



HAL
open science

**Les recueils villiériens : chroniques de nos fictions.
Discours, significations et personnages dans L'Amour
suprême, les Histoires insolites et les Nouveaux contes
cruels**

Jeanne Périnet

► **To cite this version:**

Jeanne Périnet. Les recueils villiériens : chroniques de nos fictions. Discours, significations et personnages dans L'Amour suprême, les Histoires insolites et les Nouveaux contes cruels. Littératures. 2009. dumas-00434356

HAL Id: dumas-00434356

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00434356>

Submitted on 23 Nov 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ STENDHAL

GRENOBLE III

U.F.R. des Lettres et Arts

Jeanne Périnet

Les recueils villiériers : chroniques de nos fictions

Discours, significations et personnages

dans

L'Amour suprême, les Histoires insolites et les Nouveaux contes cruels

Mémoire de recherche à 30 crédits

Dans le cadre du Master 2 mention « Lettres et Arts »

Spécialité « Littératures »

Parcours « Écritures et représentations »

Sous la direction de Monsieur Bertrand Vibert

Année 2008-2009

TABLE DES MATIÈRES

Introduction : Le recueil villiérien comme anti-genre ?

1. Du recueil comme genre à part entière	4
2. De l'intérêt de faire du recueil un genre littéraire	6
3. De l'éparpillement générique	8
4. Du recueil villiérien comme anti-genre	9
5. Des origines journalistiques du recueil villiérien	11
6. Intentions et hypothèses	14

Partie I : Discours et fictions : Les chroniques de l'au-delà

Chapitre 1 : De l'actualité et de sa fausse sœur jumelle : la réalité	17
1.1. Les facéties actuelles de la fiction et du réel	17
1.1.1. <i>Le thème du retour au réel</i>	17
1.1.2. <i>Le film de l'actualité</i>	18
1.2. Villiers chroniqueur	19
1.2.1. <i>Un style de chroniqueur</i>	21
1.2.2. <i>Un collage de fragments empruntés</i>	24
Chapitre 2 : <i>L'Amour suprême</i> : un recueil de discours choisis	27
2.1. Un montage remarquable	28
2.2. Une unité artificielle ?	31
Chapitre 3 : De l'utilisation bonne ou mauvaise des discours	33
3.1. L'exhibition de sources douteuses	33
3.2. La mise à distance des discours d'autorité	34
Chapitre 4 : Du partage problématique entre fiction et diction	39
4.1. Divorceurs et simili-séducteurs	39
4.2. De la figure à la fiction	43

Partie II : Significations et fictions : Le recueil villiérien comme modèle des mécanismes fabulateurs

Chapitre 1 : L'essentiel est dans l'insolite	49
1.1. <i>Histoires insolites</i> ou faits divers ?	49
1.2. Une causalité légèrement aberrante	51
1.3. Une arme contre les stéréotypes ?	53
1.4. Comme c'est curieux et quelle coïncidence !	56
Chapitre 2 : L'expérience première de la discontinuité	57
2.1. La discontinuité manifeste du recueil villiérien	57
2.2. L'hétérogénéité des univers fictionnels	58
2.3. Une fusion ontologique de l'actuel et du virtuel ?	64

Chapitre 3 : L'indispensable recherche d'un surplus de sens	67
3.1. Investir librement la fiction	67
3.2. Voir apparaître des séries	70
3.3. Être dupe <i>et</i> ne pas être dupe	73
Partie III : Personnages et fictions : Les êtres fictifs en actes dans le recueil villiérien	
Chapitre 1 : Présentation de l'appareil critique de Vincent Jouve	78
1.1. Une optique anthropologique	78
1.2. Trois régimes de lecture	79
1.3. Une typologie des romans et des occurrences-personnages	80
1.3.1. <i>Trois catégories de romans</i>	80
1.3.2. <i>Personnages retenus ou livrés</i>	81
1.4. Un corpus injustement restreint	81
Chapitre 2 : Le personnage comme pion, soit le recueil comme tout	83
2.1. Le <i>lectant</i> jouant et le <i>lectant</i> interprétant	83
2.2. Le sens masqué des personnages villiériens	84
2.3. Privilèges du recueil : la souplesse axiologique des personnages et leur portée symbolique	87
2.3.1. <i>Des personnages contradictoires...</i>	87
2.3.2. <i>...pris de frénésie sémiotique</i>	88
Chapitre 3 : Le personnage comme personne, soit le recueil comme série	91
3.1. Un lecteur rêveur	91
3.2. Des personnages crédibles	92
3.2.1. <i>Une logique narrative</i>	93
3.2.2. <i>Une illusion d'autonomie</i>	95
3.3. Des personnages fascinants et attachants	98
Chapitre 4 : Le personnage comme prétexte et le recueil comme sagesse	100
4.1. Le lecteur villiérien : voyeur légitime ?	100
4.2. Le personnage villiérien : prétexte pour transgresser	101
4.3. Le recueil villiérien : la sagesse du « Comment ? »	102
Conclusion : De l'actualité des recueils villiériens	105
Bibliographie	108

Introduction : LE RECUEIL VILLIÉRIEN COMME ANTI-GENRE ?

Il est des lectures dangereuses qui, alors que vous vous apprêtez à rédiger le plan longuement élaboré de votre travail de recherche, bouleversent soudainement votre vision du sujet et vous retiennent d'écrire. De ces lectures qui, au moment où vous entreprenez d'apporter votre minuscule pierre à l'édifice générique de la littérature, vous arrêtent d'une simple question : « *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*¹ ». Elles vous laissent déconcertée, la main pleine de sable. Ainsi, l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer sapa mon entreprise à ses débuts, ou, plus exactement, la détourna de ses intentions premières. J'avais un objet d'admiration : les contes de Villiers de l'Isle de l'Adam et un outil d'exploration : la forme du recueil. Je décidai de m'engouffrer dans la brèche récemment ouverte par les chercheurs québécois² pour faire de l'œuvre villiérienne le modèle d'un genre littéraire en mal de poétique et de légitimation : le recueil. Il fallut cette remarque de Jean-Marie Schaeffer à propos de la méthode de Brunetière pour que je réalise la vanité de ma démarche :

[...] l'essence de la tragédie que Brunetière prétend dégager par son analyse généalogique, il se l'est déjà donnée avant de commencer son analyse – à partir d'un jugement de valeur esthétique –, et elle oriente d'entrée de jeu l'ensemble de la répartition des œuvres individuelles entre la phase préparatoire, la maturité et la dégénérescence.³

Même si je n'ai jamais imaginé que la littérature pût se penser sur un modèle biologique, en termes de lutte vitale entre les genres, j'ai postulé, sans la remettre en cause, l'existence d'un genre littéraire à illustrer. La définition du possible terme générique *recueil* est devenue le noble prétexte à l'étude des histoires villiériennes. La lecture de l'ouvrage de J.-M. Schaeffer me posa alors ces simples questions : Pourquoi vouloir faire du recueil un genre littéraire ? N'y a-t-il de littérature que s'il y a genre ? Le recueil n'est-il pas justement une forme qui accepte de contenir tous les *genres* de matière verbale ? Ne perdra-t-il pas toute sa spécificité une fois entré dans la hiérarchie canonique des genres littéraires ? Une de mes premières lectures à propos du recueil me convainquit pourtant du contraire.

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1989, 185 p.

² Voir la bibliographie commentée du Groupe de Recherche sur le Recueil (GRR, université de Laval, Québec) : <http://www.crilcq.org/grr/docs1.htm> [Site consulté le 8 novembre 2008].

³ Schaeffer, *Op. cit.*, p. 62.

1. Du recueil comme genre à part entière

Intitulé précisément « Le recueil comme genre », l'article de Cécile Alduy, à propos d'un essai de René Audet sur « *La lecture du recueil de nouvelles*⁴ », est écrit d'une plume si subtile et enthousiaste qu'il emporte l'adhésion. Le premier paragraphe mérite d'être reproduit ici :

Adoptant une approche résolument théorique, René Audet invite à porter sur le recueil de nouvelles un regard neuf, qui nous décille d'une myopie courante où s'efface ce support en apparence anodin et trop souvent négligé. Le recueil, le plus souvent oblitéré par l'analyse des textes qui le composent est ici enfin pris pour lui-même. Loin d'être un accessoire transparent, le recueil est en plein droit producteur de sens et créateur de formes. Aussi l'auteur entend-t-il lui conférer la légitimité d'un objet théorique à part entière, en s'interrogeant sur son mode de fonctionnement et les processus de lecture qu'il autorise – autrement dit, en proposant d'en exposer la poétique.⁵

Comment ne pas accepter cette mission d'éclaireur générique, de légitimateur théorique ? Moi aussi, je veux corriger la myopie générale et révéler la spécificité du recueil villiérien au-delà des ambiguïtés génériques des textes qui le composent. Moi aussi, je veux prouver que le recueil est plus qu'un simple support éditorial et montrer sa « nature équivoque ». Comme la plupart des chercheurs sur le recueil, je veux suivre les trois vertigineux « parcours » de ce genre en devenir : le parcours des genres, des logiques et des stratégies, selon la tripartition efficace d'Irène Langlet⁶. Comme la plupart des chercheurs, je découvrirai que le recueil est un « dispositif éminemment transversal⁷ », un « laboratoire du genre », un « lieu privilégié d'expurgation et de raffinement génériques⁸ ». Comme eux, je tomberai sous le charme de la « beauté paradoxale » du recueil, dont parle si bien François Ricard dans la postface des *Risibles amours* de Milan Kundera :

[...] elle réside à la fois dans la variété et dans l'unité, c'est-à-dire dans l'harmonie d'un système qui permet, qui requiert même la liberté de chacun des éléments qui le constituent.⁹

⁴ René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, « Études », 2000.

⁵ Cécile Alduy, « Le recueil comme genre », revue *Acta Fabula*, [en ligne]. <http://www.fabula.org/revue/cr/84.php> [Site consulté le 2 novembre 2008].

⁶ Irène Langlet, dir., *Le Recueil littéraire*, P. U. de Rennes, 2003. [Voir en particulier Irène Langlet, « Parcours du recueil », p. 11-18 ; Luc Bonenfant, « Le laboratoire du genre », p. 35-45 ; Jan Baetens, « Discohérence et mise en recueil », p. 135-140 ; René Audet, « Logique du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », p. 213-222 ; Richard Saint-Gelais, « Le roman saisi par la logique du recueil », p. 223-235].

⁷ *Ibid.*, Richard Saint-Gelais, p. 223.

⁸ *Ibid.*, Luc Bonenfant, p. 42 et 43.

⁹ François Ricard, « Le recueil du collectionneur », dans Milan Kundera, *Risibles amours*, 1968, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 318.

J'observerai alors cette tension fondamentale du recueil entre la partie (chaque nouvelle pouvant être considérée séparément) et le tout (le recueil comme totalité signifiante) pour célébrer au choix les logiques du continu et du discontinu, « de rupture et de suture¹⁰ », de cohérence et de « discohérence¹¹ », « du tout et du disparate¹² » ou encore « de fragmentation et d'unification¹³ ». Et, parce que « tout recueil crée un fantôme, celui du livre comme ensemble clos, uni, homogène¹⁴ », je chercherai cette « unité absente et idéale¹⁵ » en posant une question aussi difficile qu'évidente : « Qui fait le recueil ?¹⁶ ».

J'essaierai alors de ne pas succomber à la « tentation organisatrice¹⁷ » qui caractérise, selon René Audet, la plupart des théories du recueil. En effet, les typologies établies par les réceptions structurantes produisent des classes trop étanches et postulent l'organisation du recueil comme son « mode idéal d'existence¹⁸ ». Mais, quand je refuserai avec René Audet de considérer l'unité comme une caractéristique intrinsèque du texte, j'éviterai cependant d'en faire la seule élaboration du lecteur. « Le recueil », explique le chercheur québécois, « n'est pas tant une œuvre construite par son auteur qu'un ouvrage composite, dont le sens global n'est que potentiel ; l'actualisation du sens du recueil [...] ne survient qu'au moment de la lecture. » D'où la décision de « rejet[er] tout recours à l'intention de l'auteur » et d'établir « un lien d'analogie avec le concept informatique d'hypertexte¹⁹ ». Bien que je pense, comme Didier Alexandre, que « l'ultime composante du recueil [est] sa capacité à intégrer son lecteur et à problématiser sa lecture²⁰ », je vois clairement les limites d'une approche strictement lectorale. Si l'unité du recueil n'existe que dans l'acte de lecture qui produit une « plus-value sémantique » en reliant les nouvelles à la façon d'un « entretexte », l'idée du recueil comme œuvre et genre à part entière semble difficilement tenable. Quant à la comparaison avec

¹⁰ Irène Langlet, *Le Recueil littéraire*, p. 14 et 15.

¹¹ *Ibid.*, Jean Baetens, p. 137.

¹² *Ibid.*, René Audet, p.215.

¹³ Cécile Alduy, *Art. cit.*

¹⁴ Jan Baetens, *Le Recueil littéraire*, p.135.

¹⁵ Didier Alexandre, Madeleine Frédéric et Jean-Marie Gleize, dir., *Méthode !*, « Le Recueil poétique », n°2, 2002. Voir Dominique Combe, « Du "recueil" au "Poème-livre", au « Livre-Poème », p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, Didier Alexandre, « Introduction », p. 12.

¹⁷ René Audet, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁸ *Ibid.*, p.41. René Audet identifie trois modes d'organisation du recueil : la polarisation hétérogène/homogène qui ne permet pas de rendre compte des formes intermédiaires ; la typologie tripartite selon le degré d'organisation, illustrée notamment par la distinction ricardienne entre le recueil « boccacien », le recueil « moderne » et le « quasi roman » ; et le compromis trouvé par Forest L. Ingram et Robert M. Luscher qui veulent faire « l'éventail des formes utilisées par les nouvellistes » : des plus hétérogènes aux plus homogènes.

¹⁹ *Ibid.*, p.16.

²⁰ Didier Alexandre, *Méthode !*, « Le temps du recueil », p. 30.

l'hypertexte en informatique, elle paraît si peu féconde²¹ qu'elle me garde de vouloir, par un effet de lecture, appliquer au recueil villiérien un modèle trop moderne et dégagé de toute contextualisation historique. Le lecteur n'est certainement pas le seul acteur du recueil, à moins que ce genre n'existe qu'en tant que « fiction métatextuelle²² ». Pour le moment, considérons que la question des acteurs reste ouverte et qu'elle « n'est rien moins qu'une invitation à repenser la notion d'Auteur, et donc d'œuvre, où l'on voit que, du créateur au lecteur en passant par l'éditeur, les multiples intervenants dans la fabrique du recueil forment une véritable "chaîne auctoriale"²³ ».

2. De l'intérêt de faire du recueil un genre littéraire

L'itinéraire de ma recherche était donc tracé d'avance : si je parvenais à montrer que le recueil villiérien était un lieu d'innovations génériques, de tensions entre la partie et le tout et d'interactions entre l'auteur, le texte, le lecteur, l'éditeur et le critique, je contribuerais à la légitimation du recueil comme genre littéraire. Le tissu de citations, pour reprendre la belle formule de Barthes, dont sont faits les paragraphes précédents, révèle, en effet, un parcours de recherche balisé jusqu'à son point d'arrivée. Mais, ce cheminement est-il fidèle à mon expérience de lecture ? Enrichira-t-il ma perception de la réalité ? Renouvellera-t-il ma connaissance de l'œuvre villiérienne ? Trois raisons me permettent d'en douter. La première est d'une évidence empirique. Comme je considère qu'un travail de recherche, même en littérature et, peut-être, surtout en cette matière, doit être le produit d'une multiplication d'opinions, que ce soit celle des professeurs, des théoriciens, des éditeurs ou de mon entourage, je n'hésite jamais à voir ce que vaut ma problématique *sur le terrain*. Si j'explique mon intention de montrer, à partir des contes villiériens (méconnus de la plupart des non-littéraires), que le recueil peut constituer un genre littéraire à part entière, avec une poétique et des contraintes propres, je laisse invariablement mon interlocuteur silencieux, interdit ou ennuyé par tant d'« abstraction » ! Or, la littérature, même en deuxième année de master, n'est jamais abstraite : elle ne spéculé pas sur des concepts ni sur des valeurs virtuelles, mais représente concrètement la vie avec des mots et des images. De sorte qu'en expliquant plutôt à mon interlocuteur que ma fascination pour les recueils de contes villiériens vient de leur « polyphonie démentielle²⁴ », de ce qu'ils mettent au même niveau tout type de discours :

²¹ René Audet admet lui-même que la non-linéarité de l'hypertexte ainsi que la nature explicite et prédéterminée de ses liens ne sont pas identiques à celles du recueil. Voir p. 108 et 116.

²² Jean-Marie Schaeffer, *Op. cit.*, p. 179.

²³ Irène Langlet, *Le Recueil littéraire*, p.16.

²⁴ Dominique Combe, *Méthode !*, « Du "recueil" au "Poème-livre", au « Livre-poème », p. 15.

scientifique et artistique, religieux et historique, sérieux et non-sérieux, lyrique et ironique, produisant un brouillage entre le fictif et le réel comparable à celui dont jouent les médias et discours d'autorités de nos sociétés modernes, – je suis sûre de susciter des questions voire d'engager un débat. La question générique m'apparaît alors comme un prétexte théorique desservant ma cause au lieu de la légitimer.

La deuxième raison est idéologique. Cinq années universitaires m'auront au moins servi à briser le mythe de l'autoréférentialité de la littérature. Je refuse de faire du recueil *Le Genre*, miroir de toutes dynamiques narratives, stylistiques, symboliques et génériques : prisme idéal qui concentrerait tous les effets de la littérarité. Je veux au contraire – et c'est ma façon de me positionner idéologiquement par rapport au monde actuel – montrer l'action et l'utilité de la littérature dans nos sociétés dominées par la technique et l'économie. L'intention est ambitieuse et le résultat ne sera qu'à la mesure de mes modestes recherches. Or, si celles-ci commencent par oblitérer le fait que, jusqu'au XX^{ème} siècle, le recueil est d'abord un objet éditorial composé de textes qui sont d'abord parus dans des journaux et sont donc, à des degrés divers, en prise avec l'actualité contemporaine, soumis à des exigences journalistes et surtout, frontaliers avec l'espace médiatique non littéraire : que reste-t-il de ma déclaration d'intention ? Pourquoi donner au terme *recueil* une définition spécifiquement littéraire alors que l'objet qu'il désigne a la possibilité de tout réunir : aussi bien des poèmes que des fables, des essais, des archives, des faits historiques, des recettes ou des formules ? Les « littéraires », comme les nomment J.-M. Schaeffer, croient malheureusement défendre et légitimer leur territoire en multipliant les frontières génériques qui le séparent des autres espaces communicationnels. Il serait donc urgent de délivrer le recueil des ses origines basses et contingentes : l'actualité, le fait divers, la presse, pour l'élever vers les sphères éternelles de la poétique et de l'esthétique. Cette attitude intégriste dessert manifestement ceux qui la pratiquent. La spécialisation des études littéraires et leur manque de débouché témoignent de l'exclusion, en partie volontaire, du champ littéraire des autres domaines du savoir. Les livres ne devraient pourtant pas rester la chasse gardée des lycéens dits « littéraires » puis des étudiants dits « de lettres » mais devraient accompagner l'apprentissage de tous les savoirs. Je serai toujours étonnée qu'un étudiant de droit puisse devenir juge sans avoir lu *Crime et Châtiments*. Que cette digression polémique donne le ton de mon propos.

La troisième raison est théorique et me vient de l'essai de J.-M. Schaeffer : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Le chercheur au CNRS ne va pas jusqu'à supposer, selon la formule de Brunetière, que les genres ne sont :

[...] que des mots, des catégories arbitraires, imaginés par la critique pour son propre soulagement, afin de se retrouver et de se reconnaître elle-même dans la foule des œuvres dont autrement l'infinie diversité l'accablerait de son poids.²⁵

Mais il va sans doute plus loin en mettant au jour « l'éparpillement²⁶ » de la théorie des genres alors même que « de manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire [...] est censée être identique à celle de savoir ce qu'est la littérature [...].²⁷ » Autrement dit, nous ne savons que très partiellement ce que peut être la littérature puisque nous la définissons avec les contenus instables, historiques et idéologiques des termes génériques. J.-M. Schaeffer ne dit pas que les noms de genre sont de vains mots – au contraire, il met en avant « la genericité comme élément de production des œuvres²⁸ » – mais il montre l'irréductible pluralité et variabilité de leur signification. Il est difficile de résumer l'essentiel d'un propos si dense mais retenons l'idée chère au chercheur qu'une « œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle²⁹ », dont on ne peut ignorer « l'intentionnalité pragmatique³⁰ » ni le « mode d'être historique³¹ », et que les noms de genres ne saisissent que partiellement, momentanément et selon un certain régime. Ces derniers, « loin de déterminer le même objet qui serait “le texte” ou même un ou plusieurs niveaux invariants de ce texte, sont liés, selon les noms, aux aspects les plus divers des faits discursifs³² ».

3. De « l'éparpillement » générique

Au niveau de l'acte communicationnel, les termes génériques peuvent référer à l'énonciation du texte (statut réel, fictif ou feint de l'énonciateur ; caractère sérieux ou

²⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Op. cit.*, p. 48. Cette citation provient de *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, t. 1, Hachette, 1890, p. 11. Brunetière qui s'interroge sur le mode d'existence des genres, n'émet l'hypothèse des « labels arbitraires » que pour mieux défendre l'idée de « substances réelles » dotées d'une « existence propre et indépendante non seulement des besoins de la critique, mais du caprice même des écrivains ou des artistes ».

²⁶ *Ibid.*, p. 185.

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁰ *Ibid.*, p. 185.

³¹ *Ibid.*, p. 131.

³² *Ibid.*, p. 119.

fictionnel de l'énonciation ; modalité d'énonciation narrative, mimétique ou mixte), à sa destination (message à destinataire déterminé ou indéterminé ; destination réflexive ou transitive ; destinataire réel ou fictif) ou à sa fonction (spécificité des actes illocutoires ; fonction ludique ou sérieuse). Mais, c'est aux niveaux syntaxique et sémantique du message réalisé que les noms de genre font la part belle, se référant le plus souvent aux traits de contenu (sujet, motif, thème), aux contraintes sémantiques (euphorie, dysphorie), aux modes (tragique, comique, pastoral) ou au statut littéral ou figural de la structure sémantique et, sur le plan syntaxique, aux facteurs grammaticaux, phonétiques, prosodiques et métriques, aux traits stylistiques (style élevé, moyen, bas) ou aux traits d'organisation macrodiscursive³³. À l'« hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les noms de genre³⁴ », il faut alors ajouter la variabilité contextuelle de l'identité générique. Celle-ci se manifeste de deux façons : « d'une part la variabilité générique *d'un même texte* à travers l'histoire de sa réception, d'autre part la variabilité de la référentialité générique de *traits textuels identiques* appartenant à *des textes différents* écrits à des époques différentes.³⁵ » Cette variabilité contextuelle dépend du régime de généralité choisi pour aborder les textes. « Au niveau auctorial, donc au niveau de la genèse du texte, les seuls traits génériquement pertinents sont ceux qui se réfèrent à la tradition *antérieure* du texte », c'est-à-dire, à « des faits intentionnels de choix, d'imitation et de transformation³⁶ ». À l'autre pôle, le « régime lectorial » est « lié à la situation de réception de l'œuvre, à ce que H.R. Jausa a proposé d'appeler l'« l'horizon d'attente générique » et qui est plus spécifiquement un horizon d'attente contextuel³⁷ ». De ce régime relèvent les phénomènes de « rétroaction générique³⁸ » qui établissent des parentés entre un texte et d'autres textes d'une époque ultérieure. Enfin, il faut noter que les rapports d'un texte à son genre vont de la pure exemplification à la modulation sans limite³⁹.

4. Du recueil villiérien comme anti-genre

Si j'ai pris le temps de détailler ici la complexité de l'identité générique (proportionnelle à la complexité de l'identité textuelle), c'est pour montrer à quel point le recueil villiérien résiste à toute modélisation générique. En effet, à la lecture de l'essai de

³³ Pour le détail des cinq niveaux de l'acte verbal, consulter les p. 82 à 115 et le schéma récapitulatif p. 116.

³⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁵ *Ibid.*, p. 135.

³⁶ *Ibid.*, p. 148.

³⁷ *Ibid.*, p. 151.

³⁸ *Ibid.*, p. 147.

³⁹ Jean-Marie Schaeffer reprend ici la distinction établie par Tzvetan Todorov entre les relations d'exemplification et les relations de transformation et il précise les niveaux de l'acte discursif investis selon la logique générique choisie. Voir quatrième et dernier chapitre : « Régimes et logiques génériques » p. 156 à 185.

J.-M. Schaeffer, il m'a semblé que l'objet de mon étude constituait un formidable exemple d'« éparpillement générique », que sa polyconfiguration permettait de l'étudier sous tous les angles et que faire de lui un modèle plus ou moins conforme à la poétique du recueil serait sacrifier à son pouvoir de résistance générique. Le recueil de contes, tel que l'invente Villiers de l'Isle-Adam, fait, selon moi, un pied de nez à la théorie des genres ; je regrette que J.-M. Schaeffer ne l'ait pas utilisé pour illustrer son propos. D'aucuns protesteront que dire d'une œuvre qu'elle est anti-générique, c'est encore, et peut-être davantage, la concevoir en fonction d'une théorie des genres. Certes, mais, après tout, on ne travaille qu'avec les outils dont on dispose et plus ou moins conscient des limites de leur efficacité.

« Mode de publication soumis au régime de polytextualité⁴⁰ », le recueil pose la question générique à un double niveau : celui de la partie (quel est le genre des textes qui composent le recueil ?) et du tout (l'ensemble de ces textes définit-il un *méta-genre* ?). Cette dynamique générique est ainsi résumée par Irène Langlet : « le genre peut faire le recueil, ou bien le recueil peut faire le genre⁴¹ ». Le phénomène n'est peut-être pas si simple pour la bonne raison que les textes qui composent le recueil sont identifiés par les noms génériques « les plus difficiles à analyser et à manier », à savoir ceux qui « se réfèrent à des classes textuelles » déterminées par une notion de ressemblance « intrinsèquement floue », et dont l'extension « résulte soit d'une constitution historique progressive, soit d'une classification purement rétrospective établie indépendamment de tout lien de motivation causale et de transmission historique entre les divers textes⁴² ». C'est le cas notamment du conte qui au Moyen Âge « s'applique à toutes sortes de récits ou d'anecdotes », à l'âge classique « désigne, selon le contexte, un récit plaisant, un récit fictif (parfois avec une nuance péjorative) ou un récit merveilleux », et fonctionne au XIX^{ème} siècle, « chez Flaubert ou Maupassant par exemple, [...] comme alternative au terme *nouvelle* et en arriv[e] à désigner n'importe quel récit plutôt bref.⁴³ » J.-M. Schaeffer aurait ici pu citer Villiers de l'Isle-Adam dont les textes brefs connaissent un remarquable « flottement générique ». Bertrand Vibert a précisément étudié ce phénomène dans un article intitulé : « Villiers de l'Isle-Adam et la poétique de la nouvelle ou comment lire les *Contes cruels* ? ».

⁴⁰ René Audet, *Op. cit.*, p. 26.

⁴¹ Irène Langlet, *Le Recueil littéraire*, p. 12.

⁴² Jean-Marie Schaeffer, *Op. cit.*, p. 172-173.

⁴³ *Ibid.*, p. 65-66.

Le recueil publié en 1883 rassemble vingt-huit textes qui, « outre les dénominations de “conte” de “nouvelle” ou de “histoire”, avaient pu recevoir aussi celles de “chronique”, de “fantaisie littéraire”, voire de “poème en prose”⁴⁴ ». Bertrand Vibert les répartit d’abord dans quatre classes génériques : contes ou nouvelles, poèmes (en prose), fantaisies ou chroniques. Puis, se fiant à l’indice textuel « Épilogue » qui précède le dernier texte du recueil, il cherche la constante générique qui caractérise l’effet d’ensemble du recueil. Il en conclut que le recueil fait le genre. En mettant en rapport des textes dont les thèmes, les personnages mais surtout les statuts énonciatifs, les tonalités et les registres changent, le recueil témoigne en effet d’une vision du monde propre à la nouvelle, c’est-à-dire instable, multiple, éclatée. Dans sa thèse consacrée aux « contes poétiques en prose », Bertrand Vibert affine encore sa réflexion et découvre qu’« un des secrets de l’ironie des *Contes cruels* » repose dans un « brouillage concerté » des genres du conte et de la nouvelle, « qui joue du décalage entre la forme voire la matière (lesquels empruntent au conte) et le propos (lequel renvoie à la nouvelle)⁴⁵ ». Le recueil, considéré dans son ensemble, traduit ainsi une vision moderne du monde sans renoncer « au pouvoir de la parole et du fabuleux⁴⁶ ». L’étude des tensions génériques à l’intérieur du recueil permet donc à Bertrand Vibert d’approfondir notre compréhension de l’œuvre villiérienne. La subtile superposition de deux visions du monde explique en partie nos lectures confuses et déroutées, en partie seulement car cette lecture globalisante a peut-être quelque chose de réducteur. En faisant du recueil un genre producteur d’une forme littéraire transitoire, mixte, entre le conte et la nouvelle, la nostalgie et la modernité, elle ne rend pas compte d’une autre mixité, féconde à la fin du XIX^{ème} et jusqu’à nos jours, entre le littéraire et le non littéraire, le narratif et l’événementiel, le récit et l’information, la fiction et le réel. Discrets dans les *Contes cruels*, le resserrement narratif et la référence à l’actualité deviennent incontournables dans *L’Amour suprême*, si bien que le conte y flirte avec le fait divers.

5. Des origines journalistiques du recueil villiérien

Publié en 1886, ce recueil compte treize récits dont neuf ont paru dans des quotidiens, le *Figaro* et le *Gil Blas* notamment, et sont inspirés par « les événements du jour ». Villiers de l’Isle-Adam, nous apprennent les éditeurs de La Pléiade, « y abordait tout naturellement des

⁴⁴ Bertrand Vibert, « Villiers de l’Isle-Adam et la poétique de la nouvelle ou comment lire les *Contes cruels* ? », *RHLF*, juillet-août 1998/4.

⁴⁵ Bertrand Vibert, *La Poésie au miroir des contes. Le recueil de contes poétiques en prose 1890-1900*, inédit, p. 285.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 291.

sujets qui passionnaient l'opinion publique », tels que « la reprise, en 1883, des exécutions capitales » ou « les conséquences de la loi Naquet autorisant le divorce, votée le 27 juillet 1884.⁴⁷ » On trouve même dans le recueil des « chroniques qui commentent l'actualité sans l'intermédiaire d'une anecdote » : « L'Instant de Dieu » et « Les Expériences du docteur Crookes » sont, selon Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, des « articles de journal ». Mais, si les éditeurs de La Pléiade insistent sur le « talent d'actualiste⁴⁸ » de Villiers, ce n'est que pour en montrer les limites. *L'Amour suprême* serait définitivement inférieur aux *Contes cruels* car les nécessités de la chronique altéreraient l'homogénéité du recueil et tendraient à éloigner Villiers du poème en prose. La facilité journalistique de l'écrivain serait une faiblesse et son génie brillerait d'un éclat moins pur que dans les *Contes cruels*⁴⁹. Je ne sais au nom de quel idéal de pureté littéraire A. Raitt et P.-G. Castex osent un tel jugement mais je le déplore. Pourquoi, en effet, désapprouver la composante journalistique ? La presse serait-elle un loup pour la littérature ? Les éditeurs de Villiers semblent le croire, qui regrettent l'influence du *Gil Blas* sur la rédaction des *Histoires insolites*.

Ils rappellent en effet que c'est, « harcelé par le besoin d'argent » et « à contrecœur », que Villiers produisait des textes courts pour ce journal. Fondé en 1879 par Auguste Dumont, le *Gil Blas* était un journal typiquement parisien et mondain, au ton satirique voire grivois, qui restait littéraire (de nombreuses nouvelles de Maupassant y paraissaient) mais se nourrissait avant tout d'échos et de scandales. Comme la plupart des *Histoires insolites* a été publiée dans ce quotidien, les éditeurs établissent un lien entre la taille réduite des contes, le ton satirique accentué, la discrétion des opinions politiques et religieuses et les exigences journalistiques. L'influence du *Gil Blas* sur le travail du conteur est confirmée par le refus de publier « L'Etna chez soi » de crainte d'effaroucher le public. Rappelons que cette histoire démontre, par d'étonnantes formules, qu'un « anarchiste pourrait facilement fabriquer une bombe assez puissante pour faire sauter Paris⁵⁰ ». Cependant, ce n'est pas cette censure que les éditeurs regrettent mais « le ton légèrement grivois que Villiers avait sans doute cru devoir prendre pour s'adapter à la manière habituelle du journal. » Pour les éditeurs, en effet, le recueil des *Histoires insolites* est « placé sous le signe de la moquerie ; il se distingue ainsi des autres

⁴⁷ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, Édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1986, tome 2, p. 1020. Voir notice de *L'Amour suprême*, « Introduction », p. 1019 à 1025.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1021.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1021-1024. Dans ces deux phrases au conditionnel, je paraphrase librement les éditeurs de La Pléiade.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1281.

recueils, où l'aspiration vers l'idéal est bien plus en évidence⁵¹ ». Posée comme un jugement objectif, cette conclusion témoigne d'une conception binaire de la pensée et de l'écriture villiérienne. Contrairement à ce que semblent penser A. Raitt et P.-G. Castex, la moquerie n'exclut pas l'idéalisme ni la légèreté le sérieux. Dans « La Maison du bonheur », histoire idéaliste par excellence selon A. Raitt et P.-G. Castex, il y a pourtant une forme d'autodérision non dissimulée. Les deux amants sont certes des êtres d'élection non pervertis par les dérives de la modernité ni par la « Médiocrité universelle⁵² » mais ils sont aussi des êtres pâles vivant leur bonheur à l'écart du monde, « résolus à l'égoïsme d'un seuil strictement ignoré, strictement fermé.⁵³ » De la même façon, il serait dommage d'entendre dans « L'héroïsme du Docteur Hallidonhill⁵⁴ » la seule voix de la satire. Il y a dans ce récit burlesque une dénonciation des abus de la science mais aussi un important travail formel et poétique. Par un procédé de reprises et variations, l'auteur y file, en effet, une série de métaphores insolites. En outre, les éditeurs constatant que dans les *Histoires insolites* « la longueur moyenne des contes a diminué d'un tiers, par rapport à ceux de *L'Amour suprême* et des *Contes cruels* », donnent cette explication :

Comme Villiers avait moins de temps pour livrer sa copie, il donnait souvent moins d'ampleur à ses développements. Il soignait toujours son style avec minutie, mais s'en tenait plus volontiers à l'essentiel d'un thème. Les *Histoires insolites* ont donc une allure plus preste que les récits précédents. La plupart des sujets sont simples, ramassés, directement abordés ; parfois, ils semblent se réduire à une seule situation [...] ⁵⁵».

Or, il me semble insuffisant d'expliquer ce resserrement narratif par la seule contrainte matérielle et financière. En réduisant ses histoires à une forme minimale du récit resserré sur le caractère insolite d'un événement, l'écrivain ne cherchait-il pas à en saisir l'unité ? Qu'est-ce qu'un récit ? Se définit-il par son intrigue ou par son rapport au réel ? Contes et chroniques sont-ils également des récits ? Quelle frontière et quelle hiérarchie de valeurs existe-t-il entre le récit journalistique et le récit littéraire d'un fait divers ? Sans doute, ces questions ne furent pas étrangères à l'élaboration du recueil. Dans une partie consacrée à l'« histoire du recueil », A. Raitt et P.-G. Castex signalent en effet :

L'écrivain a d'ailleurs longuement hésité avant de décider comment il allait constituer son nouveau recueil, et diverses nouvelles listes réduites, celles-là, à des titres, témoignent des scrupules qu'il éprouvait. Il s'est

⁵¹ *Ibid.*, p. 1196.

⁵² *Ibid.*, p. 278.

⁵³ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 258-261.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1195-1196.

surtout demandé s'il convenait d'y incorporer des articles qui n'avaient aucun caractère narratif⁵⁶.

En choisissant finalement de rassembler dans un même recueil des chroniques inspirées de l'actualité, des épopées burlesques, des anecdotes personnelles, des contes fantastiques et des poèmes en prose, Villiers remet en cause les frontières entre le réel et la fiction, le vécu et le rêvé, le savoir et la foi. À une époque d'essor du journalisme, n'espérait-il pas rendre ses contemporains conscients des fictions qui les entouraient ?

6. Intentions et hypothèses

Quoi qu'il en soit, il y a dans le recueil villiérien, et surtout à partir de *L'Amour suprême*, une composante journalistique non négligeable. Celle-ci est pourtant souvent déplorée ou négligée par la critique qui la juge non littéraire. Ma volonté est donc de montrer que l'entrée de l'actualité dans les histoires villiériennes fait sens et qu'elle est exemplaire. Quatre sentiments sont à l'origine mon projet. Tout d'abord, une méfiance nouvelle vis-à-vis de la surinterprétation m'invite à recourir à l'histoire littéraire comme garde-fou ; il n'est pas question, ici, de plaquer une poétique moderne⁵⁷ sur l'œuvre villiérienne, de portée universelle – j'en suis convaincue – mais idéologiquement et contextuellement datée. Ensuite, et cela ne doit pas contredire ma première mise en garde, une croyance sincère en l'utilité de la littérature et en son pouvoir d'action sur les individus m'amène à faire une lecture « fonctionnaliste⁵⁸ » des contes villiériens. L'œuvre n'est pas un acte communicationnel dénué d'intentions pédagogiques ; les personnages qui font entendre leur voix ont toujours quelque chose à nous enseigner et nous trouvons souvent quelque chose à leur répondre. À cette conviction s'ajoute le fort esprit de contradiction qui me soulève contre l'opinion des éditeurs de La Pléiade à propos de trois recueils de Villiers de l'Isle-Adam. *L'Amour suprême* (1886), les *Histoires insolites* (1888) et les *Nouveaux contes cruels* (1888) sont en effet injustement dévalués par rapport aux *Contes cruels* (1883). Le premier pécherait par ses facilités journalistiques, le second par la légèreté de son ton et le troisième par, lisez-le bien, « quelque fléchissement de l'invention⁵⁹ ». Mes hypothèses de lecture vont justement à l'encontre de ces jugements de valeur. Dans *L'Amour suprême*, le glissement du conte vers la

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1198.

⁵⁷ Je pense notamment au modèle de l'hypertexte en informatique proposé par René Audet dans *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, « Études », 2000.

⁵⁸ J'emprunte ce terme à Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1986, p. 182-183. T. Pavel explique que les fins référentielles de la fiction reposent sur deux principes : celui de la distance et celui de la pertinence, de sorte que « les œuvres littéraires ne sont pas mises à distance simplement pour le bénéfice de la contemplation, mais afin qu'elles agissent avec force sur le monde du lecteur. »

⁵⁹ O. C., *Nouveaux contes cruels*, Notice, « Introduction » p. 1286.

chronique a, selon moi, une fonction pragmatique et épistémologique considérable : il permet d'interroger les frontières entre le discours réel et le discours fictif, entre le fait divers, l'article et le récit, ou entre la science, la littérature et l'histoire. Les deux autres recueils, à dominante narrative, continuent d'explorer les territoires contigus du réel et de la fiction pour affirmer, par le biais de l'effet-personnage notamment, la puissance du *possible* comme modalité de l'existence.

C'est justement ma fascination pour ce que Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino appellent, à la suite de Bergson, la « fonction fabulatrice », qui constitue le quatrième et principal moteur de ma recherche. Cette fonction est définie comme :

[...] la capacité qui nous permet de représenter, par le geste ou la parole, des personnages agissants, c'est-à-dire des actions ainsi que les intentions et les états d'esprit qui les accompagnent et grâce auxquels nous pouvons les prédire, les interpréter et les expliquer⁶⁰.

Cette capacité, affirment les frères Molino, « est à la racine de notre identité personnelle : *nous sommes ce que nous racontons*⁶¹ ». Autrement dit : « Notre condition, c'est la fiction ; ce n'est pas une raison de cracher dessus⁶² ». Cette phrase percutante de Nancy Huston ne fait-elle pas un superbe écho à la magnifique et paradoxale prière de Villiers de l'Isle-Adam ? :

Prière. Mon Dieu, faites que je sois dupe des nobles et belles choses toute ma vie⁶³.

Supplier d'être dupe, c'est avoir conscience d'être dupe et l'accepter au nom de la beauté, ou de la puissance de l'illusion. C'est le cas du lecteur devant une œuvre de fiction. C'est peut-être le cas de l'individu devant l'histoire de sa vie. Voici donc mon hypothèse : les trois recueils villiériers, *L'Amour suprême*, les *Histoires insolites* et les *Nouveaux contes cruels*, à la fois inspirés par l'actualité et informés par l'idéalisme de Villiers, mettent au jour les mécanismes de la fonction fabulatrice, à l'œuvre dans les textes (incarnés notamment par une multiplicité de discours), dans la lecture (activés, par exemple, par les effets du personnage sur le lecteur) comme dans nos vies.

⁶⁰ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 48. C'est moi qui souligne.

⁶² Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud ; Montréal, Leméac, 2008, p. 192.

⁶³ O. C., « Fragments divers », p. 1010.

Je consacrerai une première partie à l'étude des rapports entre les discours et la fiction. L'exhibition de sources douteuses, la mise en scène de différents discours d'autorité, le nivellement du traitement des références réelles et fictives, posent en particulier le problème de l'intrusion de la fiction dans le réel. J'essaierai, dans un second temps, de mettre en évidence les mécanismes de la fonction fabulatrice à l'œuvre dans les recueils. Trois points retiendront précisément mon attention : le goût pour l'insolite ou l'événementiel, l'expérience première de la discontinuité et l'indispensable recherche d'une « plus-value de sens⁶⁴ ». Enfin, j'insisterai sur le caractère exemplaire des recueils villiéens en montrant, à partir de l'appareil critique de Vincent Jouve, les effets *réels* des personnages sur le lecteur. Si, « ce qui se joue dans l'interaction lecteur/personnages n'est pas fondamentalement différent de ce qui se vit entre individus⁶⁵ », les « vivants », les « passants » et les « spectres⁶⁶ » de Villiers, ne deviennent-ils pas des modèles et anti-modèles privilégiés des comportements humains ?

⁶⁴ René Audet, *Op. cit.*, p. 57.

⁶⁵ Vincent Jouve, *L'Effet- personnage dans le roman*, Paris, Puf, « Écriture », 1992, p. 222.

⁶⁶ Cette typologie des personnages villiéens est établie par Bertrand Vibert dans *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 167.

Partie I : DISCOURS ET FICTIONS : LES CHRONIQUES DE L'AU-DELÀ

Chapitre 1 : De l'actualité et de sa fausse sœur jumelle : la réalité

1.1. Les facéties actuelles de la fiction et du réel

1.1.1. *Le thème du « retour au réel »*

Si une information ne vous a pas échappé, c'est bien le déclenchement de la récente et toujours actuelle crise financière. Touchés ou non par la récession, vous êtes sans doute, comme la majorité des non-spécialistes en la matière, frappés par le décalage entre les origines virtuelles de cette crise (la spéculation ? le crédit ? la bourse ?) et ses répercussions bien réelles sur l'emploi et le pouvoir d'achat. Les médias et discours d'autorités l'ont compris, qui font, depuis l'été 2007 et la crise des *subprimes*¹, un usage hyperbolique voire mystificateur des notions de réel et de virtuel. Employés comme adjectif ou nom commun (la réalité de la crise opposée à la virtualité du système financier), ces termes sont omniprésents dans les journaux, à la radio et à la télévision, si bien qu'ils retiennent notre attention et activent notre méfiance. En effet, leur emploi excessif les vide de sens ; ils en viennent à traduire une vision binaire donc simplificatrice de la situation. Un exemple pris à l'actualité suffira, je l'espère, à illustrer mon propos. Le 2 février 2009, dans « Les Matins » de *France Culture*, présentés par Ali Baddou, Lionel Jospin s'exprimait à propos d'un article sur la crise économique et financière, publié dans le dernier numéro de la revue *Le Débat* et intitulé précisément « Le retour au réel ». Interrogé sur le choix du titre, l'ancien Premier Ministre expliqua l'ambivalence du thème à la fois idéologique, contextuel et démagogique du « retour au réel ». Ce thème était, avant la crise, celui de la droite conservatrice qui, depuis l'affaire Dreyfus au moins, oppose à l'idéalisme socialiste et à ses principes abstraits, le réalisme politique et l'expérience. Or, nous assistons aujourd'hui à un renversement des valeurs. Face aux premières manifestations de la crise boursière, les partis de gauche ont dénoncé, au nom du réalisme et de la lucidité, les risques pris par une politique de droite trop libérale, fondée sur une économie virtuelle. Il ne s'agit pas ici, loin s'en faut, de me positionner politiquement mais de mettre en évidence la réversibilité des notions de réel et de virtuel. Leur opposition accentuée dans les discours actuels est stratégique et inversement proportionnelle à leur brouillage.

¹ Pour une chronologie compréhensible et détaillée de la crise financière, voir le diaporama mis en ligne par le journal *Les Échos*, http://www.lesechos.fr/diaporamas/index.php?id_diap=DIAP160908290_BDF1EC [Site consulté le 22 avril 2009].

1.1.2 *Le film de l'actualité*

La télévision, par exemple, est une monstrueuse machine capable de produire, selon les programmes et les heures, du réel ou de la fiction. Le journal télévisé, surtout celui de vingt heures, nous informerait des événements actuels sans les déformer. Il serait la réalité du monde, livrée en images aux téléspectateurs, objectivement, sans mise en scène. Il s'opposerait ainsi clairement au film de vingt et une heures : fiction divertissante, inventée pour plaire à l'audimat, libre de raconter « *pour de faux* » toutes sortes d'histoires. L'opposition entre les émissions de télé-réalité et les séries télévisées relève de la même logique mystificatrice. Dans les premières, on verrait des individus *comme nous* jouer leur *vraie vie* devant les caméras. La preuve de ce réalisme serait les conséquences de ces émissions dans le quotidien des participants : mariage, changement de physionomie, enregistrement d'un disque etc. Dans les secondes, au contraire, on aurait affaire à des personnages fictifs, purs rôles qui n'existent pas en dehors de la série. Le paradoxe vient alors de ce que nous nous sentons souvent plus proches et familiers des *rôles* que des *vraies personnes*. Nous aimons et nous nous identifions aux personnages de série (si bien que nous parlons parfois *dans la vraie vie* de ce qui leur est arrivé *hier soir à la télé*) tandis que nous nous moquons ou nous envions les participants des émissions de télé-réalité. Nous compatissons avec les premiers tandis que nous n'hésitons pas à *éliminer* les seconds. Heureusement, la télévision est parfois une machine intelligente qui se méfie de ses propres mécanismes. Elle sait mettre en abyme sa propre théâtralité et tenir le public à une distance critique de ses productions. « La petite semaine » de Bruno Donnet, diffusée sur Canal Plus, est un excellent exemple de cette réflexivité. Cette chronique refait en moins de cinq minutes et sur un ton caustique, le film, souvent absurde et déconcertant, de l'actualité politique et sociale de la semaine. Sur une musique répétitive, Bruno Donnet commente le *cinéma* des héros de l'actualité et achève sa chronique sur la même pirouette finale : « Une preuve, s'il en fallait une, qu'il en va finalement de l'actualité comme de la semaine et que le vrai problème, c'est que quand c'est fini, et bien, ça recommence.² »

Peut-être viens-je de répéter des évidences ; l'idée que les médias et discours d'autorité actuels nous imposent implicitement un partage idéologique et stratégique entre ce qui est réel (que nous devons croire sans le remettre en cause) et ce qui est fictif (dont nous pouvons nous amuser) n'est pas nouvelle. Cependant, nous ne prenons pas toujours le temps de savoir si ce

² On peut regarder cette chronique sur le site de Canal Plus à l'adresse suivante : <http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/pid2790-c-la-petite-semaine.html> [Site consulté le 23 avril 2009].

que nous considérons comme réel dans nos vies nous est imposé comme tel par la société, est le résultat de notre expérience et/ou relève d'une volonté personnelle d'y croire. Dans le troisième chapitre de *L'Espèce fabulatrice*, Nancy Huston imagine justement « l'histoire d'un homme éminemment ordinaire, un homme dont l'existence était composée presque exclusivement de fictions, et qui ne le savait pas ». Ce John Smith pétri de stéréotypes sociaux, qu'aucun lecteur ne pense être, est pourtant comme le Tribulat Bonhomet de Villiers : « banal, si profondément banal³ ». En effet, nous nous sommes éloignés du XIX^{ème} siècle pour mieux y revenir et montrer à quel point l'œuvre villiérienne est utile pour appréhender le monde actuel. S'il y a un écrivain qui s'applique à brouiller les voix de la fiction et du réel dans une « indécidable⁴ » ironie, c'est Villiers de l'Isle-Adam. Et s'il y a une lecture qui nous oblige à nous méfier des discours et des stéréotypes, c'est celle des histoires villiériennes. En outre, l'idée que l'actualité est une source inépuisable d'événements à raconter, de films à monter, de récits à écrire et de fictions à déconstruire, n'est pas étrangère au conteur qui se sert librement des publications contemporaines pour écrire ses textes et n'hésite pas, comme l'a justement remarqué M. Vibert, à « prêt[er] la parole à un chroniqueur de journal ». Ce « protocole fictionnel⁵ », presque généralisé dans *L'Amour suprême*, retient notre attention. Comment différencier la voix du conteur de celle du chroniqueur ? Qui devons-nous croire ?

1.2. Villiers chroniqueur

Il n'est pas question ici de défendre l'idée que les histoires villiériennes, considérées dans l'ensemble que forme le recueil, relèvent davantage du genre de la chronique que de celui du conte ou de la nouvelle. Non seulement parce que la chronique, contrairement aux deux autres genres, n'est pas « littérairement répertorié[e]⁶ » et qu'il faudrait inventer sa définition littéraire pour montrer que les textes villériens l'exemplifient, mais surtout parce que je ne pense pas que le recueil villiérien « fasse » la chronique, selon l'expression d'Irène Langlet. Je dirais plutôt qu'il la légitime en tant que composante d'une œuvre littéraire.

³ O. C., *Tribulat Bonhomet*, t. 2, p. 232. Ce personnage bouffon est l'incarnation de la conscience bourgeoise prisonnière d'un positivisme matérialiste prétentieux et étroit. Il apparaît d'abord dans le long récit intitulé *Claire Lenoir* publié en 1867, puis il devient, vingt ans plus tard, le héros éponyme d'un recueil de contes.

⁴ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, p. 325. Bertrand Vibert souligne l'indécidabilité constitutive des contes villiériens, due à une ironie romantique qui renverse les valeurs jusqu'à se prendre elle-même pour cible, dans une forme d'autoparodie généralisée.

⁵ *Ibid.*, p.189.

⁶ Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam et la poétique de la nouvelle ». Dans sa typologie générique des *Contes cruels*, Bertrand Vibert remarque que si la nouvelle et le poème en prose sont littérairement répertoriés, les genres de la fantaisie et de la chronique sont beaucoup plus problématiques.

Puisqu'au XIX^{ème} siècle, les textes que rassemblent les recueils ont généralement été déjà publiés dans des périodiques, ils relèvent, de fait, de la chronique journalistique. À l'écrivain de jouer ou non de cette situation énonciative particulière. Villiers de l'Isle-Adam qui, comme l'a montré la brillante analyse de Bertrand Vibert⁷, fait de ses textes des théâtres de la parole où entrent en scène des personnages comédiens ou fantoches, des lieux communs de toutes sortes et un style spectaculaire – ne manque pas d'utiliser la veine journalistique dans sa dramaturgie. Comme s'il pressentait le glissement de la métaphore du théâtre-monde à celle de la télé-réalité pour représenter la société moderne, il utilise le pouvoir de la parole médiatique. Celle-ci a la particularité d'être double : elle est censée témoigner du réel (en ce sens, elle est information) mais le fictionnalise plus ou moins en le commentant (en ce sens, elle est narration). De ce point de vue, la parole médiatique serait donc intrinsèquement ironique. Elle servirait simultanément deux discours : celui du journaliste qui informe du réel et celui de l'écrivain qui le raconte, confondus dans la voix du chroniqueur. Pas étonnant que cette parole fascine Villiers, ironiste hors-pair⁸ et maître de la confusion énonciative. La chronique devient ainsi le lieu où peuvent se superposer librement les différentes énonciations que l'écrivain veut mettre en scène. Je cite à ce propos la définition claire et précise de René Audet :

Combinaison de témoignages et de commentaires en lien avec l'actualité, la chronique est régulièrement le lieu d'un investissement littéraire qui se manifeste par la mise en récit du texte et parfois la fictionnalisation d'une partie des référents⁹.

Cette « fictionnalisation¹⁰ », avant d'être littéraire, est de l'ordre de la rumeur. En effet, le terme « chronique », employé au singulier, désigne jusqu'au XIX^{ème} siècle, « l'ensemble des nouvelles qui circulent », synonyme de « bruit » ou plus familièrement de « cancan, potin ». L'expression « défrayer la chronique » atteste de ce sens premier. À partir de 1812, le terme se spécialise pour référer à tout « article de journal ou de revue, émission de télé ou de radio qui traite régulièrement d'un thème particulier¹¹ ». Mêlant la voix de l'opinion publique à celle singulière du chroniqueur, relevant à la fois de l'information et de l'anecdote, la

⁷ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*. Voir les chapitres IV et V consacrés à « la mise en scène de la parole ou la parole spectaculaire », p.153 à 309.

⁸ Je ne décrirai pas précisément les mécanismes de l'ironie villiérienne car ceux-ci font l'objet du sixième chapitre de l'essai de Bertrand Vibert précédemment cité. On consultera avec profit les pages 313 à 354 consacrées au « rire villiérien ».

⁹ René Audet, « Logique du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », dans *Le Recueil littéraire*, p. 219.

¹⁰ Je respecte ici l'orthographe choisie par René Audet.

¹¹ Pour les différents sens de « chronique », voir le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, 1995.

chronique est un genre souple et ambivalent, favorable à la liberté d'expression. C'est pourquoi, me semble-t-il, Villiers n'hésite pas à l'utiliser, et il faut, sans plus attendre, entrer dans le texte pour éclairer mon propos.

1.2.1. *Un style de chroniqueur*

Voici les incipits de deux textes de *L'Amour suprême*. Ils sont exemplaires par leur effet d'accroche et ambivalents par leur aspect parodique. Ils semblent relever du style journalistique et s'en moquer simultanément.

Je ne crois pas devoir différer la notification d'une pensée, des plus insolites, que me suggèrent les nouvelles circonstances où nous allons appliquer la Peine de Mort.

Voici, d'abord, les conséquences de la loi sur les exécutions à huit clos, adoptée par le Sénat, ou tout comme, ce n'est plus qu'une question de jours.¹²

Intitulé « L'instant de Dieu », ce texte a paru pour la première fois dans le quotidien *Le Succès* le 28 mai 1885. Dans la savante notice qu'ils lui consacrent, les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex le définissent comme une « chronique » et explicitent les allusions du texte à l'actualité immédiate.

Les expériences posthumes sur les suppliciés [dont il est question dans le texte] étaient doublement à l'ordre du jour en 1885. D'une part, comme l'indique Villiers, le Sénat avait adopté, le 12 mai 1885, le principe de la non-publicité des exécutions capitales, et cette décision devait, entre autres avantages, donner satisfaction aux physiologistes qui désiraient opérer sur les restes de la victime aussitôt après la décapitation [...]. D'autre part, le 23 avril 1885, eut lieu l'exécution de Gamahut, à laquelle Villiers assista [...]. Or cette exécution marqua un important succès pour les expérimentateurs, car on leur donna l'autorisation d'opérer aussitôt après, dans un fourgon exactement selon les conditions décrites par Villiers. Mlle Grenet-Galy [dans un mémoire dirigé par M. Jean-Marie Bellefroid] a retrouvé deux articles du *Figaro* du 25 et 27 avril, qui racontent ces événements presque dans les termes mêmes utilisés par Villiers [...].¹³

Nous prenons la peine de citer longuement cette notice car elle montre bien que Villiers a choisi un sujet en prise directe avec l'actualité de son époque. Il est important, pour le lecteur moderne, de faire cet effort de contextualisation, sans quoi il passe à côté de l'aspect polémique du texte. Ainsi, en faisant part à ses contemporains « d'une pensée, des plus insolites », Villiers semble moins faire œuvre de fiction que s'engager dans un débat qui

¹² *O. C.*, t. 2, p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 1076-1077.

passionne l'opinion publique. D'ailleurs, la litote qui ouvre son propos est tout à fait digne du style d'un chroniqueur : « Je ne crois pas devoir différer... », autrement dit : « il est urgent que je vous informe... ». Villiers a beau critiquer le style journalistique, il en exploite largement les ressources. L'incipit suivant, extrait d'« Une profession nouvelle », est à ce titre exemplaire :

On lira bientôt les faits suivants, aux *Nouvelles de la Province*, sur les gazettes rédigées, comme on le sait, dans ce style équivoque et goguenard, parfois macaronique, souvent même trivial qu'affectent (il faut bien se l'avouer) quelques trop avancés radicaux. – Ce style, qui veut sembler plaisant, ne témoigne que d'une régression vers l'animalité.¹⁴

Plusieurs indices minent de l'intérieur ces « pointes à l'adresse du style des journalistes¹⁵ ». Premièrement, le « on » employé par le narrateur (« On lira » ; « comme on le sait ») ainsi que l'expression entre parenthèses : « il faut bien se l'avouer » me semblent relever précisément du style de la chronique, en ce qu'ils convient d'office le lecteur à partager l'opinion du journaliste. Celui-ci ne ferait qu'énoncer publiquement des évidences partagées par le sens commun. De plus, si l'on considère le contexte dans lequel le texte a été publié pour la première fois, c'est-à-dire dans *Le Succès* du 17 mai 1885, la charge contre les *Nouvelles de la Province* (que je suppose être un journal de tendance radical) apparaît alors comme une forme de médisance dans le cadre de la concurrence journalistique. Mais les indices les plus frappants de la mauvaise foi ou, plus probablement, de la malice villérienne, sont les quatre adjectifs qui qualifient la manière des journalistes. Je ne saurais dire si les gazettes des radicaux de l'époque relevaient d'un tel style mais je puis affirmer que la prose villérienne est, tour à tour ou à la fois, ambiguë, railleuse, burlesque et banale. Il n'y a qu'à lire la suite du texte pour s'en convaincre.

L'article rapporté des gazettes radicales, n'a, contrairement à ce que le narrateur vient d'annoncer, rien de trivial. Il relève au contraire d'une énonciation très villérienne, dont on a peine à dire par qui elle est prise en charge :

« Récemment unie à ce brillant et déjà légendaire vicomte Hilaire de Rotybal, ce digne rejeton d'une souche des plus illustres hobereaux de l'Angoumois, la délicieuse, la jeune et mélancolique vicomtesse Herminie, hélas ! de Rotybal, née Bonhomet, se promenait, hier, assez tard, dans le parc de son manoir, le bras languissamment appuyé sur celui du sous-

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1081.

lieutenant de cavalerie bien connu, son cousin. La nuit d'été, des plus douces, les éclairait de toutes ses étoiles. [...] »¹⁶

La référence comique à Bonhomet et celle poétique à la douceur de la nuit remettent en cause les guillemets qui introduisent cette prétendue citation. Ce paragraphe pourrait très bien être le début d'une histoire insolite. Dans la suite du texte, le narrateur publie le colloque au cours duquel le vicomte Hilaire de Rotybal, accusé d'avoir tué son épouse, explique sa profession au juge d'instruction. Le vicomte est « divorcé¹⁷ » : il repère une jeune fille déshonorée, s'introduit dans sa famille, se marie avec elle, donne son nom son enfant, six mois plus tard simule « l'incompatibilité d'humeur » et « crac ! [il] divorce !¹⁸ ». La plaidoirie, que je n'ai pas ici la place de citer entièrement, est tissée de lieux communs (« après moi le déluge !¹⁹ » ; « les affaires sont les affaires²⁰ »), de grossièretés (« crac !²¹ » ; « Malepeste !²² »), d'ironie (« Mais vous savez bien, hommes sérieux que vous êtes, que ruiner courageusement sa femme, s'installer à demeure chez quelque facile enfant [...] – bref, demeurer, à tout prix, ce qu'on appelle un homme brillant, – sera toujours mieux porté. »²³) et d'une ambivalence que même les éditeurs de La Pléiade signalent : « le vicomte est un personnage relativement sympathique, avec la distinction de ses manières, l'élégance de sa tenue et l'urbanité de son esprit.²⁴ » Bref, force est d'admettre que Villiers se sert du style qu'il critique. Je pourrais alors paraphraser ce que Jacques Noiray dit à propos de l'insolite villiérien et affirmer que « pour Villiers, [la chronique] est une arme que lui fournit son temps²⁵ », que « parce qu'[elle] tient à l'actualité, [elle] est nécessairement lié[e] à la modernité » et encore qu'elle est « la forme spécifique de la relation ambiguë que Villiers entretient avec son époque. » Celui-ci profite en effet de l'essor de la presse dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle²⁶ pour laisser libre cours à son ironie mordante et dénoncer, sur un support moderne, les excès présents et à venir de la modernité. Le genre de la chronique,

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 39

²³ *Id.*

²⁴ *Ibid.*, p. 1081.

²⁵ Jacques Noiray, « Villiers, conteur insolite » dans *Villiers de l'Isle-Adam, cent ans après (1889-1989)*, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, actes du colloque international organisé par Michel Crouzet et Alan Raitt à la Sorbonne les 26 et 27 mai 1989, Paris, Sedes, 1990, p. 113. Jacques Noiray écrit : « Pour Villiers, l'insolite est une arme que lui fournit son temps. »

²⁶ « Dans le dernier quart du siècle, on compte une soixantaine de quotidiens, qui tous font un accueil généreux aux conteurs [...] ». Voir le paragraphe consacré au « rôle de la presse » dans Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Édition Armand Colin, « Corpus », 1997, Première Partie, chapitre 5, p. 58-59.

même s'il n'est remarquable qu'en de certains endroits des textes et souvent parodié, permet à l'ironiste de multiplier les regards, les opinions et les discours sur l'actualité. Prêter sa parole à un chroniqueur, n'est-ce pas, pour un écrivain, tout se permettre : l'engagement le plus radical, comme la plus grande désinvolture ? Il suffit à Villiers d'ouvrir les guillemets pour distancer son propos et de les omettre pour feindre une opinion personnelle. Le procédé est remarquable dans l'une des plus stupéfiantes *Histoires insolites* : « Le Sadisme anglais ».

1.2.2. Un « collage » de fragments empruntés²⁷

Si, comme l'écrivent les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex, le recueil des *Histoires insolites* ne contient que « deux œuvres qui sont indubitablement des chroniques : “ Le Sadisme anglais ”, inspiré par des scandales surgis à Londres en 1885, et “ Une entrevue à Solesmes ”, qui consiste en souvenirs personnels sur Louis Veuillot, évoqués au moment de la mort du célèbre polémiste en 1883²⁸ » – celles-ci n'en demeurent pas moins des exemples du genre. Le « Sadisme anglais » retient spécialement mon attention car ce texte est révélateur du traitement que Villiers peut faire de l'actualité. En outre, je n'ai jamais très bien su sur quel ton prendre l'« excédent d'affirmations inquiétantes » qu'il contient. En voici les premières lignes :

Diverses correspondances de l'étranger, publiées récemment dans les journaux parisiens, donnent à entendre que les enfants vendus en Angleterre pour y subir toutes flétrissures finissent, de rebuts en rebuts, par se perdre en des spirales d'infamie et de misère si sombres que l'œil ne saurait se résoudre à les y suivre. [...]

La *Pall Mall Gazette* se réserve, sans doute, après de très secrètes recherches, les révélations PRÉCISES dont nous ne pouvons encore prendre l'initiative. Nous nous décidons cependant à publier aujourd'hui – afin de laisser simplement pressentir au public l'esprit de ces révélations plus ou moins prochaines – *un certain entretien que nous eûmes, vers la fin du printemps de cette année* (c'est-à-dire quelques semaines avant le bruit provoqué par les scandales de Londres), *avec deux jeunes et célèbres littérateurs anglais, alors qu'un soir, aux Champs-Élysées, nous eûmes l'agrément de les rencontrer.*

Les nommer serait une inconvenance qu'il ne faudrait pas trop nous défier, toutefois, de commettre.

La coïncidence, entre ce qu'ils nous déclarèrent ce soir-là, sur le ton de causerie le plus naturel du monde, avec les récits, avérés aujourd'hui, de la *Pall Mall Gazette*, nous fait un devoir de porter à la connaissance du lecteur

²⁷ O. C., p. 1246.

²⁸ *Ibid.*, p. 1197.

le tout spécial excédent d'affirmations inquiétantes qu'ils émirent en cette conversation²⁹.

Cette entrée en matière ne semble-t-elle pas relever de la presse à scandale ? Le chroniqueur, caché derrière un mystérieux « nous » (peut-être le « nous » collectif du journal *Le Succès* où paraît le texte de Villiers), détient un scoop qu'il est bien décidé à vendre. Il commence par attirer l'attention de son lecteur en évoquant, avec une métaphore tragique, les scandales de Londres, puis il attise sa curiosité en annonçant les prochaines « révélations PRÉCISES » de la *Pall Mall Gazette* et le conquiert en lui donnant à lire, avant la presse anglaise, un entretien inédit dont il ne manque pas de souligner le caractère inquiétant et compromettant. En quelques paragraphes, le chroniqueur fait de son lecteur le complice d'un secret d'autant plus crédible qu'il est entouré de mystère. La conversation entre les trois hommes est ensuite rapportée au style direct si bien que de la prose journalistique, nous glissons vers un dialogue que nous aimerions croire théâtral. En effet, les propos échangés ont de quoi choquer les âmes sensibles dont le chroniqueur ne semble pas faire partie. Tandis que les deux littérateurs anglais défendent le raffinement « sérieux » de leur débauche qui consiste à faire vivre les vers du poète national Swinburne en torturant et violant des enfants, leur interlocuteur français s'indigne mollement de ce sadisme impuni. Contrairement aux deux gentlemen qui ne reprochent pas à leurs compatriotes leurs pratiques mais l'hypocrisie dont ils les entourent³⁰, le lecteur moderne, incapable de condamner précisément la forme de l'article, s'indigne du fond. Qui sont ces deux littérateurs ? Comment peuvent-ils assumer de telles horreurs ? Que peut valoir un tel article ? Villiers a-t-il tout inventé ? Aux questions de fond succèdent finalement des questions de forme et l'on en vient à soupçonner le matériau dont est fait ce texte. Le recours à l'histoire littéraire semble alors indispensable afin de mettre au jour ce qui, à mon avis, fait l'intérêt de ce texte, à savoir le procédé de « collage » sur lequel il repose. Les éditeurs de La Pléiade ont fait pour nous un remarquable travail de contextualisation dans la notice qu'ils consacrent à l'œuvre.

« Le Sadisme anglais », paru le 18 septembre 1885 dans le quotidien *Le Succès*, « est une œuvre de circonstance, née en 1885 de la rencontre entre deux sujets d'actualité : la

²⁹ *Ibid.*, p. 287 et 288.

³⁰ *Ibid.*, p. 293. Un des deux gentlemen réplique au chroniqueur : « Oui, ce n'est que leur manque de franchise qui me semble *shocking* ! à moi ; mes vers sont là pour le prouver. Bref, et pour conclure, ce que nous condamnons, ce n'est pas précisément le fond mais la forme. »

poésie de Swinburne et les scandales sur la prostitution des enfants qui venaient d'éclater à Londres.³¹ » Cette affaire avait alors ébranlé la presse britannique :

Le 6 juillet 1885, W. T. Stead, directeur de la *Pall Mall Gazette* de Londres, avait publié dans son journal le premier article d'une série intitulée « The Maiden Tribute of Modern Babylon » [« Le Tribut des vierges à la Babylone moderne »], où il exposait, de la façon la plus dramatique, un trafic abominable de petites filles de treize ans, que leurs parents vendaient à des maisons de prostitution ou à des riches particuliers. [...] Le gouvernement de Lord Salisbury, effrayé par l'indignation qu'avaient soulevée les révélations de la *Pall Mall Gazette*, fit voter en hâte le « Criminal Law Amendment Act », qui portait de treize à seize ans l'âge où il était permis à une jeune fille d'avoir des rapports sexuels avec un homme, et édicta des peines sévères afin de réprimer la prostitution de l'enfance.³²

Cette affaire, qui a eu des conséquences réelles sur la législation britannique, a connu un grand retentissement en France : « pendant des mois, le *Gil Blas* y consacra des articles presque quotidiens.³³ » La chronique de Villiers parut donc parmi de nombreux autres articles consacrés à ce sujet. Selon les éditeurs, le conteur « savait fort bien que l'opinion publique française s'était passionnée pour ces événements et pour tout ce qu'ils laissaient deviner sur la corruption dans la haute société d'outre-Manche.³⁴ » Ce contexte permet ainsi d'éclairer les méthodes de travail de Villiers. Celui-ci profite d'un événement créé par la presse britannique : les « scandales de Londres » et repris par les journaux français, pour alimenter lui-même la rumeur en publiant dans un quotidien une chronique aux allures de scoop, aux allures seulement car, à y regarder de plus près, ces révélations sont peu crédibles.

A. Raitt et P.-G. Castex démontrent, en effet, par plusieurs indices que le prétendu entretien révélé dans la chronique est fictif. Je ne rapporterai ici que les éléments concernant les références à la poésie de Swinburne. Tout d'abord, « aucun littérateur n'a pu appeler sérieusement Swinburne “notre poète national”, car, en 1885, sa vogue était très loin d'égaliser celle de Lord Tennyson, le « poète Lauréat ». De plus, *Anactoria*, dont l'un des gentlemen anglais cite un passage, n'est pas, comme celui-ci le prétend, l'un des derniers poèmes de Swinburne, mais « fait partie de son premier recueil ; en outre, cette pièce [qui fait l'éloge du sadisme] est fort peu typique de l'inspiration de Swinburne [...] ». Enfin, et c'est « l'argument décisif », l'extrait cité est « en réalité, une version légèrement retouchée de la traduction d'*Anactoria* par Gabriel Sarrazin, dans son livres *Poètes modernes de l'Angleterre*, publié

³¹ *Ibid.*, p. 1241.

³² *Ibid.*, p. 1241-1242.

³³ *Ibid.*, p. 1242.

³⁴ *Id.*

chez Ollendorff au cours des premiers mois de 1885.³⁵» Autant d'arguments qui conduisent les éditeurs à penser que le témoignage rapporté par le chroniqueur est, en fait, une construction littéraire : « un “collage” de fragments empruntés au livre de Sarrazin, aux informations, plus ou moins sérieuses, répandues sur Swinburne dans le milieu des Goncourt et aux articles de la *Pall Mall Gazette*.³⁶» Toutefois, au lieu de laisser aux lecteurs la liberté d'interpréter les enjeux de ce procédé, les éditeurs en font le résultat évident des impulsions rancunières et moralisantes de son auteur. Celui-ci, encore blessé par un échec amoureux à Londres, se plairait à voir « dans ces perversions un trait typiquement britannique³⁷ ». Je me garderai bien de prendre en considération les « quelques secrets » que se plaisent à nous révéler A. Raitt et P.-G. Castex. Par contre, je dois à leur savante critique de discerner le « collage » dont résulte l'article de Villiers. Finalement, par ce texte, l'écrivain a sans doute moins cherché à défrayer la chronique qu'à créer un espace d'expression libre où se brouillent les discours réels et fictifs, possibles et avérés. Car, on le sait, un scandale se nourrit d'autant de faits supposés que de faits attestés. Sa gravité immédiate se mesure moins à son authenticité qu'à son immoralité. En donnant sa parole à un chroniqueur, détenteur d'un scoop qui plus est, Villiers choisit le protocole fictionnel qui lui octroie la plus grande liberté d'expression. L'utilisation du style journalistique, les témoignages non avérés ou les citations de seconde main n'engagent en rien l'auteur du texte puisqu'ils relèvent de la parole du chroniqueur et servent à vendre une prétendue information exclusive. Le tour de force de Villiers consiste donc à faire parler un narrateur dont il condamne le jargon et auquel il ne fait pas confiance. Il peut ainsi tout lui faire dire et ne rien prendre à son compte. C'est précisément cette utilisation libre des discours réels ou fictifs qui m'intéresse car, au-delà de ces discours, il y a le pouvoir de la parole et la croyance du lecteur.

Chapitre 2 : *L'Amour suprême* : un recueil de discours choisis

Soi-disant contraint par « les nécessités de la Chronique³⁸ » et « conç[u] pour renforcer l'image d'un écrivain agressivement conservateur³⁹ », le recueil de *L'Amour suprême* est, en fait, un formidable laboratoire des discours, d'une complexité redoutable et d'une issue incertaine. Contrairement à ce que pensent les éditeurs de La Pléiade, sa composition n'est pas purement circonstancielle et ses prises de position ne sont pas à prendre au pied de la

³⁵ Pour le détail des « points suspects » de l'entretien, voir les pages 1244 et 1245.

³⁶ *Ibid.*, p. 1246.

³⁷ *Ibid.*, p. 1246.

³⁸ *Ibid.*, p. 1024.

³⁹ *Ibid.*, p. 1022.

lettre. La multiplication des discours d'autorité, loin de produire plus d'autorité, divise les opinions. Villiers le sait, qui charme son lecteur par ses talents d'actualiste et de conteur, le confond en exhibant des sources douteuses et en tenant des discours contradictoires, et lui demande pourtant à chaque début d'histoire de lui renouveler sa confiance.

2.1. Un montage remarquable

Une des armes de la presse et, plus largement, des médias, est l'effet de série. Une manière très efficace de créer un événement consiste, en effet, à publier une suite d'articles sur un même sujet jusqu'à ce que l'opinion publique s'en émeuve. C'est ce procédé que la *Pall Mall Gazette* a utilisé en 1885 pour les « scandales de Londres », et c'est encore ce procédé qu'ont utilisé les médias, en novembre 2005, lors des émeutes dans les banlieues françaises. Qu'on se souvienne, par exemple, de la série de reportages répétitifs et stéréotypés dont nous ont accablés les trois premières chaînes de la télévision française. Or, à moindre échelle, la composition de *L'Amour suprême* relève d'un montage en série de deux. On remarque, en effet, la construction suivante : quatre couples de chroniques en rapport avec une actualité récente sont encadrés par deux anecdotes historiques sur le pouvoir, elles-mêmes encadrées par deux histoires d'amour.

« Le Secret de l'échafaud » et « L'Instant de Dieu », à la deuxième et troisième place dans le recueil, ne se suivent pas pour rien. Ces deux chroniques « se rattachent à la reprise, en 1883, des exécutions capitales et aux débats sur les expériences posthumes auxquelles elles donnèrent lieu⁴⁰ ». Leur contiguïté fait sens en ce qu'elle met en évidence la rivalité ou la complicité de la Science et de l'Église à ce sujet. La première, incarnée par « l'illustre chirurgien Armand Velpeau⁴¹ », veut « savoir si quelque lueur de mémoire, de réflexion, de sensibilité *réelle* persiste dans le cerveau de l'Homme après la section de la tête⁴² » et demande pour cela à un condamné « bien dégagé de toutes frayeurs fantastiques de la Mort⁴³ » de cligner trois fois de l'œil après le tomber du couteau. La deuxième, par la voix du prêtre, veut donner au condamné une ultime chance d'obtenir son absolution en levant les yeux au ciel après la décapitation. Placées à la suite l'une de l'autre, ces deux chroniques qui traitent pourtant d'un sujet grave en deviennent burlesques. Qu'elle soit instrumentalisée par la Science ou par l'Église, la mort est ici vidée de son contenu mystérieux. Il semble donc

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1020-1021.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

moins urgent de prendre parti pour l'une ou l'autre rivale que de s'interroger sur notre rapport avec la mort. Il n'est d'ailleurs pas anodin que « Le Secret de l'échafaud » soit né en même temps que « Les Phantasmes de M. Redoux⁴⁴ », texte qui appartient au recueil des *Histoires insolites* et traite de la fascination morbide d'un homme d'affaire pour Louis XVI. La juxtaposition des deux chroniques semble donc viser un effet de sens. Cette hypothèse est renforcée par la lecture des quatre textes suivants.

De toute évidence, « Une profession nouvelle », publiée dans *Le Succès* le 17 mai 1885, et « L'Agence du Chandelier d'or », publiée dans le *Gil Blas* le 18 août 1884, forment un couple. Ces deux « fantaisie[s] ironique[s]⁴⁵ » sur le thème des conséquences éventuelles de la loi Naquet fonctionnent très bien l'une sans l'autre mais produisent ensemble, au-delà de la satire et de la grivoiserie, un étonnant effet de réalisme. Quand les éditeurs de La Pléiade ne retiennent de ces récits que leurs « allures plaisantes⁴⁶ » et « allusions scabreuses⁴⁷ », je remarque une façon très moderne d'introduire la fiction (incarnée par les « divorceurs » et faux-amants) dans la réalité du quotidien. Les deux récits suivants, bien qu'ils ne réfèrent pas à une même actualité précise, se rapprochent néanmoins sur plusieurs points. Dans un contexte politique de colonisation sous Jules Ferry, « La Légende de l'éléphant » et « Catalina » abordent en effet les thèmes du voyage, de l'exotisme, de la peur de l'étranger. Le stéréotype de la jeune créole rieuse et suave, par exemple, répond à celui du « mahout » en extase sur son pachyderme sacré. En outre, au niveau de la narration, on observe un effet de décalage comparable. La chasse à l'éléphant blanc est traitée d'une façon à la fois merveilleuse :

Sur le minuit, la psalmodie monotone du mahout s'éleva, d'abord lointaine, puis, s'approchant, scandée par les pas massifs de la monture. Bientôt l'homme et la majestueuse bête apparurent, se dirigeant vers le fleuve.⁴⁸

et cruelle :

La surprise du mahout avait été plus terrible : il était mort. Ce fut donc l'affaire d'une pierre au cou, le soir qui suivit.⁴⁹

⁴⁴ *Ibid.*, p. 262-268.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1080.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1081.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1083.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

Produisant un autre contraste, « Catalina » superpose des descriptions éminemment poétiques :

La nuit recevait les derniers adieux d'un vieux soleil magnifique.

Les flots, au ras de l'horizon, semblaient des braises mouvantes. Le vent d'ouest, sur la plage, soufflait une âpre odeur marine. Nous nous hâtions sur la lumière rouge du sable. Catalina courait devant nous, essayant d'attraper, avec son tambour de basque, les papillons que les ombres tombantes chassaient des orangers vers l'océan.⁵⁰

et des visions d'épouvante :

[...] de l'énorme gueule aux quatre parallèles mâchoires horriblement distendues en angle obtus, s'élançait, en s'agitant, une longue langue bifide, pendant que les braises de ses yeux féroces me regardaient, fixement, l'éclairer !⁵¹

J'ai bien conscience que « Catalina », qui raconte à la première personne du singulier le voyage insolite et effrayant d'un intellectuel, n'est pas un article de circonstance et ne constitue donc pas, à proprement parler, un couple de chroniques avec « La Légende de l'éléphant blanc ». Cependant, la lecture des quatre récits précédents orientent mon interprétation jusqu'à percevoir, sous l'effrayante aventure écrite à la manière d'Edgar Poe, un portrait critique du métaphysicien. Car, même s'il ne choisit pas ici de donner la parole à un chroniqueur, Villiers veille néanmoins à tenir son narrateur à distance. En effet, comme le signalent à juste titre les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex, tout le récit est placé entre guillemets, dans la bouche d'un « homme préoccupé surtout de sa stabilité et de son confort⁵² » et muni d'« un de ces *Guides du voyageur* grâce auquel on sait, à l'avance, *ce que l'on va voir* et qui préservent les tempéraments nerveux de toute émotion inattendue⁵³ ». Derrière les mots du voyageur racontant que, bouleversé par son aventure avec le python, il a décidé d'écourter son périple, plus à l'aise « les pieds dans [ses] pantoufles » que parmi les « *contingences du Monde- phénoménal*⁵⁴ », on devine l'intention possible de l'auteur. Celui-ci semble utiliser ce personnage d'idéaliste frileux comme un repoussoir. Il est remarquable que, deux ans plus tard, Villiers publie un autre récit de voyage, « L'Agrément inattendu⁵⁵ », reposant sur des effets inverses à ceux de « Catalina ». Le narrateur est un artiste avide de curiosités que la soif conduit dans une modeste auberge où il lui est permis, après une

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵² *Ibid.*, p. 1094.

⁵³ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁵ O. C., *Histoires insolites*, p. 309-312.

inquiétante descente dans une cave, de voir un « féérique spectacle⁵⁶ ». Le marcheur alerte et intrépide s'oppose à l'intellectuel aveugle et craintif, l'épouvante cède la place au merveilleux et, pour une fois, la voix de l'auteur ne cherche pas à se dédoubler de celle de son personnage. C'est précisément pour souligner la complexité de l'énonciation villiérienne que j'ai pris le temps de développer cette comparaison.

Le quatrième binôme est constitué de deux chroniques historiques. « Le Droit du passé » est un texte inspiré de la publication, en 1884, de la plaidoirie de Jules Favre en faveur de Naundorff et « Le Tzar et les Grands-ducs » est écrit à l'occasion du couronnement du tzar Alexandre III, en mai 1883⁵⁷. Dans le premier, le narrateur se fait historien et divulgue les singulières circonstances qui entourèrent la signature du traité conclu le 28 janvier 1871, à la suite de la défaite française, entre le chancelier Bismarck et le ministre Jules Favre. Dans le second, il se fait mémorialiste et évoque les souvenirs de sa visite à Weimar où il a rencontré le grand-duc de Saxe-Weimar lors d'un festival wagnérien offert pour Alexandre II en juin 1870. Dans les deux cas, l'intérêt des événements racontés repose moins dans leur message politique et leur authenticité que dans leur symbolisme. En effet, peu importe que Villiers ait été ou non en faveur de Naundorff, peu importe qu'il ait ou non rencontré Alexandre II, ce qui compte c'est l'ironie de l'Histoire (le ministre républicain signant la trêve avec le sceau des Bourbons) et le sens énigmatique du monde (les grands-ducs qui, perchés dans les arbres, épient la promenade solitaire du tzar, symbolisent l'hostilité de la petite seigneurie russe envers son souverain). Les huit textes que je viens de recouper par deux révèlent donc, à mon avis, une composition pédagogique du recueil. Leur fonctionnement par binômes, créé par une proximité textuelle, contextuelle, thématique et/ou symbolique, signale au moins une volonté de guider la lecture du recueil. Cette intention semble confirmée par l'effet d'encadrement, plus ou moins mystificateur, produit par les deux premiers et derniers récits du recueil.

2.2. Une unité artificielle ?

En effet, quiconque se contenterait de lire « L'Amour suprême » et « Akēdyssénil », premier et dernier texte du recueil, se ferait une idée fautive de son contenu. Car, avant d'être pédagogue, Villiers est séducteur. À la une de son recueil, il n'hésite pas à mettre un titre accrocheur : *L'Amour suprême*. Annonçant ainsi qu'il s'apprête à traiter son thème de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1020-1021. Ces deux pages méritent d'être consultées : les éditeurs y expliquent l'actualité des textes qui composent *L'Amour suprême*.

prédilection, Villiers attire l'attention du lecteur et détermine son horizon d'attente. Cette attente est satisfaite par le conte éponyme placé au seuil du recueil, dans lequel le narrateur, lors d'un bal, fait la charmante rencontre d'une amie d'enfance. Celle-ci lui donne un rendez-vous à la chapelle du Carmel qui ne verra pas les jeunes gens s'embrasser mais Mademoiselle d'Aubelleyne prendre le voile et le narrateur être transfiguré par ce « sublime adieu⁵⁸ ». Les thèmes chers à Villiers de « la puissance inspiratrice de l'amour spirituel » et du « rendez-vous dans l'au-delà⁵⁹ » sont présents ici mais ne réapparaîtront pas avant le dernier conte du recueil. Je ne commenterai pas « Akëdyssénil » parce que les limites de ce magnifique conte d'amour sont, à tort ou à raison, signalées par les éditeurs de La Pléiade (descriptions excessives, manque d'intensité dramatique, personnages sans profondeur⁶⁰) et que sa richesse symbolique (l'amour comme acte passionné de connaissance du monde) est brillamment défendue par Bertrand Vibert dans *Villiers l'inquiéteur*⁶¹. J'avancerai simplement que dans ce conte, comme dans « L'Amour suprême », le propos n'est peut-être pas aussi idéaliste qu'A. Raitt et P.-G. Castex le croient. Plus exactement, il s'agit d'un idéalisme passionné et désirant, incarné notamment par l'« indéfinissable espoir⁶² » du narrateur de « L'Amour suprême » ou par la jalousie de la reine veuve Akëdyssénil. Quoi qu'il en soit, ces deux contes mettent au jour un artifice de composition. Villiers semble nous indiquer que son recueil a une cohérence mais qu'elle n'est pas là où on l'attend.

À l'inverse, le deuxième et l'avant-dernier texte du recueil contiennent, selon moi, les principaux enjeux de l'œuvre. « Sagacité d'Aspasie » et « L'Aventure de Tsë-i-la » sont deux anecdotes sur le pouvoir, empruntées à Plutarque. La première raconte comment Aspasie a coupé la queue du chien de son amant Alcibiades pour le faire entrer dans l'histoire et rendre son nom impérissable. La seconde se déroule au Nord du Tonkin, dans une province chinoise gouvernée par un féroce despote nommé Tchë-Tang à qui un beau jeune homme révèle un jour le secret qui doit le protéger de toute conspiration et assurer sa toute puissance. Mais, au delà du pouvoir militaire et politique, c'est la puissance du détail, de l'événement singulier et de la parole qui sont mis en valeur dans ces deux récits. Il suffit qu'Aspasie imagine un fait « aussi singulier qu'insignifiant⁶³ » pour donner de l'unité à l'histoire d'Alcibiades. Il suffit

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1059.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1121-1123.

⁶¹ Bertrand Vibert, *Op. cit.*, p.373-383.

⁶² *O.C.*, p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

que Tchë-Tang feigne de posséder le secret de l' « obscur citoyen⁶⁴ » pour devenir omnipotent. Autrement dit, il suffit d'un *rien* pour produire un *tout* et il suffit d'y croire pour être cru : c'est aussi magique que dérisoire. *L'Amour suprême* tient en équilibre sur ce paradoxe en donnant à voir la vacuité et la puissance des événements et des discours. C'est aux discours que je consacre cette partie car leur mise en scène est exemplaire dans le recueil.

Chapitre 3 : De l'utilisation bonne ou mauvaise des discours

3.1. L'exhibition de sources douteuses

Le procédé de collage que nous avons observé à l'échelle d'une seule « histoire insolite » est généralisé et exhibé dans tout le recueil de *L'Amour suprême* où Villiers multiplie et diversifie ses sources jusqu'à confondre le lecteur. Si les références explicites à l'actualité sont avérées et servent le plus souvent de moteur à l'imagination du conteur, d'autres références s'avèrent douteuses ou cachées et difficiles à interpréter. Le traitement du matériau biographique, par exemple, est intéressant en ce qu'il place au même niveau la petite et la grande histoire et permet à la vie de l'auteur de glisser furtivement dans son œuvre et de prendre les dimensions dont l'écrivain rêve. Dans « Le Tzar et les Grands-ducs », par exemple, « la plupart des événements et des personnages que Villiers dépeint [...] correspondent à des souvenirs vécus⁶⁵ ». La lecture d'un extrait de *Claire Lenoir* chez Franz Liszt ainsi que la conversation avec le Grand-duc sont attestées. Cependant je pense, comme les éditeurs de La Pléiade que ce souvenir est aussi fabriqué que vécu. Tout l'art de Villiers consiste, en effet, à mettre en scène de façon réaliste un moment privilégié où la mystérieuse puissance de son art (qui déclenche l' « hilarité presque convulsive [...] des plus graves personnages de l'auditoire⁶⁶ ») croise la mystérieuse silhouette du tzar. Le nivellement de l'énonciation qui ne fait aucune différence en ce qui est de l'ordre du vécu ou de l'imaginé, de l'historique ou du personnel, fait de cette rencontre, probablement inventée, le lieu de signification du récit où se dévoile l'intersigne. La puissance symbolique d'une *possible* coïncidence prévaut donc sur la *réalité* des faits. Mais, dans *L'Amour suprême*, le brouillage de la fiction et du réel dans le discours du narrateur n'a pas toujours pour fonction de dévoiler le « sens énigmatique » du « monde extérieur⁶⁷ ». En prise avec l'actualité, le recueil utilise et révèle toutes les facettes du discours.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1111.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1113.

Il suffit de lire la notice savamment détaillée du « Secret de l'échafaud » pour mesurer à quel point Villiers nous mystifie en élaborant ses textes. L'histoire de l'exécution du docteur de La Pommerais est d'un réalisme et d'une fantaisie qu'un lecteur ordinaire ne saurait démêler. En effet, « tous les détails donnés par Villiers sur le procès sont historiques ; tous les personnages qu'il met en scène ont réellement existé. En revanche, l'épisode du clin d'œil posthume est inventé.⁶⁸ » Mais cette invention n'en serait pas une puisqu'elle trouverait sa source dans une chronique médicale publiée dans *L'Union médicale* du 30 octobre 1882, où le docteur Mougeot raconte « de façon d'ailleurs fantaisiste⁶⁹ » une expérience posthume semblable à celle décrite par Villiers. Mieux, une page de notes inédites appartenant à P.-G. Castex révèle que Villiers s'est soigneusement documenté sur les aspects physiologiques de la décapitation et que certains mots ou phrases pris en notes « sont passés tels quels dans le conte⁷⁰ ». Par exemple, l'expression « chances de viabilité⁷¹ » est directement issue de ses notes préparatoires. Sans entrer dans plus de détails, je retiendrai deux avertissements quant à l'utilisation du matériau référentiel par le conteur. Premièrement, ni les guillemets ni la référence à son auteur ne font la citation : celle-ci peut, selon le cas, être authentique et signalée comme telle, inventée et signalée comme authentique, authentique mais non signalée. Deuxièmement, la fiction n'est pas précisément localisable, elle résulte d'un emboîtement de discours plus ou moins authentiques. Ces avertissements doivent servir à la difficile lecture de la seule chronique qui n'a pas sa paire dans le recueil : « Les Expériences du docteur Crookes », publiée le 10 mai 1884 dans le « Supplément littéraire » du *Figaro*.

3.2. La mise à distance des discours d'autorité

Ce « pseudo-article aux allures de chronique scientifique⁷² », selon les termes de Bertrand Vibert, concentre les effets de discours les plus mystifiants. Le narrateur-chroniqueur y présente *La force psychique*, livre de William Crookes, qui doit bientôt paraître et produire « une durable sensation de stupeur entre les deux mondes⁷³ ». Il commence par présenter l'illustre docteur anglais puis il expose l'enquête menée par le chimiste en reproduisant de longues citations. Enfin, alors qu'il semble attester la réalité d'une série de phénomènes occultes, il se place soudainement du point de vue chrétien pour condamner ces

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1068.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1069. Cette source est révélée par Pierre Reboul dans un article intitulé « Autour d'un conte de Villiers de l'Isle-Adam » publié dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* de juillet-septembre 1949.

⁷⁰ Les feuilles de notes de Villiers sont reproduites dans la notice du « Secret de l'échafaud », *O. C.*, p. 1069-1070.

⁷¹ *Ibid.*, p.24.

⁷² Bertrand Vibert, *Op. cit.*, p. 129.

⁷³ *O.C.*, p. 68.

« sombres commérages ⁷⁴ ». La perplexité du lecteur ne vient alors pas seulement de cette pirouette finale mais de l'ensemble du texte miné d'exagérations, d'approximations et de contradictions. Il n'est pas anodin que cette chronique ait valu à Villiers un courrier important. Je ne peux m'empêcher de reproduire ici la lettre naïve mais exemplaire qu'un lecteur du Gard envoya au directeur du *Figaro*⁷⁵ :

Sommières le 12 mai 1884

Monsieur,

Dans notre modeste cercle rural une polémique assez violente s'est engagée. Des paris assez sérieux se sont faits sur l'article de Monsieur de Villiers de l'Isle adam [sic]. Est-ce un article humoristique ? Le docteur Crookes existe-t-il ? Pourrait-on se procurer son ouvrage sur la Force Psychique ? Je vous serais reconnaissant de vouloir bien me donner ces divers renseignements.

Agréez Monsieur mes remerciements anticipés.

Le Secrétaire du Cercle de l'Orphéon.

E. GUISSARD [?]

Cette lettre importe à mon étude car elle réinscrit l'article de Villiers dans la dynamique de la presse de son époque. Elle nous rappelle que « Les Expériences du docteur Crookes » est une véritable chronique qui a été lue, d'abord comme telle, au premier degré, par des lecteurs peut-être naïfs mais réactifs. En outre, elle est une réaction légitime à ce qui fait, à mon avis, la modernité du texte de Villiers : la manipulation de l'opinion et le dédoublement énonciatif.

Que le lecteur du Gard se rassure, le Dr Crookes a bien existé. Comme nous en informent les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex, il était « l'une des sommités scientifiques de l'époque⁷⁶ », auteur de découvertes importantes, d'expériences sur les phénomènes du spiritisme et d'articles recueillis en 1874 sous le titre *Researches in the Phenomena of Spiritualism*. Par contre, que le lecteur se méfie : non seulement le chroniqueur ne cite pas ses véritables sources (notamment une traduction en français du livre de Crookes par J. Alidel) mais il les utilise à sa façon « en bouleversant l'ordre des chapitres, en insérant des

⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1101. Cette lettre, reproduite dans la notice des « Expériences du Docteur Crookes », appartient à Alan Raitt.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1097.

développements de son cru, en laissant de côté tout ce qui ne lui par[âit] pas essentiel⁷⁷ ».

Avant de citer les conclusions du docteur Crookes, le chroniqueur déclare pourtant :

Il va sans dire que nous pourrions relever un grand nombre d'autres faits énigmatiques, attestés des plus sérieusement. Mais nous ne saurions prendre la responsabilité de telles citations ; nous ne voulons et ne devons mentionner, en un mot, que les observations dûment contrôlées et reconnues par la science comme *incontestables*. Lorsque nous ne traduisons pas, nous résumons, aussi exactement que possible, sans opinion ni commentaires.⁷⁸

Cette déclaration n'est-elle pas trop finement formulée pour être sérieuse ? J'ai l'impression, pour ma part, d'avoir affaire à une parodie du discours journalistique. L'adhésion au discours scientifique (qui saurait discerner ce qui est *incontestable* de ce qui ne l'est pas) et le serment d'objectivité (contraire à l'idée que « lorsqu'on écrit, quel que soit le sujet, on ne fait que parler de soi-même⁷⁹ ») sont des principes étrangers à Villiers, énoncés pour être mis en cause. L'usage d'un conditionnel somme toute très médiatique m'avait déjà mis la puce à l'oreille⁸⁰. Les journalistes et hommes politiques font aujourd'hui un emploi si abusif de ce mode (ou temps de l'indicatif, selon les grammaires⁸¹) que le lecteur moderne ne peut que sourire à tel paragraphe :

Il *résulterait* des attestations signées de l'érudite assistance que, non seulement les phénomènes réclamés au préalable se *seraient* tous *produits* [...] mais que d'autres faits, plus singuliers encore, [...] se *seraient imposés*, tout à coup, au grave étonnement de l'assemblée ; – qu'enfin d'« incohérentes manifestations, revêtues d'une sorte de caractère macabre », *auraient troublé* la régularité compassée de ces examens.⁸²

À cette manière journalistique, il faut ajouter un procédé, que les éditeurs de La Pléiade relèvent comme une erreur de compréhension de la part de Villiers, et que je soupçonne d'être intentionnel. Le chroniqueur a, en effet, la fâcheuse manie d'inventer les autorités qui attestent les travaux du Dr Crookes. Sans la notice d'A. Raitt et P.-G. Castex, je n'aurais pas remarqué ce procédé utilisé pourtant dès le début du texte. À propos de l'ouvrage du chimiste, le chroniqueur assure par exemple :

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1099.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁹ *Ibid.*, « Fragment divers », p. 1007.

⁸⁰ À propos de cet emploi « sans condition » du conditionnel, voir la *Grammaire méthodique du français*, Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, Quadrige/Puf, 3^e édition, 2004, p. 320. « L'incertitude inhérente au conditionnel est exploitée pour présenter un fait dont la vérité n'est pas garantie. La presse écrite et parlée en fait un large usage, en précisant que l'information est "au conditionnel", ce qui dégage la responsabilité du locuteur ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 315-316.

⁸² *O. C.*, p. 72. C'est moi qui souligne par l'italique l'emploi du conditionnel passé.

Mais, comme les expériences que relatent ces lignes sont justifiées par différentes sanctions du Comité de Recherche des Sciences dialectiques, dont il est difficile de récuser la compétence hors ligne, la sûreté d'examen et la rigueur positiviste, l'attention du lecteur est bien vite fascinée.⁸³

Et les éditeurs de noter que les expériences du docteur Crookes « n'ont jamais reçu aucune "sanction" du comité en question⁸⁴ ». Dans la suite de l'article, l'autorité du Comité est plusieurs fois invoquée, dans la bouche même de l'illustre chimiste qui ne mentionne pourtant jamais dans son ouvrage la présence de cette instance scientifique. Le procédé me paraît alors trop flagrant pour relever d'une simple « erreur⁸⁵ ». Invoquer l'autorité d'une instance inventée pour attester d'un fait n'est pas une pratique bénigne. Et je me demande si, en rendant son narrateur coupable d'un tel procédé, Villiers ne cherche pas à attirer notre attention sur la possible manipulation de l'opinion par les discours d'autorité, qu'ils soient médiatiques, scientifiques, historiques ou religieux.

Dans « Les Expériences du docteur Crookes », comme dans « L'Instant de Dieu », ce sont les discours scientifiques et religieux qui s'affrontent et sont montrés dans toute leur force persuasive et leur absurdité. En effet, les chroniqueurs auxquels Villiers prête la parole n'hésitent pas à changer radicalement de point de vue au cours de leur article et à tenir deux argumentations contradictoires. Les autorités invoquées dans leur chronique paraissent alors très relatives ; il suffit que le narrateur décide de changer de point de vue pour que la vérité passe d'un discours à un autre. Dans « L'Instant de Dieu », le chroniqueur prétend ne parler qu'au nom de l'Église :

Il est évident que je ne parle, ici, qu'au seul point de vue de la Foi chrétienne, ne reconnaissant la valeur d'aucun autre point de vue, d'ailleurs, en cette question – comme en toutes autres.⁸⁶

Pourtant, les contradictions internes de son propos vont progressivement défaire son argumentation. Les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex sont frappés par le démenti soudain du chroniqueur :

Après s'être élevé, au nom de la morale chrétienne, contre la cruauté des expériences posthumes, et après avoir dénoncé avec véhémence « le fanatisme physiologique⁸⁷ » qui les motive, il conseille brusquement à l'Église de « suivre la Science – même sur l'extravagant terrain qu'elle vient

⁸³ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1103. Voir *Page 69*, note 1.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

de se choisir⁸⁸ ». Mais sans les expériences qu'il vient de condamner si âprement, on n'aurait pas fait les découvertes qu'il suggère d'utiliser à des fins religieuses.⁸⁹

Rétrospectivement, la dédicace au pape Léon XIII et la citation non attestée du Père Lacordaire (« *Souvent Dieu, mes frères, pour parvenir à ses fins, emploie des moyens vraiment DIABOLIQUES*⁹⁰ ») apparaissent presque comme des provocations. Villiers semble défier son lecteur de décider où est la vérité dans son propos et de quelle énonciation il se revendique.

Dans « Les Expériences du docteur Crookes », la « volte-face⁹¹ » du chroniqueur est encore plus saisissante. Après avoir résumé le texte de Crookes en l'arrangeant, l'enjolivant et en allant même jusqu'à l'accréditer de faux témoignages, le chroniqueur s'inquiète brusquement de la position de l'Église à ce sujet :

« Au fait, et le chrétien?...nous dit-on ; que va-t-il penser de ces fantasmagories inquiétantes – de cette divinité pour tous ? »⁹²

Viennent alors, en guise de conclusion de l'article, une attaque violente contre les pratiques occultes et une profession de foi trop soudaines et intransigeantes pour ne pas paraître suspectes. Bizarrement, le chroniqueur s'est montré plus habile à défendre le spiritisme que la foi chrétienne. Ce sursaut de conscience de dernière minute n'a, en effet, rien de convaincant. Une citation faussement attribuée à l'Évangile et d'autres, approximatives voire inventées, soutiennent difficilement le propos. Quant à la réaction du chrétien, on a du mal à croire qu'elle puisse emporter l'adhésion de l'auteur :

[...] Il ne saurait se laisser troubler en rien par des phénomènes dont l'esprit lui est et lui sera toujours étranger. Il répond d'avance, comme hier, comme demain, avec le plus paisible sourire :

« Nous sommes à l'auberge et nous regardons qu'avec peu d'attention les curiosités qui viennent s'exhiber dans la salle commune ». ⁹³

Cette « salle commune » ne correspond-t-elle pas au « *Monde-phénoménal*⁹⁴ » dont le métaphysicien de « Catalina » (texte qui précède dans le recueil les « Expériences du docteur Crookes ») préfère se protéger ? Comme l'intellectuel dans ses pantoufles, le chrétien est

⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1077.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁹¹ Bertrand Vibert, *Op. cit.*, p.130.

⁹² *Ibid.*, p. 77.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

aveugle aux « curiosités » et se berce d'une paisible certitude qui est très étrangère au « regard "curieux"⁹⁵ » de Villiers. Celui-ci est, en effet, sensible à « ce qui trouble, ce qui étonne⁹⁶ » et cherche dans les « contingences du Monde-phénoménal », « tout ce qui, en somme, décèlera l'insolite au spectateur attentif, sous le tissu banal des habitudes mentales et des pratiques sociales.⁹⁷ » Ce « conteur insolite », comme l'appelle, Jacques Noiray, serait donc en train de répudier son art. Or Villiers est, on le sait, capable d'énoncer ce genre de paradoxe : « Je me fous de la littérature, je ne crois qu'à la vie éternelle !...⁹⁸ » – mais, ici, il ne faut pas amalgamer la voix de l'auteur avec celle du chrétien que le chroniqueur met en scène. La condamnation du spiritisme et la fidélité absolue à l'Église sont contenues dans des guillemets qui tiennent le chroniqueur et l'auteur à distance du propos. C'est là, selon moi, tout l'intérêt de la chronique journalistique : cela permet de confronter (en les remaniant plus ou moins) des discours opposés, en ne prenant à son compte ni les contenus divulgués, ni les idées débattues, mais seulement le ton, plus ou moins ironique, du propos. Villiers peut alors tout dire puisque, comme le souligne Bertrand Vibert, les instances de discours exhibées dans le texte « semblent relayer la parole de l'auteur pour mieux masquer, en dernière instance, l'énonciation réelle du texte⁹⁹ ». Mais, c'est moins cette « énonciation réelle » qui nous préoccupe que la fonction pédagogique de ses masques. La juxtaposition de discours d'autorité contradictoires permet au lecteur d'être à la fois dupe de leur force persuasive, averti de leur relativité (un discours en vaut un autre) et conscient de leur caractère fictif (un discours est un montage d'informations, une mise en récit). Villiers emprunte ainsi les discours de son temps pour tenir ses lecteurs à une distance critique de ceux-ci. Il va même plus loin en imaginant une conséquence possible de l'utilisation de l'actualité par ces différents discours : l'entrée de la fiction dans la réalité du quotidien.

Chapitre 4 : Du partage problématique entre fiction et diction

4.1. « *Divorceurs* » et « *simili-séducteurs* »

Si « Une profession nouvelle » et « L'Agence du chandelier d'or » me fascinent, ce n'est évidemment pas parce que je suis défavorable au divorce (je considère au contraire que

⁹⁵ Jacques Noiray, *Art. cit.*, p. 109.

⁹⁶ *O.C.*, p. 78.

⁹⁷ Jacques Noiray, *Art. cit.*, p. 109. Jacques Noiray établit un lien entre le goût de Villiers pour l'insolite et la sensibilité surréaliste : « [...] l'insolite exige de l'esprit un éveil perpétuel. Il nécessite une inventivité de l'imagination, une capacité à découvrir, sous l'opacité et l'inertie du réel, "l'agrément inattendu" de la surprise. » Voir p. 111.

⁹⁸ *O. C.*, t. 2, « Fragments divers », p. 1005.

⁹⁹ Bertrand Vibert, *Op. cit.*, p. 132.

la loi Naquet est une mesure émancipatrice) mais parce que je suis étonnée par la clairvoyance de Villiers. Ce qu'il imagine comme une conséquence de la loi rétablissant le divorce, est devenu, au vingt-et-unième siècle un fait de société. Dans les deux chroniques, en effet, ce n'est plus seulement le discours qui est émaillé de références fictives mais le quotidien des gens. L'usage du faux, de la contrefaçon, s'étend aux relations humaines. L'industrie du divorce, telle que l'a inventée Villiers, n'a rien à envier à notre actuelle industrie du sentiment. Le scénario parfaitement ficelé de M. de Rotybal, qui consiste à s'immiscer dans la vie d'une personne, organiser son mariage puis créer les conditions d'un divorce pour en retirer de l'argent, rivalise avec les sordides scénarios de nos émissions de télé-réalité. Car, sélectionner deux candidates en fonction de leur caractère, les faire cohabiter pendant une période déterminée avec un homme célibataire et célébrer en direct la victoire de celle qui a su le conquérir¹⁰⁰, n'est-ce pas inventer un scénario, c'est-à-dire une histoire fictive, pour l'appliquer dans la vie réelle et en retirer de réels bénéfices ? Les producteurs des actuelles émissions de télé-réalité sont même plus vicieux que les entrepreneurs villiériers car ils dissimulent leurs intérêts financiers sous un alibi hypocrite : offrir le bonheur aux gens.

Quoi qu'il en soit, l'imagination de Villiers voit juste quand elle invente ce que j'appelle un commerce de la fiction. Il s'agit de créer une démarcation factice entre ce qui réel et ce qui est fictif, pour montrer le déficit du réel par rapport à la fiction et vendre de la fiction pour améliorer le réel. Par exemple, le programme « L'Île de la Tentation », diffusé sur TF1, repose sur un principe simple : quatre *vrais* couples sont invités à tester leur amour sur une île paradisiaque pendant douze jours. Des célibataires choisis pour leurs atouts physiques vont tenter d'éveiller le désir de chacun des candidats. Les quatre femmes sont hébergées sur une partie de l'île avec des hommes prêts à tout pour les séduire. Leurs compagnons sont, quant à eux, entourés de femmes magnifiques. Tous les jours, chacun des couples peut, grâce à une vidéo, voir une séquence (soigneusement choisie par la production) de son ou sa compagne sur l'île. Le moindre sourire, la moindre caresse sont sources de tension et de remise en question des sentiments de chacun. À la fin du temps qui leur est à imparti, les couples se retrouvent et décident si, oui ou non, leur relation continuera dans la *vraie* vie. L'émission joue donc sur la distinction, imposée implicitement aux candidats et téléspectateurs, entre la réalité d'une vie de couple monotone dans un environnement commun et la fiction d'une

¹⁰⁰ Je fais ici référence à une émission diffusée par M6, intitulée « L'Amour est dans le pré » et dans laquelle on peut suivre les aventures de quatre jeunes paysans officiant chacun dans leur ferme en compagnie de deux jeunes femmes sélectionnées par et pour leur soin. Celles-ci sont en concurrence pour devenir l'âme-sœur de l'agriculteur célibataire.

relation risquée sur une île paradisiaque ; le but de la fiction étant de pimenter et tester le réel. Les chroniques villiéennes remettent justement en cause cette illusoire séparation du réel et du fictif en commentant, au-delà de l'actualité, ce qui « serait, en tout cas, inévitable, dans un prochain avenir ¹⁰¹ ».

Ce ne sont pas des tentateurs mais des « Roméos de fantaisie » que le « major Hilarion des Nénuphars » loue aux « belles oubliées ¹⁰² » de Paris. Le chroniqueur de « L'Agence du *Chandelier d'or* », qui prétend tirer « les conséquences logiques de l'article interdisant le remariage de l'épouse coupable avec “son complice” », prévoit, en effet, que « l'adultère fictif entrera dans les mœurs pour faciliter certains cas de divorce ¹⁰³ ». « Considérant sa mission, dans la société moderne, comme presque sacerdotale », le major a créé une « institution légale et régulière ¹⁰⁴ » qui :

[...] entreprend la location de... Roméos de fantaisie, de *simili-séducteurs*, lesquels se chargent, moyennant quelques futiles billets de banque, de se laisser prendre en flagrant délit d'adultère FICTIF avec celles qu'ensuite des amants réels épouseront tranquillement un temps moral après l'esclandre. ¹⁰⁵

Le major a choisi les « héros » de « son utilitaire et productive conception » parmi les victimes de la « soudaine rafale du Krach ¹⁰⁶ » – toute ressemblance avec des événements récents serait certes fortuite et involontaire mais facile à établir – puis il a inventé ce scénario parfaitement réglé :

Des pavillons, faciles à cerner, ornés à l'intérieur des dons les plus rares de Flore, sont mis à la disposition des divorceuses. Le mari survient, sur lettre anonyme rédigée de manière à faire bondir les plus rassis. Pour éviter d'inutiles dangers, les commissaires de police des quartiers ramifiés à l'Agence sont toujours prévenus à temps, par téléphone, et viennent offrir leur secours, comme par hasard, dès le seuil des pavillons, aux maris hors d'eux-mêmes, – ce qui entraîne le divorce presque d'office.

Ainsi, plus de fuites précipitées sur les toits, plus de ridicules effets de balcons, plus de refroidissements ni de coups de feu démodés. Tout se passe avec une distinction parfaite, ce qui constitue un progrès réel, une flatteuse conquête sur les us barbares d'autrefois. ¹⁰⁷

¹⁰¹ *O. C.*, p. 46.

¹⁰² *Ibid.*, p. 42.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1083-1084.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 44. Voir la note des éditeurs de La Pléiade : « On désigne ainsi la débâcle financière qu'avait entraînée, en 1882, la scandaleuse faillite de la Société bancaire de l'Union Générale », p. 1085.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 45.

On retrouve ici un thème cher à Villiers : celui de l'aseptisation de la société moderne. Déjà, dans les *Contes cruels*, un « Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir¹⁰⁸ » avait été imaginé afin d'empêcher toute manifestation de désespoir à la mort d'un proche. Dans les *Histoires insolites*, Villiers continuera d'ironiser sur l'insensibilité bourgeoise en inventant le rôle de « l'Inquisiteur¹⁰⁹ » : pour éviter le désespoir des maris lors de l'enterrement de leur femme, un Inquisiteur, envoyé par l'administration des pompes funèbres, feint d'être l'amant caché de la défunte, provoquant ainsi la stupeur et la retenue du veuf endeuillé. Force est d'admettre que l'imagination de Villiers n'a pas enfanté de pures chimères. L'organisation de la rencontre amoureuse (le *speed-dating* par exemple) et l'aseptisation de la mort (par l'hospitalisation systématique notamment) sont, aujourd'hui, des faits de société.

À cela, il faut ajouter le thème du voyeurisme que l'Agence du *Chandelier d'or* laisse entrevoir en installant « naturellement » ses bureaux « rue du Regard¹¹⁰ ». Le major des Nénufars, comme les producteurs d'émissions de télé-réalité, fait reposer ses affaires sur des flagrants délits de vie privée. Il utilise le pouvoir de l'image pour créer des scènes intimes patentes qui ont la force du réel. À la vue des faux coupables, les époux se croient, en effet, trompés alors qu'ils sont victimes d'une mise en scène. De la même façon, les spectateurs des émissions de télé-réalité pensent pénétrer l'intimité *réelle* des candidats alors qu'ils sont souvent dupes de scénarios préfabriqués. Mais, dans le premier cas, les époux subissent leur position de voyeur, tandis que, dans le second cas, les spectateurs croient en jouir. D'où la perversité de ces émissions qui institutionnalisent le voyeurisme au lieu d'en dénoncer les abus. La conséquence de cet emploi lucratif de la fiction au service du réel est une confusion des valeurs qui aboutit à la légitimation de l'usage du *faux* dans la société. Quand les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex jugent que Villiers, dans l'épisode de l'Oriental Office, « n'a pas su s'arrêter à temps pour empêcher la plaisanterie de traîner en longueur », j'estime, au contraire, qu'il a remarquablement illustré, par cette fin à rallonges, le dérapage que peut produire le commerce de la fiction. Si les « jeunes inconstantes » se mettent à choyer leurs « illusoires Sigisbées », que ces derniers, venus de Constantinople, se font naturaliser, renforcent la majorité sénatoriale, deviennent célèbres après de « bruyants procès » et finalement, écrivent

¹⁰⁸ *O. C.*, t. 1, p. 668. Parmi les *Contes cruels* traitant de l'insensibilité bourgeoise face à la mort, on peut aussi mentionner « Fleurs de ténèbres ».

¹⁰⁹ *O. C.*, t. 2, p. 323. On peut aussi mentionner « Le Jeu des Grâces ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

l'Histoire, alors : « que tout finisse par des chansons !¹¹¹ ». On dirait ici que l'imagination un brin raciste du chroniqueur, s'est emballée pour montrer l'engrenage absurde dans lequel les gens se sont laissés prendre, allant jusqu'à glorifier de faux héros et accepter l'ingérence de l'artifice dans leur vie quotidienne. Il me semble que c'est exactement l'attitude des téléspectateurs qui supportent avec une ferveur bien *réelle* l'une des « graines de star¹¹² » que lui offre la télévision, en acceptant que cette « graine » ait été artificiellement sélectionnée et que son succès soit éphémère. Cette intrusion du fictif dans le réel, imaginée par Villiers et institutionnalisée par les médias actuels, est une forme socialisée de « métalepse » selon la terminologie de Gérard Genette. Cette figure mérite qu'on s'y attarde car elle est un bon outil d'exploration de notre rapport au réel et à la fiction.

4.2. « De la figure à la fiction¹¹³ »

Dans un essai fourmillant d'exemples de « cette attachante figure¹¹⁴ », Gérard Genette découvre que la *métalepse*, définie dans *Figure III* comme une « transgression délibérée du seuil d'enclassement¹¹⁵ », « relève donc à la fois, ou plutôt successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit ; mais aussi peut-être [...] de la théorie de la fiction¹¹⁶ ». C'est justement ce dernier élargissement de la notion qui m'intéresse. Synonyme de *métonymie* et d'*hypotypose* selon la rhétorique classique, la *métalepse*, annexée au champ de la narratologie, caractérise « les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enclasse, et ainsi de suite.¹¹⁷ » Nous venons d'observer nombre de ces transgressions volontaires dans les chroniques villiéennes, toujours en tension entre « un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel¹¹⁸ ». Nous avons pu repérer, par exemple, l'intrusion de l'anecdote dans l'information, du commentaire dans la citation, du symbolique dans l'historique. Si bien que dans « L'Agence du Chandelier d'or », comme dans toutes les chroniques de *L'Amour*

¹¹¹ *Ibid.*, p.47-48.

¹¹² « Graines de star » est le titre d'une émission diffusée sur M6 entre 1996 et 2000, dont le but était de permettre à des candidats de devenir star.

¹¹³ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2004. Voir p. 20 : « Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif, comme lorsque Gargantua aiguise ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Verdurin se décroche la mâchoire d'avoir trop ri d'une plaisanterie [...] ».

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁵ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 243-246.

¹¹⁶ Gérard Genette, *Métalepse*, p. 7.

¹¹⁷ *Ibid.*, Quatrième de couverture.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

suprême, la frontière nous a paru floue entre ce qui est de l'ordre du *réel* (l'exécution du Dr de La Pommerais ; le vote de la loi Naquet ; la visite de Villiers à Weimar¹¹⁹) et ce qui relève de l'*éventuel* (le clin d'œil après la décapitation ; l'adultère fictif ; l'intersigne). G. Genette explique ce brouillage par ce qu'il appelle un effet d' « *animation fictionnelle*¹²⁰ » dont relève non seulement la littérature fictionnelle mais aussi le « récit factuel ». À propos du récit d'historien par exemple, G. Genette dit ceci :

Relisant Michelet, je suis frappé par la manière dont il lui arrive de mettre, non seulement en « intrigue », selon le mot de Veyne et de Ricœur, qui s'applique à tout récit historique, mais encore *en scène*, à force de détails, inventés ou non (je n'en sais généralement rien), tel épisode du Moyen Âge (Azincourt, la mort du Téméraire) ou de la Révolution française.¹²¹

J'en dirais autant à propos des chroniqueurs villiériers et de leur traitement de l'actualité. Certes, les narrateurs auxquels Villiers prêtent la parole ne sont que des personnages inventés mais : qu'est-ce qui différencie leur discours de celui de *vrais* chroniqueurs ? Tout journaliste, historien et écrivain ne *se* met-il pas en scène en même tant qu'il met en scène *ce* qu'il raconte ? Autrement dit, en confiant sa parole à des chroniqueurs, Villiers redouble et donc rend visible le processus de *fictionalisation*. Il met en scène sa parole par l'intermédiaire de chroniqueurs dont le métier consiste justement à « coller » différents discours pour masquer et exhiber à la fois leur propre discours. Ce qui est alors mis en évidence, c'est la dimension ontologique du procédé d'*animation fictionnelle*. Puisqu'on ne peut prendre la parole sans *se* mettre en scène, « on peut donc, à ce titre, tenir pour métaleptique tout énoncé sur soi¹²² ». Ce que Nancy Huston résume dans la belle formule : « *Moi, je est une fiction*¹²³ ».

Il me semble alors que G. Genette ne tire pas les justes conséquences de son propos. Si dire « Je vous aime », c'est implicitement se mettre en scène, c'est-à-dire franchir le seuil du réel contradictoire et indéfini pour s'appréhender comme un individu cohérent, doté d'une

¹¹⁹ Voir la lettre de J. Van Santen Kolff à Villiers : « [...] j'ignore si vous voudrez m'éclairer sur le point dont il s'agit – parce que c'est là en quelque sorte un secret littéraire intime ! – c'est-à-dire la part de fantaisie et la part de réalité du “Tzar et les Grands-Ducs”. » *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, Édition recueillie, classée et présentée par Joseph Bollery, Paris, Mercure de France, 1962, t. 2 (1881-1889), p. 153.

¹²⁰ Gérard Genette, *Métalepse*, p. 89-90.

¹²¹ *Ibid.*, p. 90.

¹²² *Ibid.*, p. 110.

¹²³ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 22.

histoire, et capable d'une unité de sentiment – en quoi serait-ce différent de l'acte d'aimer ? Il faut ici que je cite les propos de G. Genette contre lesquels ma pensée butte :

[...] la différence de degré diégétique qui nous occupe n'est évidemment pas spécifique à l'autobiographie, orale ou écrite, factuelle ou fictionnelle : la moindre mention de soi par soi, fût-ce au présent, comme dans le plus banal – et, soit dit pour simplifier la situation autant que faire se peut, le plus sincère – « Je vous aime », met en jeu cette dualité d'instance que masque, ou plutôt que dénie l'unité (pro)nominale : aimer est une chose, le dire, même sincèrement, en est une autre [...].¹²⁴

Que dire « Je vous aime » est différent d'aimer me semble évident, tout simplement parce qu'on peut manifester son amour sans recourir à la parole comme moyen de communication. Une étreinte peut signifier, selon le contexte et les personnes, un « Je vous aime ». Mais la différence que souligne G. Genette ne vient pas seulement du médium utilisé (ici, la parole ou le geste affectif) mais de ce que la parole, orale ou écrite, pourrait nier une dualité que le fait d'aimer ne connaîtrait pas. Autrement dit, si j'ai bien compris le texte de G. Genette, dire « Je vous aime », c'est *toujours* mettre en scène son amour, avec plus ou moins de sincérité et d'artifices, tandis qu'aimer, c'est aimer, sans processus de « *fictionalisation*¹²⁵ ». Mais je ne vois pas à quelle réalité réfère cet acte d'aimer qui se passerait de mise en scène, de dédoublement, de transgression et donc de *métalepse*. Dire qu'on aime est une façon d'aimer qui n'est ni plus ni moins fictionnelle que faire l'amour, être jaloux, désirer, ressentir le manque, regarder etc. Certains sauront mieux se dédoubler dans leurs actes (je mime la femme fatale pour vous plaire) que dans leurs paroles (mais je n'ose pas vous parler). D'autres donneront à leurs mots plus de valeur qu'à leurs actes et donc à un « Je vous aime », plus de poids qu'à une caresse. Dans tous les cas, il me semble impossible d'aimer quelqu'un sans s'imaginer, plus ou moins illusoirement, qu'on peut le comprendre, partager ses expériences, connaître ses sentiments, et vivre avec lui la même « histoire d'amour ». Et je pense, comme Nancy Huston, que « l'amour est une histoire que l'on se raconte pour rendre la vie vivable » et qu'aimer quelqu'un « c'est reconnaître, valoriser, *activer* ses histoires.¹²⁶ »

C'est pourquoi je trouve des limites aux propos de G. Genette. Celui-ci montre, avec raison, que la *métalepse* n'est pas un procédé de transgression réservé à la fiction mais qu'elle est observable dans la réalité – quand un adultère fictif aboutit à un *vrai* divorce, quand un

¹²⁴ Gérard Genette, *Métalepse*, p. 110.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁶ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 136-137.

animateur de télévision s'introduit dans une *vraie* famille, quand une personne raconte ses rêves comme des souvenirs ou tout simplement, quand une personne dit « Je », – sans s'apercevoir, me semble-t-il, que son argumentation remet justement en cause la séparation entre la fiction et la réalité. Si, comme il le conclut, « l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier » est « cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre¹²⁷ », je crains ou plutôt je constate chaque jour que « l'âme » de la réalité est de même nature. Pour preuve, il ne se passe pas une journée sans que mes rêves s'immiscent dans ma vision du réel (quand je vois le sommet d'une montagne *comme* un but à atteindre) ou que je me mette en scène pour communiquer avec quelqu'un (quand je *fais* le clown pour amuser un enfant). J'en conclus alors que « l'âme » de la fiction n'est pas la « transfusion » du réel et du fictif, dont chacun de nous fait quotidiennement la *réelle* expérience, mais sa représentation. L'intérêt d'une telle représentation est d'être volontaire et riche quand « la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires ou pauvres¹²⁸ ».

Par cette apparente digression, je ne crois pas m'être éloignée de Villiers car s'il y a une œuvre exemplaire de l'*animation fictionnelle* dont relèvent nos existences, c'est bien la sienne. *L'Amour suprême*, est, comme j'espère l'avoir montré, un exemple de *fictionalisation* généralisée. Tout y est mis en scène et tout y est raconté. Au niveau de l'énonciation, la parole du conteur est tenue à distance de celle des chroniqueurs qui se tiennent eux-mêmes à distance de ce qu'ils racontent. Au niveau du message réalisé, le conteur met en scène des personnages qui se mettent eux-mêmes en scène : Aspasia invente l'anecdote qui rendra son époux historique pendant que le chirurgien Velpeau met à l'épreuve son imagination scientifique et que le major des Nénuphars fabrique des scénarios d'adultère. Je pourrais paraphraser Roland Barthes¹²⁹ et dire que dans ce recueil : « Ça raconte », ou mieux : « Ça se raconte ». Il faudrait alors remettre en cause ce qui fait, selon les éditeurs de La Pléiade, la faiblesse de *L'Amour suprême*, et selon Bertrand Vibert, la force théâtrale de la prose villiérienne, à savoir la primauté du commentaire sur la narration, de la diction sur la fiction¹³⁰. Car, il ne me semble

¹²⁷ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 131.

¹²⁸ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 186.

¹²⁹ Je fais ici référence au fameux « ça parle » de Roland Barthes dans *S/Z*, Paris, Le Seuil [1ère éd. : 1970], « Points », 1970, p. 34.

¹³⁰ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, p. 244. « La fiction apparaît ainsi constamment seconde par rapport à la diction qui l'envahit, l'absorbe et la soumet à ses propres lois. »

pas que Villiers affranchisse ses textes ni même ses chroniques de la nécessité de raconter¹³¹. Au contraire, j'ai l'impression que tout y est anecdotique. La moindre citation, le moindre commentaire sont mis en scène. La moindre référence à l'actualité est *fictionalisée*. La preuve en est que si je devais, dans quelques années, résumer « L'Agence du Chandelier d'or » – texte dans lequel A. Raitt et P. G. Castex ne voient « pas de trame narrative, même embryonnaire¹³² » – je dirais sans doute ceci : « C'est l'histoire d'un homme nommé Hilarion des Nénuphars qui, pour s'enrichir, a créé une entreprise ingénieuse reposant sur la vente de flagrants délits d'adultère fictif, au service des dames désirant divorcer et épouser leurs vrais amants. Face à la méfiance de ces dames à l'égard de leurs « Roméos de fantaisie », il a dû inventer etc... ». Bref, j'oublierais de dire que cette entreprise n'est qu'une conséquence possible de l'autorisation du divorce, imaginée par un chroniqueur défavorable à la loi Naquet. Tout simplement parce que notre mémoire ne retient que ce qui *se raconte*, ce qui *fait histoire*.

Il me semble donc, mais cela demeure une hypothèse de lecture, que l'entrée de l'actualité dans l'œuvre villiéenne permet au conteur de remettre en cause les frontières entre discours littéraire et non littéraire, anecdote et chronique, possible et réel, pour montrer que toute réalité, qu'elle soit discursive ou narrative, littéraire ou scientifique, historique, sociale ou religieuse, relève de ce que G. Genette appelle l'*animation fictionnelle*. Cela pour le meilleur comme pour le pire. Quand la mise en scène de témoignages plus ou moins inventés permet à Villiers de révéler l'absurdité de certains discours d'autorité, la mise en scène de faux amants aboutit à une confusion des valeurs et à ce que j'ai appelé un commerce de la fiction. Quand l'interprétation symbolique du réel permet au narrateur du « Tzar et les Grands-ducs » de découvrir des intersignes, le déguisement que le dompteur Mayëris impose à l'éléphant blanc finit par le rendre méconnaissable et masquer définitivement ce qui faisait sa singularité¹³³. Ainsi, dans *L'Amour suprême*, la fiction est à l'*œuvre* et, si l'on peut dire, à la *représentation*, dans toute son ambivalence. En utilisant le matériau actuel et le modèle de la chronique journalistique, Villiers met en évidence les rapports complexes qui unissent les événements que nous vivons aux discours qui les rapportent. Est-ce le fait divers qui produit

¹³¹ Je paraphrase ici Bertrand Vibert qui, dans son article sur « Villiers de l'Isle-Adam et la poétique de la nouvelle », écrit : « Nous avons vu pourtant que Villiers avait affranchi la nouvelle de la nécessité de raconter. »

¹³² *O. C.*, p. 1084.

¹³³ Voir « La Légende de l'éléphant blanc », *O. C.*, p. 49. Le dompteur Mayëris, mandé par le Zoological Garden, va en Birmanie et capture un éléphant blanc. Pour cacher sa prise aux yeux des birmans, il la teint en noir avec de l'Eau pour barbe et cheveux. De retour à Londres, Mayëris ne parvient pas à décolorer l'éléphant qui prendra sous l'action de chimistes toutes les couleurs de l'arc-en-ciel mais ne retrouvera pas sa blancheur originale.

la chronique ou la chronique qui produit le fait divers ? Pourquoi le caractère insolite d'un événement le rend-t-il crédible ? Existerait-il une ironie de l'Histoire sans les récits qui la décèlent ? Peut-on révéler des intersignes sans les mettre en scène ? Ce sont tous les mécanismes de ce que Bergson a identifié comme la « fonction fabulatrice », que les histoires villiériennes représentent et activent. Je me propose donc de poursuivre cette étude dans une perspective anthropologique. Il s'agira de comprendre par quels automatismes *fabulateurs* nous appréhendons le monde, dans quelle mesure nous sommes capables de le mettre en scène d'une manière originale, comment nous pouvons simultanément être dupes et conscients des fictions que nous inventons. Pour cela, il faudra étudier les textes villiériens à une échelle plus grande : celle macroscopique du recueil. Car, c'est dans leur continuité et leur discontinuité, leurs reprises, leurs variations et leur surplus de sens, qu'ils sont exemplaires de nos fictions.

Partie II : SIGNIFICATIONS ET FICTIONS : LE RECUEIL VILLIÉRIEN COMME MODÈLE DES MÉCANISMES FABULATEURS

Chapitre 1 : L'essentiel est dans l'insolite

1.1. *Histoires insolites* ou faits divers ?

« L'essentiel n'est pas tant la transformation qui fait passer d'une situation initiale à une situation finale que le caractère exceptionnel de l'événement [...] »¹. Villiers de l'Isle-Adam l'a bien compris qui, dans son recueil d'*Histoires insolites*, resserre ses récits sur des « agréments inattendus », des renversements burlesques ou des coïncidences extraordinaires. Sorti en presses en février 1888, ce « volume d'anecdotes plus ou moins distrayantes »², selon les termes de Villiers, m'intéresse pour au moins deux raisons. D'abord, parce qu'il propose, à l'échelle du recueil, une réflexion sur la nature de l'insolite : sur quels effets repose l'insolite ? Par qui est-il produit ? Pourquoi est-il crédible ? Quelle est sa signification ? Ensuite, parce que Villiers, qui songeait déjà à ce volume en octobre 1886, moins de trois mois après la publication de *L'Amour suprême*, a cherché à lui donner une unité narrative. Les précieuses notes des éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex révèlent en effet les hésitations de l'auteur concernant le titre de son recueil (*Propos de l'au-delà*, *Histoires semi-frivoles* ou *Histoires insolites* ?) et l'organisation des textes qui le composent³. Cette intention d'unité m'invite à considérer le recueil dans sa logique d'ensemble et légitime en partie le changement d'échelle de mon étude. Ici encore, c'est ce qui fait, selon les éditeurs de La Pléiade, la faiblesse de l'œuvre, qui m'interpelle et me questionne :

D'abord, la longueur moyenne des contes a diminué d'un tiers, par rapport à ceux de *L'Amour suprême* et des *Contes cruels*. Comme Villiers avait moins de temps pour livrer sa copie, il donnait souvent moins d'ampleur à ses développements. Il soignait toujours son style avec minutie, mais s'en tenait plus volontiers à l'essentiel d'un thème. Les *Histoires insolites* ont donc une allure plus preste que les récits précédents. La plupart des sujets sont simples, ramassés, directement abordés ; parfois, ils semblent se réduire à une situation : c'est le cas pour « Un singulier chelem ! » ou pour « Les Délices d'une bonne œuvre ». La psychologie des personnages est seulement esquissée, et les décors sont sommairement

¹ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Op. cit.*, p. 38-39.

² Villiers de l'Isle-Adam, *Correspondance générale*, t. 2, p. 229. Voir la lettre d'envoi des *Histoires insolites* à Stéphane Mallarmé, le 14 mars 1888.

³ Pour les différents titres du recueil, voir *O. C.*, t. 2, p. 1194-1195. Pour l'histoire de la composition du recueil, voir p. 1198-1202. Les éditeurs reproduisent plusieurs listes de nouvelles, dressées par Villiers en vue de constituer un recueil cohérent. Ils en concluent que le conteur s'est préoccupé « d'organiser la forme de son recueil et d'en éliminer des œuvres qui risquaient d'en altérer le caractère principalement narratif. »

brossés. Villiers se contente souvent de mettre en lumière un seul trait saillant, de tirer parti d'une seule idée.⁴

Et les éditeurs de conclure que « si les nouvelles qui composent [le recueil] n'ont pas toujours cette densité dans la conception qui fait le prix des *Contes cruels*, la profondeur et la subtilité n'en demeurent pas exclues [...] »⁵ Je sais, pour avoir lu sa correspondance de 1881 à 1889, que Villiers était à cinq francs près, et que la publication de nouvelles dans les journaux lui permettait de vivre misérablement, mais de vivre tout de même. Je pense donc, comme les éditeurs, que cette précarité matérielle a contraint ses textes, mais il me semble que dans les *Histoires insolites* cette contrainte est féconde au lieu d'être négative. Le resserrement narratif exige une économie de moyens donc une plus grande efficacité des effets et aboutit parfois à une remarquable densité poétique. En outre, cette contrainte rapproche sans l'abâtardir le conte villiérien du fait divers.

Dans ses *Essais critiques*, Roland Barthes, intéressé pas la « structure du fait divers⁶ », souligne justement la proximité de celui-ci avec la nouvelle et le conte. Le fait divers, explique-t-il, est :

[...] une information totale, ou plus exactement *immanente* ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers [...].

« [...] au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers.⁷

C'est vrai pour les contes villiériens, mais c'est faux aussi. Dans le cadre du recueil, les histoires insolites perdent leur immanence ou, plus exactement, la gardent tout en devenant des structures ouvertes, dépendantes les unes des autres. Alors, à quoi bon faire une telle comparaison ? C'est que le « caractère articulé » du fait divers et les relations de causalité et de coïncidence qu'il établit, sont semblablement à l'œuvre dans les *Histoires insolites*. « Peu importe l'anecdote [...], deux termes sont posés, qui appellent fatalement un certain rapport,

⁴ *O. C.*, p. 1195-1196.

⁵ *Ibid.*, p. 1197.

⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1964, n°127. Voir partie intitulée « Structure du fait divers », p. 194-204.

⁷ *Ibid.*, p. 195.

et c'est la problématique de ce rapport qui va constituer le fait divers⁸ », ou, dans le recueil villiérien, l'insolite.

1.2. « Une causalité légèrement aberrante »

La particularité de ce rapport, explique Barthes, est de susciter l'étonnement. En effet, « chaque fois [...] que l'on veut voir fonctionner à nu la causalité du fait divers, c'est une causalité légèrement aberrante que l'on rencontre.⁹ » Autrement dit, le fait divers met en scène des conséquences qui semblent « s'éloigner, s'écarter », selon le sens du verbe latin *aberrare*, de leurs causes. Dans ses *Histoires insolites*, Villiers n'hésite pas à souligner et amplifier jusqu'au burlesque de telles aberrations. Dans « Le Jeu des Grâces¹⁰ », par exemple, le deuil d'un père aboutit, « grâce à un mouvement d'inadvertance » à un jeu d'enfant. Le sujet de l'histoire relève du fait divers en ce qu'il conte un événement minime – Madame Rousselin, « perle bourgeoise », veuve depuis dix mois et demi, a acheté des provisions de « couronnes funèbres inoxydables » pour décorer le caveau de son mari. Elle en confie une à chacune de ses trois filles pour que celles-ci se recueillent – dont la conséquence est, par hasard, détournée : les trois enfants « sans y prendre garde », font « étourdimement » sauter en l'air les couronnes comme des cerceaux et se divertissent à ce nouveau jeu toute une soirée. Ici, la structure du fait divers est utilisée d'une façon ironique. Le lecteur comprend, au ton du conteur, que ce n'est pas un « étourdimement » qui perturbe la causalité mais l'insensibilité bourgeoise face à la mort. « Les Délices d'une bonne œuvre¹¹ » relève d'une structure semblable. L'anecdote est minime – À Ville d'Avray, une « jolie passante », à qui la soif de reconnaissance a fait donner beaucoup d'argent à un mendiant, subit finalement « la possessive étreinte de son trop expansif obligé » – et la mise en scène « extrêmement simple, met en valeur avec ironie la logique de la générosité, qui veut que la reconnaissance soit à la hauteur du bienfait¹² ». Quand cette logique repose sur une charité hypocrite, elle cause des conséquences inattendues : une simple aumône peut aboutir à une farce.

Mais le fait divers peut aussi s'articuler sur un retournement symbolique du rapport qu'il établit. Ainsi, dans « Ce Mahoin !¹³ », anecdote où, selon A. Raitt et P.-G. Castex, « il

⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰ *O. C.*, p. 249-251.

¹¹ *Ibid.*, p. 318-322.

¹² *Ibid.*, p. 1271.

¹³ *Ibid.*, p. 269-272.

faut seulement [...] voir un fait divers curieux ¹⁴», les spectateurs d'une exécution publique se trouvent eux-mêmes décapités. Le narrateur, après avoir raconté comment un homme ignoble, violeur et meurtrier, fut condamné à mort, annonce la suite de son récit de la façon suivante :

Jusqu'ici, j'en conviens, rien de bien extraordinaire : mais il se passa, le jour de l'exécution capitale, un incident dont la bizarrerie, peu commune, mérite mention.¹⁵

Le narrateur rapporte alors la surprise du condamné qui, au pied de l'échafaud, aperçoit, sidéré, une foule de têtes décapitées qui le regardent. Puis il en donne l'explication :

Sur les pentes presque perpendiculaires des toitures, criblant la longueur totale de leurs dimensions, l'ardoiserie venait d'être soulevée et arrachée. Et, à travers les milliers de trous superposés, voici que des milliers de têtes de décapités parlants apparaissaient, roulant leurs yeux vers la place et rendant son regard au bandit – sans qu'il fût, tout d'abord, possible de comprendre *où pouvaient bien être les corps appartenant à ces têtes*.

C'était, – le lecteur l'a déjà deviné, – la multitude des curieux qui avaient passé la nuit dans les mansardes et les greniers. Aussitôt que, par les lucarnes, leur fut parvenue la clameur d'en bas, tous, d'un commun accord, avaient levé les poings et fait sauter les ardoises – puis, s'agrippant et se suspendant aux poutres qui craquèrent, ils avaient passé leurs têtes au dehors, afin de voir ! afin de voir !...¹⁶

Cette « histoire insolite » me semble exemplaire de la structure du fait divers telle que la définit Barthes. Bien qu'elle soit, comme les précédentes, écrite au passé de l'indicatif et qu'elle ne relate donc pas un « événement du jour¹⁷ », elle met en valeur le point d'articulation ou, plus exactement, de désarticulation qui est à l'origine de la stupéfaction. Ce n'est pas l'horreur des crimes commis par le condamné qui étonne (puisque'il est attendu qu'un condamné soit responsable d'horreur) mais le renversement soudain des rôles entre le criminel et la foule, produit par un effet d'optique d'abord incompris. Une fois la cause révélée (les corps des têtes appartiennent aux gens qui se tiennent debout dans les greniers), l'impression d'étonnement demeure et réclame une interprétation de la part du lecteur (les morts sont peut-être de ce monde là). Comme dans le fait divers, une petite cause produit un grand effet à cause d'un « incident » bizarre, susceptible d'être converti en signe. Comme

¹⁴ *Ibid.*, p. 1229.

¹⁵ *Ibid.*, p. 270.

¹⁶ *Ibid.*, p. 272.

¹⁷ Faits divers : « les événements du jour (ayant trait aux accidents, délits, crimes) sans lien entre eux, faisant l'objet d'une rubrique dans les médias. » (*Le Nouveau Petit Robert*, 1995).

dans le fait divers, « la causalité est d'autant plus notable qu'elle est déçue¹⁸ ». C'est justement parce qu'il déçoit les attentes que le fait divers peut servir de modèle à Villiers.

1.3. Une arme contre les stéréotypes ?

Paradoxalement, plus un fait divers va à l'encontre de ce que notre imagination a pu élaborer, plus on le garde en mémoire et plus il fait sens. Considérons le fait suivant : une jeune femme a subi l'étreinte d'un mendiant. Quels scénarios notre imagination active-t-elle en premier ? Ceux préconstruits par les médias : le mendiant était ivre, il voulait son argent ou il voulait la violer. Le fait divers va alors à l'encontre de ces préjugés : le mendiant était juste reconnaissant de la générosité de la dame en question. Ce que Barthes formule ainsi :

Le fait divers est riche de déviations causales : en vertu de certains stéréotypes, on attend une cause, et c'est une autre qui apparaît [...].¹⁹

Cependant, cet argument est à double tranchant : le fait divers ne fait-il pas les stéréotypes autant qu'il les défait ? Pourquoi associons-nous le fait divers « voiture brûlée » aux responsables « jeunes des cités » ou l'acte « tombes juives profanées » aux acteurs « groupes nazis » ? C'est que ces faits divers ont été abusivement répétés par les médias jusqu'à perdre leur caractère exceptionnel et devenir logiques. Le fait divers est donc double : fécond, il permet de voir l'insolite par la mise en récit d'un événement ; manipulateur, il conduit à associer automatiquement une histoire à un événement. Cette dangereuse association est sans doute une forme de ce que l'écrivain Christian Salmon appelle, dans un article paru dans *Le Monde diplomatique* de novembre 2006, le « *storytelling* »²⁰. «Tendance apparue dans les années 1980, sous la présidence de Ronald Reagan, lorsque les *stories* en vinrent à se substituer aux arguments raisonnés et aux statistiques dans les discours officiels », le *storytelling* « s'est imposé en dix ans à toutes les institutions au point d'apparaître comme le paradigme de la révolution culturelle du capitalisme, une nouvelle norme narrative qui irrigue et formate les secteurs d'activité les plus divers » :

Que vous vouliez mener à bien une négociation commerciale ou faire signer un traité de paix à des factions rivales, lancer un nouveau produit ou faire accepter à un collectif de travail un changement important, y compris son propre licenciement, concevoir un jeu vidéo ou consolider la démocratie dans un pays de l'ex-Union soviétique..., la méthode employée, les

¹⁸ Barthes, *Op. cit.*, p. 199.

¹⁹ *Ibid.*, p. 198.

²⁰ On peut consulter cet article sur le site du *Monde diplomatique* : Christian Salmon, « Une machine à fabriquer des histoires » [en ligne]. <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/11/SALMON/14124> [Site consulté le 11 mai 2009].

interlocuteurs, les financements, le calendrier sont les mêmes et s'appuient toujours sur le *modus operandi* du *storytelling*, devenu le b.a.-ba de l'idéologie enseignée aux hommes politiques et aux chefs d'entreprise. Le *storytelling* envahit peu à peu des disciplines aussi diverses que la sociologie, l'économie, le droit, la psychologie, l'éducation, les neurosciences, l'intelligence artificielle...²¹

Que l'on ne se méprenne pas. Je ne suis pas en train de dire que Villiers de l'Isle-Adam, auteur de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, a annoncé dans ses *Histoires insolites* le phénomène actuel – dont l'hégémonie peut d'ailleurs être contestée – du *storytelling*. Loin de moi l'idée de faire dire à l'auteur ce qu'il n'a pas pu dire. Je souhaite juste montrer que la pratique du récit, telle qu'on l'observe dans le recueil villiérien, est un précieux outil d'investigation de notre rapport à la fiction. Mais sans doute ne vois-je dans l'œuvre de Villiers que ce que mes intérêts, mon environnement et mon époque m'y font voir. Ma lecture ne vaut jamais que le sens que j'attribue à la fiction²². Convaincue qu'il est urgent de nous demander ce que la pensée narrative *peut* dans nos vies, je suis fascinée par les pistes que la fiction villiérienne offre à ma réflexion.

Pour qu'un fait divers ne produise jamais un stéréotype, il faut peut-être qu'une incertitude demeure, que sa causalité reste indécidable. Les objets ont ce pouvoir, qui apparaissent parfois comme la cause manifeste mais irréductiblement mystérieuse d'un événement. Comme le remarque Barthes :

[...] c'est l'indice le plus discret qui finalement ouvre le mystère. Deux thèmes idéologiques sont ici impliqués : d'une part, le pouvoir infini des signes, le sentiment panique que les signes sont partout, que tout peut être signe ; d'autre part, la responsabilité des objets, aussi actifs en définitive que les personnes : il y a une fausse innocence de l'objet [...].²³

Ces deux thèmes sont en jeu dans « Un singulier chelem !²⁴ » où il suffit d'une carte tombée par terre pour « ouvrir le mystère ». Le narrateur de cette « histoire insolite » raconte que la duchesse douairière de Kerléanor, veuve exilée dans un manoir breton, y recevait « presque chaque soir » deux nobles amis pour jouer aux cartes. Or un soir d'automne, un joueur, « s'oubliant un peu dans le feu du triomphe » fit tomber une carte par terre. Ce fut alors l'occasion pour les trois joueurs d'observer leurs cartes à la lumière et d'en être médusés :

²¹ *Id.*

²² Je paraphrase ici la belle formule de Villiers : « Je ne vauX que le Sens que j'attribue à la Vie. » Voir *O. C.*, *Axël*, « Les Manuscrits », t. 2, p. 1506.

²³ Barthes, *Op. cit.*, p. 199.

²⁴ *O. C.*, p. 246-248.

Mais les trois visages vivants, au surgir de ce qu'ils entrevoyaient dans la *transparence* des cartes, semblaient médusés par une stupeur complexe. Sur le triple échange d'un coup d'œil hagard, l'abbé Lebon trouva seul la force de bougonner, d'une voix tremblante, cette réprobatrice réflexion :

– Et dire que nous jouons avec cela depuis tant d'années !²⁵

Mme de Kerléanor appela alors sa jeune servante pour qu'elle jetât les cartes au feu. Ici, il y a une disproportion presque fantastique entre la stupéfaction des joueurs et l'objet qui la produit. Qu'a-t-on vu sur ces cartes pour que l'on préférât les détruire ? L'anecdote ne le dit pas. Quand je pensais que les personnages y découvriraient le signe du temps qui passait et donc le reflet de leur vieillesse, A. Raitt et P.-G. Castex m'apprennent que ce conte répond à une commande du *Gil Blas* qui avait réclamé à Villiers « quelque chose de *croustillant* ²⁶ ». Ce ne serait donc pas des trèfles ni des piques usés mais des figurines nues que les personnages entreverraient, comme dans « La Manière de s'en servir », une des *Joyeuses nouvelles* de Marie-Émilie de Quivogne dont Villiers se serait inspiré pour écrire « Un singulier chelem ! ». Mais, s'ils en soulignent la connotation sexuelle (qui m'avait, je l'avoue, complètement échappé), les éditeurs se gardent, pour une fois, de révéler le sens caché de cette histoire. Ils remarquent avec justesse que :

[...] dans la version définitive, si le contraste subsiste entre les vieux aristocrates naïfs, reliques d'une époque révolue, et la corruption de la vie moderne représentée par les images obscènes, l'auteur s'abstient de tout commentaire qui pourrait expliciter un sens caché. Il laisse ainsi planer sur une anecdote d'apparence frivole le mystère légèrement inquiétant d'un symbole que rien ne vient éclairer.²⁷

Il y a donc une fausse transparence des cartes. Le « fameux dix de trèfle » « s'abrite derrière son inertie de chose, mais c'est en réalité pour mieux émettre une force causale, dont on ne sait bien si elle vient de lui-même ou d'ailleurs²⁸ », d'où l'incertitude irréductible du lecteur concernant le déroulement de ce chelem et sa liberté infinie d'interprétation. En produisant une transgression de l'espace du jeu, la chute de la carte peut symboliser, selon l'hypothèse de Bruno Tritsmans²⁹, une brèche ouverte dans un milieu aristocratique clos, mais elle peut aussi bien signifier autre chose. L'essentiel, semble nous dire le conteur, est de croire à la signification de l'objet, au « pouvoir infini des signes³⁰ ». Car, quand ce dix de trèfle

²⁵ *Ibid.*, p. 248.

²⁶ *Ibid.*, p. 1209.

²⁷ *Ibid.*, p. 1212.

²⁸ Barthes, *Op. cit.*, p. 200.

²⁹ Bruno Tritsmans, « Villiers et le jeu à propos d'«Un singulier chelem !» et de l'«L'Enjeu» », dans *Villiers de l'Isle-Adam, cent ans après (1889-1989)*, p. 93-100.

³⁰ Barthes, *Op. cit.*, p. 199.

émet soudainement une force causale, d' « autres astres, dans le vieux mensonge de l'étendue, font des signes depuis longtemps³¹ ». Et, il faut faire l'effort de VOIR ces signes pour donner un sens original et personnel aux événements que nous lisons et vivons.

1.4. « Comme c'est curieux et quelle coïncidence !³² »

La deuxième relation immanente au fait divers est, selon Barthes, la coïncidence. Celle-ci est produite par « la répétition d'un événement, si anodin soit-il » ou « par le rapprochement de termes qualitativement distants ». Dans ce cas, elle peut prendre la forme du *comble*, ce « mouvement bien connu de la tragédie classique », dans lequel « la causalité est retournée en vertu d'un dessin exactement symétrique ». Le *comble*, explique Barthes, « a précisément pour fonction d'opérer une conversion du hasard en signe, car l'exactitude d'un renversement ne peut être pensée en dehors d'une Intelligence qui l'accomplit ». Or, les *Histoires insolites* ne manquent pas de mettre en scène ce genre de renversement. Des perroquets « plagiaires de la foudre » se retrouvèrent, par « cette déité aux yeux distraits et sagaces qu'on nomme la Force des choses », foudroyés³³. À cause d'un « incident insolite », un vieux juif fut contraint de demander asile à un Christ gothique qu'il avait en aversion³⁴. Et un certain docteur Hallidonhill tua son patient après l'avoir ressuscité³⁵. Le dieu qui rôde derrière ces renversements insolites³⁶, c'est évidemment le conteur qui met en scène les événements comme des signes, mais c'est aussi le lecteur qui essaie d'en deviner le contenu. Autrement dit, et conformément je pense, à l'idéalisme villiérien : il n'y a de coïncidence que mise en scène et, une coïncidence n'a d'autre sens que celui qu'on veut bien lui donner. Il n'est alors pas étonnant que les *Histoires insolites* s'inspirent de la structure du fait divers. Dans les deux cas, nous sommes dans « un monde de la signification » où « l'événement est pleinement vécu [ou lu] comme un signe dont le contenu demeure incertain³⁷ ». Dans les deux cas, la fonction historique est claire :

[...] préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable ; et cette ambiguïté est historiquement nécessaire dans la mesure où il faut encore à l'homme des

³¹ O. C., « Fragments divers », t. 2, p. 1005.

³² On aura reconnu le célèbre leitmotiv de la scène de retrouvailles entre M. et Mme Martin dans la quatrième scène de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco (1950).

³³ O. C., « Les Plagiaires de la foudre », p. 235

³⁴ *Ibid.*, « La Céleste Aventure », p. 240.

³⁵ *Ibid.*, « L'Héroïsme du docteur Hallidonhill », p. 258.

³⁶ Je reprends ici la formule de Roland Barthes : « un dieu rôde derrière le fait divers », *Op. cit.*, p. 203.

³⁷ *Id.*

signes (ce qui le rassure) mais où il faut aussi que ces signes soient de contenu incertain (ce qui l'irresponsabilise) [...]³⁸

J'ajouterais que l'incertitude du contenu des signes, leur irréductible polysémie, offrent à l'homme deux armes contre la misère : la liberté et la dérision. De l'ordre du *possible*, le sens que nous donnons aux hasards et coïncidences, demeure ouvert. Nous sommes libres, du moins consciemment, de la signification que nous donnons à la répétition de deux événements que nous vivons ou lisons. Notre interprétation est certes guidée par le contexte et, dans le cadre de la lecture, par l'intention de l'auteur, mais dépend finalement de notre capacité à voir les signes et de notre volonté d'y croire. C'est donc la liberté de notre imagination que préserve l'ambiguïté des signes. Si toute cause était donnée comme certaine, nous serions étrangers au monde qui n'aurait pas besoin de nous pour avoir du sens et de l'ordre. Si tout événement était rationnel, nous ne pourrions pas rire de notre condition ni nous moquer de notre propre ignorance. Or, comment nous détourner du pire autrement que par le rire ? L'insolite et son paroxysme, l'absurde, ont ceci de paradoxal qu'ils révèlent aux hommes leur ignorance et leur pouvoir infini de la dépasser par le rire et la poésie. L'expérience du dérèglement de la causalité et de la rupture du sens est, en effet, aussi bénéfique que douloureuse. Elle nous invite à (re)créer nous-mêmes les liens qui nous échappent et nous rend maîtres de nos histoires.

Chapitre 2 : L'expérience première de la discontinuité

2.1. La discontinuité manifeste du recueil villiérien

J'ai signalé, au début de cette étude, qu'une caractéristique du recueil semblait rassembler tous ses critiques et théoriciens : sa tension entre le tout et la partie, entre la suture et la rupture. La discontinuité du recueil est généralement considérée comme la face visible d'une continuité à dévoiler, si bien qu'elle fait rarement l'objet d'analyse. Pourtant, il me semble qu'avant d'être l'indice d'une totalité à reconstruire, la discontinuité fait sens. La mise en scène de la rupture n'est pas un choix anodin pour un conteur ni une expérience gratuite pour le lecteur. Tous les jours, nous sommes confrontés à la discontinuité du sens. Tous les jours, nous la déplorons ou la nions sans réaliser qu'elle est une étape essentielle dans la construction de notre vision du monde. Il faut donc rendre au recueil son pouvoir de résistance pour faire une expérience bénéfique de sa discontinuité. Autrement dit, le recueil villiérien n'est pas un livre : ça se voit, ça s'expérimente et ça enrichit. Avant de chercher à

³⁸ *Id.*

comprendre pourquoi « Les Plagiaires de la foudre », récit initial des *Histoires insolites*, est surtitré « Prologue » et pourquoi « L'Etna chez soi », dernier texte du recueil, porte la mention « Épilogue », le lecteur constate d'abord l'hétérogénéité de l'œuvre qu'il a sous les yeux. Si les recueils villiétiens sont linéaires, au sens où ils font se succéder un nombre choisi de textes selon un ordre choisi³⁹, ils ne sont pas continus. À la fin de chaque histoire, surtout si celle-ci s'achève en haut de la page, le lecteur doit parcourir un blanc typographique puis tourner la page et découvrir un nouveau titre, une nouvelle situation initiale et de nouveaux personnages. J'énonce ici des évidences que la plupart des critiques se gardent bien de mentionner, comme si elles n'étaient pas déterminantes dans la lecture du recueil. Or ces ruptures manifestes font, selon moi, de la lecture du recueil un modèle de l'appréhension du monde.

2.2. L'hétérogénéité des univers fictionnels

C'est en lisant les *Univers de la fiction*⁴⁰, essai difficile et passionnant de Thomas Pavel, qu'il m'est apparu que la structure du recueil villiérien s'apparentait à celle de la réalité. Les histoires villiétiennes, au sein de l'ensemble que constitue le recueil, et dans leur discontinuité, m'ont permis d'entrevoir les mondes fictionnels explorés par T. Pavel. C'est d'abord sa proposition sur la « fluidité négligée⁴¹ » du langage qui a attiré mon attention parce qu'elle vient soutenir mon analyse des discours de *L'Amour suprême*. Il est, selon le théoricien, légitime de se servir des énoncés *représentés* dans la fiction pour comprendre la complexité des actes de langage car ils relèvent de la même polyphonie. « Contre les règles d'assertion, contre l'idée d'un locuteur maître de ses paroles et contre toute dévaluation des énoncés "inauthentiques"⁴² », T. Pavel défend le caractère insaisissable de l'origine de toute parole. La première rupture dont nous faisons l'expérience dans le recueil villiérien comme dans nos vies serait donc celle du langage. En effet, tous nos propos ne nous appartiennent pas et ne sont pas maîtrisés. Comme les chroniqueurs de *L'Amour suprême*, nous citons, parodions, suggérons, et professons nos croyances, plus ou moins volontairement. Aussi, la « fluidité » du langage, telle que je la conçois, n'est pas que celle exceptionnelle du prophète

³⁹ Ces choix, arbitraires ou cohérents, faits par l'auteur ou l'éditeur, balisent la lecture du recueil.

⁴⁰ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1986, 210 p. Titre original : *Fictional Worlds*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

⁴² *Id.*

inspiré par son dieu ou du poète écrivant sous la dictée de sa muse⁴³, elle est surtout ce sentiment d'étrangeté que j'éprouve chaque jour quand je donne mon avis en reprenant les arguments d'un chroniqueur de France Culture, quand je me surprends à donner les mêmes conseils que ceux donnés par mon père, quand je ne reconnais pas ma propre voix enregistrée, quand je tiens des propos *que je ne pensais pas*, quand je ne parviens pas à dire ce que j'ai envie de dire, quand on m'apprend que j'ai parlé dans mon sommeil, quand des mots m'échappent etc. À cette fluidité irréductible du langage, T. Pavel va alors ajouter l'hétérogénéité des structures qui rendent compte du monde dans lequel nous vivons. Le chapitre qui leur est consacré est retors. En ne retenant ici que ce qui fait sens pour mon étude, j'ai conscience de réduire la portée philosophique des propositions de T. Pavel. Cependant il me semble que le recueil villiérien pourrait relever de ce que le théoricien appelle une « structure saillante ».

Les « structures saillantes » rendent compte du monde d'une manière complexe. Ce sont des structures duelles, c'est-à-dire « réunissant à l'intérieur d'une seule structure deux ou plusieurs univers⁴⁴ » mais dans lesquelles « l'univers secondaire est essentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers.⁴⁵ » Ces structures, explique T. Pavel, « ont depuis toujours fourni le noyau ontologique des conceptions religieuses du monde » :

[...] la mentalité religieuse divise l'univers en deux régions qualitativement différentes. L'espace est partagé en régions sacrées, dotées de réalité dans le sens le plus fort du terme, et endroits non sacrés instables ; le temps sacré cyclique contraste avec la durée profane irréversible. Selon Éliade, « l'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace est une expérience primordiale, homologue à la fondation de l'univers. »⁴⁶

Puis, il donne des exemples de représentation de ces structures saillantes dans la fiction, notamment, *The Once and Future King*, roman de T.H. White publié en 1958, qui oscille entre le Moyen Âge (la cour du roi Arthur) et les temps modernes (la Grande-Bretagne impériale du début du XX^{ème} siècle) sans choisir un « système ultime de référence⁴⁷ ». T. Pavel précise alors que :

⁴³ Ce sont les exemples donnés par Thomas Pavel, *Op. cit.*, p. 34 : « Tout comme le prophète tire sa force de son dieu, le poète, en parlant de la muse, de l'inspiration, voire de l'inconscient, se réfère à ce type d'expérience langagière, au cours de laquelle le locuteur se sent animé par une voix qui ne coïncide pas avec la sienne. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

[...] la complexité ontologique des œuvres de fiction ne se limite pas toujours à la représentation de l'opposition entre sacré et profane [...], cette complexité peut dériver tout aussi bien des singularités d'un personnage qui n'accepte pas l'univers-réel-dans-le-texte, ou d'une narration qui hésite elle-même entre plusieurs réalités-dans-le-texte.⁴⁸

Or, il me semble que le recueil villiérien met en scène à plusieurs niveaux cette « complexité ontologique ».

Les actes du colloque international consacré à Villiers de l'Isle-Adam en mai 1989 à La Sorbonne, témoignent, en effet, de la division de l'univers villiérien en « régions qualitativement différentes ». Selon Bruno Tritsmans, dont j'évoquais l'étude précédemment, l'œuvre de Villiers est « dynamisée par un “univers autre”, construite en “alternance” ou en “contre-point” selon les axes temporel (passé-présent), métaphysique (réel-transcendance), politiques (légitimistes-républicains) ou autres.⁴⁹ » Le critique prend l'exemple d'« Un singulier chelem » et de « L'Enjeu⁵⁰ », quatrième texte des *Nouveaux contes cruels*, et il montre comment ces deux récits « opposent tous les deux le jeu, paradigmatique d'une société close, à un extérieur menaçant, qui finit, d'une façon ou d'une autre, par s'y introduire et par briser la clôture rassurante.⁵¹ » Incarnée par la mystérieuse transparence des cartes ou par l'inquiétant secret de l'abbé Tussert, la transgression affirme la présence de deux univers distincts – celui du jeu où se retirent « à l'abri de toutes approches des “idées modernes” » les « rares survivants d'une société disparue⁵² » et celui d'une modernité corrompue représentée par des cartes obscènes ou des paroles impies, symboles d'un ailleurs menaçant – et la met en cause en montrant la perméabilité de ces univers et le risque d'une réversibilité des valeurs. Des transgressions du même ordre sont mises en scène dans « Les Phantasmes de M. Redoux⁵³ ». En effet, les « passants trompe-l'œil » du musée Tussaud où M. Redoux entre pour satisfaire sa lubie, sont « si difficiles à distinguer des autres » que l'assemblée de cire semble se confondre à celle des vivants. Les faux personnages ne seraient peut-être pas les « passants » du monde que l'on croit. Mais c'est surtout à un niveau personnel et psychologique que s'observe la transgression. Dépossédé de sa volonté par une lubie « d'une

⁴⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹ Bruno Tritsmans, *Art. cit.*, p. 93.

⁵⁰ *O. C.*, *Nouveaux contes cruels*, p. 373-378. Publié dans le *Gil Blas* en juin 1888, « L'Enjeu » met en scène trois joueurs dans la demeure isolée de leur hôte Maryelle. L'un deux, l'abbé Tussert, personnage taciturne et sacrilège, manque d'argent pour sa revanche et décide de mettre en jeu « le secret de l'Église ». Comme il perd, il prononce cette « fantastique parole » qui fait « *quand même* » pâlir l'assemblée : « Le secret de l'Église ?...C'EST... – C'EST QU'IL N'Y A PAS DE “PURGATOIRE”. »

⁵¹ Bruno Tritsmans, *Art. cit.*, p. 98.

⁵² *O. C.*, « Un singulier chelem », p. 246 et 247.

⁵³ *O. C.*, *Histoires insolites*, p. 262-268.

intensité insolite » consistant à revivre les « sensations terribles, – terribles ! qu’avait dû éprouver, devant cette planche fatale, le bon roi Louis XVI !... », M. Redoux *réalise* si bien ses fantasmes que, sous le carcan de l’inoffensive guillotine du musée, il est victime d’une « syncope définitive ». Quand l’espace fantasmagorique veut se concrétiser dans l’espace réel, le sujet risque donc d’être dépossédé de lui-même ; la rupture est peut-être ici celle du conscient et de l’inconscient. Une autre « complexité ontologique » est représentée dans le recueil villiérien : celle qui juxtapose sensualité et religion.

Dans un acte du colloque sur Villiers intitulé « Entre les “belles âmes” de Schiller et un certain romantisme noir », Marta Giné Janer remarque que dans *Axël* Villiers « a besoin d’un fond idyllique et catholique⁵⁴ » pour exprimer les charmes du péché, le goût sacrilège et le sensualisme. Si « l’amour suprême » s’atteint, pour le croyant comme pour l’amant, d’une manière définitive et totale dans la réunion avec l’être aimé, c’est-à-dire dans l’au-delà, l’amour physique semble lui relever d’un autre univers, instable et éphémère, mais tout aussi présent dans les contes villiériens. C’est en lisant le recueil des *Nouveaux contes cruels* que j’ai été le plus impressionnée par la capacité du conteur à concevoir des univers fictionnels radicalement différents. Il y a, pour moi, quelque chose d’insolite et d’exemplaire dans la réunion, au sein d’un même recueil, d’histoires chrétiennes : « Sœur Natalia » et « Le Chant du Coq », et d’histoires que je qualifierais d’érotiques, au sens où elles traitent en partie d’amour physique, de plaisir sexuel : « Sylvabel » et « L’Incomprise ». À la lecture de ces deux dernières, il m’a semblé que Villiers cernait si précisément l’étonnant langage de l’amour qu’il ne pouvait y être question de morale ni de misogynie. Contrairement aux éditeurs de La Pléiade, je n’ai pas l’impression que Villiers ait évoqué des plaisirs violents pour dénoncer les vices de la sexualité féminine et le péché de la chair. Pour moi, ces deux récits ne célèbrent ni ne condamnent le sensualisme par rapport à l’amour spirituel ou idéal ; ils ne se situent tout simplement pas sur le même plan ou, pour reprendre le terme de T. Pavel, pas dans la même « région ». Cela n’empêche qu’ils cohabitent dans le même univers fictionnel.

⁵⁴ Marta Giné Janer, « Villiers de l’Isle-Adam : entre les “belles âmes” de Schiller et un certain romantisme noir », *Op. cit.*, p. 128. M. G. Janer montre, à partir du personnage de sœur Aloyse, que Villiers a dévoilé ce qui rapproche les passions sensuelles de la mystique : le sentiment de mort et la conscience d’une transgression. Ce n’est pas mon propos ici ; je veux juste souligner l’insolite juxtaposition, dans les recueils villiériens, de propos érotiques et de propos chrétiens.

L'histoire de « Sylvabel⁵⁵ », par exemple, a été trop de fois retravaillée par Villiers pour n'aboutir qu'à une leçon « profondément misogyne⁵⁶ ». Il n'y a pas plus de leçon dans cette anecdote sur les rapports amoureux que dans les contes que les éditeurs jugent idéalistes et symboliquement ouverts. Les changements d'intrigue et de titre, qu'a connus le récit avant sa publication⁵⁷, auraient dû empêcher A. Raitt et P.-G. Castex d'affirmer que « chez Villiers, c'est la femme qui recherche son plaisir dans le masochisme⁵⁸ ». Chez Villiers, c'est la femme et c'est l'homme qui cherchent leur plaisir de différentes façons, dans la complicité ou l'incompréhension. Sylvabel n'est pas qu'une « femme froide et inhumaine » ni son mari qu'un homme « paisible » et un « artiste ». Les rôles sont moins figés qu'il n'y paraît et c'est justement l'étrangeté et la réversibilité des rapports de force dans le couple qui font, à mon sens, l'intérêt du récit. Sylvabel a besoin de « tressaillir » pour désirer, tandis que Gabriel est capable de violence pour être désiré. Tous deux inventent donc le scénario qui satisfera leur désir et permettra à leur histoire d'amour de commencer. Gabriel, sous le conseil d'un ami, met en scène son « irascible CARACTÈRE » au cours d'une partie de chasse, tandis que Sylvabel imagine que « l'homme qui, entre tous, est doué d'assez de fermeté pour accomplir [...] le bon conseil d'un ami sûr et de clairvoyance éprouvée – *s'atteste, par cela seul, être supérieur à ce conseil même, et fait preuve pas conséquent d'assez de " caractère" pour être digne d'amour.* » C'est donc l'amour dans ses mises en scènes les plus insolites et ses rapports de domination et de soumission les plus réels, qui est représenté dans « Sylvabel », sans leçon de morale chrétienne.

Quant à l'histoire de « Sœur Natalia⁵⁹ », qui suit celle de « L'Incomprise⁶⁰ », elle aurait pu être, pour Villiers, l'occasion de sanctionner la fugacité des plaisirs charnels. Si la « jeune fille aux traits d'une beauté suave et touchante », après avoir déserté son couvent pour les caresses « éperdues et enivrantes » d'un cavalier, n'avait pu reprendre le voile, les éditeurs de La Pléiade en auraient légitimement tiré une morale. Mais ces derniers nous informent, au contraire, que Villiers n'avait aucune intention de commenter l'ancienne légende qui a inspiré

⁵⁵ O. C., *Nouveaux contes cruels*, p. 367-372.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1301.

⁵⁷ Voir la notice de « Sylvabel », O. C., p. 1295-1302. La version préoriginale de ce récit est imprimée dans *La Vie pour rire* le 1^{er} août 1881 sous le titre « Sylvanire », mais il faut remonter au plus tard en 1874 pour reconstituer la genèse de l'œuvre. Une première ébauche porte le titre « Antonia » tandis qu'une troisième version s'intitule « L'Homme à caractère ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1306.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 384-386.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 379-383.

son texte. Quand le conte paraît dans le *Gil Blas* du 23 février 1888, il débute par un paragraphe que Villiers a supprimé dans l'édition originale :

Je ne désire, ici, que restituer en sa simplicité primitive une curieuse légende espagnole avant que les enjolivements et commentaires de quelques modernes arrangeurs l'aient dénaturée dans les mémoires.⁶¹

Dans la légende, comme dans les recueils villiériers, amour charnel et spirituel ne s'excluent pas, ils sont deux expériences différentes et peut-être complémentaires – l'expérience de l'amour charnel permettant à Sœur Natalia de choisir librement l'amour spirituel. Il faut cependant se garder de faire dire au texte ce qu'il ne dit pas. Je me bornerai donc à constater que le recueil des *Nouveaux contes cruels*, en juxtaposant des univers qualitativement différents, est représentatif de l'hétérogénéité du monde dans lequel nous vivons et exemplaire en ce qu'il propose un modèle de structure saillante dans laquelle les univers se tolèrent au moins.

C'est encore deux conceptions de la littérature que Villiers affirme simultanément dans ses fictions. Fernando Cipriani suppose en effet que le mythe de l'Artificiel dans l'œuvre villiérierne et surtout dans *L'Ève future*,

[...] résulte de l'affirmation simultanée de deux tendances parallèles qui correspondent à deux conceptions de la littérature : l'une, celle du Rêve et de l'Absolu, exaltant la force poétique de l'illusion, la foi dans l'idéal et le surnaturel [...]; l'autre, naturaliste et scientiste, qui rapporte comme un fait divers, en forme de conte cruel, une banale histoire d'amour.⁶²

La fiction villiérierne engloberait donc en une unité sémantique le concret et l'abstrait, la pensée scientifique et la compétence narrative, le discours technique de la littérature naturaliste et celui métaphorique de la littérature symbolique. Cette hypothèse n'est peut-être pas très éloignée de mes analyses. Nous avons vu dans *L'Amour suprême* alterner un style de chroniqueur et une prose de conteur, des faits d'actualité et des intersignes, des descriptions scientifiques (« ...Secousses galvaniques?...Incitations du ciliaire?...Injections de sang artériel?...⁶³ ») et des perles poétiques (« Et la mobilité de ses prunelles, d'un noir étincelant, avivait la chaude pâleur ambrée de ses joues.⁶⁴ »). Nous avons observé les structures parallèles des faits divers et des « histoires insolites ». Et nous avons été fascinés par la

⁶¹ *Ibid.*, p. 1307.

⁶² Fernando Cipriani, « Le mythe de l'Artificiel dans l'œuvre de Villiers », *Villiers de l'Isle-Adam, cent ans après (1889-1989)*, p. 134.

⁶³ O. C., « Le Secret de l'échafaud », p. 24.

⁶⁴ *Ibid.*, « Catalina », p. 60.

liberté, voire la désinvolture, avec laquelle Villiers juxtapose des discours d'autorité contradictoires, nivelle les degrés de fiction, détourne nos attentes. Cependant, dans les trois recueils villiéens que j'ai proposé d'étudier, ce n'est pas le mythe de l'Artificiel mais la puissance du *Possible* qui permet d'accueillir, au sein d'une même œuvre, des univers hétérogènes. L'actuel et le virtuel s'y partagent, en effet, l'espace de la fiction. L'expérience de l'un et de l'autre permet d'être confronté à l'hétérogénéité du monde actuel, de voir ses phénomènes et incidents insolites et d'accepter sa contingence pour mieux imaginer un monde *possible*, idéal et personnel.

2.3. Une « fusion ontologique⁶⁵ » de l'actuel et du virtuel ?

C'est aux deux auteurs d'*Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, que j'emprunte l'opposition entre l'actuel et le non-actuel ou virtuel. Ceux-ci rappellent, en effet, que depuis Aristote, entre le faux et le vrai, il y a le possible. Or cette modalité relève aussi bien du réel – nous ne vivons jamais que dans un « monde possible » et « toutes les œuvres humaines ne sont que “des façons de mondes” » – que de l'irréel. Il convient donc de remettre en question la notion de monde réel et « d'opposer non le réel à l'irréel mais l'actuel au non-actuel.⁶⁶» Ces deux nouvelles catégories, que je trouve pertinentes pour rendre compte de notre rapport au monde et à la fiction, Villiers ne les fait-il pas fusionner dans son œuvre ? S'il y a une constante que je me risquerais à percevoir dans les trois recueils étudiés, c'est la « virtualisation » qui « naît de la confusion entre la puissance et l'acte ». Cette définition de Serge Meitinger me paraît essentielle pour comprendre l'univers villiéen. Le critique propose, dans l'un des actes du colloque de 1990, une comparaison des plus fécondes entre les œuvres de Villiers et de son ami et correspondant privilégié Stéphane Mallarmé⁶⁷. Il met notamment en parallèle les esquisses d'*Axël*, drame posthume auquel Villiers a travaillé pendant plus de vingt ans, et les fragments d'*Igitur*, œuvre poétique et philosophique débutée en 1869 et laissée inachevée par Mallarmé. Il souligne deux métaphores majeures : le coup de dés d'*Igitur* qui arrête le hasard, et l'illusion bienheureuse qui appelle le renoncement d'*Axël*, puis il explique ce qui, pour lui, est capital :

[...] c'est qu'à travers le « renoncement » d'*Axël* et la foi qu'il apporte à la « réalité » de l'illusion assimilée à l'âme comme à travers le « coup de dés »

⁶⁵ Thomas Pavel, *Op. cit.*, p. 175.

⁶⁶ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Op. cit.*, p. 59-60.

⁶⁷ J'insiste sur cette amitié car j'ai été surprise, à la lecture de la *Correspondance générale* de Villiers, de découvrir l'admiration mais surtout la bienveillance que Mallarmé avait pour le conteur. Dans une lettre du 16 mars 1889, il écrit : « Me voilà, mon vieux, oui, tu le dis, ce sont les derniers embêtements. Dors sur tes deux oreilles. Ton Stéphane Mallarmé. », *Op. cit.*, p. 267.

seulement pensé d'Igitur *se découvre et s'invente*, chez nos deux auteurs [...] une visée de l'être qui tend à placer sur le même plan le virtuel et le réel, l'actuel et le potentiel, le *possible* ne relevant plus désormais du non-être comme dans l'ontologie classique mais devenant à part entière une catégorie de l'être. Et un tel mode de *virtualisation* de ce qui est et qui pourtant ainsi *ne cesse pas d'être* est susceptible de constituer le champ de l'imaginaire en un *monde* dont la consistance pourra peut-être le disputer à celle du réel.⁶⁸

N'est-ce pas cette même « visée de l'être » qui s'invente d'une façon ludique dans les recueils villiériens ? L'entrée de l'actualité dans *L'Amour suprême* ne permet-elle pas à Villiers de mettre en scène le rebondissement de l'actuel vers le possible, voire son dépassement par un virtuel ironique ou/et poétique ?

Nous avons vu que les conséquences *possibles* de la loi Naquet ont, dans *L'Amour suprême*, plus d'effets (satiriques et théâtraux) que l'*acte* de loi. Quant à la *puissance* des coïncidences, elle rivalise avec la chronologie historique. Rendant son « droit au passé », Jules Favre signe la capitulation de la République française face à l'Allemagne avec le cachet des rois Bourbons, tandis qu'annonçant des troubles à venir, les grands-ducs du parc de Weimar épient la promenade nocturne du tzar Alexandre II. Dans les *Histoires insolites*, c'est souvent la *puissance* de l'imagination ou de la foi qui « détraque⁶⁹ » la causalité des faits divers. Ainsi, l'orpheline Euphrasie fut sauvée par le « “miracle” que CRÉA sa foi⁷⁰, M. Redoux guillotiné par ses phantasmes et les amants de Tolède séparés par la peur de l'étreinte éternelle⁷¹. Mais c'est peut-être le deuxième récit des *Nouveaux contes cruels*⁷² qui illustre avec le plus d'effets la puissance ambivalente du *possible*. Dans ce conte, le narrateur se glisse dans l'imagination pleine de crainte et d'espoir d'un prisonnier du Grand-Inquisiteur, qui, à la veille de son exécution, subit « la torture par l'espérance ». Parvenu à ouvrir la porte de sa cellule, le condamné rampe dans le corridor de sa prison, terrorisé à l'idée d'être vu,

⁶⁸ Stéphane Meitinger, « Les Voies de l'intertexte. Villiers de l'Isle-Adam - Mallarmé », *Op. cit.*, p. 55-56.

⁶⁹ Barthes, *Op. cit.*, p. 199 : « [...] la relation causale est chose bizarre ; le faible volume d'une cause n'amortit nullement l'ampleur de son effet ; le *peu* égale le *beaucoup* ; et par là même, cette causalité en quelque sorte détraquée, peut-être partout [...] »

⁷⁰ O. C., « La Céleste Aventure », p. 240-245. Un vieux juif nommé Mosé est victime d'une inondation alors qu'il fait ses comptes. Contraint de se percher au sommet d'un calvaire, il échappe à la noyade en s'agrippant à un Christ gothique auquel il remet une pièce d'or en guise de remerciement. Cette anecdote, révèle le narrateur, est l'explication « physique » du miracle d'Euphrasie. Orpheline sans travail et sans abri, cette jeune fille, venue demander de l'aide à ce même Christ en croix, vit tomber sur sa robe une pièce à l'effigie du roi Louis XVI. Ce « miracle » déclencha son œuvre sainte.

⁷¹ *Ibid.*, « Les Amants de Tolède », p. 283-286. Dans son palais, le Grand-Inquisiteur d'Espagne imposa la « dure épreuve du Bonheur » à deux jeunes gens qu'il venait de marier. Il les fit réunir dans la même couche pendant quarante-huit heures. Après cette étreinte forcée, les amants « ne s'embrassèrent jamais plus – de peur... DE PEUR QUE CELA NE RECOMMENÇAT ! »

⁷² *Ibid.*, « La Torture pas l'espérance », p. 361-366.

étouffé par l'anxiété, parfois « à demi-mort » mais agi par l'espoir : « Il fallait se hâter vers ce but qu'il s'imaginait (maladivement, sans doute) être la délivrance ! ». Quand il atteint enfin la sortie, il comprend, dans les bras du Grand-Inquisiteur, « *que toutes les phases de la fatale soirée n'étaient qu'un supplice prévu, celui de l'Espérance !* ». Ce récit montre la puissance double de l'imagination qui porte l'espoir, même vain, du condamné, et manque pourtant de le tuer d'effroi. Dans tout le texte, comme dans les trois recueils, c'est ce qui est *possible* (ce que les narrateurs-chroniqueurs ou les personnages imaginent) qui prime sur ce qui est *actuel* (à savoir les faits tirés de l'actualité et ce qui relève de « l'univers-réel-dans-le-texte »), cela pour le meilleur et le pire.

Un fascinant paradoxe du recueil villérien se découvre ici. Non seulement il assume sa discontinuité structurale et réaffirme à chaque conte le début et la fin d'un univers fictionnel, désactivant momentanément l'illusion référentielle, mais il répète la rupture à des niveaux multiples. Les thèmes (histoires chrétiennes, scientifiques, érotiques), les genres (chroniques, contes, poèmes en prose, souvenirs...), les tons (ironique ou lyrique, comique ou sérieux) et les degrés de fiction (actualité ou fantaisie, citation ou commentaire, souvenir ou fantasme) se succèdent, s'interrompent et se brouillent, comme pour empêcher toute adhésion définitive du lecteur à la fiction. Pourtant, cette discontinuité multiforme aboutit à une « fusion ontologique⁷³ », selon la belle expression de T. Pavel, entre l'actuel et le virtuel. Ce qui est actuel (informations, discours, ouvrages, énonciation) est miné par la fiction tandis que ce qui est virtuel est traité comme actuel et fait acte, au sens où cela agit directement sur le lecteur (le charmant, le mystifiant, l'interrogeant) et sur sa façon de concevoir le monde. Cette « virtualisation », qui est le contraire mais aussi la conséquence de la discontinuité, a en effet le pouvoir de faire entrer le lecteur dans l'œuvre. Car les recueils, ainsi laissés en suspens entre des voix plus ou moins ironiques, des symboles inexpliqués, des degrés de fiction nivelés, « continue[nt] à *faire être* une gamme inouïe de *possibles* et c'est sans doute notre vocation de lecteur que de les déployer et de les tenir vivants.⁷⁴»

⁷³ Thomas Pavel, *Op. cit.*, p. 175. Voir le paragraphe consacré aux « paysages fictionnels », p. 175-181. T. Pavel prend l'exemple de la conception religieuse du monde et explique que, selon le croyant, « la texture du monde profane s'ouvre par endroits à l'épiphanie du sacré, en signalant, précisément, les passages entre les deux niveaux. Les êtres et les objets doués de *mana*, les grottes miraculeuses et prophétiques, les montagnes sacrées, les hauts lieux du culte, tous ces endroits offrent des points d'articulation où les deux mondes – sacrés et profanes – se rejoignent dans ce qu'on pourrait appeler une série de fusions ontologiques. » Il ajoute qu'« on peut concevoir des fusions complètes. Toutes les entités du monde profane y joueraient un rôle au niveau sacré. »

⁷⁴ Serge Meitinger, *Art. cit.*, p. 56.

Chapitre 3 : L'indispensable recherche d'un surplus de sens

3.1. Investir librement la fiction

Déçu dans ses attentes, déconcentré par la discontinuité, parfois interdit face à l'équivocité des symboles, souvent conscient d'être mystifié, le lecteur du recueil villiérien fait pourtant l'expérience d'une grande liberté. Les nombreuses ruptures ménagées par le conteur finissent par assouplir et stimuler sa pensée. Il acquiert progressivement une plus grande disponibilité face aux événements quels qu'ils soient. Il se tient toujours prêt à recommencer une histoire, découvrir un nouvel événement insolite, écouter un silence, s'émerveiller d'un instant, interpréter une coïncidence pour finalement accepter la contingence et rebondir ou non vers l'idéal.

*Car il faut qu'on soit librement arrivé au but choisi.*⁷⁵

Cette exigence suprême est extraite d'une sorte de parabole probablement destinée à la troisième partie d'*Axël*. Dans ce texte, un pèlerin et son guide vont à une fête où le premier doit être sacré. Ils marchent dans la nuit, la neige et le vent. Soudain le pèlerin s'arrête, figé par « le regret d'une chose oubliée en l'ancienne patrie ». Sa foi se voile de défiance, il s'interroge, se couche et plonge dans le sommeil. Son guide ne peut alors plus rien pour lui et doit l'abandonner « car *il faut* qu'on soit librement arrivé au but choisi ». Je répète à dessein cette exigence qui informe, selon moi, toute l'œuvre villiérienne. Libre railleur et libre rêveur, Villiers ne contraint ses lecteurs que pour leur faire expérimenter sa vertigineuse liberté.

Dans un essai intitulé *Le Chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam*, Sylvain Simon insiste justement sur la liberté créatrice de Villiers et ses périls, notamment face à l'Église. Un exemple fameux de cette indépendance d'esprit est la correspondance secrète que Villiers a entretenue alors que ses parents l'avaient contraint de faire à second séjour à l'abbaye de Solesmes pour qu'il retrouvât la foi. Dans une lettre adressée à Jean Marras le 26 août 1863, il écrit :

Je suis prisonnier ! et dans une position atroce ! – Il faut que je m'en aille de Solesme, et on s'est arrangé de manière à me couper les vivres pour me forcer de me faire une retraite ; de me confesser, etc.

⁷⁵ O. C., *Axël*, « Les Manuscrits », t. 2, p. 1513.

Je fais volontiers les choses librement, mais la contrainte m'exaspère et je trouve que je ne la mérite pas. [...]⁷⁶

Ce dernier aveu est remarquable car il montre le paradoxe où se situe Villiers qui semble aspirer à la retraite hors du monde et ressentir, en même temps, une « horreur viscérale à l'idée d'être incarcéré⁷⁷ ». Si certains contes mettent en scène des retraites au couvent libres et admirables (c'est le cas dans « L'Amour suprême » et « Sœur Natalia »), d'autres représentent les abus de la contrainte (« Les Amants de Tolède ») et l'horreur de l'enfermement (« la Torture par l'espérance »). De même, si certaines chroniques font entendre d'intransigeantes professions de foi, d'autres – parfois les mêmes – s'approchent du blasphème. Or, il me semble que cette liberté périlleuse voire sacrilège que s'octroie Villiers, est à l'œuvre dans la lecture de ses recueils. C'est comme si le conteur était notre guide et qu'à chaque arrêt de notre lecture, à chaque moment d'incompréhension, de doute ou de rêverie, au lieu de nous montrer le chemin, il s'absentait pour nous laisser trouver un nouvel itinéraire et faire l'expérience de notre liberté d'interprétation. Mais cette liberté ne nous est acquise qu'à la condition d'un investissement dans la fiction, d'une « contre-illusion personnelle⁷⁸ ».

La discontinuité, la polyphonie et la puissance symbolique des recueils villiéens confèrent une grande liberté d'interprétation au lecteur. Mais, pour que cette liberté soit effective, il faut que le lecteur suive l'enseignement de maître Janus et attribue à la fiction, aussi ironique soit-elle, un sens personnel⁷⁹. La liberté du lecteur irait donc de pair avec l'illusionnisme villiéien. Si, comme le pense Edison,

[...] nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux ; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de

⁷⁶ *Correspondance générale*, t. 1 (1846-1880), p. 60-62.

⁷⁷ Sylvain Simon, *Le Chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam*, Jeunes Talents, Association « Découvrir », 1995, p. 148-158. S. Simon identifie ces deux aspirations, à l'isolement et à la liberté, à partir du personnage de Sara dans la première partie d'*Axël*. S'opposant à l'enfermement monastique, celle-ci constitue « un exemple vivant de l'indépendance morale et intellectuelle ». Le critique remarque cependant qu'il n'y a pas, dans l'œuvre villiéenne, de rejet définitif de l'institution ecclésiastique et il relève dans certains contes des portraits élogieux de prêtres ainsi que des prises de voile heureuses.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 177. « Le monde n'est qu'une vaste illusion à laquelle il importe de répondre par une contre-illusion personnelle. Toutes les constructions mentales sont illusoire, aucune n'a plus que les autres un titre à la vérité. »

⁷⁹ *O. C.*, *Axël*, p. 641. Maître Janus s'adressant à Axël : « [...] Le monde n'aura jamais, pour toi, d'autre sens que celui que tu lui attribueras. Grandis-toi donc, sous ses voiles, en lui conférant le sens sublime de t'en délivrer ! ne t'amoindris pas en t'asservissant aux sens d'esclave par lesquels il t'enserme et t'enchaîne. Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, choisis la plus divine [...] ».

leurs entités mystérieuses ; nous n'en possédons que ce que nous pouvons éprouver, chacun selon sa nature !⁸⁰

– alors nous sommes sommés d'investir tout notre regard dans l'œuvre. Car VOIR c'est, pour Villiers, donner de la VALEUR et en quelque sorte, *faire exister*. S. Simon a sans doute raison de remarquer que l'idéalisme villiérien, à la limite du solipsisme, n'a rien d'original mais il ne souligne pas suffisamment, à mon avis, sa fonction pédagogique ou, si l'on préfère, ses répercussions sur l'acte de lecture. Il explique que l'illusionnisme a une fonction de connaissance du monde (quand l'imagination fait voir ce qu'ignore le sens commun) et de création (quand la croyance devient l'acte)⁸¹ mais il ne voit pas que le lecteur peut s'en servir pour pénétrer l'œuvre de Villiers et enrichir ses possibles. Or, c'est précisément cette recherche, en partie guidée, d'une « plus-value sémantique », qui fait, selon moi, la spécificité du recueil villiérien.

Son « effet de réticulation⁸² », pour reprendre le terme à l'affreuse consonance de René Audet, est sans doute virtuel mais nulle part facultatif. Des liens intratextuels sont ménagés dans le recueil, que le lecteur doit activer pour, par exemple, mettre au jour des thèmes (la puissance de l'amour, la fascination de la guillotine, les abus de la science, la comédie du monde), reconnaître des types de personnages (les amants pâles, les femmes fatales, les savants fous, les bourgeois sans consistance), distinguer les voix de l'ironie, donner du sens aux répétitions lexicales et variations typographiques⁸³, découvrir des séries et enfin construire une possible méta-histoire, c'est-à-dire une histoire qui engloberait toutes les histoires du ou des recueil(s) en les réfléchissant. La recherche de cette histoire virtuelle, même si elle n'est qu'amorcée, est le moteur du recueil villiérien. Je ne suis pas en train de céder au démon de l'unité en préconisant une lecture globalisante des contes de Villiers mais je remarque simplement que le recueil, tel que l'invente Villiers, tend vers un sens idéal qui

⁸⁰ O. C., *L'Ève future*, t. 1, p. 839-840.

⁸¹ Sylvain Simon, *Op. cit.*, p. 225.

⁸² René Audet, *Op. cit.*, p. 73. René Audet insiste pour dire que l'« effet de réticulation », c'est-à-dire, « cette impression chez le lecteur de parcourir des textes qui partagent des points communs, qui entrent en relation les uns avec les autres, voire qui participent d'un réseau complexe » relève d'une seule décision du lecteur qui s'applique consciemment à chercher des liens entre les textes. Il observe ensuite que certaines récurrences lexicales, l'emploi d'un même narrateur, la reprise d'un thème dans un nombre variable de textes ou encore l'indécidable identité des univers partagés entre les textes, peuvent amener le lecteur à induire un thème général au recueil, à le penser comme un tout signifiant. Les indices sont donc déjà dans le texte avant que le lecteur ne prenne la décision d'en faire les signes d'une réticulation. Mais René Audet refuse d'y voir l'intention de l'auteur.

⁸³ C'est une chose difficile de VOIR dans la ponctuation et de la typographie fantaisistes de Villiers un sens original. Les mots en majuscules ne soulignent pas toujours l'importance du propos ni l'italique l'ironie, et l'omniprésence du tiret détraque la logique de la syntaxe plus souvent qu'il ne l'éclaire.

n'est ni singulier ni univoque mais toujours original et personnel et qui ne saurait être définitivement *actualisé* mais demeure toujours *possible*. L'élaboration de séries est exemplaire de cette recherche d'un sens qui outrepasserait les frontières des récits voire des recueils.

3.2. Voir apparaître des séries

Même s'il ne s'agissait que de séries de deux chroniques ou histoires d'amour, mon étude de *L'Amour suprême* a dû faire l'hypothèse d'une construction cohérente du recueil pour montrer l'intérêt, notamment discursif, de l'entrée de l'actualité dans l'œuvre villiérienne et élever le recueil villiérien en modèle anthropologique de notre rapport à la fiction. Croyant voir, sous l'hétérogénéité des recueils, le style du chroniqueur et la structure du fait divers, et soucieuse d'établir des liens avec les fictions de notre société actuelle, j'ai imaginé que le recueil villiérien tendait vers une « virtualisation » ou « fictionalisation⁸⁴ » généralisée, servant de modèle et d'anti-modèle à notre conception du monde. J'ai fait et je continue de faire l'hypothèse que le recueil villiérien est une mise en abyme ludique et poétique, ironique et vertigineuse, de notre condition de fabulateurs et fabulatrices. Et je suis *toujours* dupe de cette « fiction métatextuelle⁸⁵ ». Mais des chercheurs non néophytes ont déjà dévoilé et construit des fictions plus riches et belles que la mienne. Je ne donnerai qu'un exemple, brillant et original : le travail de Jean Decottignie sur « l'épiphanie du corps féminin » dans une série de trois nouvelles villiériennes. La première, « Sentimentalisme », paraît en janvier 1876 dans *La République des lettres* puis est recueillie dans les *Contes cruels* en 1883. Les deux autres appartiennent au recueil des *Nouveaux contes cruels* : « Sylvabel » publiée en août 1888 dans *La Vie pour rire* sous le titre « Sylvanire » et « L'Incomprise » paru en avril 1888 dans le *Gil Blas*. Jean Decottignie va consacrer à cette « suite » un chapitre entier de *Villiers le taciturne*⁸⁶, intitulé – cela ne s'invente pas – « Fiction », et montrer que « cette fois encore, c'est la série qui fait foi et, si l'on veut, fait sens » :

Dans ces trois nouvelles se poursuit un débat entre les deux sexes ; la première met en scène un « incompris », la troisième une « incomprise ». Il ne s'agit plus, pour lors, dévaluer le prix du corps féminin, d'en fixer la juste

⁸⁴ J'emploie indifféremment, peut-être à tort, ces deux termes pour exprimer le même phénomène.

⁸⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Op. cit.*, p. 179.

⁸⁶ Jean Decottignies, *Villiers le taciturne*, Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1983, 146 p. Pour l'étude de la série de nouvelles consacrées à « l'épiphanie du corps féminin », voir le troisième chapitre du « Voyeur taciturne », p. 51 à 67. Les citations extraites de l'essai de Jean Decottignies proviennent toutes de ce chapitre. Afin de ne pas surcharger mon texte, je ne les signale pas en note de bas de page.

rémunération, mais d'en déterminer le bon usage⁸⁷. C'est donc le problème des relations intersexuelles qui est mis en scène et c'est désormais la femme qui conduit le débat, formulant sur ce point ses propres revendications, opposant aux propositions masculines ses contrepropositions. Du dialogue enfin entamé se dégage le contentieux de la relation intersexuelle, telle qu'à l'homme et la femme elle est donnée à vivre au sein du corps social.

Cette hypothèse de lecture est tout simplement décapante : à l'inverse des éditeurs de La Pléiade qui ne voient dans « Sentimentalisme » qu'un « examen de conscience angoissé⁸⁸ » du conteur tiraillé entre le jeu et la sincérité et, dans « Sylvabel » et « L'Incomprise » que des anecdotes misogynes, Jean Decottignies y découvre ce qu'il appelle « le *secret* du sexe ».

Lucienne Emery, dans « Sentimentalisme⁸⁹ », ouvre le débat en reprochant à son amant, le poète Maximilien, l'endurcissement de ses sensations et sentiments sous l'effet du culte de l'Art. Celui-ci, après avoir défendu son apparente insensibilité au nom de l'idéalisme, laisse sans s'émouvoir son amante le quitter. Une fois rentré chez lui, le cœur à vif, il se suicide pourtant. Dans les deux autres nouvelles, le débat se poursuit si bien que :

[...] dans les trois cas, la situation est semblable et les partenaires sont les mêmes : soit un homme jugé « insensible » (Maximilien), « trop paisible » (Gabriel du Plessis), « trop distingué » (Geoffroy de Guerl) bref un adepte du « sentimentalisme » – et une femme qui de cet homme réclame des preuves de « caractère ». Or la stratégie de la série consiste à toujours donner tort au sentimental. L'amant de Lucienne perd la partie ; l'époux de Sylvabel la gagne pour avoir cédé à la revendication féminine ; tandis que l'amoureux incompréhensif de Simone Liantis⁹⁰, ayant par son refus provoqué une catastrophe, est donné par le conteur lui-même pour « un jeune ignorant mondain ».

⁸⁷ Dans le premier chapitre de son essai, Jean Decottignies identifie une première série de trois histoires de prostitution. « Les Demoiselles de Bienfilâtre », « Maryelle » et « Les Amies de pension » lui apparaissent comme « trois formules diverses du dilemme qui oppose le profit au sentiment. » Voir *Op. cit.*, p. 13 à 36.

⁸⁸ *O. C.*, t. 1, p. 1303. À propos de « Sentimentalisme », A. Raitt et P.-G. Castex expliquent : « En apparence, rien n'est plus banal que l'anecdote : une rupture suivies d'un suicide. [...] Mais, dans ces quelques pages, un grave problème éthique et esthétique est posé avec profondeur : il met en question le statut de l'écrivain, en face de la vie sociale et de sa création. Lui est-il permis de laisser percevoir, dans son comportement extérieur ou à travers son œuvre, des échos de sa vie sentimentale ? »

⁸⁹ *O. C.*, t. 1, p. 642-649.

⁹⁰ Héroïne de « L'Incomprise », Simone Liantis est la « première préférée » de Geoffroy de Guerl. Tous deux passent des jours heureux dans un « riant cottage » au bord de la Loire. Mais un soir, alors qu'ils jouent à l'arbalète, Simone décide de remplacer un carreau par sa propre bague, un diamant d'une grande valeur. Elle presse la détente de son arbalète, « comme cédant à quelque irrésistible mouvement d'hystérie perverse », puis tend une branchette à son amant et le supplie de la battre. Déconcerté, Geoffroy feint d'aller chercher une cravache et s'en va. Trois heures plus tard, il fait parvenir à Simone une lettre d'adieu. Le narrateur nous apprend finalement que la jeune femme est « hélas, tout récemment décédée, d'ailleurs – (navrante Humanité !) – sous le n°435, vingt-sixième série (nymphomanes), aux Incurables, – son mal étant *essentiel*, c'est-à-dire de ceux dont *on ne peut pas* (sans Dieu) VOULOIR *guérir*. » Voir *O. C.*, t. 2, p. 379-383.

La « faillite du sentiment », observe Jean Decottignie, fait progressivement place à la « revendication du corps ». Ce n'est plus l'argent ni le cœur qui fait l'enjeu de la relation amoureuse mais « le contentement des sens ». La nuit « de joies, de fatigues et d'amour⁹¹ » que Sylvabel accorde à son époux après qu'il a, lors d'une chasse, fait preuve d'une violence inattendue, montre que « c'est bien aux sens de son partenaire que s'adresse la revendication de la femme et que c'est en son propre corps qu'elle désire être reconnue, et, en retour, comblée. » Mais c'est dans « L'Incomprise », publiée en périodique avant « Sylvabel » et « significativement rangée à sa suite dans les *Nouveaux contes cruels* », que sera, selon le critique, « réexposé intégralement et enfin tranché le contentieux de la relation intersexuelle. »

Tandis que les éditeurs de La Pléiade jugent le sens de l'œuvre évident et son traitement simpliste :

Chez Villiers, c'est la femme qui cherche son plaisir dans le masochisme ; il approuve Geoffroy de Guerl, qui refuse de se prêter à des jeux malsains. La mise en œuvre de cette idée est assez simpliste : les personnages sont à peine esquissés, le décor est hâtivement brossé, les rares péripéties ne sont ménagées qu'en vue de l'effet de surprise final. Le rapprochement avec « Sylvabel » fait apparaître l'infériorité de « L'Incomprise ». ⁹²

– « L'Incomprise » devient, sous la plume de Decottignie et au regard de la série qu'elle achève, une nouvelle majeure « qui confronte la parole médicale et mondaine et la voix du désir ; qui engage la mutation de l'histoire d'amour et autorise l'instruction de la question du sexe dans le texte narratif. » En effet, il n'est pas purement anecdotique que Simone jette sa bague et sollicite la violence : c'est une façon de refuser « toutes les prérogatives attachées à la socialité » « comme contraires aux revendications des “sens” et du “désir” ». Quant à la répulsion qu'inspire le goût pervers de la jeune femme à son amant, elle ne manifeste « pas seulement la réaction de la normalité face à la perversion » mais « donne voix, en même temps, au désarroi de l'homme affrontant ce *dévoilement*. » C'est cette incompréhension que Villiers explore dans son récit. Il « emprunte à la psychiatrie son vocabulaire spécifique (perversion, hystérie, nymphomanie) » pour « *faire valoir* » le pathologique comme tel. Au lieu de considérer le comportement de Simone comme le résultat d'une déficience biologique, le discours du conteur « s'ouvre aux manifestations de l'affect et du fantasme », « prenant ici fait et cause pour la revendication d'une jouissance interdite, certes, mais avant tout

⁹¹ O. C., p. 371.

⁹² O. C., p. 1306.

chimérique. » En « substituant aux caresses les coups » et en « excluant cette euphorie (le plaisir, au sens courant), qui forme la condition ordinaire, légitime, voire institutionnelle de toute pratique sexuelle » pour « valoriser *l'excitation* », Villiers atteste « qu'il n'est pas de lieu privilégié du corps pour la satisfaction du désir ». En donnant la parole à celle qui ne peut pas vouloir guérir car elle ne se considère pas comme malade, le conteur met au centre de son récit une scène de jouissance « qui est en même temps l'exhibition de la différence ». Si elle demeure « *incompréhensible* », la sexualité, ainsi représentée, met à mal l' « idéologie de la normalité ».

Je ne sais dans quelle mesure l' « épiphanie du corps féminin » se laisse entrevoir dans les textes villiéens ou est *suggérée* par les yeux du critique⁹³, mais je sais que cette lecture, toute hypothétique qu'elle soit, est plus belle, plus riche et plus ouverte que les jugements de valeur des éditeurs de La Pléiade. En dévoilant une continuité *possible* entre trois nouvelles et en montrant comment cette série *peut* faire sens, l'étude de Jean Decottignie est une fiction au sens noble du terme ; elle enrichit l'horizon de l'œuvre et du lecteur d'un nouveau *possible*. Résultat de l'investissement du critique dans la fiction villiéenne et de la quête d'un surplus de sens, ou « entretexte » selon le terme de René Audet, la série sur « le *secret* du sexe » me semble fidèle au projet esthétique et philosophique de Villiers : affirmer l'illusion et y croire simultanément.

3.3. Être dupe *et* ne pas être dupe

Conséquence ou contamination de l'ironie villiéenne qui « affirme et nie simultanément la même idée⁹⁴ », le lecteur du recueil a un rapport double à la fiction. Non seulement, il est amené par des indices textuels à donner de la valeur et du sens aux mots, situations et personnages qu'il rencontre – en cela, il fait preuve d'imagination : il fabule – mais il doit aussi reconnaître ses constructions comme des illusions. À chaque instant de sa lecture (et c'est peut-être ce qui rend la lecture de l'œuvre villiéenne difficile), il réalise la belle formule de Michel Picard : « je suis dupe *et* je ne suis pas dupe⁹⁵ ». Si, comme le

⁹³ Je paraphrase ici les propos d'Edison précédemment cités : « nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux ; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuse ». Voir *O. C., L'Ève future*, t. 1, p. 839-840.

⁹⁴ Sylvain Simon, *Op. cit.*, p. 211.

⁹⁵ Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1986, p. 98 : « Le fantasme, cependant, le rêve éveillé, on est ou dedans, pleinement, ou dehors : l'illusion, non ! on est dupe, *et* on n'est pas dupe. »

pensent Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, « le récit n'est pas comparable au jeu⁹⁶ » en ce qu'il ne suppose pas la même « immersion fictionnelle⁹⁷ », il relève néanmoins d'une semblable « paradoxale crédulité⁹⁸ ». Le lecteur ou critique littéraire du recueil croit à ses représentations (ce surplus de sens que lui suggèrent les textes du recueil et qui peut aboutir à l'identification de séries) *et* il sait que ce ne sont que des représentations, en *puissance* dans le texte mais définitivement virtuelles. L'« épiphanie du corps féminin » n'est écrite nulle part dans le texte villiérien et pourtant, elle est partout où Decottignie VEUT la voir. En disant cela, je ne défends pas l'idée, guère originale, que toute interprétation d'une œuvre est prisonnière de la subjectivité de son lecteur. Je découvre au contraire que la volonté du lecteur est seule capable de libérer la puissance symbolique du recueil villiérien. En nous indiquant des voies d'interprétations au delà de la discontinuité des histoires, le recueil villiérien nous invite à inventer de nouveaux itinéraires et à les reconnaître comme tels, c'est-à-dire : virtuels et féconds. Il réfléchit en quelque sorte le travail du critique : il en montre la nécessité (il n'y a pas de puissance symbolique du recueil sans investissement et fabulation du lecteur) et la virtualité (il n'y a que des fictions *possibles* aux frontières *actuelles* des histoires du recueil). Et ce n'est pas rien de réaliser que nos représentations sont à la fois essentielles et fictives : cela signifie que nous sommes libres de les construire nous-mêmes mais que nous sommes responsables de leur qualité. Or, comment être sûrs de construire de bonnes fictions, volontaires et enrichissantes ? « La spécificité de notre espèce », dit Nancy Huston, « c'est qu'elle passe sa vie à jouer sa vie⁹⁹ » : comment savoir alors si nous sommes de bons acteurs et si nos fictions nous aident à vivre ? Que penser, par exemple, des deux quinquagénaires de « Conte de fin d'été¹⁰⁰ » : « sont-ils des fous, des dupes, ou des sages¹⁰¹ ? »

Publié en novembre 1887 dans *La Revue indépendante* puis recueilli dans les *Histoires insolites*, « Conte de fin d'été » est un texte qui « demeure énigmatique¹⁰² » même aux yeux des éditeurs de La Pléiade. Dans une petite ville de province, « deux ex-viveurs des plus aimables », pour « échapper au momifiant ennui » et à l'insignifiance de leur voisinage, se

⁹⁶ Molino, *Op. cit.*, p. 58 : « Le récit n'est pas comparable au jeu : quand nous entendons une histoire, nous ne sommes pas immergés dans un monde fictif, nous nous représentons *in absentia* des événements auxquels nous ne participons pas directement. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁸ O. C., *Histoires insolites*, « Conte de fin d'été », p. 332.

⁹⁹ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁰ O. C., p. 329-333.

¹⁰¹ O. C., Notice de « Conte de fin d'été », p. 1275.

¹⁰² *Id.*

sont inventés un insolite « passe-temps » : tous les soirs, ils offrent le thé et discutent avec de « belles défunes » qui leur apparaissent à force d'expériences spirites et de « bonne volonté ». Aux propos insipides de leur entourage, ils préfèrent la conversation galante de ces « piquants fantôme du dix-huitième siècle », si bien qu'ils se prêtent à « tout un ensemble de concessions ». Le narrateur de commenter :

Y prendre goût, jusqu'à s'illusionner en des émois semi-factices, aider le sortilège de quelque bonne volonté, afin de VOIR, quand même, à *tout prix*, se tramer, sur la transparence et les pâlissemens de l'ambiante pénombre, des formes de belles évanouies, acquérir, à force de patience, une sorte de paradoxale crédulité dont il leur était doux de se duper mélancoliquement les sens, – ils n'y résistèrent pas.

Est-ce à dire que leur passe-temps est mauvais ? Quelle est la valeur ces relations créées avec « l'autre monde » ? Toute l'ambiguïté du texte vient de ce que le narrateur ne condamne ni ne défend le comportement des deux personnages. Certes leurs allures sont « parfois étrangement conquérantes » et leurs souliers « trop élégants » mais, au moins, ils se distinguent, par leur toilette surannée, de l'« agrégat d'êtres négatifs » qui les entourent. Certes ils ont, comme le narrateur de « Catalina », renoncé à « voir le monde » et finalement « su annuler leur voisinage » mais ils n'ont pas manqué d'imagination ni de fantaisie dans l'aménagement de leurs salons et la *réalisation* de leur divertissement. Et même s'ils ne jouissent que de « faveurs rétrospectives », leurs ombres « semblent renforcées de toutes celles dont ils devisent », comme s'ils gagnaient de la consistance à fréquenter des illusions. Cependant, est-il possible que « ces plus qu'étranges céladons » conversent avec des dames du passé sans « oublier que la Mort est chose décisive et impénétrable » ? N'y a-t-il pas quelque contradiction à être « médianimisés » et d'un christianisme « inviolable en ses intimes réserves » ? Il suffirait, comme le remarque Sylvain Simon, « de ne pas confondre les apparences changeantes avec le fond immuable ». « Or cette distinction entre plusieurs niveaux de pensée n'est-elle pas une facilité ?¹⁰³ » Loin d'être facile, je crois au contraire que cette distinction est floue, périlleuse et à la hauteur de la complexité du réel.

En effet, je ne saurais dire où commence et s'arrête l'ironie du narrateur de « Conte de fin d'été ». Quand il précise à la fin du récit que « heureusement, *tout au fond de leur pensée*, nos fins et doux personnages ne sont pas dupes », le narrateur y croit-il vraiment ou se moque-t-il de la mauvaise foi des deux prestidigitateurs ? C'est justement cette incertitude qui fait l'intérêt du texte car elle met en lumière l'instabilité, voire l'incohérence des croyances

¹⁰³ Sylvain Simon, *Op. cit.*, p. 97.

humaines. Le « jeu de l'illusion » auquel se livrent les deux personnages mais aussi le conteur, les lecteurs et tous les humains, est sans doute moins « innocent » que le narrateur le prétend. Et il est peut-être aussi risqué que bénéfique de croire en plusieurs mondes. Plus on invente d'histoires plus on s'enrichit mais plus on risque de dissoudre l'unité du « Moi, je ». Villiers en fit l'expérience, qui s'imposa la révision dans un sens chrétien de son œuvre, et surtout de son drame posthume *Axël* dont le remaniement de dernière minute fut, selon S. Simon, un reniement¹⁰⁴. Même si je déplore que le critique fasse de Villiers un héros tragique écartelé entre les exigences de la religion et celle de son art¹⁰⁵, je reconnais que l'œuvre villiérienne représente les variations d'une pensée qui oscille parfois entre des extrêmes insoutenables. Les « verts-galants endurcis » de « Conte de fin d'été » sont, par exemple, à la croisée de plusieurs aspirations qui rendent leur identité insaisissable. Ils sont trop lucides pour ne pas éprouver l'ennui, trop passionnés pour se satisfaire de leur morne voisinage bourgeois, pas assez sots pour jouer avec la Mort, mais cependant assez enfantins pour « jouer aux petits papiers avec de belles défuntes », tellement nostalgiques qu'ils préfèrent vivre dans l'illusion du passé qu'affronter leur époque et trop bons acteurs pour ne pas porter quelque masque. Aussi, je ne puis qu'être d'accord avec S. Simon lorsqu'il conclut que « c'est sans doute dans ses contes que Villiers [...] aura réussi le plus admirablement à exprimer les tendances plurielles de son esprit [...] en les laissant s'épanouir selon le principe dialogique.¹⁰⁶ » J'ajouterai que ce sont peut-être les histoires villiériennes qui, une fois mises en recueil, sont les plus exemplaires pour le lecteur.

Celui-ci fait l'expérience de l'insolite, du discontinu, de l'illusion volontaire et de la « virtualisation » généralisée, par le biais de personnages multiples qui, bien qu'à peine esquissés parfois, lui fournissent, aussi bien que les personnages de roman, « des modèles et des anti-modèles de comportement¹⁰⁷ ». Ce sont, par exemple, les attitudes « indéfinissables » des joueurs de cartes, les phantasmes tout puissants de M. Redoux, les désirs secrets des femmes ou l'imagination des condamnés à mort, qui nous ont permis de mettre au jour les mécanismes fabulateurs à l'œuvre dans les recueils villiériens. Ce sont les personnages des recueils qui nous ont aidés à « comprendre que nos vies sont des fictions – et que, du coup,

¹⁰⁴ Sylvain Simon détaille les diverses retouches que Villiers a apportées à son œuvre dans un chapitre intitulé « Les scrupules grandissants », *Op. cit.*, p. 115-140.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 207. Sylvain Simon affirme à propos de Villiers : « Le drame de son existence aura résidé dans cette tragique incompatibilité de ses aspirations les plus irrépressibles. D'un côté, il était convaincu que de son orthodoxie catholique dépendait son sort dans sa vie future [...]. De l'autre, il ne pouvait accepter d'empêchement à sa liberté créatrice. »

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰⁷ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 173.

nous avons le pouvoir d'y intervenir, d'en modifier le cours.¹⁰⁸» En effet, leur identité changeante, la variété des situations et des époques qu'ils expérimentent, la palette des sentiments qu'ils éprouvent, l'indétermination des liens qu'ils entretiennent entre eux et, surtout, l'intensité (due à la brièveté) des rapports que le lecteur établit avec eux, font d'eux les plus fidèles représentants de l'*illusion* des rapports sociaux. Représentants de la vision villiérienne des rapports humains – vision à la fois aristocratique, romantique et moderne – ils sont aussi des « ego expérimentaux¹⁰⁹ » utiles pour le lecteur. Et si l'on considère, comme Nancy Huston, que « dans notre cerveau, les personnes vivantes sont des personnages », le recueil villiérien pourrait être un vaste laboratoire de nos rapports avec autrui.

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ Milan Kundera, *L'Art du roman, essai*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 175. « ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examinent jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. »

Partie III : PERSONNAGES ET FICTIONS : LES ÊTRES FICTIFS EN ACTES DANS LE RECUEIL VILLIÉRIEN

Étrangement, les récentes études sur le recueil littéraire se consacrent à l'analyse des dynamiques, tensions et thématiques du genre et font peu de cas des personnages. Ceux-ci seraient contraints par le format narratif bref à un rôle de figurants et limités à une fonction d'embrayeurs fictionnels, d'anaphores ou de porte-parole de l'auteur. Ils n'auraient *le temps* d'acquiescer ni profondeur ni sensibilité et seraient des personnages *sans histoire*. D'où me vient alors l'impression que certains personnages des recueils villériens me sont familiers ? Pourquoi la brièveté de leur apparition, l'imprévisibilité de leur caractère et des péripéties qu'ils vivent ainsi que le mystère qui les entoure, me les rendent-ils attachants ? Comment, dans les recueils villériens, fonctionne ce que Vincent Jouve appelle « l'effet-personnage » ? Et dans quelle mesure « ce qui se joue dans l'interaction lecteur/personnages » est semblable à « ce qui se vit entre individus¹ » ? C'est ce à quoi j'aimerais tenter de répondre dans cette dernière partie de mon étude.

Chapitre 1 : Présentation de l'appareil critique de Vincent Jouve

1.1. Une optique anthropologique

Le travail de Vincent Jouve ne m'a pas interpellée sans raison. À la lecture des premières lignes de son ouvrage, il m'a semblé que sa conception de la littérature coïncidait avec la mienne et que son approche renouvelée du personnage pouvait alimenter ma réflexion. Dans l'« Avant-propos² », Vincent Jouve dit clairement son intention d'aborder l'œuvre en termes de communication. Aux définitions strictement fonctionnelles du personnage, telles qu'elles ont été données par les formalistes et les structuralistes, il oppose une « approche en termes d'effets ». Refusant de considérer le personnage comme « un “être de papier” strictement réductible aux signes textuels », il veut l'étudier dans son interaction avec le lecteur. Puisque « le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre », il est grand temps, selon le critique, de se demander ce que le personnage représente pour le lecteur et « comment et à quelle fin » celui-ci l'appréhende. Il n'est pas question cependant de tomber dans le piège de la subjectivité, bien connu des théories de la réception, notamment québécoises. Le travail de René Audet sur le recueil, auquel j'ai souvent fait allusion, est

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, « Écriture », 1992, p. 222.

² *Ibid.*, p. 7 à 24. Les citations non référées contenues dans cette sous-partie renvoient à ces pages.

l'exemple même de l'impasse où peut mener une approche strictement lectorale. Plus globalement, les recherches menées par le GREL (Groupe de recherche sur la lecture) de l'Université du Québec à Montréal depuis le début des années 1990, témoignent de cette volonté de renouveler notre vision de la lecture en mettant en avant sa part individuelle. Publié en 2007, l'ouvrage intitulé *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, édité sous la direction de Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, redéfinit l'acte de lecture jusqu'à le considérer comme une « activité intime, intérieure » qui « n'est pas un acte de communication » mais une situation cognitive mettant en jeu des processus perceptifs, affectifs, argumentatifs et symboliques, qui ne sont pas programmés par le texte et demeurent « indécidables ³ ». Je ne rejette pas en bloc ces nouvelles théories de la réception mais je ne saurais envisager la lecture, du recueil notamment, comme un acte purement individuel et dépourvu d'intention communicationnelle. C'est pourquoi l'approche de V. Jouve convient mieux à mon étude. Celui-ci distingue la part individuelle de la lecture de la part « intersubjective » déterminée par le texte, à laquelle il consacre son travail et donne un contenu anthropologique : « entendu comme l'ensemble des réactions qui, reposant sur des constantes psychologiques de l'homme, sont communes à tous les lecteurs ». Considérant que « la liberté du lecteur est elle-même codée par le texte », il se demande comment les personnages déterminent l'acte de lecture, quels effets ils ont sur le lecteur et comment ce dernier les utilise, avec perte ou profit. Il identifie pour cela trois instances lectrices et leur « effet-personnage » correspondant.

1.2. Trois régimes de lecture⁴

Dans *La Lecture comme jeu* (1986), Michel Picard divisait le lecteur, pris comme concept, en trois instances : le *liseur*, soit « la part du sujet qui tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur » ; le *lu*, soit « l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte » ; le *lectant*, soit « l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre ». V. Jouve reprend cette typologie en écartant le concept, selon lui peu opératoire, de *liseur* et en détachant du *lu*, le *lisant*, c'est-à-dire, « la part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le

³ *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007. Voir notamment les articles de Gilles Thérien « L'exercice de la lecture littéraire (p. 11-42), Jean Valenti « Lecture, processus et situation cognitive » (p.43-92) et Richard Saint-Gelais « La lecture erratique » (p. 175-190).

⁴ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 80-83. Les citations non référées contenues dans cette sous-partie renvoient à ces pages.

monde du texte comme un monde existant ». Il ajoute donc au *lu* picardien strictement passif et relevant d'un investissement pulsionnel, une part active, le *lisant*, qui investit dans l'œuvre son affectivité. Puis, il explique que face au texte « le lecteur est toujours, plus au moins confusément, partagé entre trois attitudes de croyance : il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire ; il fait semblant de croire ce monde réel ; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience ». Ces trois « attitudes de croyances » déterminent trois façons d'appréhender le personnage et correspondent à trois effets différents du personnage sur le lecteur :

Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur de scènes.

Dans le premier cas, Vincent Jouve parle de « l'effet-personnel » du personnage sur le lecteur, dans le second cas de « l'effet-personne » et dans le dernier cas de « l'effet-prétexte ». Il précise alors, dans un chapitre consacré au fonctionnement de la réception, que l'effet-personnage détermine des types de romans et de personnages. Selon les genres et les époques, tel effet-personnage domine, qui produit tel type de textes et met en scène tel type de personnages. Je crois qu'il faut, pour pouvoir l'utiliser, détailler ici l'appareil critique de Vincent Jouve.

1.3. Une typologie des romans et des occurrences-personnages

1.3.1. *Trois catégories de romans*⁵

Le critique distingue d'abord trois catégories de textes : ceux dont la réception s'organise autour de l'effet-prétexte du personnage, ceux qui utilisent les trois effets du personnage et ceux qui surévaluent le « personnage comme pion », c'est-à-dire l'effet-personnel. Les premiers relèvent de la littérature dite « de masse » (« littérature de gare », récits érotiques, romans à l'eau de rose, séries noires). Les seconds sont dominés soit par l'effet-personne « dans une visée didactique et militante » (les romans de Rabelais et de Diderot par exemple), soit par l'effet-personnel « dans un souci de peinture réaliste et d'authenticité psychologique » (la majorité des œuvres romanesques soit la littérature dite

⁵ *Ibid.*, p. 171-173. Les citations contenues dans cette sous-partie renvoient à ces pages.

« classique »). Les derniers regroupent surtout les œuvres du Nouveau Roman et certains textes contemporains qui cherchent à développer la conscience critique du lecteur. Ces trois catégories de romans mettent en scène des personnages privilégiés.

1.3.2. *Personnages retenus ou livrés*⁶

V. Jouve distingue deux grands types de personnages. Les personnages *retenus* sont des êtres fictifs opaques qui nous apparaissent, pour ainsi dire, « de l'extérieur », comme dans la réalité et demandent une approche intellectuelle. Les personnages *livrés* sont au contraire des êtres fictifs transparents dont on connaît les pensées et qui exigent une saisie affective. Parmi les personnages *retenus*, certains le sont *modérément* : ce sont des êtres complexes pour qui parler, c'est signifier (les personnages de Dostoïevski par exemple), d'autres le sont *strictement* et ont d'abord une fonction actancielle. Parmi les personnages *livrés*, certains sont *distanciés*, dont les pensées nous sont rapportées par un narrateur qui les commente, d'autres sont *proximisés*, dont l'intériorité nous est livrée telle quelle, dans une illusion d'immédiateté. Les premiers déclenchent l'identification du lecteur au narrateur et agissent sur le *lu* tandis que les seconds suscitent la sympathie du lecteur et s'adressent au *lisant*. Parmi les personnages *proximisés*, V. Jouve distingue encore trois sous-catégories. Les personnages *infériorisés* emportent la sympathie du lecteur qui les domine par l'étendue de son savoir, les personnages *égalisés* suscitent l'empathie du lecteur et les personnages *supériorisés*, dont l'illusion d'autonomie semble renforcée, attirent son intérêt et sa curiosité. Cette classification peut paraître fastidieuse et éloignée de mon propos étant donné qu'elle ne répertorie que des personnages romanesques. Elle m'intéresse pourtant dans sa diversité. Il me semble, en effet, que les différents personnages et effets identifiés par le critique trouvent dans le recueil villiérien un espace fictionnel où se décliner librement.

1.4. Un corpus injustement restreint

Si l'approche choisie par V. Jouve emporte mon adhésion, je trouve le choix du corpus problématique. Le critique restreint délibérément son étude aux personnages romanesques du fait de leurs caractéristiques propres :

Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un récit en prose (se distinguant par là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus

⁶ *Ibid.*, p. 176-182. Dans cette sous-partie, j'essaie de synthétiser l'appareil critique de Vincent Jouve. Je le cite sans le signaler par des guillemets pour ne pas surcharger le texte.

courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle).⁷

Les personnages des recueils villiériens seraient donc sont écartés d'office. Or, il me semble que cette restriction est contestable pour au moins deux raisons. D'abord, les *Histoires insolites* en sont la preuve, un récit événementiel ne produit pas que des personnages *sans histoire*. Nous avons pu constater, en examinant la structure du fait divers, que l'événement est le noyau à partir duquel les personnages et les lecteurs fabulent. C'est par lui que nous appréhendons les personnes et personnages que nous rencontrons. En ce sens, il témoigne de notre rapport au monde. En outre, si, comme le pense Villiers, ce qui se passe dans nos vies est à la hauteur de nos croyances, l'événement devient la forme que peut prendre cette croyance et acquiert la valeur d'un acte de foi. Autrement dit, puisqu'il ne nous arrive que ce que nous sommes en mesure de percevoir et d'imaginer, les événements qui marquent nos vies sont représentatifs de ce que nous sommes. À mon avis, le récit d'un événement, à condition qu'il soit fait par un plume de valeur, celle de Villiers de l'Isle-Adam par exemple, peut cerner au plus près la complexité du personnage qui le vit. Ma préférence pour les formes littéraires brèves vient justement de ce qu'elles saisissent et suggèrent l'identité des personnages représentés plutôt qu'elles ne la décrivent dans le temps. Elles me paraissent ainsi plus fidèles à l'intensité et à la fugacité des rapports humains. Après tout, nous ne percevons jamais une personne que sous un certain angle, à un certain moment, sous l'effet d'un certain sentiment. La connaissance de son passé, de ses désirs et de ses craintes nous permet certes de mieux la comprendre mais n'empêche pas que cette personne devienne soudainement, par quelque incident insolite, sous l'effet de quelque causalité détraquée, insaisissable.

La seconde raison qui me fait contester le corpus de V. Jouve a été donnée précédemment. Parce que le recueil villiérien est, selon moi, un lieu propice à la mise en scène de personnages multiples et à l'expérimentation de leurs effets divers sur le lecteur, il a évidemment sa place dans une étude sur « l'effet-personnage ». Chaque texte du recueil, conte, chronique, nouvelle ou poème en prose, peut être l'occasion de changer le rapport du lecteur aux personnages, de l'approfondir ou de l'opacifier, de le rendre nécessaire ou facultatif, bref d'en varier le sens et la valeur. À l'échelle du recueil, le lecteur peut alors comparer et tenter d'expliquer les différents effets qu'ont eus sur lui les personnages. Si l'on

⁷ *Ibid.*, p. 22.

considère comme V. Jouve que « la relation aux personnages a des prolongements dans l'univers quotidien⁸ » et que la littérature est « un instrument essentiel d'éducation⁹ », le recueil villiérien est un modèle privilégié de la diversité et de l'« indécidabilité¹⁰ » des relations humaines. Les personnages masqués qui peuplent l'univers villiérien nous donnent, autant que les personnages romanesques sinon plus, « de la distance précieuse par rapport aux êtres qui nous entourent, et – plus important encore – par rapport à nous-mêmes¹¹ ». Ils nous disent aussi combien il est difficile mais urgent de trouver « une éthique pour la vie parmi nos semblables¹² ». Que l'on songe aux bourgeois de Villiers qui ne voient dans autrui que leur propre intérêt, aux personnages nobles qui ne savent vivre qu'isolés ou à ceux qui préfèrent la compagnie des illusions et des phantasmes à celle des vivants, et l'on s'avisera peut-être de revoir notre rôle et de renouveler les liens établis avec les personnages de nos existences quotidiennes. Pour cela, essayons d'identifier, à l'aide de l'appareil critique de V. Jouve, la nature des rapports que le lecteur entretient avec les êtres fictifs imaginés par Villiers.

Chapitre 2 : Le personnage comme pion, soit le recueil comme tout

2.1. Le *lectant jouant* et le *lectant interprétant* ¹³

Considérons d'abord le travail, exigeant dans le recueil villiérien, de cette instance critique appelée le *lectant*. Celui-ci, précise V. Jouve, se dédouble en *lectant jouant* et en *lectant interprétant*. Le *lectant jouant* perçoit l'auteur comme une « volonté esthétique » et « saisit le personnage comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte ». C'est précisément l'attitude que j'ai adoptée dans mon mémoire de Master 1 en recourant à la métaphore du Jeu de l'Oie pour caractériser la composition dynamique et piégée du recueil des *Histoires insolites* et mettre en avant sa fonction ludique¹⁴. J'ai réalisé rétrospectivement les limites qu'il y avait à privilégier un tel régime de lecture

⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ Nous empruntons une nouvelle fois ce terme à Bertrand Vibert car il caractérise parfaitement la fiction villiérienne.

¹¹ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 173.

¹² *Ibid.*, p. 165 : « Comment fonctionne l'identification romanesque ? Peut-elle, doit-elle nous fournir une éthique pour la vie parmi nos semblables ? »

¹³ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 83-85 et 92. Les citations non référées contenues dans cette sous-partie renvoient à ces pages.

¹⁴ Jeanne Périnet, *L'Insolite ou l'art d'entrer dans le jeu, Les « Histoires insolites » de Villiers de l'Isle-Adam à la lumière de « La Lecture comme jeu » de Michel Picard*, mémoire de Master 1 sous la direction de Bertrand Vibert, Grenoble 3, 2008. Voir notamment le premier chapitre : « Les vingt cases d'un subtil Jeu de l'Oie », p. 16-32.

face à une œuvre qui n'autorise sans doute pas autant de libertés. À voir le texte comme un espace ludique et à jouer de règles librement inventées, j'en ai oublié le maître du jeu, c'est-à-dire le conteur, dont l'intention était davantage, à la fin du dix-neuvième siècle, d'« envoyer quelques abonnés à Bicêtre¹⁵ », que de les distraire à un jeu littéraire. Il est évident que je règle ici mes propres comptes. Retenons simplement que le regard du lecteur *jouant* est éclairant mais ne suffit pas à témoigner d'une œuvre, surtout si celle-ci est signée par un idéaliste qui espère peut-être stimuler la conscience critique de son lecteur mais surtout saigner les bourgeois et donner à réfléchir et à trembler aux rêveurs. Pour ne pas négliger « l'intention auctoriale¹⁶ » d'une œuvre ni son contenu idéologique, il faut considérer le rôle du *lectant interprétant*. Celui-ci perçoit, en effet, l'auteur comme une « instance réflexive » et « appréhende le personnage comme l'indice d'un projet sémantique. » Il interprète le sens de l'être fictif en fonction de la valeur que le narrateur attribue à celui-ci. « L'herméneutique suppose la prise en compte de l'idéologique.¹⁷ »

2.2. Le sens masqué des personnages villiériens

V. Jouve identifie deux données principales qui permettent au lecteur de dégager le sens du personnage : « le système axiologique du narrateur (sa “vision du monde”) et la valeur du personnage dans ce système ». La démarche du lecteur *interprétant* se divise donc en trois temps : la « reconstruction de l'image du narrateur comme instance psycho-sociale instaurant un système de valeurs », la « réception idéologique du personnage » puis sa « réception herméneutique » fondée sur « la valeur, aux yeux du narrateur de cette compétence¹⁸ ». Cela peut aboutir à une typologie des personnages dans une œuvre donnée. Dans *Villiers l'inquiéteur*¹⁹, Bertrand Vibert fait précisément ce travail à propos des personnages villiériens. Il remarque, en effet, que « l'ontologie et l'axiologie villiériennes connaissent trois niveaux auxquels correspondent trois termes récurrents de l'œuvre, qui hiérarchisent les degrés de perfection humaine : les “vivants”, les “passants”, et les “spectres” ». Les « vivants » sont des êtres d'exception valorisés par le narrateur. Ils se caractérisent par leur noblesse, la pâleur de leur peau, leur apparence mystérieuse, leur mélancolie et leur retrait du monde. C'est, par exemple, Mademoiselle d'Aubelle, d'« pâleur natale », « d'une distinction mystérieuse », « toute voilée de mélancolie », qui se retire finalement dans la communauté des Carmélites de

¹⁵ *Correspondance générale*, t. 1, p. 113. Dans une lettre adressée à Mallarmé en septembre 1867, Villiers s'exclame : « Quel triomphe, si nous pouvions envoyer à Bicêtre quelque abonné ! »

¹⁶ René Audet, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁹ Bertrand Vibert, *Op. cit.*, p. 167-168.

l'Observance-étroite²⁰. Ce sont aussi « le noble songeur et la belle songeuse » de « La Maison du bonheur²¹ » : deux âmes « natalement blanches », « esprits solitaires » au regard « indéfinissable », d'une « indifférence morose » et « d'une clairvoyance inconsolable », qui se sont reconnus et exilés « en quelque nuptiale demeure ». Les « vivants » sont des êtres élus qui se souviennent de leur origine et sont capables de se reconnaître par « mille affinités d'âme²² ».

À l'opposé, se met vainement en scène la foule des « passants », c'est-à-dire, selon la typologie identifiée par Bertrand Vibert, « l'humanité en général, mais plus précisément l'immense majorité de l'espèce humaine dans sa masse indistincte qui incarne la conscience publique – le sens commun – sans accéder à autre chose qu'à une vie accidentelle et, comme leur nom l'indique, transitoire. » Dans les trois recueils que j'étudie, les « passants » sont plus précisément des personnages réduits à un rôle de décor ou de stéréotype. Ainsi, le « bal de fantômes » où se rend le narrateur de « L'Amour suprême » n'est qu'un fond d'« ombres magiques » sur lequel se détachent les yeux « aux lueurs de violettes après l'orage » de Mademoiselle d'Aubelleyne. De la même façon, dans « Conte de fin d'été », l'« agrégat d'êtres négatifs, d'une bisexualité quelconque, en le mental desquels l'interjection “Que faire !...” ne saurait surgir²³ » sert de faire-valoir aux « airs vainqueurs » des deux quinquagénaires, personnages principaux de l'histoire. La petite ville de province d'où « se dégage une si poignante sensation de vide qu'on se croirait chez des défunts » est l'espace caricatural voire fantastique où le passe-temps des deux « médianimisés » ressort avec le plus de relief. Même quand un « passant » se détache de ses congénères pour occuper la première place dans une histoire, il demeure un personnage type sans autre consistance que le ridicule où le mènent généralement ses actes. Le dompteur Mayëris, le père Mosé, Madame Rousselin et ses trois filles, le docteur Hallidonhill ou encore la « jolie passante²⁴ » des « Délices d'une bonne œuvre » sont des personnages qui n'entrent en scène que pour subir un renversement de situation. Ce sont des stéréotypes utilisés comme tels pour être finalement dénoncés par le narrateur.

²⁰ O. C., *L'Amour suprême*, « L'Amour suprême », p. 3-13.

²¹ *Ibid.*, *Histoires insolites*, « La Maison du bonheur », p. 273-282.

²² *Ibid.*, « L'Amour suprême », p. 6.

²³ *Ibid.*, « Conte de fin d'été », p. 330.

²⁴ *Ibid.*, « Les Délices d'une bonne œuvre », p. 319.

Reste la catégorie des « spectres » que Bertrand Vibert place en bas de la hiérarchie des personnages villiériens et qu'il qualifie d'êtres « fantoches » servant de repoussoir à l'auteur. Ce sont des figures ambiguës, des créatures mortifères dans lesquelles se conjuguent élection et malédiction et qui sont prisonnières d'un masque. Les *Contes cruels* en contiennent un magnifique exemple : « l'illustre tragédien Esprit Chaudval²⁵ » qui, incapable de sortir son rôle et d'éprouver quelque sentiment humain, est demeuré un spectre sans le savoir. Mais, si la catégorie des « spectres » permet de rassembler certains personnages des *Contes cruels*, force est de constater qu'elle n'est guère représentée dans mes trois recueils. Pourtant, entre les « élus » et les « passants », il y a ces autres personnages que nous avons croisés précédemment : des figures vite esquissées par le narrateur mais porteuses d'irréductibles contradictions, de mystères et de symboles. Je pense, par exemple, à la « paradoxale crédulité » des quinquagénaires de « Conte de fin d'été », à l'extraordinaire puissance des phantasmes de M. Redoux, aux angoisses mystérieuses des joueurs de cartes et surtout aux désirs transgressifs des figures féminines telles que la jalouse Akëdyssénil, l'incendiaire Ardiane²⁶, l'exigeante Sylvabel ou l'incomprise Simone. Pour ces personnages qui n'ont ni la perfection des « élus » ni la banalité des « passants », j'invente la catégorie des « insolites ». C'est une catégorie instable et perméable qui accueille des personnages difficiles à interpréter car simultanément moqués et valorisés par *les* narrateurs.

En effet, si l'on considère qu'il n'y a pas un mais plusieurs narrateurs dans le recueil villiérien, cela complexifie grandement la tâche du lecteur *interprétant*. Un journaliste ne valorise pas les personnages qu'il met en scène de la même façon que le narrateur à la première personne d'un souvenir personnel. Par exemple, le chroniqueur d'« Une profession nouvelle » n'accorde certainement pas la même valeur aux personnages *actuels* ou *possibles* qu'il met en scène, que le narrateur homodiégétique du « Tzar et les Grands-ducs ». Avant de pouvoir identifier la valeur des personnages dans le système axiologique du conteur, il faudrait donc d'abord connaître la valeur de chaque narrateur aux yeux de celui-ci. On peut, en effet, supposer que Villiers hiérarchise les narrateurs auxquels il prête sa parole en leur confiant des récits d'une véracité, d'un effet ou d'une portée symbolique plus ou moins grands, et surtout, en minant leurs discours d'une ironie plus ou moins audible. C'est précisément ce qui rend le système axiologique du conteur doublement indirect et

²⁵ *Ibid.*, « Le Désir d'être un homme », p. 658.

²⁶ O. C., *Histoires insolites*, « Le Secret de la belle Ardiane », p. 252-257. Ce récit dévoile le secret d'Ardiane Inféral qui, pour rencontrer et séduire son amant pompier, a provoqué sept incendies dans son village.

irréductiblement instable. Non seulement celui-ci prête sa parole à des narrateurs qui ne partagent pas forcément ses valeurs – dans ce cas, ce qu’il pense des personnages mis en scène ne se superposent pas avec ce qu’en pensent les narrateurs – mais, quand bien même il semble choisir un porte-parole de confiance, il n’hésite pas à faire entendre sa voix pour rire de ses propres idéaux. Autrement dit – car je crains d’avoir été plus que confuse – il me semble très périlleux de vouloir identifier dans les recueils villiériens un système axiologique stable où classer les personnages, pour la simple raison que par une cruelle ironie la voix du conteur, souvent dédoublée de celle des narrateurs, n’hésite pas à miner ses propres valeurs. Quand il accentue la pâleur des ses « élus » jusqu’à les confondre avec des « passants »²⁷ ou quand, par le biais d’un narrateur homodiégétique et de références autobiographiques, il semble se mettre en scène dans un luxe qu’il a peu connu²⁸, Villiers de l’Isle-Adam « franchi[t *peut-être*] une misère à mourir de rire.²⁹ »

2.3. Privilèges du recueil : la souplesse axiologique des personnages et leur portée symbolique

2.3.1. *Des personnages contradictoires...*

En mettant en valeur l’instabilité du système axiologique des personnages villiériens, je ne suis pas en train de déconstruire toute « vision du monde » délivrée par ce que le lecteur identifie comme l’ « image de l’auteur³⁰ ». Bien que, comme l’explique brillamment Bertrand Vibert, « Villiers pratique comme Stendhal une “exhibition masquée” en produisant sur le devant de la scène des énonciations multiples, voire la sienne propre³¹ » – ses narrateurs et personnages n’en sont pas moins les témoins de son « image ». « Car la fonction première du masque, c’est bien, tout en la dérochant aux regards, d’indiquer une présence.³² » Même masqués, les personnages villiériens se révèlent donc porteurs de valeurs. Cependant, leurs valeurs apparaissent peut-être moins dans le cadre d’une typologie hiérarchisée – tel

²⁷ Je pense par exemple aux amants de « La Maison du bonheur », « magnifiques bien qu’un peu pâles », « ne désirant d’autrui que cette indifférence dont ils espèrent s’être rendus dignes ». *O. C.*, p. 282.

²⁸ À ce propos, voir les commentaires des éditeurs dans la notice du « Tzar et les Grands-ducs », p. 1113 : « Il est rare que, dans ses œuvres, Villiers se réfère ouvertement à sa propre existence, mais quand il le fait, c’est presque toujours pour se montrer dans le monde brillant des réceptions officielles, évoluant avec aisance parmi les princes, les ministres et les grands artistes. Le décor du « Tzar et les Grands-ducs » est une réplique exotique des salons richement ornés du bal de « L’Amour suprême ». La réalité sordide des pauvres meublés que la misère contraignait Villiers à habiter est bannie des indications autobiographiques qu’il glisse dans ses récits. »

²⁹ *Correspondance générale*, t. 2, p. 18.

³⁰ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 84. « Le *lectant* a donc pour horizon une image de l’auteur qui le guide dans sa relation au texte. L’auteur peut être perçu de deux façons : il est aussi bien l’instance narrative qui préside à la construction de l’œuvre que l’instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s’efforce de transmettre un “message”. »

³¹ Bertrand Vibert, *Op. cit.*, p. 216. Bertrand Vibert, désireux de cerner au plus près les mystifications de l’énonciation villiérienne, emprunte à Jean Starobinski le concept d’« exhibition masquée ».

³² *Id.*

personnage incarnant telle valeur à telle place du système axiologique du narrateur – qu’à travers la récurrence d’oppositions marquées : exceptionnel/commun, noble/bourgeois, digne/ridicule, libre/condamné, sincère/artificiel, désirant/chaste, nostalgique/clairvoyant, violent/doux etc. Ces oppositions ne s’excluent pas toutes : certaines cohabitent au sein de la catégorie des « insolites » ou des « vivants ». Un même personnage peut ainsi être porteur de valeurs contradictoires, être simultanément admiré et méprisé par le narrateur, et révéler cependant une force symbolique qui témoigne de la présence – *occulte* ? – de l’auteur. C’est ce qui fait l’extraordinaire souplesse axiologique des personnages du recueil villiérien. À la différence des personnages romanesques définis par la permanence, même latente, de leurs valeurs, les êtres fictifs de Villiers sont, si l’on peut dire, des extrémistes qui jouissent de l’espace à la fois réduit et concentré du recueil pour exprimer leurs idées insolites et produire un effet symbolique. Ne disposant que de quelques pages pour (se) représenter, ils concentrent spontanément les contradictions qui les habitent et constituent en cela des modèles privilégiés des comportements humains. Leur ambiguïté, soudainement perçue par le lecteur, les rend impressionnants. C’est exactement ce qui peut se produire lorsque nous rencontrons une personne pour la première fois. Soit celle-ci nous apparaît monolithique donc facile à cerner, et nous l’étiquetons (sous le titre « fille superficielle », « scientifique fou », « femme pieuse », « beau-parleur », etc.) avant de la ranger parmi la multitude de nos « contacts ». Soit elle fait « effet », résiste à nos interprétations, nous attire par le mystère qu’elle dégage, et nous investissons nos compétences narratives dans son histoire pour savoir *enfin* ce qu’elle pense et ce qu’elle représente. Dans ce cas, le moindre indice est susceptible de faire sens, de constituer ce que V. Jouve appelle un « foyer narratif³³ ».

2.3.2. ...pris de « frénésie sémiotique³⁴ »

Conscient qu’il est souvent difficile d’interpréter un personnage (être fictif ou personne vivante), le critique identifie deux « foyers narratifs » qui « permettent plus particulièrement de rendre compte de l’effet-idéologie (fondement de la construction du sens) : l’objet sémiotique-symbolique (livre, tableau et, de façon générale, tout support de communication) et le corps (reçu à travers un comportement et dans sa relation à un habit)³⁵ ». Il prend alors l’exemple du rapport de sens qui s’établit entre Durtal, héros du roman *Là-bas* publié en 1891

³³ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 103.

³⁴ Lucia Przybos, « Construction, reconstruction, destruction de l’Histoire chez Villiers », dans *Villiers de l’Isle-Adam, cent ans après (1889-1989)*, p. 116.

³⁵ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 103.

par Huysmans, et le souvenir d'un tableau de Grünewald intitulé *Le Christ*³⁶. L'exemple est canonique, qui fait de l'objet d'art un moyen d'introspection et du rapport entre le personnage et l'objet, une mise en abyme du pouvoir réfléchissant de l'art. Mais l'objet n'a pas besoin d'être une œuvre ou un « support de communication » pour devenir un signe. Plus exactement, l'objet est toujours un « support de communication » possible. Pour qu'il délivre un sens, il suffit de l'en investir. Un chien à la queue coupée, une carte à jouer, une pièce d'or, une couronne funèbre inoxydable ou une bague peuvent être le foyer de bien des histoires.

Les personnages villiériens semblent le savoir et entretiennent un rapport « frénétique » avec les objets insolites qui les entourent. Dans un acte du colloque international dédié à Villiers, Lucia Przybos évoque justement cette « auguromanie³⁷ » des personnages qui aboutit à une « lecture erronée des signes » et à une « confusion universelle³⁸ ». Elle semble oublier cependant que, dans les contes villiériens, l'interprétation des signes construit l'Histoire et l'histoire autant, sinon plus, qu'elle les déconstruit. Si les habitants de Sparte³⁹ ont commis une erreur d'interprétation fatale en lapidant le messager de la victoire des Trois-Cents contre les Perses, et ont, en quelque sorte, « déconstruit » l'Histoire (quoi que celle-ci ne respecte pas de plans préétablis), certains personnages de *L'Amour suprême* s'avisent, eux, de construire leur H/histoire. Le chroniqueur de « Droit du passé », par exemple, prête à l'entrevue entre Bismarck et Jules Favre une interprétation symbolique qui rend ses droits à l'ironie de l'Histoire. La valeur qu'il accorde au sceau mystérieux qui servit à la capitulation de Paris montre son souci de donner du sens aux détails historiques pour révéler des coïncidences cachées. Le même souci anime le narrateur du « Tzar et les Grands-ducs » quand il découvre dans les yeux des oiseaux un intersigne prémonitoire. Mais, c'est sans doute Aspasia qui, par sa sagacité, a le mieux compris la « frénésie sémiotique », à la fois féconde et dérisoire, qui mène les hommes. Qu'il suffise de couper la queue d'un chien pour rendre un général athénien historique témoigne certes du fondement dérisoire sur lequel s'appuie l'admiration des peuples mais cela signifie aussi que les hommes sont libres de construire l'Histoire en donnant du sens à tel acte merveilleux ou tel objet insolite qui les représente aux yeux

³⁶ Voir l'analyse de cet exemple par Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 103-105.

³⁷ Lucia Przybos, *Art. cit.*, p. 116.

³⁸ *Ibid.*, p. 118.

³⁹ Je fais ici référence aux personnages d'« Impatience de la foule », l'un des *Contes cruels* choisis par Lucia Przybos pour illustrer son propos. Les habitants de Sparte, persuadés que l'homme qu'ils voyaient descendre vers la ville était un soldat déserteur, image de la défaite face aux Perses, le lapidèrent sans connaître sa véritable identité. Voir *O. C.*, t. 1, p. 631-637.

d'autrui. C'est, à l'échelle de leur histoire individuelle, ce que font Sœur Euphrasie et Simone Liantis.

La première, en interprétant la pièce d'or qui lui tombe dans les mains comme un objet sacré, crée le miracle qui déclenche sa vocation sainte. Elle choisit ainsi de voir dans l'objet ce qu'elle veut devenir et décide d'en faire le « tournant de sa vie ». J'emploie à dessein cette expression commune parce qu'il me semble que, comme les personnages villiériers, nous sommes enclins à donner à certains objets un rôle déterminant dans notre vie. Nous avons souvent besoin d'un signe, une plume d'oiseau trouvée dans un jardin par exemple, pour prendre notre envol et oser changer de métier ou faire une déclaration d'amour. Nous avons aussi besoin des objets, du langage que nous leur prêtons, pour exprimer nos sentiments et nos désirs. Jean Decottignie le sait qui, dans une belle page de son essai, propose une interprétation du personnage de l'Incomprise à partir du rapport qu'elle entretient avec son diamant. Je lui cède ici la parole :

Le discours et le comportement délirants de Simone témoigneront qu'aux regards de l'imaginaire, le statut personnel de la femme, inscrite dans le circuit des échanges sentimentaux ou mercantiles, se solde par l'aliénation de son corps. Pour cette raison, il lui faut donc se défaire de son diamant. Une vieille arbalète y pourvoiera : lancée par la jeune femme au cœur du crépuscule, la bague ira se perdre dans "les bouquets de bois et les flaques stagnantes de la Loire". Le bon sens de Geoffroy réagit aussitôt en taxant de folie cet attentat à l'ordre des valeurs : "Simone, es-tu folle ?" – Mais ceci n'est rien encore et les paroles de la jeune femme lui feront mieux saisir la portée effarante de cette pure provocation : "Te voilà mon maître ! Plus un sou !", jette-t-elle à son amant. Tel était donc l'enjeu : la femme immole ici sa liberté *personnelle*, dont ce bien, – fruit, pourtant de la vénalité – constituait la garantie. [...]

Or il faut prendre garde à la signification profonde de ce dénuement dans lequel elle se jette. Il ya dans ce geste de Simone quelque chose de symboliquement impudique, dont fait foi l'étonnement qu'éprouve son partenaire : "il la considérait comme s'il l'eût vue pour la première fois." N'est-il pas dans la situation de premier homme, lorsqu'il découvrit, un jour, qu'Ève était nue ? En ce geste qui la dépouille de son diamant, Simone Liantis exhibe la nudité de son corps, non plus à vendre, mais à prendre. [...]⁴⁰

Ici, Decottignie interprète l'acte de l'Incomprise en faisant parler son diamant. L'objet lancé est une première manifestation muette des désirs de la jeune femme. Il est le dépouillement symbolique qui va libérer la parole et permettre l'« éruption » du corps :

⁴⁰ Jean Decottignies, *Op. cit.*, p. 57.

Elle se renversait à demi, sentant l'âcre, marquant, de ses ongles, l'une des mains de son amant, dont elle respirait, à narines dilatées, le veston de velours noir. [...] ⁴¹

Après l'objet, c'est le corps qui, en état de crise, donne accès à la revendication du personnage, à son désir de transgresser les valeurs sociales et d'exhiber sa différence. Ce langage du corps féminin est audible dans chaque recueil villiérien. Il concentre toutes les significations et tous les mystères. Mais, s'il est un foyer de ce que V. Jouve appelle « l'effet-idéologie », bien malheureux celui qui en fixera l'axiologie⁴². En effet, qu'il s'agisse du corps à vendre des « Amies de pension⁴³ », du corps-objet de la suave Catalina, du corps déçu de Sœur Natalia⁴⁴, des corps virils d'Akēdysséril⁴⁵ et d'Ardiane ou des corps désirants de Sylvabel et de Simone, le corps de la femme demeure une énigme tissée de valeurs contradictoires : un espace à imaginer. C'est alors au *lisant* d'activer ses croyances enfantines pour participer à la fiction et croire aux personnages malgré leurs contradictions.

Chapitre 3 : Le personnage comme personne, soit le recueil comme série

3.1. Un lecteur rêveur⁴⁶

L'interprétation a des limites et le lecteur, même critique, sort souvent du *game* pour entrer dans le *playing*⁴⁷. Il décide alors de jouir directement de la fiction en s'identifiant aux personnages et en s'attachant à eux jusqu'à les faire exister dans son esprit comme des personnes véritables. Il décide d'y croire mais, V. Jouve le précise, « la créance qu'il accorde au monde du texte n'a pas – et de loin – la solidité d'une foi. » En effet, le *lisant*, comme les deux verts-galants de « Conte de fin d'été », « est en perpétuel clivage : il croit et il ne croit pas. » Cette ambivalence vient, selon le critique, de la survivance de l'enfant dans l'adulte et de la renaissance du « moi narcissique » au moment de la lecture. Cette dernière serait

⁴¹ O. C., « L'Incomprise », p. 382.

⁴² Je pense ici aux commentaires d'Alan Raitt et Pierre-Georges Castex qui font de « Sylvabel » l'expression de la misogynie de son auteur. Voir O. C., p. 1301.

⁴³ O. C., *Nouveaux contes cruels*, « Les Amies de pension », p. 355-360. Ce premier récit du recueil des *Nouveaux contes cruel* met en scène deux jeunes bourgeoises, Félicienne et Georgette, qui, ruinées par le Krach, deviennent des filles de joie. Il fait écho, par le ton et le sujet, aux « Demoiselles de Bienfilâtre », récit initial des *Contes cruels*.

⁴⁴ O. C., p. 385 : « les caresses de son ardent ravisseur, bien qu'éperdues et enivrantes, n'étant pas celles que son cœur avait espérées. »

⁴⁵ O. C. p. 108 : « Cette neigeuse fille de la race solaire était de taille élevée. [...] Ses traits étaient d'un charme oppressif qui, d'abord, inspirait plutôt le trouble que l'amour. »

⁴⁶ Les citations non référées contenues dans cette sous-partie renvoient aux pages 85 à 89 de l'essai de V. Jouve.

⁴⁷ Vincent Jouve définit les *games* comme des « jeux de type réflexif, nécessitant savoir, intelligence et sens stratégique, et le *playing* comme des « jeux de rôle et de simulacre, fondés sur l'identification à une figure imaginaire ». Il reprend, sans le signaler, la terminologie de Donald W. Winnicott dans *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1971.

permise par la ressemblance entre l'état de lecture et le sommeil. Tous deux relèveraient du même processus de « régrédience » identifié par Christian Metz. Alors que « chez le sujet actif et éveillé, les impulsions psychiques vont de l'extérieur (le monde) vers l'intérieur (l'appareil psychique où les perceptions viennent s'imprimer) », « chez le rêveur, les excitations ont leur origine dans l'inconscient du sujet [...] et aboutissent à une illusion d'extériorité à travers la production d'images mentales ». C'est ce qui se passe lorsque le lecteur, en état de rêverie, reconnaît dans le monde du texte ce que Thomas Pavel appelle des « moi fictionnels⁴⁸ », c'est-à-dire ses représentants dans la fiction. Aux limites de l'interprétation, il y a donc la rêverie. Ce n'est pas un secret pour Villiers qui a destiné son *Ève future* aux « railleurs » et aux « rêveurs⁴⁹ » et imaginé dans ses contes des être fictifs aussi imprévisibles et attachants que des personnages de série télévisée.

3.2. Des personnages crédibles

La comparaison avec le modèle de la série télévisée n'a rien de péjoratif. Il suffit de regarder quelque excellente série américaine pour juger du degré de complexité des univers fictifs qu'elles construisent progressivement. On peut d'ailleurs une nouvelle fois regretter que V. Jouve ait limité son étude au personnel romanesque car les personnages de série sont sans doute ceux qui produisent les plus grands effets sur l'affectivité et l'inconscient de du téléspectateur. La preuve en est que nous parlons parfois d'eux comme d'êtres familiers dont nous *suivons* l'histoire ; il y a là un cas exemplaire de métalepse. Que l'on ne dise pas que la littérature ne peut supporter ce genre de comparaison sous prétexte qu'elle incite à la distance critique et à la réflexion quand les séries télévisées viseraient des effets nocifs d'identification, de projection, d'addiction voire d'abrutissement. Ceci est un risque lorsque la série est mauvaise et le téléspectateur passif, mais n'est pas la règle. Certaines séries sollicitent l'attention, la perspicacité, la mémoire et l'investissement du public d'une façon sinon bénéfique, du moins plaisante. Quoi qu'il en soit, il ne me semble pas inintéressant, bien qu'anachronique, de comparer la publication d'une série de contes à la diffusion d'une série d'épisodes télévisés. Dans les deux cas, on observe une concentration de « l'effet de vie⁵⁰ » des personnages qui doivent en un épisode, en une histoire, nous faire adhérer à leur fiction.

3.2.1. Une logique narrative

⁴⁸ Thomas Pavel, *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁹ Voir dédicace de *L'Ève future*, O. C., t.1, p. 766 : « Aux rêveurs, Aux railleurs. »

⁵⁰ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 108.

« L'illusion de vie », remarque Vincent Jouve, « est d'abord liée au mode de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, suscite une impression de réalité.⁵¹ » Villiers semble se soucier de cet effet et nous donne souvent le patronyme complet de ses personnages, surtout quand celui-ci bénéficie d'une particule. La « Béatrice » de « L'Amour suprême », par exemple, n'est pas qu'une image idéale de la femme, elle a une véritable identité : Lysiane d'Aubelleine. Aux yeux du narrateur, elle est une vision transfiguratrice ; aux yeux de la société et du lecteur, elle existe réellement par son état civil. De la même façon, les amants de « La Maison du bonheur » ont une identité à la fois divine – ce sont des « êtres d'au-delà⁵² » – et civile : Paule de Luçanges et le duc Valleran de Villethéars. Mentionnons encore celle qui n'a pas de particule mais un état symbolique : « L'Incomprise » et civil : Simone Liantis, ainsi que celle dont le prénom a valu beaucoup d'hésitations au conteur : Sylvabel de Fonteval, premièrement nommée Antonia, puis Sylvanire avant que l'imprimeur des *Nouveaux contes cruels* tranche pour Sylvabel. Une note intéressante des éditeurs de La Pléiade signale, en effet, que dans le jeu d'épreuves pour le recueil des *Nouveaux contes cruels*, « l'auteur montre, par ses corrections, qu'il voulait rendre à l'héroïne son nom primitif » :

Les trois dernières lettres du titre, *-bel*, sont remplacées par *-nire*, et pour plus de précisions, Villiers a noté : « Je me suis trompé : il faut mettre *Sylvanire*. J'ai corrigé partout. » Mais, curieusement, la correction n'est pas faite à l'endroit suivant : « En selle, dit-il, – si vous êtes reposée, toutefois, Sylvabel ? » où Villiers spécifie en marge : « laisser ici seulement le nom de Sylvabel, j'ai mes raisons ». Ces raisons, on les ignore ; peut-être tiennent-elles au désir de faire une allusion qui pouvait seulement être comprise par des amis intimes, ou même par une seule personne. En tous cas, l'imprimeur n'a pas tenu compte de ces ultimes corrections.⁵³

Ces corrections nous informent de l'importance qu'accordait Villiers aux noms de ses personnages. Même si elles n'existent que le temps de quelques pages, ces identités doivent faire effet sur le lecteur : elles lui permettent de faire la connaissance du personnage (de l'appeler par son nom) voire d'en interpréter le caractère. En effet, l'onomastique peut produire, en plus d'une illusion de vie, un effet de sens. Le cas d'Ardiane Inféral est, à ce titre, exemplaire. Dans sa récente édition des *Histoires insolites*, Constant l'Échalier remarque, dans une note, que « Villiers a vraisemblablement fabriqué ce prénom et ce nom à partir du

⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

⁵² *O. C.*, p. 277.

⁵³ *O. C.*, p. 1301.

latin *ardeo* “brûler, être en feu” et *infernalis* “de l’enfer, infernal”.⁵⁴ » Cette identité, en exhibant sa construction fictive, inscrit le personnage dans une logique narrative : elle met en scène un personnage immédiatement paradoxal :

– Et la sage Ardiane Inféral s’était distinguée, toujours, malgré son enfiévrante beauté, par une conduite sans reproches.⁵⁵

et porteur d’histoires, de péripéties inattendues qui viendront expliciter son inquiétante étymologie. Car, contrairement à ce que semble penser V. Jouve, l’impression de « richesse psychique⁵⁶ » n’est pas l’apanage du personnel romanesque. Il suffit au conteur de quelques traits pour donner aux personnages de ses recueils une attachante complexité.

Une nécessité, commune à la diffusion de contes ou de séries télévisées, est de concentrer les effets de réel afin que les personnages existent le plus rapidement possible en tant que personnes dans l’esprit du lecteur ou du téléspectateur. Cela n’aboutit pas forcément à des personnages sans épaisseur, stéréotypés, purement fonctionnels, et peut au contraire permettre de saisir ce qui est à l’origine de notre connaissance d’autrui : les quelques aspects d’une personne qui nous suffisent à imaginer son histoire et nous intéresser à elle. Il suffit de quelques « prâlines incrustées » de Passé, de Désirs « hyper-sublimes, sautées sur le gril » et « d’un coulis de Sombres⁵⁷ » Caractères, pour que les personnages aient la bonne consistance, celle qui, bien que minimale, nous donne accès à leur histoire. L’évocation, par le narrateur de « L’Amour suprême », de l’enfance de Mademoiselle d’Aubelleyne rend en quelques paragraphes le personnage pitoyable et exceptionnel :

À cette époque, depuis déjà deux années, elle n’avait plus de mère. Le baron d’Aubelleyne, aussitôt l’atteinte de ce grand deuil, ayant envoyé sa démission de commandant de vaisseau, s’était retiré tristement, avec ses deux filles, en son patrimonial domaine, et ce n’était plus qu’à de rares occasions que l’on se produisait dans le monde des alentours.

Cette réclusion n’offrait rien qui dût affliger une jeune fille « née avec le mal du ciel », selon l’expression du pays. Le vœu de « rester demoiselle », que l’on savait être son secret, se lisait en ses yeux aux lueurs de violettes après un orage. En enfant sainte, elle se plaisait, au contraire, dans

⁵⁴ Villiers de l’Isle-Adam, *Histoires insolites*, Paris, Édition Ombres, Petite Bibliothèque Ombres n°148, 2001, texte édité par Constant l’Échalier, conforme à celui de l’édition de 1988, p. 167.

⁵⁵ O. C., « Le Secret de la belle Ardiane », p. 252.

⁵⁶ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 111.

⁵⁷ Je m’amuse ici à citer le « déjeuner des hypocondres » : menu à la fois littéraire et gastronomique envoyé par Villiers à un ami non identifié. Parmi les choses à manger : « Symboles confits au vinaigre en sauces vertes. Visée hyper-sublimes, sautées sur le gril, frisant le schisme et sentant le fagot, suivies d’un coulis de Sombres Aperçus. » Voir *Correspondance générale*, t. 2, p. 140.

l'isolement où sa radieuse primevère se fanait auprès d'un vieillard dont elle allégeait les dernières mélancolies. [...] ⁵⁸

Par la connaissance, même anecdotique, du passé et des désirs secrets de la jeune femme, le narrateur et le lecteur peuvent imaginer son histoire. Après l'avoir reconnue, le narrateur confie, en effet, à son amie d'enfance :

[...] et cependant, sous les pures transparences de vos regards d'enfant, oserais-je vous dire que j'avais presque deviné la femme future, toute voilée de mélancolie, qui m'apparaît ce soir ? ⁵⁹

À l'inverse, la brève évocation du passé tout aussi pitoyable et raisonnable d'Ardiane Inféral met en valeur, dans la suite du récit, l'imprévisibilité de son caractère.

D'abord enfant glaneuse, – fleur de sillons, – puis faneuse, puis, comme les orphelines du lieu, cordière-tisserande, elle avait grandi chez une vieille marraine qui, jadis, l'avait recueillie en sa mesure et qu'en retour la jeune fille avait nourrie de son travail, ainsi que soignée à l'heure de la mort. [...] ⁶⁰

Qui aurait pu prévoir qu'une telle jeune fille deviendrait une amante intransigeante dans ses désirs et incendiaire ?

Va, ce fut de cet instant que je résolus d'être ta femme – et tu sais, ce que je veux, je le veux. ⁶¹

Dans les histoires villiéennes, l'imprévisibilité d'un personnage, autant que la mélancolie d'un autre, « l'accrédite comme “vivant”⁶² ».

3.2.2. Une illusion d'autonomie

En effet, le personnage tiraillé entre innocence et lucidité semble partager notre condition humaine tandis que le personnage incertain témoigne de cette liberté relative qui nous permet de nous construire dans le temps, d'être toujours en « puissance d'exister⁶³ ». À ce titre, l'histoire de Sylvabel est exemplaire puisqu'elle semble mettre en abyme cet effet de vie. Pour plaire à son épouse, Gabriel du Plessis les Houx veut lui donner « la certitude de [son] “CARACTÈRE”⁶⁴ » et met donc en scène sa propre imprévisibilité – comme s'il comprenait que pour gagner de l'épaisseur aux yeux de sa belle, il devait l'impressionner par

⁵⁸ O. C., « L'Amour suprême », p. 6.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰ O. C., « Le Secret de la belle Ardiane », p. 252.

⁶¹ *Ibid.*, p. 254.

⁶² Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 116.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ O. C., « Sylvabel », p. 368.

un comportement inattendu. Désireux d'être aimé comme il aime, d'un « amour poignant et insensé⁶⁵ », Gabriel se glisse dans le point de vue de sa femme – dans ce que Milan Kundera appelle son « champ magnétique⁶⁶ » – pour imaginer ce qui, aux yeux de Sylvabel, fait la valeur d'un homme. Il y parviendra grâce à l'aide d'une tierce personne : le baron Gérard de Linville, son oncle. La scène de la chasse où Gabriel, d'ordinaire paisible, va jusqu'à faire « sauter la cervelle⁶⁷ » de son propre cheval, illustre deux caractéristiques de ces « fables intimes » « que l'on se raconte pour rendre la vie vivable.⁶⁸ » Tout d'abord, elle témoigne de la nécessité de se mettre en scène pour *exister* aux yeux d'autrui et « être digne d'amour⁶⁹ », prouvant que, selon la belle formule de Nancy Huston, « Aimer quelqu'un c'est reconnaître, valoriser, *activer* ses histoires.⁷⁰ » En effet, Gabriel reconnaît l'insatisfaction de son épouse et valorise sa « pénétration d'esprit presque...*mystérieuse* ! », tandis que Sylvabel « active » la scène jouée par son mari comme étant une preuve de son amour. Ainsi, leurs histoires peuvent s'imbriquer l'une dans l'autre et leur nuit nuptiale être consommée. La scène de la chasse montre ensuite que l'imprévisibilité d'un personnage (ou d'une personne) apparaît paradoxalement, dans la logique fabulatrice de l'homme, comme un indice de libre-arbitre et qu'elle participe à ce que V. Jouve appelle « l'illusion d'autonomie⁷¹ ».

Le critique identifie deux procédés narratifs qui donnent l'impression de personnages autonomes. Quand l'auteur refuse « de se poser en conscience englobante » et qu'il « choisit de se placer à proximité directe des événements, il paraît lui-même immergé dans le cours d'une histoire sur laquelle il n'a aucune prise ». Quand « un narrateur raconte une histoire, par exemple, il s'exclut du même coup d'un univers fictif dont il est la source : il devient "réel" ». « Cette référence, au niveau diégétique, à l'œuvre de fiction, permet à la narration de se donner comme un métalangage distinct du langage littéraire, donc *authentique*.⁷² » Dans les recueils villiériers, un exemple du refus de la conscience englobante est la description souvent inachevée des personnages. Le conteur montre son impuissance face à l'irréductible mystère de ses personnages en soulignant d'une façon récurrente leurs « indéfinissables » expressions. Les exemples abondent. Non seulement le narrateur de « L'Amour suprême » se

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Milan Kundera, *Op. cit.*, p. 99. Dans un « entretien sur l'art de la composition », Milan Kundera explique que le champ magnétique d'un personnage est sa façon (quoique jamais formulée par lui-même) de voir les choses.

⁶⁷ *O. C.*, p. 371.

⁶⁸ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 136.

⁶⁹ *O. C.*, p. 372.

⁷⁰ Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 137.

⁷¹ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 116.

⁷² *Ibid.*, p. 117-118.

tait devant l' « inexprimable sourire » de Lysiane d'Aubelleyne mais il se dit lui-même « ému d'un indéfinissable espoir⁷³ ». Le grand chirurgien du « Secret de l'échafaud » achève, lui, son expérience avec un « front pensif et grave⁷⁴ » dont la signification semble échapper au conteur. Quant au despote Tchë-Tang, il apparaît, après avoir écouté le secret de Tsë-i-la, « comme en proie à mille sentiments indéfinissables⁷⁵ ». Et, à propos de la reine Akëdysséiril, le conteur a cette phrase magnifique :

Une énigme inaccessible était cachée en sa grâce de péri.⁷⁶

On retrouve dans les *Histoires insolites* cette prétendue difficulté à cerner les personnages. Les « airs indéfinissables » des deux colporteurs d' « Un singulier chelem ! » et la « stupeur complexe⁷⁷ » sur le visage des joueurs semblent faire écho à l' « air indéfinissable et presque demi-souriant⁷⁸ » de la veuve du « Jeu des grâces », à « l'indéfinissable impression » du « coup d'œil bref, très pénétrant, un peu fixe » de l'amant de la « Maison du bonheur » et aux « indéfinissables anxiétés⁷⁹ » que ce dernier partage avec sa compagne, ou encore à la « stupeur soucieuse » et aux « expressions de figures incompréhensibles⁸⁰ » de l'hôtelier de « L' Agrément inattendu ». Les *Nouveaux contes cruels* n'échappent pas non plus au procédé et mettent en scène « l'énigmatique personnage⁸¹ » de l'abbé Tussert et les « instants indéfinissables⁸² » de Simone Liantis. En feignant de ne pouvoir saisir avec certitude les expressions et sentiments de ses personnages, Villiers leur préserve une autonomie dans le comportement, un irréductible mystère qui nous les rend « vivants ».

Quant au deuxième procédé identifié par Vincent Jouve, « l'effet repoussoir⁸³ », il est précisément à l'œuvre dans un texte appartenant au recueil des *Contes cruels*, intitulé « Sombre récit, conteur plus sombre⁸⁴ ». Le narrateur qui s'exprime à la première personne rapporte au style direct l'aventure que l'un des convives « d'un souper d'auteurs

⁷³ O. C., *L'Amour suprême*, p. 9 et 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁷ O. C., *Histoires insolites*, p. 247 et 248.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 274 et 280.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁸¹ O. C., *Nouveaux contes cruels*, p. 376.

⁸² *Ibid.*, p. 380.

⁸³ Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 118.

⁸⁴ O. C., t. 1, *Contes cruels*, p. 686-693.

dramatiques⁸⁵ » auquel il a participé, a racontée. Le sujet de cette aventure est d'abord un quiproquo : un ancien ami du convive vient le voir pour lui parler d'un prochain duel et ce dernier croit qu'il s'agit de l'intrigue d'une pièce de théâtre. Il comprend finalement que son ami lui demande d'être son second lors d'un véritable duel. L'insolite vient alors de ce que, en faisant le récit de ce fatal duel, le convive ne cesse d'employer un vocabulaire théâtral : même la mort de son ami est d'une mise en scène « sublime⁸⁶ » à ses yeux. Le narrateur du récit-cadre, qui seul refuse d'applaudir aux talents de conteur du convive, tombe pourtant lui aussi dans le piège d'une narration esthétisante. Un ami auquel il raconte l'aventure du convive s'exclame en effet : « C'est presque une nouvelle ! ». Si ce conte nous renvoie d'abord au soupçon que nul n'échappe au théâtre, ni les personnages, ni le conteur, ni la littérature qui ne sort pas d'elle-même, il nous donne en outre l'impression que le narrateur premier est plus « réel » que les personnages de son histoire. L'effet est, me semble-t-il, comparable à celui produit par certaines chroniques de *L'Amour suprême* où les narrateurs journalistes nous semblent plus « réels » que les personnages plus ou moins inventés qu'ils mettent en scène. Aux différents « effets de vie » qui nous font considérer certains personnages villiériers comme des personnes, je voudrais ajouter un phénomène que je m'explique à peine et que j'appelle l'effet de charme.

3.3. Des personnages fascinants et attachants

Qu'un personnage romanesque déclenche notre identification et suscite notre sympathie, cela se peut aisément expliquer. En effet, si le point de vue narratif est interne et la psychologie du personnage déterminante dans l'intrigue, il y a de fortes chances pour que le lecteur se reconnaisse dans le personnage et s'attache à son histoire. C'est une conséquence de ce que V. Jouve nomme le « système de sympathie⁸⁷ » et qui codifie les rapports entre les personnages et les lecteurs de roman. Mais comment expliquer que les êtres fictifs que nous ne faisons que croiser, surprendre, découvrir ou soupçonner dans les recueils villiériers, nous émeuvent et marquent nos mémoires ? La valeur affective est sans doute une donnée moins rationnelle que V. Jouve le croit et « notre sympathie à l'égard de quelqu'un [n']est [pas

⁸⁵ *Ibid.*, p. 686. Le conte débute ainsi : « J'étais invité, ce soir là, très officiellement, à faire partie d'un souper d'auteurs dramatiques, réunis pour fêter le succès d'un confrère. C'était chez B***, le restaurateur en vogue chez les gens de plume. [...] »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 692. Au souvenir du cadavre de son ami, le convive raconte d'un « ton extraordinaire » : « J'étais sans autre pensée que celle-ci : Je le trouvais *sublime*. Oui, messieurs, sublime ! c'est le mot !... Oh ! tenez ! – il me semble... que je le vois encore ! Je ne me possédais plus d'admiration ! Je perdais la tête ! Je ne savais plus de quoi il était question !!! Je confondais ! – J'applaudissais ! Je... je voulais le rappeler... »

⁸⁷ Pour le détail des trois codes (narratif, affectif et culturel) du « système de sympathie, on pourra se reporter aux pages 119 à 149 de l'essai de Vincent Jouve.

toujours] proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui⁸⁸ ». Même si nous ne connaissons les personnages villiériers que d'une manière ponctuelle et incertaine, même si leur univers culturel (celui de la seconde moitié du dix-neuvième siècle) est éloigné du nôtre et même si le conteur mine leurs discours d'une indémêlable ironie, leur rencontre se révèle souvent fascinante et aboutit parfois à une impression de complicité, voire de familiarité. Il me semble cependant difficile d'expliquer pourquoi certains personnages m'impressionnent et me touchent. Je suis à chaque fois surprise du charme qu'ils ont su opérer sur moi en l'espace de quelques pages.

Peut-être est-ce, comme le suggère Vincent Jouve, « la conséquence d'un savoir partagé et inavouable⁸⁹ » ? La rencontre avec les personnages villiériers est, en effet, souvent l'occasion de la révélation d'un secret : celui de Tsë-i-la que seuls le jeune poète, son gouverneur Tchë-Tang et le lecteur ne peuvent connaître, celui de sœur Euphrasie, ignoré d'elle-même et qui fut pourtant à l'origine du miracle qui suscita sa vocation, celui absolument confidentiel d'Ardiane Inféral, qui rend le lecteur complice de meurtres en série, ou encore celui de M. Redoux qui nous est divulgué alors que l'homme d'affaire « ne souffla jamais un mot de son aventure⁹⁰ ». Ce sont aussi des instants cruciaux qui ne sont pas délivrés comme des secrets mais dont le lecteur a le sentiment d'être un témoin privilégié. Je pense notamment à la rencontre nocturne avec le tzar Alexandre II, à l'épreuve infligée aux amants de Tolède, à la découverte inattendue d'un lac souterrain, au passe-temps insolite des deux quinquagénaires de « Conte de fin d'été » ou encore au moment de crise où l'Incomprise rugit ses désirs. Ces instants, pourtant racontés au passé, sont d'une intensité et d'une intimité telles que le lecteur a l'impression de les vivre avec les personnages au moment de la lecture. Je dis « le lecteur » mais devrais sans doute dire « je ». En effet, il me semble que c'est aussi parce que j'aime les personnalités insolites, exigeantes, extrêmes et rêveuses, que je tombe sous le charme des personnages villiériers. Au delà du « système de sympathie » que l'auteur met en place dans le texte pour entretenir et moduler la communication entre ses personnages et ses lecteurs, je crois que des investissements personnels, plus ou moins conscients, nous font mystérieusement adhérer aux êtres fictifs que nous rencontrons. Pour en revenir à ma comparaison avec les séries télévisées, il est souvent difficile d'expliquer pourquoi nous nous attachons à un personnage plutôt qu'à un autre et nous nous étonnons toujours que nos amis

⁸⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁰ O. C., *Histoires insolites*, « Les Phantasmes de M. Redoux », p. 268.

n'aient pas les mêmes *personnages préférés* que nous. C'est donc aux investissements inconscients du lecteur mais surtout aux bénéfices de la lecture du recueil villiérien que je souhaite consacrer le dernier chapitre de mon étude.

Chapitre 4 : Le personnage comme prétexte et le recueil comme sagesse

4.1. Le lecteur villiérien : voyeur légitime ?⁹¹

Quand nous lisons, nous sommes « toujours en quête de quelque chose ». Notre mélancolie a sa source dans la « nostalgie de l'objet perdu » – la mère pour le sujet – décrite par la psychanalyse. Le *lu* est l'instance qui cherche à combler ce manque au moment de la lecture :

[...] si ce n'est pas toujours soi-même qu'on lit dans le récit, c'est toujours soi-même qu'on cherche à lire, à retrouver, à situer.

Cette hypothèse explique que nous soyons différemment séduits par une œuvre : c'est que nous n'y vivons pas la même « aventure intérieure ». À ce niveau de la lecture, c'est la relation du sujet à ses propres fantasmes qui est en jeu : relation unique et souvent inconsciente. Pourtant, V. Jouve identifie une tendance commune à tous les lecteurs qui sous-tend le plaisir de lire et permet d'appréhender l'instance du *lu* : le voyeurisme « en tant que désir de voir et de savoir ». Puis il explique :

Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur : d'une part, la dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner les personnages en toute sécurité (on n'est jamais découvert) ; d'autre part, le vide qui sépare de l'objet désiré libère un espace propice à l'imaginaire.

Or, le recueil villiérien n'est-il pas exemplaire de cet effet de lecture ? Chacun de ses récits n'est-il pas souvent l'occasion de surprendre un personnage dans un moment insolite, d'intercepter son secret, de l'espionner furtivement mais librement ? Et l'imaginaire ne trouve-t-il pas l'espace le plus propice à sa libération dans l'« entretexte » du recueil, ce territoire des significations possibles ? Non seulement le recueil villiérien joue par sa forme avec la curiosité du lecteur, l'excluant de l'histoire d'un personnage aussi vite qu'il l'y a plongé – en effet, nous passons souvent sans transition de l'état de témoin privilégié d'une scène intime fascinante à celui de lecteur mystifié par une pirouette finale ininterprétable –, mais il exploite thématiquement notre tendance voyeuriste. Le rapport au sexe, à l'argent et à la mort, largement exploré dans l'œuvre villiérienne, confronte le lecteur à son désir de voir et

⁹¹ Les citations non référées contenues dans cette sous-partie renvoient aux pages 89 à 91 de l'essai de V. Jouve.

de savoir. Ce désir, qui peut être malsain, est ici légitime pour au moins deux raisons. D'abord, comme l'explique V. Jouve, « en raison de l'alibi littéraire (le voyeurisme est vécu comme un effet secondaire : si on ouvre un livre, c'est pour tout autre chose), la censure est déjouée. » Mais surtout, dans le cas du recueil villiérien, en raison du caractère exemplaire des êtres de fiction, le voyeurisme peut être bénéfique.

4.2. Le personnage villiérien : prétexte pour transgresser

En effet, « à travers le personnage-prétexte, le lecteur est [...] confronté à ses propres pulsions » qu'il a l'occasion de simultanément libérer et mettre à distance. Pour éclairer le fonctionnement de ces investissements inconscients, V. Jouve précise que trois types de libido peuvent être libérés pendant l'acte de lecture : la libido *sciendi* ou pulsion scopique, la libido *sentiendi* ou pulsion de vie et de mort et la libido *dominandi* ou volonté de puissance⁹². On peut douter qu'une telle analyse nous aide à saisir la singularité de notre rapport avec une œuvre littéraire et les personnages qu'elle met en scène. Toutes les activités humaines ne peuvent-elles pas occasionner une libération, sous une forme plus ou moins sublimée, de ces trois formes de libido ? Si leur identification éclaire la compréhension du psychisme humain, elle n'approfondit guère celle de l'effet-personnage. À moins qu'elle ne me mette sur la piste de ce qui expliquerait peut-être ma fascination spontanée pour certains personnages villiériens : le charme de la transgression. En décrivant les trois types de libido, V. Jouve met, en effet, l'accent sur un désir qui anime de nombreux personnages villiériens et finit par contaminer le lecteur : le désir de passer « outre ». Fidèle aux devises de sa maison, Villiers « va outre », « la main à l'œuvre », par le biais de ses personnages, en emmenant ses lecteurs avec lui. Si bien que dans ses recueils, on (c'est-à-dire le conteur, les personnages, les lecteurs) est libre d'aller au delà des formes socialement censurées que sont l'argent, le sexe et la mort pour vivre son idéal et ses désirs, de dépasser le politiquement et religieusement corrects pour exprimer ses contradictions, d'excéder le sens commun pour imaginer des fictions originales, de franchir les frontières de chaque récit pour donner un sens possible au recueil, de rebondir d'un monde, celui de l'actualité, de la contingence, du positivisme vers l'Autre monde, celui du virtuel, de la signification et de la poésie. Cette liberté, les personnages villiériens la portent à bout de rêves et de convictions. Ils sont nombreux, parmi ceux que nous avons croisés, à préférer les chemins de traverse à la voie normale.

⁹² Pour le détail du fonctionnement des trois types de libido, on pourra se reporter aux pages 156 à 167 de l'essai de Vincent Jouve.

À côté des bourgeois qui, comme Madame Rousselin, aseptisent la mort jusqu'à y être indifférents, à côté des scientifiques qui, comme le chirurgien Velpeau et le docteur Hallidonhill, désacralisent la mort jusqu'à la mettre au service de la science, il y a les deux « médianimisés » de « Conte de fin d'été » qui en font un lieu de passage pour l'imaginaire et le prince Sedjnour et la princesse Yelka⁹³ qui en font un lieu de rendez-vous pour leur amour idéal. À côté des prostituées qui, comme Félicienne et Georgette, font de leur corps un objet à vendre, à côté des médecins qui, comme ceux qui ont interné l'Incomprise, le réduisent à un objet pathologique, il y a Sylvabel et Simone qui en font un moyen d'expression et de revendication de leurs désirs. À côté du père Mosé qui réalise son idéal en thésaurisant⁹⁴, il y a Sœur Euphrasie qui se réalise en faisant d'une pièce d'or un miracle. Et puis, on peut encore mentionner celle qui a enfreint la loi et la morale pour conquérir son amant : Ardiane l'incendiaire, celui qui a transgressé, au sens étymologique d' « aller au delà⁹⁵ », son caractère doux pour séduire son épouse : M. Gabriel du Plessis les Houx, ou celui qui a trahi, en le mettant en jeu, le « secret de l'Église » : l'abbé Tussert. Mais, le maître incontesté de la transgression, celui qui ne respecte rien si ce n'est son art, c'est bien-sûr le conteur : ce « grand déverseur de malices cousues de fil noir⁹⁶ ».

4.3. Le recueil villiérien : la sagesse du « Comment ? »

Sa présence est aussi sacrilège que celle de l'abbé Tussert lorsqu'à la fin des « Expériences du docteur Crookes », derrière une profession de foi fracassante, le conteur semble mimer l'absurdité du discours religieux. Son caractère est aussi double que celui de Gabriel quand, sadique comme un littérateur anglais⁹⁷, il détaille les horreurs commises par un condamné⁹⁸, puis, sans transition, avec la sensibilité d'un poète, évoque « le tomber merveilleux de l'automne⁹⁹ » qui succéda à la rencontre des amants de « La Maison de bonheur ». Sa crédulité est aussi paradoxale que celle des quinquagénaires de « Conte de fin d'été » lorsque, mettant en scène ses « élus », il semble parfois parodier ses propres valeurs,

⁹³ O. C., *L'Amour suprême*, « Akëdyssénil », p. 101-127.

⁹⁴ O. C., *Histoires insolites*, « L'Aventure céleste », p. 241. « [...] “Trois millions !...” s'écria le père Mosé, en posant un dernier chiffre en bas des totaux. Mais la joie du vieillard, exultant au fond de son cœur qu'emplissait l'idéal réalisé, s'acheva en un frisson. [...] »

⁹⁵ Le verbe « transgresser » vient, en effet, du latin *transgressum*, supin de *transgredi* qui signifie « aller au delà ».

⁹⁶ *Correspondance générale*, t. 2, p. 140. L'expression est extraite du « déjeuner des hypocondres » cité précédemment.

⁹⁷ Je fais ici référence à l'immoralité des deux jeunes gentlemen interrogés par le narrateur de « Sadisme anglais », O. C., *Histoires insolites*, p. 287-294.

⁹⁸ O. C., *Histoires insolites*, « Ce Mahoin ! », p. 269-272.

⁹⁹ *Ibid*, « La Maison du bonheur », p. 273. Dans le recueil des *Histoires insolites*, ce récit est placé à la suite de « Ce Mahoin ! ». L'effet de contraste est saisissant.

ou lorsqu'il prie Dieu de le faire « dupe des nobles et belles choses toute [sa] vie »¹⁰⁰, ou encore lorsqu'il implore Méry Laurent de ne pas venir « en souveraine, dans [son] taudion de prince moderne¹⁰¹ ». Villiers est ce noble irrespectueux, au cœur nostalgique et à l'esprit moderne, à qui l'on ne peut rien dire : il rit¹⁰². Il est ce poète ironiste à qui l'on pose vainement la question du « pourquoi ? ». Celui qui demande : « Pourquoi les amants de Tolède ne s'embrassèrent-ils jamais plus ? Pourquoi Simone désirait-elle être battue ? Quelles sont les sources des chroniqueurs de *L'Amour suprême* ? Quelle est l'origine de l'énonciation villiérienne ? Où commence l'ironie ? » – reste sans réponse. Mais celui qui veut savoir comment inventer des histoires riches, belles et originales, comment rebondir de la vie *actuelle* vers la vie *possible*, comment poétiser ses contradictions, comment aimer avec ironie et rêver avec dérision – trouve dans les recueils villiériens les moyens de sa noble misère : la volonté, la foi, le rire, l'amour, l'illusion, l'art.

Peut-être ai-je finalement compris comment les personnages villiériens parviennent à franchir le vingtième siècle pour exercer leur fascination sur moi. C'est que leur désir de transgression n'a pas d'origine certaine. Le désir, l'ennui, la folie sont invoqués mais ne déterminent rien définitivement. Peu importe pourquoi ils transgressent, ce qui compte c'est la force et les moyens de leur transgression. Le conteur ne condamne jamais leurs actes mais il leur confère l'illusion d'autonomie qui les libère de tout jugement et en fait des êtres à qui tout semble pouvoir arriver. Ce sont donc des personnages en puissance qui n'ont pas le temps d'être responsables – ce qui les distingue des personnages romanesques – mais qui disposent de l'espace du recueil pour faire sens. Autrement dit, ce qui me fascine chez les personnages villiériens, ce n'est pas le motif de leurs transgressions, que je pourrais juger bon ou mauvais, mais c'est leur volonté et leur capacité à transgresser, à passer outre le sens commun pour vivre des histoires insolites. Leur virtualité ne les éloignent pas de moi, elle ne les prive pas d'épaisseur mais les élève en modèles et anti-modèles des *possibles* humains. Ils sont la *possibilité*, en actes dans le recueil, d'être libre ou prisonnier, passionné ou lucide, heureux ou mélancolique, dupe ou pas dupe, ou quelque part en équilibre entre les extrêmes. Ils sont la sagesse multiple des recueils villiériens.

¹⁰⁰ O. C., « Fragments divers », p. 1010.

¹⁰¹ *Correspondance générale*, t. 2, p. 259. Dans cette lettre datée du 12 janvier 1889, Villiers a pour Méry Laurent ces mots magnifiques : « Voyons, je vous en prie, ne m'apportez pas de gourmandises et ne venez pas, en souveraine, dans mon taudion de prince moderne. »

¹⁰² Je reprends ici la belle formule adressée par Stéphane Mallarmé à Villiers dans la lettre du 20 mars 1883 : « On ne peut rien te dire, tu ris. » *Correspondance générale*, t. 2, p. 41.

Conclusion : DE L'ACTUALITÉ DES RECUEILS VILLIÉRIENS

Finalement, je n'ai pas apporté mon humble pierre à l'édifice générique de la littérature en érigeant le recueil villiérien en modèle du genre. Les trois magnifiques recueils auxquels s'est consacrée mon étude : *L'Amour suprême*, les *Histoires insolites* et les *Nouveaux contes cruels*, ont montré trop de diversité et de résistance à toute modélisation générique pour que je puisse en déduire une poétique et des contraintes propres. Si j'ai essayé, le plus souvent possible, par l'identification de mécanismes communs et de séries notamment, d'envisager ces trois recueils comme des ensembles signifiants et de les mettre en rapport, je n'ai jamais hésité à souligner leur singularité et à considérer la discontinuité des textes qui les composent. Je n'ai pas su reconstruire la méta-histoire dont l'intrigue se serait composée des quarante-et-un récits de mon corpus, mais j'espère, en les éclairant sous un angle nouveau, avoir mis en valeur ces œuvres majoritairement sous-estimées par les éditeurs A. Raitt et P.-G. Castex et négligées par la critique.

Ma volonté fut d'abord de donner du sens à leur composante journalistique au lieu de la juger comme une faiblesse. Le modèle de la chronique observé dans *L'Amour suprême* et celui du fait divers qui inspire les *Histoires insolites* ont permis de mettre au jour l'utilisation du matériau référentiel par le conteur et ses enjeux. L'observation de la « fictionalisation » de l'actualité dans *L'Amour suprême* a abouti à l'hypothèse d'une « virtualisation généralisée » qui non seulement met en abyme la manipulation de l'opinion par les discours d'autorité et le dédoublement énonciatif de toute parole, mais offre au conteur une grande liberté d'expression en lui permettant de *tout* dire sans rien prendre à son compte *définitivement*.

La structure du fait divers révélée dans les *Histoires insolites* est apparue comme une arme contre les stéréotypes et un modèle de notre rapport à la fiction. Elle nous a permis de voir les mécanismes de ce que Bergson a appelé la « fonction fabulatrice » à l'œuvre dans les trois recueils villériens : l'expérience première de la discontinuité du sens, l'importance de l'exceptionnel, l'hétérogénéité des univers fictionnels, la puissance de signification de l'événement et des objets ainsi que la nécessité de donner un surplus de sens aux *histoires* que nous vivons. J'ai alors émis l'hypothèse que, d'une façon étonnement moderne, Villiers de l'Isle-Adam mettait en scène dans ses recueils une « fusion ontologique », selon les termes de Thomas Pavel, de l'actuel et du virtuel, et, ce faisant, exigeait de ses lecteurs qu'ils participent à cette fusion en y investissant leur *histoire* personnelle et qu'ils en soient dupes *et pas dupes*.

J'ai enfin insisté, d'une façon presque militante il faut bien l'avouer, sur l'exemplarité des recueils villiériers, sur leur « sagesse ». Les effets multiples des personnages mis en scène dans les récits m'ont servi à montrer les bénéfices et les charmes de la lecture. L'originalité des histoires qu'ils vivent ou racontent, les contradictions qui sous-tendent leurs actes et leurs paroles, l'importance qu'ils accordent aux signes, la relativité des valeurs qu'ils incarnent et le pouvoir de transgression dont ils usent, font de ces êtres fictifs des modèles privilégiés des comportements humains. Personnages en « puissance d'exister », aux réactions imprévisibles, ils disposent d'une *illusion* de liberté que le lecteur croit partager le temps de la lecture.

Cette liberté est sans doute la plus noble et belle illusion créée par les recueils villiériers. En effet, ceux-ci apparaissent, au terme de mon étude, comme des espaces fictionnels nivelés où les univers les plus contradictoires cohabitent d'une façon paradoxale et poétique. La remise en cause des frontières entre le littéraire et le non littéraire, l'anecdotique et l'événementiel, le virtuel et l'actuel, est, à mon sens, ce qui fait la modernité et l'actualité des recueils villiériers. J'espère avoir tant bien que mal défendu cette idée en mettant en rapport l'univers fictionnel de Villiers de l'Isle-Adam et le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui et en faisant donc, dans une certaine mesure, ce qu'Yves Citton appelle une « lecture actualisante » :

Une lecture d'un texte passé peut être dite ACTUALISANTE dès lors qu'elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, sans visée à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent.¹

Motivée par un souci sincère de montrer l'intérêt de la littérature dans la compréhension du monde actuel, j'ai veillé à ce que mon travail établisse des ponts, sans doute plus ou moins solides, entre la « virtualisation » telle qu'elle est à l'œuvre dans les recueils villiériers et telle qu'elle domine nos sociétés modernes occidentales. Les récits de Villiers de l'Isle Adam dans leur unité et leur discontinuité m'ont en effet permis de réfléchir à l'utilisation des notions de réel et de fiction par les médias et discours d'autorité actuels et d'aborder des phénomènes, apparemment étrangers au dix-neuvième siècle et à la littérature, tels que le *storytelling* et la

¹ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 344.

télé-réalité. Mais ils m'ont surtout permis de *réaliser* l'importance, les bénéfices et les dangers, des fictions que construisent les hommes et qui font leur condition. C'est parce que, selon moi, les recueils villiériers sont des modèles des mécanismes fabulateurs qui animeront *toujours* les hommes (et les personnages), qu'ils sont *définitivement* actuels. Cette modélisation anthropologique est une fiction : le savoir m'oblige sinon à être modeste, du moins à être humble².

² Je fais allusion ici à la paradoxale formule de Villiers : « À défaut d'être modestes, sachons du moins être humbles. O. C., « Fragments divers », t. 2, p. 1002.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

L'Amour suprême (1886), *Œuvres complètes*, Édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1986, tome 2, p. 1-127.

Histoires insolites (1888), *Œuvres complètes*, t. 2, p. 233-351.

Nouveaux contes cruels (1888), *Œuvres complètes*, t. 2, p. 353-401.

Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits, Édition recueillie, classée et présentée par Joseph Bollery, Paris, Mercure de France, 2 tomes, 1962.

II. OUVRAGES, ÉTUDES ET ARTICLES SUR VILLIERS DE L'ISLE - ADAM

DECOTTIGNIES Jean, *Villiers le taciturne*, Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1983, 146 p.

PERINET Jeanne, *L'Insolite ou l'art d'entrer dans le jeu, Les « Histoires insolites » de Villiers de l'Isle-Adam à la lumière de « La Lecture comme jeu » de Michel Picard*, mémoire de Master 1 sous la direction de Bertrand Vibert, Grenoble 3, 2008.

SIMON Sylvain, *Le Chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Larousse : Sélection du Reader's digest : Association Découvrir, « Jeunes Talents », 1995, 260 p.

VIBERT Bertrand, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, 417 p.

VIBERT Bertrand, « Villiers de l'Isle-Adam et la poétique de la nouvelle ou comment lire les *Contes cruels* ? », *RHLF*, juillet-août 1998/4.

VIBERT Bertrand, *La Poésie au miroir des contes. Le recueil de contes poétiques en prose 1890-1900*, inédit.

Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989), Société des études romantiques et dix-neuviémistes, actes du Colloque international organisé par Michel Crouzet et Alan Raitt à la Sorbonne les 26 et 27 mai 1989, Paris, Sedes, 1990, 162 p.

III. OUVRAGES DE POÉTIQUE ET DE CRITIQUE

A. Sur le recueil

ALDUY Cécile, « Le recueil comme genre », revue *Acta Fabula*, [en ligne]. <http://www.fabula.org/revue/cr/84.php> [Site consulté le 2 novembre 2008].

ALEXANDRE Didier, FREDERIC Madeleine et GLEIZE Jean-Marie, dir., *Méthode !*, « Le Recueil poétique », n°2, 2002, [voir en particulier Didier Alexandre, « Introduction », p. 11-13 et « Le temps du recueil », p. 23-31 ; Dominique Combe, « Du “recueil” au “Poème-livre”, au “Livre-poème” », p. 15-22].

AUDET René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, « Études », 2000, 159 p.

LANGLET Irène, dir., *Le Recueil littéraire*, P. U. de Rennes, 2003 [voir en particulier Irène Langlet, « Parcours du recueil », p. 11-17 ; Luc Bonenfant, « Le laboratoire du genre », p. 35-45 ; Jan Baetens, « Discohérence et mise en recueil », p. 135-140 ; René Audet, « Logique du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », p. 213-222 ; Richard Saint-Gelais, « Le roman saisi par la logique du recueil », p. 223-235].

RICARD François, « Le Recueil », dans « Conte parlé, conte écrit », sous la dir. de Jeanne Demers et Lise Gauvain, *Études françaises*, XII, 1-2, (avril 1976), PU de Montréal, p. 113-133.

RICARD François, « Le recueil du collectionneur », dans Milan Kundera, *Risibles amours*, 1968, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 305-334.

B. Sur la fiction

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, 285 p.

GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2004, 131 p.

HUSTON Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud ; Montréal, Léméac, 2008, 197 p.

MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, 381p.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1986, 210 p.

C. Théorie et histoires littéraires

1) Frontières des genres littéraires

AUBRIT Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Édition Armand Colin, « Corpus », 1997, 191 p.

COMBE Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Librairie José Corti, 1989, 201 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1989, 185 p.

2) Théories de la lecture

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 363 p.

GERVAIS Bertrand et BOUVET Rachel (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p., [voir en particulier Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », p. 11-42 ; Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », p.43-92 ; Richard Saint-Gelais, « La lecture erratique », p. 175-190].

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1986, 319 p.

3) Roman et effet-personnage

JOUVE Vincent, *L'Effet- personnage dans le roman*, Paris, Puf, « Écriture », 1992, 271 p.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman, essai*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, 197 p.

D. Études critiques

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Le Seuil, « Points Essais », Paris, 1964, n°127 [voir partie intitulée « Structure du fait divers », p. 194-204].

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, *S/Z*, Paris, Le Seuil [1ère éd. : 1970], « Points », 1970.

IV. DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

Canal Plus.fr, « La Petite semaine de Brunot Donnet » [en ligne]. <http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/pid2790-c-la-petite-semaine.html> [Site consulté le 23 avril 2009].

Les Échos.fr, « Les temps forts de la crise mondiale » [en ligne]. http://www.lesechos.fr/diaporamas/index.php?id_diap=DIAP160908290_BDF1EC [Site consulté le 22 avril 2009].

Le Monde diplomatique.fr, Christian Salmon, « Une machine à fabriquer des histoires » [en ligne]. <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/11/SALMON/14124> [Site consulté le 11 mai 2009].

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche souhaite renouveler la vision de trois magnifiques recueils villiériens : *L'Amour suprême* (1886), les *Histoires insolites* (1888) et les *Nouveaux contes cruels* (1888). Injustement dévalués par rapport aux *Contes cruels* (1883), ces recueils soulèvent pourtant de nombreuses questions et enjeux. J'ai choisi ici trois niveaux de réflexion. Sur le plan poétique, il s'agit moins de consacrer le recueil villiérien comme genre littéraire à part entière que de montrer la proximité des contes avec les formes non littéraires de la chronique et du fait divers. Sur le plan critique, il s'agit de remettre en cause le mythe de l'auto-référentialité de la littérature et de proposer une lecture en partie « actualisante » des textes de Villiers de l'Isle-Adam. Au niveau anthropologique, il s'agit d'explorer les mécanismes de la fonction fabulatrice à l'œuvre dans la lecture comme dans nos vies.

Sur un ton qui refuse volontairement la prétendue objectivité et neutralité du chercheur, j'essaie donc de donner du sens à l'entrée de l'actualité dans les recueils villiériens, d'explorer les frontières entre les discours littéraires et non littéraires, de mettre en valeur l'éclairage que l'œuvre villiérienne apporte sur le présent et de découvrir les rapports plus ou moins volontaires et dangereux qui s'établissent entre ce que nous appelons le *réel* et ce que nous appelons la *fiction*. De Jean-Marie Schaeffer à Vincent Jouve, en passant par Nancy Huston, Thomas Pavel et Jean Decottignies, mon travail est trop ambitieux pour ne pas être conscient de ses limites. Au lecteur de les transgresser !

MOT-CLÉS

- COMMUNICATION : auteur, texte, lecteur, éditeur, critique.
- GENRE : recueil, conte, chronique, fait divers, séries, éparpillement générique.
- DISCOURS : montage, collage, énonciation double, artifices, mise à distance, nivellement énonciatif, ironie.
- FABULATION : actuel/virtuel, insolite, discontinuité, univers fictionnels, illusion, signification.
- PERSONNAGES : hiérarchisation, identification, voyeurisme, séduction, transgression, autonomie, souplesse axiologique.

