. Isabelle Daunais considère que « le propre du personnage de roman étant justement de *pouvoir* s'échapper (de ce qui est prévu, de ce qui est fixé), la

¹ De nombreux autres exemples sont disponibles sur la page « A Day In The Limelight » (« Un jour dans la lumière ») de *TV Tropes* : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ADayInTheLimelight/LiveActionTV>.

² Anne Besson, « "L'épisode spécial" : valeur(s) de l'exception », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, op. cit., p. 86.

³ Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015, p. 97.

⁴ Todd Gitlin, *Inside Prime Time* [1983], Londres, Routledge, 1994, p. 77.

⁵ Pierre Ziemniak, *Exception française. De Vidocq au Bureau des légendes, 60 ans de séries*, Paris, Vendémiaire, coll. « L'univers des séries », 2017, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

liberté même qui est la sienne comporte aussi sa propre faiblesse, sa propre possibilité de retournement »¹. Il pourrait en être dit autant du personnage de série télévisée – surtout quand celle-ci est amenée à durer, comme dans les trois cas qui composent mon corpus (tous comptant *a minima* 7 saisons et 68 épisodes). Du trio quasi mutique formé par JP, Tom et Nico dans *Engrenages* à Corinne, l'amie expansive de Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*, il est toujours question de constance (l'évolutivité se jouant sur un plan actoriel en ce qui concerne Cécile Rebboah, l'interprète de Corinne). *Un Village français* opte toutefois pour une voie médiane qui se justifie pleinement sur le plan narratif, dans la mesure où l'anonymisation des exilés juifs Rita et Ezéchiël, rescapés de la Shoah, est précisément ce qui fonde leur identité et leur destinée tragique. À ce sort funeste, la série oppose de façon ingénieuse un geste mémoriel qui passe par d'autres survivants finissant par tomber sous les balles. On pourrait en déduire que Rita et Ezéchiël ne sont que des prénoms (ou des numéros), mais ce serait oblitérer tout le temps que nous avons passé à leurs côtés, à apprendre à les connaître.

Pour exister, « il faut que [le personnage] soit “vu” ou “entendu”, il faut qu'il existe comme sous le regard, avec une sorte d'indépendance »². Cela a été le cas pour Rita et Ezéchiël dans *Un Village français*, comme cela pourrait l'être pour d'autres personnages secondaires de la fiction hexagonale. Sortir de l'ombre des individus que l'on pourrait juger insignifiants de prime abord, leur permettre d'habiter les intervalles et d'être ceux « par qui le temps arrive »³ (ne serait-ce qu'à l'occasion d'une incartade ou d'une parenthèse enchantée), voilà qui ne devrait pas manquer d'ouvrir de nouvelles perspectives aux séries françaises. Pour peu que l'on daigne nous accorder de l'attention, nous sommes tous des êtres de fiction en puissance.

Bibliographie

BESSON, Anne, « “L'épisode spécial” : valeur(s) de l'exception », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*,

Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 85-92.

BOUDON, Héloïse, « *Engrenages*, série laboratoire de Canal+ », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 249-256.

BOUTANG, Adrienne, « Crises d'adolescence ? Teenagers et séries au long cours », dans Anne Crémieux et Ariane Hudelet (dir.), *La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2020, p. 137-157.

BOUTET, Marjolaine, « *Un village français*, série sur l'histoire », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 267-274.

DAUNAIS, Isabelle, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 9-25.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, 1998 [1881].

GITLIN, Todd, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1983 [1994].

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.

MÉLIÈS, Georges, « *Les Vues cinématographiques*, Causerie par Geo. Méliès (1907) », dans André Gaudreault (dir.), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2008, p. 187-222.

MITTELL, Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003.

NEEFS, Jacques, « Silhouettes et arrière-fonds », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 55-64.

PAPIN, Bernard, « Introduction », dans Bernard Papin (dir.), *Télévision*, n° 9, « Troubles personnages », Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 9-17.

¹ Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », art. cit., p. 15.

² Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », art. cit., p. 56.

³ Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », art. cit., p. 25.

SAMOYAULT, Tiphaine, « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 43-54.

ZIEMNIAK, Pierre, *Exception française. De Vidocq au Bureau des légendes, 60 ans de séries*, Paris, Vendémiaire, coll. « L'univers des séries », 2017.

À l'ombre du poltergeist. Peeves, de personnage fantôme à *ghost character* dans la saga *Harry Potter*

Lise Moawad
Humboldt-Universität zu Berlin

Peeves le Poltergeist, l'un des personnages que J.K. Rowling dit avoir eu le plus de plaisir à créer, intervient à chaque étape des sept romans de la saga d'initiation *Harry Potter*. Depuis l'arrivée des élèves de première année dans la Grande Salle jusqu'à la Bataille de Poudlard et à l'épilogue, en passant par bon nombre des étapes de la quête de l'enfant-héros¹, l'esprit-frappeur officiel de Poudlard rythme le récit, tantôt l'accélère, tantôt le ralentit. Quoique personnage de l'ombre, à la fois figure de l'entre-deux – ni vraiment fantôme, ni vraiment sorcier –, actant ambigu – parfois adjuvant, parfois opposant – et non-être fictionnel – un simple esprit auquel le récit donne corps –, il semble essentiel au bon déroulement de l'intrigue. Pour autant, s'il fait bien partie des murs et est particulièrement apprécié du lectorat, il n'est jamais représenté dans la série cinématographique correspondante, créant du même coup de nouveaux effets de lecture², voire de visionnage et de relecture. Et même en acceptant l'idée que la série de films *Harry Potter* n'est pas seulement une adaptation des romans, mais bien

une œuvre à part entière³, l'éviction du seul esprit-frappeur de la série continue de poser question. Quelles motivations à passer le poltergeist⁴ sous silence ? En d'autres termes, dans quelle mesure sa présence ou son absence détermine-t-elle les enjeux du récit, tant romanesque que filmique ?

Si une littérature autour de *Harry Potter* commence à voir le jour, elle reste timide, particulièrement en France. Grâce aux récents travaux qui osent peu à peu l'aborder comme un objet littéraire⁵ plutôt que comme une réalité sociale⁶ – une dynamique dans laquelle s'inscrit la présente contribution –, la saga sort cependant progressivement de la seule catégorie littérature jeunesse. Dans l'analyse suivante, nous mobiliserons notamment l'appareil de lecture narratologique, et plus particulièrement le schéma actantiel⁷ pour étudier le personnage perturbant et perturbateur qu'est Peeves dans l'économie de la saga, ainsi que sa non-représentation à l'écran. Partant de l'heptalogie littéraire – qui à nos yeux fait corpus – et de son interprétation à l'écran, toutes deux en langue

¹ Roni Natov, « Harry Potter and the Extraordinariness of the Ordinary », *The Lion and the Unicorn*, vol. 2, n°25, 2001, p. 310-327.

² On renverra aux travaux d'Umberto Eco et de Vincent Jouve : voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 et Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

³ Pour un aperçu des enjeux de l'adaptation filmique de romans, voir Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

⁴ On reviendra ultérieurement sur la définition du terme et ses implications pour notre propos. Pour le moment, nous nous contenterons de citer celle du *Oxford English Dictionary*, dont nous proposons la traduction suivante : un poltergeist est « un fantôme ou un autre être surnaturel censé être responsable de perturbations physiques inexplicables telles que des bruits forts et des déplacements d'objets ».

⁵ On renverra notamment aux études d'Isabelle Olivier, de Beatrice Groves et de Sarah K. Cantrell.

Isabelle Olivier, « Evil, Mystery, and Redemption – A Comparative Study of Severus Snape and Mrs Coulter », *La Revue des lettres modernes*, 2021, vol. 2020, p. 153-161. Beatrice Groves, *Literary Allusion in Harry Potter*, Londres et New York, Routledge, 2017. Sarah K. Cantrell, « "I solemnly swear I am up to no good": Foucault's Heterotopias and Deleuze's Any-Spaces-Whatever in J. K. Rowling's Harry Potter Series », *Children's Literature*, vol. 39, 2011, p. 195-212.

⁶ Jean-Claude Milner aborde ainsi la saga plutôt sous l'angle des valeurs portées et représentées par les personnages : voir Jean-Claude Milner, *Harry Potter à l'école des sciences morales et politiques*, Paris, PUF, 2014. Voir également le hors-série de *Philosophie Magazine* consacré à *Harry Potter* : Sven Ortolli (réd.), « Harry Potter à l'école des philosophes [numéro thématique] », *Philosophie Magazine*, Hors-Série n°31, 2016.

⁷ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1996.

originale, nous étudierons dans un premier temps la façon de dire le personnage, tant à travers l'écriture que via d'autres vecteurs ; nous nous intéresserons ensuite à son faire (*i.e.* à ses manifestations et ses fonctions dans l'économie des romans) avant d'analyser, dans un dernier temps, la manière dont le médium cinématographique joue et se joue de lui.

Dire le fantôme

L'esprit-frappeur Peeves est d'abord un personnage référentiel¹ dans l'économie de la saga romanesque *Harry Potter*, dont la fonction d'ancrage aide à la construction de l'illusion.

Décrire le fantôme, écrire le fantôme

Le personnage de Peeves, fait notoire, est le seul personnage de l'ombre à être présent dans les sept romans – à l'inverse du dragonnier Charlie Weasley, de la bibliothécaire Irma Pince, du professeur Binns ou de l'elfe de maison Winky par exemple. On dénombre 165 occurrences dans l'ensemble de l'œuvre au sein de 49 unités scéniques, soit dans 69 pages sur 3 407 pour les sept tomes. Objet de discours ou actant, il apparaît paradoxalement relativement souvent dans la saga, et chacune de ses (ré)introductions se fait via les deux mêmes procédés. Le premier est le recours à l'épithète homérique « l'esprit frappeur » [« *the Poltergeist* »]², qu'on retrouve dans plusieurs des premières occurrences respectives (*HP3*, p. 143-145³ ; *HP4*, p. 152-185 ; *HP5*, p. 228-229). L'épithète a autant vocation à caractériser le personnage qu'à redonner du rythme à la phrase via une formule toute prête⁴. Mais elle permet également au narrateur de situer son personnage : pour souligner son statut unique, ni totalement spectral, ni totalement humain (*HP2*, p. 102 *sqq.*) ; dans ses interactions avec les autres, où le recours redondant à l'épithète par les autres personnages marque l'exaspération (« C'est Peeves, murmura Percy. Un esprit frappeur. » [« "*Peeves*," *Percy whispered to the first years. "A poltergeist."* »],

HP1, p. 96) ou l'obsession (« C'était Peeves, l'esprit frappeur, qui jetait des objets, comme d'habitude » [« *Peeves the Poltergeist, throwing things around as usual* »], *HP4*, p. 409). L'expression est parfois remplacée ou complétée par d'autres épithètes homériques, comme dans le tome 5 : « maître du chaos » [« *master of chaos* »], (*HP5*, p. 626) – une caractérisation renforcée dans cette séquence par la structure paratactique avec effet d'accumulation (participes présents *-ING*). Le second mécanisme est celui des descriptions de certaines propriétés physiques du personnage (voir ainsi *HP1*, p. 96 ; *HP2*, p. 102 ; *HP4*, p. 152-153 ; *HP5*, p. 228-229).

Sur la base de ces descriptions, J.K. Rowling en propose même un dessin qui devient l'illustration officielle du personnage et sur laquelle s'appuiera l'ensemble de la littérature secondaire (cf. **Fig. 1**) :



Fig. 1 : J.K. Rowling, Esquisse sur papier de Peeves, dans les années 1990 © J.K. Rowling pour Pottermore

Mais J.K. Rowling va plus loin encore dans la caractérisation initiale de son personnage en le dotant d'autres propriétés⁵, dont un passé – en l'occurrence, une absence de passé – et une hérédité. Le passé, d'abord : comme pour ses autres créatures fictionnelles, l'auteure en attribue un à ses

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, 1972, p. 86-110.

² Les traductions des citations issues des romans ou des films sont les traductions officielles de Jean-François Ménard ; toutes les autres traductions (entretiens, pages de sites Internet, entrées de dictionnaires) sont du fait de l'auteur de l'article et seront intégrées telles quelles directement dans celui-ci, sans rappel de la version originale.

³ Les indications de numéros de pages renverront uniquement à la version originale de la saga dans le corps de l'article – se référer au tableau récapitulatif des paginations de la version originale et de la traduction française en annexe, cf. **Fig. 2**.

⁴ Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

⁵ Voir à ce propos Fotis Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, de Gruyter, 2004.

personnages qui dépasse largement la chronologie et l'univers des sept romans. Dans notre cas, elle fait remonter l'arrivée de Peeves à Poudlard au Moyen-Âge sur le site officiel *Wizarding World*. L'hérédité, ensuite. En faisant référence à un savoir institutionnalisés¹, l'esprit-frappeur, « le plus connu et le pire fauteur de troubles de l'histoire britannique » selon les termes de J.K. Rowling, reflète la réalité en faisant appel à la compétence socio-culturelle de son lectorat :

Il était inévitable qu'un poltergeist se crée dans un bâtiment grouillant d'adolescents sorciers ; il fallait également s'attendre à ce qu'un tel poltergeist soit plus bruyant, plus destructeur et plus difficile à expulser que ceux qui fréquentent occasionnellement les maisons moldues.²

Retracer l'entièreté de la généalogie de Peeves serait trop long. On ne manquera pas de mentionner la ressemblance avec un de ses prédécesseurs, l'un des personnages les plus facétieux de la littérature élisabéthaine : Puck, le lutin espiègle du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, et qui partage lui-même des traits avec d'autres esprits du folklore britannique³. Tous deux esprits domestiques, ils se plaisent à perdre ceux qui cherchent leur chemin (voir *HP1*, p. 98-99 et « N'êtes-vous pas celui [...] / Qui [...] égare les vagabonds de la nuit, se riant de leur infortune ? » [« *are you not he / That [...] Mislead night wanderers, laughing at their harm?* »], II.1.34-35, 39⁴). Personnages farcesques, ils encouragent la chute et le chaos (voir *HP4*, p. 160-162 et « N'êtes-vous pas celui [...] / Qui [...] fait que la ménagère s'essouffle en vain à la baratte » [« *are you not he / That [...] bootless make the breathless housewife churn* »], II.1.34-35, 37) ; mais ceux qui savent leur parler entrent dans leurs bonnes grâces (voir *HP5*, p. 621-623 et « Mais ceux qui vous appellent goblin des prés, et gentil Puck, / Vous faites leur travail, et vous leur portez bonheur » [« *Those that Hobgoblin call you and sweet Puck, / You do their work, and they*

shall have good luck »] II.1.40-41). Au rire sardonique de Puck (« *Ho! ho! ho!* », III.2.421) répond le caquètement de Peeves – on reviendra ultérieurement sur la place sonore que prend ce dernier dans les récits.

Poudlard, métonymie narrative

Le cadre physique dans lequel Peeves est inscrit est également essentiel pour mieux comprendre le rôle qui lui est assigné. Dans cette saga d'initiation qu'est *Harry Potter*, Poudlard et ses émanations, en tant qu'espace liminal, mettent constamment à l'épreuve le courage de l'enfant-héros. L'esprit-frappeur fait littéralement partie des murs, en ce qu'il « est venu avec le bâtiment⁵ ». J.K. Rowling dit d'ailleurs à son propos qu'« [elle] voi[t] Peeves comme un sérieux problème de plomberie dans un très vieil immeuble » :

[Le directeur de Poudlard Albus Dumbledore] ne peut pas le mettre dehors. [...] On pourrait bien essayer de le renvoyer, voire de l'éradiquer, mais il reviendrait. Avec lui, vous êtes bloqué.⁶

Il est, au sens propre du terme, indéboulonnable, au grand dam du concierge Rusard : « Peeves a volé quelque chose à un élève, c'est peut-être ma chance de le faire renvoyer définitivement du château... » [« *it might be my chance to get him thrown out of the castle once and for all —* »] (*HP4*, p. 408). Au même titre que le fantôme de la maison Gryffondor Nick-Quasi-Sans-Tête ou que le concierge Rusard d'une part (*HP1*, p. 98-99), ou bien que les portraits ou les escaliers mouvants d'autre part (*HP3*, p. 173-174), il est la manifestation concrète que le château est vivant (voir aussi *HP7*, p. 265). Peeves participe d'une délimitation des lieux entre dehors et dedans, espace clos et espace ouvert. Il est notamment l'illustration de l'adage « les murs ont des oreilles » :

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

² J.K. Rowling a elle-même rédigé les articles du site officiel de *Harry Potter*, dont celui sur Peeves. URL : <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/peeves> [consulté le 10/09/2021]

³ Winifried Schleiner, « Imaginative Sources For Shakespeare's Puck », *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, n°36, 1985, p. 65-68.

⁴ Les extraits en français du *Songe d'une nuit d'été* sont tirés de la traduction effectuée par Jean-Michel Déprats pour la Bibliothèque de la Pléiade : William Shakespeare, *Œuvres complètes, V-VII. Comédies*, t. I, trad. Jean-Michel Déprats, Jean-Pierre Richard et Henri Suhamy, Paris, Gallimard, 2013, p. 889.

⁵ C'est ainsi qu'il est décrit sur le site encyclopédique et communautaire *Harry Potter Wiki*. URL : <https://harrypotter.fandom.com/wiki/Peeves> [consulté le 17/09/2021]

⁶ Voir l'interview faite par *The Leaky Cauldron* et *MuggleNet* à l'occasion de la publication d'*Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé* par Melissa Anelli et Emerson Spartz, le 16 juillet 2005. URL : <https://www.mugglenet.com/2005/07/emerson-spartz-and-melissa-anelli-the-mugglenet-and-leaky-cauldron-interview-joanne-kathleen-rowling/> [consulté le 17/09/2021]

lui échapper, c'est garantir le secret (Voir *HP1*, p. 166 ; *HP3*, p. 449 ; *HP6*, p. 291-292 ; *HP6*, p. 381).

Il n'est pas nouveau qu'un fantôme vienne avec les murs. Les motifs du spectre, des armures et du château sont indissociables des imaginaires médiévaux, fantastiques et gothiques et de leurs satires (on pensera simplement à *L'Abbaye de Northanger*) – plus encore peut-être pour le grand public anglophone¹. Depuis le fantôme armé du vieux roi dans *Hamlet* au spectre cuirassé de Wilde dans le *Fantôme de Canterville*, les références intertextuelles sont pléthore. Dans chacun des cas, le spectre gagne en matérialité : le fantôme de Canterville du fait de sa blessure due au poids de l'énorme cuirasse et du heaume d'acier, le spectre shakespearien par la description détaillée de son armure (*Hamlet*, I, i, 59-60). Mais Peeves semble galvauder cet héritage, via un détournement des codes traditionnels de cette littérature :

À plusieurs reprises, Rusard dut faire sortir Peeves de l'intérieur d'une armure où il s'était caché pour remplacer les paroles manquantes par des couplets de sa propre invention qui offraient un échantillon assez éloquent de sa grossièreté.

[Several times, Filch the caretaker had to extract Peeves from inside the armor, where he had taken to hiding, filling in the gaps in the songs with lyrics of his own invention, all of which were very rude] (*HP4*, p. 344).

Enfin, Peeves est également indissociable de Poudlard comme lieu mental. Malgré un statut ambigu dans le schéma actantiel de la série (sur lequel on reviendra ultérieurement), il est dépeint comme ayant à cœur de défendre ce lieu collectif, que ce soit face à la Grande Inquisitrice Dolorès Ombrage (*HP5*, p. 621-623 et 626) ou lors de la Bataille de Poudlard (*HP7*, p. 484, 518 et 597-598). Incarnation de l'irrévérence ou de la résistance, ou bien simple signe que toutes les forces sont requises pour défendre l'établissement, le poltergeist émane, au sens littéral, de Poudlard. Et la mort de Dumbledore, à la fin du tome 6, en est l'illustration la

plus flagrante, en ce qu'elle signe également la mort de l'établissement – du moins, tel qu'il a été connu jusqu'ici : le château est vidé de sa substance, et les êtres qui s'y rattachaient le plus disparaissent : « Il n'y avait personne pour le voir passer, pas même Rusard, Miss Teigne ou Peeves » [« *there was nobody in the corridors to see [Harry] pass, not even Filch, Mrs. Norris, or Peeves* »] (*HP6*, p. 588).

Cachez ce (non-)corps que je ne saurais voir

Pourtant, le processus d'adaptation cinématographique rend difficile, voire impossible, l'intégration du personnage – en premier lieu, semble-t-il, du fait d'un médium dont la mise en œuvre opérationnelle est mise sous tension, tant technique qu'économique. Quoique l'un des premiers personnages créés par l'auteure, le poltergeist se voit refuser l'entrée dans l'univers filmique : Peeves n'apparaît jamais, ni n'est même cité, dans aucun des films. Intégré au script, il était au départ prévu qu'il soit joué par l'acteur comique britannique Rik Mayall : les scènes de *Harry Potter à l'École des Sorciers* (2001) ont même été tournées, mais elles ont ensuite été coupées, et ce à l'insu de l'acteur². Ce dernier, décédé en 2014, était pourtant connu pour son rôle-titre dans le film *Drop Dead Fred* (1991), dans lequel il jouait justement un ami imaginaire malicieux, à l'instar de Peeves. Comment expliquer, alors, la disparition d'un des personnages favoris du lectorat de la saga romanesque ? Les discours officiels sont contradictoires. Dans un premier entretien, Chris Columbus, le réalisateur des deux premiers films, explique que ni lui, ni le producteur n'étaient satisfaits du design de Peeves et pensaient pouvoir l'améliorer par la suite³. Pourtant, le réalisateur avance ultérieurement des arguments plus pragmatiques : la longueur totale du film et le coût trop élevé d'un personnage qui aurait dû être intégralement réalisé grâce aux effets spéciaux⁴. Devon Murray enfin, qui joue le rôle de l'élève Seamus Finnigan, a quant à lui expliqué que la

¹ Pierre Kapitaniak, « Le vêtement du fantôme dans le théâtre élisabéthain » dans François Lecercle et Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 141-160.

² On se référera à la généalogie narrée par Kara Hedash dans son article « Harry Potter: Why Peeves Wasn't In The Movies », *Screenrant*, 19 juin 2019.

URL : <https://screenrant.com/harry-potter-movies-no-peeves-rik-mayall/> [consulté le 07/09/2021]

³ Voir l'interview du réalisateur par Alec Cawthorne pour la BBC, 7 novembre 2001. URL : http://www.bbc.co.uk/films/2001/11/07/chris_columbus_philosophers_stone_2001_2_interview.shtml [consulté le 20/09/2021]

⁴ Voir le premier épisode du podcast « EW's Binge of Harry Potter » organisé par C. Molly Smith et Marc Snetiker pour Entertainment Weekly, 12 octobre 2016. URL : <https://ew.com/article/2016/10/12/harry-potter-sorciers-stone-chris-columbus-interview-binge/> [consulté le 20/09/2021]

faute incombait à l'acteur lui-même, qui était si drôle dans ce rôle que personne ne pouvait garder son sérieux pendant le tournage, encore moins les jeunes acteurs¹ – une interprétation corroborée par Rik Mayall dans un entretien pour promouvoir un autre film².

Au vu de la fréquence de ses apparitions, mêmes succinctes, et de son ancrage dans le lieu physique et mental qu'est Poudlard, Peeves est garant de l'acceptabilité de la saga, *i.e.* de sa lisibilité, de sa cohérence et de sa vraisemblance³. C'est aussi dans ce souci de cohérence que se sont inscrits les réalisateurs successifs en n'incluant pas l'esprit-frappeur dans les films suivants.

Faire le fantôme

Non-être fictionnel, Peeves n'en est pas moins essentiel à l'économie de l'intrigue, et son « effet-personnage⁴ » n'est pas à négliger.

Les casseroles du poltergeist, ou son espace sonore

Peeves est, on commence à le deviner, tout sauf un personnage in-signifiant. Plus encore, il est difficilement réductible aux quelques aspects mentionnés plus haut. Certes, il est titulaire d'un « espace-caractère » qui lui est propre⁵ et qui passe notamment par l'expression sonore. Que ce soit à travers des onomatopées (« *BANG!* » *HP2*, p. 97 ; « *Wheeeeeeeeeeee!* » *HP7*, p. 518), des harmonies imitatives (par exemple l'allitération en labiales [b/p] et vélaires [k/g/w] dans la phrase originale « *[w]hy, it's potty wee Potter!* » *cackled Peeves, knocking Harry's glasses askew as he bounced past him* », transposée en français par « – [t]iens, tiens, mais c'est le petit pote Potter ! s'exclama Peeves en

caquetant comme un poulet » – *HP2*, p. 151-152), ou des inversions qui créent des effets de retardement et d'attente ([« *[t]hen there was another loud bang* »], traduit par « [i]l y eut un nouveau *bang* » - *HP6*, p. 393), le personnage est décliné dans plusieurs de ses variations sonores. Mais Peeves partage certaines d'entre elles avec d'autres : son niveau de langue (anglais non standard, voire familier) et sa syntaxe bancal ([« *Should tell Filch, I should* »] rendu en français par « [j]e devrais le dire à Rusard » – *HP1*, p. 118) par exemple, qui ne sont ainsi pas sans rappeler ceux du gardien des clefs et des lieux de Poudlard, Rubeus Hagrid, ou du concierge Rusard. Son ton ironique et moqueur, qui semble toujours être rendu audible de la même manière, est lui aussi commun à plusieurs personnages de la saga : il caquette, glousse, cancanne (en anglais *to cackle*), comme le font Voldemort, la journaliste Rita Skeeter, l'elfe de maison Kreattur ou la Mangemorte Bellatrix Lestrange... Plus intéressant encore que la prosodie personnelle de l'esprit-frappeur est sa musique de corps. Entendu plutôt que vu, Peeves est une impression sonore, un thème, un *leitmotiv* avant d'être une image. Objet de reprises et de modulations, opposé ou superposé à d'autres thèmes musicaux, il donne un indice de la construction d'un passage. Sa poursuite ou son abandon font écho aux pensées du reste des personnages et en fait un marqueur diégétique, comme dans le tome 2 :

Peeves s'était lassé de ses « Potter la vipère » et Ernie Macmillan lui-même s'était montré aimable avec Harry pendant le cours de botanique. Au mois de mars, les racines de mandragore organisèrent une fête bruyante et endiablée dans la serre n°3.

[Peeves had finally got bored of his « Oh, Potter, you rotter » song, Ernie Macmillan asked Harry quite politely to pass a bucket of leaping toadstools in Herbology one

¹ Voir l'article de Dusty Baxter-Wright pour *Cosmopolitan UK* « So THIS is why Rik Mayall's Peeves was cut from the Harry Potter movies. The cast explain why the character from the books isn't in the films ». URL : <https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a13792692/so-this-is-why-rik-mayalls-peeves-was-cut-from-the-harry-potter-movies/> [consulté le 20/09/2021]

² Voir le résumé de l'interview en coulisse pour promouvoir son film *When Evil Calls* en 2011 par Yahoo! movies et rapporté par BBC America. URL : <https://www.bbcamerica.com/anglophenia/2014/06/never-saw-rik-mayall-harry-potter-movie> [consulté le 20/09/2021]

³ Yves Reuter, « L'importance du personnage », *Pratiques*, n°60, 1988, p. 3-22.

⁴ On reprendra ici la terminologie de Vincent Jouve, qui définit l'« effet-personnage » comme « l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit », dans Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, 1992, n° 85, p. 109. Voir également Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. cit.

⁵ Rendu par « espace-caractère », ou « espace-personnage » en français, le terme anglais « *space character* » forgé par Axel Woloch marque l'interaction dramatique entre une personne spécifique et sa position délimitée dans une structure narrative ; en d'autres termes, la projection d'un individu de l'histoire dans le récit. Axel Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

day, and in March several of the Mandrakes threw a loud and raucous party in greenhouse three] (HP2, p. 186).

Cette identité sonore¹ permet certes de renforcer son identité et de préciser sa fonction intradiégétique : il est avant tout un poltergeist, c'est-à-dire un être surnaturel qui, conformément à sa définition, cause désordre et vacarme². Mais elle souligne surtout la dimension symbolique du personnage, car elle le relie aux grandes articulations qui structurent le champ sémantique de la saga.

Le texte, lieu hanté

Comme unité d'un système, le personnage de Peeves peut être défini, on vient de le voir, par son signifiant, à savoir son homogénéité stylistique, son ordre d'apparition, sa récurrence, au point que ses apparitions ne suscitent plus la surprise, tout au plus la lassitude :

– Faut-il en conclure que Paracelse tombera sur la tête de la personne en question ? demanda Harry.

– En effet. Amusant, non ? répondit Nick Quasi-Sans-Tête d'une voix lasse. La subtilité n'a jamais été le point fort de Peeves.

[Does it involve Paracelsus falling on top of the person's head? » asked Harry. « Funnily enough, it does, » said Nearly Headless Nick in a bored voice. « Subtlety has never been Peeves's strong point »] (HP5, p. 261)

ou le réflexe pavlovien (« [m]achinalement, tous trois se protégèrent la tête de leurs sacs jusqu'à ce qu'il se soit éloigné » [*« automatically all three of them lifted their bags to cover their heads until he had passed »*] HP5, p. 349). Dans la saga romanesque, Peeves est présent à chaque nœud textuel (quoiqu'avec des statuts différents) et contribue à scander le récit. Il est ainsi présent au moment où le professeur McGonagall annonce au capitaine de l'équipe de Gryffondor Olivier Dubois qu'elle lui a trouvé un nouvel Attrapeur en la personne de Harry (HP1, p. 112) ; c'est lui qui trouve Harry face au corps pétrifié d'un élève (HP2, p. 151-152) ; il participe à la Bataille de Poudlard (HP7, p. 518)... Directement ou indirectement, il fait avancer le récit, l'accélère ou le

ralentit. Un seul exemple pour rendre compte du rythme que le personnage impose : dans le troisième tome, Peeves maintient le suspense quant à la raison pour laquelle la Grosse Dame, gardienne de l'entrée de la chambre commune de la maison Gryffondor, est absente de son cadre qui a été lacéré : « – Quel sale caractère il a, ce Sirius Black ! » [*« Nasty temper he's got, that Sirius Black »*] (HP3, p. 173-174). L'enjambement avec rejet et l'usage du pronom cataphorique « *he* » créent un effet d'attente en attirant l'attention sur ce qui va être communiqué. Le référent est même repoussé d'un cran dans la chaîne via l'inversion et l'adjectif démonstratif « *that* », lequel indique que l'énonciateur – ici Peeves – considère ironiquement que son interlocuteur partage avec lui un savoir préalablement identifié.

Un rôle actantiel ambigu

L'action régulatrice du personnage de Peeves se laisse enfin voir, paradoxalement, dans la position instable qu'il occupe sur l'axe du pouvoir et le rapport ambigu qui est entretenu avec les deux pôles traditionnels correspondants du schéma actantiel adjuvant/opposant³. Manifestant tour à tour un pouvoir positif et négatif, l'esprit-frappeur tel qu'il est dépeint par J.K. Rowling n'est pas pour autant respectivement aidant ou adversaire, au contraire : s'il est bruit, il est autant alarme que prétexte : « Harry n'aimait pas beaucoup Peeves mais il lui était reconnaissant de s'être manifesté en cet instant » [*« Harry didn't much like Peeves, but couldn't help feeling grateful for his timing »*] (HP2, p. 97, voir aussi HP3, p. 449).

Dans son rôle paradoxal face à l'épreuve qualifiante, il confirme à chaque intervention le héros comme étant le plus approprié pour poursuivre la quête, dans un moment d'ouverture du récit. Ce faisant, plutôt qu'une lecture en termes binaires de l'actant Peeves, il semble plus fécond de mettre l'accent sur un autre aspect du personnage : celui de révélateur, dont les actions directes et surtout leurs conséquences sont centrales pour la bonne tenue du récit. Ainsi, dans son opposition au

¹ Vincent Jouve, « La musique du personnage », *Carnets*, n°19, 2020. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/11741>.

² Voir la note 5.

³ On se référera ici aux travaux d'Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, éd. cit., et Dominique Bourn, « Sémiotique du tiers : fonction paradoxale et fonction polyptyque », dans Jean-Pierre Lebrun (dir.), *Avons-nous encore besoin d'un tiers*, Toulouse, Érès, 2005, p. 61-86.

professeur Lupin (HP3, p. 143-144), il révèle paradoxalement les qualités pédagogiques de celui-ci (dynamisme, gestion de la classe, patience). Pour avoir assisté à l'invitation que Harry fait à Luna Lovegood de l'accompagner à la soirée du professeur Slughorn et l'avoir divulguée, il participe à l'avancement de l'intrigue amoureuse entre le héros et Ginny Weasley (HP6, p. 292). Et lorsque ses plans sont déjoués, c'est le signe que le rapport de force commence enfin à s'inverser : ou bien les héros dépassent désormais le maître en témoignant d'une aussi grande maîtrise que lui des espaces (« [m]ais Harry et Ron se contentèrent de faire demi-tour et de prendre un de leurs fidèles raccourcis » [*but Harry and Ron simply turned back and took one of their trusted shortcuts*] HP6, p. 341) ; ou bien ils se sont affirmés face à lui, comme Neville Londubat, le timide garçon que Peeves désignait comme souffredouleur officiel au début de la saga (HP1, p. 96) et qui, face à un esprit-frappeur qui impose une épreuve surnuméraire (brûler son pantalon pour pouvoir rentrer dans le dortoir), accepte de relever le défi, faisant peut-être preuve par-là de courage plus que de soumission (HP6, p. 341).

Et surtout, s'il est bien un personnage que Peeves contribue à révéler et dévoiler, c'est celui de l'enfant-héros, dont il ferait presque figure de double. Tous deux sont des figures de l'entre-deux : ils possèdent des caractéristiques propres aux apparitions spectrales (immatérialité pour l'un, invisibilité pour l'autre), mais disposent dans le même temps de la capacité de se saisir d'objets physiques (HP4, p. 409 ; voir aussi HP7, p. 518). Et le moment venu, il seconde Harry dans sa quête, dans tous les sens du terme : « [*when there's strife and when there's trouble / Call on Peevsie, he'll make double!*] »¹ (HP6, p. 381). La dimension duale, présente dans la version originale et mise en exergue à la rime, disparaît dans la traduction officielle française : « [q]uand il y a d'la bagarr' quand ça chauffe au château / Appelez donc Peevy, il viendra illico ». Pour résumer, Peeves dédouble Harry : il lui sert de miroir et le force, on le verra dans une dernière partie, à se confronter à ses plus grandes peurs (HP5, p. 228-229).

Ni adjuvant, ni opposant, peut-on aller jusqu'à lui attribuer le rôle de destinataire, à lui, personnage invisible ?

(Se) jouer du fantôme

Peeves, personnage de l'ombre dans la saga romanesque, est littéralement invisibilisé dans la série cinématographique. Abordons sous l'angle de l'intertextualité ces deux œuvres, autonomes mais subordonnées à une constante interaction. À quel statut le personnage continue-t-il d'avoir droit, aux yeux du narrataire ?

Faire taire un personnage qui dérange

Nous souhaiterions aborder rapidement les modalités de cette mise à l'écart d'un (non-)être déjà à part. Tout d'abord, le personnage *tertiaire* n'est plus tant celui qui reste à la porte² que celui qui est confiné entre les murs et ne peut s'en extraire. C'est la raison pour laquelle les seules occurrences qui le concernent dans le tome 7, lorsque les personnages principaux ne sont pas à Poudlard³, le rattachent à cet espace physique. Du fait de son statut de non-être ensuite, son espace est celui de la déchéance (de ses droits) et du ban (de la cité). Il apparaît d'ailleurs souvent en même temps que (ou en relation avec) d'autres non-êtres, eux aussi mis à l'écart des sociétés, sorcière comme fantôme : le concierge Rusard, Cracmol de son état, c'est-à-dire né d'au moins un parent sorcier mais dépourvu de pouvoirs magiques (HP2, p. 97) ; les elfes de maison également, esclaves non-humains qui font allégeance à leurs maîtres sorciers (HP6, p. 393). C'est aussi celui que l'on fait taire – plus que toute autre action – lorsque les connaissances le permettent : Harry fait usage à son encontre d'un sortilège de mutisme et non de stupéfixion lorsqu'il doit intervenir (HP6, p. 393-394).

Enfin, sa mise à l'écart est matérialisée dans sa forme la plus concrète par le fait même qu'il subit l'interdiction d'être incarné dans les films via différents dispositifs narratifs. Certaines scènes sont

¹ Nous soulignons.

² Tiphaine Samoyault, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula/ Atelier*, « Banlieues de la théorie ». URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire.

³ Harry et Hermione au cimetière de Godric's Hollow, où sont enterrés les parents de Harry (HP7, p. 265) ou le quai 9¾ de la gare de King's Cross d'où part le train pour Poudlard et où Harry accompagne ses enfants dans l'épilogue (HP7, p. 606).

ainsi simplement éludées (indépendamment de l'esprit-frappeur, simplement parce qu'elles permettent d'accélérer l'intrigue – voir *HP2*, p. 102 ; mais sont aussi supprimées celles qui contribuent à caractériser Peeves, par exemple, sans apport à l'économie générale de l'intrigue – voir *HP4*, p. 152-153). D'autres sont par exemple transposées en attribuant les discours ou lignes de Peeves à d'autres personnages (souvent Rusard) – ce qui requiert parfois des ajustements dans la structure du récit même. Un des exemples les plus frappants de ces adaptations nécessaires reste l'hypothèse formulée par Ron Weasley lors de la séquence du troll dans le premier tome, et généralisée dans la version filmée : de « [p]eut-être que Peeves l'a fait venir en guise de blague pour Halloween » [« [m]aybe Peeves let it in for a Halloween joke »] (*HP1*, p. 128), on passe à « [c]'est sans doute quelqu'un qui a fait une blague » [« [p]robably people playing jokes »] (1, 01:06:33).

(Dés)incarner le tragi-comique

Cette interdiction d'apparaître permet certes peut-être à l'espace de la fiction et au monde des autres personnages de se déployer pleinement, mais elle fait dans le même temps perdre en compréhension de l'œuvre en biffant un acteur central pour le *comic relief*¹, qui allège autant qu'il éclaire les scènes sombres des romans. Ainsi en est-il après la Bataille de Poudlard (*HP7*, p. 597-598), où cette fonction dramaturgique² lui est ôtée dans la séquence filmique correspondante pour être attribuée uniquement à Ron Weasley. Une dépossession d'autant plus violente que cette scène est considérée comme « le moment le plus drôle de la saga » par J.K. Rowling³.

Mais le personnage de Peeves s'insère également dans une autre tradition, indissociable de cet effet de valence comique : celle du *Narr*⁴, du bouffon de cour, du fou du roi shakespearien qui est tout sauf fou⁵.

Par ses caractéristiques physiques, ses modes d'expression traditionnels, les intermèdes musicaux qu'il propose, il se rapproche d'autres figures que le lecteur a l'habitude de croiser, à commencer par le Fou du Roi *Lear* et ses chansons improvisées : « [o]n les a eus, / Vaincus, battus, / Le p'tit Potter est un héros, / Voldy nourrit les asticots, / ils ont tous été écrasés, / Maintenant, on peut rigoler ! » [« [w]e did it, we bashed them, wee Potter's the one, / And Voldy's gone moldy, so now let's have fun! »] (*HP7*, p. 597-598 ; voir aussi *HP2*, p. 151-152). On a parlé plus haut de la place sonore qu'il prend, ainsi que de sa tendance à « *blowing a raspberry* », c'est-à-dire à tirer la langue en imitant le bruit de pet dans un signe de dérision (par exemple *HP3*, p. 143-144, *HP5*, p. 228-229 et 626) : tous ces bruits corporels ont d'ailleurs une valeur spécifique – le renversement temporaire des hiérarchies – et sont donc à comprendre dans leur dimension carnavalesque⁶.

Désillusionné, Peeves, comme tout fou, ne cherche pas de consolation dans l'existence d'un ordre naturel – ou surnaturel⁷ : au contraire, il sait que la seule folie est d'y croire, et sous couvert d'un discours décousu, il peut dire la vérité. Pourtant, là encore, cette dimension est totalement arasée dans la saga cinématographique. Comme seule preuve, nous prendrons la scène du tome 5 où Harry croise Peeves sur son chemin après sa première altercation avec le professeur Ombrage. Miroir de ses émotions, il le force à se confronter à ses plus grandes angoisses :

– Qu'est-ce qui se passe cette fois-ci, mon petit pote Potter ? On entend des voix ? On a des visions ? On parle dans des (Peeves fit un bruit grossier avec les lèvres) *drôles de langues* ? [...] Mais Peevy qui sait tout vous dit qu'il est zinzin.

[– « *What is it this time, my fine Potty friend? Hearing voices? Seeing visions? Speaking in* » – Peeves blew a

¹ John Morreall, *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2009.

² Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

³ *La Gazette du Sorcier*, discussion en ligne du 30 juillet 2007. URL : <https://www.gazette-du-sorcier.com/j-k-rowling/declarations-et-entretiens/chat-de-j-k-rowling-la-traduction-revelations> [consulté le 10/09/2021]

⁴ Un exemple parmi d'autres d'étude sur le *Narr* comme personnage de cour mais toujours à la marge est la contribution suivante : Edgar Barwig, Ralf Schmitz, « Narren. Geisteskranke und Hofleute » dans Bernd-Ulrich Hergemöller (dir.), *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft* (nouvelle édition), Warendorf, Fahlbusch, 2001, p. 220-252.

⁵ Walter Kaiser, « Wisdom of the Fool » dans Maryanne Cline Horowitz (dir.), *New Dictionary of the History of Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, 2005, p. 515-520.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

⁷ Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, trad. Boleslaw Taborski, Londres, Methuen, 1965.

gigantic raspberry – « tongues? » [...] « But Peevesy knows better and says that he's mad – »] (HP5, p. 228).

Or dans le film correspondant, cette scène est supprimée au profit de la seule confrontation avec le professeur, opérant par là-même un glissement thématique en déplaçant la focale sur le motif du mensonge (HP5, p. 228-229 ; 5, 00:37:26-00:37:32) et de l'isolement de Harry vis-à-vis de son entourage (Hermione et Ron ne s'insurgent que brièvement et les élèves Dean Thomas et Parvati Patil n'interviennent pas du tout).

Peeves, *ghost character* shakespearien

Renvoyé hors-scène et rendu invisible par les réalisateurs successifs, Peeves devient un de ces *ghost characters* shakespeariens¹ (pour des raisons évidentes, on préférera ce terme à celui d'« arlésienne »²) dont l'absence de la série cinématographique devient paradoxalement peut-être plus signifiante encore que la présence. Au regard des conclusions auxquelles nous avons abouti, on pourrait légitimement se demander dans quelle mesure il est même encore possible de parler de *ghost character*, un terme qui désigne un personnage introduit dans les *dramatis personae*, cité dans les indications scéniques ou brièvement mentionné dans les dialogues, même s'il n'a pas de rôle parlant ni ne se manifeste³ : or Rik Mayall n'apparaît même pas dans les crédits du premier volet. Qu'il s'agisse de Laïos dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle ou Rosaline dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, leur potentiel dramaturgique est suffisamment reconnu pour avoir droit d'être cité – ce qui n'est pas le cas de Peeves, alors que même les personnages invisibles des sitcoms et comédies cinématographiques (la femme de l'inspecteur Columbo dans la série éponyme, la mère d'Howard Wolowitz dans *The Big Bang Theory*) font

régulièrement l'objet de discussions de la part des autres personnages.

Un début de réponse est peut-être à trouver dans une interview du scénariste Steve Kloves⁴, qui précise que « Peeves a toujours été un problème [...]. Il a toujours été un peu tangentiel », faisant du style unique de Peeves la vraie justification de son absence. Pour pallier sa disparition, Peeves est en effet remplacé par d'autres types d'actants dans les versions filmées. Des personnages animés d'abord : le concierge Rusard (Steve Kloves poursuit : « [j]e pense que Rusard, en quelque sorte, est devenu cette énergie dans les films ») ; les jumeaux Weasley, qui deviennent les seuls trouble-fêtes officiels de Poudlard⁵ ; ou Drago Malefoy, endossant le rôle de celui qui désigne Neville Londubat comme victime attitrée de leur classe (HP1, p. 96 et 1, 00:57:40), entre autres. Des personnages inanimés ensuite, à l'exemple des escaliers qui n'en font qu'à leur tête (HP1, p. 118 et 1, 01:01:06). Des ressorts narratifs propres au grand écran enfin : un plan de course de Ron et Harry qui se perdent simplement dans le château, sans intervention extérieure (HP1, p. 98-99 et 1, 00:50:49 « [o]uf, on y est » [« – [M]ade it! »]) ; un *comic relief* originellement exprimé par la chanson finale de Peeves après la Bataille de Poudlard, déjà analysé, et remplacé par une séquence partiellement filmée en « caméra subjective » : Harry traverse la Grande salle sans sa cape (contrairement au livre où Luna Lovegood distrait l'assemblée pour lui permettre de se retirer), et l'image dévoile des visages fatigués mais soulagés, et aussi souriants qu'il est possible de l'être en pareille situation.

Et pourtant, au regard de tout ce qu'on aura pu dire jusqu'à présent, et vu l'existence même de cet article, on s'avancera à dire que dans son absence, Peeves est loin d'être inexistant dans la série cinématographique. Reprenons pour cela l'interview de Chris Columbus citée précédemment.

¹ Kristian Smidt définit le *ghost character* shakespearien comme un personnage « qui est présenté dans les indications scéniques ou qui est brièvement mentionné dans les dialogues, mais qui n'a pas de rôle parlant ni ne manifeste sa présence de quelque autre manière que ce soit » (nous traduisons).

Voir Kristian Smidt, « Shakespeare's Absent Characters », *English Studies*, vol. 5, n°61, 1980, p. 397-407.

² Le terme d'« arlésienne », quant à lui, est issu de la nouvelle éponyme d'Alphonse Daudet, dans laquelle le personnage de l'Arlésienne, bien qu'il soit au centre de l'intrigue, n'apparaît jamais. On renverra à l'entrée « Arlésienne » rédigée par Nguyen Trung Binh, dans Gilles Horvilleur (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988.

³ Kristian Smidt, *ibid.*

⁴ Voir l'interview du scénariste par Meredith Woerner pour Gizmodo, 7 novembre 2011. URL : <https://gizmodo.com/the-lost-harry-potter-character-you-never-got-to-meet-5820032> [consulté le 20/09/2021]

⁵ Voir la scène de feux d'artifices et l'introduction du thème *Fireworks* de Nicholas Hooper après une scène silencieuse de passage d'examen : HP5, p. 380 *sqq.* et 5, 01:35:59.

À la question de savoir s'il pense qu'il est possible que la série des films *Harry Potter* « usurpe » les romans, il répond que les deux vont ensemble :

Lorsque nous avons montré le film aux gens lors des avant-premières, nous l'avons montré à 50 % de fans de *Harry Potter* et à 50 % de non-lecteurs. Les fans ont adoré le film – même s'il y avait des choses qui n'étaient pas dans le livre ; les non-lecteurs ont aimé le film, mais ils étaient enclins à aller acheter les livres¹.

Cette intervention nous pousse à repenser les rapports entre les textes, littéraires et cinématographiques. Une partie des spectateurs au moins – tels que postulés par la narration cinématographique – a en tête ces absences, remplacements, variations, ellipses dont nous avons parlé, et comble de ce fait les trous, consciemment ou non : la co-construction est progressive et sans doute mutuelle (cf. Fig. 2).

Pas besoin de références verbales, donc, pour rendre un tel personnage hors-scène terriblement réel : ce narrataire extradiégétique, aussi bien lecteur que spectateur et dont l'existence n'est que textuelle ou cinématographique, n'en a pas besoin pour garder en mémoire l'existence de l'esprit-frappeur, regretter son absence, reconstruire sa présence² et alimenter la comparaison.

« No need for ghosts, professor³ » ?

À l'analyse du personnage de Peeves, tant comme signe que comme actant, on comprend mieux pourquoi c'est l'un des personnages préférés de J.K. Rowling. Quoique personnage de l'ombre, son héritage littéraire, sa force motrice, son action régulatrice pour le héros et le monde l'extirpent de son statut de personnage plat⁴. Malgré sa fonction importante dans la saga romanesque, Peeves ne manifeste plus sa présence à quelque moment que ce soit dans la série cinématographique. Cette suppression permet certes de donner de l'espace et du temps aux personnages – et nous avons bien conscience que le temps filmé n'est en aucun cas

superposable au temps du roman (qu'on parle ici du temps de la narration ou de celui de la lecture). Mais nous avons également vu à quel point les pitreries du personnage et de ses transpositions filmiques vont au-delà du simple *comic relief*, rendant les scènes horribles ou profondément complexes plus compréhensibles et « fidèles aux réalités de la vie, d'hier et d'aujourd'hui⁵ ».

Cette aventure fictive entre romans et films⁶ est donc à plusieurs vitesses : le récit littéraire interfère avec le mythe, le drame et le cinéma, dans une mutuelle stimulation. La réponse aux questions posées en introduction est donc peut-être à trouver du côté de la réception et des interactions qui existent entre les niveaux de description, l'étude des contenus, l'analyse des dispositifs d'écriture et des techniques filmiques, « le récit comme histoire » et « le récit comme discours⁷ ». Peeves, à la fois produit d'un effet de contexte et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le narrataire extradiégétique, endosse pleinement, dans les romans comme dans les films, le rôle de *ghost character* dans la saga *Harry Potter*.

Annexe

| Tome | Date de parution (VO) | Occurrences | Nbre de pages (VO) | Nbre de pages total (VO) | Date de sortie du film | Pagination des extraits cités VO (VF) |
|------|-----------------------|-------------|--------------------|--------------------------|------------------------|--|
| 1 | 1997 | 34 | 11 | 223 | 2001 | 86 (123) ; 96 (136-137) ; 98-99 (140) ; 112 (158-159) ; 118 (167) ; 128 (180) ; 166 (232). |
| 2 | 1998 | 27 | 10 | 251 | 2002 | 97 (137-138) ; 102 (145) ; 151-152 (215-216) ; 186 (264). |
| 3 | 1999 | 21 | 8 | 317 | 2004 | 143-144 (139-140) ; 173-174 (168-170) ; 449 (427). |
| 4 | 2000 | 32 | 12 | 636 | 2005 | 152-153 (185-187) ; 160-162 (194-197) ; 344 (421) ; 408-409 (500). |

¹ Voir l'interview du réalisateur par Alec Cawthorne pour la BBC, le 7 novembre 2001. URL : http://www.bbc.co.uk/films/2001/11/07/chris_columbus_philosophers_stone_2001_2_interview.shtml [consulté le 20/09/2021].

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *op. cit.*, p. 115-180.

³ Citation extraite du tome 3 (*HP3*, p. 174) et prononcée – ironie du sort ? – par Rusard lui-même dans le film correspondant (3, 00:46:51).

⁴ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Londres, Penguin Classics, 2005 (1927).

⁵ Robert Weimann, *op. cit.*

⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », éd. cit.

⁷ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8, 1966, p. 1-27.

| | | | | | | |
|-------|------|-----|----|------|-------------|--|
| 5 | 2003 | 28 | 14 | 766 | 2007 | 228-229 (295-296) ; 261 (335) ; 349 (449) ; 580-585 (747-754). |
| 6 | 2005 | 14 | 8 | 607 | 2009 | 621-623 (801-803) ; 626 (806-807) ; 291-294 (359-360) ; 341 (411) ; 381 (469) ; 393-394 (483-484) ; 588 (723). |
| 7 | 2007 | 9 | 6 | 607 | 2010 + 2011 | 265 (383) ; 484 (703) ; 518 (752) ; 597-598 (870-871) ; 606 (880-881). |
| Total | | 165 | 69 | 3407 | | |



Parution après la sortie du premier film (dont coupes)

Fig. 2 : Tableau récapitulatif des occurrences par tomes, et pagination des extraits cités.

Bibliographie

Romans

- ROWLING, Joanne K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), Londres, Bloomsbury, 2001 ; *Harry Potter à l'école des sorciers* (1998), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.
- , *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998), Londres, Bloomsbury, 1999 ; *Harry Potter et la Chambre des secrets* (1999), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.
- , *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), Londres, Bloomsbury, 2000 ; *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (1999), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2018.
- , *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000), Londres, Bloomsbury, 2007 ; *Harry Potter et la Coupe de feu* (2000), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.
- , *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003), Londres, Bloomsbury, 2007 ; *Harry Potter et l'Ordre du Phénix* (2003), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.
- , *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005), Londres, Bloomsbury, 2018 ; *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* (2006), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2018.
- , *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007), Londres, Bloomsbury, 2008 ; *Harry Potter et les*

Reliques de la Mort (2007), trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2008.

Œuvres cinématographiques

- COLUMBUS, Chris, *Harry Potter à l'école des sorciers* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), 2001.
- , *Harry Potter et la Chambre des secrets* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*), 2002.
- CUARÓN, Alfonso, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*), 2004.
- NEWELL Mike, *Harry Potter et la Coupe de feu* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*), 2005.
- YATES, David, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix* (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*), 2007.
- , *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*), 2009.
- , *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 1* (*Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1*), 2010.
- , *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 2* (*Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*), 2010.

Ouvrages critiques

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8, 1966, p. 1-27.
- BARWIG, Edgar et SCHMITZ, Ralf, « Narren. Geisteskranke und Hofleute », dans Bernd-Ulrich HERGEMÖLLER (dir.), *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft*, Warendorf, Fahlbusch, 2001, p. 220-252.
- BINH, Nguyen Trung, « Arlésienne » dans Gilles HORVILLEUR (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988.
- BOURN, Dominique, « Sémiotique du tiers : fonction paradoxale et fonction polyptyque », dans Jean-Pierre LEBRUN (dir.), *Avons-nous encore besoin d'un tiers*, Toulouse, Érès, 2005, p. 61-86.
- CANTRELL, Sarah K., « "I solemnly swear I am up to no good": Foucault's Heterotopias and Deleuze's Any-Spaces-Whatever in J. K. Rowling's Harry

- Potter Series », *Children's Literature*, vol. 39, 2011, p. 195-212.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1985.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel* (1927), Londres, Penguin Classics, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « La Structure des actants du récit », *Word*, vol. 1-3, n°23, 1967, p. 221-238.
- , *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1996.
- GROVES, Beatrice, *Literary Allusion in Harry Potter*, Londres et New York, Routledge, 2017.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, 1972, p. 86-110.
- , « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- JANNIDIS, Fotis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, de Gruyter, 2004.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- , « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, 1992, n° 85.
- , « La musique du personnage », *Carnets*, 2020, n°19.
- KAISER, Walter, « Wisdom of the Fool » dans Maryanne Cline HOROWITZ (dir.), *New Dictionary of the History of Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, 2005, p. 515-520.
- KAPITANIAK, Pierre, « Le vêtement du fantôme dans le théâtre élisabéthain », dans François LECERCLE et Françoise LAVOCAT (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 141-160.
- KOTT, Jan, *Shakespeare Our Contemporary*, trad. Boleslaw Taborski, Londres, Methuen, 1965.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- MILNER, Jean-Claude, *Harry Potter à l'école des sciences morales et politiques*, Paris, PUF, 2014.
- MORREALL, John, *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2009.
- NATOV, Roni, « Harry Potter and the Extraordinariness of the Ordinary », *The Lion and the Unicorn*, vol. 2, n°25, 2001, p. 310-327.
- OLIVIER, Isabelle, « Evil, Mystery, and Redemption – A Comparative Study of Severus Snape and Mrs Coulter », *La Revue des lettres modernes*, 2021, vol. 2020, p. 153-161.
- ORTOLI, Sven (réd.), « Harry Potter à l'école des philosophes [numéro thématique] », *Philosophie Magazine*, Hors-Série n°31, 2016.
- PARRY, Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- REUTER, Yves, « L'importance du personnage », *Pratiques*, n°60, 1988, p. 3-22.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula/Atelier*, « Banlieues de la théorie », URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire.
- SCHLEINER, Winifried, « Imaginative Sources For Shakespeare's Puck. », *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, n°36, 1985, p. 65-68.
- SMIDT, Kristian, « Shakespeare's Absent Characters », *English Studies*, vol. 5, n°61, 1980, p. 397-407.
- WEIMANN, Robert, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- WOLOCH, Axel, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Déplacer le regard critique

De l'autre côté du miroir. Pour revisiter *Les Bijoux de la Castafiore*

Alain Montandon

Université Blaise Pascal (Clermont II)

Pourquoi se pencher à nouveau sur le texte d'Hergé qui a fait déjà l'objet de tant d'analyses ? *Les Bijoux de la Castafiore* est un texte complexe d'une grande densité sémantique, dont l'étude fut inaugurée par Michel Serres dans un article célèbre¹ mettant en avant que le vol des bijoux n'était rien d'autre qu'une allégorie du vol de la parole et la mise en scène de l'impossibilité de communiquer à l'ère de la communication moderne². D'autres études approfondiront la lecture d'une œuvre singulière, puisqu'il n'est plus question d'aventure dans cette œuvre où rien ne se passe si ce n'est son propre déroulement³. Si psychanalyse et sémiologie se sont penchées à plusieurs reprises sur cette œuvre, il nous a semblé cependant que certains détails, non des moindres, n'ont pas été mentionnés et tout particulièrement ceux qui relèveraient d'une analyse sociopoétique. Notre lecture a pour objet d'en éclairer les faces d'ombre qui participent à la fois d'un inconscient familial et d'un inconscient social. D'un côté l'ombre de l'origine et de l'autre celle des représentations sociales en cours.

Aussi il s'agit bien, pour reprendre le projet de ce numéro, de considérer un ou des personnages qui constituent une sorte de toile de fond à l'intrigue, travaillant dans l'ombre, apparaissant pour disparaître ensuite, alors même qu'ils jouent moins le rôle d'éminences grises, que celui de révélateur.

Qu'est-ce que l'ombre, si ce n'est la face cachée de la lumière ? Qu'est-ce qui est en pleine lumière ? ce qui se passe dans le château de Moulinsart, où se

déploie tout un arsenal de projecteurs pour la télévision et le flash des reporters. Car l'espace du château n'est pas seulement celui d'une communication pervertie à la Michel Serres, mais aussi celui d'une exposition visuelle, la mise en scène d'une large visualité. Sans doute il est patent que les visions sont brouillées, comme dans le cas du Supercolor-Tryphonar. Mais il est perpétuellement donné à voir ce qu'on ne voit pas (chutes dans l'escalier, Wagner jouant du piano alors qu'il est ailleurs que devant son clavier, bijoux qu'on a sous les yeux et que l'on croit dérobés). Images télévisuelles, photographies de reportage envahissent également l'espace public pour montrer des choses qui n'existent pas.

Or à cette exposition s'oppose l'autre face représentée par les romanichels, la face obscure, mystérieuse et nocturne de l'histoire. Nous partons de l'idée que les romanichels constituent, comme en photographie, le négatif de toute l'intrigue, qu'ils sont le ressort qui agit dans l'ombre de toute la scène. On suivra sans peine la définition proposée par Élisabeth Leblanc : « L'ombre est la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui. Se mêlent en elle les tendances refoulées du fait de la conscience morale, [...] et les forces vitales les plus précieuses qui n'ont pas pu ou pas eu l'occasion d'accéder à la conscience⁴ ». Si l'on suit l'analyse de Peeters qui insiste à juste titre sur l'importance des éléments proleptiques, le début du livre montre une pie et le

¹ Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *Critique*, n° 277, juin 1970, p. 485-497.

² Michel Serres dans *Hergé mon ami* (édition Le Pommier) montrera par la suite comment les aventures du petit reporter, propagateur de sciences humaines, sont une ouverture aux autres cultures, Amérique, Amazonie, Chine, Pérou, Tibet, etc.

³ On citera en particulier Benoît Peeters, *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015 et Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985 ; *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Aubier, 1992 ; *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, Hors Collection, 1993.

⁴ Elisabeth Leblanc, *La Psychanalyse jungienne*, Bernet-Danilot, coll. Essentialis, 2002, p. 34.

calme de la campagne où apparaissent alors les romanichels. Ils seront bien en effet, avec la discrétion habituelle remarquée par Peeters, la composante, le dispositif, le négatif fondamental de ce récit très inhabituel dans l'œuvre d'Hergé. Ils sont à l'ouverture de l'album et en décident la mise en route. On verra qu'ils en sont aussi le sens, ce sens même que le pendule de Tournesol indique (« ce n'est encore qu'une simple indication. Il désigne le sud-est. C'est-à-dire qu'il indique la direction du campement des Tziganes », p. 46). Une simple indication, dit le savant qui est moins fou qu'il n'en a l'air – car sous sa distraction et ses malentendus, il entend bien mieux les choses que les autres. Les Dupondt se précipitent quant à eux sur la perche innocemment tendue par la rumeur sociale : des romanichels ? Ce sont eux les coupables : « ça ne fait pas l'oncle d'un doute¹ ». En vraie caricature de policiers, les Dupondt sont certains de leur culpabilité, puisque ce sont des romanichels et s'il n'y a pas de preuves, ils en trouveront ! Le fait que les supposés voleurs aient repris leur route semble suffire pour les dénoncer et pour ameuter par radio toutes les brigades aux fins de les retrouver. Tintin veut les considérer comme innocents, le capitaine acquiesce : « j'en mettrai ma main au feu, mais... ». De fait il y a toujours un « mais » (« mais » de Nestor, « mais » du gendarme, etc.), exprimant la réticence inconsciente quant à la nature de « ces gens ».

La position idéologique d'Hergé a pu susciter maints commentaires critiques. On sait qu'il était immergé pendant ses premières années dans la droite catholique très conservatrice du milieu bruxellois. Face aux différentes attaques, Hergé a essayé progressivement d'adopter une position plus humaniste, également moins raciste en prenant la défense de la dignité humaine et du respect de l'autre, sans pour autant s'aveugler sur les préjugés tenaces de ses contemporains. Ainsi a-t-on pu parler d'une morale un peu abstraite de Tintin qui pouvait être acceptée par tous ses lecteurs. L'attitude du capitaine Haddock, celle de la gendarmerie, celle de Nestor témoignent cependant d'un racisme rampant bien ancré, d'un refus de l'étranger et de l'inconnu pour préserver la sphère privée. Le capitaine fait certes montre d'une générosité en priant les romanichels de s'installer au bout de son parc, mais

cette générosité est quasi obligée pour réparer les lapsus de départ assimilant les romanichels aux ordures. Ainsi les apparences sont-elles sauvées. Mais même Tintin, qui se tient toujours à distance des romanichels, plus en voyeur qu'en témoignant une quelconque sympathie, finira par les suspecter de vol, pris par l'engrenage des interrogations de l'enquête. Lorsqu'il voit quelqu'un s'enfuir dans le parc, qu'il découvre des empreintes sous les fenêtres, il se demande s'il s'agit d'un romanichel.

Si Benoît Denis parle du jeune héros « comme une espèce de Monsieur Bons-Offices qui, faisant de nécessité vertu (ou vocation), s'attache à recoller les morceaux d'un monde » qui menace de se décomposer², il faut cependant reconnaître que le vaillant reporter n'est plus un voyageur mais, devenu sédentaire, un être fragile, désemparé et même peureux au point de s'effrayer du cri d'une chouette, et qui finira, *in extremis* à la fin de l'album, par monter (de manière moins intrépide qu'il n'y paraîtrait, car lourdement équipé pour ce faire) à un arbre pour y dénicher le larcin de la pie. Dans une première lueur de lucidité, Tintin a compris que le mystère du vol se tenait dans le nid.

Mais revenons d'abord aux représentations sociales des romanichels, appelés aussi tziganes ou bohémiens. Dès la première page le capitaine lie les romanichels à la puanteur et aux ordures³. Il s'exclame : « Aucun sens de l'hygiène, ces zouaves-là ! », ajoutant que c'est « Inouï ! » un terme qui annonce subrepticement toute la chaîne musicale propre à un album rempli de bruit, de fureur, de notes de musiques, de chant et surtout de surdité, *inouï* signifiant ce qui n'a pas été entendu. L'air vivifiant de la campagne est désagréablement perturbé par la mauvaise odeur, dans un dispositif d'opposition qui ne cessera de s'exercer tout au long de la narration. L'odeur des ordures sur lesquelles campent les bohémiens, par-delà le sens même du repoussant et du refoulé, est lié au secret et à la curiosité (qu'elle soit attraction ou répulsion), tout comme l'était le parfum de la dame en noir. Je renvoie sur ce thème à la petite bande dessinée de

¹ Encore un lapsus fort révélateur. Pour rester dans ce mode de pensée stéréotypée, l'oncle, c'est toujours le géniteur caché.

² Benoît Denis, « Aller voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Textyles*, 12, 1995, p. 133.

³ Sur cette question, voir William Acker, *Où sont les "gens du voyage" ? Inventaire critique des aires d'accueil*, Éditions du Commun, 2021.

Cepi, *Le Parfum vert*, rendant hommage à Hergé et à son analyse¹.

Le sens olfactif est suivi par le sens auditif. Tintin entend « un enfant qui pleure », un moment d'émotion lié à une perte : la petite fille a perdu son chemin, elle est désorientée, comme une enfant abandonnée dans la forêt. Le capitaine, voulant l'interroger, fait preuve d'une autorité déplacée envers la petite tzigane, non seulement en lui adjoignant fermement de répondre, mais en l'agressant physiquement en l'attrapant par l'épaule. Une fois la fillette ramenée au campement, le capitaine continue de s'étonner que l'on puisse se complaire à vivre parmi les ordures. Lorsqu'il apprend que c'est la police qui leur a permis de séjourner uniquement dans cet endroit, il finit par conclure que c'est révoltant « d'obliger des êtres humains à vivre dans un pareil dépotoir ». Ainsi le « gadjo » change-t-il son discours, mais le fait d'avoir été traité de « gadjo » signifie la distance infranchissable et définitive existant entre les tziganes et les autres, distance qui est aussi celle de l'incompréhension réciproque : le capitaine refuse la bonne aventure (il a tort, car toute la suite ne sera qu'une série de mésaventures), tout comme il ne peut comprendre la précarité financière de la troupe (« Vous croyez sans doute que nous avons assez d'argent pour un médecin », p. 3). La difficile communication entre le capitaine Haddock et les tziganes signale l'appartenance à deux mondes culturels différents et incompatibles.

Matéo le gitan remarquera page 13 qu'il n'aime pas les gadjé : « Ils font semblant de nous aider et dans le fond de leur cœur, ils nous méprisent », jugement définitif que l'intervention de la gitane (« pas ceux-ci ») ne saurait effacer. Plus loin Matéo jettera une pierre dans l'eau qui éclaboussera Tintin venu épier les nomades, marquant ainsi par son geste et son invisibilité l'abîme qui sépare les deux mondes. Tintin sera d'ailleurs traité de « petit morveux », qualificatif qui n'est plus adéquat à l'image du vaillant petit reporter, le héros de tant d'aventures devenu à présent un oisif sédentaire en villégiature au château². D'actif extraverti il est

devenu consommateur : la télévision s'étant installée au château, il n'a plus besoin de courir le monde, puisque le monde est à portée d'écran. En cela il se différencie nettement des gens du voyage qui apportent l'image de l'ouverture et de l'aventure, mais d'une aventure semblant trouble et dont il se tient à distance.

Le second moment du mépris social devant les bohémiens commence par la stupéfaction et l'ahurissement de Nestor devant l'arrivée de la caravane des bohémiens au château. Celui-ci les suspecte d'abord de mensonge, puis, apprenant que c'est Haddock qui leur a permis de séjourner dans le parc, il met ce dernier en garde : « ces Bohémiens, c'est tout vauriens, charpardeurs et compagnie ! » et il l'avertit des possibles ennuis que le capitaine risque de connaître, ce à quoi ce dernier répond : « comme s'il pouvait encore m'arriver des ennuis », faisant ainsi inconsciemment le lien entre la Castafiore et les romanichels. Nestor, qui incarne le surmoi de ses maîtres, pense que c'est une folie que d'inviter de tels gens chez soi. Mais s'il pense que le capitaine est tombé sur la tête, par un renversement comique c'est lui-même qui tombera sur la tête du fait de la marche brisée.

La page suivante (p. 13) ne fait qu'asseoir la condamnation sociale des nomades. La gendarmerie informée prévient le capitaine de la présence des nomades au château, le mettant en garde contre les ennuis qui pourraient lui arriver et ce dernier fait alors *in petto* le lien entre la morsure de la petite sauvage, le perroquet, l'entorse et la Castafiore (13,6).

L'image du bohémien voleur est celui d'un parasite, de quelqu'un venant troubler l'ordre du (beau) monde. Or l'image des bohémiens qui s'affiche et s'imprime au début de l'histoire semble se refléter à l'intérieur du château, comme une onde de choc, provoquant l'interminable série de parasitages qui ne cessent de se répéter, au point que non seulement les écrans, la vue des spectateurs, mais les spectateurs eux-mêmes, par une audace graphique notée par Peeters, sont eux-mêmes brouillés. Est-il utile ici de rappeler les nombreux parasitages des voix téléphoniques ? Lorsque Matéo

¹ Alain Montandon, « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur » dans Michel Picard (dir.), *La Lecture littéraire*, Clancier-Guénaud, 1988, p. 107-127.

² Sur ce thème voir l'ouvrage *Villégiatures* (Paris, Honoré Champion, 2022) où l'on analyse comment dans un espace fermé et contraint, les tensions personnelles viennent à s'exacerber.

jette une pierre dans l'étang (p. 16) les cercles créés dans l'eau par la chute de la pierre dessinent le mouvement des ondes allant s'élargissant. On assiste – semble-t-il – à la figuration (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*, dirait Freud) de ce parasitisme du bohémien qui se répercute sur la figure centrale du château, Tintin.

Les représentations communes des gitans insistent sur leur aspect sauvage. C'est ainsi que la petite Miarka est appelée, et le terme de diablesse formulé par le capitaine signale la transgression de l'ordre et le caractère hérétique qui sont attachés aux romanichels. Par le fait même d'une vie nomade, contraire aux habitudes sédentaires, ils incarnent à la fois la liberté et le désordre dans la mentalité populaire. Alain-Fournier dans le *Grand Meaulnes* les dépeignait comme de « pauvres diables », mal vêtus, vivant d'expédients, réduits à vivre de petites rapines. La stigmatisation des romanichels comme voleurs se trouvait déjà chez Cervantès lorsqu'il écrivait :

On dirait que gitans et gitanes ne viennent au monde que pour être voleurs. Ils naissent de pères voleurs ; grandissent avec des voleurs ; se forment auprès de voleurs ; et, finalement, deviennent de parfaits et d'achevés voleurs à temps plein¹.

Leur capacité à disparaître, d'échapper à toute poursuite, de s'évanouir dans la nature est un de leurs traits distinctifs, noté tant par Achim von Arnim, Alain-Fournier, André Dhôtel que par Henri Bosco². Les gitans sont aussi connus pour émettre des signaux codés et mystérieux. Dans *Isabelle d'Égypte* par exemple, la vieille tzigane Braka signale sa présence en imitant le cri de la caille. Or la nuit, les bruits mystérieux, les cris de la chouette qui surprennent Tintin sont intimement liés pour le lecteur au monde nocturne des Tziganes.

Lire la bonne aventure est une des qualités ancestrales des vieilles bohémiennes. On n'est pas épargné, et de la manière la plus significative, par ce cliché dès le début de l'album, car la scène permet d'abord de souligner la différence de culture, par une

pratique mettant en jeu des facultés psychiques hors des normes rationnelles habituelles. Au savoir commun d'une rationalité bien comprise se substitue une autre réalité, différente, et l'attention du lecteur est dès lors mise en éveil pour qu'il ne s'en tienne pas à une banale lecture réaliste (qui serait justement de noter que la main du capitaine a été mordue). Hergé a d'ailleurs souvent privilégié ce recours aux sciences paranormales : avec le fakir dans le *Lotus bleu* ou encore avec la voyante extralucide dans *Les 7 boules de cristal* qui apprend à une femme dans le public que son mari est à l'instant même atteint d'un mal mystérieux. D'autres exemples pourraient être convoqués pour cette intrusion qui bouleverse l'ordre du récit par des prévisions, lesquelles ne se confirmeront que plus tard dans la diégèse. Cette fonction proleptique attise l'attente du lecteur en créant un suspens dont il ignore s'il doit lui attacher de l'importance. La gitane annonce l'accident pas grave (la marche brisée), la nouvelle voiture (due à l'entorse), la visite de la belle grande dame étrangère (La Castafiore), de magnifiques bijoux (« Oh ! grand malheur !, bijoux partis ! ») Il est clair que le lecteur ne peut à ce stade premier de l'histoire comprendre de quoi il retourne.

Parmi les représentations sociales des bohémiens, un motif récurrent dans la littérature comme dans les images folkloriques est celui du rapt d'enfant par une bohémienne rôdant³. Une telle rumeur est fort ancienne : on la rencontre dès le Moyen Âge et, au xv^e siècle, c'était déjà un topos dans le théâtre des auteurs vénitiens⁴. « La Petite Gitane » (« La gitanilla »), une des *Nouvelles exemplaires* (1613) de Cervantès narre comment une jeune fille, appelée Preciosa, est élevée par une vieille gitane et devient célèbre par ses talents de danse et de chant et surtout par sa beauté. « L'éducation grossière qu'elle reçut ne faisait que mieux ressortir une naissance de meilleure qualité que gitane, car elle était d'une extrême courtoisie et d'une grande

¹ « Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones, nacen de padres ladrones, crfanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo. » (« La Gitanilla », dans *Novelas ejemplares*, 1612).

² Voir respectivement *Isabelle d'Égypte*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Couvent des pinsons*, *Le Jardin d'Hyacinthe*.

³ Voir Leonardo Piasere, *Roms. Une histoire européenne*, Bayard, 2011.

⁴ Voir Marc Bordigoni, *Gitans, Tziganes, Roms... Idées reçues sur le monde du Voyage*, éditions Le Cavalier bleu, 2013.

politesse ¹». On découvre à la fin que Preciosa avait été enlevée peu après sa naissance et qu'elle est de fait la fille du corrégidor.

Au XIX^e siècle le mythe s'enracine dans un contexte de rejet des populations nomades. La presse sert de diffuseur à nombre de rumeurs, mais aussi la littérature : chez Hugo, la figure des bohémiens voleurs revient au moins à trois reprises, d'abord dans *Notre-Dame de Paris*, où Esméralda est une enfant volée par des saltimbanques, puis dans *Les Burgraves*, où la sorcière Guanhumara est une voleuse d'enfants et enfin dans *L'Homme qui rit*, où Hugo crée le mot de « Comprachicos » pour désigner des nomades spécialisés dans le commerce des enfants qu'ils achètent et revendent après les avoir mutilés... Dans *Le Trouvère* de Verdi (d'après la pièce espagnole *El Trovador* [1836] de Garcia Gutiérrez), le personnage éponyme a été enlevé enfant par la bohémienne Azucena et, plus près de nous, Bertrand Solet écrit dans son roman *D'où viens-tu Tzigane ?* :

Les Tziganes, voyez-vous, c'est une race à part, pas des gens comme vous et moi. Ils sont capables de tout. On dit même qu'ils volent les enfants. Oui... et qu'ils les mangent. Remarquez, moi, je ne les ai jamais vu faire, bien sûr. Pourtant, du moment qu'on le dit... Faut se méfier. Il n'y a pas de fumée sans feu².

Le fantasme de l'enfant volé renvoie à celui d'une naissance plus noble. Or c'est bien là – si l'on accepte les très pertinentes interprétations de Serge Tisseron – le nœud du problème. Les tsiganes représentent l'autre face, obscure, celle de l'inconscient et du secret familial. Ce qui a été dérobé, ce n'est pas l'enfant, mais le nom de son géniteur : le tzigane a volé sa paternité et son origine à l'enfant.

Avant d'en arriver à cette question de l'origine que suscite l'image des bohémiens, les représentations sociales qui leur sont attachées sont comme le fantôme qui hante les personnages, ce sont, la nuit, les pas dans le grenier. Puisqu'il est établi que ce sont des voleurs (le vol étant par ailleurs le thème central de l'album), cette représentation du vol va être mise en scène à trois reprises par l'annonce de vols qui n'existent pas, des leurres jusqu'à ce que le véritable vol arrive. Mais qui vole dans cette histoire ? Wagner en feignant de

jouer au piano alors qu'il joue aux courses ? Les journalistes italiens qui volent le fameux cliché du rossignol milanais et du perroquet ? Ce qui est intéressant, ce sont évidemment les nombreuses répétitions et duplications à l'œuvre. Des mises en parallèle tissent la densité du texte et la première image des tsiganes se réfracte à l'intérieur du château. Un exemple en est la représentation implicite des Italiens. Il y a en effet une mise en regard des romanichels et des reporters italiens. L'image stéréotypée des Italiens n'en fait-elle pas elle aussi des voleurs ? L'italianité prend la place des romanichels à l'intérieur du petit monde de Moulinsart. Si les romanichels restent à l'extérieur, les deux reporters italiens qui représentent l'étranger, s'incrument, transgressent, sont intrusifs, voyeurs, dérangeants, mal intentionnés (ce que ne sont pas les romanichels en réalité, mais bien dans l'imaginaire collectif). Le perroquet a un nom italien : coco, et un des journalistes traite son collègue Walter Rizotto de coco. Le paparazzi est un peu perroquet et, comme lui, répète en déformant. Le perroquet au nom italien mord le capitaine au doigt, comme la petite romanichelle le mordait à la main. Les deux Italiens sont fort suspects, ils s'enfuient par la brèche du mur. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que le capitaine Haddock, ne pouvant plus supporter l'enfer de la présence de la Castrafiore, veuille partir pour cet espace de bonheur et de liberté que représente pour lui l'Italie, brève échappée imaginaire que ce désir de voyage.

Serge Tisseron a montré avec une grande perspicacité que l'œuvre d'Hergé trouve en grande partie son ressort dans un secret de famille transmis inconsciemment à la génération future. La grand-mère d'Hergé, Marie Dewigne, femme de chambre chez la comtesse de Dudzeele, aurait enfanté deux jumeaux, Léon et Alexis, d'un père inconnu et dont le nom n'a jamais été révélé. La naissance infamante a été cachée ; un mariage blanc avec un ouvrier du nom de Philippe Remi a donné un semblant de légitimité aux deux enfants et la respectabilité sociale à celle qui était considérée comme une fille-mère. Alexis, employé en confection avec sa femme Élisabeth Dufour, couturière, eut deux enfants, Georges et Léon, Georges ayant comme nom

¹ Miguel de Cervantès, *La Petite Gitane* (trad. Claude Allaire), Gallimard, 2016, p. 10.

² Bertrand Solet, *D'où viens-tu Tzigane ?*, Robert Laffont, 1970, p. 19.

d'auteur renversé Georges Remi en RG¹. Il semble bien que tout l'album tourne autour de la question de l'origine qui hante inconsciemment et de manière obsessionnelle toute l'histoire. Cette origine mystérieuse laisse supposer que ce père inconnu pourrait être un grand personnage de l'aristocratie bruxelloise, voire une personne royale, hypothèse corroborée par le fait que la comtesse de Dudzele aurait eu soin des jumeaux (en leur donnant en particulier des beaux vêtements) en contrepartie du silence concernant l'identité du père.

Je ne reviens pas sur les analyses précises de Tisseron concernant toute la chaîne signifiante du nid, de la forme de l'œuf et des lapsus des Dupondt (« les flombs qui ont pondu »), ni de l'oiseau (symbole du vol et métaphore de ce qui est en l'air, métaphore du géniteur royal). L'album *Le Sceptre d'Ottokar* a déjà longuement fantasmé sur ce thème.

Le monde aristocratique et provincial du château de Moulinsart, refermé sur lui-même, opposé à l'ouverture et au nomadisme des romanichels, ne cesse de rabâcher sa propre impuissance, non seulement à communiquer mais aussi à accéder à une connaissance véritable², dans une folle sarabande répétitive, que le psittacisme du perroquet illustre jusqu'au cauchemar. Comme les gammes du pianiste Wagner³, la répétition est un ressort fondamental de l'album. Tout est répété, dupliqué, à commencer par la perte des bijoux. La multiplication des visages lors de la projection du Supercolor-Tryphonar témoigne de ce questionnement de l'identité au centre de la question de l'origine paternelle. Le fait que la Castafiore ne puisse jamais nommer le capitaine de son nom, en l'appelant Kappock, Bardock, Maggock, Kasptock, Kosack, Kolback, Koddack, Mastock, Medock, Paddock, Hablock⁴, semble refléter la même impuissance de la mère à révéler le nom du père.

La chute dans l'escalier rejoue sans cesse l'échec de la communication : l'escalier étant ce qui relie deux étages, la chute met en scène la faille, la brisure

irréparable à jamais, comme la fin de l'histoire le signalera à nouveau.

D'après Tisseron, ce qui se joue à Moulinsart est une illustration parodique de la vie de famille (p. 47). Lorsque Tintin quitte nocturnement cet espace familial pour épier la vie des tsiganes, il le fait parce qu'il est attiré par une étrange musique qui fait lever en lui un puissant sentiment de nostalgie. C'est une musique étrange et sauvage bien loin de la musique classique cultivée par Wagner et la Castafiore, loin de la musique d'opéra convenue, politiquement et socialement correcte. Dans cet écart nocturne, Tintin passe de l'autre côté du miroir, enfin il passe sans passer puisqu'il reste en retrait, en spectateur voyeur d'une scène à laquelle il n'appartient pas. À la musique de la femme chantant l'air des bijoux et des gammes convenues de Wagner, répétées inlassablement, s'oppose la musique tzigane faite de liberté, d'improvisation. Une musique pleine de sentiment, d'affect, d'émotion, une musique authentique loin de la musique narcissique d'une diva dénuée de tout sentiment véritable pour autrui, enfermée dans le vide de son château d'actrice en quête de compliment, en attente de la confirmation de son identité. Tintin, face à son propre désarroi, prend conscience de son enfermement : « Quelle nostalgie dans cette musique. Hélas, Milou, il faut rentrer » (p. 40).

Avec cette scène nocturne (la nuit étant l'inverse du jour) les choses sont différentes. Celui qui joue n'a pas comme instrument le piano, image de la culture sociale bourgeoise, mais une guitare. Le plus important cependant reste que ce n'est pas une femme, mais un homme qui joue, un homme qui par ailleurs rejette Tintin jusqu'à s'opposer à lui en lui jetant une pierre pour l'éclabousser. Voilà Tintin trempé qui cependant n'est pas révolté ou en colère, mais qui n'a comme réaction que celle d'y trouver un mystère à comprendre.

Pourquoi m'a-t-il rejeté ? Pourquoi ne veut-il pas que je perce son mystère ?

¹ Hergé joue aussi de l'inversion avec le nom de Marie Dewigne en Irma (la couturière sous la coupe de la puissante et autoritaire Castafiore)

² Les nombreux quiproquos signalent l'impasse cognitive. Celui entre les journalistes et le professeur Tournesol est exemplaire : ils sont persuadés que le professeur leur parle à mots couverts du mariage entre le capitaine Haddock et la Castafiore, alors que le Professeur pense que les journalistes s'intéressent à ses cultures de roses (p. 23).

³ Gammes dont on a pu remarquer l'inscription identitaire du nom d'Hergé.

⁴ Numa Sadou (*Tintin et Moi. Entretiens avec Hergé*, Flammarion, 2000) en recense plus d'une quinzaine.

Au crépuscule Tintin et Milou se glissent dans un coffre au grenier pour épier le mystère des pas entendus la nuit. Le grenier est un lieu hanté par le passé : de nombreux livres entassés un peu partout, un fauteuil de style ancien, un vieux gramophone, une vieille horloge, une vieille machine à coudre et quelques toiles d'araignée. Ils découvrent alors le « monstre » qui effraya tant la Castafiore et qui s'envole par la fenêtre dans la nuit en poussant un long cri, semblable à celui d'un fantôme: « WOU-OUH ». Or c'est bien de fantôme qu'il s'agit dans cet espace vide (car s'il y a de vieux objets, ceux-ci sont alignés près des murs et contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un grenier, ce qui frappe dans l'image qui en est donnée, ce n'est pas une pièce encombrée et en désordre, mais une pièce vide en raison même de son rangement bien ordonné). Le passé est-il une pièce vide ? Le lieu du fantôme ? Il semble bien qu'il s'agisse de cela au sens même où Maria Torok et Nicolas Abraham ont pu parler dans *L'Écorce et le noyau* du fantôme comme la figure du travail dans l'inconscient du secret invouable d'un autre, autrement dit des lacunes laissées en nous par les secrets des autres. Le secret de famille transgénérationnel se situe idéalement au grenier et son élucidation insoluble à l'origine d'un deuil impossible, celui d'une perte inexplicée et inexplicable.

Les sons, émis par l'oiseau nocturne et qu'on prenait pour des pas, font poc poc poc ! (p. 54). Or il est intéressant de voir que Hergé évoquant la manière dont les idées lui viennent, utilise un mot semblable : toc ! « L'idée vous est venue à un moment donné, toc ! Comme ça. Une idée, on ne sait pas toujours comment elle jaillit. Il y a toutes sortes de connexions. Après coup, on peut toujours chercher de bonnes explications. Mais je préfère ne pas les chercher, parce que je ne trouverais pas les bonnes. Et puis, à quoi bon ? »¹ Autrement dit, lorsque l'inconscient parle, il fait poc² ! Dans un entretien avec Numa Sadoul, Hergé parle de cet album comme d'une « projection inconsciente de son aspiration au repos³ » justifiant ainsi le besoin de sublimer par la création un tourment intérieur. Il s'agit de dénouer les fils ou de les couper avec les petits ciseaux de la couturière que la petite gitane a

trouvé au pied du nid de la pie, faisant d'elle une parque qui pourrait délier les fils du récit.

Car de quoi s'agit-il ? L'air des bijoux que chante la Castafiore n'est pas innocent, puisque l'opéra que Gounod a composé en s'inspirant du *Faust* de Goethe, parle de la jeune et naïve Marguerite, séduite par un homme beau et riche qui lui fait un enfant et l'abandonne. Mais entre temps, Méphisto avait déposé les bijoux de la séduction dans sa chambre, qui flattent son narcissisme (que la Castafiore revendique absolument en s'identifiant à son rôle). C'est le fameux « Ah! je ris de me voir / Si belle en ce miroir » de l'acte III. Mais il ne faut pas oublier la suite du livret de Barbier et Carré : « Est-ce toi Marguerite ? Réponds-moi, réponds vite ! Non ! non ! ce n'est plus toi ! Ce n'est plus ton visage ! C'est la fille d'un roi qu'on salue au passage. » Une phrase qui renvoie à une identité royale. Or on sait que *Le Secret de la Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge* mettent en scène cette origine noble en faisant du Chevalier de Hadoque un bâtard de Louis XIV. Serge Tisseron a par ailleurs noté la troublante persistance, depuis *Le Sceptre d'Ottokar*, des lettres K, A, R, signifiant le roi, dans les albums : le manteau d'Astrakhan de la Castafiore, Rackham, Rascar Kapac, Huascar, Carreidas, etc. Cette quête d'une origine fantasmée semble bien tourner les têtes. L'expression de la Castafiore : « Mais où donc ai-je la tête aujourd'hui ? » pourrait s'appliquer à tous les protagonistes de l'affaire (celle du collier de la Reine !). On comprend que l'enfant volé (c'est-à-dire l'enfant à qui on a volé son origine) veuille trouver la réponse dans les hauteurs. On pense alors au début du poème de Cocteau, *Les Voleurs d'Enfants* :

Presque nue et soudain sortie
D'un piège de boue et d'orties
La bohémienne pour le compte
Du cirque vole un fils de comte

Tandis que la mère appelle
Folle debout sur l'allée
L'enfant en haut d'une échelle
Au cirque apprenait à voler

Comment ne pas penser à Tintin, très effacé et passif pendant tout l'album, qui se met soudainement à grimper aux arbres, comme un

¹ Entretien avec Benoît Peeters dans *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, op. cit.

² Bruit qui peut en évoquer bien d'autres, celui du heurt à la porte de Macbeth comme la claudication d'une jambe de bois dans un repaire de pirates (inutile de rappeler la dense intertextualité présente, nourrie par les lectures de l'écrivain).

³ Numa Sadoul, op. cit.

acrobate de cirque ? Le voilà bien l'enfant en haut d'une échelle, de naissance aristocratique. La case de la bande dessinée se fait alors plus haute que les autres (p. 59). Chercher ce qu'il y a en hauteur, évoque un imaginaire de l'espace révélateur. Dans le *Trésor de Rackham le Rouge*, le secret était dans la cave. Dans les *Bijoux de la Castafiore* le secret apparaît sous la forme d'un fantôme supposé au grenier. C'est que, cave ou grenier, ces lieux marginaux sont pleins de mystères, propices à la rêverie et à la découverte des rebuts du passé, dans une poétique de l'espace d'une étrange familiarité, car il y avait de l'*unheimlich* dans ce grenier vide, habité par les pas nocturnes d'un oiseau.

Pour en revenir au départ des romanichels, lorsque s'éloigne la roulotte, ce n'est plus l'image de l'enfant volé, mais bien celle de l'abandon qui est donnée à voir, avec ce départ sans explication, sans un mot ni une parole. Tristesse et déchirement que suggère cette case où l'on voit la mère et l'enfant regarder le lieu d'où elles viennent et dont elles se séparent (p. 47).

Si Benoit Peeters écrit : « Mon hypothèse est qu'Hergé a disposé de manière assez concertée la plupart des chaînes qui courent à travers l'album sans percevoir par contre l'intensité du réseau qui se constituait peu à peu », nous avons pu souligner que ce réseau était d'abord la représentation sociale des romanichels qui permettait de mettre en scène le vol¹ dans toutes ses déclinaisons, et tout particulièrement le vol de l'origine de l'enfant que l'interprétation psychanalytique de Tisseron confirme, ici l'ombre si éclairante du tableau.

Quel adulte ? voilà le hic, se demande Tintin devant les pas d'un homme inconnu, situé devant le lierre² de la façade où l'on ne peut s'accrocher (« Un enfant peut-être ? », p. 16) et la réponse sur ce mystérieux personnage dont on n'a que la trace des pas ramène à la question : « Un Romanichel ? »

Bibliographie

- ACKER, William, *Où sont les « gens du voyage » ? Inventaire critique des aires d'accueil*, Éditions du Commun, 2021.
- BORDIGONI, Marc, *Gitans, Tsiganes, Roms... Idées reçues sur le monde du Voyage*, Éditions Le Cavalier bleu, 2013.
- DENIS, Benoît, « Aller voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Textyles*, n°12, 1995, p. 121-136.
- LEBLANC, Elisabeth, *La Psychanalyse jungienne*, Bernet-Danilot, coll. Essentialis, 2002.
- MONTANDON, Alain, « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur » dans Michel Picard (dir.), *La Lecture littéraire*, Clancier-Guénaud, 1988, p. 107-127.
- , *Villégiatures*, Honoré Champion, 2022.
- PEETERS, Benoît, *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- PIASERE, Leonardo, *Roms. Une histoire européenne*, Bayard, 2011.
- SADOUL, Numa, *Tintin et Moi. Entretiens avec Hergé*, Flammarion, 2000.
- SERRES, Michel, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *Critique*, n° 277, juin 1970, p. 485-497.
- , *Hergé mon ami*, Le Pommier, 2016.
- SOLET, Bertrand, *D'où viens-tu Tzigane ?*, Robert Laffont, 1970.
- TISSERON, Serge, *Tintin chez le psychanalyste*, Aubier, 1985.
- , *Tintin et les secrets de famille*, Aubier, 1992.
- , *Tintin et le secret d'Hergé*, Hors Collection, 1993.

¹ Y compris du viol que les lapsus des Dupondt suggèrent, renvoyant à la question de savoir si Marie Dewigne a été séduite ou violée.

² Hergé n'a pas parlé de vigne vierge (au fait ne s'appelait-elle pas Dewigne ?). En tous cas on ne peut s'y accrocher !

À l'ombre de la marge : les personnages reclus dans la littérature du Sud des États-Unis

Eva Gourdoux
Université de Toulouse II

Dark House, soit la « maison sombre » ou la « maison des ténèbres », fut le premier titre de deux romans de William Faulkner, *Light in August* (*Lumière d'août*, 1932) et *Absalom, Absalom!* (*Absalon, Absalom!*, 1936). Ces deux ouvrages narrent le poids de l'héritage, de la mémoire, et la part d'ombre de l'histoire du Sud qui se concentre dans les ténèbres de demeures érigées avant la Guerre de Sécession et l'abolition de l'esclavage. Ces plantations abritent les secrets les plus obscurs : inceste, enfants illégitimes, relations interraciales taboues dans cette région conservatrice, les murs cachent et contiennent ce qui ne saurait être révélé au grand jour. Plus encore que des secrets, ces « dark houses » dissimulent des existences toutes particulières, celles de personnages qui y restent tapis, loin du tumulte du monde extérieur. Ces personnages de l'ombre sont reclus dans des plantations ou des maisons de ville. Vieilles filles, veufs désargentés, épouses malheureuses, jeunes filles mélancoliques, les personnages reclus évoluent loin des regards, à l'écart de la société diégétique.

Si l'ombre est la première demeure des reclus, tout à la fois protectrice et mortifère, elle est pourtant loin d'être inextricable. L'écriture de la réclusion est l'occasion de révéler ce qui est caché, d'extirper de l'ombre des personnages qui y sont pourtant voués. Cette analyse se propose d'étudier la représentation des personnages reclus dans un corpus de textes de trois auteurs du Sud des États-Unis : *Light in August* (*Lumière d'août*), *Absalom, Absalom!* (*Absalon, Absalom!*) et « A Rose for Emily » (« Une Rose pour Emily », 1930) de William Faulkner (1897-1962), les nouvelles (*Collected Stories*, 1980) de Eudora Welty (1909-2001) et les

nouvelles (*Complete Stories*, 1971) de Flannery O'Connor (1925-1964). Il s'agira d'étudier le statut éminemment ambigu de ces personnages de l'ombre pourtant au cœur de dynamiques textuelles, symboliques et littéraires, fondées sur des formes d'entrebâillement. Nous verrons que, dans le corpus, les personnages de l'ombre pourraient finalement être ceux du clair-obscur, simultanément dissimulés dans la diégèse et révélés par l'écriture.

Nous nous intéresserons d'abord au rôle des archétypes dans la représentation de la réclusion. En effet, les contextes culturel et littéraire du corpus ancrent ces textes dans le cadre régional du Sud : ces œuvres littéraires du Sud sous-entendent une définition de l'enfermement particulière, marquée par la nature même de la région. Les archétypes, communément synonymes de stase et d'immuabilité, sont mis en branle par les auteurs du corpus qui écrivent une réclusion relative. Leurs reclus, figures fantomatiques tiraillées entre deux mondes, sont des personnages profondément ambivalents, comme la deuxième partie s'attachera à le démontrer. Ce statut intermédiaire et marginal permet aux auteurs de traiter de sujets tabous, obscènes, développés à la faveur de l'obscurité pour mieux les mettre en lumière : comme nous le verrons dans une dernière partie, l'écriture éclaire ces existences cloîtrées en plongeant dans l'intériorité des personnages et en les confrontant à des révélations violentes, épiphanies salvatrices ou destructrices.

Dans les ténèbres des archétypes ?

L'enclave Sudiste

Dans *Absalon, Absalon !*, Goodhue Coldfield¹ se mure dans son grenier pour ne pas participer à la guerre de Sécession. Propriétaire d'une boutique et objecteur de conscience, il refuse de commercer avec les soldats et leurs familles. Le personnage semble aller à l'encontre de l'image archétypale d'un Sud fier et prêt à se battre pour conserver son mode de vie quoi qu'il en coûte. Reclus dans son grenier, Goodhue Coldfield préfère l'enfermement à la guerre, la mort à la Sécession. Bien qu'adoptant un comportement étonnant pour un personnage sudiste, Goodhue Coldfield s'inscrit tout de même dans la résistance au changement, et meurt pour la cause en laquelle il croit obstinément : il semblerait que le reclus soit incapable d'échapper aux fictions mythologiques liées au Sud. En effet, Jean Jamin constate le lien étroit qui lie le Mississippi à la notion d'enfermement dans *Faulkner, le nom, le sol et le sang* :

Dans cette terre voulue libre et de liberté qu'aurait dû être le Mississippi, la prison [...] est donc au commencement, comme l'est le verbe des saintes Écritures.²

Le Mississippi est ici la métonymie du Sud, région enclavée et archétypale au passé ambivalent. L'imaginaire collectif américain retient tout à la fois la superbe des plantations, la figure de la Belle, « les magnolias et les clairs de lune »³, et la violence de l'esclavage, puis celle de la ségrégation. Finalement, cette « schizophrénie culturelle »⁴ [« *cultural schizophrenia* »] voit s'affronter la légende du Vieux Sud et l'histoire du Nouveau Sud. Inscrit dans le contexte de cette région, le personnage reclus se retrouve par conséquent au croisement de plusieurs archétypes : ceux, nombreux, liés aux fictions

mythologiques du Vieux Sud, et ceux attachés au concept même de réclusion.

En effet, la figure du reclus dépend d'archétypes bien connus du lecteur occidental. Si le reclus est la plupart du temps marginalisé et isolé dans la diégèse, il fait écho à des types de personnages précis tels que l'ermite (particulièrement dans la littérature médiévale) ou la sorcière (dans les contes et légendes). Si la vieille fille recluse n'est pas nécessairement un archétype, les élaborations littéraires de cette figure, notamment au XIX^{ème} siècle, sont riches de résonances archétypales⁵. Dès lors, le personnage reclus s'articule autour d'un paradoxe originel : isolé, caché, obscur, il s'incarne pourtant dans des archétypes répandus dans la littérature et la culture occidentales.

Dans le corpus, cependant, les reclus évoluent dans un ancrage sociétal à part. Dans *The Mind of the South* (1941), W. J. Cash signale que la nation en son entier, au nord comme au sud, a bien conscience de cette différence culturelle :

Il existe d'ordinaire parmi nous (tant au Nord qu'au Sud) la conviction profonde que le Sud est un territoire autre, nettement différencié du reste de la nation américaine, et faisant montre en son sein d'une remarquable homogénéité.⁶

[*There exists among us by ordinary -both North and South - a profound conviction that the South is another land, sharply differentiated from the rest of the American nation, and exhibiting within itself a remarkable homogeneity.*]⁷

Le Sud revêt donc un statut particulier au sein de la nation : pour beaucoup, la région est l'incarnation de la lenteur, de l'hypermnésie⁸, elle est une enclave culturelle à part entière. Le Sud s'oppose à l'homogénéisation des États-Unis, et fait figure d'exception. Les progrès techniques, notamment, peinent à s'installer dans la région qui, au lendemain de la Grande Dépression, est la moins bien pourvue

¹ Goodhue Coldfield est le père de Rosa et Ellen Coldfield.

² Jean Jamin, *Faulkner, le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 91.

³ Tara McPherson emploie le terme « moonlight-and-magnolias South » (p. 77), littéralement « le Sud "clairs de lune et magnolias" » dans *Reconstructing Dixie, Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South*, Durham, Duke University Press, 2003.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ Nous penserons ici à Miss Havisham dans *Les Grandes espérances* [*Great Expectations*] (1861) de Charles Dickens. Le personnage est proche de la lanceuse de sort et de la figure archétypale de la sorcière.

⁶ Ma traduction.

⁷ W. J. Cash, *The Mind of the South*, New York, Vintage Books, 1941, p. xlvi.

⁸ En ce qu'elle réactive sans cesse un passé mort, celui d'un Vieux Sud glorieux, avant la guerre de Sécession et la défaite des Confédérés en 1865.

en équipements électriques¹. Les reclus de Faulkner, O'Connor et Welty se retrouvent isolés dans cette terre enclavée, sujets à la fois d'un enfermement inhérent à leur statut de reclus, d'un isolement dû à la nature profonde du Sud, et d'archétypes littéraires dont ils se font inévitablement l'écho.

Un enfermement triple

Au cœur de ce Sud enclavé, les personnages reclus évoluent à l'ombre d'archétypes et de figures stéréotypées que le lecteur implicite reconnaît sans mal : la vieille fille et la figure de l'intellectuel, notamment, occupent les pages des trois auteurs du corpus qui en font un usage subversif. Flannery O'Connor, en particulier, dépeint les existences isolées de personnages ancrés dans les recoins reculés de la Géorgie rurale. Dans « Braves gens de la campagne » [« *Good Country People* »], Joy Hopewell n'a d'autre choix que de rester chez sa mère à cause de sa santé fragile et de son handicap (elle souffre d'une maladie cardiaque et a une jambe artificielle). Titulaire d'un doctorat en philosophie, Joy ne peut poursuivre une carrière académique à cause de sa condition : à la place, la jeune femme doit supporter les discours stéréotypés et creux de sa mère et de sa métayère, Mrs. Freeman, qui fait partie de ce que Mrs. Hopewell appelle les « braves gens de la campagne ». La nouvelle matérialise l'enfermement triple que subissent les personnages cloîtrés du corpus : de prime abord enfermés dans l'archétype du reclus, ils évoluent dans un espace à la fois clos et enclavé dans un Sud lui-même marginalisé.

Si Joy est surtout agacée par le fossé intellectuel qui la sépare de sa mère et de Mrs. Hopewell, son pendant masculin est contraint de quitter New York pour retrouver son Sud natal, Sud qu'il honnit. Asbury, de « Mon Mal vient de plus loin » [« *The Enduring Chill* »], écrivain raté, célibataire et sans perspective d'avenir, s'imagine à l'agonie, souffrant d'un mal inconnu mais à n'en pas douter mortel. Certain que la mort le guette, Asbury ne peut se faire à l'idée de mourir dans ce Sud qu'il pensait avoir quitté pour de bon : « La pensée de la mort lui était

devenue familière, mais non de la mort en un lieu si sordide.²» [« *He had become entirely accustomed to the thought of death, but he had not become accustomed to the thought of death here...* »³]. Asbury se retrouve reclus malgré lui dans une région enclavée qu'il déteste, une région pétrie de stéréotypes qu'il rejette. Lorsque sa mère lui fait remarquer qu'il pourrait écrire le prochain *Autant en emporte le vent* [« *Gone With the Wind* »], Asbury se crispe :

« Quand tu seras guéri, dit-elle, ça ne serait peut-être pas une mauvaise idée d'écrire un livre sur la région. Ça manque, un autre bon livre comme *Autant en emporte le vent*. »

Il sentit toutes les fibres de son estomac se contracter.⁴

[“When you get well,” she said, “I think it would be nice if you wrote a book about down here. We need another good book like *Gone With the Wind*.”

He could feel the muscles in his stomach begin to tighten.⁵

Tous deux reclus et physiquement entravés, les deux intellectuels d'O'Connor sont forcés de rester dans le Sud. Chez O'Connor, la réclusion se construit sur la nature archétypale de la région, prison à ciel ouvert vers laquelle les personnages sont contraints de retourner, si tant est qu'ils en soient jamais éloignés.

Chez Faulkner, Emily Grierson (« Une Rose pour Emily » [« *A Rose for Emily* »]) et Joanna Burden (*Lumière d'août*) sont deux exemples de vieilles filles ambiguës. Emily vit seule dans la demeure familiale à Jefferson, dans le comté fictif de Yoknapatawpha. Mystérieuse, voire secrète, elle se montre pourtant en compagnie de Homer Barron, si bien que les habitants de Jefferson s'attendent à ce qu'il demande sa main. Néanmoins, Barron disparaît soudainement sans avoir fait sa demande, et Emily se retire dans la maison familiale pour ne plus en sortir : elle donne des cours de peinture sur porcelaine aux enfants pendant « six ou sept ans », avant de fermer définitivement sa porte. Une trentaine d'années plus tard, alors âgée de soixante-quatorze ans, Emily meurt dans l'une des pièces du rez-de-chaussée. Quelque temps après son enterrement, des

¹ William J. Cooper et Thomas E. Terrill, *The American South : A History*, vo. II, Lanham, Rowman and Littlefield, 2009, p. 694.

² Flannery O'Connor, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, trad. Henri Morrisset et Cyril Laumonier, p. 579.

³ Flannery O'Connor, *Complete Stories*, New York, Faber and Faber, 2009, p. 358.

⁴ Flannery O'Connor, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 591.

⁵ Flannery O'Connor, *Complete Stories*, op. cit., p. 370.

habitants de Jefferson se décident à pénétrer dans la maison. À l'étage, dans une pièce scellée depuis quarante ans, les visiteurs découvrent avec horreur le cadavre d'un homme allongé sur le lit, une mèche de cheveux gris sur l'oreiller adjacent au sien. Le lecteur comprend en même temps que le narrateur collectif qu'Emily a vraisemblablement dormi aux côtés du cadavre de Homer Barron : la recluse de Faulkner, vieille fille solitaire pour le lecteur comme pour le narrateur, a vécu avec un mari mort, une « absence de mari »¹ [« *nothusband* »] comme Faulkner aime à l'écrire. L'auteur se sert du statut de recluse de son personnage comme d'un écran de fumée pour créer une vieille fille subversive et ainsi jouer avec les codes de cet archétype.

Faulkner utilise le même procédé dans *Lumière d'août* à travers le personnage de Joanna Burden, vieille fille Yankee en territoire sudiste, marginalisée du fait de son ascendance. Loin de demeurer seule, Joanna entretient en vérité une liaison avec Joe Christmas, personnage à l'identité raciale ambiguë². L'histoire familiale de Joanna, ses relations interraciales (elle s'occupe charitablement des noirs de la région, a des relations sexuelles avec un homme perçu comme noir) et son statut marital la placent à la marge d'une société cloisonnée qui prône la séparation des noirs et des blancs et le mariage. En outre, d'un point de vue narratif, Joanna hante le récit : bien que le lecteur apprenne sa mort dès le début du roman, la narration ultérieure la place pourtant au cœur de la diégèse. Morte mais vivante dans le même temps, Joanna occupe une place intermédiaire. Elle est, à l'instar de nombre de reclus, une figure fantomatique qui oscille entre deux mondes.

Des figures fantomatiques

Entre deux mondes

Dans *Lumière d'août*, Gail Hightower rend compte du statut intermédiaire du reclus : « Je n'appartiens

plus au monde des vivants, pense-t-il »³ [« *I am not in life anymore* »⁴]. La formulation présente la vie comme un lieu dans lequel Hightower n'est pas. Le reclus est littéralement en-dehors de la vie, pièce inaccessible pour le personnage qui ne peut prétendre qu'à son seuil. Souvent décrit à la fenêtre, l'ancien révérend de Jefferson vit oublié de tous entouré des fantômes de son passé, des faits d'armes de ses ancêtres au suicide de son épouse. Le reclus se trouve ainsi entre deux mondes, un pied dans la vie, l'autre dans la tombe. Pour Olga Vickery, ce statut intermédiaire est une caractéristique de la solitude de l'intime : « Du fait de la qualité solipsiste du monde privé, chaque individu voit les autres comme une ombre, fantomatique et irréel, et c'est ainsi que les autres le voient également »⁵ [« *Because of the solipsistic quality of the private world, each individual sees others and is himself seen as a shadow, ghostlike and unreal* »⁶]. Évoluant exclusivement dans un univers privé et solitaire, les reclus se muent en figures spectrales, ni tout à fait visibles ni totalement invisibles, entre deux mondes.

Absalon, Absalon ! regorge de personnages fantomatiques, doublement marginalisés du fait de leur statut de personnages secondaires et de leur situation dans la diégèse. Henry Sutpen, notamment, compte parmi les fantômes du roman qui hantent les récits des différents narrateurs et les murs de la plantation. À la fin d'*Absalon, Absalon !*, Quentin se remémore le jour où il s'est introduit dans Sutpen's Hundred en compagnie de sa tante, Rosa Coldfield. Tous deux découvrent à cette occasion que Henry Sutpen, le fils de Thomas et Ellen Sutpen qui avait disparu plusieurs années auparavant après avoir tué Charles Bon, était en fait caché dans la plantation :

Le lit, les draps et l'oreiller jauni ; le visage jaune et décharné aux paupières closes et presque transparentes posé sur l'oreiller, les mains décharnées croisées sur la poitrine comme s'il était déjà un cadavre ; éveillé ou endormi, c'était la même chose et ce serait à jamais la même chose aussi longtemps qu'il vivrait [...].⁷

[...] *the bed, the yellow sheets and pillow, the wasted yellow face with closed, almost transparent eyes on the*

¹ William Faulkner, *Absalon, Absalon !*, trad. R.-N. Raimbault et Ch.-P. Vorce, Paris, Gallimard, 2000, p. 29.

² Ce qui n'est pas sans importance dans un Sud où le métissage [*miscegenation*] est particulièrement tabou. L'ascendance Nordiste de Joanna et a fortiori sa marginalité ne s'en trouvent que d'autant plus exacerbées.

³ William Faulkner, *Lumière d'août*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1935, p. 377.

⁴ William Faulkner, *Light in August*, New York, Vintage International, 1990, p. 301.

⁵ Ma traduction.

⁶ Olga Vickery, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1964, p. 67.

⁷ William Faulkner, *Absalon, Absalon !*, *op. cit.*, p. 411.

*pillow, the wasted hands, crossed on the breast as if he were already a corpse; waking or sleeping it was the same and would be the same forever as long as he lived [...].*¹

Le narrateur donne à voir un homme à demi-mort. L'adjectif « jauni » [« *yellow* »] qualifie à la fois la literie et Henry Sutpen : le personnage se confond avec le lit sur lequel il repose. Passage du temps et santé précaire se superposent dans cette utilisation de la couleur jaune, effaçant progressivement le personnage. La description de Henry n'est pas sans rappeler celle de Homer Barron (« Une Rose pour Emily » [« *A Rose for Emily* »]) dont le cadavre gît sur un lit poussiéreux :

Ce qui restait de lui, décomposé sous ce qui restait de la chemise de nuit, était devenu inséparable du lit sur lequel il était couché ; et sur lui, comme sur l'oreiller à côté de lui, reposait cette couche unie de poussière tenace et patiente.²

*[What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt, had become inextricable from the bed in which he lay; and upon him and upon the pillow beside him lay that even coating of the patient and biding dust.]*³

Le narrateur décrit ce qu'il reste de Homer Barron : les lambeaux de sa chemise de nuit, son corps pourrissant, la description met en lumière le cadavre du personnage et sa vie passée⁴. Les deux personnages secondaires se retrouvent ainsi au centre d'un monde perdu, celui d'un passé révolu et poussiéreux et pourtant bien présent : Henry Sutpen (le vivant à moitié mort) et Homer Barron (le mort à moitié vivant), leurs corps ancrés dans le lit, sont littéralement indissociables du présent de la diégèse.

Rosa Coldfield, grande recluse d'*Absalom, Absalom !*, se fait la voix du passé au chapitre cinq du roman dans un long courant de conscience. Plus qu'un porte-voix, la recluse semble appartenir à ce passé, évanescence, vivante, mais enveloppée d'une aura morbide :

Sa voix ne cessait pas, simplement elle disparaissait. Il y avait cette vague obscurité à odeur de cercueil, saturée et sursaturée du parfum sucré de la glycine pour la seconde fois en fleur sur le mur extérieur, pressurée

distillée et quintessenciée par la violence tranquille du soleil de septembre, envahie de temps en temps par la bruyante turbulence d'une nuée de moineaux comme une souple badine qu'eût fait siffler un gamin désœuvré, et cette rance odeur de vieille chair féminine depuis longtemps embastillée dans sa virginité, tandis que l'observait le visage effaré et blafard au-dessus du vague triangle de dentelle aux poignets et à l'encolure depuis la chaise trop haute où elle avait l'air d'une enfant crucifiée ; et cette voix qui ne se taisait pas mais disparaissait dans les longues pauses puis reparaitait comme un ruisseau, un filet d'eau courant d'une étendue de sable sec à une autre [...].⁵

*[Her voice would not cease, it would just vanish. There would be the dim coffin-smelling gloom sweet and oversweet with the twice-bloomed wistaria against the outer wall by the savage quiet September sun impacted distilled and hyperdistilled, into which came now and then the loud cloudy flutter of the sparrows like a flat limber stick whipped by an idle boy, and the rank smell of female old flesh long embattled in virginity while the wan haggard face watched him above the faint triangle of lace at wrists and throat from the too tall chair in which she resembled a crucified child; and the voice not ceasing but vanishing into and then out of the long intervals like a stream, a trickle running from patch to patch of dried sand [...].*⁶

La description de Rosa Coldfield donne à voir une figure fantomatique à l'odeur rance, sa voix se dissipant dans l'air mortifère de la maison. La répétition du verbe « *to vanish* » (« disparaître ») en rapport avec la voix de Rosa confirme la dimension obsédante de la parole de la recluse qui se répand dans l'atmosphère « comme un ruisseau », incarnant le paradoxe d'un phénomène qui ne cesse de disparaître. Ainsi, plus encore qu'une figure intermédiaire, Rosa incarne le seuil, l'espace métaphorique qui sépare le présent du passé dont elle se fait le relais.

La plupart des reclus du corpus occupent ce statut liminaire : vivant à l'orée du monde, les personnages sont bien souvent piégés dans un espace-purgatoire, entre la vitalité et l'apathie et, a fortiori, la vie et la mort. La nouvelle « Livvie » de Welty saisit cet entre-deux : la vitalité de Livvie est entravée. Elle ne peut quitter ni son mari ni sa maison, et ne va jamais au-delà de la Piste Natchez

¹ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage Books, 1995, p. 373.

² William Faulkner, « Une Rose pour Emily », *Une Rose pour Emily*, Paris, Gallimard, 2002, p. 32.

³ William Faulkner, « A Rose for Emily », *Collected Stories*, New York, Vintage International, 1995, p. 130.

⁴ *Ibid.* : Le narrateur décrit un moment suspendu à travers la liste des objets trouvés dans la chambre de Barron (son costume, ses chaussures, ses chaussettes), témoins d'un passé qui semble encore bien présent.

⁵ William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, *op. cit.*, p. 30.

⁶ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, *op. cit.*, p. 8.

[*Natchez Trace*]. Dans « At the Landing », nouvelle issue du même recueil que « Livvie » (*The Wide Net and Other Stories*), Jenny Lockhart vit recluse chez son grand-père. À la mort de ce dernier, la mélancolique Jenny se met à errer dans la campagne, sans but véritable. Du fait de son manque de vitalité, le personnage semble au seuil de la vie, au seuil de la mort. La fin de la nouvelle cristallise cet état intermédiaire en laissant planer le doute sur l'état de la recluse qui vient de subir un viol :

« – Dort-elle ? Est-elle sous l'effet d'un sort ? Ou bien est-elle morte ? demanda une petite femme à l'œil vif qui vint regarder par la porte avant de se faufiler jusqu'aux hommes désormais en pleine réflexion à l'extérieur. Sa question était si précise qu'elle leva même trois doigts en l'énonçant.

– Elle attend Billy Floyd, dirent-ils. »¹

[*"Is she asleep? Is she in a spell? Or is she dead?" asked a little old bright-eyed woman who went and looked in the door, and crept up to the now meditating men outside. She was so precise in her question that she even held up three rheumatic fingers when she asked.*

*"She's waiting for Billy Floyd," they said.]*²

Jenny évolue entre deux mondes sans trouver sa place, et ce jusqu'à la fin de la nouvelle. Lecteur comme personnages ne peuvent conclure à la mort de Jenny, mais ils ne peuvent guère être certains qu'elle soit en vie non plus. Jenny est un personnage fantomatique, en errance. Son isolement la conduit d'ailleurs à subir deux viols : la nature intermédiaire des reclus et leur marginalité peuvent les exposer à des violences terribles qui, loin de les réveiller, prolongent leur léthargie.

À la faveur de l'obscurité

La nature intermédiaire de ces figures de l'ombre permet au narrateur de traiter de transgressions particulièrement répréhensibles dans le Sud de la ségrégation, notamment celle concernant le « mélange des races » [*« miscegenation »*]³. En effet, le statut marginal des reclus est l'occasion pour le narrateur de décrire les tabous de la société de

référence, en profitant de la mise à l'écart des personnages : la réclusion se fait le lieu d'événements tabous et ineffables qu'elle met en lumière et en mots.

Le tabou des relations interraciales, récurrent dans l'œuvre de Faulkner, est au cœur des intrigues d'*Absalom, Absalom !* et de *Lumière d'août*. Dans le premier roman, Thomas Sutpen épouse Eulalia Bon alors qu'il est contremaître dans une plantation à Haïti. Sutpen découvre que Eulalia est en partie noire alors qu'il pensait qu'elle était d'origine espagnole. À la suite de cette découverte, Sutpen abandonne Eulalia et leur jeune fils, Charles. Ce dernier sera tué par Henry Sutpen, son demi-frère, lorsque ce dernier sera sur le point d'épouser sa sœur, Judith, et de répéter la transgression des barrières interraciales. Le mariage de Charles Bon et Judith Sutpen aurait transgressé deux tabous : celui de l'inceste et celui du mélange des races. Or, Henry semble bien plus incommodé par le mélange des races que par l'inceste, comme en témoigne le dialogue entre Henry et Charles imaginé par Quentin : « Alors c'est le mélange de races, ce n'est pas l'inceste que tu ne peux tolérer »⁴ [*« So it's the miscegenation, not the incest which you can't bear »*]⁵. Pour Henry, la relation interraciale est plus dangereuse que la relation incestueuse. Cette crainte viscérale du mélange des races conduit Henry à tuer Charles. Thomas Sutpen a également une fille d'une esclave noire, Clytemnestra (surnommée Clytie), qui vivra en recluse dans la plantation de son père toute sa vie. Clytie hante les murs de Sutpen's Hundred, la plantation érigée par Thomas Sutpen : personnage discret, Clytie incarne pourtant la permanence, à la fois mise à l'écart de la société et parfaitement intégrée au microcosme de la plantation, malgré son identité raciale. Selon Diane Roberts, « la figure noire se devait d'être isolée et ségréguée, et non assimilée. Pourtant elle était bien souvent assimilée, invisible. Les blancs craignaient cela plus que tout »⁶ [*« Blackness was to be isolated and segregated, not assimilated. Yet it so often was*

¹ Ma traduction.

² Eudora Welty, *The Collected Stories of Eudora Welty*, « At the Landing », New York, Harcourt, 1980, p. 258.

³ Utilisé pour la première fois par David Goodman Croly dans *The Theory of the Blending of the Races, Applied to the American White Man and Negro* (1863), le terme « miscegenation » provient du latin « miscere » (mélanger) et « genus » (race). Il fait référence aux relations inter-raciales, et notamment celles entre blancs et noirs.

⁴ William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, op. cit., p. 395.

⁵ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 356.

⁶ Ma traduction.

assimilated, invisible. Whites feared this above all »]¹. Clytie symbolise le fruit du tabou du mélange des races, l'accomplissement de l'assimilation des noirs au monde des blancs. Plus encore, elle agit comme un véritable lien entre les blancs et les noirs du roman :

[...] Clytie devient le maître de la destinée des êtres et des choses, ce qui lui permet de transcender le temps historique d'assimiler le passé et le présent pour créer le futur, et de s'affirmer comme un lien entre les générations des Sutpen, entre les Blancs et les Noirs.²

La recluse, personnage secondaire que le lecteur croise peu, œuvre dans l'ombre et revêt une importance capitale tant d'un point de vue symbolique que narratif : Clytie, dont les pensées et motivations restent inconnues du lecteur, fait voler en éclats l'ordre bien défini de la plantation qu'elle dirige après la mort de Sutpen : elle y mettra le feu à la fin du roman et périra dans les flammes.

Ainsi, chez Faulkner, les relations interraciales sont toujours à l'origine de malheurs : la mort de Clytie, Henry et Charles Bon dans *Absalom, Absalom !*, celle de Joanna Burden et Joe Christmas dans *Lumière d'août*. La relation de ces derniers met en scène le tabou dans toute sa corporalité : les rapports sexuels de Joanna et Joe sont décrits à plusieurs reprises. Violents, ancrés dans un jeu de domination dont le lecteur ne saurait dire lequel des deux le mène, ces rapports interraciaux aboutissent au meurtre de Joanna par Joe et à la castration et au meurtre de ce dernier. Le narrateur s'empare du plus ultime des tabous sudistes à la faveur de l'obscurité dans laquelle baignent les personnages, le statut marginal de ces derniers permettant l'écriture de transgressions. L'enfermement est le lieu privilégié de la mise en scène de tabous, d'événements horribles. L'écriture de la réclusion éclaire des transgressions vouées à rester innommables et les existences de personnages voués à l'ombre, permettant ainsi de mettre en lumière leur intériorité.

Mises en lumière

Écritures de l'intériorité

L'écriture de la réclusion dépend d'un paradoxe originel : écrire les existences cloîtrées de protagonistes pourtant soustraits au regard. Le reclus, par définition, est inaccessible, caché. Toutefois, le narrateur donne à voir ses actions, pensées, fêlures et tourments : la réclusion des personnages est l'occasion de plonger dans leur intériorité.

Afin de rendre compte de l'intériorité de ses personnages, Welty alterne les techniques narratives, parfois dans le même texte. Les types de discours se chevauchent et s'enchaînent en autant d'allers-retours dans le monde intérieur des reclus, comme dans « Mort d'un vendeur ambulancier » [*« Death of a Travelling Salesman »*]. R. J. Bowman, vendeur itinérant pour une entreprise de chaussures, tombe en panne en pleine campagne. Il cherche assistance auprès d'une femme qui habite non loin de là : il attendra chez elle le retour d'un homme qu'elle appelle « Sonny » afin qu'il l'aide. À mesure que la nouvelle avance, Bowman se rend compte que toutes ses idées préconçues sont fausses : son hôtesse, qu'il pensait âgée, est en fait jeune et enceinte. Sonny, dont il pensait qu'il était le fils de la femme, n'est autre que son mari. Néanmoins, avant que tout cela ne lui soit révélé, le narrateur s'attarde sur la fatigue et l'amertume grandissantes de Bowman qui ne parvient pas à expliquer ce qu'il ressent, ni même ce qu'il voit :

Il se sentait étrangement désarmé et amer. Maintenant qu'il pouvait partir, il désirait rester. De quoi le privait-on ? [...] Il pensa à la manière dont elle s'était éloignée de lui et avait rejoint Sonny, dont elle avait afflué vers lui. Il tremblait de froid, il était épuisé, et cela n'était pas juste.³

[*He felt strangely helpless and resentful. Now that he could go, he longed to stay. Of what was he being deprived? [...] He thought of the way she had moved away from him and gone to Sonny, she had flowed toward him. He was shaking with cold, he was tired, and it was not fair.*]⁴

Au sein de la focalisation interne, le narrateur fait un usage récurrent du discours indirect libre. Les

¹ Diane Roberts, *Faulkner and Southern Womanhood*, Athens, The University of Georgia Press, 1994, p. 91.

² Régine Robin, « *Absalom, Absalom!* » dans Viola Sachs, *Le Blanc et le Noir chez Melville et Faulkner*, Paris, Moutons & Cie, 1974, p. 102.

³ Ma traduction.

⁴ Eudora Welty, *Collected Stories, op. cit.*, « *Death of a Travelling Salesman* », p. 126.

pensées de Bowman sont successivement rapportées de manière indirecte à l'aide du verbe « penser » [« *to think* »] et au discours indirect libre (« [...] et cela n'était pas juste », [...] *and it was not fair* »), accordant ainsi une surface textuelle toujours plus étendue aux tourments du personnage. L'écriture de Welty, lieu privilégié de l'émotion et du lyrisme, met en lumière l'immense solitude de ses personnages. Bowman se rend compte du vide de son existence lorsqu'il comprend que ses hôtes partagent une intimité qui lui est inconnue : les rôles s'inversent alors, et le visiteur devient le reclus, rongé par la solitude qui s'attaque physiquement à lui sous la forme d'une crise cardiaque qui l'emportera à la fin de la nouvelle.

Welty s'intéresse aux microcosmes, aux mondes particuliers de figures particulières, marginales mais non moins riches. Les reclus peuvent également donner accès à leurs pensées aux lecteurs via le discours direct, comme dans *Absalom, Absalom!*. Rosa Coldfield s'y exprime en un long courant de conscience, technique que Welty utilise également dans ses nouvelles. La recluse s'adresse à la fois à Quentin et au lecteur et ponctue son discours de commentaires entre parenthèses :

Mais nul ne saurait vous dire comment j'enfilai l'allée, passai devant les parterres de fleurs d'Ellen dévastés et remplis d'herbes folles et parvins jusqu'à la maison, cette carcasse, ce cercueil-chrysalide (aussi pensai-je) et lit nuptial de la jeunesse et du chagrin, pour découvrir que je n'étais pas arrivée trop tard, comme je le croyais, mais trop tôt.¹

[*But they cannot tell you how I went up on the drive, past Ellen's ruined and weed-choked flower beds and reached the house, the shell, the (so I thought) cocoon-casket marriage-bed of youth and grief and found that I had come, not too late as I had thought, but come too soon.*]²

Ce sont *les voix* (et non pas seulement *la voix*) de Rosa Coldfield qui s'entrecroisent dans ce courant de conscience. La narration donne au lecteur un accès privilégié aux zones d'ombre du récit. En plus de dévoiler directement les pensées de Rosa Coldfield, l'utilisation du courant de conscience permet de communiquer des informations inédites. O'Connor met également en lumière l'intériorité de ses

personnages, mais d'une manière bien plus violente : elle écrit l'intériorité dans la grâce, dans le moment de la révélation qui s'impose aux reclus.

Épiphanies et révélations

Les reclus sont bien souvent les réceptacles de révélations violentes et inévitables. Ainsi, Faulkner utilise ses reclus comme instruments de révélation : dans *Absalom, Absalom!*, le lecteur apprend en même temps que Quentin et Shreve³ que Henry Sutpen est vivant. Le dialogue qui s'installe entre Quentin et Henry traduit la puissance de cette révélation :

Et vous êtes... ? Henry Sutpen. Et vous êtes ici... ? Depuis quatre ans. Et vous êtes revenu chez vous... ? Pour mourir. Oui. Pour mourir ? Oui. Pour mourir. Et vous êtes ici... ? Depuis quatre ans. Et vous êtes... ? Henry Sutpen.⁴

[*And you are—? Henry Sutpen. And you have been here ? Four years. And you came home—? To die. Yes. To die-? Yes. To die. And you have been here—? Four years. And you are—? Henry Sutpen.*]⁵

La structure chiasmique du dialogue permet de lier le récit de Quentin au présent de la diégèse en remontant le fil des propos et incarne la surprise causée par la révélation. La nouvelle paraît invraisemblable, et le narrateur revient en arrière pour exprimer sa nature surprenante. Henry Sutpen, bien que personnage secondaire, se retrouve au cœur de l'ultime révélation du roman. Outre Henry, Rosa Coldfield (*Absalom, Absalom!*) révèle à Quentin et au lecteur sa version des événements survenus à Sutpen's Hundred et Emily Grierson est la source d'une découverte macabre et scandaleuse. Les reclus façonnent les révélations, soit par leurs actions, soit par leurs mots. Le narrateur se sert des personnages de l'ombre pour témoigner de la violence de ce dont ils sont témoins ou bien pour choquer directement le lecteur implicite dans des révélations obliques, comme dans « Une Rose pour Emily » qui laisse le lecteur à l'orée de la compréhension.

En revanche, O'Connor met ses reclus directement face à des révélations divines particulièrement choquantes et impitoyables. Les

¹ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 164.

² William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit. p. 136.

³ Shreve McCannon est le camarade d'université de Quentin Compson. Tout au long d'*Absalom, Absalom!*, il écoute et commente le récit de Quentin.

⁴ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 411.

⁵ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 373.

personnages sont confrontés à la grâce, secours surnaturel devant permettre aux hommes de trouver leur Salut¹. Dans les nouvelles d'O'Connor, comme l'écrit André Bleikasten, « [...] la grâce terrasse, assomme, aveugle, brûle, glace, déchire, et la révélation qu'elle apporte est d'abord révélation douloureuse du néant de soi. »² Asbury (« Mon Mal vient de plus loin »), comme tous les personnages d'O'Connor, se retrouve confronté à la grâce divine à la fin de la nouvelle. Allongé sur son lit et affaibli, il aperçoit le Saint-Esprit et le reste de sa vie, dominé par la terreur :

Asbury blêmit. L'ultime voile d'illusion fut arraché de ses yeux comme par un tourbillon. Il sut que, jusqu'à sa dernière heure, débile et tourmenté par la souffrance mais toujours s'accrochant à la vie, il devrait affronter une terreur purificatrice. Un faible cri s'échappa de ses lèvres, une dernière et vaine protestation. Le Saint-Esprit avec son blason non de feu mais de glace continuait implacablement de descendre sur lui.³

[Asbury blanched and the last film of illusion was torn as if by a whirlwind from his eyes. He saw that for the rest of his days, frail, racked, but enduring, he would live in the face of a purifying terror. A feeble cry, a last impossible protest escaped him. But the Holy Ghost, emblazoned in ice instead of fire, continued, implacable, to descend.]⁴

La nouvelle s'achève non pas sur le personnage principal de la nouvelle mais sur le mouvement vertical du Saint-Esprit qui descend, lentement mais sûrement, sur Asbury. Comme souvent chez O'Connor, point de clôture en cette fin de nouvelle : le texte s'arrête en plein élan. Le mouvement de l'écriture promet une révélation définitive et ne fait que décrire un processus interminable d'apparition. L'écriture met en lumière les personnages de l'ombre au moyen d'épiphanies glaçantes auxquelles ils ne peuvent échapper dans des scènes d'entrebâillement où le lecteur entrevoit une réalité terrifiante.

Les écritures de la réclusion de William Faulkner, Eudora Welty et Flannery O'Connor dévoilent les existences particulières de protagonistes que ni le lecteur, ni les autres personnages ne devraient

apercevoir. À ciel ouvert ou entre les murs d'une plantation, les reclus n'échappent pas à l'écriture de leurs pensées et de leurs actes. Ces personnages si familiers au lecteur implicite sont à la fois hyper-définis, car dépendant d'archétypes ancrés dans la culture et la littérature occidentales, et quasiment invisibles, fantomatiques du fait de leur isolement spatial et social. Les reclus occupent un statut intermédiaire qui permet au narrateur de mettre en scène les transgressions les plus terribles, souvent loin du regard des autres personnages, mais toujours sous les yeux du lecteur. L'écriture éclaire les existences de ces personnages de l'ombre en mettant en lumière leur intériorité par le biais de techniques narratives qui privilégient l'expression des personnages et au travers d'épiphanies éminemment violentes et impitoyables : ombre de la réclusion, lumière de l'écriture, les personnages reclus se déclinent en clair-obscur.

Bibliographie

- BLEIKASTEN, André, *Flannery O'Connor, In Extremis*, Paris, Belin, 2004.
- CASH, W. J., *The Mind of the South*, New York, Vintage Books, 1941.
- COOPER, William J. et Thomas E. Terrill, *The American South: A History*, vo. II, Lanham, Rowman and Littlefield, 2009.
- FAULKNER, William, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage Books, 1995 ; *Absalon, Absalon !*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Light in August*, New York, Vintage International, 1990 ; *Lumière d'août*, Paris, Gallimard, 1935.
- JAMIN, Jean, *Faulkner, le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- MCPHERSON, Tara, *Reconstructing Dixie, Race, Gender an Nostalgia in the Imagined South*, Durham, Duke University Press, 2003.
- O'CONNOR, Flannery, *Complete Stories*, New York, Faber and Faber, 2009 ; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.

¹ André Bleikasten, *Flannery O'Connor, In Extremis*, Paris, Belin, 2004, p. 94 : « Selon la théologie chrétienne, la grâce est une assistance surnaturelle qui doit permettre aux hommes d'accomplir la volonté de Dieu et d'assurer leur Salut. Elle est, comme disent les évangélistes, ce qui nous sera donné par surcroît – don immérité et sans contre-don possible, pur effet de la miséricorde divine. »

² André Bleikasten, *op. cit.*, p. 96.

³ Flannery O'Connor, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 603.

⁴ Flannery O'Connor, *Complete Stories, op. cit.*, p. 382.

- ROBERTS, Diane, *Faulkner and Southern Womanhood*, Athens, The University of Georgia Press, 1994.
- SACHS, Viola, *Le Blanc et le Noir chez Melville et Faulkner*, Paris, Moutons & Cie, 1974.
- VICKERY, Olga, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1964.
- WELTY, Eudora, *The Collected Stories of Eudora Welty*, New York, Harcourt, 1980.

The image is a detail from a painting, showing a night scene on a body of water. The color palette is dominated by various shades of blue, from deep, dark blues to lighter, more vibrant blues. In the foreground, a small boat is visible on the left, and a figure stands on the right, holding a long object, possibly a telescope or a light. The background shows a dark, silhouetted cityscape with several small, glowing lights. The overall mood is quiet and contemplative.

Devenir personnage ?

Pourquoi pas les domestiques ? Géographie des personnages de l'ombre dans les romans d'Agatha Christie

Damien Bruneau
Université Rennes II

L'aide-jardinier poussé par la fenêtre de la bibliothèque (*Un meurtre est-il facile ?*, 1939), la femme de chambre tuée avec une broche de cuisine puis retrouvée morte dans le placard à balai (*La Plume empoisonnée*, 1942), la nourrice avec du poison dans la cuisine (*La Maison biscornue*, 1949) ou la bonne avec un bas dans le jardin (*Une poignée de seigle*, 1953) ? Outre des lieux et des armes du crime très variés, Agatha Christie (1890-1976) met en scène une grande diversité de domestiques. Parfois victimes, rarement coupables, et ce en conformité avec la règle 11 de S. S. Van Dine (« l'auteur ne doit jamais choisir le criminel parmi le personnel domestique tel que valet, laquais, croupier, cuisinier ou autres. Il y a à cela une objection de principe car c'est une solution trop facile. Le coupable doit être quelqu'un qui en vaille la peine »¹), ces personnages sont récurrents dans ses romans à énigme. Que ce soit en Angleterre ou au Moyen-Orient, dans une grande ville, en bord de mer ou à la campagne, la très grande majorité des romans de l'écrivaine situe son intrigue au cœur de familles élargies aisées qui comptent un certain nombre de serviteurs dans leur maisonnée. Parmi ces nombreux protagonistes, les domestiques ont un statut variable selon les romans : personnages secondaires lorsqu'ils sont parties prenantes dans des projets de meurtres ou bien restant dans l'ombre lorsqu'ils subissent les conséquences dramatiques des machinations de leurs patrons.

Cette étude se propose d'aborder la place accordée aux domestiques dans les 66 romans d'Agatha Christie publiés de 1920 à 1976, les nouvelles et les pièces de théâtre ne faisant pas partie du corpus envisagé. Plus précisément, en quoi

les domestiques, en tant que personnages stéréotypés dans les romans de l'écrivaine, acquièrent-ils cependant un rôle indispensable dans les intrigues voire un statut décisif dans les crimes et les enquêtes imaginées par Agatha Christie ?

Pour ce faire, les serviteurs peuvent être considérés dans un premier temps comme des figures immuablement confinées à l'arrière-plan des intrigues. Cependant, dans la géographie domestique, nous constaterons que, dans les romans d'Agatha Christie, le personnel de maison est loin d'être accessoire et les difficultés de recrutement constituent un leitmotiv pour les employeurs. Enfin, il faudra insister sur le fait que, si les domestiques sont des personnages de l'ombre, ils restent indispensables au cheminement des enquêtes.

Les stéréotypés, les subordonnés, les oubliés

Les romans d'Agatha Christie étant axés très fréquemment autour de crimes et d'investigations dans un espace-décor très feutré, l'auteure réemploie habilement les clichés sur les domestiques. Une des qualités attribuées le plus souvent est la fidélité : la cuisinière de sir Bartholomew Strange est ainsi à son service depuis 15 ans (*Drame en trois actes*, 1934). Tressilian, le majordome de la famille Lee, leur reste dévoué malgré son grand âge (*Le Noël d'Hercule Poirot*, 1938). Même à la retraite, certains domestiques restent attachés à leurs anciens maîtres : par exemple, l'ancien jardinier de Sittaford House réside dans un bungalow voisin (*Cinq Heures vingt-cinq*, 1931). Pour sa part, George, le valet d'Hercule Poirot,

¹ Pierre-Luc Grenier, *S. S. Van Dine revisité : étude et subversion des règles constitutives du genre policier*, Université du Québec à Chicoutimi, 2011, p. 18.

est l'archétype du domestique loyal, personnage secondaire présent dans une dizaine de romans depuis *Le Train Bleu* (1928) jusqu'à *Poirot quitte la scène* (1975). Même dans l'Antiquité égyptienne façon Christie, « un domestique était posté au bord du fleuve pour annoncer l'approche du maître »¹ [« *one of the servants had been posted on the river bank to give warning of the master's approach* »²]. Dans ce roman, le personnage de la servante Henet est typique de cet empressement autour du chef de famille mais elle se fait aussi remarquer par son caractère médisant. De fait, les servantes sont présentées par la romancière comme très bavardes voire impertinentes. Annie, la femme de chambre des Sheppard (*Le Meurtre de Roger Ackroyd*, 1926) est décrite comme une brave commère. Dans *Meurtre au champagne* (1945), une des servantes démissionne mais de toute façon elle était impertinente et maladroite. Dans un autre récit et selon le témoignage d'une cuisinière :

Vickie est un peu impertinente... Que voulez-vous ? Il ne faut pas trop attendre des jeunes, leurs mères ne savent pas les élever, mais ce sont de bonnes filles.³

[Vickie, she's inclined to be impertinent, but, there, with the young ones you can't expect the training - their mothers don't give it to them nowadays - but good girls they are.]⁴

Ce discours nostalgique imprègne également miss Marple ainsi que le roman tardif *Le miroir se brisa* dans son ensemble. Ainsi, dès les premières pages, et après avoir insisté sur la nonchalance de son vieux jardinier :

[...] et puis il y avait eu Amy, et Clara, et Alice, ces « gentilles petites bonnes » fraîches émoulues de l'Orphelinat de St Faith qu'il fallait « former » et qui s'en allaient ensuite chercher ailleurs de meilleurs gages. [...] Toutes bavardaient et échangeaient invariablement des ragots avec les autres bonnes du village ; toutes avaient fréquenté le livreur de la poissonnerie, l'aide jardinier de la mairie ou l'un des innombrables commis de Mr Barnes, l'épicier. Miss Marple les laissa défiler sur l'écran de sa mémoire [...]. À défaut d'éducation, elles avaient de la pratique.⁵

[and there had been Amy, Clara and Alice, those "nice little maids" - arriving from St. Faith's Orphanage to be "trained", and then going on to better-paid jobs elsewhere. [...] They had gossiped and chattered with the other maids in the village and walked out with the fishmonger's assistant, or the under-gardener at the Hall, or one of Mr. Barnes, the grocer's numerous assistants. Miss Marple's mind went back over them affectionately [...]. They had had skills, rather than education.]⁶

Enfin, la dernière figure archétypale que l'on peut croiser parmi les domestiques chrétiens est celle de la gouvernante efficace et dotée d'un solide caractère. Cécilia Williams, qui marque encore de sa personnalité son modeste appartement (*Cinq Petits Cochons*, 1942), ou la très sollicitée Lucy Eyelessbarrow, qui peut se permettre de choisir ses employeurs (*Le Train de 16h50*, 1957), sont des exemples de ces personnages secondaires, plutôt que de l'ombre, des romans chrétiens. Cette dernière est même chargée par miss Marple de mener une enquête à sa place. Elle doit s'introduire dans une maisonnée suspecte à la place de la détective : de par son statut de gouvernante, elle appartient donc à une forme de domestique d'élite. Lucy Eyelessbarrow devient ainsi une protagoniste à part entière dans ce roman ce qui fait penser, toutes proportions gardées, à la contre-enquête, révélant la médiocrité de la police, menée par le personnage de Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau (1900)⁷.

Malgré leur présence fréquente dans la toile de fond de l'histoire, les domestiques n'en restent pas moins des personnages souvent insignifiants pour les enquêteurs au point de n'être guère soupçonnés et soupçonnables (règle 11 de S. S. Van Dine). Dans *La Troisième Fille* (1966), les domestiques ne viennent en effet qu'en journée, comme c'est le cas pour ce jardinier de 83 ans qui a toujours vécu dans le même village ; ils sont dès lors peu inquiétés par les histoires d'empoisonnement et de vols de documents officiels. Quant à ceux dans *Le Chat et les Pigeons* (1959), ils ne sont pas davantage sur la liste des suspects car ils logent peu sur place. La question de la localisation des domestiques dans la demeure

¹ *La mort n'est pas une fin*, 1944, III, p. 37 : sont indiquées les pages citées mais surtout les parties et chapitres correspondants afin de faciliter le repérage des extraits parmi des éditions variées.

² *Death Comes as the End*, 1960, III, p. 25.

³ *Drame en trois actes*, 1934, 2^e acte, IV, p. 83.

⁴ *Three Act Tragedy*, 1972, 2^e acte, IV, p. 84.

⁵ *Le miroir se brisa*, 1962, I, p. 13.

⁶ *The Mirror Crack'd from Side to Side*, 1981, I, p. 6.

⁷ Alice de Charentenay, *Péril en la demeure : la servante dans le roman français de 1850 à 1900*, Paris-Sorbonne Université, thèse soutenue en 2018, p. 191.

est ainsi importante. Agatha Christie maintient régulièrement leurs lieux de vie et de travail dans l'ombre au point de ne pas les faire apparaître clairement dans les descriptions pourtant précises quand il s'agit du reste du cadre de l'action. Un plan fourni dans le premier roman de l'auteure britannique (*La Mystérieuse Affaire de Styles*, 1920) détaille toutes les pièces principales mais indique seulement et de manière vague la « porte B menant aux chambres des domestiques »¹ [« *Door To Servant's Rooms* »²]. Un plan du même type dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926) ne les localise qu'indirectement par l'indication « Office » [« *Servant's Hall* »]. De fait, la géographie domestique est parfois détaillée en ce qui concerne la vie quotidienne des maîtres de maison – y compris la disposition des meubles dans leur chambre – mais très peu pour leurs serviteurs. Ce cloisonnement dans la description se retrouve dans un espace aussi réduit que celui d'un avion : la femme de chambre de lady Horbury emprunte de manière exceptionnelle ce mode de transport (habituellement elle fait le même trajet que sa maîtresse mais en bateau) mais voyage tout de même dans un compartiment à part (*La Mort dans les nuages*, 1935). Quand le plan du wagon Constantinople-Calais (*Le Crime de l'Orient Express*, 1934) semble reconstituer une maison anglaise typique avec valet de chambre et gouvernantes, ces derniers se voient réserver des cabines à partager, excentrées et séparées de leur employeur respectif. Même tenus à l'écart dans les lieux clos décrits par Agatha Christie, les domestiques n'en restent pas moins indispensables.

Se passer de domestiques est-il facile ?

Dans l'œuvre de la romancière, le travail dans l'ombre des domestiques est présenté comme primordial à la vie quotidienne des riches familles nombreuses qui les emploient. Le meurtre du docteur Christow dans la propriété du Vallon perturbe le bon fonctionnement de la maisonnée : les repas suivants sont totalement ratés car selon

lady Angkatell les domestiques ont été totalement déstabilisés par les événements. Leur polyvalence peut aussi être un atout : par exemple, miss Reece-Holland est « un mélange d'infirmière, de secrétaire, de demoiselle de compagnie pour oncle solitaire »³ [« *a mixture of a hospital nurse, a secretary, a companion, an au pair girl, an uncle's help* »⁴]. Dans ce même roman, on apprend que le détective Poirot se sert rarement de la clé de son appartement londonien. Le plus souvent, il sonne à son domicile et c'est son valet George qui lui ouvre. Cette dépendance se révèle d'autant plus dans certaines affaires familiales qui touchent à l'intime. C'est ainsi qu'on découvre, au fur et à mesure de l'enquête dans *Je ne suis pas coupable* (1940), que Mary Gerrard est en réalité issue d'une naissance hors-mariage entre la châtelaine Laura Welman et sir Lewis Rycroft. Échangée avec le bébé décédé de la femme du gardien, elle a été élevée en marge du château de Hunterbury. Certaines domestiques développent ainsi une relation très forte avec la famille où ils exercent et deviennent capables de sentir à l'avance quand une menace se profile : selon Ellen, employée depuis des années dans *La Maison du péril*, « le mal rôde, tout comme les mauvaises pensées et les mauvaises actions »⁵ [« *Evil. Bad thoughts and bad deeds too* »⁶].

Dans de nombreux romans, un refrain revient souvent, celui des difficultés pour faire venir du personnel dans des maisons de campagne isolées. Par exemple, selon un homme de loi venu de Londres, « il n'y a plus moyen de trouver des domestiques à la campagne »⁷ [« *you can't get domestic help in the country* »⁸]. De fait, le domaine du Champ du gitan a une très mauvaise réputation :

Des domestiques, recrutés moyennant un pont d'or, devaient arriver le lendemain.

Ils vont probablement détester la maison, dire qu'elle est trop isolée et vouloir repartir, s'inquiéta Ellie.⁹

[« *On the following day an expansively acquired domestic staff was coming.*

¹ *La Mystérieuse Affaire de Styles*, 1920, III, p. 37.

² *The Mysterious Affair at Styles*, 1997, III, p. 18.

³ *La Troisième Fille*, 1968, v, p. 58.

⁴ *Third Girl*, 1992, v, p. 48.

⁵ *La Maison du péril*, 1932, 12, p. 124.

⁶ *Peril at End House*, 1988, 12, p. 98.

⁷ *La Nuit qui ne finit pas*, 1967, 4, p. 31.

⁸ *Endless Night*, 1996, 4, p. 26.

⁹ *La Nuit qui ne finit pas*, 1967, 13, p. 123.

They'll probably hate it and say it's lonely and they'll go away, said Ellie.]¹

De même, aucun domestique n'aurait envie de rester longtemps sur l'île du Soldat (*Ils étaient dix*, 1939). La peur de l'isolement éloigne les serviteurs, et surtout les servantes, des propriétés de Sittaford (*Cinq Heures vingt-cinq*, 1931) ou de Prior's Court (*Le Cheval pâle*, 1961), des villages de Market Basing (*Témoin muet*, 1937) ou de Fairhaven (*Meurtre au champagne*, 1945) ou bien encore de la rurale Hertford (*Un, deux, trois...*, 1940). Selon miss Gilchrist (*Les Indiscrétions d'Hercule Poirot*, 1953), plutôt mourir que d'être dame de compagnie à la campagne. Sur ce point, les évolutions sociétales sont nettes entre le Royaume-Uni du milieu du XX^e siècle, celui d'Agatha Christie, et la France de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans les romans français de cette époque, l'opposition entre la servante déshumanisée des villes et la servante magnifiée des campagnes a été clairement soulignée². Cependant, les domestiques décrits par la romancière britannique ne correspondent pas à cette distinction. Si ces personnages comportent des défauts, Agatha Christie n'élabore pas de discours suggérant que ces mauvais penchants sont nés d'une migration récente en ville. Le fait que l'exode rural et l'urbanisation ont été particulièrement précoces au Royaume-Uni n'est certainement pas étranger à cette affaire. Chez Agatha Christie, le refus de certains domestiques de s'enterrer à la campagne montre que l'idéalisation d'une Angleterre verte dans la première moitié du XX^e siècle est surtout propre aux maîtres et qu'elle n'a pas encore atteint le cœur des serviteurs.

Outre l'isolement de certaines régions rurales du Royaume-Uni, les romans d'Agatha Christie évoquent à maintes reprises la complexité accrue du recrutement et du maintien du personnel de maison après la Seconde guerre mondiale. Cette dernière a fortement désorganisé la société anglaise, certaines grandes familles se sont appauvries et les mœurs ont

évolué rapidement. Ainsi, « les Angkatell conservaient encore la possibilité d'entretenir maître d'hôtel et domestiques »³ [*People like the Angkatells, who still managed to have butlers and servants* »⁴]. Les journaux sont alors remplis « des demandes sans espoir de gens en quête de domestiques »⁵ [*frenzied appeals for domestic help* »⁶]. Dans *Les Indiscrétions d'Hercule Poirot* (1953), Maude et Timothy Abernethie soulignent sur un ton amer ne plus avoir de domestiques et se plaignent des gages élevés demandés désormais par les jardiniers. Quant à la femme de charge du domaine de George Stubbs, elle informe Hercule Poirot que « les maisons qui emploient des maîtres d'hôtel et des cuisiniers ; il n'y en a plus guère actuellement »⁷ [*in England. After all, it's not many people who can afford butlers and cooks nowadays* »⁸]. C'est une page révolue qui semble ainsi progressivement se tourner :

les boiteux, les estropiés et les vieux ne vivent plus chez eux, assistés d'un fidèle domestique ou d'une parente pauvre et simplette, heureuse de trouver là un foyer confortable.⁹

[*he lame and the halt and the old didn't live in their own houses any more, attended by a faithful domestic or by some half-witted poor relation glad of a good home.*]¹⁰

L'historien François Bédarida a pu ainsi noter la raréfaction puis la disparition des domestiques en tant qu'important groupe social autour de la Seconde Guerre mondiale¹¹. Mais même en tenant compte des évolutions sociologiques, les domestiques restent chez Agatha Christie au cœur des intrigues policières.

Le major(dome) parlait trop

Par leur omniprésence dans les propriétés de leur employeur, les domestiques sont parties prenantes des meurtres et des enquêtes qui en découlent. Cependant, les serviteurs ne sont

¹ *Endless Night*, 1996, 13, p. 96.

² Alice de Charentenay, *op. cit.*, p. 642.

³ *Le Vallon*, 1946, x, p. 88.

⁴ *The Hollow*, 1986, x, p. 74.

⁵ *Un meurtre sera commis le...*, 1950, 1, p. 2.

⁶ *A Murder is Announced*, 2000, 1, p. 1.

⁷ *Poirot joue le jeu*, 1956, v-2, p. 66.

⁸ *Dead's Man Folly*, 1989, v -2, p. 66.

⁹ *Les Pendules*, 1963, 24, p. 224.

¹⁰ *The Clocks*, 1989, 24, p. 195.

¹¹ François Bédarida, *La Société anglaise : du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, Points, 2009, p. 380.

qu'épisodiquement suspectés car ils sont généralement à l'autre bout de la demeure lorsque le crime a lieu. Dans *L'Affaire Protheroe* (1930), au moment des faits, la bonne était dans la cuisine, à l'autre bout de la maison, et n'a donc rien pu entendre. L'éloignement physique et sonore qui disculpe est aussi présent dans *Je ne suis pas coupable* (1940) où une porte matelassée sépare le vestibule de l'office du maître d'hôtel dans le château de Hunterbury. De même, le jour de sortie des autres domestiques a été choisi expressément pour tuer la femme de chambre de Prior's Court (*La Plume empoisonnée*, 1942). L'enjeu de la fréquentation assidue des lieux par les domestiques est tel qu'ils en ont été parfois savamment éloignés pour forger un alibi. C'est ainsi que le valet de chambre attiré depuis sept ans de sir Bartholomew Strange s'est vu accorder subitement deux mois de vacances payées à Brighton. Son remplaçant, un nouveau domestique venu de Londres, ne peut empêcher l'empoisonnement de son employeur (*Drame en trois actes*, 1934).

De fait, même si sa place est très secondaire dans la galerie des personnages chrétiens, le personnel de maison reste indispensable au cheminement de l'intrigue. Par exemple, au tout début d'*Un cadavre dans la bibliothèque* (1942), la routine matinale très huilée de la vie domestique du manoir des Bantry est totalement perturbée par la découverte d'un corps par une bonne. Pour sa part, lorsque le docteur Sheppard s'étonne de la qualité des renseignements collectés par sa sœur, il « incline à croire que domestiques et livreurs lui servent d'agents de renseignement »¹ [*« suspect that the servants and the tradesmen constitute her Intelligence Corps »*²]. Quant au personnage secondaire d'Agnès Woddell, la femme de chambre de Prior's Court tuée avec une broche de cuisine et dont le corps est retrouvé plus tard dans un placard à balai, il est crucial dans l'intrigue de *La Plume empoisonnée* (1942). Guettant son amoureux, Agnès passe son après-midi le nez à la fenêtre de l'office et ne voit finalement rien venir. Comme elle s'est peut-être aperçue que les lettres anonymes qui hantent le village et ses employeurs sont écrites par quelqu'un de la maison, elle devient

alors un potentiel témoin gênant. Sophie de Mijolla-Mellor a pu noter qu'il s'agit principalement de servantes jeunes qui sont à la fois témoins et victimes de leurs bavardages inconsidérées ou de leurs confidences à la police³. Ainsi, dans *Mort sur le Nil* (1937), la femme de chambre est poignardée car elle savait quelque chose de compromettant. Selon Sonia Feertchak, « on retrouve une dizaine de ces employées de maison, femmes de ménage, de chambre, cuisinières, nurses qui, après avoir fait fonctionner, comme Hercule Poirot, leurs petites cellules grises, ne savent pas quoi faire »⁴.

Habituellement les domestiques sont les seuls à remarquer une étrangeté dans l'agencement traditionnellement figé d'une pièce brutalement bouleversé par un meurtre. Ils peuvent donc être à l'origine d'un déclic chez l'enquêteur avant, finalement, de retourner dans l'ombre. Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926), le majordome Parker est le seul à avoir noté qu'un élément de la pièce du crime (dont le plan est fourni dans le roman) n'est pas à sa place coutumière. Au-delà de sa manie de l'ordre, Hercule Poirot insiste fréquemment auprès des domestiques pour savoir si un objet a été déplacé, un indice crucial peut alors être obtenu de la part de ces observateurs du quotidien. Le personnage de Victoria Jonhson, une servante noire dans *Le major parlait trop* (1964), est assez symptomatique du rôle de détonateur souvent attribué aux domestiques dans les récits d'investigation d'Agatha Christie. Dépeinte comme observatrice et dégourdie, ce personnage secondaire informe ses employeurs d'une incongruité dans les médicaments présents dans la salle de bains d'un défunt récent. Elle mène sa propre enquête en parallèle de celle de miss Marple, tente de faire chanter la personne qu'elle suspecte et finit poignardée. On apprend dans *La Troisième Fille* (1966) qu'Hercule Poirot demande régulièrement à son fidèle George son avis sur l'investigation en cours et le détective « appréciait le jugement infaillible de son valet »⁵ [*« On certain points, he always said George was infallible »*⁶]. George est à ce point perspicace que le célèbre enquêteur belge doit le remplacer pour agir à sa guise lors de sa dernière

¹ *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, 1926, 1, p. 6.

² *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926, 1, p. 2.

³ Sophie de Mijolla-Mellor, *Un divan pour Agatha Christie*, L'Esprit du Temps, 2020, p. 38.

⁴ Sonia Feertchak, *La Vérité tue. Agatha Christie et la famille*, Philosophie magazine éditeur, 2021, p. 157-158.

⁵ *La Troisième Fille*, 1966, XIII, p. 149.

⁶ *Third Girl*, 1989, XIII, p. 122.

aventure criminelle (*Poirot quitte la scène*, 1975). Cette mise en valeur par Agatha Christie des qualités de certains domestiques s'inscrit dans la continuité de l'œuvre d'Arthur Conan Doyle (1859-1930), grand inspirateur de la romancière. Selon Luc Boltanski, on peut trouver dans les récits du créateur du détective Sherlock Holmes une distinction entre le peuple des domestiques d'intelligence limitée et les domestiques d'élite qui sont une « copie de leur maître moins la grandeur »¹. Agatha Christie s'abstient donc de faire des domestiques des suspects, notamment par l'absence de mobiles valables, mais en fait plutôt des témoins essentiels, en particulier par leur présence constante et discrète dans les maisonnées.

Au-delà de ce que les domestiques ont pu voir, certains aspects cachés de leur vie constituent des éléments clés dans plusieurs romans. Par exemple, le couple de serviteurs récemment installé dans le Champ du gitan est en réalité une paire de détectives infiltrés pour tenter d'empêcher un drame (*La Nuit qui ne finit pas*, 1967). Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926), la femme de chambre est secrètement mariée à un membre de la famille et la gouvernante occulte ses liens de parenté avec un des suspects. De même, la femme de chambre de lady Horbury (*La Mort dans les nuages*, 1935) et l'infirmière Hopkins (*Je ne suis pas coupable*, 1940) ne sont pas celles qu'elles prétendent être. Ainsi, leur participation au crime n'est pas liée au fait qu'elles sont au service de familles fortunées mais à leur identité réelle. En revanche, la gouvernante des enfants de Sunny Point ne dissimule pas sous son statut un lien de famille avec les victimes mais participe pleinement au meurtre de la riche Rachel Argyle (*Témoin indésirable*, 1958). De fait, avec les Rodgers dans *Ils étaient dix* (1939)², elle est une des très rares domestiques coupables d'un crime dans les romans d'Agatha Christie.

Publié en 1934, le roman d'Agatha Christie *Pourquoi pas Evans ?* est un bon révélateur de la place et de la géographie des domestiques dans son œuvre. La scène cruciale de l'intrigue prend place dans une chambre de la propriété de Chipping

Somerton. Le milliardaire John Savage, invité dans la demeure et temporairement alité, lègue alors toute sa fortune à une certaine Mrs Templeton sous l'œil de deux témoins issus du personnel de maison. Les derniers chapitres révèlent que le testataire n'était pas Savage et que le choix de domestiques en retrait, des personnages de l'ombre et non des personnages secondaires du roman, avait été réalisé afin qu'ils ne repèrent pas la supercherie :

– Bobby, quand vous êtes invité dans une maison où il y a deux servantes, à laquelle donnez-vous des pourboires ?

– À la femme de chambre, cela va de soi, répondit Bobby étonné. On ne donne rien à la cuisinière, pour la bonne raison qu'on ne la voit jamais.

– Et elle ne vous voit pas davantage. [...] Tandis qu'une femme de chambre vous sert à table.³

[“Bobby”, she said, “if you’re staying in a house with two servants which do you tip ?”

“The house-parlourmaid of course” said Bobby surprised. “One never tips a cook. One never sees her, for one thing.”

“No and she never sees you. [...] But a house-parlourmaid waits on you at dinner.”⁴

L'autre témoin, le jardinier, très âgé, avait d'importants problèmes de vue. Par mesure de sûreté pour les malfaiteurs, la cuisinière est ensuite placée de façon éloignée dans le Nord de l'Angleterre. En revanche, le personnage secondaire de Gladys Evans, la femme de chambre qui connaissait très bien son employeur, avait été volontairement tenue à l'écart, d'où le titre de ce roman.

Pour conclure, le personnel de maison dans les romans d'Agatha Christie paraît correspondre à une série de poncifs impersonnels : la cuisinière ingénue, le jardinier très usé par le temps, la femme de chambre observatrice... Il est souvent relégué géographiquement dans une partie bien distincte de l'espace-décor de la maisonnée (la cuisine, le jardin...), voire éloigné volontairement à l'autre bout du pays pour servir un alibi. Pourtant, les intrigues soulignent bien leur importance dans la vie quotidienne des familles aisées de l'époque. De plus,

¹ Luc Boltanski, « Une étude en noir », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2011/20, p. 50.

² À noter que le crime de ce couple de domestiques est pleinement lié à leur statut : en tardant à secourir leur patronne, ils en deviennent les héritiers. Il s'agit ici d'une exception par rapport à la règle 11.

³ *Pourquoi pas Evans ?*, 1934, xxiii, p. 173.

⁴ *Why Didn't They Ask Evans?*, 1983, xxiii, p. 198.

par leur travail de l'ombre, leur présence généralement continue et leurs connaissances fines des habitudes de leurs employeurs, les domestiques participent pleinement au déroulement de l'action. De fait, si la géographie domestique élaborée par Agatha Christie semble négliger les domestiques eux-mêmes, c'est pour mieux servir les tenants et les aboutissants des intrigues criminelles de la romancière. Malgré de quasi-liens de filiation entre maîtres et serviteurs, les domestiques ne se voient pourtant qu'exceptionnellement attribués les penchants criminels des membres de ces familles.

Bibliographie

- AUFORT, Brigitte, *Agatha Christie : parcours d'une œuvre*, Les Belles Lettres, 2005.
- BAYARD, Pierre, *Qui as-tué Roger Ackroyd ?*, Les Éditions de Minuit, 1998.
- BEDARIDA, François, *La Société anglaise : du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, Points, 2009.
- BOLTANSKI, Luc, « Une étude en noir », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2011/20, p. 49-73.
- CHARENTENAY, Alice (de), *Péril en la demeure : la servante dans le roman français de 1850 à 1900*, Paris-Sorbonne Université, thèse soutenue en 2018.
- COLLIGNON, Béatrice, STASZAK, Jean-François, *Espaces domestiques, construire, habiter, représenter*, Bréal, 2004.
- FIEUX, Agnès, *Agatha Christie, reine du crime*, Nouveau Monde, 2007.
- FEERTCHAK, Sonia, *La Vérité tue. Agatha Christie et la famille*, Philosophie magazine éditeur, 2021.
- GRENIER, Pierre-Luc, *S. S. Van Dine revisité : étude et subversion des règles constitutives du genre policier*, Université du Québec à Chicoutimi, 2011.
- MEMMI, Dominique, « Une situation sans issues ? Le difficile face à face entre maîtres et domestiques dans le cinéma anglais et français », *Cahiers du genre*, 2003/2, p. 209-235.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie (de), *Un divan pour Agatha Christie*, L'Esprit du Temps, 2020.

Occuper les périphéries narratives : rôles narratologiques et symboliques des animaux témoins dans *Anima*, *The Children of Men* et *Amores perros*

Perrine Beltran, Camille Delattre et Jeanne Mousnier-Lompré
Université Sorbonne Nouvelle / Université de Lorraine / ENS Lyon

Dans les fibres du bois gisent les cloportes décomposés, les fragments se détachent entre mes mandibules [...] il y a une vibration dans l'air, il y a une stridulation, il y a un vivant, il y a un danger, il y a trop d'inquiétude, je me roule en spirale.¹

Tapi dans l'ombre de la charpente, ce mille-pattes narrateur se situe dans un recoin imperceptible de la trame romanesque : à quelques mètres du héros, il demeure, vis-à-vis de lui, invisible et insignifiant. C'est là son unique apparition, il n'est qualifié que de manière minimale par son nom d'espèce, et son action n'a aucune incidence sur les événements cruciaux qui sont en train de se dérouler : toutes ces caractéristiques en font un personnage qui échappe aux « prédésignations conventionnelles »² du genre – en l'occurrence ici, du polar (en effet, rien ne prédestine un mille-pattes à avoir un rôle dans un polar). Pourtant, c'est par le point de vue de ce mille-pattes que le lecteur perçoit la scène. Sur les quatre parties qui composent le roman de Mouawad, trois sont racontées par des animaux, qui se passent le relais de la narration de chapitre en chapitre ; le quatrième est quant à lui pris en charge par un « Homo sapiens sapiens ». Le temps d'un court chapitre, ce mille-pattes se fait ainsi le relais empathique de l'inquiétude du héros et assure l'embrayage de la métaphore de la prédation, qui déterminera le premier face-à-face de Wahhch avec son ennemi. Inutile et invisible au niveau diégétique,

le myriapode est donc essentiel aux niveaux narratif et pathémique.

L'attention accordée par Mouawad à ces animaux de l'ombre intervient dans ce que Sophie Milcent-Lawson appelle un « tournant animal dans la fiction contemporaine »³. Si cette notion de *tournant* concerne en premier lieu la littérature, le phénomène est sensible dans d'autres domaines artistiques :

[T]ous les arts, et d'abord la littérature, ont témoigné depuis le grand tournant du XIX^e siècle une importance accrue à la figuration de l'animal, comme pour répondre à la déliaison qui a frappé dans la réalité une complicité immémoriale entre les hommes et les bêtes. [...] C'est à cela que depuis si longtemps tant d'images d'animaux répondent, et le cinéma depuis sa naissance de façon saisissante⁴.

De manière concomitante, et s'intégrant dans le champ pluridisciplinaire des *animal studies*, on a vu l'essor de la zoopoétique, une approche des textes littéraires et, par extension, de toutes les productions artistiques, qui propose de découvrir ou de redécouvrir les productions culturelles tant anciennes que contemporaines en se focalisant sur les modes de présence et d'absence des animaux. La zoopoétique se fait ainsi le pendant d'une longue tradition critique pour laquelle ces animaux « [r]éputés [...] mutiques par des chercheurs en littérature sourds à leur voix » étaient « des objets d'études au mieux inexistantes, au pire illégitimes »⁵. Dès les années 1950 pourtant, Étienne Souriau

¹ Wajdi Mouawad, *Anima*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2012, p. 298.

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n° 6, 1972, p. 93.

³ Sophie Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, n° 181-182, 2019. La stylisticienne constate une mise à distance de l'anthropomorphisme dans les manières d'écrire sur les animaux à partir de la seconde moitié du XX^e siècle.

⁴ Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalité*, Paris, P.O.L, coll. « Trafic », 2009, p. 422.

⁵ Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 28.

analysait déjà trois « caractéristiques proprement filmiques du thème animal » : une « motivation cinématique », à savoir l'esthétique du mouvement animal, une « motivation morphologique » qui relève de la manière de « meubler l'espace filmique », et enfin une « motivation expressive » qui provient de la « relation diégétique avec l'homme rendant disponible toute une gamme émotive »¹. Cette dernière dimension n'échappe pas à l'anthropocentrisme, mais rend bien compte de la réalité des œuvres : bien souvent, les animaux ne sont pas représentés à l'écran pour eux-mêmes, mais comme symboles de la condition humaine.

C'est dans cette triple perspective proposée par Étienne Souriau, et dans une démarche zoopoétique, que nous proposons d'étudier ces personnages de l'ombre que sont les animaux occupant les marges scénographiques et diégétiques d'*Anima* de Wajdi Mouawad (2012), *Amores perros* d'Alejandro González Iñárritu (2000), *The Children of Men* de P. D. James (1992) et son adaptation cinématographique par Alfonso Cuarón titrée *Children of Men* (2006). Relatant des tragédies individuelles et collectives, ces œuvres adoptent les schémas narratifs de la chasse, de la traque et de la fuite face à la brutalité de la condition humaine. Dans le roman de Mouawad, Wahhch poursuit Rooney, le meurtrier de sa femme, à travers le Canada et les États-Unis, remontant également la piste de son propre passé noirci par les massacres de l'histoire. À l'inverse, dans le sombre récit d'anticipation (*The Children of Men*), ce sont les protagonistes qui se trouvent traqués par différentes forces politiques anglaises à la recherche de la dernière femme enceinte (Julian dans le livre, Kee dans le film) d'un monde devenu stérile, ultime espoir d'une humanité en voie d'extinction. *Amores perros*, enfin, montre l'impossibilité de fuir les « lois de la jungle » de Mexico où chacun doit lutter pour survivre : le film relate les destins misérables de trois personnages qui ne parviennent pas à y échapper — Octavio, Valeria et El Chivo, reliés entre eux par un grave accident de voiture qui se produit au cœur de la capitale mexicaine.

Dans ces quatre œuvres, les animaux se caractérisent par leur discrète omniprésence –

omniprésence à relativiser cependant avec le roman de P. D. James, où les quelques apparitions animalières sont, néanmoins, toujours chargées symboliquement. Par leur grand nombre et par leur récurrence, tous ces animaux sont amenés à incarner une sorte de personnage collectif.

L'ombre, ces personnages la révèlent autant qu'ils l'habitent. Littéralement, d'abord, certains se tiennent dans l'ombre qu'ils ont pour cachette ou pour habitat ; d'autres dans l'ombre de leur maître ; tous se situent à la limite du visible et du caché, et aux marges des quêtes existentielles qui se jouent dans la pleine lumière. Témoins distants ou empathiques des destinées humaines, ces animaux *a priori* insignifiants individuellement, ont le tragique en partage avec les protagonistes humains. Ils deviennent alors pour ces derniers les miroirs métaphoriques de leur violence, de leur vanité, de leur impossible solidarité, et plus encore de leur finitude.

Occuper l'ombre : les animaux anonymes peuplant les décors

Accorder le statut de personnage aux animaux ne va pas de soi, et la frontière qui les sépare des éléments du décor peut être ténue car les signes visant à les en distinguer sont parfois inexistantes ou faibles. Si le nom est l'une des constantes les plus traditionnelles de l'être-personnage, la plupart des animaux de l'ensemble de notre corpus n'en porte pas. Dans *Anima*, le choix d'une dénomination par l'espèce pour chaque animal narrateur² les qualifie de manière minimale et les désindividualise, en les confondant avec leurs congénères. Sur le papier comme à l'écran, les animaux de notre corpus ont pour la plupart un statut de figurants : invisibles en tant qu'individus, ils prennent seulement part à la masse qu'ils constituent ensemble.

L'individualisation est justement, avec la volonté, l'une des deux composantes principales de l'être-personnage, qui permettent de mesurer à *quel point* l'animal est un personnage. En effet, en ce qui concerne les animaux, « la question [semble] moins d'être ou ne pas être un personnage, que d'être plus

¹ Étienne Souriau, « L'univers filmique et l'art animalier », *Revue internationale de filmologie*, t. 7, n°25, janvier-mars 1956, p. 51-62.

² Durant les deux premières parties du roman, chaque chapitre porte le nom en latin de l'espèce à laquelle l'animal narrateur appartient, faisant de chaque individu un représentant de l'ensemble de l'espèce.

ou moins pleinement un personnage »¹. Inga Velitchko² distingue quatre catégories de personnages animaux au sein d'un *continuum*, selon qu'ils sont plus ou moins individualisés et dotés de volonté propre, plus ou moins personnages. La première de ces catégories embrasse les animaux qui, « appartenant au monde extérieur à la sphère humaine, ne sont que des instruments, avec le même statut que tant d'autres éléments du monde : arbres, bâtiments, objets usuels »³. Être extérieur à la sphère humaine n'implique pas forcément un éloignement physique : au contraire, la périphérie qu'occupent les animaux de l'ombre se concilie souvent avec la proximité des protagonistes humains. C'est le cas de ces « indésirables au sein de la communauté »⁴, animaux de l'ombre par excellence car « parasite[s] »⁵ qui s'immiscent dans les recoins inaccessibles des maisons, pillent les placards, creusent des passages derrière les meubles et dans les murs : ils observent les hommes sans en être vus.



Fig. 1 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:16:52.

Le point de vue que les animaux prennent en charge dans *Anima* n'est ainsi jamais à hauteur humaine. Le plus souvent au ras du sol – voire sous le sol, comme cette souris qui depuis l'ombre observe Wahhch à travers « la surface grillagée de la bouche d'égout, sous laquelle [elle] niche »⁶ – les narrations animales sont une invitation à accorder une importance aux ombres, aux marges, tant diégétiques que scénographiques. Les animaux se trouvent en effet aux samoyauls des trames narratives, auxquelles ils

ne prennent aucune part et dont ils sont de purs observateurs distants : « [i]ls n'ont pas de nom, et semblent s'inscrire dans une sorte de hors d'œuvre – scène, anecdote – détaché de l'action principale »⁷. Cette place périphérique est redoublée par une marginalisation scénographique : les animaux se trouvent aux arrière-plans, voire dans les angles morts des caméras, là où le regard ne se pose jamais.



Fig. 2 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:15:19.

Néanmoins, ils se manifestent quelquefois aux yeux ou aux oreilles des humains, introduisant brièvement un contact entre ces deux mondes distincts (pourvu que l'humain prenne la peine de se baisser) :

Ils se sont appuyés contre le mur et j'ai senti leurs pieds se poser sur le rebord du radiateur électrique fixé à même la plinthe et derrière lequel je me tiens caché. Je suis toujours là. Entre le mur et le radiateur. [...]

Je me suis avancé et je suis sorti de mon réduit. Je suis resté dans l'obscurité, tapi entre le pied de la table et la plinthe. J'ai émis un couinement à peine audible. Il m'a entendu. Il s'est retourné. Il a d'abord cherché, puis, en se baissant, il m'a aperçu⁸.

Nuisibles, indésirables, repoussants, habitant littéralement l'ombre, les rats occupent également une place particulière dans la seconde partie d'*Amores perros*. On les entend grouiller sous le parquet du nouvel appartement de Valeria, mais sans jamais les voir. Leur présence n'est donc que suggérée, et devient tout à fait anxiogène lorsque le

¹ Christèle Couleau, « Les animaux sont-ils des personnages comme les autres ? », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, A. Déruelle (dir.), publication d'une journée d'études sur le site du GIRB (Paris 7), 2013.

² Inga Velitchko, « Les personnages animaux dans la littérature – Esquisse de typologie et de fonctions », *Fabula / Les colloques, La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, 2018.

³ *Ibid.*

⁴ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 60.

⁵ *Id.*, p. 47.

⁶ *Id.*, p. 116.

⁷ Christèle Couleau, *op. cit.*

⁸ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 161-169.

chien de Valeria se trouve bloqué avec eux, sous le parquet – sous le décor. Les protagonistes humains, restés sur scène, se démènent pour tenter de briser ce plancher, cette limite entre la scène et le hors-scène, le haut et le bas, pour sauver leur chien. Les rats, et le territoire obscur et subalterne qu'ils occupent, deviennent alors le centre focal de l'attention des protagonistes, tout en demeurant invisibles, insaisissables, dans l'ombre jusqu'au bout. Tout se fait au niveau de la bande sonore : les gémissements de ce chien prisonnier sous le plancher, s'interrompant parfois pour laisser place aux grouillements des rats, rendent ses maîtres fous d'espoir, d'inquiétude et de colère.



Fig. 3 – Alejandro González Iñarritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:32:18.



Fig. 4 – Alejandro González Iñarritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:33:49.

L'invisibilité des animaux relégués au hors-champ peut donc être saillante et signifiante : ils forment une toile de fond non plus visuelle, mais sonore. Aboiements, piailllements, bêlements, meuglements sont omniprésents dans l'adaptation de Cuarón depuis Londres jusqu'à Brexhill, se mêlant aux différentes langues des réfugiés et aux pleurs des victimes des bombardements de la guerre civile qui fait rage à la fin du film : tout en restant hors-champ, ces animaux saturent le fond sonore de leur omniprésent vacarme. Le chant du coq rythme ainsi la laborieuse fuite de Theo, Miriam et Kee,

annonçant l'arrivée imminente du jour et le réveil des *Fishes* (des activistes qui, bienveillants au premier abord, cherchent en réalité à s'approprier l'enfant de Kee à des fins politiques) : dans cette scène, le coq psalmodie l'urgence de la fuite.

Ainsi, les animaux occupant la marge scénographique ont néanmoins une fonction pathémique, dans le sens où ils permettent d'installer et d'entretenir des ambiances angoissantes. Peuplant un décor loin d'être inerte et inoffensif, les animaux de l'ombre, par leurs manifestations de présence diffuses mais récurrentes, enserrant les protagonistes dans d'inquiétants étaux.

Relier les espaces diégétiques et les protagonistes

Bien que cachés, tapis dans l'ombre, voire situés hors-champ, les différents bestiaires jouent un rôle non négligeable dans les quêtes des protagonistes humains en participant à la liaison des intrigues. Les animaux constituent en effet l'un des fils rouges permettant de suivre les personnages principaux dans leurs errances, entre progression spatiale et éclatement narratif. L'œil du spectateur suit la grande diversité d'animaux du film *Children of Men* au fur et à mesure des déplacements des héros vers le terme de leur quête – le bateau de *Human Project*, nouvelle arche de Noé censée sauver l'espèce humaine. Animaux domestiques et sauvages peuplent ainsi la ville, la campagne, les camps de réfugiés, et relient les scènes entre elles par des présences fugaces ou par une occupation en continu de la bande sonore, du chien pelotonné dans les bras de sa maîtresse dans un café londonien au goéland juché sur un brise-lame à la sortie des égouts de Brexhill où Kee et Theo attendent le bateau. Par son potentiel de signification, cette présence animale tout au long des déplacements du héros participe à l'homogénéisation du signifiant audiovisuel et du signifié narratif, qui fonde la continuité narrative dans l'art cinématographique. Non seulement les animaux accompagnent en arrière-plan la fuite de Theo et Kee, mais ils illustrent, à plus grande échelle, les migrations politiques et climatiques, comme le montre le plan furtif d'un chameau qui marche aux côtés de son maître en plein cœur de Londres.

Dans *Amores perros*, les animaux constituent d'emblée un élément central pour reconstituer le « puzzle » diégétique des personnages, dont les destins misérables s'entrecroisent à partir de l'élément déclencheur de l'accident de voiture et que le public découvre au gré des *flashbacks*¹. Dès la première scène, Cofi se présente comme un élément stable au sein de la structure narrative éclatée. Dans une esthétique en miroir, le film s'ouvre sur l'image de son corps sanglant et se clôt sur le départ du couple qu'il forme avec le Chivo, se détachant en ombre chinoise à contre-jour sur le ciel pâle de Mexico. Les aboiements des chiens permettent également de tisser des liens entre des personnages humains qui ne se parlent pas : Valeria et le Chivo ne se croisent jamais, mais leurs chiens se répondent lorsque la voiture de la jeune femme passe rapidement à côté de la meute du Chivo. Pour David Yagüe Gonzáles « le chien est utilisé comme un leitmotiv entre trois classes différenciées de la capitale »², établissant une rencontre indirecte entre l'actrice et le vagabond, le haut et le bas de la hiérarchie sociale.

Dans *Anima*, la faune du roman prend en charge la narration, et l'enchaînement de nombreux chapitres est assuré par un relais de points de vue internes. Souvent, ce relais s'opère entre des animaux qui se croisent ou se dévorent, et ces scènes de prédation entre animaux annonce toujours un danger pour le héros. C'est une araignée en train de dévorer un papillon pris au piège dans les fils de sa toile qui raconte l'arrivée de Wahnch à l'hôtel Sunrise, installant d'emblée un climat de méfiance envers ce lieu, qui est également celui où Rooney prend Wahnch au piège. Le mille-pattes affairé à dévorer les cloportes prend en charge la narration quand Rooney entre dans la chambre de Wahnch pour y commettre son crime, puis il est relayé par une souris qui cède bientôt sa fonction narrative au chat qui raconte sa dévoration, puis le viol du personnage principal. L'araignée, le

mille-pattes, le chat et leurs proies se font ainsi les échos de la traque de Rooney et de Wahnch. La succession des chapitres et le passage de la fonction narrative d'un animal à un autre fonctionne comme un engrenage tragique où les destinées animales ont toujours un léger temps d'avance sur celles des personnages humains.

Les animaux dans l'ombre des humains

Les personnages animaux peuvent devenir actants dans les destinées humaines. Ceux qui sont en « collaboration amicale ou lutte brutale »³ avec les humains composent la deuxième catégorie proposée par Inga Velitchko. Ils ne sont pas forcément des personnages fortement individualisés ou dotés d'une volonté claire, et n'obtiennent donc pas nécessairement, par leur fonctionnalité marquée, le statut de personnages principaux. Ainsi, un adjuvant peut le devenir sans volonté de venir en aide au héros. La moufette qui sauve Wahnch de la mort s'interpose par hasard devant la voiture des deux hommes qui veulent l'éliminer. Elle réussit à les faire fuir, apparaissant ainsi « victorieuse de l'opposant »⁴ ; mais elle semble agir par instinct bien plus que par volonté : justement, c'est une solidarité instinctive, spontanée, entre les animaux de l'ombre et Wahnch, que Mouawad cherche à



Fig. 5 – Portrait de Mason-Dixon Line réalisé par Sophie Jodoin, dans Wajdi Mouawad, *Anima*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel » 2012, p. 495.

mettre en scène. Dans ces conditions, l'intervention de la moufette est plutôt de l'ordre de l'incident que de la participation à une quête qui vise à rendre le héros victorieux de ses adversaires.

Parmi les animaux qui entrent en collaboration amicale avec les humains, Inga Velitchko évoque en particulier les animaux adjuvants, qui « appartiennent souvent, mais pas toujours, aux personnages humains » et qui « commencent à ressembler aux humains »⁵. Cette catégorie englobe plus volontiers des personnages secondaires que

¹ Allison Stubbmann, « Analyzing the Puzzle That is *Amores Perros* », *Film Matters* 2 n°2, 2011.

² David Yagüe Gonzáles, « Animalidad y animalización en *Amores perros* », *Miríada Hispánica* n°14, 2017, p. 108. Notre traduction.

³ Inga Velitchko, *op. cit.*

⁴ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 92.

⁵ Inga Velitchko, *op. cit.*

des personnages de l'ombre. En effet, les animaux de compagnie ou adjuvants sont plus étroitement liés au destin des personnages humains et occupent bien souvent le devant de la scène à leurs côtés. Ils sont de ce fait plus qualifiés, car ils portent en général un nom et des marques qui les distinguent des autres membres de leur espèce. Le chien Cofi dans *Amores perros*, Mason-Dixon-Line et Motherfucker dans *Anima*, en sont de parfaits exemples. Un portrait de Mason-Dixon-Line, chien monstrueux qui prend en charge la narration de toute la troisième partie du roman de Mouawad, apparaît même dans les pages de fin, soulignant visuellement son importance (Fig. 5). Sur le continuum qui s'étend du personnage de l'ombre aux héros, ce type de personnage animal, fortement différencié, semble approcher du personnage secondaire, apparaissant fréquemment aux moments clefs de la diégèse.



Fig. 6 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 10:20.

Les personnages humains fonctionnant en binôme avec des animaux reçoivent eux-mêmes l'animal qui leur est associé comme un signe particulier contribuant à les différencier et les distinguer. Les chiens et les chats, acolytes par excellence des humains, sont nombreux à se trouver toujours dans l'entourage immédiat de certains personnages, participant ainsi à leur caractérisation et à leur identité. C'est le cas pour Marichka qui, dans le film *Children of Men*, est repérable par Santo, « son clébard merdique » [*crappy dog*]. La langue de Marichka, non traduite à l'écran et incompréhensible pour les protagonistes, se mêle aux aboiements de son chien tantôt trotinant à côté d'elle, tantôt perché dans ses bras.



Fig. 7 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 09:18.

Ces personnages de l'ombre donnent des informations essentielles sur les personnages, et dirigent le public et le lectorat dans la manière de les appréhender. Cela est particulièrement tangible dans le film d'Alfonso Cuarón : son chien calme et fidèle inspire la sympathie et la confiance envers Jasper ; les bergers allemands agressifs extériorisent la violence des policiers qui gardent fermées les cages des réfugiés, et les chevaux qui surélèvent policiers comme militants islamistes incarnent la puissance armée des luttes politiques. Ils contribuent donc à définir l'identité des humains, mais aussi son évolution. Dans les deux premières parties d'*Amores perros*, le Chivo apparaît toujours entouré d'une meute de chiens avec lesquels il vit et qu'il considère comme sa famille. Leur meurtre commis par Cofi dans la troisième partie est alors vécu par le Chivo comme un douloureux deuil, et entraîne en même temps un changement de son identité, et de son costume (il se rase et change de vêtements).



Fig. 8 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:43:00.



Fig. 9 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:43:10.

Après Jean-Michel Durafour, on peut donc dire que « l'animal fait voir l'homme »¹. Contribuant étroitement à la construction de l'identité des protagonistes principaux et secondaires, les animaux qui forment avec eux des binômes apparaissent ainsi comme des projections animistes, des incarnations de leur intériorité.

Des personnages-symboles : miroirs et contrepoints des noirceurs humaines

Après la Seconde Guerre mondiale, et notamment chez ceux qui l'ont vécue dans la chair de leur histoire personnelle, l'animal apparaît comme une grande ombre qui enveloppe et obscurcit l'écriture.²

Fortement métaphoriques dans les œuvres, les animaux fonctionnent à la fois comme miroirs et comme contrepoints des destinées humaines, se faisant tour à tour supports analogiques et doubles inversés. Leur présence permet de mettre en relief les tragédies individuelles et collectives avec lesquelles les protagonistes se démènent.

La mise en retrait diégétique et scénographique des animaux peut exploiter un symbolisme de l'ombre non pas négativement connoté (lieu dangereux ou subalterne, comme nous l'avons vu

plus haut), mais positivement, comme refuge face aux véritables noirceurs. Elle s'avère souvent salvatrice pour les animaux d'*Anima* qui cherchent à s'y réfugier, afin de se tenir à distance des affaires humaines et de leur lot de souffrances. La mouffette, échappant aux coups des hommes qu'elle vient d'agresser, se sent « [p]rotégée par l'obscurité »³ qui la place hors de portée de leur violence. De façon plus métaphorique, cette araignée se recroqueville derrière le mur pour échapper au contact de Wahhch, et à la souffrance vertigineuse qu'il porte en lui :

Quelque chose d'humain est venu m'effleurer et les ténèbres m'ont envahie. Je me suis reculée et je me suis enfuie par une fissure du mur pour le sortir de ma vue et retrouver l'obscurité profonde des arachnées, bien plus lumineuse, bien plus rassurante que cette nuit effroyable que je venais d'entrevoir et qui est, je le sais à présent, le propre des humains⁴.

Ainsi, l'ombre qu'habitent les animaux se différencie de l'ombre qui habite les humains. Les personnages animaux apparaissent alors comme des projections de la noirceur intérieure des protagonistes humains occupant le devant de la scène.

Dans *(The) Children of Men* et *Amores perros*, cette fonction révélatrice que constitue l'analogie entre humains et animaux se double d'une forte symbolique chrétienne. Récit d'anticipation, *(The) Children of Men* pourrait être caractérisé comme une fiction « apocalyptique messianique »⁵. Beaucoup l'ont remarqué⁶, la révélation de la grossesse de Kee à l'écran rappelle une image de madone : au milieu d'une grange, parmi les veaux, la jeune femme découvre son ventre devant Theo qui s'exclame « Jesus Christ! », au son du chant lyrique composé par John Tavener *Fragments of a Prayer*. Les vaches, alignées le long des parois, sont séparées de leurs petits et traites automatiquement. Juste avant cette révélation, Kee fait remarquer à Theo la barbarie des

¹ Jean-Michel Durafour, « Le cinéma à l'usage des vivants, réflexions après une lecture de Bruno Latour », *Débordements* [en ligne], 2021. URL : <https://www.debordements.fr/Le-cinema-a-l-usage-des-vivants>.

² Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'humanité*, Paris, Fayard, 1998, p. 729.

³ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 61.

⁴ *Id.*, p. 122.

⁵ Jean-Paul Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019 : « Non pas qu'elles promettent la destruction universelle : au contraire, elles permettent d'échapper au présentisme contemporain en rouvrant, dans le présent, un espace messianique. La promesse qui y émerge n'est pas celle du progrès – il n'y a plus de flèche du temps – mais celle d'un événement pur. Elle ne détermine pas l'avenir, elle l'ouvre. Cette possibilité est au cœur de ce que Derrida appelait le "messianique [1]" ; elle s'oppose aux promesses de "progrès qui prétendent encore nous assurer de notre avenir." »

⁶ Voir Samuel Arago, « Ethics, Aesthetics and Future in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Discourse*, Vol. 32, n°2: *Transpositions*, Détroit, Wayne State University Press, 2010, p. 222 ; Heather Latimer, « Bio-Reproductive Futurism, Bare-Life and the Pregnant Refugee in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Social Text*, vol. 29, n°3, 2011, p. 62.

humains qui coupent quatre de leurs tétons pour que les mamelles puissent entrer dans la trayeuse. La maternité des vaches est mise au service des fermiers, et les veaux, parqués ensemble et séparés des mères, annoncent ce qui adviendra du bébé de Kee si elle reste à la ferme : son enfant sera confisqué et sa fertilité exploitée par les *Fishes*. Cette scène ne se fait donc pas seulement le relais de l'imaginaire maternel couramment associé à la vache, mais elle en montre surtout les travers liés à la domestication humaine, et contribue à créer une ambiance pesante qui nous fait douter du statut de refuge de la ferme. Cela prépare la révélation des véritables intentions des *Fishes*, et la fuite de Kee, Miriam et Theo pour sauvegarder l'autonomie de Kee en tant que mère. Les vaches se font ainsi le relais analogique des enjeux liés au destin de Kee et de son bébé. Cette scène extatique porte en elle à la fois la possibilité et l'impossibilité d'un espoir de sauver cette humanité qui semble incapable de se retenir d'exploiter le moindre être vivant.



Fig. 10 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 37:20.

Dans *Amores perros*, ce sont les chiens qui occupent de multiples rôles symboliques :

Amores perros reflète les multiples rôles tenus par les chiens : des chiens comme des vaches à lait ou des cochons-tirelire, des chiens comme des rats, des chiens comme un exutoire de la violence qui règne sur la ville, des chiens comme des compagnons, des chiens comme une protection, des chiens comme dignes réceptacles de l'attention et de l'affection des humains, des chiens comme des miroirs, des chiens comme des métaphores du comportement de leurs maîtres¹.



Fig. 11 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 04:20.

Les chiens combattants, en particulier, incarnent la violence qui règne au sein des communautés humaines. La parabole d'Abel et Caïn qu'on retrouve souvent dans les films d'Iñárritu est ici renforcée par un jeu de reflets entre ces combats de chiens et les tentatives fratricides qui encadrent le film – la première, entre Octavio et Ramiro (première partie), et la seconde entre Luis et Gustavo (dernière partie). Dans la troisième partie, le Chivo est engagé par Gustavo pour tuer son aîné : lorsqu'il découvre la réelle mission que lui a confiée ce « putain de Caïn » [*pinche Cain*], l'ancien guérillero refuse de devenir « bouc émissaire » [*chivo expiatorio*] et décide de prendre en otage les deux rivaux pour les laisser s'entretuer dans une pièce fermée, tout comme les chiens combattants. Cofi incarne l'ombre que ses maîtres portent en eux et la violence généralisée des animaux humains et non humains envers leurs semblables. En témoigne le nouveau nom que le Chivo lui donne à la fin du film : Negro — l'onomastique achevant la métamorphose de Cofi en tueur.



Fig. 12 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 2:23:02.

¹ Mónica de la Torre, « The City as Bitch in *Amores perros* Mexico: Lions Gate Films, 2000 », *Literature and Arts of the Americas*, 35:65, 2002, p. 85. Notre traduction.

Ce jeu de reflets entre l'humain et l'animal peut, dans la tradition thériophile¹, révéler la dénonciation des actes humains par la supériorité des bêtes qui ont su préserver leur naturalité, contrairement à notre espèce qui aurait dévoyé ses bons instincts. Dans le livre *The Children of Men*, cette considération conduit à une inversion des valeurs : les animaux ont un avantage par rapport aux humains, restant fertiles tandis que l'espèce humaine est privée de descendance. Ainsi dans ce passage, la présence bruyante des canards dans la rivière souligne l'absence des enfants :

La rivière était un ruban chiffonné reflétant le ciel, et lorsqu'il traversa le pont et s'arrêta pour regarder en bas, un bruyant troupeau de canards et deux oies arrivèrent en vociférant, bec grand ouvert, comme s'il pouvait encore y avoir des enfants pour leur lancer du pain puis s'enfuir en criant, saisis d'une peur à demi feinte devant leurs tapageuses importunités. Le hameau était désert.

[*The river was a crinkled ribbon reflecting the sky, and as he crossed the bridge and paused to look down, a noisy gaggle of ducks and two geese came clamouring, wide-beaked, as if there could still be children to fling them crusts and then run screaming in halfsimulated fear from their noisy importunities. The hamlet was deserted.*]²

Le hameau apparaît dès lors comme l'ombre de ce qu'était auparavant la communauté humaine, et sa proximité avec la rivière, lieu naturel toujours grouillant de vie, ne fait qu'accentuer le déséquilibre entre humains et autres animaux. Il en est de même dans ce passage, où s'ajoute une dimension religieuse, centrale dans le roman :

Un jeune cerf du parc de Magdalen était, Dieu sait comment, entré dans la chapelle, où il se tenait aussi tranquillement à côté de l'autel que s'il avait été dans son habitat naturel. Le chapelain, poussant des cris d'orfraie, s'était rué sur lui, le bombardant de livres de prières, martelant ses flancs satinés. Surpris, l'animal avait docilement essuyé l'assaut avant de se décider à quitter la chapelle d'un pas léger et désinvolte. Le chapelain avait alors tourné vers Théo un visage ruiselant de larmes. « Bon sang, pourquoi ne peuvent-ils pas attendre ? Maudits animaux. Ce sera à eux bien assez tôt. Pourquoi ne peuvent-ils pas attendre ? »

[*Somehow a young deer from the Magdalen meadow had made its way into the chapel and was standing peaceably beside the altar as if this were its natural habitat. The chaplain, harshly shouting, had rushed at it, seizing and*

hurling prayer books, thumping its silken sides. The animal, puzzled, docile, had for a moment endured the assault and then, delicatelyfooted, had pranced its way out of the chapel.

*The chaplain had turned to Theo, tears streaming down his face. "Christ, why can't they wait? Bloody animals. They'll have it all soon enough. Why can't they wait ?"*³

Le cerf s'oppose ici radicalement au chapelain : sa légèreté, sa désinvolture, sa tranquillité, la beauté de son pelage satiné constituent autant d'éléments de description physique mais aussi comportementale voire morale qui visent, par comparaison et opposition, à mettre en relief le désespoir de l'humain qui n'a plus d'avenir en temps qu'espèce, et que la religion ne peut plus sauver. L'espèce humaine se trouve en effet dépossédée de sa supériorité, ayant perdu le fondement même de l'existence : la capacité de se reproduire. Alors que la religion prône un refoulement des pulsions considérées comme étant du côté de l'instinct et non de la raison, l'humain se trouve à présent privé de sa capacité élémentaire à se perpétuer. Les animaux, éternels inférieurs dans les traditions d'interprétation biblique, prennent ainsi le dessus sur l'humain, qui n'a plus que sa raison pour regretter son extinction programmée.



Fig. 13 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 1:01:59.

Cette opposition fait voir l'humain comme un être en négatif, inversant les traditions théologiques et philosophiques qui faisaient de tous les autres animaux les miroirs dégradés des humains. Dans ce cadre, le cerf peut apparaître comme un symbole

¹ George Boas, *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century (Contributions to the History of Primitivism)*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1933.

² Phyllis Dorothy James, *The Children of Men*, London, Faber & Faber, 2000 [1992], p. 60 ; *Les Fils de l'homme*, trad. Éric Diacon, Paris, Fayard, 1992, p. 87.

³ Phyllis Dorothy James, *The Children of Men*, op. cit., p. 41 ; *Les Fils de l'homme*, op. cit., p. 63.

christique¹, qui contribue à représenter le chapelain comme un pécheur, et à le rappeler à l'ordre de l'humilité. Dans le film de Cuarón, la scène est déchristianisée puisqu'une biche est substituée au cerf, et une école désaffectée à l'église. Reprenant le motif des univers apocalyptiques, cette scène est tout à fait éloquente, puisque la biche incarne le symbole d'une nature restée fertile qui reprend ses droits sur une civilisation privée de descendance, appartenant déjà au passé.

Tous ces animaux peuvent ainsi apparaître comme des *memento mori* pour une humanité en train de s'éteindre. Mais au-delà de ce rôle symbolique, et en raison de leur présence visuelle et sonore constante, nous pourrions les considérer comme un personnage collectif comparable au chœur du théâtre tragique. Dans les tragédies grecques, le chœur est caractérisé par son omniprésence scénique, sa place ainsi que son langage différenciés (dans l'orchestre, versification particulière, chant et danse). Son rôle, enfin, est celui d'un observateur moral de la destinée humaine, généralement indépendamment de l'action, mais avec la possibilité néanmoins d'occuper le statut de victime dans la diégèse.

Dans ce *continuum* perméable qui s'étend du décor au symbole, les animaux qui peuplent notre corpus se font les témoins de la misère des humains, dont ils partagent souvent les destinées et les souffrances. Certains de ces animaux vont jusqu'à occuper le devant de la scène, se faisant les doubles des héros, comme l'annonce le chien Mason-Dixon-Line au moment où il devient narrateur d'*Anima* : « j'ai fait un pas et je suis sorti de l'ombre »². Dommages collatéraux de la guerre, exploités comme bétail ou comme divertissement sanglant, les animaux sont bien souvent des miroirs tendus à la communauté humaine et à son lot de violences — subies ou perpétrées. Les animaux sont des survivants, tout comme le sont les protagonistes

humains en marge de leur propre espèce, seuls véritables héros de ces quatre œuvres. Ces derniers s'animalisent à leur tour (« il est de ma race »³ lit-on dans la description de Wahnch faite par un rat), et imperceptiblement, nos personnages de l'ombre finissent par apparaître « entre chien et loup », par ce lien hybride qui se tisse avec les héros.

Bibliographie

Corpus primaire

- CUARÓN, Alfonso (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006.
- IÑARRITU GONZÁLEZ, Alejandro (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000.
- JAMES, Phyllis Dorothy, *The Children of Men*, London, Faber & Faber, 2000 [1992] ; *Les Fils de l'homme*, trad. Éric Diacon, Paris, Fayard, 1992.
- MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2012.

Bibliographie critique

- AMAGO, Samuel, « Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Transpositions*, vol. 32, n°2, 2010, p. 212-235. URL: <http://www.jstor.org/stable/41389843>.
- BADIOU-MONFERRAN, Claire, DENOZ, Laurence (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, Paris, P.O.L, coll. Trafic, 2009.
- BERTRAND, Denis, CONSTANTIN, Michel (dir.), *La Parole aux animaux, Conditions d'extension de l'énonciation*, Fabula/Les colloques, Actes de la journée d'étude de Paris 8, 2017.
- BOAS, George, *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century (Contributions to the*

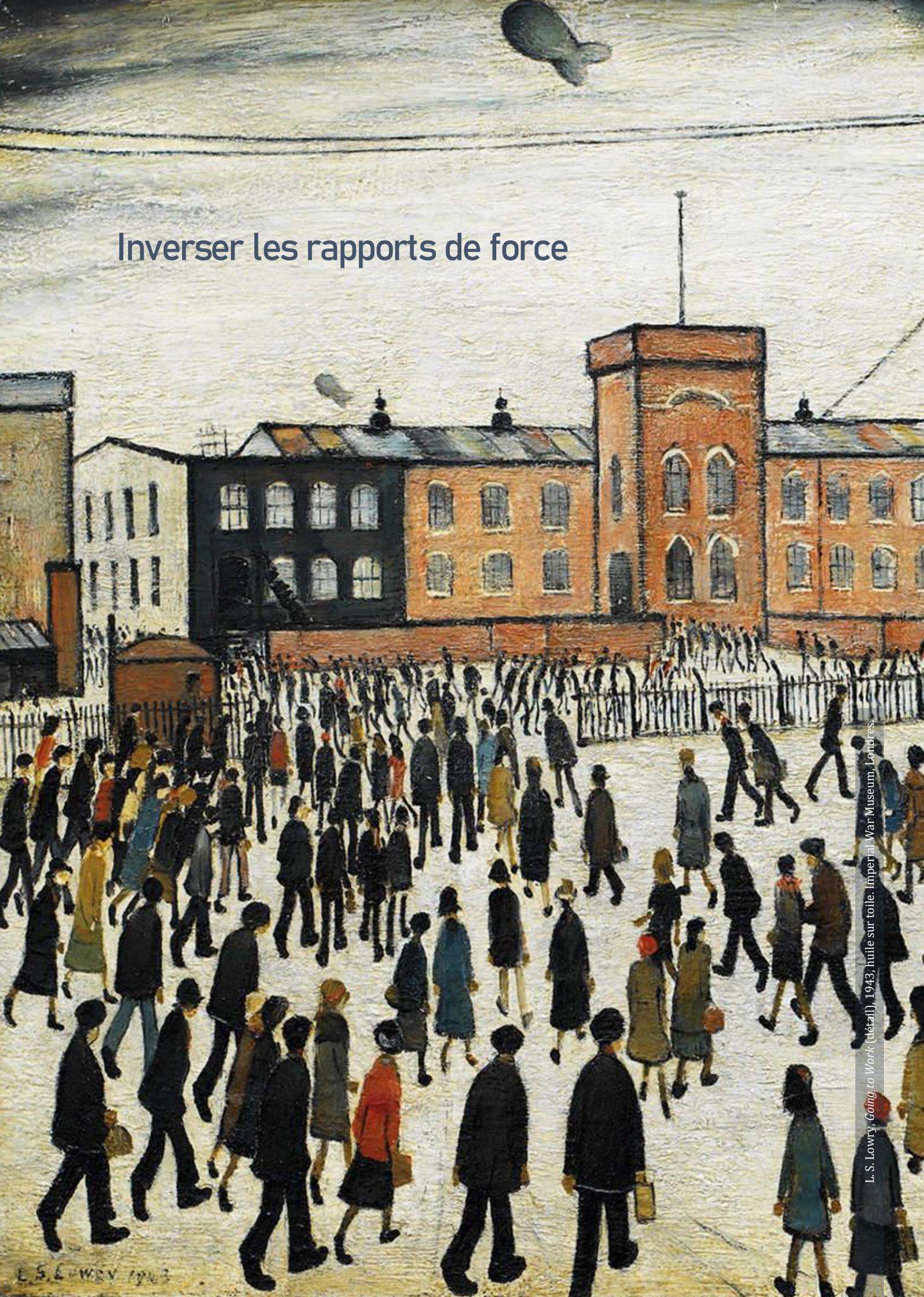
¹ Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Presses Universitaires de France, 2017, p. 25-26 : « CERF – 1 / Caractérisé par ses bois magnifiques dressés au-dessus de sa tête, le cerf est un animal apparenté au monde végétal et particulièrement à l'arbre, dont il partage la symbolique. Les légendes de saint Eustache, de saint Hubert et de saint Julien l'Hospitalier ont en commun l'apparition d'un cerf présentant le Crucifié entre ses bois : à travers le cerf, dont les bois rappellent la croix, se manifeste le Christ. 2 / Dans l'art paléochrétien et médiéval, les cerfs assoiffés, s'abreuvant à une source d'eau vive ou aux fleuves du paradis, représentent les âmes des fidèles (ou plus particulièrement celles des catéchumènes) désireuses de rencontrer Dieu (Ps 42, 2). Un cerf ou une biche qui flaire un serpent fait allusion à la lutte contre la tentation dans la quête du Salut ».

² Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 332.

³ *Id.*, p. 47.

- History of Primitivism*), Baltimore, Johns Hopkins Press, 1933.
- COULEAU, Christèle, « Les animaux sont-ils des personnages comme les autres ? », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, A. Déruelle (dir.), publication d'une journée d'études sur le site du GIRB (Paris 7), 2013. URL : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr>.
- DURAFOUR, Jean-Michel, « Le cinéma à l'usage des vivants, réflexions après une lecture de Bruno Latour », *Débordements* [en ligne], 2021. URL : <https://www.debordements.fr/Le-cinema-a-l-usage-des-vivants>.
- ENGELIBERT, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde, la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- FONTENAY, Elisabeth de, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'humanité*, Paris, Fayard, 1998.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n° 6, 1972, p. 86-110.
- LATIMER, Heather, « Bio-Reproductive Futurism, Bare-Life and the Pregnant Refugee in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Social Text*, vol. 29, n°3, 2011, p. 51-72.
- LAUWERS, Margot, « Anima et l'écopoétique », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, 2015, p. 93-99.
- MILCENT-LAWSON Sophie « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, 181-182, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5835>
- OLSEN, Jon-Arild, « Film, fiction et narration », *Poétique* n°141, 2005, p. 71-91. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-1-page-71.htm>.
- SIMON, Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.
- SOURIAU, Étienne, « L'univers filmique et l'art animalier », *Revue internationale de filmologie*, t. 7, n° 25, janvier-mars 1956, p. 51-62.
- STUBBMANN, Allison, « Analyzing the Puzzle That is *Amores Perros* », *Film Matters*, Vol. 2, n°2, p. 23-27, décembre 2011.
- SUBERCASEAUX, Bernardo, « Perros y literatura condición humana y condición animal », *Atenea*, n°509, 2014, p. 33-62.
- TORRE DE LA, Mónica, « The City as Bitch in *Amores perros* Mexico: Lions Gate Films, 2000 », *Literature and Arts of the Americas*, 35:65, 2002, p. 84-87. URL :
- <http://dx.doi.org/10.1080/08905760208594717>.
- VELITCHKO, Inga « Les personnages animaux dans la littérature - Esquisse de typologie et de fonctions », *Fabula / Les colloques, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, 2018. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document5396.php,%20consultado%20el%2019/08/2020>.
- YAGÜE GONZALEZ, David, « Animalidad y animalización en *Amores perros* », *Miríada Hispánica*, n°14, 2017, p. 105-114.

Inverser les rapports de force



Des pitres entre ombre et lumière

Marjorie Colin
Université Sorbonne Nouvelle

Les personnages de l'ombre, « êtres souvent invisibles et muets », sont cachés, voire masqués par les « puissances géniales des personnages principaux »¹. Pour se démasquer ou se révéler aux autres – personnages et spectateurs – il faut qu'un basculement s'opère, un décentrement de notre regard sur la fonction que l'auteur semble, en apparence, leur octroyer. Dès lors, comment passe-t-on de l'ombre à la lumière ?

Pour éclairer ce questionnement, nous choisirons trois œuvres qui font la part belle à la clownerie : *Eleutheria* de Beckett, *La Leçon* de Ionesco et les *Entrées clownesques* de Tristan Rémy. Ces trois œuvres, qui introduisent trois figures de serviteur – déclinaires d'un même type – nous permettent de saisir ce mouvement ascendant de l'ombre à la lumière : du simple serviteur, personnage de l'arrière-plan au personnage méprisé ou victime, jusqu'à l'esquisse d'une figure agissante et quasi démiurgique. Autrement dit, comment assiste-t-on, dans ces trois œuvres, au mouvement d'élévation vers la lumière – sorte de halo inversé –, d'un personnage secondaire au personnage principal, et finalement comment l'évident accessoire se mue en discret essentiel ?

Dont l'ombre est la couleur

Arrêtons-nous tout d'abord sur leur statut de Lorsque nous parlons de « personnage secondaire », nous entendons par-là un personnage dont le statut le place *de facto* à l'arrière-plan, le premier étant occupé par le personnage principal sur qui rejaillit la lumière. Le qualificatif « secondaire » est défini par ce qui vient « après », sous-entendant alors qu'avant lui, il existe un personnage qui est « d'abord » là.

D'emblée, ce qualificatif possède un *a priori* négatif, confirmé notamment par son usage littéral – ce qui est secondaire est ce qui est sans importance – ou par le groupe nominal « effet secondaire » au sens « d'indésirable ». Partant de là, il est loisible de penser le personnage secondaire comme un être de fiction qui n'est pas aussi désiré – comprendre : qui n'est pas aussi attendu – que le personnage principal. Dans la fiction, qu'elle soit celle du récit ou de l'action, de la narration ou du drame, le personnage secondaire correspond à celui qui tient un rôle de second plan. Pour ouvrir notre analyse, nous partirons de cette définition que nos trois figures de l'ombre illustrent à l'évidence : un valet chez Beckett, une bonne chez Ionesco et un Monsieur Loyal dans les entrées de cirque. Tous trois semblent en effet ne servir que de levier, verbal ou gestuel, et leur intervention en scène se réduit à la portion congrue que représente leur texte. La bonne ionescienne ouvre et ferme la pièce pour annoncer la nouvelle élève, le valet beckettien s'assure du bon déroulement de la soirée chez les Krap et Monsieur Loyal introduit traditionnellement les clowns qui entrent en piste. Mais leur expression se limite à cela. Parents pauvres, ils n'ont parfois même pas l'heur de figurer dans les résumés ou les quatrièmes de couverture. C'est en quelque sorte la définition du personnage dans la tradition théâtrale. Le personnage secondaire reste le personnage secondaire... et ce jusqu'au XX^e siècle. Comme le souligne Marie-Claude Hubert à propos du rôle qui « donne traditionnellement son unité au personnage, rivé pour toute la durée de la représentation à une fonction unique qui le définit »².

¹ Voir l'introduction du numéro.

² Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, 2^e édition, p. 17.

« Mon nom est personne »

L'onomastique renseigne tout d'abord sur l'aspect secondaire de ces personnages, comme si elle contenait en germe leur essence. Préliminaire à toute signification, l'étude des dénominations montre comment l'auteur introduit ce caractère secondaire dans l'inconscient collectif, et ce, avant même que le personnage fasse son entrée en scène. Ce concept d'« individu-personnage » cher à Anne Ubersfeld est particulièrement saillant dans notre corpus, dans la mesure où « le personnage parlant peut être fixé, comme momifié par un excès de déterminations préalables »¹. En effet, Jacques, Marie et Monsieur Loyal, respectivement au service d'un autre dans *Eleutheria*, *La Leçon* et les *Entrées clownesques*, portent tous un nom dont les symboles renvoient à une part d'ombre. Le Jacques beckettien est une allusion revendiquée au roman de Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*. Plus que la figure homonymique du valet il faut retenir le procès du genre, de celui du roman pour Diderot, de celui du théâtre pour Beckett. Mais le prénom Jacques renvoie aussi à une expression populaire – faire le jacques – qui signifie « faire l'idiot ». Il est possible d'entrevoir le Maître Jacques de Molière, en référence au personnage éponyme de *L'Avare*, sorte de factotum. Enfin et surtout, Jacques est au service des Krap dont le patronyme signifie « merde » dans un anglais familier. Faut-il comprendre qu'en étant sous les ordres de ses maîtres, Jacques devient par là une « sous-merde » ? La dénomination est assez similaire avec Marie, la bonne de *La Leçon*, dont le prénom a une puissante connotation religieuse. Dans une certaine mesure, Marie est celle qui fait don de son corps et porte le Christ. Son dévouement est total. Pourtant, elle n'est pas celle sur qui rejaillit la lumière. Dans la pièce de Ionesco, elle « officie » auprès du Professeur, personnage du Mal qui répète le même schéma dans une sorte de gigantesque *coda* : tuer l'élève venue chez lui pour des cours particuliers. Ne peut-on voir dans la figure du Professeur un Christ inversé que la bonne Marie semble couvrir ? Dans tous les cas, la puissance du drame naît du caractère tyrannique du personnage principal, la bonne étant reléguée à la position – apparente – de celle du spectateur, personnage de l'ombre, à l'instar... du public, seulement capable d'observer avec effroi ce qui se « joue » devant lui.

Enfin, Monsieur Loyal porte dans son patronyme une vertu qui l'amène, au cirque, à être le plus souvent la dupe de l'auguste et du clown blanc. Monde des contrastes, des antagonismes, le cirque présente intrinsèquement la nécessaire opposition entre les forces du Bien et celles du Mal, entre celles de la réussite et celles de l'échec. Une telle dénomination – Loyal – induit le caractère secondaire du personnage dans la mesure où la loyauté ne fait pas bon ménage avec les jeux de dupe et de ruse des clowns. Or si nous allons voir les clowns, c'est pour la manifestation du dérangement, pour le monde « renversé », pour voir les pitres mettre le monde sens dessus-dessous. Le public n'a, dès lors, que faire de cette loyauté supposément incarnée dans la figure du régisseur de piste. D'emblée, donc, la connotation nominative exclut l'intérêt que nous pourrions porter à ce personnage de l'ombre.

En fonction de la lumière

Mais l'onomastique est évidemment insuffisante pour éclairer notre analyse. C'est dans leur rapport aux principaux personnages, à ceux qui captent la lumière, que se situe aussi la part d'ombre de ces « secondaires », et notamment dans leur statut social.

Dans *Eleutheria*, M. Krap est l'objet de toutes les attentions, tout d'abord en raison de l'attitude de son fils Victor, retranché dans sa chambre et refusant d'en sortir, qui intéresse tout son entourage et à cause de qui il est obligé de rendre des comptes, mais ensuite parce qu'il perd la vie à la fin de l'acte I et que sa mort occupe toutes les discussions des autres personnages. Le début du premier acte montre un Krap tyrannique et cynique qui se lance dans de longues tirades comico-métaphysiques. A plusieurs reprises, il multiplie les manifestations d'égocentricité. Jacques apparaît alors comme le serviteur fidèle, illustrant par ses actions la définition de son rang : « au service d'un grand personnage ». La grandeur de Krap n'est pourtant que relative : si c'est bien lui qui occupe « grandement » l'espace de la parole, il la confisque aussi par l'expression d'une certaine méchanceté qu'il réserve à son entourage, méchanceté qui n'est que l'illustration de sa volonté d'en finir avec

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 59.

l'existence. Au mépris du maître pour ses contemporains, fait face l'extrême dévouement du valet, figure de l'ombre qui apparaît dans la pièce pour introduire plusieurs personnages. Sa fonction est donc avant tout performative – « J'arrive » – et présentative – « (*Entre Jacques.*) Madame Piouk »¹. C'est également le cas pour la Bonne de Ionesco qui est chargée d'annoncer au Professeur l'arrivée de la nouvelle élève : « Monsieur, descendez, s'il vous plaît. Votre élève est arrivée »². La fonction de Monsieur Loyal est identique dans la mesure où c'est à lui que revient l'introduction des clowns en piste : « Enfin ! D'où venez-vous ? Depuis le temps que je vous attends »³. C'est par une stratégie rhétorique que le numéro commence, *in medias res* : « Monsieur Pipo, la poste vient d'apporter un colis et une lettre pour vous »⁴. Catherine Zavatta définit ainsi cette figure de l'ombre :

Nom propre devenu nom commun pour désigner les régisseurs de piste, les maîtres de manège souvent chargés de donner la réplique aux clowns. Le rôle de « Monsieur Loyal » consiste également à surveiller le déroulement de la représentation, à veiller à la manutention des accessoires, à annoncer certains numéros, et à prendre des initiatives lors de circonstances imprévues (incidents, accidents).⁵

Le personnage de Loyal apparaît donc avant tout comme un faire-valoir, une béquille du discours des pitres, un personnage initialement à l'écart du jeu clownesque qui se contente d'assurer la fluidité du spectacle. Or le public attend les clowns, jamais celui qui les introduit. Loyal n'incarne donc ni cette lumière ni ce pouvoir d'illuminer qu'ont les pitres de cirque.

La Bonne de *La Leçon* est quant à elle au service du Professeur qui régulièrement la rappelle à ses fonctions subalternes : « Allez à votre cuisine, s'il vous plaît »⁶. Et tout l'intérêt dramatique réside dans l'issue du dialogue entre le Professeur et son élève. La Bonne semble exclue de ce duo comme peut l'être Loyal des duos de clowns. Cette exclusion dessine donc la zone d'ombre dans laquelle ces personnages se retrouvent invariablement et par essence,

confinés. Cette ombre constitue le lieu – ou plutôt le *non* lieu – des personnages secondaires qui apparaissent dans la pièce alors qu'ils se trouvaient cachés : en coulisse comme Monsieur Loyal, derrière une porte ou dans une entrée, comme Jacques. Ils subissent tous trois la verticalité d'un pouvoir que se partagent respectivement le patriarce Krap, le Professeur et le clown malicieux.

Parce qu'ils sont le jouet des puissances qui les gouvernent, ces figures ont en partage une certaine incarnation de la victime expiatoire, du bouc-émissaire. L'ombre n'est alors plus seulement liée à leur statut de personnage secondaire, elle renvoie aussi à l'obscurité du silence auquel on les condamne, et parfois par la force.

De la soumission à la domination

Pour une servitude volontaire ?

Le statut dramatique de ces figures de l'ombre permet de mettre au jour une constante dans nos trois œuvres : le personnage, par son rôle de serviteur, fait toujours preuve d'une extrême déférence qui confine parfois à une soumission consentie. C'est notamment le cas de Jacques. Tout pourrait être résumé dans cette phrase qu'il prononce à l'acte I : « J'aime assez ramper »⁷. Tout au long de la pièce, le rôle qu'il joue est relativement statique en termes d'utilité dramatique, ce que l'étymologie de son nom souligne en même temps de façon cocasse. Jacques, du latin *talus* signifie « talon ». En remplissant la fonction d'introduire les autres actants et d'arriver quand on l'appelle – « (*On frappe.*) Entrez. (*Entre Jacques.*) »⁸ –, il correspond à ce qu'on attend de lui. L'ombre est sans surprise et sans relief. Le personnage se conforme à son caractère secondaire dans la mesure où l'on n'attend pas de lui qu'il crée la surprise. Cette serviabilité poussée à son paroxysme se traduit chez Beckett par la répétition de formules de politesse comme « Oui,

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995, p. 22.

² Eugène Ionesco, *La Leçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, p. 108.

³ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ Catherine Zavatta, *Les Mots du cirque*, Paris, Belin, 2001, p. 214.

⁶ Eugène Ionesco, *La Leçon*, *op. cit.*, p. 121.

⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

madame »¹, « Je prie madame de m'excuser » ou « Bien, madame »². Elle se communique à un geste que le valet répète plusieurs fois dans la pièce : « Jacques baisse la tête »³. Mais cette servitude semble parfois être volontaire. Le valet beckettien se comporte avec son maître de façon particulièrement prévenante : « Je pourrais brancher dans le grand salon, monsieur, et laisser les portes ouvertes, monsieur n'aime pas quand il y a trop de volume »⁴, « Il y a quelque chose qui intéresse monsieur ? »⁵. Peut-on dire qu'ici, Jacques se montre zélé par affection pour son maître ? Nous pourrions défendre une idée similaire avec Marie, la Bonne ionescienne. A plusieurs reprises, celle-ci se montre assez dévouée pour prévenir son maître des « dangers de la philologie » : « Monsieur, surtout pas de philologie, la philologie mène au pire... »⁶. Pour autant, elle tient son rang social et finit par concéder à son maître sa toute-puissance : « Bien, monsieur, bien », « C'est comme vous voudrez »⁷. Son rôle reste, dans la quasi-totalité de la pièce, un rôle tenu par les exigences de son statut : « Oui, monsieur, j'ai trouvé l'assiette. Je m'en vais... », « Oui, monsieur. J'y vais », « Excusez-moi monsieur »⁸.

C'est un peu différent avec la figure du régisseur. Si au commencement, la fonction de Loyal est une fonction de l'ombre, l'évolution du jeu clownesque lui permet progressivement d'entrer dans le dialogue et d'y participer. Néanmoins, sa position est toujours celle d'un personnage qui vient d'un autre monde, plus administratif, plus hiérarchisé, en réalité plus normé, et qui est parfaitement étranger au monde du désordre que constitue celui des clowns. Par essence – nous pourrions presque écrire par « naissance » –, la fonction de Loyal dans le jeu clownesque est donc déjà marginale et secondaire. C'est sans doute la raison pour laquelle il est souvent pris à parti par les autres et qu'il se retrouve le jouet de leurs ruses ou l'objet de leurs attaques. Sa participation se résume au rôle de la victime consentante. Ainsi dans « La Fleur merveilleuse »,

nous assistons à un dialogue qui marque bien cette opposition entre le régisseur penaud, docile, soumis, et la femme en colère qui fait irruption sur la piste : « Oui, c'est vous qui le débauchez ! Vous ne direz pas le contraire ! » Le régisseur ne parvient qu'à ânonner : « Mais... Madame... Je... Pas... »⁹. D'une manière générale, la fonction de Monsieur Loyal est toujours d'assurer une impeccable entrée en matière et une présentation rapide et efficace des pitres. Son langage est donc souvent déférent, voire obséquieux : « Mais avec plaisir, Nino. J'ai même des tables et des chaises à votre disposition pour votre service. Donc, installez-vous comme vous voulez »¹⁰, « Oh ! non ! Vous êtes trop aimable »¹¹.

Si l'on s'en tient à cette présentation, nos trois personnages restent manifestement dans l'ombre de ceux qui occupent le devant de la scène. Pire, leur fonction de « sous-fifre » les mène rapidement au statut de « souffre-douleur ».

Bourreau et bouc-émissaire

En effet, la bonne de Ionesco se fait insulter par le professeur tyrannique, le valet de Beckett devient la victime de tout le clan familial et Monsieur Loyal, véritable bouc-émissaire, au sens où l'entend René Girard, est la risée de l'auguste et du clown blanc. Qu'il s'agisse du valet beckettien ou de la bonne ionescienne, ce sont des personnages plus appelés qu'appelant. A leur fonction de serviteur s'ajoute celle de victime expiatoire. Il en est de même, mais pour des raisons différentes, avec Monsieur Loyal. Nos personnages de l'ombre sont souvent la risée des autres.

Cette domination ne s'incarne pas seulement en raison de l'autorité qu'on exerce sur eux ou de la place que leur statut leur octroie. Il s'agit aussi d'un surcroît d'humiliation, d'un supplément de haine. C'est ainsi que Jacques cristallise les désirs d'asservissement des autres personnages. L'amie de

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Eugène Ionesco, *La Leçon*, *op. cit.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

la maîtresse de maison, Mme Piouk, affirme avec agacement : « Quand on a des domestiques, on n'est plus chez soi »¹, ou le Vitrier prend plaisir à l'appeler « larbin »². Plusieurs passages attestent cette volonté d'humilier le valet :

On frappe. Silence. On refrappe.

Mme Krap, avec un sursaut. – Entrez. (*Entre Jacques. Il présente à Mme Krap un plateau sur lequel se trouve une carte de visite. Elle prend la carte, le regarde, la remet sur le plateau.*) Eh bien ? (*Incompréhension de Jacques.*) Eh bien ? (*Incompréhension de Jacques.*) Quel abrutissement ! (*Jacques baisse la tête.*)³

On perçoit ici la force de la domination. La maîtresse de maison assoit son autorité par le verbe, entre injonction et insulte. Lorsque le valet se montre servile – « Oui, madame, mais c'est madame la sœur de madame, alors j'ai cru... » –, sa parole n'a que peu de poids puisqu'il est immédiatement interrompu, et de nouveau insulté : « Vous êtes impertinent ! »⁴. Quand il n'est pas la cible de toute hostilité, Jacques se retrouve au centre d'un simple désir de moquerie :

Entre Jacques.

Jacques. – Madame demande monsieur.

M. Krap. – On dirait une petite annonce.⁵

Néanmoins, cette question du bouc-émissaire est complexe dans la mesure où elle véhicule une part certaine d'ambiguïté. Nous savons depuis La Boétie, que la domination n'est possible qu'avec celui qui consent à la soumission et à l'obéissance⁶. La relation bourreau-victime dans nos trois œuvres révèle aussi cette ambiguïté. C'est encore plus marqué chez Monsieur Loyal qui « choisit d'entrer sur scène pour subir le jugement du public »⁷. La pratique de l'insulte est monnaie courante dans les relations asymétriques. Nos trois figures de l'ombre

en paient les frais, entre discours injonctifs et gestes déplacés. C'est notamment le cas du Professeur qui s'agace de la présence de la Bonne dans la pièce :

La Bonne entre, ce qui a l'air d'irriter le Professeur ; elle se dirige vers le buffet, y cherche quelque chose, s'attarde.

Le Professeur. (*À la Bonne.*) – Marie, est-ce que vous avez fini ? Dépêchez-vous.⁸

Au fil de la pièce, Marie est l'objet d'un traitement de plus en plus sévère, à mesure que croissent la nervosité et la colère du Professeur face à son élève : « Vous êtes ridicule, Marie, voyons »⁹, « Et puis de quoi vous mêlez-vous ? C'est mon affaire. Et je la connais. Votre place n'est pas ici »¹⁰, « Marie, je n'ai que faire de vos conseils »¹¹. Progressivement, le Professeur multiplie les impératifs. La ponctuation expressive devient le signe d'une irritation qu'il ne contient que difficilement, si ce n'est pour réaffirmer son autorité et son statut : « Mais laissez-moi, Marie... Voyons, de quoi vous mêlez-vous ? A la cuisine ! A votre vaisselle ! Allez ! Allez ! »¹², « Mais lâchez-moi donc ! Lâchez-moi ! Qu'est-ce que ça veut dire ? »¹³, « Marie ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi ne venez-vous pas ! Quand je vous demande de venir, il faut venir ! (*Il rentre, suivi de Marie.*) C'est moi qui commande, vous m'entendez »¹⁴.

La place de Monsieur Loyal dans cette logique de domination est un cran au-dessus. Aux injonctions verbales s'ajoutent les humiliations physiques, comme dans cette entrée qui met en scène le régisseur Lavata, Dario le clown et les deux augustes Bario et Gontard :

M. Lavata. Voulez-vous finir ?

Bario, (*pour l'agacer, lui met son vieux chapeau sur la tête.*)
M. Lavata se retourne en colère, ôte le chapeau et le jette

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ À ce sujet, voir le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie.

⁷ Delphine, Cézard, *Les « Nouveaux » clowns, Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, coll. « Logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 2014, p.171.

⁸ Eugène Ionesco, *La Leçon*, op. cit., p. 121.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 122

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

à terre.) Faut pas se moquer de moi ! (*Dario, à son tour, lui pose son bonnet de clown sur le crâne*).¹

Le schéma est similaire dans plusieurs entrées clownesques. L'objectif est toujours, à travers la moquerie du régisseur, de s'en prendre à l'autorité. En ridiculisant l'incarnation du conformisme, les clowns mettent à mal ce qui relève de la norme :

*Boswell tire le régisseur vers la droite et commence un discours. Price le tire vers la gauche et l'entretient. Boswell s'aperçoit alors qu'il parle tout seul. Il court vers le régisseur et l'arrache à Price. Celui-ci revient à la charge et entraîne le régisseur par le bras, si bien que, tiré tantôt par l'un tantôt par l'autre, le régisseur finit par se fâcher (...).*²

Ces personnages semblent donc condamnés à supporter l'autorité de ceux qu'ils servent. Mais pour exister, le maître a besoin de l'esclave. Et si nos figures de l'ombre se retrouvent au centre de la moquerie, elles ont toutefois le mérite de se retrouver... au centre. C'est un déplacement qu'il convient de ne pas négliger. Ne voit-on pas déjà les premiers rayons d'une mise en lumière que la potentielle réversibilité va venir confirmer ?

« Cette obscure clarté »

Le renversement carnavalesque : « je est un autre »

Si, comme l'écrit Alfred Simon, « le clown blanc et l'auguste ne quittent pas le sol, liés l'un à l'autre par un rapport de domination-soumission »³, il est toutefois utile de préciser qu'au cirque comme chez Beckett ou Ionesco, les rapports de force s'inversent parfois, dans une forme de renversement carnavalesque. Si Loyal est la cible régulière des quolibets des clowns, il n'en demeure pas moins que la charge comique peut se déployer sur les pitres lorsqu'il inverse habilement les forces. Ainsi dans l'entrée « Les Chapeaux écrasés », le régisseur Recordier obtient *in extremis* le mot de la fin en ayant

pris soin de détourner la ruse des clowns contre eux-mêmes, par un habile processus d'imitation :

Nino, se joignant à Mimile pour écraser le chapeau : Comme ça !

Mimile, à M. Recordier : Vous allez rigoler !

M. Recordier, les imitant, piétinant le chapeau et riant à son tour : Comme ça !

Mimile, à M. Recordier : Alors, vous êtes content ? ça vous fait rire ?

M. Recordier : Oui, je suis content.

Mimile, montrant le chapeau transformé en galette : C'est votre chapeau !

M. Recordier, se précipitant pour ramasser le chapeau qui a été épargné : Pas du tout ! C'est le vôtre !⁴

La hiérarchie apparente peut donc être totalement modifiée, et la lumière semble jaillir à présent d'en bas. Chez les clowns, cette réversibilité constitue un procédé particulièrement efficace pour renforcer le comique en créant un retournement de situation et en modifiant l'horizon d'attente du spectateur.

C'est le principe du *monde à l'envers* défendu par Nietzsche⁵ lorsqu'il évoque le renversement des valeurs, des sexes et des hiérarchies sociales, autant d'éléments qui apparaissent centraux dans nos trois œuvres. A propos des personnages beckettien, Alain Badiou rappelle que « ces figures sont régies par un strict principe d'égalité, aucune n'est supérieure aux autres »⁶. En effet, si Jacques est aux ordres de son maître, il acquiert ensuite un statut tout à fait différent, à mesure que l'agonie de Krap se fait grandissante. Son rôle devient alors quasi paternel : « Ne me quittez pas », « Parlez-moi un peu »⁷, demande Krap à son valet. Et Jacques de répondre : « Bien monsieur. Je laisse la petite lampe allumée, monsieur »⁸. L'inquiétude innocente du maître devenu enfant de son valet témoigne de ce renversement : « Bonne nuit. Laissez les portes ouvertes »⁹. C'est en des termes de réassurance maternelle similaires que la Bonne va avertir le Professeur « Excusez-moi, monsieur, je vous

¹ Tristan Rémy, *Entrées clownesques, op. cit.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 138.

³ Alfred Simon, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 163.

⁴ Tristan Rémy, *Entrées clownesques, op. cit.*, p. 88.

⁵ A ce sujet, voir *Ainsi parlait Zarathoustra*.

⁶ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2011, p.53.

⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria, op. cit.*, p. 64

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

recommande le calme »¹, avant que celui-ci ne perde pied et, totalement effrayé devant la gratuité de son geste, appelle sa bonne à l'aide : « Marie ! Marie ! Ma chère Marie, venez donc ! Ah ! Ah ! »².

Là encore, le renversement met en relief une infantilisation du dominant, soudainement soumis à une autorité qui a changé de camp : « Ce n'est pas moi... Ce n'est pas moi... Marie... Non... Je vous assure... ce n'est pas moi, ma petite Marie... »³, « Ce n'est pas ma faute ! Elle ne voulait pas apprendre ! Elle était désobéissante. C'était une mauvaise élève ! Elle ne voulait pas apprendre ! »⁴, ce à quoi la Bonne répond « menteur ! »⁵, en guise de condamnation de sa nouvelle victime.

Le levier dramatique

Cette manifestation de la réversibilité aboutit à une redéfinition de nos personnages de l'ombre qui semblent alors endosser un tout autre rôle. Comme le souligne Marie-Claude Hubert,

le changement de rôle n'existe, jusqu'au XX^e siècle du moins, que sous forme ludique, et le personnage ne prend un rôle d'emprunt que le temps d'un divertissement ou de la réalisation d'un subterfuge, tout en gardant aux yeux du spectateur son rôle profond. L'unité du personnage n'en est nullement entamée.⁶

Il faut donc attendre le théâtre contemporain qui voit se complexifier le rôle du personnage. Dans quelle mesure assiste-t-on, dès lors, à une modification totale du caractère apparemment secondaire du personnage ? Dans *La Leçon*, Marie assure en apparence un triple rôle : celui de présenter et annoncer l'arrivée de l'élève, celui d'avertir le Professeur, et enfin celui d'aider le maître à « nettoyer » la scène de crime : « *La Bonne et le Professeur prennent le corps de la jeune fille, l'une par les épaules, l'autre par les jambes, et se dirigent vers la porte de droite* »⁷. Ces trois fonctions la

placent toujours dans une position subalterne. C'est finalement elle, qui, en quelque sorte, fait « le sale boulot ». Mais son rôle symbolique est tout autre : elle pourrait apparaître comme un avatar du destin, notamment lorsqu'elle annonce à son maître la suite irrémédiable des événements : « Gare à la fin ! ça vous mènera loin, ça vous mènera loin tout ça »⁸. Plus encore, elle semble dénuée de toute empathie pour le cadavre : « Couvrez-la au moins avec son tablier, elle est indécente »⁹, « Il ne vous restera plus d'élèves. Ce sera bien fait »¹⁰. Enfin, elle pourrait incarner une figure du Mal tant elle semble conserver froidement toute sa lucidité – au contraire du Professeur, en proie à une soudaine culpabilité –, décidée à couvrir les agissements répétés de son maître et à justifier les quarante cercueils : « Ne vous faites donc pas tant de soucis. On dira qu'ils sont vides. D'ailleurs, les gens ne demanderont rien, ils sont habitués »¹¹. C'est sur ces paroles que la *coda* reprend et que la Bonne va accueillir la nouvelle élève. Parce qu'elle recrée la scène à venir, la Bonne semble donc avoir un rôle presque démiurgique. C'est ainsi que le metteur en scène Samuel Séné la conçoit lorsqu'il met en scène *La Leçon* au Mouffetard en 2010 :

La Bonne, *deus ex machina*, manipule les protagonistes et les pousse vers l'horreur, en contredisant son discours apparemment sage et raisonné. Le spectateur sera alors libre de lire tantôt une critique du système scolaire, tantôt un symbole du système dictatorial ; mais toujours une allégorie du pouvoir que peut prendre un être humain sur un autre.¹²

La Bonne et le valet Jacques, personnages secondaires, semblent donc progressivement récupérer une place principale en termes de levier dramatique, à mesure de l'avancée de la pièce. Jacques met par exemple subtilement en lumière la bêtise de sa maîtresse :

Jacques. – Si madame retournait la carte.
(*Mme Krap retourne la carte et lit*).

¹ Eugène Ionesco, *La Leçon*, op. cit., p. 121.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵ *Idem.*

⁶ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, op. cit., p. 18.

⁷ Eugène Ionesco, *La Leçon*, op. cit., p. 189.

⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

¹² <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Lecon>

Mme Krap. – Vous n'auriez pas pu me le dire tout de suite ?¹

C'est dans l'agacement – expression verbale de la vexation de la maîtresse de maison – qu'on perçoit la reprise de pouvoir de Jacques. Monsieur Krap finit par dire à son valet « Faites comme vous voudrez », marquant par-là l'autonomie et la liberté reconquise du valet sur le maître. Et cela est poussé à son paroxysme lorsqu'à son tour le maître devient extrêmement prévenant : « Je ne vous ai pas offensé ? »². Ainsi, comme le souligne Anne Ubersfeld, « le fonctionnement actanciel du personnage est en contradiction avec l'importance de son discours ou avec sa place centrale dans l'action »³.

Enfin, l'exemple de Loyal illustre encore davantage le statut de levier dramatique, et donc de personnage essentiel à l'histoire. De simple annonceur, le régisseur peut acquérir le statut de grand orchestrateur. Dans « La Fleur merveilleuse », Émile Recordier, le régisseur, incarne les différentes étapes du numéro. L'entrée en matière se fait par son intervention qui met au jour le point de départ de l'action : « M. Recordier, *entrant cérémonieusement* : Monsieur Pipo, la poste vient d'apporter un colis et une lettre pour vous »⁴. Il permet ensuite de lancer la première action des péripéties par le biais d'un des opposants au clown qui le sollicite : « La dame, *s'adressant à M. Recordier* : « Ah ! Vous voilà, vous ! Où est mon mari ? »⁵. Il permet ensuite de pousser à son paroxysme le processus comique en soutenant délibérément le jeu de l'Auguste : « M. Recordier, *se défilant* : Mais...Madame...Je...Pas... »⁶. Dans « Les Bouteilles », Monsieur Loyal assure d'autres fonctions qui rendent compte de son statut privilégié dans le jeu clownesque. En effet, il acquiert un statut d'observateur, lorsque Dario le place comme témoin de son action : « Monsieur Loyal, je

voudrais vous montrer un petit tour que j'ai appris d'un de mes amis, un artiste prestidigitateur »⁷. Il sert également l'action en y participant physiquement : « Voulez-vous me passer les deux guéridons que j'ai mis tout à l'heure de côté ? »⁸. Il agit aussi comme un trait d'union dans la conduite de ce qui se joue sur scène : « Mais continuez, s'il vous plaît »⁹. Il permet ensuite de soutenir la tension scénique en accélérant le numéro, se faisant alors le porte-voix impatient du spectateur : « Et venez-en à la conclusion »¹⁰. Il est, dans la continuité, celui qui s'exprime sur ce qu'il voit : « Très bien ! Bravo ! C'est très fort ! »¹¹, et il assure enfin la progression vers le dénouement, condition de la réussite du numéro : « Je dois leur donner raison. La bouteille n'est pas là ! »¹². On perçoit donc les nuances de son rôle dans le jeu clownesque, et surtout, son caractère devenu essentiel.

Ce recentrement – cette mise au jour –, atteste donc que du point de vue de l'action, le personnage de l'ombre, dans nos trois exemples, ne se contente pas de donner la réplique pour que « le sublime se déploie dans l'intrigue principale ». Sa fonction dépasse de très loin celle d'un simple adjuvant. Il justifie la présence en scène de son interlocuteur. En quelque sorte, il le sert « sur un plateau »¹³. Parce qu'il assure cette fonction analogue à celle du présentatif, il est essentiel, sinon à l'action dramatique, du moins à ce qui se dit, et ce bien avant de se jouer. Au commencement était le verbe. Parce qu'il nomme, il fait advenir l'autre sur l'espace scénique. Cette fonction quasi démiurgique qui marque un déplacement, voire une réversibilité de l'ombre à la lumière, souligne à quel point l'expression « figure de l'ombre » reste finalement... obscure.

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 131.

⁴ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, *op. cit.*, p.150.

⁵ *Ibid.*, p.151.

⁶ *Ibid.*, p.152.

⁷ *Ibid.*, p.64.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p.65.

¹⁰ *Ibid.*, p.67.

¹¹ *Ibid.*, p.68.

¹² *Ibid.*, p.71.

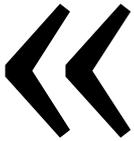
¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 104.

Bibliographie

- BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2011.
- BECKETT, Samuel, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995.
- , *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- CÉZARD, Delphine, *Les « Nouveaux » clowns, Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, coll. « Logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 2014.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, 2^e édition.
- IONESCO, Eugène, *La Leçon*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1954.
- RÉMY, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1978.
- , *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.
- SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- ZAVATTA, Catherine, *Les Mots du cirque*, Paris, Belin, 2001.

Voix de bergers, voix de bergères : résonances d'une figure pastorale dans les livrets d'opéra

Ophélie Perrier
Université Paris Nanterre



Berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?¹ : moutons et brebis auraient-ils perdu leur voix ? Cette interpellation, pleine de candeur, de naïveté, d'insouciance, peut-être l'aurez-vous reconnue ? Pour répondre à la curiosité enfantine du « petit Yniold », protagoniste de l'opéra de Claude Debussy – *Pelléas et Mélisande* (1902) – le librettiste Maurice Maeterlinck fait entendre le temps d'une courte réplique la voix du *pastore*, de celui « qu'on ne voit pas », mais que l'on entend... : « Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable ! »² lui répond alors le berger. Cette figure pastorale se confond avec celle du guide, de celui qui sait, qui connaît le chemin, et préfigure ainsi la chute de l'intrigue. Dans l'opéra *Le Roi Roger* (1926) de Karol Szymanowski, éminent compositeur polonais du XX^{ème} siècle, sur un livret de Jarosław Iwaszkiewicz, cette dimension est renforcée par la charge symbolique, métaphysique même, de ce personnage. Le roi Roger et son épouse Roxana font tous deux la rencontre d'un berger, et dans le même temps, voient leurs convictions chrétiennes bousculées par le paganisme de cet étranger tendu vers le divin :

Pourquoi dans tes yeux, berger, se tapit un frisson mystérieux, tel le reflet des étoiles sur les vagues ? Et sur tes lèvres, berger, comme sur le bord d'une couronne de roses écarlates tel un papillon scintillant, pèse le rire silencieux de ton Dieu.³

Bergers et bergères fascinent. Ou du moins... intriguent. Ces figures marquent l'opéra dès ses débuts, se faisant tour à tour rieuses et dansantes, discrètes et dévotes, insondables et omniscientes.

Tapis dans l'ombre des coulisses ou baignés de lumière dans un décor champêtre, les *pastours*, pasteurs, pastoureaux sont les amants d'une nature arcadienne bucolique, les gardiens sacrés de leurs fidèles troupeaux, les messagers enfin – guides et protecteurs d'une communauté en crise. Le pâtre est ainsi présent dès les débuts de l'opéra, au XVII^e siècle, dans *L'Orfeo, favola in musica* de Claudio Monteverdi et de son librettiste Alessandro Striggio en 1607. Chœur de nymphes et de bergers se plaisent à célébrer la nature et à renouveler leur attachement à « Celui qui tient le Monde dans sa main droite » – [*A pregar Lui ne la cui destra è il Mondo*]⁴. Sur le modèle de la reverdie médiévale, la ritournelle fête le retour du printemps, des amourettes passagères, de même que la dévotion de ces protagonistes à leur démiurge tout-puissant. Le berger s'est ainsi retrouvé propulsé sur les devants de la scène lyrique dès la création de *L'Orfeo*. Il gagne de plus en plus d'importance par la suite. Il suffit de penser au berger Eumée, dans le *dramma per musica* de Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) sur un livret de Giacomo Badoaro. De même une vingtaine d'années plus tard, en 1676, lorsque notre pastoureau décroche un rôle phare avec *Atys* sous la baguette de Jean-Baptiste Lully et la plume de Philippe Quinault. Il restera à la mode jusqu'au XX^{ème} siècle. La pastorale héroïque *Issé* (1697), l'opéra de Gioachino Rossini *Guillaume Tell* (1829), l'opéra-bouffe d'Offenbach *Orphée aux Enfers* (1858), ou encore *Le Roi Roger* (1926) de Karol Szymanowski mettent en avant cette figure emblématique.

¹ Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande* [1902], Maurice Maeterlinck (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°9, mars-avril 1977, Acte IV, Scène III, p. 70.

² *Ibid.*

³ Michel Pazdro et Didier Van Moere (dir.), *Szymanowski : Le Roi Roger* [1926], Jarosław Iwaszkiewicz (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°250, mai-juin 2009, Acte I, p. 22.

⁴ Michel Pazdro (dir.), *Monteverdi : L'Orfeo* [1607], Alessandro Striggio (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°207, avril 2002, Acte I, p. 41.

Et pourtant ! Si le berger jouit d'une certaine faveur auprès des librettistes, il n'est pas rare, *a contrario*, de le voir cantonné à de brèves lignes de dialogue, éclipsé au détriment des protagonistes principaux, placé en contrepoint d'une action bien ficelée. Hantant les livrets par sa présence effective ou à l'inverse quasi-fantomatique, ce personnage semble progressivement s'estomper. Le gardien de brebis apparaît pour aussitôt disparaître et fait oublier sa présence. Des personnages comme Eumée dans *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Hilas dans *Issé*, Leuthold dans *Guillaume Tell*, Aristée dans *Orphée aux Enfers* ou encore le berger dans *Le Roi Roger*, nous reviennent aisément en mémoire. Mais qu'en est-il des bergers et bergères que mettent en scène Jean-Philippe Rameau et l'abbé Simon-Joseph Pellegrin dans leur tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (1733) ; Christoph Willibald Gluck et Philippe Quinault dans leur drame héroïque *Armide* (1777) ; Richard Wagner dans *Tristan und Isolde* (1865) ; Giacomo Puccini et ses librettistes Luigi Illica et Giuseppe Giacosa dans *Tosca* (1900), Claude Debussy et Maurice Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande*, ou encore Igor Stravinsky et Jean Cocteau dans *Œdipe Rex* (1927) ?

Ces personnages semblent familiers, et pourtant... difficile de se remémorer leurs noms ! Le berger s'efface, qu'il soit seul ou en « troupe », son identité se floute. Il ferait presque office de figurant si sa voix ne venait pas, le temps d'une réplique ou deux, nous rappeler à lui. Pourtant à l'opéra comme au théâtre, même le plus petit rôle est porteur de sens et nécessite qu'on lui accorde une attention particulière. Dans chacun des opéras que nous avons retenus, les bergers semblent être des personnages secondaires, des protagonistes sans véritable importance, des acteurs mineurs de l'intrigue. Or, ces figures pastorales surprennent par leur longévité et postérité tout au long de l'histoire de la musique. Le berger est souvent une façon pour ces librettistes d'intégrer les paysages miraculeux de l'Arcadie dans leurs œuvres, en faisant évoluer leurs protagonistes dans une nature luxuriante et rayonnante de vie. Cette représentation de la figure du berger peut par ailleurs être couplée, comme

nous le verrons, à la sublimation des idylles de jeunes amants insouciantes. Elle permet encore, à d'autres occasions, d'établir une dichotomie entre le monde agité des personnages principaux et celui, plus naïf, plus doux, du personnage rural. Enfin, à la fois guide et messenger, le berger est celui qui conduit l'action, ou du moins, la préfigure. D'une simple ligne de texte à une œuvre dont il constitue la clé de voûte, en quoi est-il si essentiel à l'opéra, à l'action qui se joue sur scène ? Qu'est-ce qui incite compositeurs et librettistes à lui conférer un rôle aussi modeste mais non pas accessoire ?

Les jeux champêtres

Nature arcadienne

S'inscrivant dans la continuité de la littérature pastorale, les librettistes mettent en scène une nature idéalisée, sublimée, arcadienne, qui tend vers la perfection. Topos dont Jean-Pierre van Elslande retrace la parenté dans son ouvrage *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle* :

La tradition le veut : les bergeries sont liées à un territoire particulier, à un *locus amoenus* concentrant tous les signes du bonheur idyllique, vallons ombragés, sources fraîches, frondaisons épaisses, et, surtout, limites topographiques strictes, destinées à en faire un lieu à part.¹

La nature est bien souvent représentée dans la Bible comme une entité à part entière, un lieu d'abondance dans lequel la faune, la flore et les hommes cohabitent en harmonie. Cela pourrait être résumé par les versets 11-12 du Psaume 95 (Hébr. 96) de la Bible :

Joie au ciel ! Exulte la terre !
Les masses de la mer mugissent,
La campagne tout entière est en fête.²

L'opéra, en reprenant certaines caractéristiques de cet idéal rural, fait de l'ailleurs un lieu édénique, où bergers et bergères peuvent librement vaquer à leurs occupations. C'est le cas de la troupe de pastoureaux d'*Hippolyte et Aricie* :

Croissez, naissante herbette ;

¹ Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle : 1600-1650*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1999, p. 24-25.

² *La Bible : traduction officielle liturgique*, Paris, Desclée-Mame, 2013, p. 959.

Paissez, bondissants moutons.¹

Tout doit être gai dans cette nature luxuriante où hommes et bêtes cohabitent. Les décors contribuent à la glorification de cette nature foisonnante : « Le théâtre change et représente un jardin délicieux, qui forme les avenues de la forêt d'Aricie [...] »² indiquent les didascalies de la tragédie lyrique.

Dans le livret qu'il compose pour *Armide*, Philippe Quinault reprend ce lieu commun pour situer ses protagonistes. Ainsi Renaud, seul, exprime-t-il la sensation que produisent sur lui les verts pâturages et la douce quiétude qui l'environnent :

Les plus aimables fleurs, et le plus doux Zéphire
Parfument l'air qu'on y respire.
Non, je ne puis quitter des rivages si beaux.
Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.³

Et le groupe de pâtres d'évoquer à son tour « les fleurs et les Zéphirs » ou encore « la saison la plus belle »⁴. Le berger est donc dans un premier temps celui qui rend compte et évolue dans une nature paisible, où bruits forestiers et brise printanière témoignent de la douceur du paysage. Que ce soit dans *Hippolyte et Aricie*, *Armide* ou *Tosca*, on retrouve ce même esprit d'apaisement et de sérénité propre aux représentations de l'Arcadie. Dans *Tosca*, la description du paysage qui précède l'intervention du pâtre à l'acte III parle d'elle-même : « Le ciel clair respandit d'étoiles. On entend, au loin, les clochettes d'un troupeau dont le bruit va s'affaiblissant »⁵.

A contrario, l'environnement du berger de *Pelléas et Mélisande* est fondamentalement opposé à cette vision pittoresque et en prend le contre-pied. Yniold s'exclame en voyant apparaître le berger et son troupeau : « Tiens ! il n'y a plus de soleil ! »⁶ La procession prend dès lors une dimension infernale, et non plus édénique, et préfigure les événements tragiques qui succéderont à cette scène, Pelléas étant assassiné par le père d'Yniold, Golaud. Ce changement brutal de décor associé à l'apparition du

berger et de son bétail témoigne de l'importance de cette symbolique inhérente à la représentation des lieux que traverse et habite le berger.

Continuation des amours rustiques

Les figures pastorales qui s'imbriquent dans l'intrigue d'*Hyppolite et Aricie*, *Armide* ou encore *Tosca*, interviennent le temps d'une réplique ou deux pour célébrer le paysage qui les entoure. Mais cette célébration passe également par des amours légers et insoucians aux premières floraisons de printemps. Guillerets, les amants se livrent aux plaisirs épicuriens et hédoniques. Pastoureaux et bergerettes jouissent de la nature et s'unissent par elle. Ainsi la bergère chante-t-elle la victoire du cœur sur la raison à travers une métaphore guerrière dans *Hyppolite et Aricie* :

Plaisirs, doux vainqueurs,
À qui tout rend les armes,
Enchaînez les cœurs ;
Plaisirs, doux vainqueurs,
Rassemblez tous vos charmes ;
Enchantez tous les cœurs.⁷

Ce lien étroit entre amour et nature transparaît à nouveau très nettement dans *Armide*. Renouveau des saisons et ébats amoureux semblent suspendre dans le temps cette relation privilégiée à la nature, aux joies simples de la vie champêtre et rustique :

Ah ! quelle erreur ! quelle folie !
De ne pas jouir de la vie !
C'est aux Jeux, c'est aux Amours
Qu'il faut donner les beaux jours.⁸

Pour le pâtre de *Tosca* en revanche, le printemps est source de contrariétés. Bien au contraire, le voilà sur scène à attendre, désespéré qu'il est, un signe de sa petite bergère :

| | |
|--|---|
| Ma pastourelle, quand je languis pour elle, trouve des charmes | [<i>Io de' sospiri</i> <i>te ne rimanno tanti</i> <i>pe' quante foje</i> |
|--|---|

¹ Michel Pazdro (dir.), *Rameau : Hippolyte et Aricie* [1733], Simon-Joseph Pellegrin (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°264, septembre-octobre 2011, p. 52.

² *Ibid.*, Acte V, Scène 3, p. 47.

³ Philippe Quinault (livr.), Christoph Willibald Gluck, *Armide : drame héroïque en 5 actes* [1777], Paris, Stock, 1923, Acte II, Scène III, p. 23.

⁴ *Ibid.*, Acte II, Scène V, p. 24.

⁵ Guy Samana (dir.), *Puccini : Tosca* [1900], Luigi Illica et Giuseppe Giacosa (livr.), Paris, Premières-Loges, « Avant-Scène Opéra », n°11, septembre-octobre 1977, Acte III, p. 178.

⁶ Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (livr.), Acte IV, Scène IV, p. 70.

⁷ Michel Pazdro (dir.), *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Simon-Joseph Pellegrin (livr.), éd. cit., Acte V, Scène VII, p. 52.

⁸ Philippe Quinault (livr.), Christoph Willibald Gluck, *Armide*, éd. cit., Acte II, Scène 4, p. 24.

| | |
|------------------------|-----------------------------------|
| à rire de mes larmes ! | <i>ne smoveno li venti.</i> |
| Las de souffrir | <i>Tu mme disprezzi,</i> |
| tes mépris mêmes, | <i>io me ci accoro ;</i> |
| si tu ne m'aimes, | <i>lampena d'oro,</i> |
| je veux mourir. | <i>me fai morir !¹</i> |

Les peines de cœur sont autant d'épreuves que bergers et bergères doivent surmonter. Devenu inaccessible, l'être désiré nous renvoie au chantre de Laure², à ce doux-amer de la littérature pétrarquiste ou encore au *fol'amor*³ courtois de la littérature médiévale qui pousse l'amant éperdu vers la mort. On pourrait également voir dans cette quête affective la recherche d'un amour céleste, divin, d'autant que le décor de *Tosca* intègre dans cette scène un crucifix, et qu'une importance accrue est conférée à la lumière. Cette incarnation de l'amour supraterrrestre dans l'Autre, Jean-Pierre van Eslande l'évoque dans ses travaux de la façon suivante : « L'amour, en Arcadie, devient un moyen d'accéder à une réalité supérieure ; la passion qu'un être y éprouve pour un autre débouche sur une révélation d'ordre mystique »⁴. Pour lui aimer en berger, c'est « aimer en dévot ». Le berger peut apprécier les plaisirs de l'amour à travers divertissements et récréations, mais l'amour auquel il renvoie n'est pas fait de chair et de sang. C'est un amour intangible, un amour métaphysique en quelque sorte, une recherche perpétuelle d'un Dieu omniprésent.

Le Bon Berger

Enchanteurs et enchanteresses

Dans *Hippolyte et Aricie*, *Armide* et *Tosca*, le berger est la figure même de l'innocence, d'une certaine naïveté qui en fait un membre à part de la communauté dans laquelle il évolue. Il nous semble insouciant lorsqu'il se livre aux jeux champêtres, rayonnant et bienheureux lorsqu'il admire la nature qui s'offre à lui, privilégié enfin, lorsque rien ne vient troubler son bonheur ou son repos. Le berger illumine la scène de cette vie paradisiaque qu'il

reflète. Dans son ouvrage *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Joël Blanchard s'interroge sur cet intérêt que porte le poète à la vie légère et insouciant des bergers :

De la rencontre avec une bergère on est passé à la description de la vie des bergers, puis à l'éloge de cette vie. Ce déplacement de l'intérêt, dans le poème, du chevalier aux bergers se produit également dans les pièces dans lesquelles le poète s'efface complètement. Le désir violent du poète fait alors place à une sympathie mi-amusée devant le spectacle de l'idylle et des jeux champêtres de la communauté pastorale.⁵

La vie du berger paraît idéale, idyllique. Le quotidien des bergers est une vie rêvée et fantasmée. Le personnage de Diane, incarnation de la sagesse, s'exprime ainsi dans *Hippolyte et Aricie* :

Je fais mes plaisirs les plus doux
De régner sur des cœurs où règne l'innocence
Pour dispenser mes lois dans cet heureux séjour.⁶
[...]
Ô trop heureux bergers, que je leur porte envie !⁷

La bergère qui chante la douceur de la vie champêtre au cinquième acte de cette œuvre préfigure le dénouement heureux de l'intrigue, Diane permettant l'union finale d'Hippolyte et Aricie. La figure du berger accompagne ainsi les moments de bonheur suprême de nos héros, enfin réunis après avoir été malmenés par des puissances supérieures.

Bergers et bergères exercent pareillement un charme, une sorte d'envoûtement sur les protagonistes qui les entourent. Ainsi dans *Armide*, nos guides apparaissent-ils sous la forme de démons dont les chants doivent convaincre le protagoniste principal, Renaud, de succomber aux charmes de l'amour, et par conséquent, d'Armide. La bergère, qui ne dispose que d'une seule réplique, est la voix de l'enchantement, qui se joint aux nymphes pour séduire celui qui sommeille, bercé par le chant de ces divinités infernales :

¹ Guy Samana (dir.), *Puccini : Tosca, op. cit.*, Luigi Illica et Giuseppe Giacosa (livr.), Acte III, p. 78.

² Laure de Sade était la muse du poète italien Francesco Petrarca (1304-1374), pour laquelle il composa son *Canzoniere*, un recueil de poésies où il chante son amour inconditionnel pour l'être aimée.

³ Le *fol'amor*, ou *amour fou*, désignait l'état physique et/ou mental dans lequel se retrouvaient plonger les personnages de la littérature courtoise. Certains étaient par exemple traversés par des « flèches d'amour » ou encore envoûtés par des philtres d'amour.

⁴ Jean-Pierre Van Eslande, *op. cit.*, p. 69.

⁵ Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983, p.17.

⁶ Michel Pazdro (dir.), *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Simon-Joseph Pellegrin (livr.), éd. cit., Acte V, Scène 4, p. 49.

⁷ *Ibid.*, Acte V, Scène 5.

On s'étonnerait moins que la saison nouvelle
Revînt sans amener les fleurs et les Zéphirs,
Que de voir nos ans la saison la plus belle
Sans l'Amour et sans les plaisirs.¹

agresseurs. Le troupeau représente dans ce cas les
fidèles qui se soumettent à l'autorité de leur chef
spirituel.²

Les bergers, malgré une présence fugace, mettent bien souvent en lumière ce qui se joue dans l'intrigue. Guides ultimes de la narration, ils anticipent le dénouement final de l'action, s'en font en quelque sorte les messagers. Il en va de même dans *Tosca*. Le pâtre qui déplore ses amours déçus n'est-il pas l'anticipateur, le préfigurateur du dénouement tragique de l'opéra de Puccini ? Placé au tout début de l'acte final du drame, le chant du pâtre précède de quelques instants celui de Mario Cavaradossi et de sa bien-aimée Tosca, dont l'exécution et la mort marquent la fin de cet opéra. Présent le temps de quelques vers seulement, le pâtre marque de son caractère unique toute l'ambivalence de l'acte III, Mario croyant pour un temps être délivré du joug de Scarpia et couler des jours heureux avec Tosca avant d'être exécuté. Le berger est le messager, le guide, celui qui tient dans ses mains le fil conducteur de l'action. Héraut noir ou ange de la mort, le pâtre anticipe dans cet opéra les événements à venir. Le pâtre qui doute, c'est aussi Mario qui craint de ne pouvoir retrouver Tosca et lui témoigner son amour. Les doubles se questionnent tour à tour sur leur possibilité d'aimer et d'être aimés en retour.

Une autre interprétation possible de cette figure du berger-guide est proposée par Michel Pastoureau et Gaston Duchet-Suchaux dans leur ouvrage *La Bible et les saints* : « La valeur symbolique de ce thème dans la tradition chrétienne est claire, le bon berger est l'image du Christ, toujours prêt à sauver le pécheur qui se repent »³.

Guider son troupeau

Mais que serait un berger sans son troupeau ? Les cloches des brebis résonnent dans *Tosca*, tandis que leurs bêlements retentissent dans *Pelléas et Mélisande*. Ils paissent tranquillement dans les verts pâturages d'*Hippolyte et Aricie*, ou bêlent d'affolement dans l'opéra de Debussy. Les brebis nous renvoient de fait à la fonction protectrice qu'exerce le berger sur son troupeau. *L'Encyclopédie des symboles* dirigée par Michel Cazenave renvoie le berger à David, Jésus, Moïse, au pape ou encore à Jeanne d'Arc comme autant de figures du guide :

Ces deux dimensions symboliques, Maurice Maeterlinck s'en empare dans son livret de *Pelléas et Mélisande*. La présence effective de brebis est sacralisée par le discours d'Yniold qui les aperçoit alors même que le berger et son troupeau ne sont pas présents sur scène mais en coulisse, et sur un laps de temps infime :

J'entends les moutons. Tiens ! il n'y a plus de soleil ! Ils arrivent les petits moutons ; ils arrivent... Il y en a !... Il y en a !... Ils ont peur du noir... Ils se serrent ! Ils se serrent ! Ils pleurent... et ils vont vite !... Il y en a qui voudraient prendre à droite... Ils voudraient tous aller à droite... Ils ne peuvent pas !... Le berger leur jette de la terre !... Ah ! ah !... Ils vont passer par ici... Je vais les voir de près. Comme il y en a !... Maintenant, ils se taisent tous... Berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?⁴

L'intervention succincte du berger survient à la dernière scène du quatrième acte de *Pelléas et Mélisande*, juste avant que les jeunes gens ne s'avouent leur amour et que le héros ne soit pourfendu par l'épée de Golaud. La peur que ressent Yniold en apercevant les brebis qui se tassent et bêlent à n'en plus finir apparaît comme la préfiguration du dénouement tragique, l'avènement de puissances sourdes, tapies derrière un arbre et prêtent à bondir sur les amants. Mais soudain, c'est le silence oppressant qui gagne le troupeau. Yniold en cherche les raisons mais la réponse énigmatique du Berger laisse perplexe : « Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable »⁵.

L'égarment du troupeau traduit quant à lui celui des personnages. Pelléas et Mélisande éprouvent une attirance adultère l'un pour l'autre. En s'avouant leur amour, ils courent à leur perte. À peine ont-ils

Le berger est l'image symbolique du gardien de troupeaux de brebis et d'agneaux qu'il protège des

¹ Philippe Quinault (livr.), Christoph Willibald Gluck, *Armide*, éd. cit., Acte II, Scène IV, p. 24.

² Michel Cazenave (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989), p. 79.

³ Michel Pastoureau, Gaston Duchet-Suchaux, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2017 (1990), p. 125-126.

⁴ Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (livr.), éd. cit., Acte IV, Scène IV, p. 70.

⁵ *Ibid.*

échangé un baiser que Golaud surgit, tel le loup prêt à s'emparer de la brebis, pour asséner un coup fatal à son demi-frère. L'égarément, c'est aussi cette jalousie mortelle qui pousse Golaud à commettre le fratricide, nous renvoyant au meurtre originel d'Abel par Caïn. D'une certaine façon, il va même jusqu'à commettre un double-meurtre puisque Mélisande s'éteint à son tour à la fin de l'opéra, atteinte d'un mal inconnu, et pourtant évident, celui du chagrin d'amour. À nouveau, le gardien de troupeau apparaît comme le messager ultime de l'intrigue. Dès lors, nul besoin de paraître longuement sur scène. Sa présence symbolique puis sa voix nous permettent d'accéder à un deuxième niveau de lecture de l'œuvre. L'unique réplique du berger dans cet opéra est éloquente. Elle suffit à nous éclairer sur les forces en présence dans cette œuvre. Qui plus est, il serait tout à fait possible d'envisager le berger comme un double du poète, un double du démiurge qui connaît par avance le sort qu'il réserve à ses personnages. Le berger ne possède jamais d'identité propre, affirmée. Sa présence, flottante et mystérieuse, amène ainsi chaque spectateur à se questionner sur la scène qui se joue devant lui et à en comprendre les enjeux tacites. Le berger agit ainsi comme une véritable « caisse de résonance » de l'action dramatique. Ce terme, emprunté à Jean Vignes et ses travaux sur *Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique*¹ permet d'identifier une fonction nouvelle de la figure du berger. Dans notre cas, ce protagoniste préfigure le dénouement de l'œuvre et fait partie intégrante des forces en action de l'opéra. De fait, le spectateur est conscient de la fatalité de la scène inaugurale qui agit en miroir de la scène finale. A la façon du chœur antique, le berger invite le spectateur à prendre connaissance d'événements qui sont sur le point de se dérouler et lui ôte toute possibilité d'envisager l'œuvre autrement qu'un récit tendu vers sa fin.

Le héraut

Délivrer un message

Entre présages et vérités, le berger assure bien souvent une fonction de messager. Son chant marque les grands événements de la vie de Tristan, comme le rappelle lui-même le héros de l'opéra de Wagner :

Faut-il te comprendre ainsi,
antique et grave mélodie,
avec tes sonorités plaintives ?
À travers le vent du soir,
son angoisse pesa jadis
sur l'enfant auquel elle annonçait
la mort de son père –
à travers la grisaille de l'aurore,
de plus en plus anxieuse,
lorsque le fils apprit
le sort de sa mère.²

L'air du pâtre est semblable au glas, à la sonnerie qui annonce la mort ou l'agonie d'un protagoniste. Le berger est bien plus qu'un simple messager dans *Tristan und Isolde* ou *Pelléas et Mélisande*. Il est non seulement celui qui délivre un message, mais encore celui qui sait. Omniscient, le berger connaît, d'une façon ou d'une autre, les événements passés, présents et futurs. Il est également celui qui permet à l'action de se dénouer. De Sophocle à Jean Cocteau, les récits mettant en scène Œdipe en ont fait le témoin principal de l'action et du même coup, celui qui empêche tout retour en arrière. Une fois que la vérité éclate au grand jour, impossible d'échapper à son destin. Dans l'opéra-oratorio de Stravinsky, *Œdipus Rex*, le chœur s'exclame ainsi :

Voici le berger qui sait
ainsi que le messager de l'horrible.³

Dans les trois opéras que nous venons de citer, le héraut ne permet pas aux protagonistes d'échapper à leur sombre destinée. Il énonce des vérités que rien ni personne ne semble pouvoir arrêter. L'air du berger de *Tristan und Isolde* est un air de mort, une sorte de chant funèbre qui anticipe l'arrivée tardive du vaisseau d'Isolde, seule à pouvoir sauver Tristan.

¹ Jean Vignes, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », in *Jodelle, Didon se sacrifiant, Fabula / Les colloques*, 1^{er} février 2014. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2267.php>, page consultée le 26 septembre 2022.

² Alain Duault (dir.), *Wagner : Tristan et Isolde* [1865], Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°34/35, juillet-août 1981, Acte III, Scène 1, p. 130.

³ Michel Pazdro (dir.), *Stravinsky : Œdipus Rex-Le Rossignol* [1927], Jean Cocteau (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°174, décembre 1996, Acte II, p. 27.

De la même façon, la vision presque cauchemardesque des brebis dans *Pelléas et Mélisande* est la prévision du meurtre qui clôturera l'opéra. Quant à Œdipe, on sait quelles terribles conséquences les révélations conjointes du berger et du messager auront sur le héros mythique : Jocaste se suicide et Œdipe se crève les yeux. Fatalité et désillusions accompagnent ainsi les aveux du berger qui prend la position d'un divulgateur. Bien qu'il ne puisse agir sur les événements ni les détourner, le berger annonce, prévoit ce qui doit arriver. En tant que guide suprême de la narration, le héraut pastoral est l'incarnation même de la sagesse... en même temps qu'il adopte une posture de divulgateur. Une dimension que l'on ressent particulièrement bien dans le livret de Jean Cocteau, puisqu'au moment même où le berger révèle à Œdipe qu'il n'est pas le fils de Polybos, il se repent : « On aurait dû se taire, jamais parler »¹. Cette dichotomie entre bergers au bonheur insouciant et hérauts de malheur, Françoise Duvignaud l'interroge dans son ouvrage *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie* :

Sur un mode ludique qui ne saurait se démentir et qui est la caution même de leur existence, bergers et bergères jouent dans la transparence un rôle sans doute moins superficiel qu'il n'y paraît. L'illusion qu'ils donnent du bonheur léger n'est là que pour mieux faire apprécier la fragilité intemporelle d'un moment heureux qui s'appelle la vie.²

L'équilibre est hautement instable dans les différents lieux que traversent les pasteurs. Bien souvent en retrait, évoluant seul plus qu'il n'évolue en communauté, le berger est à la fois le miroir d'une société en paix, dont chaque membre évolue en osmose par rapport aux autres, mais également le reflet d'une société en crise, dont il semble être le seul à pouvoir résoudre une situation devenue insoluble.

Solitude et communauté

Le héraut est présent sur un laps de temps relativement court. Quelle place occupe-t-il dans la communauté ? Arraché à sa solitude, le messager est soudainement extirpé de son ermitage et propulsé

sur les devant de la scène. Dans son ouvrage *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Françoise Lavocat se questionne sur la relation qu'entretient le berger au groupe auquel il se rattache : « Le statut de la parole, de la solitude, de l'individu est certainement lié au rapport ambigu des bergers avec le politique »³. Le berger est souvent représenté comme reclus, agissant en dehors d'un monde agité, en perpétuel changement. L'idéal de stabilité qu'incarnent les terres arcadiennes entre donc d'une certaine manière en conflit avec la représentation de la ville, du bourg ou de la cité, de l'espace urbain en somme.

On constate que le berger, lorsqu'il perd toute identité, de son nom à son habit, en passant par ses attributs (bâton, crosse), ne parle jamais en son nom propre. L'utilisation de la première personne du singulier est cantonnée dans *Tosca* à la déploration des amours du pâtre. Dans *Hippolyte et Aricie*, c'est le pronom « nous » qui renvoie à la communauté pastorale. Il en va de même dans *Armide et Œdipe Rex* avec l'emploi du pronom indéfini « on ». Qui est le berger ? Nous ne le savons jamais. Sa fugacité dans *Pelléas et Mélisande* ou *Tristan und Isolde* ne permet pas d'identifier de façon claire une figure de berger, un modèle type. Aucune ébauche de description ne vient nous apporter de détails sur ce personnage secret. Il n'est même jamais fait mention de ses liens avec les autres personnages de l'intrigue.

Le berger est soudain là, devant nos yeux ébahis, sans que l'on comprenne véritablement d'où il vient. Visions brusques, subites, ces figures pastorales semblent faire irruption sur scène et nous renvoient une nouvelle fois à cet ailleurs dont on perçoit finalement assez mal les contours mais que l'on croit pouvoir nommer Arcadie.

Les bergers semblent ainsi être exclus de la communauté à laquelle ils appartiennent. Dans *Pelléas et Mélisande*, Yniold se demande en voyant les moutons : « Où vont-ils dormir cette nuit ? »⁴. Le berger de *Tristan und Isolde* participe quant à lui à la défense du corps de Tristan avec Kurwenal, mais son rôle se cantonne essentiellement à annoncer la venue ou non d'Isolde. Il ne semble pas vraiment faire partie d'un groupe. Dans *Œdipe Rex*, on

¹ Michel Pazdro (dir.), *Stravinsky : Œdipe Rex-Le Rossignol*, Jean Cocteau (livr.), éd. cit., p. 27.

² Françoise Duvignaud, *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 159.

³ Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 140.

⁴ Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (livr.), éd. cit., Acte IV, Scène IV, p. 70.

l'oblige à comparaître dans l'espace public et à avouer ce qu'il sait. C'est ainsi et toujours le berger qui s'introduit dans l'espace communautaire mais jamais la communauté qui investit l'espace du berger. Terres sacrées, champs et pâturages figurent un espace clos, coupé du monde réel, que seuls pasteurs et pastourelles peuvent traverser.

Enfin, lorsque le berger est consulté, c'est en réalité la figure du sage que l'on questionne et interroge. Même les troupes insouciantes de bergers et de bergères d'*Armide* le répètent :

La Sagesse a son temps, il ne vient que trop tôt :
Ce n'est pas être sage
D'être plus sage qu'il ne faut.¹

La sacralisation de la parole de ces personnages impose donc la lecture quasiment systématique d'un message symbolique. Œdipe, avide de connaître la vérité, s'en réfère directement au berger :

Je veux savoir,
je veux connaître la vérité, Jocaste,
je veux voir le berger.²

Mais le berger qui constitue l'ultime témoin de son histoire le met en garde : la vérité est à double tranchant. En se soumettant aux exigences d'Œdipe, il traduit néanmoins l'ambivalence de son caractère omniscient : la vérité a un prix. Les mêmes forces agissent dans *Pelléas et Mélisande*. L'unique réplique du berger renvoie à son incapacité à trop en dire, à devancer les événements à venir, et ainsi à les compromettre.

Que retenir de ces figures de bergers et de bergères dont les voix résonnent encore aujourd'hui à l'opéra ?

Qu'il soit héros principal ou simple figurant, le berger nous renvoie toujours à ce paradis perdu, à cet Eden des temps immémoriaux que l'on rattache à la nature arcadienne. Bienheureuses et allègres sont en effet les troupes de *pastours d'Hippolyte et Aricie*, *Armide*, ou encore *Tosca*. Entre quête amoureuse, conquêtes avortées et extase, le berger mène la belle vie. Faisant oublier pour un temps les petits tracas de la vie quotidienne, il nous propulse

vers cet ailleurs fantasmé où hommes et bêtes vivent en harmonie, dans une nature que rien ne trouble. Personnages irréels, idéaux, pastoureux et bergerettes nous font vivre un bref instant un rêve éveillé, une sorte de conte de fées.

Mais lorsqu'il n'essaie pas d'ensorceler le cœur de Renaud dans *Armide*, que fait le berger ?

Il guide son troupeau, l'oriente vers la bonne direction, lui fait prendre le chemin de l'auberge, et par le même coup, se fait le complice du narrateur ou du poète. Car le berger sait tout. Il est omniscient. Les mythes grecs nous renvoient au *fatum*, les pastorales au berger. Le guide est celui qui mène les protagonistes vers leur destinée et leur permet de l'accomplir bien souvent malgré eux. Figure du sage, il est aussi celui à qui on se réfère en situation de crise. Il incarne donc un certain idéal de vertu et non pas seulement une figure naïve et insouciante.

Quel est son rôle dans le déroulement de l'action ?

La présence du berger est souvent symbolique. Le berger intervient en situation de crise, et amorce le dénouement final de l'action. Il porte en lui un message, il est le héraut d'un présage et se rapproche en cela des oracles de l'Antiquité que l'on consultait afin d'obtenir une réponse à une question urgente, restée en suspens. Il jouit ainsi d'un certain prestige au sein de sa communauté et est perçu comme celui qui apporte son aide à cette communauté en la traversant l'espace d'un instant seulement.

Bibliographie

Livrets

DESTOUCHES, André Cardinal, *Issé : pastorale héroïque*, Antoine HOUDAR DE LA MOTTE (livr.), New York, Pendragon Press, « French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries », vol. XIV, 1984.

DUAULT, Alain (dir.), *Wagner : Tristan et Isolde*, Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°34/35, juillet-août 1981.

¹ Philippe Quinault, Christoph Willibald Gluck, *Armide*, Philippe Quinault (livr.), éd. cit., Acte II, Scène IV, p. 24.

² Michel Pazdro (dir.), *Stravinsky : Œdipus Rex-Le Rossignol*, Jean Cocteau (livr.), éd. cit., Acte II, p. 26.

- DUPEYRON, Christian (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice MAETERLINCK (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°9, mars-avril 1977.
- LECLERE, Jacques (dir.), *Rossini : Guillaume Tell*, Étienne DE JOUY et Hippolyte BIS (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°118, mars 1989.
- PAZDRO, Michel (dir.), *Monteverdi : L'Orfeo*, Alessandro STRIGGIO (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°207, avril 2002.
- , *Monteverdi : Le retour d'Ulysse*, Giacomo BADOARO (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°159, mai-juin 1994.
- , *Offenbach : Orphée aux Enfers*, Hector CREMIEUX et Ludovic HALEVY (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°185, 1998.
- , *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Simon-Joseph PELLEGRIN (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°264, septembre-octobre 2011.
- , *Stravinsky : Œdipus Rex, Le Rossignol*, Jean COCTEAU (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°174, décembre 1996.
- PAZDRO Michel (dir.), VAN MOERE, Didier (dir.), *Szymanowski : Le Roi Roger*, Jarosław IWASZKIEWICZ (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°250, mai-juin 2009.
- QUINAULT, Philippe (livr.), GLUCK, Christoph Willibald, *Armide : drame héroïque en 5 actes*, Paris, Stock, 1923.
- SAMANA, Guy (dir.), *Puccini : Tosca*, Luigi ILLICA et Giuseppe GIACOSA (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°11, septembre-octobre 1977.
- VIGNES, Jean, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », in *Jodelle, Didon se sacrifiant, Fabula / Les colloques*, 1^{er} février 2014. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2267.php>, page consultée le 26 septembre 2022.
- l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- CAZENAVE, Michel (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989).
- DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- LAVOCAT, Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- PASTOUREAU, Michel, DUCHET-SUCHAUX, Gaston, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2017 (1990).
- VAN ESLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle : 1600-1650*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1999.
- La Bible : traduction officielle liturgique*, Paris, Desclée-Mame, 2013.

Ouvrages critiques

- BLANCHARD, Joël, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de*



Faire varier la focale

« Si leurs pères ne les en avaient empêchés » : le rôle des pères dans le mythe de Pyrame et Thisbé et ses résurgences

Aurore Labbé
Université Paris Nanterre

Qui sont ces pères qui empêchent « l'hymen légitime »¹ de deux êtres qui ne demandent qu'à s'aimer ? Qui sont ces pères, dont le refus précipite la mort de leur progéniture ? Le pater familias est un personnage de l'ombre dans le récit que nous livre Ovide des amours contrariées de Pyrame et Thisbé dans le livre IV des *Métamorphoses*. Beautés exceptionnelles de Babylone, passionnément épris l'un de l'autre, les deux voisins de maisons contigües semblaient prédestinés. Pourtant, et sans raison apparente, les pères empêchent leur union, ce qui entraîne toute une série de péripéties menant à la catastrophe finale, celle du double suicide des amants.

Les pères sont, tout au plus, des formes vagues dans le texte source. Évoluant sur la ligne de crête d'une mimésis troublante qui se dissémine entre les personnages du mythe, alors que la paire d'amants flirte déjà avec l'idée du même, les pères semblent eux aussi contaminés par cette identité en fuite, où l'autre touche à l'identique. Se transpose et se renouvelle dans les résurgences une tension dialectique entre leur présence ténue et leur rôle cependant essentiel, préalable indispensable, personnages pré-textes de l'histoire d'amour contrarié qui n'existerait pas sans eux. À y regarder de plus près, ils sont souvent tapis dans l'ombre. Leur être-là à l'œuvre est quasi-inexistant mais, figures de l'écart entre un décentrement et un retour au centre, leur apparente liminalité s'avère contredite par les éléments topographiques qui les réfractent dans un mouvement centripète.

Mis sur le devant de la scène, picturale notamment, le personnage demeure défiguré,

silhouette opaque ou visage anonyme. Indifférenciés, frappés de mutisme et d'invisibilité, peuvent-ils prétendre d'ailleurs à un véritable statut de personnage ? Les pères jouent souvent le rôle convenu d'opposants, personnages au capital inégalé d'antipathie de la part du lecteur ou du spectateur, mais parfois aussi celui de victimes tragiques, leviers d'une catharsis qui sublime le sacrifice des amants. L'étoffement du personnage n'éclipse pas cependant son caractère hautement déterminé, adjuvant faire-valoir de l'innocence sacrifiée. Les pères semblent condamnés à une carence d'incarnation sous peine de faire de l'ombre au couple mythique.

Le personnage du père et son autorité sont incontestablement référentiels, nourris de schémas antiques et de schémas plus modernes. Selon les époques, s'établit une corrélation entre son statut juridique, social, et un rôle plus ou moins secondaire. La psychanalyse apporte un éclairage intéressant sur ces variations : tout se passe comme si le non du père de l'hypotexte se fondait avec le « Nom-du-Père » lacanien. De la figure symbolique au personnage incarné, il semble voué à disparaître dans l'ombre d'une idéologie patriarcale désuète. Quelle est leur présence à l'œuvre, et comment joue-t-elle sur l'économie dramatique de cette histoire d'amour ? Il s'agira de porter un regard englobant et de s'attacher aux différents traits marquants de l'évolution du personnage dans la littérature et les arts.

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 135.

Au commencement était le père ?

Arrêtons-nous tout d'abord sur leur statut de personnages dans l'hypotexte ovidien. Ils sont à l'entrée et à la sortie du récit, à travers trois occurrences distinctes, mais n'ont jamais voix au chapitre. L'absence d'incarnation est marquée par l'appellation générique et plurielle dans le texte latin *patres* (v. 61), puis *parentes* à deux reprises (v. 155 et 164). Certaines traductions proposent les parents, d'autres ne se réfèrent qu'aux pères. Ils sont invoqués au seuil de la mort par Thisbé, qui en appelle à leur pitié afin d'accéder à leur désir de reposer dans le même tombeau. Au terme de la fable, ils sont à nouveau mentionnés, « sa prière toucha les dieux, elle toucha les deux pères »¹. Pères et Dieux semblent presque se confondre, personnages aux vertus divinatoires car, bien qu'absents au moment de la scène de la double mort, ils accèdent au souhait des amants, à travers le dépôt des corps dans une urne commune.

Ils sont, tout au plus, l'arrière-fond de la focale narrative qui s'attache au couple. Leur opacité est si forte que les deux pères semblent d'ailleurs interchangeables, dénués de toute individualité marquée. Le pluriel persistant qui les détermine sape inlassablement toute incarnation réelle. Ils sont amalgamés dans la binarité systémique de la fable qui s'étend aux personnages (les deux amants, les deux pères), comme à l'espace (les deux maisons). De l'autre côté du mur, l'axe central, se trouve la réplique parfaite, A (Pyrame) | A (Thisbé), B (père de Pyrame) | B (père de Thisbé), qui se déclinerait sous la forme BA | AB, à l'instar d'une image tirée d'un test de Rorschach. Le dédoublement symétrique gomme les contours précis du personnage, rendu flou par cette gémellité diffuse. Ce sont des personnages sans corps, littéralement désincarnés, qui gravitent autour du couple mythique, dans un jeu de paréidolie (à la fois *para-* « à côté de », et *eidolon* « apparence, forme »). Ce manque de netteté définit le personnage.

Synecdoques qui renvoient à l'idée de la puissance paternelle plus que personnages individualisés, il faut remonter à César Auguste pour comprendre l'enjeu de l'autorité du père et l'étendue de son pouvoir juridique, la *patria potestas* : le chef de famille est celui qui détient l'autorité sur les enfants légitimes comme adoptés, mais il n'accède à ce statut que lorsqu'il n'a plus d'ascendant. C'est donc une institution perpétuelle. Il faut donc bien comprendre que le père n'est pas forcément alors le père (biologique). Vis-à-vis de ses enfants, il avait le droit de vie et de mort, et son consentement au mariage était indispensable. Le droit romain lui confère une prérogative absolue, et Ovide s'inscrit pleinement dans son époque qui laisse au père le pouvoir de s'opposer à l'hymen de ses enfants sans avoir à s'en justifier.

Le texte latin introduit donc ce personnage de l'ombre qui n'est qu'une toile de fond, le tiers opposant au rôle convenu, sous forme d'abstraction. Anne Videau souligne avec justesse que les amants ovidiens « ne sont pas insérés dans une généalogie »², et cette indétermination première rend les personnages des pères très malléables, à l'instar des transformations que la figure subit au fil du temps.

L'ère féodale subvertit le schéma antique en mettant en avant l'importance du lignage. Ceci transparaît dans les lectures romanes du mythe, comme dans le *Piramus et Tisbé*³ d'un clerc anonyme du XII^e siècle qui s'ouvre sur les pères et donne une place et une voix, limitées certes, à la mère de Thisbé. Dans le texte médiéval, l'interdiction découle d'abord du souci des parents de préserver la chasteté de leurs enfants, motif qui prévaut sur celui de l'inimitié entre les deux familles. La place des parents retranscrit pleinement le remaniement chrétien que les textes d'Ovide subissent au Moyen-Âge⁴. La structure mythémique est pliée, Pyrame et Thisbé sont utilisés comme parangons de l'innocence, ce sont deux enfants de dix ans dont la

¹ *Ibid.*, p. 139.

² Anne Videau, « Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Éros et le romanesque, épique de l'Éros », *Interférences* n°1, 2003, p. 2.

³ Cornelis de Boer (éd.), *Piramus et Tisbé : poème du XII^e siècle* [1921], Paris, Honoré Champion, 1968.

⁴ Cette relecture chrétienne des mythes païens est l'entreprise de nombreux auteurs médiévaux, voir l'*Ovide Moralisé* du XIV^e siècle. Dans l'*Épître d'Othéa*, Christine de Pizan illustre par le biais de la fable le quatrième commandement « Honneurs pere et mere » (l. 60) et redore le blason des parents : les amants ne sont plus ici victimes d'une autorité arbitraire, mais coupables au contraire d'avoir ignoré leurs conseils. Christine de Pizan, *Épître Othea*, Gabriella Parussa (éd.), Genève, Droz, 1999 (TLF, n°517), Texte I, Histoire 38.

pureté est sauvegardée par leurs parents, gardiens de cet ordre moral.

Les personnages des parents sont fortement informés par les évolutions historiographiques, et la contemporanéité du personnage sera soulignée quand elle apportera un éclairage intéressant.

L'ombre du père et le père dans l'ombre

Les pères sont des protagonistes à la marge, mais ils rayonnent parfois indirectement : peu incarnés dans les œuvres-mêmes, leur présence est cependant réfractée par le *domus*. La loi du père est inscrite de façon très concrète sur l'espace, notamment de façon tangible sur ce mur qui sépare les deux maisons et empêche les amants de s'unir. Le mur est donc, par métonymie, la marque sur l'espace du pouvoir paternel. Quitter la maison, c'est déroger à son autorité. L'espace du personnage du *pater familias* est à la fois décentré et central dans le texte source. L'incarnation subvertit les schémas catégoriels figés, alors que le personnage du père est là où il n'est pas physiquement ou textuellement, et se joue donc à différents niveaux de référence. Le personnage de l'ombre irradie, s'impose par le biais de l'élément topographique, rejoignant la symbolique spatiale et architecturale pléthorique du mythe ovidien mise en exergue par Philippe Hamon¹.

Le tableau d'Édouard Jérôme Paupion, *Thysbe écoutant la voix de Pyrame* (Fig. 1), daté du XIX^e siècle, allie cette dialectique entre un personnage du père en apparence absent du tableau où seule Thysbé est représentée, mais qui, à y regarder de plus près, semble presque caché dans le décor.

Le récit proposé par l'œuvre picturale dévie du texte source² alors que le personnage féminin semble être déjà sorti de la maison paternelle, mais y être revenu, puisque le voici représenté dans un espace étrange semi-intérieur, semi-extérieur. Un ornement mural, à peine perceptible, représente un patriarche assyrien dont le geste indique dans une ligne diagonale la tenue de la jeune femme comme pour en signaler l'indécence.

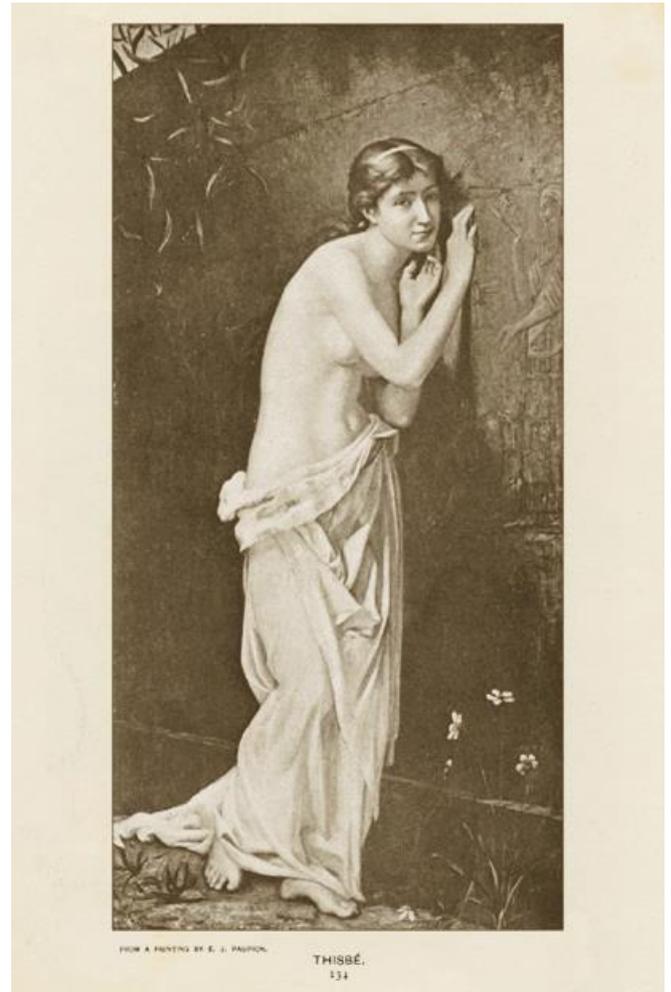


Fig. 1 – Édouard Jérôme Paupion (1854 - 1912), *Thysbe écoutant la voix de Pyrame*, 1880, peinture à l'huile, 187 x 100 cm, Musée des beaux-arts et musée Marey, Beaune, Inv 13.2.1, base des musées de France (Joconde), référence 000PE029327 © Musée des beaux-arts et musée Marey.

La main tendue semble viser l'hymen féminin comme pour dénoncer la faute. Figure patriarcale, l'image pourrait s'interpréter comme celle du père de Thysbé réprimandant sa fille pour sa tenue ou sa conduite. Revenue au bercail après la faute, la jeune femme se retrouve littéralement face à un mur de remontrances et n'a d'autres perspectives que d'implorer des yeux l'aide du spectateur, seul horizon d'attente. Tout se passe comme si la paroi jouait le rôle du surmoi de l'interdit parental. Le père de Thysbé a littéralement envahi l'espace, rejoignant la capacité du personnage à planer sur le récit en dépit de son absence, à l'instar



Détail de la fig. 1.

¹ Voir Philippe Hamon sur le rôle symbolique du mur, « Texte et architecture », *Poétique*, n°73, 1988, p. 3-25.

² Rappelons que dans une version plus ancienne du mythe, Thysbé se donne la mort car elle se retrouve enceinte de Pyrame, voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1969, p. 402-403.

du procédé explicité par Philippe Hamon, tout à la fois « signifiant discontinu et signifié discontinu, défini par un faisceau de relations (en contexte proche ou *in absentia*) »¹. Signifiant peu présent au niveau textuel ou visuel, mais qui signifie par des biais détournés, notamment par l'écrasante présence de ce mur dans lequel il s'est ici littéralement fondu, le personnage absent pèse sur le texte et sur la toile comme sur les protagonistes.



Fig. 2 - Altdorfer Albrecht, *Pyramus and Thisbe*, v.1515-1518, gravure, 6,1 x 4,1 cm, National Gallery of Art, collection Rosenwald, Inv 1943.3.395, domaine public sous licence Creative commons, URL : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3607.html>.

De quel père s'agit-il en fait ? Dans le roman médiéval, la prière finale de Thisbé adressée au père, est en fait adressée au « Dieu père », comme le souligne Anne-Marie Cadot, le « *Diex grans*, le *Diex* père, Dieu-tout-puissant, créateur de chaque

homme en particulier »². Dans l'occident médiéval chrétien, l'association de la figure paternelle avec celle de Dieu le Père est incontournable. Le glissement des figures (père laïque / père chrétien ; dieux païens / Dieu chrétien) transparait aussi dans les arts visuels, cette fois-ci à travers le jeu du hors-champ, par le regard de Thisbé tourné vers le ciel et par ses bras suppliants qui se déclinent dans de nombreuses œuvres iconographiques, d'une époque à l'autre.

Dans cette gravure de la Renaissance (Fig. 2), Thisbé en appelle au Père du ciel. Le personnage du père peut se cacher dans la toile comme hors de la toile, ou en cacher un autre. En reprenant l'idée de Christopher Lucken, on pourrait aussi voir dans le tombeau de Ninus, ancêtre fondateur de Babylone au pied duquel les amants se donnent la mort, une autre image indirecte « d'un père mort »³.

Peut-on les qualifier de personnages ? Protéiformes, incarnés dans, ou par la matière, ils renvoient, de façon centripète, par différents chemins de traverse (la maison, le mur, le tombeau) à l'idée de l'interdit paternel. De façon volontairement anachronique, on pourrait parler d'imgo paternelle, celle d'une représentation du rôle interdicteur, distorsion aux accents jungiens, entre un personnage du père très secondaire (physiquement absent) au niveau du signe textuel ou pictural mais tout à la fois omniprésent et omnipotent (au niveau symbolique)⁴. Le personnage est abstraction plus qu'incarnation, mais il a un rôle primordial, il est le non qui engendre la fiction des amours contrariées. Son refus est procréateur. Autrement dit, les pères ovidiens sont doublement géniteurs, à la fois en tant que parents des amants-enfants comme en tant que pères de la fable. Leur refus catégorique initial est atténué par leur décision finale d'accéder au souhait des amants, ce qui défige légèrement leur caractère pétrifiant (parfaitement illustré par ce père qui fait corps avec la matière solide). Cette amorce sera reprise et largement développée par Shakespeare, puis par ses

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 124-125.

² Anne-Marie Cadot, « Du récit mythique au roman : étude sur *Pyramus et Thisbé* », *Romania*, vol. 97, n° 388, 1976, p. 446.

³ Christopher Lucken, « Le suicide des amants et "l'enseignement" des lettres : "Pyramus et Thisbé" ou les métamorphoses de l'amour » *Romania*, vol. 117, n°467/468, 1999, p. 384. URL : <https://www.jstor.org/stable/45039450>

⁴ Dans ces résurgences du mythe, l'*imago paternelle*, à l'instar du concept jungien, s'apparente à une représentation abstraite, figée dans l'inconscient et potentiellement déformée par rapport à la réalité.

successeurs, qui les met en lumière et leur assigne un rôle expiatoire emblématique inédit.

Lumière sur les pauvres parents : l'incarnation au service du sublime

La matière ovidienne est l'une des multiples sources d'inspiration de *Roméo et Juliette* (1597), pièce dans laquelle les parents jouent un rôle essentiel, celui de témoins du drame de la mort. Hissés au rang de personnages secondaires, il se joue par leur truchement une possible expiation. La mort des amants n'en est que plus sublime car, transformée en sacrifice, elle permet une réparation morale. Henry Suhamy souligne d'ailleurs que les deux patriarches sont à leur niveau « les victimes d'une tragédie »¹, maillons impuissants de la haine ancestrale entre les deux familles.

L'incarnation des parents se décline dans les pièces du XVII^e siècle, alors que Théophile de Viau ajoute, lui aussi, les personnages du père de Pyrame et de la mère de Thisbé dans ses *Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623). La pièce s'ouvre sur les reproches du père qui, furieux de l'amour persistant de son fils pour la fille de son pire ennemi, l'accuse de « parricide » (I, 2)². Seul le spectateur est capable de mesurer toute l'ironie dramatique de cette charge virulente, alors que c'est le père qui, par un retournement de situation, deviendra indirectement le bourreau de sa propre chair. La mère de Thisbé y est une autre Jocaste rêvant la mort de son enfant, prolepse du drame à venir qui redouble sa portée tragique. Relégués hors-scène lors du dénouement, leur incarnation passagère sert avant tout le pathétique de cette double mort annoncée.

Sur la scène lyrique du XVIII^e siècle, les amants sont réinscrits dans un contexte familial, dupliquant en cela le modèle médiéval, avec une différence de taille cependant, celle du statut social : il s'agit, à l'opéra, d'offrir à Pyrame et Thisbé une lignée royale. Ils deviennent fils et fille de rois, mais leurs nobles parents ne sont bien souvent mentionnés dans la liste des personnages et les prologues des livrets que pour servir les attentes d'un public mondain³. L'opéra d'Adolph Hasse, *Piramo e Tisbe*⁴ fait figure

d'exception. Le père de Thisbé y est un personnage incarné à part entière, tout à la fois commentateur du drame et victime tragique. L'œuvre se clôt sur son suicide, ce qui nourrit l'amplification pathétique de la pièce lyrique. L'étoffement des pères et des mères accroît la dimension cathartique et ancre le récit dans la tragédie, en la dédoublant. Ce dédoublement s'illustre de façon intéressante en peinture lorsque les parents sont mis sur le devant de la scène.

Les œuvres picturales balayent, pour leur grande majorité, les pères et les mères hors du cadre, dans le hors-champ. Les peintres se focalisent sur la scène où Thisbé découvre le corps inerte de son amant et se plante l'arme dans la poitrine. Les artistes ciblent l'acmé du moment tragique, et les personnages des pères sont absents du cadre. Quelques exceptions cependant, dont celle du hollandais Leonard Bramer (1596-1674) qui choisit comme point d'entrée la découverte des corps des amants (**Fig. 3**).



Fig. 3 - Leonard Bramer (1596-1674), La Découverte des corps de Pyrame et Thisbé, v.1630 - 1635, peinture à l'huile, cuivre, 46 x 60 cm, Musée du Louvre, Photo (C) A. Labbé.

Le spectateur assiste à la représentation d'un drame dédoublé. À la mort des amants, s'ajoute le malheur des familles. La gestuelle du désespoir se réfracte sur les trois protagonistes-spectateurs : un homme agenouillé en prière, un deuxième dont on ne distingue pas le visage se tient la tête entre les mains et un dernier semble désigner les corps inertes. L'accent est mis sur le drame amoureux et le caractère intimiste de la scène repose sur le jeu du clair-obscur qui laisse toute une partie du paysage et

¹ Henri Suhamy, *Roméo et Juliette*, Paris, Ellipses, 2015, p. 141.

² Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Paris, Flammarion, 2015, p. 55.

³ Voir par exemple l'opéra de Jean-Louis Ignace de la Serre, *Pirame et Thisbé* (1726).

⁴ Adolph Hasse, *Piramo e Tisbe* (1768) sur un livret de Marco Coltellini.

des visages dans l'ombre. Nous ne pouvons que supposer que les deux personnages sur la droite sont les pères des amants.

Les pères, si ce sont eux, conservent néanmoins une forme d'indistinction et d'anonymat lorsqu'ils sont mis sur le devant de la scène. À nouveau, les personnages des pères s'apparentent à une idée, cette fois-ci celle de la souffrance, figures allégoriques du désespoir, plus que personnages de chair. Cette incarnation progressive n'entame donc en rien une forme de défiguration : d'une forme vide à une présence vide de forme, l'identité du personnage semble vouée à la déshérence. L'existence des pères demeure précaire, contours de l'élément central, réduits à une hypothétique troisième personne.

Dans une perspective intermédiaire, la carence d'incarnation qui le définit se décline sur l'axe du préfixe négatif dé-, tour à tour dés-incarné, dé-figuré, ou dé-doublé. Son statut de personnage et sa représentation reposent sur un dés-équilibre. Ce rôle intermédiaire est d'ailleurs symbolisé de façon très parlante par la main tendue des pères vers les amants, qui se décline dans différents tableaux. Le père (potentiel) désigne le drame pour mieux le souligner, le ferait le coryphée de la tragédie antique.



Détail fig. 3.

La gestuelle illustre leur rôle de personnages commentateurs qui orientent la lecture du spectateur et servent de relais au pathos de la scène. La dimension métatextuelle du geste qui se fait discours sur l'œuvre est saisissante. S'y dessine une mise en abyme d'une scène biblique, rappelant les lamentations sur le Christ mort évoquées dans de nombreuses toiles, du Grand Siècle notamment. Ils jouent ici

le rôle de personnages paraboles, tels Marie et Joseph, pauvres parents de victimes sacrificielles dont ils déplorent la mort.

Tous ces exemples recèlent et révèlent des personnages de parents qui, mis dans la lumière, érigés au statut de personnages secondaires, conservent soit une forme d'opacité, soit un rôle adjuvant. Leur promotion au rang de *dramatis personae* peine à s'affranchir du type et de l'allégorie.

Leur présence à l'œuvre est toujours en rapport avec son objet premier, le couple d'amants. Leur désespoir de parents-spectateurs incarnés sert de relais au regard du spectateur-lecteur. Leur rôle d'intermédiaires est essentiel : dans les replis de l'ombre des parents, se cache aussi le spectateur.

Voir ou ne plus voir les pères en peinture

Du statut de personnage de l'ombre, abstraction qui rayonne indirectement, au statut de personnage secondaire qui joue le rôle de faire-valoir, quels sont les effets de ces variations ? L'artiste symboliste allemand Max Klinger semble s'être posé la question. Il propose en 1879 deux eaux-fortes sensiblement identiques (**Fig. 4 et 5**).



Fig. 4 – Max Klinger (1857-1920), *Pyramus and Thisbe IIa*, 1879, Eau-forte sur papier, 44,2 x 60 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Cabinet d'art graphique © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola.



Fig. 5 – Max Klinger (1857-1920), *Pyramus and Thisbe IIb*, 1879, Eau-forte sur papier, 44,2 x 60, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Cabinet d'art graphique © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola.

Les parents sont ici incarnés, littéralement gravés sur la plaque. Ils apparaissent sur la première à visage découvert, sur la deuxième de façon

anonyme, le haut des corps et les visages étant escamotés. Si les personnages principaux demeurent le couple d'amants qui forme le triangle central des deux représentations, on pourrait les qualifier de personnages secondaires dans la première tandis que dans la deuxième, leur incarnation tronquée les fait basculer du côté des personnages de l'ombre (dans le sens littéral et figuré).

Dans la deuxième eau-forte, le cadre semble littéralement se resserrer autour des amants, ils paraissent comprimés par l'espace fermé de toutes parts. L'obstruction et la pesanteur ont contaminé le décor comme les corps. Les gestes des parents parlent et, par un étrange phénomène de renversement, l'écho de leurs reproches se fait d'ailleurs plus retentissant lorsque leurs visages sont escamotés. Ce sont des piliers de l'autorité qui font pression sur deux innocents. Aucune ligne de fuite ne s'offre au regard, le temps semble s'alourdir, tout se passe comme si le couple était voué à l'enlèvement.

Les amants du premier tableau semblent plus jeunes et les parents plus différenciés. Enfants avant d'être amants, ils ne sont pas seuls au monde. En termes de hiérarchie, ces deux eaux-fortes illustrent fort bien les enjeux du statut du personnage de l'ombre dans ses nuances avec le statut de personnage secondaire. Dans une relation de vases communicants, plus les parents sont indéterminés, plus l'attention est tournée sur les amants. A contrario, lorsque le personnage de l'ombre devient visible, il entraîne une déflation du couple mythique.

À cette déflation s'adjoint une dégradation corrélative du mythe. Ceci transparait nettement dans la version que le dramaturge Jacques Pradon en propose en 1674¹. Une place de choix y est dévolue à Arsace, le père de Pirame. La haine familiale est réinsérée dans une chronologie et une relation causale : la rivalité entre les pères, remportée par Arsace, a condamné Narbal, père de Thisbé, à l'exil puis à la mort. Le dénouement de la tragédie propose le récit de la mort des amants et le retour de leurs corps dans Babylone par le biais du personnage du père. La voix donnée au père et la démultiplication des intrigues amoureuses, familiales et politiques

entraînent une démythification de l'histoire d'amour impossible.

Choix du dramaturge pour répondre aux règles de convenance de la tragédie classique, cette mise en lumière du père comme l'ajout du politique sont toutefois à resituer dans le contexte historiographique des tragédies du XVII^e puis du XVIII^e siècles. Christian Biet nous rappelle que les tragédies insistaient alors fortement sur « les défaillances de la famille, sous les traits de la famille régnante qui ne peut, dans ces fables, mener à bien la charge que Dieu lui a confiée et qu'Il a confiée au père : celle de conduire sa famille au Ciel »². Le rôle plus central accordé aux pères ne peut être détaché du questionnement en cours sur le pouvoir paternel en lien avec le pouvoir du souverain de droit divin. L'entrelacement du domestique, du politique et du religieux se décline dans les résurgences du mythe et fait la part belle aux parents et aux enjeux de pouvoir. Dans un double mouvement, le personnage secondaire du père (ombre portée du Père royal) occupe davantage le devant de la scène tandis que le couple d'amants subit une dégradation de son aura mythique.

L'incarnation complète des pères et des mères embrasse aussi le registre de la comédie : la dégradation du mythe est recherchée et avérée dans *Les Romanesques* (1894) d'Edmond Rostand, réécriture parodique, où les pères partagent le premier rôle avec les amants. Bergamin et Pasquinot parlent, agissent, complotent, dans un jeu sur le double et le même poussé à son paroxysme, qui donne aux pères un rôle burlesque. C'est un jeu des paires qui sape le sublime de l'amour contrarié et le fait basculer du côté du grotesque. On observe un procédé similaire en miroir, à travers le jeu des commères, cette fois-ci, dans le *Pyrame et Thisbé* (1853) d'Eugène Berthier, dans lequel Alix et Babet, vendeuses d'échalotes sur le marché, se chicanent, à grand renfort de grivoiseries, autour de leur refus de voir leurs enfants s'unir. Du registre tragique au registre comique, leur degré de présence à l'œuvre génère une dégradation corrélative du mythe.

¹ Jacques Pradon, *Pirame et Thisbé* [1674] dans *Œuvres en deux tomes*, Paris, Cie des Libraires associés, 1744, vol I.

² Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 101.

La nécessaire ombre au tableau du mythe

Forme vague, son manque de netteté épaissit sa dimension antagoniste et symbolique. Lui donner un visage, c'est le rendre plus familier, plus humain, et inversement moins mystérieux et donc moins fantasmé. Tout se passe d'ailleurs comme si la part d'ombre du personnage contenait des affinités particulières avec le mythe. On pourrait transposer au personnage l'idée de Gilbert Durand selon laquelle « tout effort de traduction du mythe – comme tout effort pour faire passer du sémantique au sémiologique – est un effort d'appauvrissement »¹. Étendu aux personnages des pères et des mères, l'effort d'incarnation (verbale ou visuelle) des figures de l'ombre de l'hypotexte élargit la focale qui n'est plus uniquement centrée sur les amants. Les voici alors réinsérés dans une temporalité figée et un tissu familial. Par extension, l'incarnation progressive des parents appauvrit le tissu mythique de la fable ; rappelons la richesse de l'intertextualité du texte source : à l'ombre orientale des figures mythiques de Sémiramis et Ninus, dans un récit enchâssé raconté par les filles de Mynias qui refusent de célébrer le culte de Bacchus, au sein de la grande constellation mythique des *Métamorphoses*. Dans ces résurgences se joue une sécularisation de l'histoire d'amour, avec le cadrage sur la dimension sociale de l'individu. Inversement, l'absence d'une filiation identifiée réinscrit le couple dans l'*illo-tempore* mythique de Mircea Eliade, et dans leur ascendance mythologique.

Côté outre-Atlantique, la littérature naissante de la jeune nation américaine cherche à s'émanciper et les parents sont, sans surprise, aux abonnés absents : d'Henry James et sa pièce des débuts *Pyramus and Thisbe* (1869), à la réécriture qu'en propose l'essayiste américaine Susan Sontag, *The Very Comical Lament of Pyramus and Thisbe* (1991)², le mur est tombé, et l'absence d'empêchement fait

sombrier la relation amoureuse dans le prosaïque et la nostalgie du mur. Quelle histoire reste-t-il quand le non ou le Nom-du-père³ disparaît ? La pièce de Sontag met au jour l'interaction fondamentale entre le personnage du père et son rôle d'obstacle. Clin d'œil au titre de la pièce dans la pièce dans le *Songe d'une nuit d'été* (1600) : « The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe », comédie dans laquelle le barde anglais établissait déjà le rôle essentiel joué par les différents obstacles dans toute belle histoire d'amour, puisque « l'amour véritable est toujours contrarié » [*true lovers have been ever crossed*] (I, 1, v. 150)⁴. Ce commentaire métatextuel du dramaturge rappelle que l'histoire d'amour, pour être sublime, appelle l'ombre au tableau, cette nécessaire écornure qui est tremplin du sublime amoureux.

L'effacement des pères reflète l'essor de l'individu autonome libéré de la tutelle parentale, suivant l'évolution sociohistorique de la famille, du modèle parental au modèle nucléaire. À cet égard, la libre traduction du mythe tirée des *Tales from Ovid* (1997) du poète britannique Ted Hughes est significative :

*For angry reasons, no part of the story,
The parents of each forbade their child
To marry the other.*⁵

Les raisons de la colère⁶ ne sont pas explicitées mais balayées comme ne faisant pas partie du récit. À moins que la négation qui talonne dangereusement les parents, « *no part of the story* », ne les enjambe et les englobe dans ce néant d'être. Dans un double mouvement, ils sont construits et déconstruits par le discours poétique : êtres du non, êtres sans noms, avoisinant le non-être, proches du degré zéro de qualification. Rappelons au passage la polysémie du mot *part*, à la fois « partie », mais aussi « rôle » et enfin « écarter, séparer » : le poète semble

¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas, 1984, p. 414.

² Susan Sontag, *The Very Comical Lament of Pyramus and Thisbe*, *The New Yorker*, 4 mars 1991. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/1991/03/04/the-very-comical-lament-of-pyramus-and-thisbe-an-interlude>

³ Chez Lacan, le « Nom-du-Père » signifie que le sujet assume son désir comme assenti à la loi du Père, dette symbolique qui régit son désir. Dès Ovide, l'interdit parental conditionne en partie et avive fortement le désir des amants. Avec la disparition de l'obstacle parental dans les résurgences modernes, le désir semble perdre son objet et le mythe sa substance.

⁴ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (1590), Paris, Flammarion, 1996, p. 43.

⁵ Ted Hughes, « Pyramus and Thisbe », dans *Tales from Ovid*, 1997, Londres, Faber, p. 246.

⁶ La traduction achoppe sur l'hypallage qui soustrait la colère des parents pour l'attacher aux raisons, procédé stylistique qui contribue ici à les déshumaniser davantage. De même, la construction alambiquée qui insiste dans le même temps sur la pluralité *the parents* et l'unicité *their child*, l'individuation *each* et l'altérité *the other* recoupe l'hésitation originelle sur le même : parents et enfants sont ici personnages en gestation qui ne sont pas encore passés par le stade de la parturition.

bien décidé à vider les personnages des parents de toute substance et à les évacuer du récit. Par ce biais, l'auteur - père de substitution - rétrograde et condense ce personnage de l'ombre à l'idée du non, pour redonner à Pyrame et Thisbé leur primauté et permettre leurs retrouvailles, sur lesquelles son œuvre se clôt.

L'évolution socio-historique de la figure paternelle, qui se transforme avec la laïcisation de la société, affecte sa présence à l'œuvre. L'obstacle parental est ainsi dorénavant déplacé sur d'autres *topoi* comme l'adultère, à l'image de la relation adultérine entre Emil Bergson et Marie Tovesky dans *O Pioneers!* (1913) de Willa Cather¹, réécriture indirecte de la fable, ou encore le conflit politique, au cœur des amours tragiques de Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* (1871). Les représentations modernes du sujet ovidien tendent à escamoter totalement les parents, se recentrant sur le couple uniquement, voire sur l'individualité de chacun, à l'instar des nombreuses représentations picturales et littéraires de Thisbé seule dans le courant romantique et chez les préraphaélites². Bien souvent, les amants ont pris de l'âge et ne sont plus des enfants. La Tisbe dans *Angelo, tyran de Padoue* (1835) de Victor Hugo est une comédienne courtisane, orpheline de mère, « pauvre femme sans mari »³, née de père inconnu dirait-on aujourd'hui. Mère morte, père absent : les parents semblent voués à disparaître des résurgences modernes du mythe, axées sur la relation interpersonnelle et l'individu.

Les parents des amants sont des figures de la disproportion, essentiels mais substituables, désincarnés mais élémentaires. Ce sont des moules dont la forme peut être changée, mais qui ne cessent de rappeler la fonction essentielle des personnages de l'ombre : celle d'ouvrir une brèche, à la profondeur insondable, réservoir de pères fantasmés et fantasmatiques, que les apports de la psychanalyse permettent de revisiter. Le degré de présence comme d'absence à l'œuvre du père est référentiel, et ses variations au fil du temps déjouent et rejouent les enjeux du statut du personnage de l'ombre, condamné à le rester sous peine de faire de

l'ombre aux amants et, par extension, de purger le mythe de son aura. Le mythe ne peut s'affranchir de sa part d'ombre.

Les amants modernes ont tué le père, alors que l'effacement du personnage suit les méandres du statut du père et de la mère dans la société, entre une idéologie patriarcale triomphante et le déclin de l'autorité paternelle. L'histoire de Pyrame et Thisbé n'est plus empêchée, et ceux de Sontag arrosent cette liberté nouvelle autour d'une canette de River Cola. Cheminant sur une ligne de crête, le personnage est voué à l'incomplétude, alors que sa disparition rejoue, à l'inverse, une dégradation du mythe de l'amour impossible qui a désespérément besoin du non du père.

Bibliographie

- BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- BOER, Cornelis de (éd.), *Piramus et Tisbé : poème du XIII^e siècle* [1921], Paris, Honoré Champion, 1968.
- CADOT, Anne-Marie, « Du récit mythique au roman : étude sur Piramus et Tisbé », *Romania*, vol. 97, n°388, 1976, p. 433-446.
- CATHER, Willa, *O Pioneers!* [1913], New York, Dover Publications, INC., 1993.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas, 1984.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1969.
- HAMON, Philippe, « Texte et architecture », *Poétique*, n°73, 1988, p. 3-25.
- , « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- HASSE, Johann Adolph, *Piramo e Tisbe* (1768), livret de Marco Coltellini.
- HUGHES, Ted, « Pyramus and Thisbe », dans *Tales from Ovid*, London, Faber, 1997.
- HUGO, Victor, *Angelo, tyran de Padoue* [1835], Paris, Flammarion, 1979.

¹ Willa Cather, *O Pioneers!* (1913), New York, Dover Publications, INC., 1993.

² Voir par exemple les œuvres suivantes : *Thisbe* (1861) de Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-thisbe-a01171>, *Thisbe* (1909) de John William Waterhouse (1849-1917) <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=57>

³ Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, 1835, Paris, Flammarion, 1979, p. 292.

- JAMES, Henry, *Pyramus and Thisbe* [1869], dans *The Complete Plays of Henry James*, Oxford, Oxford University Press, 1949.
- LA SERRE, Jean-Louis Ignace de, *Pirame et Thisbé* (1726), musique François Rebel et François Francoeur.
- LUCKEN, Christopher, « Le suicide des amants et "l'enseignement" des lettres : "Pyramus et Tisbé" ou les métamorphoses de l'amour », *Romania*, vol. 117, n°467/468, 1999, p. 363-395. URL : <https://www.jstor.org/stable/45039450>
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.
- PIZAN, Christine de, *Epître Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999 (TLF, n°517), Texte I, Histoire 38.
- PRADON, Jacques, *Pirame et Thisbé* [1674], dans *Œuvres en deux tomes*, Paris, Cie des Libraires associés, 1744, vol I.
- ROSTAND, Edmond, *Les Romanesques* [1894], Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle éditeur, 1911.
- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream* [v. 1595], Paris, Flammarion, 1996.
- , *Roméo et Juliette* [v. 1595], Paris, Flammarion, 2016.
- SONTAG, Susan, *The Very Comical Lament of Pyramus and Thisbe*, *The New Yorker*, 4 mars 1991. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/1991/03/04/the-very-comical-lament-of-pyramus-and-thisbe-an-interlude>
- SUHAMY, Henri, *Roméo et Juliette*, Paris, Ellipses, 2015.
- VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* [1621], Paris, Flammarion, 2015.
- VIDEAU, Anne, « Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Éros et le romanesque, épique de l'Éros », dans *Interférences*, n°1, 2003.
- ZOLA, Émile, *La Fortune des Rougon* [1871], Paris, Gallimard, 1981.

Travailleuses et femmes du peuple au théâtre : des femmes laides et insignifiantes ?

Andréa Léri

Université Toulouse Jean-Jaurès

Dans *Deux ou trois choses dont je suis sûre*¹, l'autrice Dorothy Allison, issue des classes populaires de Caroline du Sud, propose des portraits des femmes de sa famille. L'identité de ces travailleuses pauvres est déterminée par une sorte de « laideur »² aussi bien physique que sociale³. L'autrice conclut : « [L]es pauvres sont quelconques, vertueuses si humbles et travailleuses, mais surtout laides. Presque toujours laides »⁴. Ici, Dorothy Allison lie intrinsèquement insignifiance, laideur et déclasserement social, comme l'a montré Claudine Sagaert dans *Histoire de la laideur féminine*⁵.

Cette insignifiance⁶ sociale, politique, économique et esthétique transparait dans la littérature, les arts ou le théâtre qui n'accordent généralement qu'une place mineure aux personnages des travailleuses de l'ombre. Gouvernantes, domestiques et nourrices sont le plus souvent des personnages secondaires de la fable dramatique, – voire des « tierces »⁷ pour citer Nathalie Heinich – décrites comme « laides » par les

autres personnages et représentées comme telles. Elles incarnent les « gens du peuple » comme les définit Alain Badiou dans *Qu'est-ce qu'un peuple*⁸ ?, « en tant qu'ils sont *ce que le peuple officiel, dans la guise de l'État, tient pour inexistant* »⁹. Du fait de leur « identité sociale »¹⁰ éprouvée dans la différence de classes, ces femmes incarnent la bassesse de cette « masse "inexistante" »¹¹ et sont méprisées par l'ordre des dominants. La « laideur » physique, perçue et représentée dans la narration et dans la mise en scène, serait le signe explicite de leur déclasserement social du point de vue des classes supérieures. Fade et sans puissance, cette « laideur » a plus à voir avec la trivialité qu'avec le monstrueux¹². Il s'agit moins d'une hideur que de l'instrumentalisation de la disgrâce par une représentation, qui travaille à une dévaluation sociale de personnes ou de personnages.

Nous avons décidé d'analyser et de comparer des personnages de travailleuses domestiques issus majoritairement de pièces de la première moitié du *xx^e* siècle¹³ et d'une pièce de Shakespeare de la fin du

¹ Dorothy Allison, *Deux ou trois choses dont je suis sûre* [1995], trad. Noémie Grunenwald, Paris, Cambourakis, coll. Sorcières, 2021.

² On mettra souvent « laide » et « laideur » entre guillemets puisqu'il s'agit ici d'un jugement relatif et subjectif qui n'a pas vocation à faire de la laideur un attribut en soi.

³ Elle précise en effet qu'elle et sa famille étaient considérées comme « les rangs inférieurs, les éternelles mal lavées, la classe ouvrière, les pauvres, le prolétariat, la racaille, les petites frappes et la vermine ». *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p. 132.

⁶ On prendra en compte la plurivocité du terme. L'« insignifiance », c'est d'abord ce qui est sans importance, sans valeur et qui ne remplit qu'une fonction secondaire. À cela s'ajoute un caractère médiocre, méprisable et vil faisant basculer l'insignifiance du côté des valeurs négatives.

⁷ Nathalie Heinich, *États de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1996, p. 253.

⁸ Alain Badiou, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ Nous reprenons ici le concept théorisé par Pierre Bourdieu : *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979, p. 191.

¹¹ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 18.

¹² Considéré plutôt comme un échec biologique selon les réflexions menées par Georges Canguilhem à ce sujet. Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie* [1952], Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2009, p. 219-221.

¹³ Ancré dans un travail de thèse en cours : Andréa Léri, *Femmes et laideur dans les dramaturgies et sur les scènes du *xx^e* et *xxi^e* siècles*, sous la direction de Muriel Plana et de Fabrice Corrons à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès.

XVI^e siècle, peu avant l'engouement européen pour le théâtre comique du XVIII^e siècle. Ce choix repose tout d'abord sur un constat : le XVIII^e siècle fait disparaître les figures de nourrices et de gouvernantes « laides » et revêches, comme le remarque Jean Emelina dans son travail de recherche¹. Personnages jusque-là interprétés par des comédiens travestis – notamment dans les comédies antiques et les farces du Moyen Âge –, ils sont délaissés du fait de l'accession à la scène d'actrices dès le XVII^e siècle. Les vieilles nourrices, comme celle de Juliette dans *Roméo et Juliette*, disparaissent progressivement au profit de la jeune et belle suivante² tandis que les valets les plus célèbres restent ouvertement laids³. Ainsi, le théâtre comique ne semble plus représenter ses figures de domestiques et de travailleuses sous le prisme d'une laideur physique, esthétique ou sociale. La « laideur » est nouvellement associée à la domesticité à la fin du XIX^e (on la retrouve en partie chez des auteurs naturalistes comme Henrik Ibsen ou August Strindberg) et au début du XX^e siècle. Elle rejoue, sous le prisme d'une tension esthétique, une crispation entre les classes supérieures et les classes populaires. Toutefois, cette « laideur » n'a plus une simple vocation comique⁴, attachée à un personnage type et interchangeable en vue de divertir les spectateur.trice.s. Elle est un point de vue discriminant, situé socialement et qui illustre la perception par les élites (personnes et personnages) des femmes du peuple et travailleuses, happées par leurs tâches harassantes et leur manque de moyen. De plus, cette disgrâce féminine semble abriter une révolte de classe, dans le sillage du marxisme et du brechtisme, et préfigure une révolution des formes : sociales, genrées et théâtrales, que les personnages portent en eux. On est alors bien loin de cette « symbiose »⁵ qui caractérisait les rapports entre les maîtres et leurs domestiques dans le théâtre comique du XVIII^e siècle ; ou de la loyauté éprouvée

par les personnages serviles pour leur maître.sse dans la tragédie grecque⁶. Le personnage de « tierce », par la revendication d'une souffrance de classe, menace tout un système : celui de la fable comme celui de la société.

Dans les œuvres choisies pour cette étude, les personnages féminins incarnent des figures du peuple et servent les élites. Dans *Roméo et Juliette*⁷, la nourrice de Juliette est dévouée à la famille des Capulet et à l'éducation de leur fille. La Poncia et la servante, domestiques dans la maison de Bernarda Alba⁸, s'occupent des tâches ménagères au même titre que Claire et Solange, les bonnes de Jean Genet⁹, au service d'une femme fortunée. Quant à Yvonne¹⁰, si elle n'est pas à proprement parler une domestique ni une travailleuse, elle incarne – comme ses tantes – les classes sociales méprisées par les dominants.

Dans la perspective qui est la nôtre, nous interrogerons ces représentations de personnages de « tierces » à l'aune du lien établi, d'un point de vue dramatique et scénique, entre « laideur » et déclassé social. Pourquoi la « tierce » est-elle représentée « laide », selon quels points de vue, et que signifie cette laideur ?

Nous étudierons les représentations théâtrales de ces personnages à l'aune de leur soi-disant « insignifiance » par rapport à un ordre narratif, politique, social et esthétique dominant. Nous verrons comment cette exclusion classiste et sexiste est instrumentalisée – tant par les personnages dominants que par les metteur.ses en scène –, intériorisée par les dominées et comment elle conditionne leur représentation. Enfin, nous montrerons que l'insignifiance des personnages de « tierces » reste relative : importants dans la structure de la fable, ils font preuve de lucidité concernant le système des personnages et les

¹ Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, C.E.L.-P.U.G., coll. Recherches, 1975, p. 26.

² « Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage ». Pierre Corneille, *La Galerie du Palais* [1632], in *Théâtre complet*, t.I, Paris, N.R.F., coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 383.

³ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Voir Anastasia Serghidou, « Les serviteurs tragiques : agents de médiation et gardiens des limites », in *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 24-2, 1998, p. 41-61.

⁷ William Shakespeare, *Roméo et Juliette* [1597], trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2016.

⁸ Federico García Lorca, *La Maison de Bernarda Alba* [1945], trad. Fabrice Melquiot, Paris, L'Arche, 2004.

⁹ Jean Genet, *Les Bonnes* [1947], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.

¹⁰ Witold Gombrowicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne* [1958], trad. Yves Beaunesne, Agnieszka Kumor, et Renée Wentzig, Arles, Actes Sud, 1998.

mécanismes socio-politiques dans lesquels ils sont pris. Leur insignifiance est aussi une occasion de *sur-signifiance* théâtrale notamment pour révolutionner les modèles du « féminin » et plus largement le genre.

Une insignifiance dramaturgique flagrante

Lorsque l'on étudie la première mention de ces personnages dans les différentes éditions des pièces, à savoir la distribution, on remarque que la majorité des figures de travailleuses n'y sont que sobrement identifiées. La nourrice de Juliette, les tantes d'Yvonne – interchangeables dans le texte – tout comme la servante de Bernarda Alba n'ont pas de prénom et sont désignées par leur fonction sociale. De même, certaines d'entre elles n'apparaissent qu'à la toute fin de la didascalie initiale. La nourrice occupe la position antépénultième de la liste¹, juste avant la masse anonyme des « citoyens », des « gardes » ou du « chœur »², mais bien après les serveurs masculins, pourtant de moindre intérêt dans le déroulement de la fable. Cette position ne reflète pas l'importance de la nourrice qui permet à Roméo et Juliette de se fréquenter et d'organiser secrètement leur mariage. Sans elle³, leur relation ne peut avoir lieu. Il en est de même pour la Poncia dans la didascalie initiale de *La Maison de Bernarda Alba* bien qu'elle s'avère une conseillère précieuse autant pour Bernarda, qu'elle met en garde, que pour ses filles. Cette position traduit moins un rôle dérisoire au cœur de la fable qu'une insignifiance sociale par rapport aux personnages d'employeur.se.s issu.e.s des classes supérieures. De surcroît, si la nourrice et la Poncia ont un rôle important, elles restent insignifiantes par rapport aux préoccupations des autres personnages féminins, situés au premier plan des intrigues amoureuses.

Si les personnages d'Yvonne, Claire et Solange sont mises à l'honneur dès le titre de la pièce dans laquelle elles apparaissent⁴, c'est encore pour

éclairer le mépris enduré, confronter les identités sociales entre elles et mettre en lumière la violence de classe qui devient alors le véritable sujet de la pièce. Cette forme d'« héroïsation » n'empêche pas la « laideur » d'advenir.

Enfin, du point de vue des espaces dans lesquels les personnages de femmes du peuple et travailleuses gravitent, on remarque un véritable effacement de leurs lieux de vie et de travail qui sont relégués hors-scène. Parfois simplement mentionnés par les personnages ou les didascalies, ils sont, le reste du temps, complètement absents du théâtre. Ainsi, la cuisine, espace dédié à la préparation des repas et plus généralement au travail domestique, n'est jamais représentée. Lieu invisible, insignifiant et aussi répugnant que ses travailleuses, il pèse comme une menace sur la chambre de Madame et ses « [m]eubles Louis XV »⁵. Pour avoir ramené les gants de cuisine dans la chambre, Claire qui joue le rôle de Madame sermonne Solange : « Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée ? Tout, mais tout ! ce qui vient de la cuisine est crachat »⁶. La nourrice, quant à elle, ne gravite que dans des espaces partagés avec les classes supérieures qu'elle sert, au-même titre que la Poncia, la servante ou Yvonne : « fleur des plus basses couches de la société »⁷, véritable « roturière »⁸, dont le passé socio-professionnel est passé sous silence.

La présence du personnage de la femme du peuple opère comme une *intrusion* au sein de la fable et des espaces dédiés aux élites : d'un point de vue textuel et scénique, elle n'est requise que du fait de sa servitude et n'a pas de légitimité. La figure de la « tierce » renforce le contraste de classe par la rupture esthétique et sociale qu'elle produit malgré elle avec l'espace scénique, microcosme à l'image de ses employeur.se.s. Sa marginalité et sa « laideur » n'en sont que plus saisissants, signes d'un mépris de classe flagrant de la part des élites.

¹ Selon la majorité des éditions, bien que sa place puisse parfois varier.

² William Shakespeare, *op. cit.*, p. 20.

³ Comme sans Frère Jean. Cette fonction dramatique des valets et des servantes se perpétue dans la tradition théâtrale. Voir Jean Emelina, *op. cit.*

⁴ On relativisera cet honneur puisque c'est la fonction de Claire et Solange qui est mise en valeur dans le titre *Les Bonnes*.

⁵ Jean Genet, *op. cit.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 67.

⁸ Jean-Pierre Buyle, « Witold Gombrowicz, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* », in *Droit et littérature*, Louvain-la-Neuve, Anthémis, 2007, p. 135-150.

La « laideur » et le mépris de classe

Dans les fables théâtrales analysées, les personnages issus des classes dominantes considèrent comme « insignifiantes » l'existence physique et sociale des personnages féminins, la plupart du temps à leur service. Ce sentiment de « laideur » découle d'une tension entre l'*habitus*¹ et l'« identité sociale » qui structure les élites – ainsi que leur perception des autres classes – et celle des classes populaires². Comme l'explique Pierre Bourdieu, chaque classe est structurée par un système de normes à travers lesquelles elles s'affirment, reconnaissent leurs semblables ou dénigrent ceux et celles qui s'en écartent :

Les prises de position objectivement et subjectivement esthétiques que sont par exemple la cosmétique corporelle, le vêtement ou la décoration domestique constituent autant d'occasion d'éprouver ou d'affirmer la position dans l'espace social comme rang à tenir ou distance à maintenir³.

De manière intentionnelle, Shakespeare, Gombrowicz, Genet ou Lorca rejouent artificiellement ces prises de positions esthétiques par les élites et « enlaidissent » les personnages étudiés. Ainsi la simplicité de la « petite robe noire de domestique »⁴ jure avec les toilettes de Madame ; la robe à fleur d'Yvonne est ridicule et ses tantes trop pauvrement vêtues⁵. Certaines mises en scène accentuent délibérément ces écarts socio-esthétiques.

La tension entre les identités sociales se retrouve aussi au cœur du langage. Lorsque Lady Capulet prie

la nourrice d'appeler Juliette afin de lui imposer le mariage, la vieille femme enthousiasmée s'attarde vulgairement sur quelque anecdote drolatique. Elle conte l'épisode d'une vilaine chute qui valut à la petite Juliette une bosse « aussi grosse qu'une couille de jeune coq »⁶. Son récit est entremêlé de jurons⁷ et elle s'exprime dans un registre familier : caractéristique typique de l'insolence des valets et des servantes du théâtre comique. Juliette et Lady Capulet lui ordonnent à plusieurs reprises de se taire parce qu'elles jugent sa parole illégitime. Discours dit « populaire »⁸ selon Victor Bourgy, il renvoie la nourrice à des valeurs négatives. Aussi, lors de la scène de jeu initiale entre les bonnes⁹, Solange altère-t-elle volontairement son langage¹⁰ et prononce « tillol »¹¹ pour la tisane de tilleul qu'elle prépare afin, on le suppose, de rétablir son statut social et de se réapproprier le stigmate de la « laideur » que Madame leur prête.

Cette tension entre les différents *habitus* en présence ne sert pas qu'à reléguer ces femmes de l'ombre à un rang social et esthétique inférieur, elle va jusqu'à leur refuser leur statut d'être humain à travers une animalisation permanente. *Yvonne, Princesse de Bourgogne* se déroule au cœur du royaume fictif de Bourgogne, dans son palais royal et ses jardins. Face à une cour façonnée par de nombreuses injonctions sociales favorisant le paraître¹², le peuple « fait tache ». Dès leur arrivée dans les jardins royaux, Yvonne et ses tantes sont immédiatement raillées et rabaissées à l'état d'animaux dénigrés dans l'imaginaire collectif : « poule mouillée », « mouche à merde », « cafard lugubre »¹³, « saleté de vermine », « crapaude »¹⁴ ou

¹ L'*habitus* réfère à des pratiques sociales, culturelles, esthétiques, langagières etc. On utilise le terme d'*habitus* d'après la définition donnée par Pierre Bourdieu. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 191.

² L'expression « classe populaire » est à rapprocher de la relativité que Pierre Bourdieu accorde à l'expression de « milieu populaire ». Les femmes de notre étude ne font partie de la « classe populaire » qu'à l'aune des rapports sociaux en place et qui font de ces personnages des travailleuses plus ou moins pauvres et dépendantes des élites, structurés par des rapports entre dominants et dominés. Pierre Bourdieu, « Appendice, Vous avez dit "populaire" ? » in *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points, coll. Essais, 2001, p. 134.

³ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, éd. cit., p. 61.

⁴ Jean Genet, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 20.

⁶ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 47.

⁷ La nourrice s'écriera « Jésus Marie », traduction de « by my halidom », couramment utilisé comme juron. William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes*, éd. Michel Grivelet et Gilles Montsarrat, trad. Victor Bourgy, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 547-549.

⁸ *Ibid.*, Préface de Victor Bourgy, p. 523.

⁹ Claire joue le rôle de Madame – on dira Claire-Madame – tandis que Solange joue le rôle de Claire.

¹⁰ Ce qu'elle ne reproduira jamais par la suite auprès de sa véritable maîtresse.

¹¹ Jean Genet, *op. cit.*, p. 16.

¹² Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 78.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

« guenon »¹. Il ne s'agit pas seulement de considérer mesquinement la ressemblance d'Yvonne avec ces animaux, mais de la traiter selon la hiérarchie spéciste² que le Prince exprime. Alors qu'elle est menée au palais après avoir été contrainte aux fiançailles, Philippe demande à son valet de « l'attach[er] au pied de la table » de « peur qu'elle se sauve ». Il se compare à ces « chasseurs qui partent [...] traquer le buffle » ou à ceux qui « prennent le taureau par les cornes »³, et associe sa curiosité malsaine à celle qui le pousserait « à observer un ver de terre et à le triturer avec un bout de bois »⁴. L'animalisation d'Yvonne suscite des comportements dépréciatifs et violents qui font d'elle un être inférieur : une proie face à un prédateur. Stratégie déshumanisante par excellence, cette animalisation est présente dans chacune des pièces étudiées. La nourrice est qualifiée de « [v]ieille lapine pourrie »⁵ et de « morue »⁶ par Mercutio. La Poncia est traitée de « vieille truie »⁷ tandis que Bernarda, son employeuse, cingle : « [I]es pauvres sont comme des animaux. On dirait qu'ils sont faits d'une autre chair que la nôtre »⁸. Enfin, Claire-Madame hait « l'espèce odieuse et vile » des domestiques qui « n'appartiennent pas à l'humanité »⁹. Ces remarques essentialisent la classe populaire, dégradée et traitée comme une masse dont les membres seraient interchangeable, alors que les membres des classes supérieures seraient des individus singuliers avant tout. Par exemple, Madame confond toujours Claire et Solange. Son lapsus « dépêchez-toi »¹⁰ traduit cette interchangeabilité, produit par son absence de considération pour ses domestiques et plus généralement par son mépris pour les « masses ». La distinction entre les identités sociales se lit comme une différence de nature entre les êtres, qui

contamine les langages, les comportements et les corps jugés laids :

Vos gueules d'épouvante et de remords, vos coudes plissés, vos corsages démodés, vos corps pour porter nos défroques. Vous êtes nos miroirs déformants, notre soupape, notre honte, notre lie¹¹.

La figure dramatique de la femme du peuple et/ou domestique est physiquement considérée par l'œil du dominant comme l'altérité la plus radicale. La laideur que lui impute l'auteur devient un instrument parfait d'exclusion, un marqueur de distinction sociale qui permet de la haïr et de la dévaluer au sein d'un système de personnages plus large.

L'intériorisation de la laideur

Confrontées à ce mépris permanent, les personnages féminins intériorisent la laideur physique et sociale que l'auteur et les autres personnages de la fable leur confère. La scène de jeu entre Claire et Solange, véritable mise en abyme particulièrement éclairante, exacerbe le dégoût de leur condition. C'est avec répugnance que Claire, dans le rôle de Madame, juge son lieu de vie infect et indécent. Solange, que Claire-Madame refuse de toucher, incarne cette mansarde sale :

Évitez de me frôler. Reculez-vous. Vous sentez le fauve. De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rapportez-vous ces odeurs¹² ?

Solange incarne également l'univers des tâches domestiques et du travail auquel Madame est « étrangère »¹³. Les bonnes sont issues du monde des « évier »¹⁴, des « gants »¹⁵ ménagers et des

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Le spécisme est en effet une idéologie qui hiérarchise les espèces en affirmant une supériorité humaine sur les autres êtres, notamment les animaux.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 95.

⁶ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes II*, trad. Jean-Pierre Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 489.

⁷ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ Jean Genet, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹ *Ibid.*, p. 100-101.

¹² Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

« crachats » de la « cuisine »¹. Jugées « immonde[s] »², elles sont avant tout *im - monde*³, c'est-à-dire d'un autre monde que celui de Madame : un monde détestable, vil et insignifiant qui marque ostensiblement leur corps. De la même manière, la Poncia et la servante ont conscience de leur place au sein de la société, elles qui « viv[ent] dans des taudis, avec [leur] assiette et [leur] cuillère »⁴.

Dans ces fables théâtrales, la corrélation entre classe populaire et laideur est plus qu'évidente. La « laideur » caractérise les personnages de domestiques et femmes du peuple jugées « insignifiantes », déclassées aux yeux des personnages issus des classes supérieures, tant et si bien que la laideur présuppose un rang social inférieur, et qu'un rang social inférieur engendre la laideur. Ce mépris de classe conditionne leur dévalorisation constante par les personnages masculins qui les considèrent comme des êtres laids, déféminisés, voire non genrés.

Une « tierce » hors du champ du féminin

Dans *États de femmes – L'identité féminine dans la fiction occidentale*⁵, Nathalie Heinich passe en revue les différents rôles ou « états » de femmes dans la littérature selon les rapports qu'elles entretiennent avec les hommes. La travailleuse domestique – ou « gouvernante » – est reléguée à l'état de « tierce » : il s'agit de la position la plus marginale, si ce n'est la plus dégradante, au cœur du système patriarcal. La tierce est « d'un monde où le sexe est absent »⁶. Elle est exclue du « monde des autres femmes – celles qui

ont accès à un homme » et à la « féminité »⁷. Par féminité, on entend une forme d'essentialisation fantasmatique des attributs et des comportements des femmes qui opère comme une « fiction sociale dominante et contraignante »⁸. Selon Muriel Plana, il s'agit d'un « féminin naturalisé, essentialisé et chargé d'attributs normatifs »⁹. Cette normalisation du féminin, ou cette « fabrication des femmes »¹⁰ comme l'écrit Monique Wittig, est instrumentalisée par les hommes qui ne les envisagent que comme des épouses et des mères. Ces mécanismes sont très volontiers rejoués par les personnages masculins de la fiction faisant de la « tierce », véritable « tiers exclu »¹¹ éloigné du « monde sexué »¹², un être dépourvu d'une quelconque valeur sociale en tant que femme.

Cette dévaluation est aussi liée à la représentation du vieillissement. Si Yvonne, Claire et Solange ne semblent pas concernées¹³, la Poncia et la nourrice ont des corps usés qui les excluent du champ de la féminité. L'« antique »¹⁴ nourrice ne possède « plus que quatre »¹⁵ dents tandis que la Poncia, dont il est précisé qu'elle a soixante ans, rend compte du « peu de cheveux [qu'il lui] reste »¹⁶. Cette vieillesse prématurée n'est pas tant le signe d'un âge avancé qu'un symptôme de classe, qui trahit des conditions de vie harassantes menant à un épuisement physique plus rapide. Les tantes se disent déjà « vieille[s] » en envisageant leur « féminité à la retraite »¹⁷. Lorsque la nourrice essaie de rapporter les paroles de Roméo à Juliette, elle éprouve beaucoup de difficultés à s'exprimer : sa « pauvre tête », son « dos »¹⁸ et ses « os [lui] font mal »¹⁹. Accablée par la fatigue, elle ajoute qu'elle est

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Caractéristique typique de la laideur selon Michel Ribon. Michel Ribon, *Archipel de la laideur - Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.

⁴ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 17-18.

⁵ Nathalie Heinich, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁷ *Ibid.*

⁸ Judith Butler, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », *Metteuses en scène – Le théâtre a-t-il un genre ?*, *La Revue du Théâtre National de Strasbourg, OutreScène* n°9, mai 2007, p. 138.

⁹ Muriel Plana, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012, p. 13.

¹⁰ Monique Wittig, *La Pensée straight* [1992], Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 48.

¹¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 253.

¹² *Ibid.*, p. 245.

¹³ Il n'y a aucune indication dramatique.

¹⁴ Terme utilisé par Mercutio à l'Acte II, scène IV. William Shakespeare, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

« la bête de somme [des] plaisirs »¹ des classes supérieures dont elle dépend. Son corps « laid » porte les stigmates de cette domination qu'elle maudit². Le travail domestique de ces femmes accentue donc leur vieillissement et précipite leur exclusion du féminin.

Cette exclusion est accentuée par les personnages masculins qui manifestent leur déplaisir à la vue des femmes de basse condition. Or, pour exister socialement la femme doit être validée par le regard des hommes. Elle est un « être-perçu »³ selon Pierre Bourdieu. Le Prince Philippe, Cyril et Cyprien rappellent cette sociologie du genre en se délectant des « jambes » et des « douces lèvres »⁴ des passantes qu'ils lorgnent ; de même qu'Adela, fille de Bernarda, qui se présente nue à sa fenêtre pour attirer le prétendant de sa sœur. On peut parler ici de *male gaze*⁵ en empruntant le concept cinématographique de Laura Mulvey⁶ et en l'appliquant aux arts de la scène : le « male gaze » réifie le corps des femmes représentées en le réduisant à un objet de projection érotique et reconduit les normes et les hiérarchies de genre.

À première vue, la « tierce » échappe en partie au *male gaze*. Le corps d'Yvonne n'est pas parcellisé comme le sont ceux des passantes puisqu'aucune des parties de son corps n'éveille le désir sexuel des hommes ; la nourrice, quant à elle, se rapproche de « quelque chose de rance et de moisi avant même qu'on se l'envoie »⁷. La connotation sexuelle cherche à discréditer érotiquement le personnage : elle est une femme qui ne peut éveiller le désir des autres personnages masculins. De son côté, la Poncia est irrémédiablement exclue du monde des « mâles » parce qu'elle n'est jamais ni regardée ni désirée par eux. Cependant, il semble que ce soit encore ce fameux *male gaze* qui catégorise la « tierce » du côté de la laideur. On formule l'hypothèse selon laquelle ce concept, dans les représentations artistiques,

servirait aussi à discréditer les femmes qui ne correspondraient pas à l'idéal de féminité en cours et donc qui resteraient réifiées mais cette fois du côté de la laideur et de l'abject. Cette réification permettrait une fois de plus aux personnages masculins de jouir de leur domination. C'est en humiliant Yvonne – donc en l'enlaidissant – que le Prince se sent « royal jusqu'à la moelle », « entier » et « brillant »⁸. Le concept de *male gaze* peut être élargi à un certain point de vue hétéronormatif sur les femmes qui les réifie soit comme un objet érotique, soit comme un objet de répulsion sexuelle. Dans un cas comme dans l'autre, le *male gaze* est produit par une pulsion violente et mortifère : annuler l'autre. Il met en scène les femmes à la mesure de sa propre « fascination fétichiste »⁹, c'est-à-dire pétri à la fois par le dégoût, la répulsion et/ou l'attirance afin de valider ou d'invalider socialement ces dernières.

Les personnages masculins des classes dominantes peuvent renforcer l'invisibilité et l'insignifiance sociale des tierces. Ils peuvent aussi, à l'inverse, œuvrer à les visibiliser afin de rendre plus saillantes les frontières entre classes et réaffirmer, par la stigmatisation et le mépris, leur domination. La « laideur » des personnages féminins étudiés s'inscrit donc dans une perspective classiste et sexiste et les relègue *de facto* en dehors du féminin. Une tension persiste néanmoins : d'un côté la « tierce » subit sa relégation, de l'autre, cela lui permet en partie d'échapper à l'assignation, voire de subvertir l'ordre dominant. Son exclusion du champ du « féminin » est alors l'occasion d'une possible émancipation : la laideur et l'insignifiance sociale de la « tierce » lui permettent d'échapper à sa « catégorie de sexe »¹⁰ au sens où l'entend Monique Wittig. Considérée comme une « pérennité des sexes »¹¹ qui « forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale »¹², la catégorie de sexe façonne une société

¹ *Ibid.*, p. 104.

² « Maudites soient vos affaires de cœur / Qui m'envoient au diable attraper la crève / À caracolier par monts et par vaux ». *Ibid.*, p. 103.

³ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998, p. 94.

⁴ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Manière de représenter et de penser les femmes selon la perspective d'un homme hétérosexuel.

⁶ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], trad. Gabrielle Hardy, 2012, <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> (consulté le 15/06/2021).

⁷ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 95.

⁸ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 50.

hétérosexuelle¹ – au sens d'un régime de domination – dans laquelle hommes et femmes tiennent rigoureusement leur rôle de genre. Cependant, la femme jugée insignifiante, impropre à être désirée, n'est plus considérée comme une potentielle épouse. Elle déserte socialement, politiquement et idéologiquement sa catégorie de sexe. Les fictions étudiées appuient cette désertion. Ainsi, les tantes affirment que leur « carrière de femme [est] terminée »² et la nourrice clame qu'elle n'est pas (ou plus) une de ces « cocottes »³. Enfin, la quatrième fille de Bernarda, Martirio, note que l'insignifiance féminine tient à l'écart des hommes⁴ et de l'« économie hétérosexuelle »⁵. En ne dépendant plus de la fonction que lui assignent les hommes, la figure de la « tierce » ébranle le mythe du féminin et se libère du système patriarcal dont elle est de toute façon bannie. Elle n'est réduite qu'à sa servitude sociale. Pour paraphraser en la déplaçant la célèbre sentence de Monique Wittig, il semblerait donc que *les femmes laides ne soient pas des femmes*⁶.

C'est peut-être cela qui permet à ces personnages de l'ombre de produire une pensée plus ou moins autonome de la fable⁷ et qui, peut-être, la transcende – dans une fonction plus épique que dramatique. Cela permet également d'explorer un nouveau champ esthétique et théâtral, protéiforme, de l'ordre du trouble, qui défait et dénormalise les formes mythiques et stéréotypées du féminin.

L'invisibilité pour mieux penser : une insignifiance qui fait sens

Si la figure de la tierce est dévaluée dans les fables qui nous préoccupent et au sein des systèmes classistes et patriarcaux, elle n'en reste pas moins

celle qui *sait*, en perpétuant la « fonction d'informateurs »⁸ des valets et des servantes de la tradition théâtrale comparées à la « forme évoluée et déguisée du chœur antique »⁹. Selon Nathalie Heinich, la « tierce » est dotée d'une grande clairvoyance qu'elle tient de son invisibilité même :

Elle est « dans un angle mort » de la maisonnée tout comme, selon les historiens, « la femme seule est dans un angle mort de l'histoire ». Mais du même coup, elle peut voir sans être vue : condamnée à l'invisibilité, la tierce n'en voit, n'en sait que mieux – quitte à en voir un peu trop pour son repos¹⁰.

Ce pouvoir de savoir est « un trou dans la terre de la vérité », « [l]a seule terre qu'on [...] laisse à [ceux] qui n'[ont]rien »¹¹. Il est la seule arme de ces personnages déclassés et méprisés. Tandis que les autres personnages sont occupés à tenir leurs rôles – notamment genrés – et sont englués dans le système dramatique¹², la « tierce », presque omnisciente, prépare, provoque et/ou annonce la catastrophe. Ainsi Claire et Solange orchestrent l'emprisonnement de Monsieur pour se venger de leur maîtresse sans que celle-ci n'en sache rien. Elles maîtrisent le cours de la fable quand Madame l'endure :

[...] Qui a pu envoyer ces lettres ? Aucune idée, naturellement. Vous êtes comme moi, aussi éberlués¹³.

La Poncia, quant à elle, a « la tête et les mains remplies d'yeux » : elle « voit à travers les murs »¹⁴ et peut « faire la lumière et sonner les cloches »¹⁵. C'est elle qui pressent la relation néfaste entre Adela et Pepe, qui prévient Bernarda et augure la catastrophe qui se prépare au détour de signes implicites (l'étalon en chaleur qui « donne des ruades contre le mur »¹⁶, le sel qui se renverse sur la

¹ *Ibid.*, p. 47.

² Witold Gombrowicz, *Théâtre*, éd. Rita Gombrowicz, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001, p. 30.

³ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 96.

⁴ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 31.

⁵ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 48.

⁶ « Les lesbiennes ne sont pas des femmes ». *Ibid.*, p. 77.

⁷ À l'image des anticipations de l'auteur. Par exemple, la Poncia ne cesse de mettre en garde les personnages comme l'auteur cherche peut-être à nous prémunir de la catastrophe.

⁸ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 133.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 254.

¹¹ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 16.

¹² Sans pouvoir ni anticiper ni présager quoi que ce soit.

¹³ Jean Genet, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

table¹, ou « les chiens [qui] aboient »²). On lui oppose la figure de la jeune vierge, dépendante d'une économie hétérosexuelle dans laquelle « rien ne [lui] appartient, pas même [ses] yeux »³. De son côté, Bernarda « se bande elle-même les yeux » et refuse de voir les évidences : « Si on ne veut pas voir la mer, il suffit de lui tourner le dos »⁴ commente la Poncia. Ce pouvoir de clairvoyance rapproche indéniablement ce personnage de « tierce » de la figure de la sorcière et l'exclut de l'idéal féminin parce qu'elle a « troqué son droit à une vie sexuelle et à une identité de femme contre le droit à l'expression »⁵ et à la réflexion. Ainsi, selon les interprétations confuses du Prince, le silence persistant d'Yvonne est une « machination infernale », une « dialectique monstrueuse »⁶ qui dissimule sa grande lucidité, tant au cœur de la narration que dans le système théâtral. En cela, la « tierce » préfigure le sujet épique, médiateur et observateur du théâtre en train de se faire⁷.

En n'étant pas considérée comme une femme au sens normatif du terme, la figure de la « tierce » peut à loisir penser le monde et ses lois. Les autres personnages féminins sont collés à la fable qui conditionne et excite leur désir de performer la féminité d'un point de vue hétéronormatif. Elles s'y consomment toutes entières sans retour possible. De fait, la « tierce » peut, malgré tout, survivre à la fable, à l'abri des grands drames amoureux auxquels les personnages de jeunes premières sont confrontés : c'est Adela qui, après la fuite de Pepe le Romano qu'elle croit mort, décide de se pendre ; c'est encore Juliette qui périt par amour pour Roméo tandis que la nourrice a déserté le récit. Toutefois, « la tierce » reste toujours soumise aux classes supérieures : d'elles dépend sa survie. Si elle fait preuve de trop de radicalité dans sa marginalité et se révèle inutile tant socialement qu'économiquement, il ne reste plus qu'à se séparer d'elle – par le licenciement ou

l'emprisonnement (*Les Bonnes*) ; plus radicalement, par la mort (*Yvonne, Princesse de Bourgogne*).

Laideur féminine et « trouble dans le genre » ?

Parce qu'elle met en défaut les normes et les stéréotypes qui façonnent le féminin, la « laide » se rapproche d'une figure *queer* et révolutionnaire au sens où l'entend Muriel Plana dans *Fictions queer*⁸ :

[U]ne œuvre idéalement révolutionnaire ne s'attaque pas tant aux représentations, par exemple aux stéréotypes féminins, qu'aux fonctionnements psychiques, sociaux, politiques de ces représentations, soit la propension individuelle et collective, des psychismes et des corps, à désirer la stéréotypie. Ainsi, elle ne se contente pas d'éviter ou de détruire vainement les clichés ; elle les déborde, les dérange et les réordonne [...]. Elle mine de la sorte les modèles prégnants, dominants, qui conditionnent nos regards sur le moi et sur le monde, sur soi et sur les autres⁹.

La figure de la « tierce » peut être révolutionnaire parce qu'elle « déborde », « dérange », réordonne et interroge les clichés de l'idéal féminin. Elle questionne les relations entre les personnages dans les fables et, par extension, notre société et ses moyens de production des images du féminin. De fait, la mise en scène n'y échappe pas : comment représenter l'insignifiance sociale et politique des personnages de « tierces » sans « évacuer » leur aspect révolutionnaire et leur possible subversivité de genre ?

Sans être systématique, le travestissement peut être une réponse scénique possible. L'adaptation par Juliette Rizoud de *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* au Théâtre National Populaire (2017) choisit d'offrir le rôle de la nourrice à un comédien : Yves Bressiant, qui interprète une femme à barbe tout droit sortie de

¹ *Ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 83.

³ C'est ce que dira Magdalena consciente que son corps, sans être mariée, appartient déjà aux hommes. *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 265.

⁶ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Voir « Épique/Épicisation », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Poche, 2010, p. 73-76.

⁸ Muriel Plana, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Essais, 2018.

⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

l'univers du cirque et des *freaks*¹. L'opéra de *La Casa de Bernarda Alba* mis en scène par Bárbara Lluch au Teatro de la Zarzuela à Madrid (2018) s'inscrit dans la même veine : la Poncia est interprétée par un ténor de forte corpulence. Dans sa mise en scène d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* (2013), Geneviève Gulh travestit ses comédiens pour jouer les deux tantes. Enfin, les mises en scène de Barbara Frey à Zurich (2015) et celle du Théâtre le Fenouillet (2016) font interpréter Yvonne par un comédien : l'un gros, et l'autre très âgé. Chacune de ces mises en scène trouble délibérément les frontières du genre.

Le travestissement a une place importante dans le théâtre occidental. Dans son *Dictionnaire*², en 1885, Arthur Pougin définit les « rôles travestis » et précise que l'interprétation de rôles féminins par les hommes est « d'abord une habitude, dans les commencements de notre théâtre [...] jusqu'à Corneille » puis chez Molière, qui réhabilite cet usage. Les rôles de nourrices, de duègnes, de « vieilles femmes », de « furies »³ et plus généralement de « vieilles filles »⁴ étaient de nouveau joués par des comédiens au XIX^e siècle (particulièrement à l'Opéra) dans le but de ridiculiser ces femmes qui, d'une manière ou d'une autre, s'écartaient de leur catégorie de sexe. Camille Khoury confirme que la « distribution en travesti [...] permet d'accentuer [l'] aspect comique, dans une forme de travestissement parodique, jouant de l'écart entre le genre de l'acteur et celui du personnage »⁵. Ce travestissement est d'autant plus

toléré qu'il représente « des personnages qui ne sont plus tout à fait des femmes au regard de la société »⁶. Ce procédé se perpétue au XX^e siècle⁷, jusqu'à nos jours. Il relève d'abord d'une misogynie ancestrale⁸ qui *altérise* les femmes mises en cause et leur refuse le droit de se représenter elles-mêmes⁹. Grotesque, il reconduit la dévaluation politique et dramatique de la « tierce » et la fait basculer du côté de l'« abjection »¹⁰ butlerienne. Néanmoins, on ne peut nier les qualités subversives¹¹ qu'implique le travestissement. Il permet d'interroger la performativité de genre et « l'illusion d'un moi genré éternel »¹² tout en créant, dans certains cas, un trouble dans le genre. Les mises en scène de travestissement sont des « pratiques qui soulignent la désidentification d'avec les normes régulatrices par lesquelles se matérialise la différence sexuelle » :

De telles désidentifications [...] peuvent faciliter une reconceptualisation de la question de savoir quels corps sont reconnus comme substantiels [*which bodies matter*], et quels corps ont encore à émerger comme objets de préoccupation critique¹³.

Cette répudiation est l'occasion pour les corps objets de « formuler leurs revendications à travers et contre les discours qui visent leur répudiation »¹⁴. Autrement dit, le travestissement permet d'exprimer un état de femme en marge de l'idéal de féminité et qui, par son aspect in-forme ou dif-forme, aussi bien d'un point de vue esthétique que social, cherche à élaborer une « pratique de resignification »¹⁵ du genre féminin, défi temporaire

¹ Juliette Rizoud, « Dossier de presse : *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* », Théâtre National Populaire, 2017. https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2017/01/16-17-dos_press_romeo-et-juliette1.pdf (consulté le 14/09/2021).

² Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

³ *Ibid.*, « Rôles travestis », p. 659.

⁴ *Ibid.*, « Duègnes », p. 216.

⁵ Camille Khoury, *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France (1830-1930). Archéologie du travestissement*, thèse de doctorat en arts de la scène sous la direction de Muriel Plana, Toulouse, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2021, p. 141.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ce que critiquent certaines comédiennes dans les années 80 : « Y'a plusieurs spectacles dans Paris en ce moment où des rôles de femmes, et de femmes âgées, toujours, sont joués par des hommes ». Carole Roussopoulos et Anne Barbey, « Profession ?.. Comédienne !.. » ou « Excusez-moi si mon chapeau fait de l'ombre... », Commission féminine du syndicat français des artistes-interprètes (SFA), CNRS images, 1980.

⁸ Mais également d'un imaginaire transphobe. *Identités Trans : Au-delà de l'image*, Sam Feder, Netflix, 2020.

⁹ Tout en sous-entendant qu'une femme ne peut être représentée que si elle est belle.

¹⁰ C'est-à-dire des êtres « qui n'apparaissent pas correctement genrés » et dont l'« humanité même [...] est mise en question ». Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 21.

¹¹ Cette ambivalence du travestissement est soulignée par Judith Butler. Judith Butler, « Critically queer », *ibid.*, p. 225-244.

¹² Judith Butler, *Actes performatifs et constitution des genres*, éd. cit., p. 134.

¹³ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, éd. cit., p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹⁵ *Ibid.*

circonscrit à la scène et au temps de la représentation. La figure de la tierce peut devenir l'occasion d'« élargir le champ culturel avec nos corps par différentes sortes de performances subversives »¹.

Dès lors, là où le texte dramatique *insignifiait* socialement la « tierce », la scène, elle, – dans le cas de certains travestissements – la *sursignifie* en la rendant visible, qu'elle soit ridicule, troublante et/ou monstrueuse. La scène théâtrale opère un retournement stratégique et dramatique si bien que, par un choix délibéré de mise en scène, la « tierce » *produit* un effet sur le public². Jusque-là quelconque, elle devient ainsi une véritable matière théâtrale faisant quelques fois passer les autres personnages, scéniquement et esthétiquement, pour insipides.

Comme le remarque Camille Khoury³, l'alternative au travestissement repose sur l'attribution des rôles de « tierces » à des comédiennes jugées en fin de carrière. L'actrice Annie Mercier constate que les metteur.es en scène l'associent davantage aux rôles de « mégère » ou de « sorcière »⁴ depuis qu'elle a vieilli. L'exclusion du personnage de la « tierce » au sein de la fable met donc en valeur l'exclusion sociale qu'est en train de subir la comédienne en tant que femme vieillissante, et ne fait que perpétuer les logiques sexistes. À certains égards, ce choix théâtral détruit le potentiel subversif du personnage sans véritablement questionner la menace – esthétique, politique et sociale – de ces femmes de l'ombre. Elle met au ban la comédienne comme la fable met au ban la « tierce ».

Quelle que soit la manière dont on choisit de la représenter dans les fictions théâtrales abordées, la figure de la « tierce » est problématique, tant d'un point de vue dramatique que scénique. Au premier abord insignifiante et sans valeur sociale ni esthétique, elle permet de révéler les rapports de force entre classes et genres, et de dénoncer tout un système politique et patriarcal dont elle est exclue.

Sa répudiation est nécessaire pour les autres personnages parce que, en la maintenant dans l'insignifiance et/ou l'abjection, ils se représentent eux-mêmes comme des sujets dominants, incarnations des normes de genres et des *habitus* sociaux qu'ils se flattent d'incarner en toute légitimité. De fait, l'intrication entre déclassement social et laideur des femmes est plus qu'évidente au sein de la fiction théâtrale. La disgrâce physique que l'on prête à la « tierce » soutient voire justifie son rang et son insignifiance sociale. De même, cette laideur l'exclut du système de la fable, et plus largement de la société. En la maintenant dans un état de servilité, en la disqualifiant et en la dévaluant, les personnages issus des classes supérieures, notamment les hommes, tout comme certain.e.s metteur.ses en scène, cherchent à éliminer son potentiel subversif et à occulter la menace qu'elle porte.

Personnage non-genré, à l'écart d'une économie hétérosexuelle et à l'abri en partie de la domination masculine, lucide sur sa place dans la société et sur les règles classistes et sexistes qui la façonnent, la « tierce » est dangereuse et possiblement subversive. Dans l'ombre, elle déborde les cadres et brise les conventions, « introduit du désordre » et, pour citer Geneviève Fraisse, « dérègle »⁵ les règles du genre, de la fable et de la représentation. La prétendue « insignifiance » de la « tierce » est loin d'être dénuée de signification, au contraire : elle est son étendard, sa valeur par la négative. En étant « moche, populaire et vulgaire »⁶ comme le dit la comédienne Corinne Masiero, elle incarne un contre-modèle du féminin, critique et clairvoyant. Ce n'est pas un hasard si la Yvonne de Jacques Vincey (2014) émerge de la masse anonyme des spectateur.trice.s. Les invisibles peuvent être autant de contre-pouvoir en puissance, capables d'un renversement inédit.

Le passage entre la figure de la « tierce » du XVI^e siècle à celle du début du XX^e siècle reprend et accentue une lecture de classe, sans rejouer le comique qui lui a longtemps été associé. Influencée

¹ Judith Butler, *Actes performatifs et constitution des genres*, éd. cit., p. 149.

² Surprise, rire, étonnement, malaise, dégoût ou peur.

³ Camille Khoury, *op. cit.*, p. 142.

⁴ Annie Mercier, « Le droit d'être protéiforme », in Anne-Françoise Benhamou (dir.), *Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, La Colline-Théâtre national, *OutreScène* n°12, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 104.

⁵ Geneviève Fraisse, *La Suite de l'Histoire – Actrices, Créatrices*, Paris, La Couleur des idées, 2019, p. 70.

⁶ Corinne Masiero, « Avec Corinne Masiero dans un théâtre occupé », *À l'air libre – Médiapart*, Lille, 17 mars 2021.

par le marxisme et le brechtisme, la « tierce » s'affirme comme une figure d'opposition, plutôt que d'adhésion envers ses maîtres et maîtresses. En outre, la violence des classes supérieures, jusque-là endurée, trouve une réponse légitime au sein de la fable : la violence des classes populaires. Ainsi, les bonnes préméditent l'assassinat de Madame, la Poncia, dévorée par la haine, rêve la mort de Bernarda tandis qu'Yvonne, sujet épique qui refuse tout effet ou spectacularité, menace la forme théâtrale et met en crise la notion de personnage qui caractérise la cour royale. La « laideur » physique, théâtralement construite, devient métaphore d'une menace plus grande : celle d'une possible révolution sociale et, pourquoi pas, théâtrale.

Bibliographie

- GARCÍA LORCA, Federico, *La Maison de Bernarda Alba*, trad. Fabrice Melquiot, Paris, L'Arche, 2004.
- GENET, Jean, *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.
- GOMBROWICZ, Witold, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, trad. Yves Beaunesne, Agnieszka Kumor et Renée Wentzig, Arles, Actes Sud, 1998.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2016.
- ALLISON, Dorothy, *Deux ou trois choses dont je suis sûre*, trad. Noémie Grunenwald, Paris, Cambourakis, coll. Sorcières, 2021.
- BADIOU, Alain, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique Éditions, 2013.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, *OutreScène* n°12, *La revue de la Colline – Théâtre national*, Les Solitaires Intempestifs, Mai 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979.
- , *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1998.
- , *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001.
- BUTLER, Judith, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », in *Metteuses en scène – Le théâtre a-t-il un genre ?*, Strasbourg, *OutreScène* n°9, *La Revue du Théâtre National de Strasbourg*, mai 2007.
- , *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- BUYLE, Jean-Pierre, « Witold Gombrowicz, Yvonne, Princesse de Bourgogne », in *Droit et littérature*, Louvain-la-Neuve, Anthémis, 2007.
- CANGUILHEM, Georges, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2009.
- CORNEILLE, Pierre, « La Galerie du Palais » [1632], in *Théâtre complet*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, C.E.L-P.U.G, coll. Recherches, 1975.
- FRAISSE, Geneviève, *La suite de l'Histoire – Actrices, créatrices*, Paris, La Couleur des idées, 2019.
- GOMBROWICZ, Witold, *Théâtre*, éd. Rita Gombrowicz, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001.
- HEINICH, Nathalie, *États de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1996.
- KHOURY, Camille, *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France (1830-1930). Archéologie du travestissement* [Thèse de doctorat], Université Toulouse - Jean Jaurès, janvier 2021.
- MASIERO, Corinne, « Avec Corinne Masiero dans un théâtre occupé », *À l'air libre – Médiapart*, Lille, 17 mars 2021.
- MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], trad. Gabrielle Hardy, 2012, <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>.
- PLANA, Muriel, *Fictions queer, Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Essais, 2018.
- , *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Paris, Éditions Firmin-Didot, 1885.
- RIBON, Michel, *Archipel de la laideur - Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.

- RIZOUD, Juliette, « Dossier de presse: *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* », Théâtre National Populaire, 2017, https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2017/01/16-17-dos_press_romeo-et-juliette1.pdf.
- ROUSSOPOULOS, Carole, et BARBEY, Anne, « *Profession ?.. Comédienne !..* » ou « *Excusez-moi si mon chapeau fait de l'ombre...* », Commission féminine du syndicat français des artistes-interprètes (SFA), CNRS images, 1980.
- SAGAERT, Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre *et alii*, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Poche, 2010.
- SERGHIDOU, Anastasia, « Les serviteurs tragiques : agents de médiation et gardiens des limites », in *Dialogues d'histoire ancienne*, 24, n°2, 1998, p. 41-61.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes II*, trad. Jean-Pierre Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes*, éd. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, trad. Victor Bourgy, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995.
- WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

S'attarder sur l'arrière-plan



Le cheval martyr, personnage mineur de la seconde moitié du XIX^e siècle

Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Guy de Maupassant, Émile Zola, Joseph Conrad

Agnès Parmentier
UVSQ – Université Paris-Saclay

Le long XIX^e siècle a été pour le cheval dans la société occidentale une période de transition inédite : emblème immémorial de l'aristocrate et du combattant, son usage après la Première Guerre mondiale s'est progressivement restreint à la sphère des loisirs. À l'ère de l'industrialisation et de l'urbanisation¹, pour répondre notamment à une demande croissante et continue d'énergie, les chevaux furent plus nombreux² qu'à tout autre époque – en ville et à la campagne, sur les routes, les champs de bataille, dans les usines et les mines, ou encore dans les transports publics et privés. Or, le XIX^e siècle hippique se signale par un certain nombre de paradoxes. Les chevaux étaient essentiels dans tous les secteurs d'activité à une époque où, précisément, se multipliaient les inventions et progrès techniques qui devaient permettre de se passer d'eux³. Surtout, l'exploitation du cheval a gagné en intensité : son aura de compagnon respecté a cédé devant l'exigence du rendement économique, ce qui a favorisé une plus grande publicité des faits de maltraitance. Cette tendance entraine toutefois en contradiction avec une évolution générale des sensibilités, qui disposait davantage à la compassion pour la souffrance, y compris celle des animaux.

Le cheval maltraité reste une figure de l'ombre qui n'apparaît que dans de petits tableaux au rôle

narratif secondaire. Il a toutefois été fréquemment dépeint dans les œuvres du second XIX^e siècle parce qu'il cristallisait des interrogations morales et sociales alors sensibles. Dans la mesure où il est une figure reparaisante, et que les scènes de maltraitance comportent une forte dimension émotionnelle, on peut à bon droit faire du cheval battu un cas-limite de personnage. Pour mémoire, Vincent Jouve s'intéresse aux « réactions affectives du lecteur » dans *L'Effet-personnage dans le roman*, mais il choisit de restreindre sa définition aux « figures anthropomorphes », catégorie dans laquelle il inclut les animaux « humanisés », entendant par là tout sujet « doté d'une conscience »⁴. Or, le cheval maltraité, sans être conscient, est tout de même porteur d'une charge affective. Il est le vecteur d'interrogations qui le hissent au-dessus du statut d'instrument, sans toutefois lui faire atteindre celui de collaborateur, selon la typologie d'Inga Velitchko⁵. Que la peinture de sa souffrance soit un prétexte pour transposer dans la fiction un souvenir de l'auteur, réfléchir à la dynamique des classes sociales, ou encore s'interroger sur la source de la brutalité humaine et la frontière entre raison et folie, le cheval renvoie l'homme à ses propres limites. Il demeure impersonnel et passif, mais la dignité humaine dépend de son intégrité.

¹ Jean-Pierre Digard, *Une histoire du cheval. Art, techniques, société*, Arles, Actes Sud, 2007 [2004], p. 21.

² Le cheptel français a atteint son pic en 1913, avec 3,2 millions de chevaux, c'est-à-dire trois fois plus qu'aujourd'hui. Voir Daniel Roche, *La Culture équestre de l'Occident. XVI^e-XIX^e siècles. Le Cheval moteur : essai sur l'utilité équestre* (vol. 1), Paris, Fayard, 2008, p. 143.

³ *Ibid.* On pense à la machine à vapeur, au télégraphe, au chemin de fer, au téléphone ou encore à l'automobile. Le nombre de véhicules hippomobiles a presque quadruplé en France entre 1852 et 1909 (*id.*, p. 147).

⁴ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 16-17.

⁵ Inga Velitchko, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », *Fabula/Les colloques*, « La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document5396.php> [consulté le 25 septembre 2021].

Un tableau d'époque : le cheval fouetté dans la rue (Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Joseph Conrad)

Le cocher battant son cheval épuisé en pleine rue est une des scènes de maltraitance animale les plus communément représentées dans les œuvres de la seconde moitié du XIX^e siècle. Hugo et Dostoïevski cherchent à en souligner le pathétique et la violence, quand Conrad, un demi-siècle plus tard, s'intéresse davantage à la question de la médiocrité humaine.

Dans « Melancholia » (*Les Contemplations*, 1856, III, 2), Victor Hugo décrit le déchaînement de coups assené par un roulier à son limonier (v. 147-180)¹. Cette scène ressemble au rêve de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* (1866, I, 5)², où le protagoniste âgé de sept ans et accompagné par son père sur la route d'un cimetière, assiste au spectacle d'une foule ivre battant une jument à mort. Ces deux scènes produisent un effet de longueur et de pénibilité grâce à la décomposition de l'agonie en étapes successives et à l'attention méticuleuse accordée à la description des armes employées. On note au début du passage de *Crime et châtiment* la faiblesse de la jument battue, une pauvre « rosse » [« *кляча* »], un « cheval de paysan » [« *клячонка* », diminutif du substantif précédent], par opposition à l'usage des « percherons » [« *ломовых лошадей* »] que le transport de marchandises nécessite habituellement³. La brutalité est d'emblée privée de toute justification puisque le cheval n'a pas la possibilité physique de remplir l'office que l'on exige de lui. Chez les deux auteurs, le texte suit une logique ascendante qui débouche sur un paroxysme de violence. Mikolka, propriétaire de la jument, utilise dans un premier temps son fouet pour la faire galoper, puis un brancard qu'il abat sur elle à quatre reprises. Le mouvement devient ensuite collectif : elle reçoit les coups de six fouets et d'un pic de fer, avant de mourir au moment où toutes les armes (fouets, bâtons, brancard, pic) se déchaînent

simultanément. Chez Hugo, le roulier commence par fouetter son cheval, mais ne parvient à le tuer qu'en diversifiant les armes utilisées et en les additionnant les unes aux autres : « Si la corde se casse, il frappe avec le manche, / Et, si le fouet se casse, il frappe avec le pied » (v. 164-165). Le présent à valeur itérative suggère que la scène est banale, ou que le nombre de coups est incalculable. Le rôle symbolique de martyr est dans ces deux textes souligné par la nature double de l'animal, à la fois trop fort pour mourir rapidement, et trop faible pour accomplir la tâche qu'on lui assigne.

Dans le chapitre VIII de *L'Agent secret* (1907), Joseph Conrad fait quant à lui le récit⁴ d'un trajet effectué par Winnie, sa mère et son frère Stevie dans un fiacre mené par un « cheval impotent » [« *an infirm horse* »] et un « cocher infirme » [« *a maimed driver* »]⁵. La scène a pu être décrite comme « la plus spécifiquement dickensienne »⁶ de l'œuvre, en raison de l'intérêt partagé par ces deux écrivains pour la description des rues londoniennes. Elle diffère toutefois des textes de Hugo et Dostoïevski par le type de violence décrit et la tonalité. La dimension pathétique est mise en sourdine ; les coups de fouet administrés n'ont pas pour objectif de tuer le cheval. L'accent est mis sur la médiocrité des personnages, raillée par une ironie grinçante : c'est l'appât du gain qui les réunit tous et transcende les classes sociales. Le seul qui échappe à cette condamnation est Stevie, parce qu'il ressent de la compassion pour l'animal maltraité⁷. L'expression « *It hurts* », dans le passage suivant, est une façon pour le personnage de donner une voix au cheval souffrant :

« Faut pas », bégaya Stevie avec violence. « Ça fait mal.

— Faut pas donner de coups de fouet ? », interrogea l'autre en un murmure méditatif, avant de cingler l'animal. S'il agit ainsi, ce n'est pas qu'il eût l'âme cruelle ou le cœur pervers, mais parce qu'il lui fallait gagner le prix de sa course.

[“*You mustn't,*” stammered out Stevie violently. “*It hurts.*”

¹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. Léon Cellier, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1984], p. 132-133.

² Fiodor Dostoïevski, *Преступление и наказание* [*Prestuplenie i nakazanie*], t. VI, Leningrad, Nauka, 1973, p. 44-52 ; *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 96-101.

³ Fiodor Dostoïevski, *Преступление и наказание* [*Prestuplenie i nakazanie*], p. 46.

⁴ Joseph Conrad, *The Secret Agent*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 118-130 ; *L'Agent secret*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 138-153.

⁵ Joseph Conrad, *L'Agent secret*, *op. cit.*, p. 141.

⁶ *Id.*, notice de Sylvère Monod.

⁷ *Id.*, p. 143 ; éd. ang., p. 122.

"Mustn't whip?" queried the other in a thoughtful whisper, and immediately whipped. He did this, not because his soul was cruel and his heart evil, but because he had to earn his fare.]

Conrad est celui qui se montre le plus sévère à l'égard de ses personnages. Chez Hugo et Dostoïevski, la misère sociale et l'ivrognerie disqualifient partiellement la responsabilité de la violence :

C'est lundi ; l'homme hier buvait aux Porcherons
Un vin plein de fureur, de cris et de jurons (v. 153-154)¹

Tous sont ivres et chantent des chansons [...] de grands paysans ivres au dernier degré [...]²

Autres décors : à la campagne (Guy de Maupassant), à la guerre (Émile Zola)

Certains exemples de maltraitance chevaline diffèrent de ce premier modèle, et se déroulent en-dehors de l'espace urbain. Si les sévices infligés ne sont pas les mêmes, ces textes restent proches de ceux de Hugo, Dostoïevski et Conrad en raison de l'attention portée à la description des détails et la recherche d'un allongement de la scène par décomposition.

« Coco »³ est une nouvelle de Guy de Maupassant parue dans *Le Gaulois* (21 janvier 1884) puis reprise dans les *Contes du jour et de la nuit* (1885). On l'a rapprochée de « L'Âne » ou de « Pierrot », où l'auteur évoque également des animaux livrés aux cruautés de l'homme⁴. « Coco » raconte comment un valet nommé Zidore, employé d'une ferme opulente, décide de torturer à mort un vieux cheval conservé « par charité » par la maîtresse de maison. La pulsion de cruauté qui l'anime trouve son origine dans les moqueries répétées de son entourage à propos de l'animal dont il doit s'occuper, mais également de son esprit utilitariste, qui refuse que l'on dépense de l'argent pour conserver en vie un cheval qui ne travaillant plus. La lecture du texte est rendue

pénible par le fait que la cruauté de Zidore n'a d'autre motif qu'elle-même, que la brutalité décrite est purement gratuite. Dans *La Débâcle* (1892), pénultième volume des *Rougon-Macquart*, Émile Zola évoque la défaite de l'armée française à Sedan en 1870 face aux Prussiens. Jean Macquart et Maurice Levasseur, compagnons qu'opposent leurs origines sociales et leurs opinions politiques, enrôlés dans les rangs du 106^e régiment d'infanterie, sont faits prisonniers à l'issue de la bataille. Le deuxième chapitre de la troisième partie⁵ raconte l'enfermement pendant une dizaine de jours de quatre-vingt mille prisonniers français sur la presqu'île d'Iges, sans abri ni nourriture : c'est dans ce chapitre consacré au « cauchemar du Camp de la Misère » que Jean, Maurice et leurs compagnons se résolvent non sans désaccord à abattre laborieusement un cheval pour se nourrir. La scène rappelle les débats de l'époque sur l'hippophagie, pratique qui divisait et rencontrait de vives résistances⁶.

Dans les deux textes, le motif du cheval est annoncé en amont de la scène de mise à mort, ce qui prépare le lecteur et resserre progressivement l'étau autour d'un individu malheureux. Le lecteur apprend ainsi que la « Métairie » chez Maupassant possède « des écuries pour trente chevaux », et que les bêtes y sont toutes « grasses, soignées et propres », par opposition implicite au vieux cheval blanc⁷. La longueur du format romanesque permet à Zola de mettre en place des effets plus nombreux ; les chevaux, vivant ou morts, sont mentionnés à plusieurs reprises au début du chapitre :

Ce qui le frappait maintenant, c'était la quantité considérable de chevaux qu'il rencontrait [...]⁸

Chaque fois que sonnaient les clairons, les chevaux français [...] accouraient, se jetaient dans l'eau [...], se noyaient en si grand nombre, que leurs corps [...] encombraient le canal⁹.

On retrouve ensuite la même stratégie textuelle d'échafaudage de la tension qui culmine dans un

¹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, op. cit. p. 132.

² Fiodor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 97-98.

³ Guy de Maupassant, *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Flammarion, « GF », 1977, p. 141-147.

⁴ Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1620.

⁵ Émile Zola, *La Débâcle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, Troisième partie, chapitre II, p. 535-562.

⁶ Jean-Pierre Digard, *Une histoire du cheval*, op. cit., p. 170.

⁷ Guy de Maupassant, *Contes du jour et de la nuit*, op. cit., p. 143.

⁸ Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 537.

⁹ *Id.*, p. 542.

déchaînement de violence, ainsi que la description méticuleuse des sévices infligés à l'animal menant à une mort lente et douloureuse. Zidore commence par diminuer les rations d'avoine et de litière ; il bat ensuite l'animal avec une baguette de bois, lui jette des pierres, le prive progressivement de nourriture en l'attachant plusieurs jours à proximité d'une herbe qu'il ne parvient pas à atteindre ; il cesse de le battre, lui jette une motte de terre avant de le quitter pour revenir deux jours plus tard constater sa mort par inanition. Chez Zola, Chouteau commence par « défoncer le crâne » du cheval « avec une grosse pierre ronde » ; ses camarades doivent l'immobiliser pour l'empêcher de se débattre. Il lui arrache ensuite l'oreille, puis parvient à lui trancher une artère à l'aide d'un petit couteau. La longueur de l'agonie est soulignée en guise de clôture : « Il fallut près de cinq minutes au cheval pour mourir »¹.

Protéger les animaux ou la dignité humaine ?

Le principal objectif de ces cinq scènes est de provoquer, par le biais du pathétique ou de l'ironie, un sentiment mêlant terreur et pitié, conforme au modèle tragique mais dans une version adaptée au monde moderne. La passion à purger est ici la brutalité sans motif apparent. L'œuvre littéraire expose et esthétise la violence, afin de forcer dans la fiction le regard que l'on détourne dans la vie réelle. La banalité des scènes de maltraitance animale, en particulier en ville, garantissait l'atteinte de cet objectif auprès du lectorat de l'époque². Son caractère quotidien lui a même fait intégrer le domaine du langage courant : l'expression « *flogging a dead horse* » était alors d'usage fréquent³. Les interrogations morales soulevées par ces passages doivent être replacées dans le contexte de

l'évolution des sensibilités depuis la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e. L'idée qu'il existe une parenté entre tous les êtres vivants, associée à une plus grande peur de la douleur – c'est au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle que l'usage de l'anesthésie (éther, chloroforme) s'est répandu en médecine⁴ – avaient encouragé la valorisation bourgeoise du sentiment d'empathie.

Il faut rappeler que le mouvement de protection des animaux s'est formé à partir du cas du cheval⁵, que l'on plaçait au sommet de la hiérarchie des espèces domestiques protégées⁶. Le Royaume-Uni a été le pays occidental pionnier en matière de protection animale⁷. À la naissance de la *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals* (1824) et au *Cruelty to Animals Act* (1835) ont succédé en France la création de la Société de protection des animaux (1845) et le vote de la loi Grammont (1850), projet défendu par un officier de cavalerie. L'essor de la SPA française est lié à la figure du Dr Pierre-Louis-Charles Dumont de Monteux, qui avait écrit une lettre au préfet de police de Paris en 1844 après avoir vu avenue de Lowendal un charretier fouetter son cheval sur la tête et tenter de lui arracher la langue⁸.

Si ces évolutions manifestent chez une partie de l'opinion une sensibilité nouvelle, la loi Grammont n'a pas empêché la dégradation de la condition animale⁹. Selon Maurice Agulhon, dans la mesure où elle ne condamnait que les maltraitances publiques, cette loi visait à protéger la population du spectacle de la violence, et non à garantir l'intégrité physique des animaux eux-mêmes. Il en va de même dans les exemples littéraires qui nous occupent : quoique ses souffrances soient prises en considération, le cheval

¹ *Id.*, p. 549.

² Maurice Agulhon, « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1981, n°31, p. 86 : « Sous la Monarchie de Juillet, le martyr du cheval, du cheval de trait utilitaire, attelé à des tombereaux ou à des camions de marchandises, mené et malmené par un charretier brutal, est devenu un véritable lieu commun. »

³ *Oxford English Dictionary*, « horse », §19 « dead horse ». L'expression signifie « faire un effort inutile », et a été popularisée par un article du *Globe* du 1^{er} août 1872 qui répétait des propos tenus par William Gladstone, Premier ministre britannique de l'époque.

⁴ Voir James Turner, *Reckoning with the Beast. Animals, Pain and Humanity in the Victorian Mind*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

⁵ Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 170.

⁶ Émilie Dardenne, *Introduction aux études animales*, Paris, PUF, 2020, p. 168.

⁷ *Id.*, p. 165.

⁸ Pierre-Louis-Charles Dumont de Monteux, *Testament médical philosophique et littéraire du Dr Dumont (de Monteux). Ouvrage destiné non seulement aux médecins et aux hommes de lettres mais encore à toutes les personnes éclairées qui souffrent d'une manière occulte*, Paris, Delahaye, 1865-1867, p. 425-426.

⁹ Robert Delort, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984, p. 181.

n'y est jamais qu'un prétexte pour parler de questions humaines.

La mise en fiction cathartique du souvenir

Ces scènes peuvent d'abord être lues en fonction de la personnalité des auteurs : elles sont ou bien la transposition fictionnelle d'un événement biographique vécu comme un traumatisme et narré dans des écrits personnels, ou bien le moyen de défendre des convictions quant à la protection animale.

Jessie Conrad raconte ainsi dans ses souvenirs comment son mari serait intervenu en faveur d'un « vieux cheval de trait » [« *an old dray-horse* »]¹ le jour de la naissance de son fils John en enlaçant l'animal et en payant le cocher pour qu'il prenne soin de lui offrir une ration supplémentaire de maïs. Victor Hugo mentionne dans *Alpes et Pyrénées*² la figure de Jean, le cocher qui le mène de Dijon à Châtillon-sur-Seine le 21 octobre 1839. Il calcule le nombre de coups de fouet qu'il administre à ses chevaux quotidiennement, et commente alors : « Ce n'est plus une créature humaine. C'est un manche de fouet vivant. ». Zola, dans l'œuvre duquel les animaux en général, et particulièrement les chevaux³, occupent une grande place, écrit dans « L'Amour des bêtes » (*Le Figaro*, 24 mars 1896) que la charité que nous ressentons pour les animaux vient de leur incapacité à faire usage du langage articulé. Cet écrit lui a valu de recevoir un diplôme d'honneur de la SPA⁴. Maupassant quant à lui s'attarde spécifiquement sur le cas du cheval dans « La Pitié » (*Le Gaulois*, 22 décembre 1881), où il oppose « sensiblerie » et « sensibilité » dans le contexte d'une polémique sur la vivisection. Il

défend l'utilité de cette dernière pour la science, mais fait du débat sur la maltraitance et l'exploitation du cheval un problème bien plus urgent⁵ et moralement problématique.

Dostoïevski relie quant à lui le mouvement russe de protection animale à ses propres souvenirs. En 1876, dans son *Journal d'un écrivain*⁶, il loue les qualités de la Société russe de protection des animaux, « sympathique » et « humaine », à laquelle il tient à rappeler que l'objectif doit être, outre l'amélioration des conditions de vie animales, l'amélioration morale de l'homme : « [q]uand il aura appris à avoir pitié du bétail, le moujik aura pitié aussi de sa femme. » Immédiatement après, il réitère le récit traumatique⁷ d'un souvenir d'adolescence où, âgé de quinze ans, en 1837, il a vu en voyage de Moscou à Saint-Petersbourg un *Feldjäger* battre un postillon, qui lui-même battait ses chevaux. Comme Victor Hugo, Dostoïevski voit principalement dans la violence exercée contre les animaux une conséquence de la misère sociale et de l'alcoolisme. On a également rapproché cet épisode d'un de ses souvenirs littéraires, celui d'un poème de Nekrassov intitulé « Avant minuit » [« *До сумерек* »], où un moujik bat son cheval sur les yeux. Ivan le mentionne dans *Les Frères Karamazov* (1879-1880, II, v, 4) lors de son entretien avec Aliocha⁸, juste avant le passage du Grand Inquisiteur. Dans ces trois œuvres, les mêmes caractéristiques reviennent : l'importance du langage des yeux et des larmes, l'émotion de l'enfant témoin d'une scène violente, la cruauté de l'homme qui torture les êtres humains et bat les animaux.

On voit donc à travers ces exemples combien le biographique et le fictionnel s'entremêlent dans le cas du cheval battu. Il est difficile de ne pas songer à

¹ Jessie Conrad, *Joseph Conrad and His Circle*, Londres, Jarrolds Publishers, 1925, p. 90.

² Victor Hugo, *Voyages*, « Alpes et Pyrénées », Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002 [1987], p. 728-729.

³ On peut penser à Balthazar, cheval de madame François dans *Le Ventre de Paris* (1873), Bataille et Trompette, chevaux des mines dans *Germinal* (1885), Zéphir qui meurt d'une « balle en plein poitrail » dans *La Débâcle* (III, 1), ou encore Bonhomme dans *Le Docteur Pascal* (1893), qui finit par devenir aveugle.

⁴ Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, « Animaux », p. 30-31.

⁵ Guy de Maupassant, *Œuvres complètes. Chroniques, I (1876 – mars 1882)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 863-864 : « Il est un misérable animal dont la vie entière n'est qu'un martyr, un horrible martyr [...] ; que nous voyons dans les rues, saignant sous le collier qui le déchire, [...] râlant dans les rudes montées, sous les coups de lanière et de manche de fouet. C'est le cheval. Et nous trouvons naturel l'horrible sort de cette lamentable bête parce que du matin au soir sa souffrance nous est utile. »

⁶ Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 365-369.

⁷ *Id.*, p. 369 : « Cet abominable tableau est resté dans ma mémoire pour toute ma vie. »

⁸ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 261 : « Chez nous, torturer en battant constitue une tradition historique, une jouissance prompte et immédiate. Nékrassov raconte dans l'un de ses poèmes comment un moujik frappe de son fouet les yeux de son cheval. Qui n'a vu cela ? c'est bien russe. »

l'anecdote célèbre de l'effondrement de Friedrich Nietzsche le 3 janvier 1889 à Turin place Carlo Alberto, au cou d'un cheval battu par son cocher, où l'on retrouve les larmes et le geste de l'enlacement.

Différencier les classes sociales et dénoncer la misère

L'usage du cheval, autrefois apanage de la noblesse, s'était démocratisé ; il importait donc de trouver une nouvelle manière de hiérarchiser les classes sociales. L'attention portée à la race de l'animal remplissait cet office, ainsi qu'un certain nombre de codes comportementaux. L'« homme de cheval » du XIX^e siècle doit incarner avant toute chose le professionnalisme, vertu bourgeoise qui n'a plus rien à voir avec le raffinement ostentatoire et le panache consumériste d'Ancien Régime qui distinguaient l'aristocrate : « crever » un voire plusieurs chevaux à la chasse était par exemple le signe de l'essence extraordinaire du roi¹. L'horreur face au sort des bêtes était devenue un trait distinctif de la culture bourgeoise anglaise de la fin du XVIII^e siècle² :

Malgré leur talent, le cavalier ou le cocher qui, pour gagner un pari ou par simple fanfaronnade, ruinent ou tuent un cheval en exigeant de lui un travail excessif ne peuvent être considérés comme de véritables hommes de cheval³.

La protection animale est donc à cette époque intimement associée à la formation et la différenciation des classes sociales : en se comportant de façon charitable envers les animaux, les bourgeois se distinguent de la populace perçue comme dégénérée et barbare⁴. Isidore chez Maupassant est un « goujat » qui possède une « âme épaisse de brute »⁵ ; de même que la foule ivre chez Dostoïevski. On trouve une illustration littéraire de

cette mentalité dans un passage⁶ d'un roman oublié de Catherine Grace Godwin intitulé *Louisa Seymour; or, Hasty Impressions* (1837). Au cinquième chapitre, Louisa et sa mère sont en calèche et remarquent que leur cheval est si faible que le cocher doit continuellement faire usage de son fouet pour le faire avancer. Elles décident alors, comme Stevie chez Conrad, de descendre de voiture en guise de protestation. On trouve une opposition sans nuance entre les bourgeoises émues et compassionnelles, qui se placent du côté de Dieu, et le cocher brutal qualifié de « barbare » [« *savage* »], d'homme « cruel et mauvais » [« *cruel, wicked man* »]. Le passage se clôt sur un commentaire narratorial à portée moralisatrice : « [...] cette bêtise-là est une sagesse, et elle recevra sa récompense » [« [...] *such foolishness is wisdom, and shall receive its reward* »]⁷.

Chez Victor Hugo, le cheval trouve une place parmi les opprimés. L'intérêt de « Melancholia » est de proposer une juxtaposition de tableaux qui passe en revue les différentes figures de la misère sociale que l'on retrouve ensuite dans *Les Misérables* (1862) – le cheval battu côtoie ainsi la femme affamée, l'ouvrière-prostituée ou les enfants travailleurs. Cet épisode a rencontré un grand succès au moment de la publication⁸, ce qui prouve que le public était alors réceptif au pathétique de la souffrance animale. On trouve d'ailleurs dans un chapitre des *Misérables* intitulé « Mort d'un cheval » (I, 3, 8)⁹ une scène où un charretier administre à une jument beauceronne un coup de fouet fatal en pleine rue ; la communauté de destin est alors soulignée entre le cheval et Fantine, qui est la seule à plaindre son sort. Cette question de la souffrance du cheval se retrouve dans *Dieu*¹⁰ et en maints autres endroits de son œuvre. C'est également la question de l'existence d'une âme animale, ainsi que sa place dans la création que Victor Hugo se pose, ce qui explique le vers 176 de

¹ Philippe Salvadori, « Chasse, équitation et représentations du roi aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Les Écuries royales du XVI^e au XVIII^e siècle*, éd. Daniel Roche et Daniel Reytier, Paris, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles/Établissement public du musée et du domaine de Versailles, 1998, p. 111-117.

² Keith Thomas, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500-1800*, Londres, Penguin Books, 1984, p. 144.

³ Jules Pellier, *Le Langage équestre*, Paris, C. Delagrave, 1889, p. 198.

⁴ Émilie Dardenne, *op. cit.*, p. 168.

⁵ Guy de Maupassant, *Contes du jour et de la nuit, op. cit.*, p. 144.

⁶ Catherine Grace Godwin, *Louisa Seymour; or, Hasty Impressions*, Londres, John W. Parker, 1837, p. 84-88. Les traductions sont de l'autrice.

⁷ *Id.*, p. 88

⁸ Victor Hugo, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 570.

⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Le Livre de Poche, vol. 1, 1998, p. 209-210.

¹⁰ Victor Hugo, *Poésie IV*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1986, « L'Océan d'en haut », VII, p. 679 : « Est-ce que cette rosse efflanquée, et qu'on tire / Par la bride au charnier, passe sans rien te dire ? »

« Melancholia », où l'animal voit Dieu : « Il regarde Quelqu'un de sa prunelle trouble ».

Exploration des confins : animalité, humanité et limites de la raison

Ces textes sont au fond un prétexte pour interroger la frontière entre humanité et animalité, ce qui explique l'importance du motif du regard. Son expressivité permet d'humaniser l'animal, qui faute de langage articulé n'a pas d'autre moyen de communiquer sa souffrance. Le détail est omniprésent dans nos textes : le cheval agonisant chez Zola a les « yeux mornes », puis « élargis, pleins d'une épouvante triste »¹ ; les yeux du cheval blanc chez Maupassant sont « tristes »² eux aussi, et l'on note comment le fouet appliqué sur les yeux chez Dostoïevski réponde aux larmes dans ceux de l'enfant, établissant entre eux un lien qui échappe aux autres témoins de la scène, exception faite du vieillard qui y occupe symboliquement la place de Dieu.

L'exploration de cette frontière trouve son accomplissement dans celle des conflits intérieurs et des limites de la raison. Dostoïevski a choisi de faire de cette scène de *Crime et châtiment* un rêve, ce qui encourage fortement une interprétation en termes de conflits psychiques : il ne s'agit pas que d'une scène prémonitoire³. Les limites de l'esprit sont aussi celles de la bêtise. Chez Maupassant et Conrad, les bourreaux ne sont pas des ivrognes, mais des êtres bornés et stupides. Cette question n'est toutefois pas abordée de façon univoque : c'est justement parce que le personnage de Stevie est simple d'esprit qu'il devient un être compassionnel faisant office d'interprète de la souffrance animale. Chez Zola, les hommes parviennent à cause de la guerre à une frontière dangereuse où leur santé mentale est compromise. Ce qui les rapproche des chevaux, c'est un même danger de mort par inanition. De même que Zola animalise les hommes qui meurent de faim, il humanise les chevaux en les

incluant dans le risque de folie, qui suppose la présence préalable d'une forme de raison :

Quant à ceux qui abordaient, ils étaient comme pris de folie, galopèrent, se perdaient [...] ⁴.

[...] ils eurent peur de chevaux [...], regardant de leurs yeux vagues ces galops de bêtes folles [...] ⁵.

Les passages analysés proposent en somme un rapprochement des natures humaine et animale, qui permet de défendre l'idée de la nécessaire élévation de l'homme : la guerre, l'alcool, la misère, l'avarice ou la simple bêtise le plongent dans un état bestial indigne de lui. Hugo, Dostoïevski et Zola préfèrent une interprétation optimiste de la nature humaine, qui tend à faire peser la responsabilité de ses bassesses sur des paramètres extérieurs, tandis que Maupassant et Conrad insistent davantage sur sa brutalité innée et sa médiocrité constitutive.

C'est donc en raison des interrogations essentielles qu'il soulève et de son caractère reparaissant que le cheval battu, même s'il est privé de conscience et de voix propre, peut être appelé un « personnage » dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Son caractère non anthropomorphe et son rôle symbolique davantage que moteur dans la narration le condamnaient toutefois à demeurer un « personnage de l'ombre ». Si l'on peut assigner aux scènes d'esthétisation de la maltraitance chevaline trois fonctions cathartique, sociale et symbolique, c'est qu'il est d'abord question d'humanité dans ces passages, et non d'animalité. On est loin ici du *Black Beauty* (1877) d'Anna Sewell, ou dans une moindre mesure du *Cheval* (1885) de Tolstoï, qui pour la première fois dans la littérature moderne offrent au cheval une voix authentique. Il convenait toutefois de rendre à ce tableau d'époque toute son importance, dans la mesure où il a fortement contribué à faire naître l'idée moderne de protection animale.

¹ Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 548-549.

² Guy de Maupassant, *Contes du jour et de la nuit*, op. cit., p. 144.

³ Jean Louis Backès, « *Crime et Châtiment* » de Fédor Dostoïevski, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 114 : « Le rêve de la mort de la jument est encore par certains aspects subordonné à l'organisation générale de l'œuvre, au futur qui se dessine. Il n'en a pas moins une très grande autonomie par rapport à son rôle prémonitoire : d'innombrables détails semblent développés pour eux-mêmes, sans qu'on puisse commodément leur assigner un sens allégorique. »

⁴ Émile Zola, op. cit., p. 542.

⁵ *Id.*, p. 546-547.

Bibliographie

- AGULHON, Maurice, « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1981, n°31, p. 81-110.
- BACKES, Jean-Louis, « *Crime et Châtiment* » de Fédor Dostoïevski, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.
- BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIERE, Gina, LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- CONRAD, Jessie, *Joseph Conrad and His Circle*, Londres, Jarrolds Publishers, 1925.
- CONRAD, Joseph, *The Secret Agent. A Simple Tale*, Cambridge, Cambridge University Press, « The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad », 1990.
- , *Œuvres III. L'Agent secret*, éd. Sylvère Monod, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- DARDENNE, Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris, PUF, 2020.
- DELORT, Robert, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.
- DIGARD, Jean-Pierre, *Une histoire du cheval. Art, techniques, société*, Arles, Actes Sud, 2007 [2004].
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Полное собрание сочинений в 30 томах* [*Polnoe sobranie sotchineni v tridsati tomakh*, *Œuvres complètes en 30 volumes*], *Преступление и наказание* [*Prestuplenie i nakazanie*], t. VI et VII, Leningrad, Nauka, 1973.
- , *Crime et Châtiment*, éd. D. Ergaz, V. Pozner, B. de Schloezer et H. Mongault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- , *Journal d'un écrivain*, éd. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- , *Les Frères Karamazov*, éd. H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer et S. Luneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- DUMONT DE MONTEUX, Pierre-Louis-Charles, *Testament médical philosophique et littéraire du Dr Dumont (de Monteux). Ouvrage destiné non seulement aux médecins et aux hommes de lettres mais encore à toutes les personnes éclairées qui souffrent d'une manière occulte*, Paris, Delahaye, 1865-1867.
- GRACE GODWIN, Catherine, *Louisa Seymour; or, Hasty Impressions*, Londres, John W. Parker, 1837.
- HUGO, Victor, *Les Contemplations*, éd. Léon Cellier, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1984].
- , *Les Misérables*, éd. Guy Rosa, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- , *Poésie IV*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1986.
- , *Voyages*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002 [1987].
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans la roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- MAUPASSANT, Guy de, *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Flammarion, « GF », 1977.
- , *Contes et nouvelles I*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- , *Œuvres complètes. Chroniques, I (1876 – mars 1882)*, éd. Antonia Fonyi, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- PELLIER, Jules, *Le Langage équestre*, Paris, C. Delagrave, 1889.
- ROCHE, Daniel, *La Culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2008-2015.
- SALVADORI, Philippe, « Chasse, équitation et représentations du roi aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Les Écuries royales du XVI^e au XVIII^e siècle*, éd. Daniel Roche et Daniel Reyrier, Paris, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles/Établissement public du musée et du domaine de Versailles, 1998.
- THOMAS, Keith, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500-1800*, Londres, Penguin Books, 1984.
- TURNER, James, *Reckoning with the Beast. Animals, Pain and Humanity in the Victorian Mind*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- VELITCHKO, Inga, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », *Fabula/Les colloques*, « La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5396.php> [consulté le 25 septembre 2021].
- ZOLA, Émile, *La Débâcle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Du métro au paradis : mettre en lumière des figures de l'ombre

Les Enfants du paradis et *Zazie dans le métro*

Barbara Servant
Université Rennes 2

À bien des égards, les films *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro* nous rappellent que l'œuvre cinématographique est collective. Parce qu'ils parlent de leur collaboration, la commentent et l'analysent, Marcel Carné et Jacques Prévert soulignent que la création est un processus complexe, à plusieurs, tout comme Louis Malle qui propose un dialogue avec l'œuvre romanesque qu'il transpose. En 1945 et en 1960, c'est nécessairement en salle, en communauté que se fait la réception des films par les spectateurs, réalité dont sont particulièrement conscients Carné et Prévert qui décident d'attendre la Libération pour sortir leur film. L'importance que les deux œuvres accordent aux thèmes de la création et du spectacle renvoie constamment, de façon réflexive, à cette dimension collective. En atteste la place que prend, dans les deux films, le carnaval, fête populaire sur laquelle se clôt *Les Enfants du paradis*, et qui confère une large place au travestissement et au renversement, motifs centraux de *Zazie dans le métro*. Cela va de pair avec un intérêt pour le peuple, que les deux films veulent manifestement sortir de l'ombre. *Les Enfants du paradis* accorde, dès son titre, une attention particulière au public venu admirer les comédiens, personnages principaux. *Zazie dans le métro* de Louis Malle, fidèle au roman de Queneau, présente également la foule variée des Parisiens à laquelle se confronte le personnage éponyme, en découvrant la capitale auprès de son oncle Gabriel.

Le carnaval est aussi l'occasion d'une interrogation temporaire et circonscrite des hiérarchies et des frontières, entre les classes

sociales, les genres et les sexes, en réunissant les uns et les autres au cœur d'une même foule festive. Dans cette perspective, les films de Carné et Prévert font la part belle aux personnages de second voire de troisième plan. Alors qu'il évoque sa toute première collaboration avec le poète, pour le film *Jenny*, Carné se remémore la réaction de celui-ci face à l'intrigue initiale : « Avec ça on est pas foutus ! mais on va essayer de se démerder [*sic*] ». Le réalisateur explique ensuite :

On a commencé à travailler et j'ai compris ce qu'il appelait se démerder. C'était de trouver des personnages secondaires extrêmement intéressants, le marchand de canon, le bossu méchant, etc., et qui n'étaient pas, contrairement aux personnages principaux, extrêmement conventionnels.¹

À travers ce commentaire, Prévert bouleverse le rapport hiérarchique entre héros et personnage secondaire en revendiquant son intérêt pour ce dernier, et en suggérant même ici que la valeur du film reposerait sur celui-ci. En distinguant le héros des autres personnages par sa qualification, sa distribution, sa fonctionnalité et son autonomie différentielle, Philippe Hamon rappelle qu'il est plus caractérisé, plus présent, plus autonome². En revanche, le personnage secondaire apparaît plus ponctuellement, prend moins de place dans la narration et est donc plus enclin à correspondre à une esquisse ou à une silhouette, sans être pour autant nécessairement « plat », selon la terminologie d'E. M. Forster³. Ainsi, s'il peut prendre les traits d'un type, répondant à des conventions littéraires, il échappe en partie à l'attention et laisse également plus de liberté à l'auteur, lui permettant

¹ Marcel Carné, entretien paru dans le *Magazine Littéraire*, n°355 « spécial Jacques Prévert », juin 1997.

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 89-94.

³ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Cambridge, The Provost and Scholars of King College, 1927, rééd. 1974.

de suggérer des possibles et d'introduire de la fantaisie au sein d'un cadre normé¹. Le « coquin » du roman réaliste au XIX^e siècle, par exemple, tout en incarnant un détour nécessaire pour rejoindre le projet du roman de mœurs, est nécessairement un personnage secondaire parce qu'il bouscule l'ordre social comme l'analyse Grégoire Tavernier². Au cinéma, au moment où est tourné *Les Enfants du paradis*, cette distinction entre héros conventionnel et personnage secondaire permettant plus de fantaisie est particulièrement nette. Art populaire, qui doit séduire le plus grand nombre afin de rentabiliser les lourds financements qu'il implique contrairement à l'œuvre littéraire, le film doit être lisible et se fonde dès lors sur des protagonistes reconnaissables, d'une part parce qu'ils sont conventionnels selon Prévert, et d'autre part parce qu'ils sont incarnés par des stars que les spectateurs viennent voir, comme Arletty qui donne ses traits à Garance et qu'on reconnaît au-delà du personnage qu'elle incarne, avec la mémoire des précédents personnages qu'elle a joués. Par ailleurs, sous le régime de Vichy, le scénario est soumis à des impératifs moraux. Prévert confie à *Image et Son* en 1965 :

J'aime bien ce film parce que j'aurais voulu faire un film sur Lacenaire. Il me plaisait bien à moi, Lacenaire. Lorsque Barrault a dit : « Pourquoi ne ferait-on pas un film sur Deburau ? » j'ai réalisé que Deburau vivait à l'époque de Lacenaire. Et je me suis dit : on ne me permettra pas de faire un film sur Lacenaire, mais je peux mettre Lacenaire dans un film sur Deburau³.

Prévert suggère que le film est d'abord pour lui un prétexte afin de mettre en scène un personnage secondaire. Le film s'intéresse en effet aux figures historiques du mime Jean-Gaspard Deburau et de Frédérick Lemaître qui connurent un grand succès

dans les théâtres populaires du « Boulevard du Crime » au XIX^e siècle. Il s'intéresse en particulier à l'ascension fulgurante du premier et à son histoire d'amour avec l'indépendante Garance, héroïne inventée pour le film, femme libre qui joue ponctuellement la comédie à leurs côtés. Autre personnage historique, le « dandy criminel », Lacenaire présente les traits propres au type du coquin dans le roman du XIX^e siècle, figure transgressive à plusieurs égards ne pouvant apparaître en tant que personnage principal sous le régime de Vichy.

Dans le film de Louis Malle, le personnage secondaire de Troussaillon catalyse l'un des enjeux du roman et du film – le trouble identitaire – en devenant l'objet d'une exploration formelle sur le personnage. *Zazie dans le métro* est présenté par Louis Malle comme une « critique de la forme cinématographique » cherchant à transposer à l'écran la « critique du langage romanesque » que constituait l'œuvre de Queneau, et pour « parodier le monde lui-même désintégré », « un univers moderne, chaotique, violent, informe, terrible, mais aussi fascinant et beau »⁴. Il poursuit en cela les travaux du Nouveau Roman⁵ et du Nouveau Cinéma. À l'instar de l'œuvre romanesque, le film met en scène des personnages qui ne cessent de se questionner sur leur identité et invitent le spectateur à s'interroger sur leur caractère interchangeable et leur éventuelle singularité, dans une perspective tour à tour métaromanesque, psychanalytique et métaphysique. Dans la mesure où il ne porte pas l'intrigue et n'est pas nécessaire à la lisibilité de l'œuvre, le personnage secondaire est plus propice à un tel degré d'expérimentation. Ce faisant il devient ainsi paradoxalement « le

¹ Voir sur ces points les articles de Tiphaine Samoyault et Isabelle Daunais : Tiphaine Samoyault, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula/Atelier*, « Banlieues de la théorie ».

URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Espace_du_personnage_secondaire

Isabelle Daunais, « Le personnage secondaire comme modèle : réflexions sur un déplacement », *Fabula / Les colloques*, « Le personnage, un modèle à vivre ». URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5080.php#bodyftn12>.

² Grégoire Tavernier en a fait l'objet d'une communication : « D'une inquiétante légèreté au XIX^e siècle : la silhouette romanesque du coquin », Colloque « La légèreté au XIX^e siècle », organisé par M.-A. Fougère, Université de Dijon, 23 et 24 septembre 2021.

³ *Image et Son*, n°189, 1965 cité par Bernard Chardère dans Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Louis Malle, « Le premier film que j'aime » dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n°104 : *Zazie dans le métro* de Louis Malle, juin 1970, p. 9.

⁵ Alain Robbe-Grillet dans un article de 1957, intitulé significativement « Sur quelques notions périmées » dans son ouvrage *Pour un nouveau roman* dénonce l'artificialité du personnage en soulignant les conventions sur lesquelles il repose : « Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. » (Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » [1957], *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 31-32.)

personnage essentiel du livre »¹ selon les mots de Queneau.

C'est donc paradoxalement parce qu'ils sont des personnages de l'ombre et qu'ils échappent en partie à l'attention des lecteurs et des spectateurs que Lacenaire et Troussaillon sont essentiels, véritables catalyseurs de certaines interrogations soulevées par les deux films. Dans les deux cas, l'intérêt que leur portent Carné, Prévert et Malle semble s'accompagner d'un refus du conventionnel, tout en s'inscrivant dans un héritage artistique qui préexiste au cinéma : transgression des conventions morales pour le dandy criminel des *Enfants du paradis* ; transgression des conventions romanesques dans la construction d'un personnage dénué des caractéristiques habituelles pour *Zazie dans le métro*. « Nous voulions faire un film qui détruit les règles »² affirme ainsi Louis Malle.

Je me propose dans cet article de confronter les deux œuvres cinématographiques pour comprendre comment le traitement singulier des personnages secondaires met en évidence plusieurs enjeux à la fois thématiques et poétiques : comment ces deux œuvres s'inscrivent-elles dans un héritage littéraire et cinématographique en s'intéressant à des personnages de l'ombre tout en en proposant un traitement singulier ? Comment dans ces œuvres certains personnages secondaires sont-ils mis en lumière précisément parce qu'ils incarnent des figures de l'ombre, se distinguant puis disparaissant dans la foule ? Comment, dans cette perspective, l'espace de l'ombre peut-il être perçu comme une marge permettant aux auteurs un pas de côté par rapport aux conventions formelles et morales ? Comment ces personnages, qui s'avèrent marginaux et fascinants, invitent-ils alors à s'interroger sur le rapport de l'individu au groupe et sur la tension entre singularité et interchangeabilité qui fonde la construction de l'identité ?

Paradis et métro : coup de projecteur sur des lieux de l'ombre

Si les espaces auxquels les titres *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro* font référence apparaissent de prime abord comme opposés, ils ont en commun de dessiner une marge, destinée à rester invisible, dans l'ombre.

Le paradis auquel fait référence le titre du film de Carné est l'endroit le plus haut de la salle de spectacle et où les places sont les moins chères. Il s'agit d'un lieu où l'on n'est pas vu, contrairement à la scène ou aux premières loges, mais d'où l'on regarde. En effet, le film montre, en parallèle du spectacle qui se joue sur scène, une seconde représentation qui se donne dans la salle entre les figures reconnaissables des personnes assises dans les loges, que tout un chacun peut observer³. Dans ce contexte, le paradis semble le seul véritable espace de l'ombre, dans lequel les spectateurs observent non seulement la scène mais également les loges et le parterre. Pour des raisons bien différentes, le métro est également un espace prétendument invisible. Essentiellement souterrain, il trace des lignes de déplacement parallèles pour être efficace sans déranger le fonctionnement général de la circulation tout en étant caché comme s'il pouvait dénaturer ou abîmer le paysage. C'est cette particularité qui intéresse Zazie puisqu'elle précise que le métro aérien, visible, « c'est pas le métro » : « c'est sous terre le métro... Non mais »⁴.

Ces deux espaces de l'ombre ont en commun d'être fréquentés par une foule indistincte, notamment des classes populaires. Plus familièrement appelé le poulailler, le paradis est en effet occupé par les classes les plus populaires, comme le rappelle le personnage Anselme lorsqu'il fait son boniment devant le théâtre des Funambules : « 4 sous au paradis si vous êtes pauvre ou momentanément gêné »⁵. Voyager dans le métro suppose de circuler au sein d'une masse de personnes, contrairement à l'utilisation de la voiture ou du taxi qui ménagent un espace clos et non

¹ Raymond Queneau, « Entretien avec Marguerite Duras », *L'Express*, 22 janvier 1959, p. 27-28.

² Louis Malle, *op. cit.*, p. 9.

³ Dans la seconde partie du film, le comédien Frédérick Lemaître le souligne en quittant les planches pour entrer dans une loge au moment où il décide inopinément de réécrire la pièce *L'Auberge des Adrets* en jouant avec le quatrième mur.

⁴ *L'Avant-Scène Cinéma*, éd. cit., p. 15.

⁵ Marcel Carné et Jacques Prévert, *Les Enfants du paradis*, 1945.

surchargé. À travers leur titre, Carné et Prévert, puis Malle, manifestent leur désir de porter intérêt à ces espaces de l'ombre et à la foule qui s'y tient.

Mettre en scène des personnages issus des classes populaires n'est pas nouveau au cinéma. Cela caractérise en effet le « réalisme français » d'avant-guerre auquel appartiennent des réalisateurs comme Marcel Pagnol, Jean Renoir ou René Clair dont Carné a été l'assistant, mais également le « réalisme poétique » qui a été défini à partir notamment de nombreux films de Carné, comme *Quai des brumes* et *Hôtel du nord*, ou encore la Nouvelle Vague, contemporaine du film de Louis Malle¹. Enfin, cet intérêt est déjà manifeste dans les romans du XIX^e siècle, à travers des personnages secondaires de marginaux, mais également la représentation littéraire de la foule², faisant écho aux réflexions théoriques de Le Bon³ qui se développent à la même époque. Carné, Prévert et Malle s'inscrivent donc dans un héritage, cinématographique, littéraire et théorique.

En préférant au terme « poulailler » celui de « paradis », Carné et Prévert manifestent leur désir de revaloriser ce public populaire. Le scénariste et le réalisateur jouent en effet de la polysémie du mot qui renvoie ainsi d'une part à l'imaginaire d'un âge d'or perdu, un état heureux de naïveté joyeuse, et qui établit d'autre part un renversement axiologique, le paradis renvoyant à une forme d'élévation morale alors qu'il définissait initialement une hiérarchie sociale. C'est ce qu'explique le personnage de Baptiste lorsqu'il décrit à Frédérick Lemaître le lien particulier qu'il entretient avec ce public :

ils comprennent tout. Pourtant ce sont de pauvres gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime. Je les connais, leur vie est toute petite, mais ils ont de grands rêves. Et je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur, les faire pleurer.⁴

Alors que Carné et Prévert s'attachent à filmer le paradis et ses spectateurs, Malle ne donne finalement qu'une seule image du métro souterrain,

faisant de ce lieu un point quasi aveugle du film. Mais il l'érige en Graal: objet de frustration d'abord, puisqu'il est fermé et en grève, puis d'une quête qui transforme le roman et le film en odyssée burlesque. Enfin, il s'attache à représenter ses usagers, contraints tout au long du film de voyager hors de ce lieu souterrain, à la lumière.

Néanmoins, si les deux œuvres s'intéressent au petit peuple de Paris, la foule des badauds et le public du paradis, si toutes deux le mettent en scène dans un cadre carnavalesque où chacun semble pouvoir finir par endosser un déguisement, leurs perspectives ne sont pas similaires. En 1945, le film de Carné et Prévert a vocation à offrir une rédemption collective qui réhabilite certaines figures marginales sans pour autant endosser un message politique ; alors qu'en 1960, Louis Malle présente un jeu virtuose sur la remise en question du personnage cinématographique qui prolonge les innovations romanesques de Queneau. Enfin, dans cette foule se distinguent des personnages solitaires, singularisés intervenant ponctuellement, qui n'ont pas de fonction pour l'intrigue mais auxquels sont consacrés une ou plusieurs séquences, donnant une dimension poétique au film.

Distinguer dans la foule : sortir de l'ombre

Dans *Les Enfants du paradis*, la foule est présentée sous une forme nuancée et ambiguë : elle regroupe le sympathique public du paradis, mais également le bourgeois bedonnant et libidineux ou les passants avides de répandre une fausse rumeur, tout prêts à incriminer l'innocente Garance⁵. La vision idéalisée du petit peuple est, de même, nuancée par les allusions nombreuses aux dangers du Boulevard du Crime. Pour souligner ces deux fonctions et les rendre lisibles, Carné et Prévert ont recours à deux personnages, Jéricho et Fil de Soie, qui se fondent dans la foule puis s'en distinguent pour en incarner les deux pôles positifs et négatifs.

¹ Il y fait ironiquement référence lorsque Gabriel s'exclame, coincé dans les embouteillages : « Qu'est-ce que tu veux, c'est la nouvelle vague » (Louis Malle, *op. cit.*)

² Voir notamment Naomi Schor, *Zola's Crowd*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

³ Voir à ce propos l'ouvrage de Gustave Le Bon et l'article de Nicolas Rennie : Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, F. Alcan, 1895. Nicolas Rennie, « Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production », *Comparative Literature Studies*, Vol. 33, No. 4, Penn State University Press, 1996, p. 396-413.

⁴ Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*

⁵ Après la première tentative de crime de Lacenaire, plusieurs plans sont consacrés à la façon dont tout un groupe commence à répandre une rumeur.

Cette « foule des badauds »¹ est d'abord présentée comme un public en extérieur, celui qui, méfiant et moqueur, découvre Baptiste puis assiste avec joie à sa première pantomime en marge du théâtre des Funambules. Elle a donc pour fonction d'adouber le personnage principal, de le mettre en valeur et se rapproche nettement du public du paradis qui acclame ou réclame Baptiste, établissant tout au long du film une connivence particulière avec lui. La dernière scène du film présente au contraire la foule comme un obstacle à une résolution heureuse. Alors que Garance et Baptiste ont passé leur seule nuit ensemble, retrouvailles après de longues années de séparation, Nathalie, la femme de Baptiste, les surprend enlacés. Garance part et se fond au milieu du peuple, alors que Baptiste tente désespérément de la retrouver. Les passants ont à leur tour revêtu un costume, alors que Baptiste porte une tenue de ville, et, par une ironie tragique, ce dernier se voit victime de son succès puisqu'il perd Garance au milieu de ses pâles *ersatz*. La foule n'a plus pour fonction narrative de mettre en valeur le pantomime, mais d'entraver ses mouvements en l'empêchant de retrouver celle qu'il aime.

Comme l'indique le scénario original, *Fil de Soie* se distingue ponctuellement du groupe constitué par le paradis non pour introduire une intrigue parallèle, mais plutôt pour incarner le peuple au sein d'un personnage positif :

Nous passons au Paradis

Où nous reconnaissons, dans la foule des spectateurs, l'homme qui crie... C'est Fil de soie, l'aveugle de la porte de Ménilmontant.

Fil-de-soie – Salut Baptiste ! (*S'adressant à ses voisins avec une évidente supériorité*) Moi, je peux me permettre de l'appeler, parce que moi, je le connais... C'est un ami !²

S'il ment sur son handicap et se présente comme complice de nombreux voleurs en expertisant leurs butins, *Fil de Soie* incarne néanmoins une figure sympathique et permet de souligner le lien que Baptiste entretient avec le paradis : il se réjouit d'apprendre que Baptiste joue aux Funambules et se déclare un très bon public.

Présent dès les premières scènes du film et dans les dernières images comme une silhouette qui émerge de la foule puis s'y fond, Jéricho incarne quant à lui ce qu'elle pourrait représenter de négatif. Ce personnage est problématique à plusieurs égards. S'il a pu être vu comme une représentation de celui qui s'enrichissait en faisant du marché noir, dans la mesure où il revend des habits volés, on a aussi souligné sa proximité avec certains portraits caricaturaux du Juif dans les œuvres de propagande nazie, soupçon malheureusement accentué par le choix de l'acteur qui devait initialement l'interpréter, Le Vigan, antisémite notoire³. Au sein de la diégèse aussi, il apparaît comme une figure complexe : haï par Baptiste, il incarne l'hypocrisie et la noirceur, mais il s'insurge aussi contre le mime lorsque ce dernier lui consacre un spectacle dans lequel il tue son double : « me voler ma silhouette, mon identité »⁴ dénonce-t-il. Il inspire donc Baptiste, tout voleur qu'il est, et invite à s'interroger sur le processus de création.

Marchand d'habits, de costumes de théâtre, Jéricho multiplie les patronymes à l'instar du Troussaillon de Louis Malle et présente une identité trouble. *Fil de Soie* quant à lui se présente tout d'abord à Baptiste sous les traits d'un aveugle qui recouvre la vue aussitôt entré dans le café où évolue une population interlope. Les deux personnages du film qui se distinguent ponctuellement de la foule pour en incarner le pôle positif ou négatif invitent tous deux à une réflexion sur l'identité et sur les rapports entre apparence et réalité, comme si la foule ne pouvait être incarnée que par des silhouettes de marginaux en partie fuyantes.

Dans le film de Louis Malle, la foule n'apparaît pas comme un ensemble uniforme dans lequel les individus sont indistincts. Le réalisateur a en effet choisi de faire appel aux mêmes acteurs qu'il ne nomme pas « figurants » mais « permanents » et à qui il donne très ponctuellement la parole, créant un effet volontairement non réaliste. Ainsi, les passants qui attendent à la gare, dans la première séquence, sont les mêmes qui se pressent sur le taxi de Charles, dans la seconde, et qui se réunissent ensuite autour

¹ Ce terme, plus péjoratif, est utilisé par Prévert dans le scénario pour désigner la foule qui assiste au premier spectacle de Baptiste, à l'extérieur du théâtre du Funambule (Marcel Carné et Jacques Prévert, *ibid.*, p. 61.)

² Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 91. Nous suivons la mise en forme originale.

³ Voir sur ce point Geneviève Sellier, *Les Enfants du paradis*, Armand Colin, (1992), 2012, p. 54 et Edward Baron Turk, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 232.

⁴ Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*

de Zazie, dans les deux séquences où elle essaie de se débarrasser de Turandot puis de Troussaillon en interpellant les passants. Si un premier visionnage ne permet pas forcément de le réaliser, ce choix a néanmoins pour but de provoquer un sentiment d'étrangeté, en jouant avec les codes de la représentation et en invitant à porter attention à ceux et celles qui ont normalement pour fonction de ne pas retenir le regard. Ce traitement ludique qui consiste à mettre en lumière les figurants prolonge les interrogations soulevées par Queneau dans son roman sur la notion même de personnage en écho aux critiques des Nouveaux Romanciers. Malle joue ainsi avec la fonction traditionnelle de la foule au cinéma qui contribue normalement à mettre en valeur le héros en opposant à la singularité du gros plan des images plus larges d'un groupe.

L'un des permanents de *Zazie dans le métro* se caractérise par une action précise et par une dénomination dans le scénario : « le pickpocket ». En outre, il porte toujours le même pardessus beige et le même chapeau, vêtements néanmoins extrêmement neutres. Sa présence superpose à la trame principale une trame secondaire que le spectateur peut également suivre, voire attendre, et que le réalisateur s'amuse à indiquer discrètement. En effet, dès la première séquence, il apparaît au milieu des badauds, d'abord immobile, puis en mouvement, volant à Gabriel un réveil. L'objet se met immédiatement à sonner d'une manière *cartoonesque*, révélant la présence de cette figure de l'ombre. Néanmoins, l'absence d'attention de la part des protagonistes le laisse paradoxalement à un statut de figurant. De même lors du dialogue entre la veuve Mouaque et Zazie, pendant lequel elles déambulent sur le trottoir, ses tentatives, en arrière-plan, pour se rapprocher du sac à main de la première dessinent une autre intrigue en marge du dialogue. Celle-ci n'est pas tout à fait gratuite. La veuve évoque en effet son amour pour Troussaillon. Or, par la suite, ce dernier la tue et, dans une scène parodiant la tragédie, la veuve Mouaque, « *s'écroulant au ralenti, mettant ses mains à son ventre* », expire sur ces mots : « C'est bête. Moi qu'avais des rentes ! »¹ Elle semble ne se considérer comme un bon parti qu'en raison de ses rentes. Doubler le dialogue sur l'amour par le désir du

pickpocket de lui soutirer de l'argent semble ainsi annoncer le lien que la veuve fera elle-même dans la suite du film. Ce personnage de troisième plan² permet donc d'une part de souligner certains enjeux importants pour les personnages au premier plan, mais également, d'autre part, par la récurrence de ses actions, de rappeler que des existences se poursuivent au-delà de la trame que nous suivons. Enfin, dans les deux scènes où Zazie cherche à se débarrasser de Turandot puis de Troussaillon, le pickpocket, au cœur de la foule, tente de commettre un vol : d'abord à l'encontre d'un permanent ayant les traits d'un « boucher », ensuite à l'encontre de Troussaillon. Troussaillon est doublement victorieux : il retourne l'accusation de Zazie contre elle-même et balaie d'un geste négligeant la main du pickpocket. Celui-ci prononce alors son unique réplique, clin d'œil à son rôle de l'ombre : « On lui a donc jamais appris à cette petite que la propriété c'est sacré ! »³ Le vol est non seulement un motif central dans le roman comme dans le livre, mais il est également une figuration de leur esthétique même, dans la mesure où ces deux œuvres sont en grande partie fondées sur l'intertextualité et la réécriture. Malle explique ainsi vouloir transposer la reprise de nombreuses références littéraires dans le roman par de nombreuses références cinématographiques dans le film. Le pickpocket, tout discret qu'il se fasse, porte un propos central de l'œuvre.

Pickpockets et voleurs ont vocation à être des figures de l'ombre : pour être efficaces, ils doivent devenir invisibles. En s'intéressant à eux, les deux films portent un regard attentif sur la ville et représentent des silhouettes qui se détachent ponctuellement de la foule pour acquérir le statut de personnage. Ce faisant ils invitent à s'interroger sur ce qui définit l'individu par rapport au groupe, mais également sur la création elle-même : sur la hiérarchie entre les personnages, sur leur caractère interchangeable – leur allégeance ou non à un type – et enfin sur leur propre rapport à la création. *Les Enfants du paradis* comme *Zazie dans le métro* fondent leur scénario sur des sources connues et existantes, sur leur emprunt donc : le roman de

¹ Louis Malle, *op. cit.*, p. 61.

² Nous le distinguons ici du personnage secondaire dans la mesure où ce permanent n'a qu'une seule réplique et n'occupe jamais le premier plan.

³ Louis Malle, *op. cit.*, p. 30.

Queneau pour Malle, l'œuvre artistique de Deburau et Lemaître, et le cinéma muet pour Carné et Prévert.

Des personnages secondaires essentiels

Jéricho et le pickpocket reprennent en mineur la dynamique instaurée par les deux personnages secondaires, Lacenaire et Troussaillon, fondée sur une tension entre individu et groupe. Dans chacun des deux films, les personnages de Lacenaire et de Troussaillon assument en effet une charge symbolique qui excède leur fonction narrative.

Au sein de la narration, ils sont présentés comme des figures transgressives, héritiers non seulement du type du coquin du XIX^e siècle, mais également du *picaro*, anti-héros des romans picaresques. Troussaillon est d'abord représenté sous les traits d'un potentiel satyre qui pourrait bien vouloir abuser de Zazie avant de tenter de séduire sa tante. Lacenaire est un personnage historique qui a acquis sa notoriété non pour ses talents d'acteur, mais pour la façon dont il a esthétisé ses crimes et sa vie qu'il relate dans ses *Mémoires*. Il s'agit d'un criminel qui se revendique comme tel, ce qui soulève des questions morales : dans le film, il est deux fois la cause des soupçons infondés portés sur Garance. Ensuite, comme Vautrin, un autre criminel que voulait mettre en scène Carné, Lacenaire était sans doute homosexuel, ce qui, sous le régime de Vichy, apparaît également comme une transgression. Carné l'explique dans l'interview qu'il accorda à Edward Turk en 1980 : dans le film, le personnage d'Avril est « *son ami* », dit-il, mais sous Vichy « *on ne pouvait pas aller beaucoup plus loin* »¹. Cependant, comme le souligne Edward Turk, le film idéalise le personnage par rapport à son référent réel : le personnage de Jéricho permet, par contraste, de mettre en évidence son absence d'hypocrisie ; le crime qu'il commet se fait hors-champ et il a pour victime le comte, personnage présenté comme très antipathique.

Troussaillon et Lacenaire soulèvent ensuite le doute quant à leur identité. Dans le roman,

Troussaillon n'a pas de nom fixe, quasiment pas de description physique – hormis ses moustaches, attribut par ailleurs très commun –, il revêt différents costumes et il ne présente pas de cohérence psychologique, en dehors de l'incertitude qui émane de lui. Un épisode central du roman, repris dans le film, explicite ce trouble identitaire. Lors d'une discussion avec le cordonnier Gridoux, il confesse en effet qu'il ne connaît ni son nom ni son âge, puis avoue « *c'est moi qui me suis perdu* »². Néanmoins, contrairement au personnage du roman, caractérisé paradoxalement par des traits interchangeables, Troussaillon est incarné à l'écran par un acteur, Vittorio Caprioli, à l'accent italien et aux traits physiques reconnaissables. Louis Malle fait appel à d'autres ressorts pour transposer l'identité flottante de ce personnage. Sa première entrée en scène se caractérise par le fait qu'on l'entend d'abord sans le voir. Alors que Zazie est en pleurs devant l'entrée fermée du métro, le scénario initial précise : « *Voix d'homme (mielleuse ; off)* »³. Ensuite, non seulement le personnage porte plusieurs costumes, mais il semble également se démultiplier dans les nombreux reflets de lui-même qui sont donnés. Il est ainsi souvent filmé face à un miroir et est littéralement confronté à son double lorsqu'il achète les « *bloudjines* » aux puces, le vendeur étant incarné par le même acteur. Enfin, la présence du personnage de troisième plan, le « *pickpocket* », pourrait participer à la transposition cinématographique et désormais éclatée du Troussaillon romanesque, dans la mesure où, tout en étant joué par un acteur différent et en n'étant pas nommé, il assure une certaine cohérence avec ce dernier : il porte un costume interchangeable et a vocation à se dissimuler, comme Troussaillon, à travers ses déguisements.

Dans *Les Enfants du paradis* Lacenaire formule un discours qui pourrait être celui de Troussaillon :

Vous ne trouvez pas que c'est une question saugrenue que de demander aux gens qui ils sont ?... Ils vont au plus facile : nom, prénoms, qualités, mais ce qu'ils sont réellement ? au fond d'eux-mêmes, ils le taisent, ils le cachent soigneusement⁴.

¹ Une scène coupée au montage souligne cette ambiguïté. Garance lui demande : « *Qu'est-ce qu'elles vous ont fait, les femmes ?* ». Lacenaire répond alors : « *Rien, absolument rien !* ». Ce à quoi Garance répond : « *Et vous, qu'est-ce que vous leur avez fait, aux femmes, Pierre-François ? pas grand-chose, sans aucun doute !* », Arletty soulignant cette dernière phrase d'un « *petit rire désobligeant* » (Prévert, *op. cit.*).

² Louis Malle, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*

Lorsqu'il profère cette réplique, Lacenaire s'adresse à son rival chez qui il s'est introduit, le comte Edouard de Montray, personnage plein de morgue qui entretient Garance et pense pouvoir la dominer grâce à l'argent qu'il possède. La réplique semble d'abord une rebuffade face à une figure d'autorité négative, mais invite également à s'interroger sur les rapports entre être et paraître. Plusieurs critiques ont ainsi pu considérer Lacenaire comme un porte-parole de Carné concernant sa propre identité, comme Edward Baron Turk qui affirme :

Si tous les personnages de Carné sont des marginaux, ses films contiennent quelques personnages dont l'exclusion sociale ressemble beaucoup à la sienne (...). Mais si ces personnages sont des doubles de Carné, aucun ne reflète autant que Lacenaire les circonstances réelles de sa vie. Comme lui, le jeune Carné s'habille en dandy. Comme lui, le jeune Carné ignore l'attrait des femmes. Et tout comme Lacenaire, le jeune Carné perçoit la réalité comme une mise en scène, construite et dirigée par lui seul. Dans la mesure où Lacenaire devient, selon la phrase de Mirella Affron, « le seul authentique auteur parmi tant d'artistes »¹, il représente manifestement le réalisateur.²

Enfin, Troussaillon comme Lacenaire sont des personnages des coulisses qui flirtent avec le monde du théâtre sans jamais monter sur les planches. Dans le roman, Troussaillon compare sa pratique quotidienne du déguisement au travail artistique de Gabriel : « C'est un déguisement... juste pour m'amuser... pour vous amuser... c'est comme vott tutu... c'est le même tabac... »³ De fait, dans le film, alors que Gabriel interprète, sur scène, une danseuse, c'est Troussaillon que montre la caméra, tentant de jouer en coulisses un vrai numéro de charme à Albertine. Dans *Les Enfants du paradis*, Lacenaire agit dans l'ombre : il refuse les duels et c'est en hors-champ, dans une pièce fermée, qu'il assassine le comte. Il ne joue donc pas sur scène, contrairement aux trois protagonistes, Frédérick Lemaître, Garance et Baptiste. Mais dans les loges et en coulisse, il introduit du théâtral au sein du réel en construisant sa *persona* à travers ses *Mémoires* et son habit de dandy⁴. Ainsi, après avoir assisté à une représentation d'*Othello*, il révèle au comte l'infidélité de Garance, en soulevant le rideau qui la cachait, enlacée à Baptiste. Il transforme alors le

comte en « personnage de vaudeville » – selon les termes qu'il emploie lui-même – et se présente comme un metteur en scène. Ce n'est pas un film « sur Lacenaire » mais force est de constater qu'il transgresse son rôle de personnage secondaire pour devenir un reflet du réalisateur.

Parce qu'ils sont des personnages de l'ombre, Lacenaire et Troussaillon permettent de cristalliser un doute identitaire, mais loin d'être simplement suggéré, celui-ci est thématiqué, mis en lumière : la seule présence de Troussaillon suscite un trouble parmi ceux qui l'entourent, comme si les incertitudes qu'il incarne étaient contagieuses. Dans son échange avec le cordonnier Gridoux par exemple, au fur et à mesure du dialogue, Gridoux semble de moins en moins sûr de lui. Au moment où Troussaillon demande à son interlocuteur comment il s'appelle, ce dernier est soudainement interprété par un acteur noir, soulignant de façon hyperbolique ce trouble⁵. Au début de cette séquence, un gros plan sur le visage de Zazie fait de celle-ci une spectatrice amusée, mais très vite, elle n'apparaît plus qu'en arrière-plan, entrant avec Gabriel dans le taxi de Charles, à la manière d'une figurante, puis disparaissant. Dans une séquence qui pose de façon significative la question de l'identité, Malle met donc en scène une inversion des places entre héroïne et personnage secondaire. Troussaillon occupe de plus en plus l'écran au cours du film, reléguant ponctuellement les personnages principaux au second plan. Dans la scène finale parodiant *La Bataille du siècle*, le lancer de choucroute a remplacé celui de tartes à la crème, et la foule est peu à peu filmée comme un amas indistinct. Troussaillon apparaît alors seul, face au groupe, en reproduisant par sa gestuelle et son discours la pantomime d'un dictateur, Mussolini, qui s'adresse à la foule. Ce faisant, il se présente cette fois-ci sous le nom d'Aroun Arachide en dévoilant son fonctionnement narratif : « c'est moi (...) celui que vous avez connu et parfois mal reconnu », « il me plaît de prendre les apparences de l'incertitude et de l'erreur ». Un piano lui tombe alors sur la tête, l'interrompant de façon burlesque et laissant place à une amplification de la

¹ Mirella Affron, « *Les Enfants du paradis* : Play of Genres », *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1, 1978, p. 51.

² Edward Baron Turk, *op. cit.*, p. 242-243.

³ Raymond Queneau, *Œuvres complètes*, t. I-II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2002, p. 676.

⁴ Dans la première séquence où il apparaît, Garance le complimente : « vous parlez tout le temps, on se croirait au théâtre » (Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*)

⁵ On soulignera aussi le jeu problématique et très daté sur l'assimilation des accents et la réplique « Gridoux, moi » comme si Gridoux avait perdu la maîtrise de la langue...

bataille. Celle-ci prend de telles proportions que les éléments du décor tombent en strates successives. Le scénario indique : « *Le décor 1900 cède à son tour. Mais il n'y a rien derrière, sinon les murs du studio.* »¹ Au moment où Troussaillon est mis le plus en lumière, comme un individu seul face au groupe, c'est pour revendiquer son identité fuyante, fondée sur l'illusion, à l'image du film lui-même. Ce constat acquiert en outre ici une portée politique en interrogeant le rapport de la foule au dictateur.

Même si, contrairement à Troussaillon, qui multiplie les déguisements, le dandy Lacenaire a vocation à se distinguer de la foule, tous deux manifestent une grande aisance dans un tel cadre, passant avec une grande fluidité de l'ombre à la lumière. Paradoxalement, leur capacité à se fondre dans le groupe fait leur singularité. Si ces deux figures de la marge n'ont plus la place principale qu'occupait l'anti-héros picaresque, elles apparaissent néanmoins comme essentielles, porte-parole inattendus des auteurs dans la mesure où leur discours ne pourrait pas, pour des raisons formelles ou morales, être défendu par un personnage principal.

Les Enfants du paradis et *Zazie dans le métro* donnent à voir et à entendre les badauds et passants peuplant Paris dans des œuvres qui mêlent plaisir d'un joyeux partage collectif et interrogation sur le rapport de l'individu au groupe. Dans cette perspective, s'il semble nécessaire de filmer certaines silhouettes distinctes au milieu de la foule, ces dernières se caractérisent paradoxalement par leur aspect fuyant, par la difficulté qu'on a à les cerner, au service d'une interrogation sur le rapport de l'être au monde. Filmer la foule est alors l'occasion de revaloriser ce petit peuple, mais également d'en souligner les ambiguïtés ou, pour Malle, d'en atomiser la représentation pour mieux insister sur la dimension fictive de l'intrigue. Mais il s'agit aussi pour les trois artistes de mettre en lumière des figures de la marge, personnages secondaires qui échappent à l'attention, et, ce faisant, fascinent. Troussaillon comme Lacenaire par leur comportement transgressif interrogent les rapports d'autorité au sein de l'intrigue mais

également de la grammaire du roman, dans un mouvement qui suppose néanmoins une soumission à une certaine lisibilité. Ils érigent le jeu sur l'apparence en valeur. Si, pour Carné et Prévert, « l'apparence n'est plus indice de falsification mais de rédemption »², elle traduit en revanche chez Malle le constat mi-amusé, mi-effrayé du chaos du monde. À l'instar du carnaval auquel font référence les deux œuvres, ces personnages secondaires introduisent une parenthèse permettant l'abolition des frontières et un trouble identitaire, lesquels portent en eux la conscience des limites de l'œuvre qui les contient.

Bibliographie

- L'Avant-Scène Cinéma*, n°104 : *Zazie dans le métro* de Louis Malle, juin 1970.
- AFFRON, Mirella, « *Les Enfants du paradis* : Play of Genres », *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1, 1978, p. 51.
- DAUNAS, Isabelle, « Le personnage secondaire comme modèle : réflexions sur un déplacement », *Fabula / Les colloques*, « Le personnage, un modèle à vivre ». URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5080.php#bodyftn12>.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel* [1927], Cambridge, The Provost and Scholars of King College, 1974.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 89-94.
- LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, F. Alcan, 1895.
- QUENEAU, Raymond, « Entretien avec Marguerite Duras », *L'Express*, 22 janvier 1959, p. 27-28.
- , *Œuvres complètes*, t. I-II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2002.
- RENNIE, Nicolas, « Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production », *Comparative Literature Studies*, Vol. 33, No. 4, Penn State University Press, 1996, p. 396-413.
- SAMOYAU, Tiphaine, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula / Atelier*, « Banlieues de la théorie ». URL :

¹ Louis Malle, *op. cit.*, p. 61.

² Edward Baron Turk, *op. cit.*, p. 242.

https://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire.

SCHOR, Naomi, *Zola's Crowd*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

SELLIER, Geneviève, *Les Enfants du paradis* [1992], Armand Colin, 2012.

TAVERNIER, Grégoire, « D'une inquiétante légèreté au XIX^e siècle : la silhouette romanesque du coquin » [colloque « La légèreté au XIX^e siècle », organisé par M.-A. Fougère, Université de Dijon, 23-24 septembre 2021].

TURK, Edward Baron, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, 2002.

changer de perspective et d'explorer l'envers du statut initial de leurs personnages.

À l'ombre du poltergeist. Peeves, de personnage fantôme à *ghost character* dans la saga *Harry Potter* – Lise Moawad

Résumés

Sortir de l'ombre, habiter les intervalles. Les personnages (très) secondaires de la fiction sérielle française – Benjamin Campion

En fiction, les lignes de séparation entre personnages principaux et secondaires ont déjà été amplement théorisées en littérature et dans d'autres disciplines. Certaines distinctions peuvent cependant également être opérées au sein de la deuxième catégorie. La notion de personnage « secondaire » couvre en effet un spectre très large, du faire-valoir réduit au silence (ou presque) au proche inscrit au cœur de la fiction et donnant régulièrement le change à un ou à plusieurs protagonistes. Au-delà des définitions préétablies, entre également en ligne de compte l'évolutivité des personnages secondaires : ces derniers peuvent-ils se voir offrir la possibilité d'outrepasser leur mise en retrait, ne serait-ce que le temps d'un intermède ? Pour le déterminer, cet article se concentre sur la production télévisuelle française à travers trois séries à succès des deux dernières décennies : *Engrenages* (Canal+, 2005-2020), *Fais pas ci, fais pas ça* (France 2, 2007-2017) et *Un Village français* (France 3, 2009-2017). Toutes comptant un nombre important de saisons et d'épisodes, il est symptomatique de relever la manière dont elles font évoluer (ou non) leurs personnages secondaires – sans qu'une approche exhaustive ne soit à l'ordre du jour. Entre statisme et dynamisme, maintien dans l'ombre et mise en lumière, toutes les séries françaises ne réservent pas le même sort à leurs figures de second plan. Et rares sont celles qui prennent véritablement la peine de

À chaque étape des sept romans de la saga d'initiation *Harry Potter*, un personnage au statut ambigu intervient, ni vraiment fantôme, ni vraiment sorcier, parfois adjuvant, parfois opposant de l'« enfant-héros » : Peeves, l'esprit-frappeur. Il y endosse des rôles et fonctions multiples selon les situations rencontrées, et évolue au fur et à mesure du récit tout en conservant un « espace caractère » qui lui est propre. Quoique figure de l'entre-deux, émanation de l'espace liminal qu'est l'école de Poudlard, son « effet-personnage » n'est pas à négliger, car il est aussi le bruyant héritier de nombreuses traditions littéraires. Or il n'est jamais représenté dans la série cinématographique correspondante, malgré des premières scènes ensuite coupées au montage. Quelles motivations à



Edward Hopper, *Night Windows*, 1928, huile sur toile. MOMA, New York.

passer le poltergeist sous silence, et dans quelle mesure sa présence ou son absence détermine-t-elle les enjeux du récit, tant romanesque que filmique ? L'article se propose d'étudier le personnage

perturbant et perturbateur qu'est Peeves dans l'économie de la saga, ainsi que sa non-représentation à l'écran. Tout à la fois référentiel, embrayeur et anaphore dans les romans, l'invisibilisation de ce *ghost character* d'un genre nouveau dans les huit films ne signifie pas pour autant sa disparition définitive – bien au contraire, peut-être.

De l'autre côté du miroir. Pour revisiter *Les Bijoux de la Castafiore* – Alain Montandon

Dans une approche à la fois sociopoétique et psychanalytique, l'article montre que les personnages de l'ombre que sont les romanichels dans l'album d'Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, constituent une sorte de toile de fond à l'intrigue, travaillant dans l'ombre, apparaissant pour disparaître ensuite, alors même qu'ils jouent, moins le rôle d'éminences grises, que celui de révéléteurs de ce qui se passe en pleine lumière.

À l'ombre de la marge : les personnages reclus dans la littérature du Sud des États-Unis – Eva Gourdoux

Les reclus, personnages de l'ombre par excellence, sont mis à l'honneur par l'écriture de William Faulkner (1897-1962), Flannery O'Connor (1925-1964) et Eudora Welty (1909-2001). Malgré leurs particularités respectives, Faulkner, O'Connor et Welty sont issus de la même région, un Sud hanté par son passé, sa violence et sa gloire fanée. O'Connor et Welty ont écrit et publié dans l'ombre du géant Faulkner. Elles façonnent des reclus parfois plus inattendus que chez leur prédécesseur, plaçant à l'orée du monde des jeunes femmes dans la fleur de l'âge, figures tragiques (et parfois comiques) de la réclusion, là où Faulkner joue d'archétypes plus traditionnels. Le traitement littéraire de personnages reclus recourt inmanquablement à une forme d'obscénité, le narrateur mettant au-devant de la scène ceux qui, au regard de l'étymologie même du terme « obscène », sont censés en être exclus. Cet article s'efforce donc, par le biais d'une analyse stylistique, narratologique et contrastive, d'étudier la mise en lumière de figures archétypales intrinsèquement liées à l'ombre. Il s'agit d'analyser les procédés narratifs permettant de caractériser les reclus, et la manière dont le style des trois auteurs les révèle. Les reclus, bien que

personnages principaux, évoluent à l'ombre de l'isolement et de la marginalité. Cette analyse s'attache donc à démontrer la puissance symbolique et textuelle des personnages de l'ombre, archétypes réécrits, revisités, et bien plus visibles qu'il n'y paraît.

Pourquoi pas les domestiques ? Géographie des personnages de l'ombre dans les romans d'Agatha Christie – Damien Bruneau

Dans les 66 romans d'Agatha Christie, les domestiques sont représentés comme des personnages de l'ombre à la fois stéréotypés et subordonnés. Cependant, le fonctionnement habituel des riches maisonnières où ils servent ne se passe pas facilement des domestiques, même si la localisation de leurs activités reste souvent floue dans les descriptions. Les difficultés de recrutement du personnel de maison, voire l'absence de celui-ci, sont cruellement ressentis socialement. L'éloignement savamment orchestré des domestiques peut également servir d'alibi pour les criminels dans les intrigues de la romancière. Par leur présence, leurs observations, leurs bavardages ou leurs éventuelles confidences, les domestiques deviennent fréquemment des témoins gênants à éliminer. Dans le cadre des enquêtes, les remarques parfois judicieuses de ces travailleurs de l'ombre sur la géographie domestique sont bien utiles aux détectives pour dévoiler la vérité. Plus épisodiquement, les domestiques ne sont pas réellement ce qu'ils prétendent être et de victimes deviennent, alors, coupables.

Occuper les périphéries narratives : rôles narratologiques et symboliques des animaux témoins dans *Anima*, *The Children of Men* et *Amores perros* – Perrine Beltran, Camille Delattre et Jeanne Mousnier-Lompré

Cette étude, qui s'inscrit dans le champ des *animal studies* et de la zoopoétique, propose d'étudier les fonctions des personnages animaux discrets, fugitifs, peu caractérisés, qui occupent les marges scénographiques et diégétiques d'*Anima* de Wajdi Mouawad (2012), *Amores perros* d'Alejandro González Iñárritu (2000), *The Children of Men* de P. D. James (1992) et son adaptation cinématographique par Alfonso Cuarón (2006).

Relatant des tragédies individuelles et collectives, les œuvres étudiées suivent le récit d'une chasse, d'une traque, d'une fuite face à la brutalité de la condition humaine. Dans ces quatre œuvres, les animaux se caractérisent par leur discrète omniprésence : personnages de l'ombre certes, ils n'en sont pas moins présents continuellement au point d'incarner une sorte de personnage collectif. Littéralement d'abord, ils se tiennent dans l'ombre qu'ils ont pour cachette ou pour habitat ; d'autres se tiennent dans l'ombre de leur maître ; tous se situent à la limite du visible et du caché, et aux marges des quêtes existentielles qui se jouent dans la pleine lumière. Témoins distants ou empathiques des destinées humaines, ces animaux *a priori* insignifiants individuellement ont le tragique en partage avec les protagonistes humains, et se font les miroirs ou les contrepoints de leurs destinées misérables.

Des pitres entre ombre et lumière – Marjorie Colin

Eleutheria de Samuel Beckett, *La Leçon* d'Eugène Ionesco et les *Entrées clownesques* de Tristan Rémy nous présentent trois figures comiques qui semblent, en apparence, jouer un rôle secondaire dans l'intrigue générale. En effet, ces trois figures de l'ombre n'ont, auprès des autres personnages, qu'une position subalterne : un valet de chambre auprès d'un couple fantasque et autoritaire, une Bonne qui est en charge de l'organisation de la leçon donnée par le Professeur et un régisseur de piste dont la principale fonction est d'introduire les clowns auprès du public. Tous trois sont le plus souvent soumis voire humiliés par les personnages qui les entourent et qui ont confisqué le pouvoir. Difficile de croire que ces trois personnages puissent avoir une autre fonction que celle d'un personnage de l'arrière-plan. Pourtant, la dimension farcesque de ces trois œuvres témoigne d'un renversement presque carnavalesque dans la mesure où les rapports de force changent progressivement de camp. Ainsi le valet acquiert un statut essentiel auprès de son maître, lui apportant un soutien presque paternel, la Bonne permet au Professeur de se sortir d'une situation plus que délicate et Monsieur Loyal n'est plus seulement annonciateur, il devient le véritable orchestrateur du numéro de clowns. L'autorité se déplace alors et la lumière aussi : par cet habile procédé d'inversion, nos

personnages semblent donc véritablement sortir de l'ombre.



Pascal Campion, *Not Yet Midnight*, 2020 (DeviantArt.com)

Voix de bergers, voix de bergères : résonances d'une figure pastorale dans les livrets d'opéra – Ophélie Perrier

S'il est bien un lieu où les personnages abondent et prolifèrent, c'est l'opéra. Parmi les figures mystérieuses qui jalonnent les grandes œuvres opératiques depuis le XVII^e siècle, celle du berger surprend. À la marge de l'intrigue principale, ces figures souvent solitaires questionnent, tant sur leur présence effective que sur leurs rôles et leurs actions, parfois décisives, sur le cours de l'action. La figure du berger, si elle renvoie ontologiquement aux évocations de la nature et aux amours

champêtres, se constitue bien souvent comme un double du messenger ou encore comme un avatar du sage. Bien souvent réduits à de brèves interventions, bergers et bergères constituent des personnages étonnants du grand genre musical, littéraire et théâtral que constitue l'opéra. Cet article questionne leur nature, leur ambivalence, les façons dont ils influent sur l'intrigue ou encore le message symbolique dont ils se font les messagers. Présents dès les balbutiements de l'opéra dans *l'Orfeo* (1607) de Monteverdi, fable en musique composée à partir d'un livret d'Alessandro Striggio, bergers et bergères célèbrent tour à tour la nature et l'abondance, mêlant à leurs chants de bonnes paroles, présageant, presque toujours, le dénouement de l'intrigue qui se joue autour d'eux. Pourtant à l'opéra, même le plus petit rôle exige une attention particulière. D'une simple ligne de texte à un aria ou récitatif, en quoi la figure du berger est-elle si essentielle à l'opéra, à ce drame théâtral qui se fait jour sur scène ?



Honoré Daumier, *La Loge*, 1852, lithographie. BnF, Paris.

« Si leurs pères ne les en avaient empêchés » : le rôle des pères dans le mythe de Pyrame et Thisbé et ses résurgences – Aurore Labbé

Les pères ne sont que des figures de l'ombre dans la fable ovidienne de Pyrame et Thisbé. Tout juste évoqués dans le texte latin, ils demeurent anonymes et talonnés par un pluriel persistant. Leurs contours sont flous, ils semblent interchangeable, quasi-négligeables. Se décline dès le texte source un décalage saisissant entre leur incarnation textuelle ténue et leur rôle décisif. À y regarder de plus près, leur présence s'avère réfractée par les éléments topographiques qui incarnent la loi du père. Hissés au rang de personnages secondaires dans différentes œuvres littéraires et iconographiques, ils oscillent entre un rôle antagoniste chargé d'ironie dramatique et un statut de victimes tragiques qui décuple le *pathos* de la fable. Une forme d'incomplétude subsiste néanmoins : leur incarnation induit une déflation du couple central et, par extension, menace l'essence-même du mythe des amours contrariées. Leur degré de présence ou d'absence à l'œuvre est incontestablement référentiel, suivant les transformations socio-historiques de la figure du père. Ils tendent à disparaître des résurgences modernes, dupliquant le déclin du patriarcat. *A contrario*, leur disparition dévide le mythe de sa substance : leur carence d'incarnation s'avère essentielle au mythe qui appelle l'ombre au tableau ou au texte.

Travailleuses et femmes du peuple au théâtre : des femmes laides et insignifiantes ? – Andréa Léri

Dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz, *Les Bonnes* de Genet, *La Maison de Bernarda Alba* de García Lorca ou dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, les femmes travailleuses, gouvernantes, domestiques ou autres nourrices, sont souvent considérées comme « insignifiantes » et sans valeur sociale. Véritables personnages de l'ombre dans la fiction théâtrale, généralement annexes dans la fable dramatique, leur déclassement social favorise le mépris des personnages issus des élites. Jugés et représentés comme « laids », considérés comme d'une autre espèce, les personnages de travailleuses sont également rejetés et humiliés par la gent masculine qui ne tire, à leur vue, que peu de plaisir. Sans pouvoir prétendre au

statut de personnages secondaires, ces femmes sont donc réduites à l'état de « tierces », exclues du monde des hommes, de celui des autres femmes, et donc de la « féminité ». Si la laideur, caractéristique socio-esthétique typique de la « tierce », signifie sa relégation, cela lui permet en partie d'échapper à l'assignation et de subvertir l'ordre dominant. Sa laideur peut la mettre à l'abri des grands drames de la fable lui laissant, à loisir, le temps de cultiver une pensée critique. Elle permet également d'opérer un trouble dans le genre afin d'interroger l'économie hétérosexuelle et dérégler les règles du genre, de la fable et de la représentation.

Le cheval martyr, personnage mineur de la seconde moitié du XIX^e siècle. Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Guy de Maupassant, Émile Zola, Joseph Conrad – Agnès Parmentier

Le cheval battu est un personnage mineur mais reparaissant de la seconde moitié du XIX^e siècle. Omniprésent dans tous les domaines, cet animal faisait l'objet d'une surexploitation qui a pu donner lieu à de la maltraitance ; or, cette tendance entrait en contradiction avec l'évolution des sensibilités, de plus en plus réceptives à la compassion pour la souffrance. La violence de cette scène était donc à la fois banale à l'époque et perçue comme cruelle et intolérable. Plusieurs écrivains comme Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Guy de Maupassant, Émile Zola ou encore Joseph Conrad s'en sont approprié le pouvoir d'évocation pathétique, moins pour défendre le bien-être animal en tant que tel que pour illustrer la nécessaire élévation morale de l'homme. Le cheval battu reste un personnage de l'ombre car il n'est jamais un moteur narratif, mais dans la mesure où il polarise divers enjeux moraux, sociaux et psychologiques, il est plus qu'un simple instrument. L'esthétisation de la violence permet de servir des desseins variés, de la transposition fictionnelle d'un souvenir traumatique à l'interrogation sur l'origine de la brutalité humaine, en passant par l'exploration de la frontière entre animalité et humanité.

Du métro au paradis : mettre en lumière des figures de l'ombre – Barbara Servant

Si les espaces auxquels les titres *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro* font référence

apparaissent de prime abord comme opposés, ils ont en commun de dessiner une marge *a priori* destinée à rester dans l'ombre. De fait, les deux films s'intéressent aux classes populaires qui peuplent les rues, mendiant aveugle, taximan, cordonnier. Les deux films font la part belle aux personnages de deuxième voire de troisième plan, mettant en scène d'une part la foule et de l'autre des personnages solitaires, singularisés intervenant ponctuellement, qui n'ont pas de fonction pour l'intrigue mais auxquels sont consacrées une ou plusieurs séquences donnant une dimension poétique au film. Néanmoins, si les deux œuvres s'intéressent au petit peuple de Paris, la foule des badauds et le public du paradis, leurs perspectives ne sont pas similaires. En 1945, le film de Carné et Prévert a vocation à offrir une rédemption collective qui réhabilite certaines figures marginales sans pour autant endosser un message politique ; alors qu'en 1960, Louis Malle présente un jeu virtuose sur la remise en question du personnage cinématographique qui prolonge les innovations romanesques de Queneau. L'article propose donc de confronter les deux œuvres cinématographiques pour comprendre comment le traitement singulier des personnages secondaires met en évidence plusieurs enjeux à la fois thématiques et poétiques : comment ces deux œuvres s'inscrivent-elles dans un héritage littéraire et cinématographique en s'intéressant à des personnages de l'ombre, tout en en proposant un traitement singulier ? Comment dans ces œuvres certains personnages secondaires sont-ils mis en lumière précisément parce qu'ils incarnent des figures de l'ombre, se distinguant puis disparaissant dans la foule ? Comment ces personnages, qui s'avèrent à la fois marginaux et fascinants, invitent-ils alors à s'interroger sur le rapport de l'individu au groupe, sur la tension entre singularité et interchangeabilité qui fonde la construction de l'identité ?

Faire la lumière sur les personnages de l'ombre

Longtemps, les romancier-e-s, et *a fortiori* les auteur-e-s de roman policier, ont joui d'une forme d'impunité. Les lecteurs et lectrices, de nature accommodante, reconnaissant-e-s à l'écrivain-e de les divertir, se laissaient mener par le bout du nez (nez qui, au demeurant, manquait beaucoup de flair), portant uniquement leur attention là où la narration insistait lourdement, largement aveugles à tout ce qui pouvait se passer hors de ces chemins bien éclairés. Agatha Christie, par le truchement de son alter ego Ariadne Oliver, qui apparaît aux côtés d'Hercule Poirot dans *Dead man's folly* (1956), était d'ailleurs la première à s'émouvoir de l'indifférence dans laquelle tombent généralement le maillon faible de ses intrigues, cette « fatale erreur qui flanque tout par terre »¹. Et pourtant, admet-elle, « il y en a toujours une », et il arrive régulièrement que l'ouvrage soit déjà sous presse quand celui ou celle qui l'a créé s'en avise ; et, « le plus étonnant, c'est que la plus plupart du temps les lecteurs ne s'en aperçoivent jamais ».



C'est ainsi que, dans les zones d'ombre des fictions, policières et autres, on peut commettre des meurtres sans que personne ne s'en rende compte. Une scène, dans le même roman, le prouve d'ailleurs parfaitement² : sur le bateau de croisière rempli de touristes, que le policier chargé de l'enquête observe pour vérifier ses hypothèses, pas un-e ne remarque la fausse agression qu'il a mise en scène sur un canot, à quelques mètres de là ; tou-te-s dirigent exclusivement leur regard vers les points du paysage indiqués par le haut-parleur qui diffuse le laïus du guide. Circulez, y a rien d'autre à voir que ce qu'affirme la voix hypnotique du récit. La lecture est souvent une longue promenade tranquille où l'on suit, confiant-e, l'éclaireur qui nous tient par la main, et détourne notre attention de tout ce qui se trame dans les marges. Et c'est bien dommage, parce qu'il pourrait bien s'y passer des choses passionnantes.

« Nous avons ouvert un service dédié aux personnages disparus »

C'était sans compter avec Pierre Bayard³, et, dans son sillage, avec l'équipe de l'Internationale de la critique policière. Nous refusons que les auteurs et autrices soient les seul-e-s à s'offusquer des erreurs commises dans la version qu'ils et elles rapportent des événements ; et, comme Hercule Poirot avec Ariadne Olivier, nous faisons suffisamment confiance à leur intuition pour penser que la vérité, fût-elle masquée, doit se trouver dans leur texte – leur « imagination débordante et regrettamment débridée »⁴ étant capable d'enregistrer tous les éléments utiles à la résolution du mystère qu'ils relatent, même si, dans leur manière de présenter les faits, ils ou elles ne les mettent pas en lumière.

Intercripol s'est donc donné pour mission de reprendre les *cold cases* de la fiction, et plus largement toutes les affaires qui y ont été classées à la va-vite, tous les décès qu'on a rangés à la légère parmi les morts naturelles, les accidents ou les suicides⁵ (ou l'inverse⁶). Nous démontrons alors que les conclusions admises ne sont pas recevables, l'enquête qui y a mené étant entachée de nombreuses « fatales erreurs » ; et nous tâchons de les résoudre correctement, avec rationalité et méthode. Dans notre quête rigoureuse de la vérité,

nous sommes donc inmanquablement amené-e-s non seulement à pointer les erreurs de logique et autres ellipses louches, mais aussi à découvrir des meurtres passés, jusque-là, inaperçus. Nous avons ainsi ouvert un service dédié aux personnages portés disparus, qui disparaissent brusquement sans que personne, ni à l'intérieur ni à l'extérieur du récit, ne semble s'en émouvoir, et enquêté méticuleusement sur des personnages *au-dessous de tout soupçon*. Laissés dans l'ombre, parce qu'ils semblaient trop insignifiants pour qu'on s'intéresse à eux – tel Binet ou Justin, suspects potentiels de *Mme Bovary*⁷ ; dans l'ombre, parce que le détective les avait arbitrairement rayés de la liste des suspects, tel ce mystérieux voyageur du wagon voisin de celui du drame du *Crime de l'Orient-Express*⁸ ; dans l'ombre, parce qu'ils se font passer pour ce qu'ils ne sont pas⁹ ; dans l'ombre, enfin, parce que, telle la célèbre lettre volée de Poe, ils sont au centre de l'attention, trop évidents pour qu'on les



Kibbitzer, Shame on you John Watson..., 2013 (DeviantArt.com)

voie tels qu'ils sont – au premier chef le narrateur ou la narratrice, qui se fait fort d'organiser le récit pour détourner les regards de sa culpabilité¹⁰.

« Toutes nos investigations, et en particulier nos grands dossiers collectifs, sur Intercripol.org »

À dire vrai, dans les romans policiers, les criminels impunis doivent moins être dans l'ombre que dans le clair-obscur : la solution d'un étranger ou un rôle de passage est trop décevante pour être retenue (même si elle est souvent bien pratique pour permettre à la police de boucler rapidement l'enquête). Selon les règles du genre, le personnage doit être un « vrai » personnage, et non un simple figurant ; la narration doit, à un moment, le mettre en lumière, braquer sur lui la lampe éblouissante de l'interrogatoire – pour mieux l'escamoter ensuite. Les bon-ne-s meurtrier-e-s de roman sont ceux qu'on a soupçonné-e-s d'emblée, avant de les oublier. Mais un bon enquêteur n'oublie jamais. Il ne laisse jamais les malfaiteurs retourner dans l'ombre. Ainsi, nos détectives peuvent même, à l'occasion, épingler des assassins dont la présence n'avait, jusque-là, été repérée que dans d'autres œuvres¹¹ : c'est, ainsi, en sortant des limites imposées par la nouvelle, qu'Uri Eisenzweig a pu éclaircir le mystère de *la Vénus d'Ille*¹².

Si vous-mêmes, au fil de vos lectures ou de vos errances cinématographiques, êtes le témoin solitaire d'un crime caché dans l'ombre d'une fiction, n'hésitez pas à nous le signaler et à nous faire part de vos hypothèses : Intercripol n'attend que vous pour les élucider.

Toutes nos investigations, et en particulier nos grands dossiers collectifs, sur Intercripol.org.

Caroline Julliot (Le Mans Université), Grande
enquêteuse d'Intercripol



© Adobe Stock

¹ Agatha Christie, *Poirot joue le jeu* (1956), tr. P. Girard, Paris, éd. du Masque, 2019, p. 72-73.

² *Ibid.*, p. 207-208.

³ Parmi son œuvre de critique interventionniste, publiée aux éditions de Minuit, Pierre Bayard a conçu une trilogie de critique policière à géométrie variable, qui compte actuellement cinq volets : *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998) ; *Enquête sur Hamlet* (2002) ; *L'Affaire du chien des Baskerville* (2008) ; *La Vérité sur ils étaient dix* (2019) ; *Œdipe n'est pas coupable* (2021).

⁴ Agatha Christie, *Poirot joue le jeu*, *op.cit.*, p. 272.

⁵ Par exemple, chez les sœur Brontë, Balzac ou Giono. Voir respectivement sur intercripol.org les dossiers « Affaires familiales : le dossier Brontë », « Sucre, café et assassinats dans *Eugénie Grandet* de Balzac » et « *Un roi sans divertissement* : les fausses preuves du roman ».

⁶ Voir sur intercripol.org le dossier *Isabelle*, de Gide : histoire d'un accident maquillé en meurtre ».

⁷ Dossier « Contre-enquêtes sur la mort d'Emma Bovary ».

⁸ Dossier « Sortir de la voiture Istamboul-Calais ».

⁹ Dossier « La tragédie du travesti : la "vraie chose à faire" de Henry James ».

¹⁰ Dossiers « Nouvelles révélations dans l'affaire Milady » et « Dossier Perec et 53 jours (entre autres) ».

¹¹ Dossier « Pistes transfrontalières ».

¹² Dossier « *Thinking outside the box* ou résoudre le mystère de *La Vénus d'Ille* » toujours sur intercripol.org.

FICTIONS PARALLÈLES

Monologue de Macha

Marion Brun

ACTE V SCENE I

Coin de parc dans la propriété de Sorine. Le lac est visible au loin.

Macha avance d'un pas hésitant. Sa voix, un peu faible, semble parfois enivrée.

MACHA. – Quand tu me regardes, Kostia, je me sens au centre du monde.

Je sais ne pas y être. Je sais que dans une minute, je retournerai dans les quarts d'heure de ta vie, tes trajets, tes passages, tes courses où je te croise. « Tiens, te voilà ». Une passante que l'on ne présente pas.

Quand tu me regardes, j'imagine ton ventre contre le mien, nos nombrils reliés qui nous placent exactement où il faut, en plein milieu de tout. Les soupirs du désir, les vagues de chaleur des baisers font onduler les lieux et le temps. Il n'y a plus de retard, plus de « peut-être demain », plus d'incertitudes, « où nous retrouvons-nous ? ».

Et puis, Kostia, tu détournes le regard. Tu penses déjà à autre chose ? À quoi d'ailleurs ? Cet immeuble au loin ? Le lac peut-être, ses reflets nordiques, ce gris un peu terne.

Quand je ne suis plus sous ton regard, je n'existe déjà presque plus. À quoi bon boire ? Je n'ai plus soif. Je ne bois que pour penser à ta bouche. À quoi bon fumer ? J'exhale des volutes en espérant te faire rêver. Je tiens la cigarette pour t'entendre commenter l'un de mes gestes. *(Elle rit un peu. Elle allume une cigarette).*

Pourtant, je n'attends plus rien, ou à peine attirer ton attention. Je te regarde sourire aux autres, parler aux autres, rire, m'oublier. Je m'enfonce dans la mélancolie à mesure de ton indifférence. Tu m'as dit une fois que tu aimais cet air-là que j'avais sur une photographie de mon enfance. Plus tu m'oublies, plus j'ai une chance que tu remarques mon visage

fermé, celui qui ne se prononce plus, qui n'a plus rien à dire ni du temps qu'il fait, ni des prochaines vacances. Je rêve que tu m'approches, que tu cherches ma confiance.

« Macha, qu'y a-t-il ?

– Rien, Kostia. Tout va bien ».

Voilà. Je t'attirerais dans mes abîmes, mes pensées noires et l'on parlerait toute une nuit, que les étoiles soient là ou non, que tu les reconnaisse ou non, que la lune soit pleine ou pas.

Parfois, nous parlons quand même quelques minutes. Et je tourne et tourne la scène dans ma tête à chercher quelque chose qu'il n'y a pas. Je force le souvenir à me dire ton amour, à t'entendre murmurer « ma chérie » « mon cœur », que sais-je ? « l'autre jour, je me suis caressé en pensant à toi ». *(Elle s'assoit sur le sol)*

Souvent, avec toi, je ne dis rien. J'ai l'espoir que, d'une façon ou d'une autre, mon silence plaide en ma faveur, que tu m'imagines des pensées de poète, des réflexions de philosophe. Et parfois, retenir mes mots, les faire mariner dans ma tête, cela donne quelque chose de beau. Pourvu que tu sois là si ça m'arrive ! L'autre fois, pensant te plaire, j'ai parlé du soleil, de la rapidité immobile des rayons. Tu as trouvé ma remarque stupide et depuis je me tais. *(Elle se tait un moment)*

Je croyais que le mariage, la maternité remettraient les astres à leur place, alignés comme une grande casserole que l'on fait bouillir, que l'on remplit et que l'on vide. Ça n'a jamais intéressé grand monde. Sémion voudrait que je sois une mère aimante. C'est impossible. Je me demande encore comment j'ai pu porter quoi que ce soit ici, *(elle désigne son ventre)* et même après sa naissance, je me sens infertile et vide. Mon ventre consiste à ponctuer ta vie, Kostia, à imaginer ta main posée là, près de la virgule où je respire, à penser à l'enfant que nous n'aurons pas ensemble. Rien d'autre. *(Elle se relève)*

Je sais que tu n'aimes pas que je te regarde écrire, que je jette un œil par-dessus ton épaule. J'ai arrêté de le faire. Tu as remarqué ? C'est depuis ce soir où tu as tout déchiré, comme si mon regard avait barré ta page. « Ça ne vaut rien » as-tu dit. Tu n'écoutes pas quand je te contredis. Mais là, tu ne dis rien, n'est-ce pas ? Je vais pouvoir te convaincre.

Tu es... infiniment varié.

J' imagine l'amour avec toi comme un thème libre, improvisé, qui ne se ressemble jamais. Mille fois, je

découvre mon corps grâce à toi. Tu trouves d'autres voies de jouissance, d'autres émotions à susciter. Tu me fais vivre sur une gamme qui n'a pas de fin, sur un air de musique qui n'existe pas encore. Tu sais inventer, remarquer un détail inédit. Tu me fais comprendre ce qui existe autour de moi et en moi, d'un mot. Tu effleures tout avec une telle légèreté, une telle jeunesse, une telle intensité. Tu aurais mille ans que tu n'aurais toujours pas ton âge. Tu t'es figé dans l'insouciance et rien ne peut vraiment t'inquiéter. Dans un instant, quelque chose va surgir, tu vas dire autre chose, penser autre chose, jouer, rire. Tu vas saisir le hasard. J'aime te voir vivre dans ces soubresauts, dans cette joie un peu égarée.

Exige de moi, ordonne. Je pourrai tout. Je n'ai plus de moral. Ma seule valeur, c'est la tienne, mon amour. C'est toi qui es à mon compteur, toi qui me donnes une humeur. À travers toi, j'évalue tout, je peux faire des pronostics. Et si je juge encore, je dois répéter ce que tu as pu me dire.

Je sais ce que tu penses, que je délire depuis tout à l'heure. Je suis venu te dire... *(un silence)*... un mot que je n'arrive pas à dire. Je pars, Kostia. Je ne pourrai plus te voir. Sémion a obtenu sa mutation, celle que j'espérais aussi pour t'oublier. Je crois maintenant qu'ici ou ailleurs, c'est pareil. J'emporterai tout. Je traînerai tout. C'est lourd, Kostia. Je venais déposer ici ce qui me pèse trop. On espère toujours, tu sais, là-bas, là-bas... Ce ne sera plus un lac mais la mer. Ce ne sera plus gris peut-être. Il y aura l'animation de la ville mais je trouverai de quoi regretter le silence des forêts.

Je disais : « j'arracherai cet amour à la racine ». Il n'y a rien à faire. Si j'arrache, ça repousse comme du chiendent. Ça ne fait que s'enfoncer plus profondément, là où je ne pensais n'avoir aucune ressource. Un désert. Sèche comme une planche à pain. Mais cet amour trouve toujours quelque chose pour se fortifier, pour s'endurcir. Ça revient, rengaine, boomerang. Autant le laisser vivre, croître, envahir, geler en hiver, cramer en été. J'ai abandonné. Mon cœur, comme un terrain vague, laisse fleurir et germer tout de toi. Peut-être, mon amour finira par crever tout seul.

Macha dépose des bruyères sur la pierre tombale et part sans se retourner.

... d'après *La Mouette* de Tchekhov

1984

Orlane Glises de la Rivière

Syme avala une gorgée de gin. C'était l'un des rares privilèges qu'il s'octroyait avant de se remettre au travail. La onzième édition de ce nouveau dictionnaire lui donnait du fil à retordre mais c'était aussi un défi fascinant. La novlangue allait s'en trouver profondément modifiée grâce à son travail de destruction des mots. Bientôt, la langue actuelle serait désuète et vouée à l'oubli, remplacée par un langage dénué de complexité syntaxique. Débarrassé de ses lourdeurs, il deviendrait accessible à tous, autant par la parole que les idées. Les mots reflèteraient ainsi la plus pure pensée de Big Brother...

Confronté à l'importance de la tâche qu'il menait, il fut envahi par un sentiment d'orgueil. Mais aussitôt qu'il l'eut ressenti, il se figea. Ce n'était pas *son* travail mais le travail du Parti, ainsi que tous ceux qui œuvraient pour lui. Il n'était qu'un rouage de cette immense machine et n'avait aucun droit de se l'approprier.

Il fallait se reprendre. Il avait déjà laissé poindre un trop-plein d'enthousiasme devant Winston lors du déjeuner. En voilà bien un qui ne trouvait aucune fierté dans le travail qu'il exécutait pour Big Brother ! Il n'était intéressé par rien, et le simple fait d'assister à une exécution ne suscitait pas chez lui le moindre intérêt. Il pensait encore en ancilangue et Syme voyait bien qu'il ne partageait pas son enthousiasme face au travail qu'il exécutait sur le dictionnaire. Au mieux, Winston manifestait-il un intérêt poli, mais il ne trompait pas Syme qui devinait en lui un manque d'orthodoxie envers le Parti. Une fois le dictionnaire terminé, il irait voir la Police de la Pensée... Heureusement, bientôt, cette démarche n'aurait plus lieu d'être car le crime par la pensée n'existerait plus. Celui-ci serait aussi inexistant que les idées qui l'auraient suscité une fois la novlangue totalement adoptée. Même les prolétaires devraient s'adapter à ce nouveau langage

s'ils voulaient obtenir les avantages que pourrait leur offrir le Parti. Une ration de pain, du gin ou la moindre demande administrative devront être formulés en novlangue. On pourrait ainsi faire en sorte qu'ils obtiennent un certificat de son bon usage, en échange de nourriture ou de toute autre fourniture dont ils pourraient avoir besoin au quotidien. La novlangue, c'était la preuve de sa fidélité envers Big Brother, le Parti et l'orthodoxie. Une bonne inconscience est une bonne conscience.

Il soupira d'aise et imagina une conversation prenant naissance dans un futur proche. On commencerait par se saluer en rendant hommage à Big Brother. Une tournure comme « Gloire Big Brother ». Inutile de demander comment l'autre se sentirait : le bien-être irait de soi dans l'Océania, et tous les mots comme « tristesse » ; « mélancolie » ou « contrariété » auraient été bannis. Un monde parfait. Il admirait la simplicité du processus : lutter des années pour le bonheur collectif ne servait à rien, il suffisait de bannir du langage ce qui n'allait pas dans le sens de l'idéologie commune. Ce faisant, la langue ciselait le réel, le rendait tangible. Qu'importe si celle-ci ne correspondait pas à la réalité puisqu'il n'existerait bientôt plus de moyen pour l'exprimer. En cela, son travail était décisif... et infini ! Il avait dit à Winston que la onzième édition était la définitive mais, en réalité, il n'en était nullement certain. Comment figer le langage ? Quand bien même tous les mots seraient détruits, la communication ne serait pas pour autant terminée. Et puis, il restait le plus encombrant : la littérature. Une fois le dictionnaire achevé, il devrait traduire les grandes œuvres en novlangue. Il avait déjà commencé à s'y préparer... Il leva les yeux et contempla sa vaste bibliothèque : Byron, Shakespeare, Milton... mais aussi des œuvres étrangères telles que Dostoïevski ou Goethe (que voulait d'ailleurs dire « étrangère » puisque l'Océania régnait sur le monde ?) Pendant des années, il avait écumé les librairies parmi les prolétaires pour se procurer ces rares ouvrages. Sa carte du Parti, ainsi que sa profession de novlanguiste, servaient de passe-droit à ses allées et venues auprès des prolétaires. En réunissant tous les ouvrages encore existants, il faisait d'une pierre deux coups : il empêchait les prolétaires de commettre le crime de la pensée à travers des ouvrages subversifs écrits en ancilangue, et avait

une source directe pour se lancer dans leur traduction.

Il se leva et prit un ouvrage au hasard qu'il se mit à feuilleter :

Où a-t-on frappé ?

*Ah qu'en est-il de moi, quand tout bruit m'épouvante ?
Qu'est-ce que ces mains ? Ha ! elles crèvent mes yeux !
Tout l'océan du grand Neptune arrivera-t-il à laver
Ce sang de ma main¹ ?*

Syme reposa le livre avec dégoût. Il rejoignait l'opinion communément admise du XIX^e siècle : Shakespeare était un boucher. Crimes, jalousies, soif de vengeance et de pouvoir... Tout le malheur de l'humanité venait de là. L'arrivée de Big Brother avait permis d'éradiquer le désir de possession, qui s'était mué en désir de le servir pour le bien collectif. Ces livres étaient la preuve qu'un monde avant Big Brother avait existé... mais celui-ci ne méritait pas qu'on s'y attardât. Son travail consistait à effacer les traces de cette mémoire aujourd'hui disparue, en effaçant les mots qui les portaient. Pour une obscure raison, il avait choisi de commencer cette tâche à travers les œuvres théâtrales. Sans doute était-ce parce que c'était le genre qu'il connaissait le mieux.

Son père exerçait le métier peu recommandable de metteur en scène de théâtre, tandis que sa mère était comédienne, interprétant les rôles des pièces qu'il mettait en scène. Syme se revoyait enfant, caché dans les caves, observant les comédiens répéter en secret. Il devait à peine avoir cinq ou six ans, mais il avait déjà compris que jouer était un acte subversif et dangereux. Il déambulait au milieu des costumes, qu'il essayait par jeu, se prenant tantôt pour un corsaire, tantôt pour un roi. Il avait associé chaque tenue à un univers à part entière : dès qu'il en enfilait un, il avait le soulagement d'être quelqu'un d'autre. Or, s'il était quelqu'un d'autre, comment la police pourrait-elle jamais le retrouver ? Il resterait ainsi pour toujours au milieu de ses parents et du reste de la troupe, enfant de tous et caché au reste du monde... Quelle ironie pour un milieu qui ne pouvait vivre qu'en existant grâce au public.

Il écoutait les répétitions de pièces dont la représentation n'aurait jamais lieu. C'est ainsi que, malgré eux, ou grâce à eux, il avait eu le goût des mots... Il connaissait les tirades par cœur, les jouait devant son miroir pour ensuite souffler les répliques à un comédien oublieux de son texte.

¹ William Shakespeare, *Macbeth*, Acte II scène 2.

Syme approcha l'ouvrage de son visage et respira les pages jaunies par le temps. À sa grande surprise, sa gorge se serra brièvement. Combien de temps cette époque avait-elle duré ? Un mois ? Un an ? Sa mémoire se diluait dans le temps, remplacée parfois par de faux souvenirs... Pourtant, cette odeur rendait ce souvenir plus réel que n'importe quelle photographie désormais brûlée. Quelqu'un n'avait-il pas déjà posé des mots sur ce temps retrouvé ?

Depuis, le concept même de théâtre avait été annihilé par le Parti, car il attisait les pires mœurs des citoyens. Une fois ses parents et le reste de la troupe vaporisés, il fut placé dans un foyer pour apprendre à comment penser en véritable citoyen de l'Océania. Le ministère avait rapidement remarqué ses prédispositions pour la novlangue, et c'est ainsi qu'il fut placé dans le service ayant en charge la création d'un dictionnaire répertoriant tous les mots officiels du Parti, afin de mieux en supprimer d'autres. Tout ce qu'il avait gardé de sa jeunesse était un vague ressentiment à l'encontre de ses parents, sans jamais qu'il pût en comprendre la raison. Certes, il leur reprochait d'avoir été ennemis de Big Brother, mais il devinait obscurément que sa rancœur était plus profonde... Comme si, malgré toute la passion qu'il avait nourrie pour Big Brother et la novlangue, il ne parvenait pas à leur pardonner d'avoir été épargné.

Il se resservit une gorgée de gin. Au même moment, le télécran avait augmenté de volume afin de projeter le visage de Big Brother et les nouvelles de la guerre contre l'Estasia. À moins que ce ne fut l'Eurasia ? Syme se remit au travail.

Quelques semaines plus tard, Syme avait rendez-vous au ministère de l'Amour pour rendre compte de l'avancée de ses travaux. Ce fut O'Brien qui l'accueillit dans son bureau. Il leva les yeux de ses papiers et alla à sa rencontre. Il avançait d'un pas lourd et son visage paraissait fatigué. Cependant, son regard démentait rapidement ces premières impressions car il y brillait une lueur d'intelligence et de sagacité qui mettaient à nu ses interlocuteurs. Syme s'y trompait d'autant moins que les deux hommes se ressemblaient. Certes, à côté d'O'Brien, Syme avait tout du jeune étudiant malingre qui n'était jamais sorti de sa bibliothèque. Mais c'était par leur esprit froid et analytique qu'ils se rejoignaient. Tous deux trouvaient dans la doctrine

du Parti un moyen de vouer leur intelligence au service d'un projet qui les dépassait... Tous deux se mesuraient et s'estimaient, si tant est qu'O'Brien estimât que ce soit en dehors de Big Brother. Tous deux étaient résolument de véritables solitaires, de ceux qui n'appréciaient partager leur solitude qu'avec des gens de leur espèce. Enfin, tous deux respectaient le travail de chacun... même si Syme ne savait pas très bien en quoi consistait celui de son interlocuteur. Quelque chose lui soufflait néanmoins qu'il valait peut-être mieux ne pas savoir.

- Alors, l'avancée de cette onzième édition ? lui demanda O'Brien.

- Cela avance ! répondit Syme, soulagé qu'il ne s'appesantît pas sur les formalités d'usage pour rejoindre son terrain favori. Nous avons presque réussi à bannir l'entière des adjectifs pour ne laisser que ceux qui désignent *stricto sensu* leur exact opposé. Bon - inbon / Gentil - ingentil / Clair - inclair. Il a fallu aussi bannir les nuances des couleurs pour ne garder que noir ou blanc en ajoutant « très » ou « pas très » devant.

O'Brien hocha la tête tout en parcourant du regard l'ancienne édition du dictionnaire. S'il faisait mine de l'écouter distraitement, Syme savait qu'aucun mot ne lui avait échappé.

- *Stricto sensu* ? dit-il après un silence.

Syme déglutit rapidement.

- C'est un langage datant d'avant l'ancilangue...

- Je sais parfaitement ce qu'est le latin, coupa O'Brien impatientement. Ce qui m'interpelle, c'est de l'entendre aujourd'hui, de votre part.

Syme ne sut quoi ajouter. Quelle que soit la réponse, ce ne serait certainement pas la bonne. Tous deux s'observèrent un moment jusqu'à ce qu'O'Brien le gratifiât d'un sourire que Syme jugea narquois.

- Vous m'étonnerez toujours, Syme. Et croyez-moi, il en faut beaucoup pour m'étonner...

Son interlocuteur lui rendit son sourire, sans véritablement savoir si ses paroles étaient un compliment ou une menace.

- Je pense terminer la version définitive d'ici quelques semaines, ajouta-t-il afin de ramener la conversation vers un terrain plus neutre.

- Formidable, répondit O'Brien. Vous effectuez un travail remarquable. Big Brother et le Parti vous en seront reconnaissants.

La pointe d'orgueil qu'il s'efforçait de réprimer refit surface. Mais celle-ci ne dura qu'un instant car son regard croisa celui d'O'Brien : il fut transpercé par sa froideur impitoyable. Derrière la cordialité de son interlocuteur, Syme sut que le moindre manquement d'humilité envers le Parti pouvait lui être fatal. Son malaise s'intensifia. Au bout de quelques secondes qui parurent bien longues, O'Brien reprit son masque habituel.

- Portons un toast, dit-il. Au dictionnaire de novlangue !

Il se dirigea vers une carafe remplie de vin et servit un verre qu'il tendit à Syme. Ils levèrent leur verre et burent une gorgée. Peu habitué à d'autres alcools que le gin, Syme fit mine d'apprécier mais trouva le goût âcre. O'Brien garda un temps le liquide dans sa bouche afin d'en saisir toute la saveur et avala à son tour.

- La résurgence du passé peut prendre de bien nombreuses formes... mais ne doit pas nous faire dévier de l'objectif que nous nous sommes fixés.

Syme ne trouva rien à répondre. Il se demanda si sa tête finirait par tourner s'il vidait entièrement ce verre de vin. Le gin frelaté du Parti n'avait pas la même teneur en alcool et il fallait en ingurgiter une bonne quantité avant d'en sentir les effets. Mais il lui sembla que la simple odeur du verre que lui avait servi O'Brien lui tournait déjà la tête.

- Je voulais vous dire... j'envisage de voir la police de la Pensée.

Pourquoi avait-il dit ça ? Se sentait-il soudain menacé pour tenter ainsi une diversion ? Mais après tout, pourquoi se sentirait-il menacé par l'homme qui venait à l'instant de le féliciter de son travail ?

- Vraiment ? répondit O'Brien en levant un sourcil. Et à quel sujet ?

- J'ai échangé avec Winston Smith il y a quelques semaines... sur le dictionnaire. Il fait partie de l'équipe en charge du journal du Parti.

Précision inutile : O'Brien savait parfaitement qui était Winston Smith. Syme attendit qu'il l'encourageât à continuer mais celui-ci n'en fit rien.

- Nous avons parlé de mon travail sur le dictionnaire... je lui ai fait part de mon enthousiasme pour ce nouveau langage épuré. Je lui ai également demandé s'il avait assisté à la pendaison... très belle pendaison d'ailleurs ! Dommage qu'on lui ait attaché les pieds... c'est toujours plus intéressant lorsqu'ils bougent, vous ne trouvez pas ? Enfin bref, il ne m'apparut pas très enthousiasmé... Entendons-nous

bien, sa réaction n'avait rien d'alarmant. Simplement... eh bien j'ai eu un doute quant à son orthodoxie. J'envisageais d'aller voir la police de la Pensée dès la fin du dictionnaire, ce qui ne saurait tarder.

Pendant son discours, O'Brien avait repris place sur sa chaise derrière son bureau. Il avait placé ses deux pouces sous le menton tout en se penchant légèrement en avant, ce qui indiquait chez lui une extrême concentration. Il fit signe à Syme de s'asseoir. Qu'entendez-vous par orthodoxie ? demanda-t-il lorsque Syme eut terminé.

- L'orthodoxie, c'est offrir sa conscience à Big Brother. C'est accepter l'inconscience pour accéder au bonheur qu'il nous offre. Nous nous débarrassons de ce qui nous a tant posé problème depuis l'aube de l'humanité : le libre-arbitre ! C'est effacer la pensée de l'individu au profit d'une pensée commune, dénuée des passions humaines qui ont mis à mal la société. Et sans langage pour exprimer ces passions, l'homme parviendra peut-être à les annihiler définitivement. Si nous ne nommons plus les choses, elles disparaissent. Et si nous les nommons, elles existent... qu'importe leur degré de réalité.

- Vraiment ? Et comment estimez-vous cette réalité ? Ce que dit le Parti n'est-il pas réel ?

Syme sursauta. En se laissant aller à l'enthousiasme, il s'était égaré dans ses propres réflexions.

- Si, bien sûr ! Toutes les réalités du Parti peuvent coexister... grâce à la doublepensée.

Le visage d'O'Brien se fendit d'un large sourire, ce qui le rendit encore plus laid.

- Mon cher Syme, votre enthousiasme, ou votre idéalisme, vous honore.

- Et... en ce qui concerne Winston Smith ?

- Je ne peux que complimenter votre zèle.

Syme esquissa un sourire. Il n'avait absolument rien appris à O'Brien : celui-ci devait surveiller Winston depuis longtemps déjà. Au mieux, son information serait considérée comme un acte de fidélité envers Big Brother. Au pire, il s'était ridiculisé en pensant qu'il aurait pu être d'une quelconque utilité aux yeux d'un des plus éminents membres du Parti.

- Je me suis laissé dire, ajouta ce dernier, que vous utilisiez votre statut de novlangue pour vous rendre chez les prolétaires... à la recherche de livres ?

- En effet. Je récolte les ouvrages afin d'en proposer une version en novlangue. Du moins, dès que mon travail sur le dictionnaire sera terminé.

- Les ouvrages que nous vous fournissons pour ce travail ne sont pas suffisants à vos yeux ?

- Si, évidemment. Je veux simplement... bien faire mon travail.

Syme ne trouva pas d'autres arguments à ajouter, d'autant plus que celui-ci était vrai. C'était un perfectionniste qui voulait aller au bout de la tâche qu'on lui avait assignée... quitte à prendre des initiatives. Qu'y avait-il de mal à cela, si ces initiatives allaient dans le sens de la doctrine ?

- Je n'en doute pas... D'autant plus que vous ne vous attaquez pas au genre le plus aisé : le théâtre ! Il concentre les passions d'esprits malades que nous avons totalement éradiquées. Cette démarche n'est-elle pas pernicieuse ?

- Je ne crains pas d'être contaminé, si c'est là votre question. Ma traduction est sans cesse portée par ma foi envers la novlangue et les passions relatées dans les œuvres me sont étrangères.

- Vous seriez bien le premier... articula O'Brien.

Syme resta coi de surprise.

- Ne vous méprenez pas. J'ai confiance en vous et en votre travail. Mais n'oubliez pas la force subversive de ces ouvrages...

- Je suis certain que...

- La mémoire, le coupa O'Brien. Dans un monde voué à l'oubli, la mémoire vous trahira. Et ce jour-là, je serai là. Dans un monde où il n'y aura plus de ténèbres.

Un long silence s'installa. Syme tenta de comprendre le sens de sa phrase, mais il sentait qu'il lui échappait. Cependant, tout son instinct lui criait la même chose : c'était une mise en garde. Une menace.

- Mais je ne veux pas vous retenir plus longtemps. Vous avez un dictionnaire à terminer. Encore félicitations pour vos avancées.

Sur ce, O'Brien se replongea dans ses papiers et Syme prit congé. Il se leva et s'éloigna à pas lents.

- *Tout l'océan du grand Neptune...*

À ces mots, Syme s'arrêta net et se retourna. Il rencontra le regard d'O'Brien et comprit. Il venait de se trahir. La suite des mots de Macbeth resta coincée dans sa gorge mais il n'avait pas besoin de les prononcer. Il était désormais l'auteur de sa propre condamnation.

O'Brien ne lui fit même pas la grâce d'un regard de triomphe. Il ne semblait pas affecté par le sentiment de perte de Syme. Il attendait.

- *Arrivera-t-il à laver le sang de ma main ?* murmura Syme, vaincu.

O'Brien hocha la tête. Demain, dans une semaine, dans un mois ou une année, le temps n'avait pas d'importance sous le règne de Big Brother, Syme serait vaporisé.

... d'après 1984 d'Orwell

HOMO HOMINI LUPUS EST

Michèle Simonsen

Tout le monde sait que mon frère était un meurtrier. Il s'en est assez vanté, l'a assez crié sur les toits. Mais ce qu'on sait moins bien, c'est que c'était aussi un fieffé menteur. Les bobards qu'il a réussi à faire gober au monde entier !

Bien que jumeaux, nous ne nous sommes jamais vraiment entendus. Déjà, dans le ventre de notre mère, il essayait de prendre toute la place, et il m'a bousculé pour sortir le premier. Vingt ans plus tard, il inscrirait dans le droit romain que l'aîné de deux jumeaux est celui qui sort le premier ; alors que de toute tradition, l'aîné était celui qui était sorti en dernier : « premier installé, dernier sorti. » Logique, non ? Mais il s'est toujours moqué des traditions, quand elles allaient à l'encontre de ses désirs.

Nous avons beau nous ressembler comme deux gouttes d'eau, lui et moi, nous étions très différents l'un de l'autre. Et j'ai très vite compris qu'il était le préféré de notre père Faustulus, comme moi je l'étais de Larentia, notre maman *Lupa*. Tout petit, il suivait notre père comme un toutou, l'accompagnait parmi les troupeaux et à la chasse. Moi, j'aimais mieux la compagnie de Lupa et de ses servantes, leurs jeux, leurs travaux et leurs rires. J'ai toujours préféré la cueillette des olives et des herbes odorantes à l'abattage des agneaux, le parfum du pain cuisant sur la pierre à l'odeur écœurante du sang. J'écoutais avec ravissement les femmes et les jeunes filles chanter et plaisanter en battant le linge ou en cardant la laine. Elles se moquaient de la vantardise des hommes ... et de leur naïveté. À les écouter, on pouvait faire avaler aux hommes n'importe quelle couleuvre en les prenant par la vanité.

Lorsqu'à quinze ans, Faustulus et Larentia nous ont révélé qu'ils n'étaient que nos parents adoptifs, j'ai été bouleversé. Comment ça, Larentia ne m'avait pas mis au monde ? Pourtant, mes plus anciens souvenirs étaient la chaleur de son sein, la douceur de sa voix, sa peau au parfum de cédrat et de

serpolet. Et voilà que j'apprenais une histoire abracadabrante. Nous serions nés d'une vestale, qui avait dû nous abandonner au bord du Tibre, tenue qu'elle était à la chasteté ? Mais mon frère a tout de suite compris ce qu'il pouvait en tirer. Si nous étions fils de Rhéa Silva, nous étions les petits-fils du roi d'Albe Numitor, qui avait été détrôné par son frère Amulius – apparemment, on n'a jamais brillé par l'amour fraternel, dans la famille! – et donc les arrière-arrière-petits-fils d'Énée. Vous auriez vu mon frère se pavaner comme un coq de basse-cour à cette nouvelle ! Il ne s'est jamais pris pour de la roupie de sansonnet.

Il a insisté pour que Faustulus nous emmène voir le figuier sauvage, à l'entrée de la grotte du Lupercal, où il nous avait découverts dans notre panier. Tout ému à la vue de l'arbre, notre père nous raconta que sur une de ses branches, un pivert avait semblé veiller sur nous. Le pivert, l'oiseau de Mars ! Il n'en fallut pas plus pour que mon frère se mette à fabuler. Notre vrai père n'était autre que le dieu Mars, qui avait séduit notre vestale de mère, comme il sied à un mâle digne de ce nom.

Pourquoi mon frère avait-il choisi Mars comme père ? Pourquoi pas Apollon, dieu de l'Amour ? Moi, cette filiation en direct avec le dieu de la guerre me faisait horreur, mais lui n'en démordait pas : nous étions des demi-dieux, un avenir glorieux nous attendait.

À vrai dire, je me moquais bien de Rhéa Silva. Ma vraie mère, c'était Larentia. Les gens du village la surnommaient *Lupa* en riant. Plus tard, j'ai compris vaguement que c'était parce qu'elle avait le cœur vaste et ouvrait ses bras à tous les hommes. Mais pour moi, elle s'appelait *Lupa*, parce qu'elle était prête à me défendre comme une louve contre tous les dangers, qu'ils me viennent de la nature, des hommes ou de mon jumeau.

Celui-ci devenait de plus en plus exalté. Il s'était mis dans la tête de détrôner Amulius et de remettre notre grand-père sur le trône. Il insista pour que Faustulus nous fasse donner des leçons d'armes par un maître d'armes. Je détestais ça : le bruit des fers qui se croisent, l'attitude de fanfaron qu'il fallait adopter pour être pris au sérieux. Mais mon frère y prit grand plaisir. Au bout de quelques mois, il avait surpassé son maître dans le métier des armes.

Alors il réunit quelques jeunes bergers qui s'ennuyaient ferme et auxquels il promit quelques

pièces de métal, encore très rares à l'époque. Et nous nous mîmes en route pour Albe.

Je n'ai pas le cœur à vous raconter comment nous avons trucidé notre grand-oncle et remis notre grand-père sur le trône. Mon frère raconta plus tard que je n'avais fait qu'effleurer Amulius au cou, et que c'est lui qui avait frappé le coup mortel en le transperçant de part en part. C'est bien possible. C'est un exploit que je ne lui disputerai pas.

D'ailleurs, nous n'avons pas fait long feu à Albe. Mon frère était bien trop ambitieux pour rester sous la coupe de Numitor. Il se rebiffait de temps en temps, faisant remarquer au vieux que si celui-ci pouvait se vanter de descendre d'Énée, lui-même était fils du dieu Mars. Et un beau matin, il déclara que nous allions quitter Albe pour fonder une autre ville, sans me demander mon avis, bien sûr.

Il m'entraîna à dix lieues d'Albe, au pied du mont Palatin où Faustulus prétendait nous avoir trouvés. Là, l'état mental de mon jumeau commença à m'inquiéter. Il se mit à raconter à qui voulait l'entendre que nous avions été sauvés et allaités par une louve, jusqu'à ce que le berger Faustulus nous découvre et nous recueille. L'idée d'avoir bu du lait de louve semblait l'enivrer. Moi, j'étais révolté par ce fantasme, qui me semblait un soufflet donné à ma chère maman *Lupa*. Mais je n'ai pas osé protester : il devenait de plus en plus belliqueux. Je voyais bien qu'il préparait quelque chose.

Un après-midi où nous contemplions la campagne le long du Tibre, il déclara brusquement :

« Comment allons-nous appeler notre nouvelle ville ? »

Son idée fixe de fonder une ville au pied de cette colline pierreuse le tenait toujours ! J'ai plaisanté :

« On n'a qu'à combiner nos deux prénoms : *Remérome*, ou *Roméreme* ? »

« Non, » a-t-il dit. « Une ville ne doit avoir qu'un maître. Ce sera toi ou moi. »

« Je n'ai pas envie d'être maître d'une ville. Je te laisse cet honneur ! »

« Garde ton cadeau. Je ne demande pas l'aumône. Il nous faut un augure objectif, qui soit le signe de la volonté des dieux. Tiens, disons que celui qui verra le premier vautour survoler notre figuier sera le roi légitime de la ville nouvelle. »

J'avais toujours détesté les vautours et la rapacité avec laquelle ils s'acharnaient sur les charognes.

J'aimais les gélinottes, les colombes, les martins-pêcheurs Je tournai le dos au figuier, pour ne pas voir affluer ces oiseaux qui me donnaient des haut-le-cœur. Mais bientôt j'aperçus au loin un de ces sinistres volatiles surplomber la colline de l'Aventin, bientôt suivi de deux, puis trois, quatre, cinq autres. Le cœur m'aurait manqué sous la charge qui m'attendait, si j'avais cru aux sornettes de mon frère.

« Douze ! J'en ai vu douze ! » s'écria-t-il brusquement d'une voix hystérique. « Ce sera moi le maître de la ville nouvelle ! »

Il se leva, cassa une branche de figuier et se mit à tracer une grande ligne au sol avec le plus grand sérieux. Est-ce qu'il allait continuer comme ça tout autour du mont Palatin ?

« Quiconque franchira cette ligne sera mis à mort ! » hurla-t-il.

On aurait dit qu'il se disputait le bac à sable avec un autre gamin ! Il était ridicule. J'éclatai de rire et sautai à pieds joints de l'autre côté de la ligne.

Une douleur aiguë me perça la poitrine. Stupéfait, je réalisai que mon jumeau m'avait poignardé.

Je m'écroulai. Le monde perdit progressivement ses couleurs. J'offris quelques figues en obole à Charon, pour qu'il me fasse franchir la vraie ligne de démarcation et, en traversant le Styx, j'eus une vision rapide de ce qui allait advenir autour du figuier de ma naissance. Une ville fantôme surgit sur le mont Palatin, grandit jusqu'à recouvrir les sept collines. Des soldats de plus en plus nombreux envahirent les contrées voisines jusqu'aux confins du monde connu, les couvrant de routes, de viaducs, de camps fortifiés, imposant partout le droit du mâle et du plus fort ... Peut-être mon jumeau avait-il vraiment grandi au lait de louve ? Comment tout cela finirait-il ?

Je ne le saurai jamais. La barque aborda à l'autre rive, et j'entrai dans le royaume des ombres.

