



HAL
open science

**Pour une étude musico-littéraire et une traduction en
portugais de Terrains à vendre au bord de la mer
d'Henry Céard**

Elena Gallorini

► **To cite this version:**

Elena Gallorini. Pour une étude musico-littéraire et une traduction en portugais de Terrains à vendre au bord de la mer d'Henry Céard. Littératures. Université de Pau et des Pays de l'Adour; Universidade federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de filosofia (Porto Alegre, Brésil), 2022. Français. NNT : 2022PAUU1106 . tel-04324860

HAL Id: tel-04324860

<https://theses.hal.science/tel-04324860>

Submitted on 5 Dec 2023

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.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
SOCIEDADE, (INTER)TEXTOS LITERÁRIOS E TRADUÇÃO
NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

**UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS
LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**

Elena Gallorini

**Pour une étude musico-littéraire et une traduction en portugais
de *Terrains à vendre au bord de la mer* d'Henry Céard**

**PORTO ALEGRE
2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
SOCIEDADE, (INTER)TEXTOS LITERÁRIOS E TRADUÇÃO
NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

**UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS
LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**

Elena Gallorini

**Pour une étude musico-littéraire et une traduction en portugais
de *Terrains à vendre au bord de la mer* d'Henry Céard**

Tese de doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na École doctorale des Sciences Sociales et Humanités da Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Orientador: Prof. Dr. Robert Ponge

Prof. Dr. Yves Landerouin

**PORTO ALEGRE
2022**

CIP - Catalogação na Publicação

Gallorini, Elena
Pour une étude musico-littéraire et une traduction
en portugais de Terrains à vendre au bord de la mer
d'Henry Céard / Elena Gallorini. -- 2022.
333 f.
Orientadores: Robert Ponge, Yves Landerouin.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Henry Céard. 2. Literatura francesa. 3. Análise
musico-literária. 4. Tradução. I. Ponge, Robert,
orient. II. Landerouin, Yves, orient. III. Título.

Elena Gallorini

**Pour une étude musico-littéraire et une traduction en portugais
de Terrains à vendre au bord de la mer d'Henry Céard**

Tese de doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na École doctorale des Sciences Sociales et Humanités da Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Aprovada em 17 de novembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Vanessa Costa e Silva Schmitt
Instituto Roche
Porto Alegre

Dra. Michela Landi
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Firenze (UNIFI)

Dr. Rodrigo de Oliveira Lemos
Departamento de Educação e Humanidades
Fundação Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA)

Dra. Jane Tutikian
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

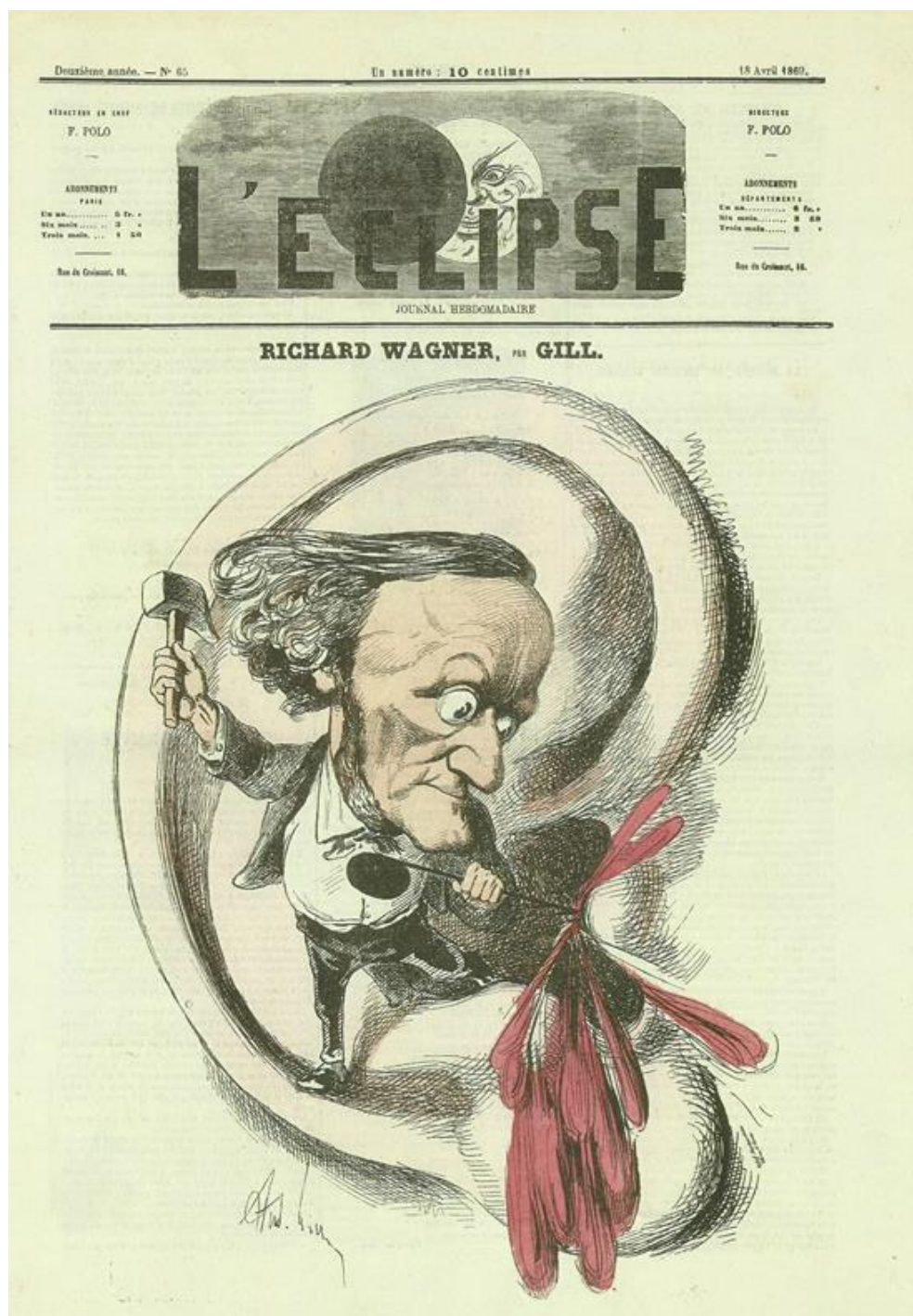
REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer mes plus vifs remerciements à mes directeurs de recherche, Robert Ponge et Yves Landerouin, pour avoir accepté d'encadrer ce travail et avoir contribué à son aboutissement. La traduction de « directeur de thèse » en allemand est le meilleur mot pour définir leur disponibilité et leur collaboration durant toutes ces années de développement académique et intellectuel : *Doktorvater*.

Mes pensées reconnaissantes se tournent ensuite vers tous les professeurs qui ont témoigné de l'intérêt pour ce travail et m'ont apporté leur aide bienveillante. Merci pour tous les conseils et tous les encouragements.

Je remercie également tous les collègues pour la richesse de nos discussions et tous les amis pour leur présence à mes côtés.

J'exprime enfin toute ma gratitude envers tous les membres de ma famille, dont l'appui moral et le soutien sont toujours irremplaçables.



*Mais Richard Wagner vivra.
J'ai dit plus haut que c'était un créateur. Je le répète.
Car, depuis Rienzi, il a pétri le public à son image.
On l'écoute avec recueillement.
La musique de l'avenir devient la Musique du présent.
(Jacques Le Cousin, La musique de Richard Wagner)*

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif l'analyse musico-littéraire de *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906), roman de l'écrivain français Henry Céard (1851-1924) ainsi que la traduction d'extraits de cet ouvrage du français vers le portugais. Le choix de l'objet d'étude répond à la nécessité de diffuser l'œuvre d'un auteur estimé par la critique mais méconnu dans son propre pays. De plus, nous visons à contribuer au développement de la mélopoétique, champ disciplinaire consacré aux relations entre la musique et la littérature qui est officiellement né au milieu du XXe siècle et se trouve actuellement en plein essor. En partant de l'hypothèse que Céard a composé *Terrains à vendre au bord de la mer* sous l'influence de la musique de Richard Wagner, nous montrons que la présence de l'art des sons se fait sentir non seulement au niveau de l'histoire, qui est une réécriture du drame *Tristan et Isolde* (1865), mais aussi au niveau formel, en ce qui concerne l'emploi de procédés littéraires analogues à de techniques wagnériennes de composition musicale. Dans une première étape, au moyen de la recherche bibliographique, nous menons une étude sur la vie de Céard ainsi que sur le contexte historique et littéraire dans lequel son œuvre a été publiée. Dans la deuxième étape, en prenant appui sur la théorie musico-littéraire proposée par Werner Wolf dans *The musicalization of fiction : a study in the theory and history of intermediality* (1999), nous étudions l'influence exercée par la musique de Wagner sur la macrostructure et la microstructure de ce roman. Dans la troisième étape, nous traduisons un choix d'extraits de cet ouvrage du français en portugais, en essayant de transposer dans le texte d'arrivée les effets de musicalité repérés dans le texte original.

MOTS-CLÉS : Henry Céard. Littérature française. Analyse musico-littéraire. Traduction.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo a análise músico-literária de *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906), romance do escritor francês Henry Céard (1851-1927) assim como a tradução de excertos desta narrativa do francês para o português. A escolha do objeto de estudo responde à necessidade de divulgar a obra de um autor estimado pela crítica, mas pouco conhecido em seu próprio país. Além disso, pretendemos contribuir para o desenvolvimento da melopoética, campo disciplinar dedicado à relação entre a música e a literatura que nasceu oficialmente em meados do século XX e atualmente está em pleno andamento. Partindo da hipótese de que Céard compôs *Terrains à vendre au bord de la mer* sob a influência da música de Richard Wagner, mostramos que a arte dos sons está presente nesta narrativa não apenas ao nível da história, que é uma reescrita do drama *Tristão e Isolda* (1865), mas também a nível formal, no que diz respeito ao uso de técnicas literárias análogas a processos wagnerianos de composição musical. Em uma primeira etapa, por meio de pesquisa bibliográfica, realizamos um estudo sobre a vida de Céard, bem como sobre o contexto histórico e literário em que sua obra foi publicada. Na segunda etapa, com base na teoria músico-literária proposta por Werner Wolf em *The musicalization of fiction : a study in the theory and history of intermediality* (1999), estudamos a influência exercida pela música de Wagner na macroestrutura e na microestrutura desse romance. Na terceira etapa, traduzimos uma seleção de excertos desta narrativa do francês para o português, procurando transpor para o texto de chegada os efeitos de musicalidade identificados no texto original.

PALAVRAS-CHAVE: Henry Céard. Literatura francesa. Análise musico-literária. Tradução.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
La naissance de la mélopoétique	15
Approche des études musico-littéraires	19
Les notions de thématization et d'imitation	22
PREMIÈRE PARTIE	27
CHAPITRE 1. LA MUSIQUE DANS L'UNIVERS D'HENRY CÉARD	29
1.1 Henry Céard, un positiviste désabusé	29
1.2 La relation entre la littérature et la musique au tournant du XIXe siècle	32
1.3 Le naturalisme et le wagnérisme	37
CHAPITRE 2. LA MUSIQUE DANS LA POÉTIQUE CÉARDIENNE	43
2.1 Un romancier de l'échec	43
2.2 Céard et Schopenhauer	50
2.3 De l'œuvre totalisante au livre sur rien.	55
DEUXIÈME PARTIE	61
CHAPITRE 3. ANALYSE MÚSICO-LITTÉRAIRE DE <i>TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER</i>	63
3.1 La musique dans la structure du récit	63
3.1.1 Du récit « classique » au récit musical	63
3.1.2 Un cas de critique créative	72
3.2 Une histoire wagnérienne	82
3.2.1 Une intrigue tripartite	89
3.2.2 Du contrepoint sonore au contrepoint narratif	94
3.3 La musique dans le système des personnages	98
3.3.1 Le morcellement du personnage masculin	105
3.3.2 La métonymisation du personnage féminin	109
3.4 Variations du temps et de l'espace : le leitmotiv comme principe structurel	115
3.4.1 Kerahuel, une plage de symboles	120
3.4.2 Des personnages-leitmotive	129
3.4.3 La mer, un orchestre liquide	136
3.4.4 Le leitmotiv comme signe métalittéraire	140

CHAPITRE 4. LA MUSIQUE DE LA LANGUE	147
4.1 Du récit en prose à la prose poétique	147
4.2 Céard, un styliste net et scrupuleux	152
4.3 Vers un style wagnérien	160
4.4 Analyse stylistique de <i>Terrains à vendre au bord de la mer</i>	169
TROISIÈME PARTIE	213
CHAPITRE 5. TRADUCTION D'EXTRAITS CHOISIS DE <i>TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER</i>	215
5.1 Observations liminaires sur la traduction.....	215
5.2 Traduction commentée d'extraits choisis	218
5.2.1 Premier extrait	220
5.2.2 Deuxième extrait.....	224
5.2.3 Troisième extrait	230
5.2.4 Quatrième extrait	237
5.2.5 Cinquième extrait.....	241
5.2.6 Sixième extrait	246
5.2.7 Septième extrait	249
5.2.8 Huitième extrait	251
5.2.9 Neuvième extrait.....	255
5.2.10 Dixième extrait	258
5.2.11 Onzième extrait.....	261
5.2.12 Douzième extrait.....	263
5.2.13 Treizième extrait	265
5.2.14 Quatorzième extrait	268
5.2.15 Quinzième extrait.....	277
5.2.16 Seizième extrait	280
5.2.17 Dixseptième extrait.....	282
CONCLUSION	285
BIBLIOGRAPHIE	289
ANNEXES	301

INTRODUCTION

L'objectif de cette thèse est l'analyse musico-littéraire du roman *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906) de l'écrivain français Henry Céard (1851-1924) ainsi que la traduction d'un choix d'extraits de cet ouvrage du français vers le portugais. Ceci étant, ce travail se situe dans la continuité du mémoire de master que j'ai soutenu en 2017, à l'Université de Florence (UNIFI), où j'ai mené une analyse narratologique et une traduction vers l'italien d'*Une Belle Journée* (1881), premier roman publié par Henry Céard.

Premièrement, le choix de l'objet d'étude répond au besoin de diffuser l'œuvre d'un auteur dont le génie est apprécié par la critique, mais qui est méconnu dans son propre pays. Cette thèse permettra ainsi de mettre en lumière un romancier naturaliste injustement oublié, ainsi que de montrer l'originalité et la valeur de sa production littéraire. Or, il est vrai que *Terrains à vendre au bord de la mer*, paru pour la première fois en 1906, a été réédité en 2000, par *Mémoire du Livre*, et que, comme le remarque Jean-Louis Cabanès, « il faut donc rendre grâce à l'éditeur de mettre à la disposition du grand public un chef-d'œuvre insuffisamment connu » (CABANÈS, 2002, p. 110).

Cependant, ce roman d'Henry Céard reste très peu lu et étudié jusqu'à présent ; comme l'affirme Colin A. Burns, « la bibliographie de *Terrains à vendre* est assez mince » (BURNS, 1982, p. 299). Ceux qui toutefois en ont pris connaissance semblent partager le même point de vue : il s'agit d'un ouvrage remarquable et qu'il faudrait analyser de plus près. À ce propos, Burns observe que *Terrains à vendre au bord de la mer* « ne fut guère un succès en librairie, mais la critique fut respectueuse, même admirative » (BURNS, 1982, p. 293).

De nos jours, les critiques qui partagent le même avis sont nombreux : Cabanès remarque qu'il s'agit d'une œuvre que « l'on situe parmi les plus grandes et dont on souhaite qu'elle bénéficie enfin de la reconnaissance de tous les amateurs de romans et non plus de quelques *happy few* » (CABANÈS, 2002, p. 112). Citons aussi les paroles de Federica D'Ascenzo selon qui il faut « redonner à Henry Céard la place qui lui revient parmi les précurseurs en mode mineur ayant frayé la voie au roman du XXe siècle et apprécier la contribution que l'esthétique réaliste du désenchantement a fournie à la mise en place d'une vision décadente du monde » (D'ASCENZO, 2020, p. 91). Le présent travail essaie donc tout d'abord de répondre au besoin d'étudier un ouvrage qui demeure assez inexploré jusqu'aujourd'hui.

Ceci étant précisé, quelques remarques sur *Terrains à vendre au bord de la mer* : constatons d'abord que son intrigue se révèle extrêmement différente de celle d'*Une Belle Journée*. Il s'agit ici non pas d'une histoire où rien n'arrive, comme c'est le cas dans le premier ouvrage céardien¹ où l'action était réduite au minimum, mais plutôt du contraire, d'un roman où plusieurs histoires se déroulent en même temps ; la trame narrative est si riche qu'elle se décompose en plusieurs intrigues isolées dont les fils se croisent, semble-t-il, sans logique. C'est en effet un texte d'une longueur considérable, à savoir 775 pages, dont l'accomplissement demanda à Céard plusieurs années de travail, peut-être parce qu'il eut l'ambition d'inclure dans ce volume imposant tout le savoir de son époque, en réalisant une sorte d'encyclopédie vivante : c'est d'ailleurs notre auteur lui-même qui déclara « avoir tiré de son encrier à peu près tout ce qu'il savait sur la vie » pour rédiger ce livre (apud PIERRE-GNASSOUNOU, 2001, p. 294).

Or, il est vrai que Céard était un homme tellement érudit que les autres naturalistes le considéraient comme *la tête solide du groupe*, leur conseiller scientifique. Pourtant, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, cette revue des connaissances n'est pas un outil que Céard emploie pour se glorifier aux yeux du lecteur ; tant s'en faut. En effet, il est possible d'affirmer que le thème principal de ce roman est l'échec, qui était aussi le fil conducteur d'*Une Belle Journée*, mise en scène d'un adultère bourgeois inaccompli.

Dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, le dessein de Céard est, semble-t-il, de remettre en cause toutes les aspirations scientifiques de son époque, ainsi que tous les idéaux artistiques qui s'écroulent face au prosaïsme et à la trivialité de la vie réelle. En outre, en réalisant une réécriture du drame *Tristan et Isolde* (1865) de Richard Wagner (1813-1883), Céard insère le mythe tristanien dans un contexte prosaïque et orchestre une parodie de cet opéra wagnérien. D'autre part, il semble également vouloir démentir l'origine allemande de la légende tristanienne ; le protagoniste du roman, le journaliste parisien André Malbar, arrive dans le petit village breton de Kerahuél convaincu d'y trouver le « château de Tristan ».

Cela dit, notre hypothèse de départ est que l'influence wagnérienne dans ce texte ne se manifeste pas seulement de façon thématique.

¹ L'action principale d'*Une Belle Journée*, comme l'indique le titre lui-même, est réduite à un seul jour ; en effet, il s'agit du récit au discours indirect de Mme Duhamain, femme d'un petit-bourgeois parisien, qui se souvient d'un adultère manqué.

À ce propos, nous nous trouvons d'accord avec Burns qui, dans sa monographie *Henry Céard et le naturalisme* (1982) fait l'hypothèse d'une influence musicale au niveau textuel et déclare qu'« il sera intéressant un jour d'examiner dans le détail comment cette composition symphonique, en profondeur et en largeur, est réalisée dans les éléments strictement linguistiques du livre » (BURNS, 1982, p. 299). Ou encore avec Jean-Sébastien Macke qui, dans « À propos de *Terrains à vendre* d'Henry Céard » (2001), article publié dans « Les Cahiers naturalistes », affirme : « le génie de Céard est d'écrire une œuvre littéraire à la confluence des différentes révolutions musicales qui se succèdent depuis Wagner. Et, rien que pour cela, Céard devrait trouver toute sa place dans les études sur les relations entre la littérature et la musique » (MACKE, 2001, p. 300).

Ce que nous essayons donc de montrer au fil de notre recherche, c'est que *Terrains à vendre au bord de la mer* a été composé sous l'influence wagnérienne tantôt au niveau thématique tantôt au niveau formel, ce qui veut dire que ce roman est écrit à partir de techniques littéraires analogues à des procédés de composition musicale. En menant une analyse sur les relations entre la musique et la littérature, cette thèse veut ainsi contribuer aux études musico-littéraires. Bien que la relation entre la littérature et la musique existe depuis l'Antiquité, ce domaine disciplinaire est né à la moitié du XXe siècle et est aujourd'hui en plein essor. Le développement de ce champ de recherche est dû au fait que, depuis le tournant du XIXe siècle jusqu'à présent, on assiste de plus en plus au dépassement des frontières entre les arts. D'après le poète français Charles Baudelaire, la proximité entre les arts est un élément typique du XIXe siècle : « C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles » (BAUDELAIRE, 1869, p. 5). En 1877, s'inspirant des paroles de Baudelaire, le critique d'art anglais Walter Pater déclare que tout art est susceptible de *Andersstreben*, c'est-à-dire, selon les propres termes de Pater, « une aliénation partielle de ses propres limites, à travers laquelle les arts peuvent, non pas se remplacer, mais se prêter réciproquement des forces nouvelles » (PATER, 1973, p. 45, nous traduisons)². Citons enfin le critique allemand Theodor W. Adorno qui, dans une conférence de 1966, constate : « dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent » (ADORNO, 2010, p. 43).

² A partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.

Ces dernières années, les rapprochements entre l'art du verbe et l'art des sons se sont multipliés à tel point qu'ils ont fait surgir un intérêt de plus en plus marqué de la communauté scientifique pour ce domaine.

Dans le présent travail, il s'agit donc d'interroger la relation entre la littérature et la musique et nous essayons, en particulier, de répondre aux questions suivantes : est-il possible d'affirmer que *Terrains à vendre au bord de la mer* est un roman musical ? Pourquoi Henry Céard a-t-il décidé de musicaliser son écriture ? La présence de la musique s'arrête-t-elle au niveau thématique ou peut-on parler de prégnance formelle ? Quels changements y a-t-il eus dans le style céardien en conséquence de l'application des techniques d'écriture musicale ? Quels effets l'hybridation de la littérature avec la musique produit-elle au niveau du sens ?

Ce travail est organisé comme suit : dans l'introduction, nous exposons les principes méthodologiques sur lesquels nous prenons appui pour mener l'analyse musico-littéraire. Ensuite, notre étude est divisée en trois parties.

Dans la première partie, au moyen de la recherche bibliographique, nous nous interrogeons sur la place de la musique dans la vie et l'œuvre d'Henry Céard.

Dans le premier chapitre, après avoir donné quelques repères sur le parcours biographique et littéraire de notre auteur, nous investiguons l'influence de la musique wagnérienne dans la littérature française de la fin du XIXe siècle et nous examinons, de manière plus spécifique, la relation entre le naturalisme et le wagnérisme. Il s'agit d'une contextualisation historique utile pour étudier la relation entre la musique et la littérature dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, car, comme l'affirme Frédéric Arroyas « s'il est vrai que le roman peut signifier par lui-même [...] il n'en demeure pas moins que l'auteur joue un rôle fondamental, puisque c'est l'auteur qui est compositeur et met en place la musicalisation du texte » (ARROYAS, 2001). Dans le deuxième chapitre, nous montrons l'importance de la théorie artistique wagnérienne dans l'évolution de la poétique céardienne.

Dans la deuxième partie, nous repérons la présence de la musique dans la macrostructure et la microstructure de *Terrains à vendre au bord de la mer* ; pour ce faire, nous analysons les techniques d'écriture et le style employés par Céard dans cet ouvrage et nous décelons des procédés littéraires analogues à des techniques wagnériennes de composition musicale.

Dans la troisième partie, nous traduisons d'extraits choisis de ce roman du français en portugais, en ayant pour but de conserver au plus près l'effet de musicalité du texte original. Nous nous interrogeons sur les problèmes qui se sont posés au cours de ce processus et nous justifions les solutions choisies. Ce faisant, ce travail vise à apporter un enrichissement à la réflexion sur les difficultés de compréhension et de traduction du français vers le portugais.

La naissance de la mélopoétique

Dans cette section introductive, nous traçons l'histoire des études musico-littéraires pour montrer l'évolution de ce champ disciplinaire ; soulignons que nous ne traitons pas le sujet de façon exhaustive. Il s'agit plutôt d'une esquisse où nous donnons quelques repères afin d'illustrer les bases méthodologiques sur lesquelles s'appuie l'analyse musico-littéraire de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

La littérature et la musique ont toujours été étroitement liées depuis l'Antiquité grecque³. De la même manière, la réflexion menée par la *mélopoétique*, autre nom donné au domaine d'études qui s'interroge sur l'influence mutuelle de ces deux codes artistiques, a toujours existé. Il faut toutefois constater que, malgré l'évolution des recherches, il s'agit encore d'une discipline balbutiante que, comme l'observe le comparatiste italien Roberto Russi, « bien évidemment, n'a pas encore été fondée » (RUSSI, 2005, p. 7, nous traduisons)⁴. L'écueil auquel se heurtent les chercheurs qui se consacrent aux études musico-littéraires est la difficulté de mettre en relation deux genres artistiques qui possèdent des codes sémiotiques distincts ; s'il est vrai que, dans l'univers linguistique, il existe un rapport entre le signifiant et le signifié (quoique arbitraire), le signifiant sonore ne renvoie pas à un signifié stable ou traduisible. Emblématique à cet égard est l'avis d'Igor Stravinsky :

Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêtée, imposée, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue, et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence. (STRAVINSKY, 1935, p. 116-117).

Certes, on pourrait répliquer que de certaines mélodies se dégage un sentiment spécifique, tel que la joie, la tristesse, la rage ou la mélancolie.

³ Époque où, comme le remarque Michel Gribenski, « musique et poésie formaient une unité » (GRIBENSKI, 2004, en ligne)

⁴ Una disciplina che, con tutta evidenza, non è stata ancora fondata.

Pourtant, il ne s'agit pas d'un élément intrinsèque à la musique ; c'est l'auditeur qui donne un sens à la musique écoutée selon des réactions somatiques ou un contexte culturel déterminé. Comme le constate Eric Prieto à ce propos,

la musique « peut comporter des effets de signification sémantique: elle peut évoquer des états d'âme, par exemple, ou être liée à un personnage ou une situation particulière (leitmotiv), ou, par une espèce de mimétisme onomatopéique, faire référence aux bruits du monde extra-musical. Mais la communication musicale ne dépend pas de la référence au monde extérieur. (PRIETO, 1993, en ligne).

Du fait que la musique ne présente pas de référent spécifique, il est des critiques qui nient la possibilité de comparer deux codes tellement distincts, tel Roland Harweg selon qui « langage et musique, du point de vue de leur fonction immanente, c'est-à-dire de leur nature même, ne peuvent être comparés du tout, parce qu'ils sont essentiellement différents, à un plus haut degré, peut-être, qu'aucun autre couple de phénomènes dans l'univers » (HARWEG, 1971, p. 22). Quoi qu'il en soit, il faut rappeler qu'il y eut, par exemple dans la production des poètes symbolistes, un effort du langage pour s'affranchir de sa référentialité intrinsèque, quitte à atteindre dans l'art du verbe l'expressivité immédiate propre à l'art des sons⁵.

De manière analogue, il semble que plusieurs écrivains visent à profiter de l'écart référentiel entre les deux codes, faisant l'emploi de procédés d'écriture musicale dans le but de « désémotiser le roman ». Comme le remarque Isabelle Perreault, « la désémotisation du roman peut ainsi se comprendre comme une entreprise d'autonomisation du langage, d'une possibilité d'organiser librement les signes sans leur imposer de sens, de message extérieur » (PERREAULT, 2017, en ligne). D'ailleurs, comme de nombreux chercheurs le soulignent (Calvin Brown en premier), comparer les deux domaines est toujours possible, car, malgré les différences au niveau de la signification, il y a des éléments communs aux deux arts ; citons, à titre d'exemple, le fait que la littérature partage avec la musique la dimension temporelle⁶.

⁵ Dès ses débuts, le symbolisme se caractérise par la volonté d'accorder poésie et musique. Paul Valéry constate : « Ce qui fut baptisé : le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la musique leur bien [...] Nous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. Les uns, Wagner ; les autres, chérissaient Schumann » (apud THIBAUDET, 1923, en ligne).

⁶ En ce sens, Eric Prieto observe que « le texte littéraire, comme la partition musicale, ne fait que déterminer une série de sons ordonnés dans le temps » (PRIETO, 1993, en ligne).

Toutefois, les deux domaines artistiques présentent, sur ce point même, des divergences formelles : selon ce qu' affirme Roberto Favaro, alors que la musique offre la possibilité de la simultanéité, « le son écrit, raconté, est soumis à la diachronie irréductible du texte » (FAVARO, 2017, p. 66, nous traduisons)⁷.

Autrement dit, en musique il est possible de superposer verticalement plusieurs voix mélodiques, comme c'est le cas dans le procédé du contrepoint, tandis que la littérature est soumise à la loi de la succession.

Face aux nombreuses difficultés de mettre en relation deux codes si différents, définir les axes de la recherche musico-littéraire ne va pas de soi. Comment s'y prendre ? Les chercheurs s'intéressant à cette question semblent s'accorder sur le fait qu'interroger l'influence de la musique dans un roman veut dire mener une analyse qui demeure, tout compte fait, littéraire. À ce propos Timothée Picard observe : « le leitmotiv, le contrepoint, le roman musical, le roman fugué, etc. sont en effet, en littérature, avant tout des outils permettant de rendre compte des techniques d'écriture proprement littéraires » (PICARD, 2006, p. 66). Ainsi, pour bien réaliser l'analyse musico-littéraire, il est essentiel de garder toujours à l'esprit la différence entre les deux domaines artistiques pour ne pas se tromper en adoptant la terminologie musicale de façon ambiguë, ce qui peut mener à des erreurs et à des comparaisons maladroites. Isabelle Piette remarque à cet égard que « des mots du vocabulaire musical tels *leitmotiv* ou *contrepoint* doivent être utilisés très soigneusement dans l'analyse littéraire » (PIETTE, 1987, p. 96-97). Avec le terme « contrepoint », comme l'explique Jean-Louis Cupers, on entend la construction d'un jeu thématique et non pas la simultanéité sonore (CUPERS, 1988, p. 63-64). Ou encore, comme l'affirme Marie-Caroline Lefin « il ne faut en effet pas confondre contrepoint musical (fondé sur le principe de la simultanéité) et jeu thématique littéraire (qui se contente de l'alternance) » (LEFIN, 2005, en ligne).

De l'autre côté, il faut rappeler que, lorsque nous employons ces termes, nous faisons référence à des techniques d'écriture ayant des traits communs à des procédés musicaux. Le concept de leitmotiv en littérature est souvent confondu avec un thème récurrent chez un auteur ou avec un mot ou une phrase qui se répètent tout au long de l'histoire d'un roman ; cependant, comme nous le montrons de façon plus détaillée dans la deuxième partie de cette thèse, il faut que le procédé d'écriture baptisé comme leitmotiv littéraire agisse à l'instar du leitmotiv musical, ayant des conséquences sur le temps narratif et jouant avec la mémoire du lecteur.

⁷ Il suono scritto, raccontato, è sottoposto all'irriducibile diacronicità del testo.

Ceci étant précisé, il faut rappeler l'importance que joue l'interprétation du lecteur dans la réalisation de l'étude musico-littéraire. En effet, s'il est vrai que dans n'importe quel texte la contribution du lecteur est toujours indispensable à l'attribution du sens⁸, sa participation est d'autant plus décisive dans le cas du roman musical. Comme l'observe Frédéric Arroyas, la reconnaissance de la présence musicale dans un roman ne va pas de soi. Dans certains cas la référence à l'art des sons est évidente, il en est d'autres où aucun indice ne montrera au lecteur la présence d'une structure qui renvoie à la musique ; il s'agit donc d'une « lecture en profondeur » qui « dépend des compétences » du lecteur (ARROYAS, 2001, en ligne).

Cela signifie également qu'il n'existe pas une interprétation unique et exhaustive de la référence musicale présente dans un texte, car le sens que cette dernière acquiert dépend en quelque sorte du degré de connaissance musicale du lecteur et de la contextualisation de l'acte de lecture. Arroyas rappelle à ce propos : « Une œuvre musico-littéraire, telle que la désignent les spécialistes œuvrant dans ce domaine d'étude, ne peut être véritablement musico-littéraire à moins qu'une instance interprétative lui reconnaisse ces qualités » (ARROYAS, 2001, en ligne). La présence musicale dans le texte active, selon Arroyas « des opérations de transfert métaphorique où les traits de la forme musicale sont assimilés à des éléments textuels », de telle façon que « des traits communs aux deux entités hétérogènes sont établis » et « il y a création d'une figure intermédiaire et résolution de la tension mise en place par l'incompatibilité logique » (ARROYAS, 2001, en ligne). Il ne s'agit pas donc d'identifier une forme dans l'autre, mais d'effectuer une démarche qui renvoie au niveau métaphorique. Dans ce cadre, la musique est, comme l'affirme Picard, « un analogon pour envisager la forme et la fonction de la littérature moderne » (PICARD, 2006, p. 65). Ainsi, lorsqu'on se trouve face à une référence musicale (tantôt explicite tantôt cachée dans les méandres du texte littéraire), on est invité à réfléchir sur la raison de tel renvoi ; car, comme le souligne Russi, « le type d'*écoute* requis nécessite une participation active du lecteur, appelé à transformer les suggestions sonores du premier niveau métaphorique en véritables fenêtres herméneutiques, ce qui ouvre une plus grande capacité à comprendre le texte » (RUSSI, 2005, p. 40, nous traduisons)⁹.

⁸ L'importance du rôle du lecteur a été mise en évidence grâce aux recherches menées par la pragmatique et la théorie de la réception. À ce propos, emblématique est l'ouvrage d'Umberto Eco *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979).

⁹ Il tipo di *ascolto* richiesto ha qui bisogno di una partecipazione attiva del lettore, chiamato a trasformare le suggestioni sonore del primo livello metaforico in vere e proprie *finestre ermeneutiche*, che si aprono su una maggiore capacità di comprendere il testo.

Approche des études musico-littéraires

Dans cette section, il est question de faire le point sur l'évolution de la mélopoétique pour justifier le choix de la méthodologie que nous mettons en œuvre pour mener l'analyse musico-littéraire de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Constatons d'abord que l'origine de la réflexion sur les rapports entre la littérature et la musique est concomitante à la naissance des arts concernés ; cependant, il faut attendre le XXe siècle pour qu'elle devienne un domaine d'étude de la littérature comparée. Trois ouvrages ont été marquants à la moitié de ce siècle : *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, publié par Étienne Souriau en 1947 ; celui de Calvin Brown, paru l'année suivante, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* ; et, en 1984, celui du comparatiste allemand Steven Paul Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines kompositorischen Grenzgebietes*. Si le texte fondateur d'Étienne Souriau a posé les bases de l'analyse comparatiste en ce domaine¹⁰, l'étude menée par Calvin Brown fut une des premières tentatives de donner une systématisation à la discipline. Ce chercheur a donc le mérite d'avoir essayé de classer les relations musico-littéraires¹¹ ; pourtant, comme le constate Russi, il insiste davantage sur les procédés structuraux communs aux deux arts, au risque de trop simplifier la question (RUSSI, 2005, p. 14).

De son côté, Steven Paul Scher classe la relation des deux domaines en trois grandes catégories qu'il nomme respectivement « word music », « musical structures and techniques in literary works » et « verbal music »¹². La première catégorie, « word music », renvoie à la tendance du langage à imiter les propriétés acoustiques de la musique. Citons à titre d'exemple les œuvres symbolistes, qui visent à utiliser un langage pur, « musicalisé », à tel point que Stéphane Mallarmé¹³ affirma : « je fais de la musique » (MALLARMÉ, 1998, p. 807).

¹⁰ Dans cet ouvrage, Souriau fait tout d'abord un classement des sept arts, en s'appuyant sur leurs caractéristiques sensorielles.

¹¹ Dans son étude, Brown étudie les relations entre la musique et la littérature sous quatre points de vue : les éléments communs aux deux domaines (rythme, hauteur, timbre, harmonie, contrepoint) ; la collaboration entre la musique et la littérature (qui a lieu par exemple dans l'opéra) ; l'influence de la musique sur les procédés d'écriture littéraire (variations, rondo, fugue, etc.) ; l'influence de la littérature sur la musique (musique à programme). En 1984, dans l'essai « Theoretical Foundations for the Study of the Mutual Illumination of the Arts », il étudie davantage cette question, en expliquant de façon plus exhaustive ces quatre types de relations entre les deux arts.

¹² Nous employons ces termes dans leur traduction en anglais. Voir à ce propos l'édition bilingue anglais-allemand *Essays on Literature and Music, 1967-2004*, de Steven Paul Scher.

¹³ Stéphane Mallarmé, poète symboliste, fut d'abord défenseur et admirateur de Wagner, comme en font preuve ses collaborations à *La revue wagnérienne* ; ensuite, il prit les distances du *wagnérisme*, en revendiquant la suprématie de la littérature. Comme l'affirme Picard, « Pour Mallarmé, le temps de la critique musicale

Ensuite, la catégorie des « structures et techniques musicales » désigne l'influence de la musique dans la structure des romans, soit au niveau narratif soit au niveau linguistique. C'est le cas, par exemple, des *Faux monnayeurs* (1925) d'André Gide ou de *Point Counter Point* (1928) d'Aldous Huxley, deux romans fugués. Enfin, la troisième catégorie, « verbal music », inclut des procédés tels que les descriptions de l'exécution ou de l'écoute d'un morceau musical, comme on en trouve dans *À la recherche du temps perdu* (1913) de Marcel Proust¹⁴ ou dans certains romans de l'écrivain italien Gabriele D'Annunzio¹⁵. C'est ce que les théoriciens appellent également *ekphrasis musicale* ou *mélaphrasis*.

Avec le développement des études intermédiales, Werner Wolf insère les études musico-littéraires dans le contexte plus vaste des relations réciproques entre les médias. Constatons pourtant qu'en ce qui concerne la présence de la musique dans la littérature, la systématisation de Wolf est essentiellement basée sur la théorie intersémiotique de Scher qu'il trouve jusqu'à présent convaincante (WOLF, 2002, p. 15-16). Le même avis est partagé, semble-t-il, par Frédéric Arroyas qui, dans le deuxième chapitre de son étude intitulé *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte* (2001), réalise un classement des divers types de présence musicale dans un texte littéraire en prenant appui sur la tripartition proposée par Scher.

Rappelons enfin Frédéric Sounac qui, dans *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique* (2014), classe, à l'instar de Scher, les relations entre la musique et la littérature en trois catégories. La première catégorie, appelée « logogène », comprend les ouvrages où se présente un discours sur la musique en général ou sur un morceau spécifique.¹⁶ Emblématique en ce sens est le cas d'Adrian Leverkühn, musicien protagoniste du *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann.

wagnérienne n'est que la propédeutique nécessaire à une redéfinition en profondeur de l'idéal littéraire, de l'essence de la poésie » (PICARD, 2002, en ligne).

¹⁴ Dans ce roman proustien, la « Sonate de Vinteuil », une œuvre pour piano et violon composée par un musicien fictif, Vinteuil, est évoquée à plusieurs reprises, accompagnant la trajectoire d'un des protagonistes de l'histoire, le dandy juif Charles Swann.

¹⁵ Il est intéressant de signaler que D'Annunzio manifesta, dans une lettre à son ami peintre Francesco Paolo Michetti, sa volonté de composer un « livre idéal de prose moderne » (D'ANNUNZIO, 1933, p. 5). D'Annunzio entrevit dans le drame wagnérien le modèle compositionnel d'une série d'œuvres romanesques qui virent le jour après *Il piacere* (1889). Après la publication de ce roman, l'évocation musicale est de plus en plus présente dans l'œuvre dannunzienne.

¹⁶ Précisons qu'il peut s'agir d'un morceau musical réel ou fictif (la sonate de Vinteuil dans *La recherche du temps perdu* de Proust).

L'adjectif « mélogène », selon la terminologie de Sounac, s'applique dans le cas où l'on observe dans un roman des éléments plus ou moins évidents de dénarrativisation, ainsi que la volonté de produire de la « musique » à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe (SOUNAC, 2014, p. 41). Autrement dit, ce chercheur fait référence aux procédés stylistiques qui visent à mettre en lumière la « musicalité » du langage. Nous pouvons citer à titre d'exemple le *Quatuor à cordes* (1921) de Virginia Woolf. La troisième catégorie nommée « méloforme » renvoie à la caractéristique présentée par des récits composés structurellement sur la base de principes musicaux¹⁷. Les catégories proposées par Sounac sont utiles au sens où elles permettent d'établir quelle est l'orientation majeure d'un roman. Pourtant, comme le remarque Sounac, la présence d'une catégorie n'exclut pas l'autre (SOUNAC, 2014, p. 42).

La conclusion que l'on peut tirer de ce qui précède est que, dans le but de repérer la présence de la musique dans *Terrains à vendre au bord de la mer* il convient de réaliser l'analyse musico-littéraire à plusieurs niveaux. Pour ce faire, nous prenons appui sur la théorie musico-littéraire proposée par Werner Wolf dans *The musicalization of fiction : a study in the theory and history of intermediality* (1999), étant donné que, pour la développer, Wolf se base essentiellement sur la systématisation tripartite de Scher qui est, comme le constate Russi, garde jusqu'à présent valide grâce à sa simplicité (RUSSI, 2005, p. 14).

Il sera donc question, tout d'abord, de mener une étude sur la vie de Céard et sur l'époque où *Terrains à vendre au bord de la mer* a été conçu, afin de mesurer l'importance que joue la musique dans l'élaboration de cet ouvrage ; car, comme l'affirme à ce propos Arroyas, « les données biographiques, historiques et musicologiques jouent un rôle important dans l'activation d'un contexte musical » (ARROYAS, 2001, en ligne).

Ensuite, il s'agira de déceler la présence de la musique au niveau thématique et au niveau formel. Cela paraît être une démarche valable, car ce roman céardien est, selon notre hypothèse, un texte où la musique se manifeste « dans tous ses états », adhérant ainsi au wagnérisme que Picard appelle « pluridimensionnel », à savoir selon les propres termes de ce critique : « un wagnérisme qui est à la fois thématique, formel et éventuellement philosophique, esthétique-politique » (PICARD, 2006, en ligne).

¹⁷ Nous pouvons citer le roman *Napoleon Symphony* (1974) d'Anthony Burgess.

Les notions de thématisation et d'imitation

Dans cette thèse, il s'agit de démontrer que *Terrains à vendre au bord de la mer* a été composé par des procédés littéraires analogues à des techniques d'écriture musicale. En d'autres termes, il est question de montrer que ce roman est passé par un processus de musicalisation. Dans le but de mieux cerner cette notion, il nous semble d'abord utile de rapporter un passage de *Point Counter Point* (1928) d'Aldous Huxley où Philip Quarles, personnage porte-parole d'Huxley dans ce roman, donne une définition de ce terme :

La musicalisation de la fiction. Pas de manière symboliste, en subordonnant le sens au son. (Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes. Simple glossolalie). Mais à grande échelle, dans la construction [...] Un thème est énoncé, puis développé, déformé, imperceptiblement, jusqu'à ce que, bien que toujours le même, il soit devenu très différent. (HUXLEY, 1996, p. 294, nous traduisons)¹⁸.

Cette affirmation nous confirme que pour repérer les traces de la musicalisation de la fiction il ne faut pas s'arrêter à la musicalité de la langue¹⁹, mais il faut également chercher les indices de l'art des sons dans la charpente du récit lui-même. L'influence de la musique peut affecter la construction d'un roman sous plusieurs aspects ; selon les termes de Werner Wolf, ce phénomène

consiste dans une mise en forme (dans la plupart des cas intentionnelle) du discours (affectant, par exemple, le matériel linguistique, l'arrangement formel de la structure du récit et l'imagerie utilisée) et parfois aussi l'histoire (la structure du contenu du récit) de sorte qu'émergent dans le texte de fiction des similitudes ou des analogies « iconiques » vérifiables ou au moins identifiables de façon convaincante avec (une œuvre de) de la musique ou avec les effets produits par celle-ci. (WOLF, 1999, p. 52, nous traduisons).²⁰

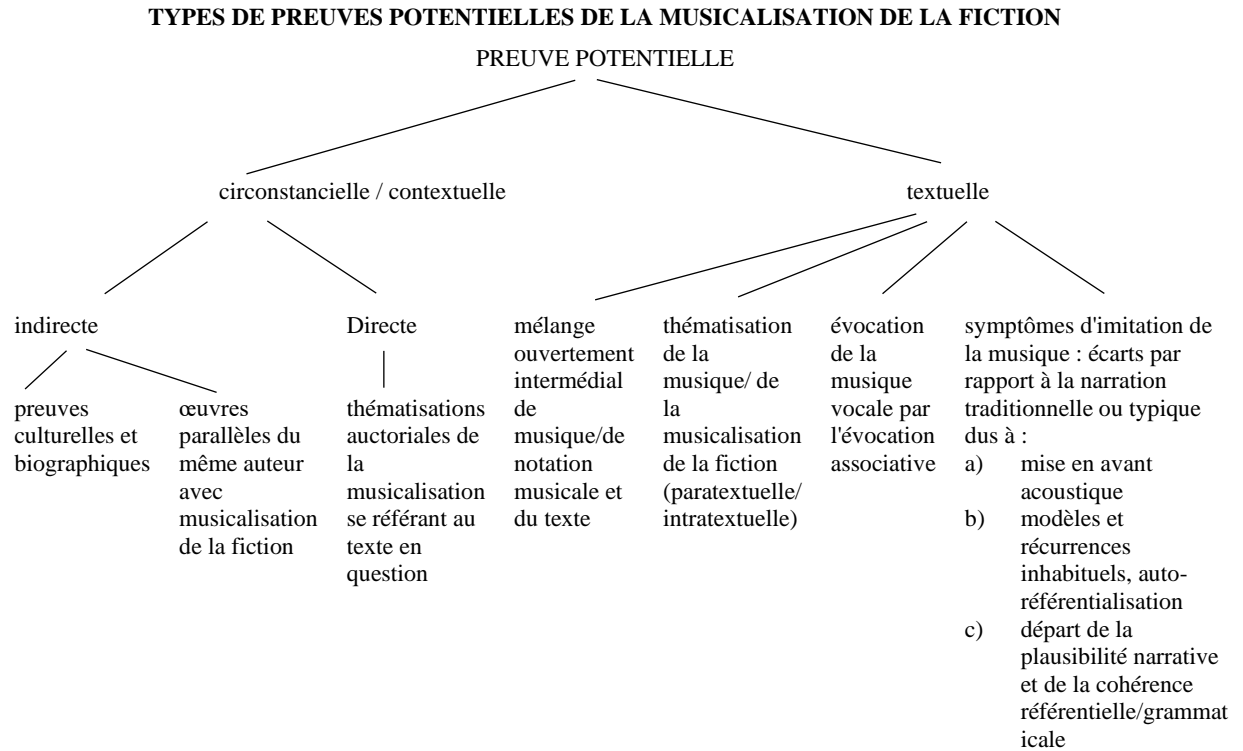
¹⁸ The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. (Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes. Mere glossolalia). But on a large scale, in the construction [...]. A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different.

¹⁹ Par « musicalité de la langue » on entend les faits phonétiques-prosodiques ou rythmiques, tels les jeux de sonorités (comme les allitérations, les assonances, etc.) et les variations de rythme (comme les phrases de longueur différente, les parallélismes syntaxiques, etc.).

²⁰ Consists in a (in most cases intentional) shaping of the discours (affecting, e.g., the linguistic material, the formal arrangement of structure of the narrative, and the imagery used) and sometimes also the histoire (the content structure of the narrative) so that verifiable or at least convincingly identifiable "iconic" similarities or analogies to (a work of) music or to effects produced by it emerge in the fictional text.

Ci-dessous, nous transcrivons le tableau où Wolf résume les indices de la musicalisation :

Tableau 1 : Types de preuves potentielles de la musicalisation de la fiction



Source : Werner Wolf (1999, nous traduisons).

D'après Wolf, lors de l'étude musico-littéraire d'un roman, il est possible de détecter deux types des preuves de musicalisation, à savoir les preuves « circonstancielle/contextuelles » et les preuves « textuelles ». Quant aux preuves contextuelles, ce sont tous les éléments « extérieurs » au texte qui peuvent déclencher l'hypothèse de la musicalisation de ce dernier. Par exemple, l'intérêt musical montré par un auteur ainsi que sa capacité à jouer d'un instrument sont d'indices qui peuvent nous mener à penser qu'il aurait musicalisé son ouvrage.

En ce qui concerne les preuves textuelles, pour mieux les distinguer, Wolf fait appel à deux termes : la thématization (*telling*), c'est-à-dire la référence explicite à la musique au niveau thématique ; et l'imitation (*showing*), notion qui inclut tous les éléments d'un texte littéraire, au niveau soit structurel soit stylistique, qui rappellent des principes d'écriture musicale.

Au niveau thématique, l'horizon des possibilités est large : il est des textes littéraires où l'on ne trouve aucune trace de la présence de l'art des sons²³, tandis que dans d'autres cas la référence à l'élément musical est explicite, car les écrivains nous donnent des indices clairs qui nous orientent dès le début vers la présence de la musique dans la charpente de leur ouvrage : un élément du paratexte du roman dont on veut prouver la musicalisation (comme le titre ou une épigraphe) peut en effet constituer une piste intéressante qui fait démarrer la recherche d'autres traces de ce phénomène²⁴ (ce qui est le cas de *Point Counter Point*, dont le titre et les références thématiques nous dirigent de façon explicite vers une lecture musico-littéraire plus profonde). En outre, la musique peut être présente dans l'intrigue. D'une part, le protagoniste ou d'autres personnages sont mélomanes ou musiciens, ou encore au fil de l'histoire se développe un discours sur l'art des sons ; d'autre part, un chapitre peut inclure une scène représentant l'exécution ou l'audition d'un morceau de musique. Dans ce cas, nous nous trouvons face à un exemple de *musique verbale* (qui est, rappelons-le, un croisement entre la thématisation et la prégnance formelle), à savoir la tentative d'évoquer par les mots l'effet dégagé par l'exécution ou l'écoute musicale.

Notons qu'il s'agit de précieux repères, mais qui ne se révèlent pas suffisants pour autant, car, comme Wolf lui-même le précise, la preuve ultime de la musicalisation réside au niveau « textuel » (WOLF, 1999, p. 73-74). Autrement dit, pour parler à juste titre de musicalisation, l'influence musicale ne doit pas s'arrêter au niveau thématique d'un roman, mais des indices intersémiotiques doivent être présents également au niveau formel. Dans ce cadre, précisons que lorsque la musique influence la forme du roman elle-même, tantôt les techniques d'écriture littéraire peuvent présenter des analogies avec des procédés génériques de composition musicale²⁶ tantôt le récit est structuré à l'instar d'une forme musicale précise²⁷.

²³ Wolf cite à titre d'exemple, l'épisode de *Sirènes* dans *Ulysse* (1922) de James Joyce, où il n'y a aucun indice de *musicalisation* du côté thématique (*telling*), mais qui a été reconnu comme *musicalisé* du côté du langage (*showing*).

²⁴ Il est cependant important de rappeler que de tels indices peuvent se révéler trompeurs. Wolf (1999, p. 82) nous donne l'exemple du roman *Symphonie pastorale* (1919) d'André Gide, ou encore de *Passacaille* (1969), nouveau roman de Robert Pinget.

²⁶ Comme le rappelle Timothée Picard (2008, p. 29), Thomas Mann dans son roman *La Montagne magique* (1924) fait l'emploi du leitmotiv.

²⁷ Citons encore Thomas Mann qui, comme l'observe Roberto Russi, a écrit son roman *Tonio Kröger* (1903) selon les principes de la forme sonate (RUSSI, 2005, p. 55) ; ou encore *Dream Fugue* (1849) de Thomas de Quincey, récit dont la structure, d'après Wolf (1999, p. 114), est fuguée.

Il faut pourtant constater que Werner Wolf lui-même, lorsqu'il essaie d'explicitier quand et comment on peut se donner le droit de dire qu'un roman est musicalisé, observe que l'opération ne va pas de soi et fait un rappel à la prudence, en mettant en question les critères qui autorisent un critique à utiliser des métaphores musicales telles que leitmotiv ou contrepoint lors de l'analyse d'un texte littéraire.

En dernier lieu, Wolf affirme que pour corroborer l'hypothèse de la musicalisation il est utile de vérifier la présence éventuelle dans le roman de trois caractéristiques. La première est la tendance de l'écrivain à mettre en valeur l'aspect sonore du langage ; la deuxième est l'autoréférentialité, c'est-à-dire le fait que le récit présente plusieurs éléments de répétition et de réflexion métalittéraire³⁰; enfin, la tendance de l'auteur à ne pas respecter les principes traditionnels de la narration (WOLF, 1999, pp. 74-75).

À ce propos, il convient de rappeler qu'aucun de ces indices d'écart par rapport à la narration traditionnelle ne suffit à démontrer qu'un roman est musicalisé, car ce qui confirme l'hypothèse de la musicalisation c'est leur simultanété et leur extension dans la totalité de l'ouvrage³¹. Ce sont tout de même des éléments précieux et qui se révèlent d'autant plus fiables, comme le remarque Wolf lui-même, dans le cas où se manifeste la concomitance, tout au long de la narration, de ces trois symptômes au niveau formel et, au niveau thématique, d'une référence à une œuvre musicale spécifique (WOLF, 1999, p. 84).

Cela dit, dans la section suivante de cette thèse, il s'agit de vérifier la nature et la quantité des preuves de la musicalisation dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, ainsi que de mettre en valeur la fonction de la présence de la musique dans la construction du sens de ce roman.

³⁰ Dans ce cas le texte littéraire s'approche de la musique, car, comme l'affirme Wolf, la récurrence est une caractéristique intrinsèque à cet art (WOLF, 1999, p. 74-75).

³¹ Wolf remarque à ce propos que si la présence d'indices est limitée à une partie du récit il faudra parler d'un passage *musicalisé* (WOLF, 1999, p. 85).

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE 1.

LA MUSIQUE DANS L'UNIVERS D'HENRY CÉARD

1.1 Henry Céard, un positiviste désabusé

Dans cette section du premier chapitre nous donnons quelques repères sur la vie et l'œuvre d'Henry Céard qui nous aiderons à comprendre ce qui amène notre auteur à s'exiler en Bretagne et à s'inspirer du drame wagnérien *Tristan et Isolde* pour l'écriture de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Nous partons en faisant quelques remarques sur une affirmation de Ronald Frazee qui, dans son étude, *Henry Céard, idéaliste détrompé* (1963), observe : « la vie et la personnalité d'Henry Céard reflètent son milieu, son éducation, son temps » (FRAZEE, 1963, p. 57). D'abord, en ce qui concerne le « milieu », nous savons que Céard³², excepté la dizaine d'années qu'il passe en Bretagne, vit pratiquement toute sa vie à Paris où, après avoir abandonné les études en médecine, il se consacre à la vie professionnelle, en tant que fonctionnaire, et à la vie littéraire, avec son activité d'écrivain, de journaliste et de critique. Quant à l'« éducation », notre romancier a sans doute renforcé son scepticisme, qui influence énormément sa conception artistique, pendant ses années d'étude de la médecine³³. Il est intéressant à ce propos de donner l'extrait où Émile Zola décrit la personnalité de celui qui fut son disciple et ami intime pendant dix-sept ans :

Céard est un enfant de Paris, grandi dans le calme d'une famille bourgeoise, venue de province avant sa naissance. Pendant quelque temps, il a fait de la médecine. Il a été touché par la science, il en a gardé un besoin de logique, tout en montrant un fond de scepticisme sur la certitude des vérités acquises. (ZOLA, 1881).

En ce qui a trait au « temps », Céard est né en 1851, c'est-à-dire dans une période de désillusion politique, religieuse et philosophique pour la France³⁴, et il a grandi dans une époque tumultueuse du point de vue social, ce qui expliquerait pourquoi le pessimisme est un aspect qui a toujours fait partie de son caractère ; comme le constate A.C. Burns, Céard éprouve « la

³² Ce renseignement nous est fourni par A.C. Burns dans son ouvrage *Henry Céard et le naturalisme* (1982) qui nous a offert divers repères sur la vie et sur l'œuvre d'Henry Céard.

³³ Céard fut interne de l'hôpital Lariboisière de Paris pendant quelques années.

³⁴ Il s'agit d'une époque d'incertitude et de transition politique pour la France, étant donné qu'en 1848 un mouvement révolutionnaire met fin à la monarchie de Juillet et instaure la Deuxième République.

profonde désillusion créée, chez les jeunes gens qui avaient vingt ans en 1870 par les événements tragiques de la guerre, du siège de Paris et de la Commune » (BURNS, 1982, p. 8)³⁵. Il semble à ce propos intéressant de signaler un événement vécu par Céard pendant sa jeunesse et qui l'influence tout au long de sa vie : comme le rappelle Ronald Frazee, le 4 septembre 1870, lors de l'insurrection de Paris contre le Second Empire³⁶, chez les Céard « on entend crier "Vive la République !" » (FRAZEE, 1963, p. 8). Le jeune Henry réagit à ce cri avec un enthousiasme initial qui lui donne envie de suivre de plus près les exploits des révolutionnaires ; pourtant, ce que Céard observe une fois descendu dans la rue ce sont les tentatives des patriotes que notre auteur lui-même, dans une chronique parue en 1899 dans l'« Événement », juge « inutiles et enfantines » (apud FRAZEE, 1963, p. 9).

Ainsi, le jeune Céard, déçu par une expérience qui lui montre « l'avortement des entreprises toujours disproportionnées de résultats avec l'ambition exagérée des rêves » (apud FRAZEE, 1963, p. 10), adopte le scepticisme et le pessimisme comme caractéristiques de sa personnalité de sa philosophie de vie. Notons d'ailleurs qu'il s'agit d'un épisode qu'il ironise dans *Terrains à vendre au bord de la mer*. Le cri « vive la République ! » apparaît une première fois au début du roman, lors de l'entrée en scène du maire, Rachimbourg ; ensuite, au dernier chapitre, lors des nouvelles élections municipales de Kerahuel, la phrase est prononcée plusieurs fois, signalant l'enthousiasme de la foule pour le nouveau maire, Bourignat ; or, par cette répétition diégétique et phrastique le narrateur fait, semble-t-il, une mise en garde au lecteur contre le faux espoir nourri par les Bretons.

Si ces premiers renseignements sur la vie de Céard contribuent à expliquer, dans une certaine mesure, le pessimisme et le scepticisme qui traversent toute sa production littéraire, il ne faut pour autant oublier l'influence exercée sur la poétique céardienne par la pensée et l'œuvre d'autres écrivains. Il est à ce propos important de rappeler que Céard, pendant la première partie de sa vie intellectuelle, est un admirateur et un disciple d'Émile Zola.

³⁵ Précisons que Burns fait ici référence à la guerre franco-prussienne, conflit entre la France et une coalition d'états allemands provoqué par plusieurs questions nationales et qui a lieu entre 1870 et 1871. Le Siège de Paris est un épisode de ce conflit. Quant à la Commune, il s'agit d'un gouvernement révolutionnaire qui est mis en place à Paris et qui dure à peu près deux mois, du 18 mars au 28 mai 1871.

³⁶ Insurrection du côté républicain de Paris qui provoque la chute du Second Empire. Suite à la défaite que l'empereur Napoléon III subit contre l'armée prussienne dans la bataille de Sedan, le 4 septembre 1870, le député Léon Gambetta proclame la Troisième République au balcon de l'Hôtel de ville de Paris.

La carrière littéraire de Céard commence par son rattachement au groupe de Médan, vers 1875³⁷. Les médaniens suivent la même orientation intellectuelle jusqu'à la publication, en 1880, du recueil de contes *Les Soirées de Médan*.

Par la suite, Zola persiste dans le projet du roman expérimental, tandis que ses disciples se divisent, poursuivant chacun un chemin personnel. Il est possible d'identifier, parmi les anciens médaniens, deux tendances principales : d'une part, Guy de Maupassant et Joris-Karl Huysmans, qui s'éloignent des principes originaux de l'école naturaliste, chacun suivant des évolutions littéraires particulières. D'autre part, Léon Hennique, Paul Alexis et Henry Céard forment le groupe appelé « petits naturalistes », c'est-à-dire des écrivains qui suivent la formule originale de littérature initialement adoptée par tous les membres du groupe et que Zola systématise de la façon suivante :

Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque [...]. Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers ; et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi [...]. Où la différence est plus nette à saisir, c'est dans le second caractère du roman naturaliste. Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune [...]. J'insisterai enfin sur un troisième caractère. Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. (ZOLA, 1989, p. 132-135).

Toutes ces caractéristiques sont présentes dans *Une Belle Journée*, le premier roman céardien, publié en 1881. Rappelons d'ailleurs que dans cet ouvrage Céard respecte si bien cette formule que Zola lui-même le définit comme la réalisation de l'esthétique naturaliste, affirmant que son disciple « du premier coup a donné la note la plus extrême, dans la simplicité, que nous avons cherché, nous tous ses aînés en littérature » (ZOLA, 1881).

Cependant, Céard reste un écrivain peu lu et peu connu par le public. Les « petits naturalistes » vivent dans l'ombre du succès soit de Zola soit des deux autres « grands naturalistes », c'est-à-dire Maupassant et Huysmans. L'année de 1898 constitue un tournant décisif dans la vie ainsi que dans la carrière de Céard.

³⁷ C'était un cercle littéraire fondé par Émile Zola (1840-1902), composé d'écrivains qui se réunissaient autour du projet littéraire naturaliste, à savoir Paul Alexis (1847-1901), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Guy de Maupassant (1850-1893), Léon Hennique (1850-1935) et Henry Céard (1851-1924).

C'est en effet alors, suite au scandale de l'affaire Dreyfus, que notre auteur rompt sa relation d'amitié avec son ancien maître ; puis, au début des années 1900, il va s'installer à Port Haliguen, à Quiberon (presqu'île française du golfe de Gascogne située dans le Sud de la Bretagne). C'est cette expérience d'exil en terre bretonne qui lui suggère l'intrigue de *Terrains à vendre au bord de la mer*, qu'il publie en 1906, peu avant son retour définitif à Paris³⁸.

Dans la section suivante, afin de mieux comprendre les raisons qui poussent Céard à s'inspirer de la musique de Wagner pour la composition de son dernier roman, nous faisons des remarques sur l'influence exercée par l'œuvre wagnérienne sur la littérature de la fin du XIXe siècle en s'arrêtant, plus spécifiquement, sur le mouvement naturaliste.

1.2 La relation entre la littérature et la musique au tournant du XIXe siècle.

L'interdisciplinarité est une caractéristique inhérente à la production artistique depuis les temps les plus anciens. En ce qui concerne la relation entre la musique et la littérature, il suffit de rappeler que dans la conception de la poésie grecque il n'y avait pas de distinction entre les deux disciplines³⁹. La poésie était toujours chantée, et sa déclamation était accompagnée par le son d'un instrument musical. Cependant, comme l'observe Michel Gribenski, on assiste à une « progressive séparation : de l'Antiquité grecque et du Moyen Âge [...] à l'époque moderne où la poésie cesse d'être nécessairement chantée et où les relations entre poètes et musiciens se font volontiers conflictuelles » (GRIBENSKI, 2004, p. 113). D'un côté, la poésie lyrique, par ses formes et ses modes d'expression, manifeste encore des traces de la fusion originelle de la littérature et de la musique, alors que le roman n'en donnerait aucun indice. À ce propos Eric Prieto a remarqué que « la musique a toujours été admise dans le roman comme sujet ou comme "inspiration", mais ce n'est que récemment, depuis Proust et Joyce, que la musique - art de l'abstraction, de l'idéalité - peut être considérée comme un modèle à imiter » (PRIETO, 1993, en ligne).

Au tournant du XIXe siècle on assiste à une multiplication d'œuvres d'art où le croisement entre des disciplines différentes joue un rôle fondamental.

³⁸ D'après ce qu'affirme Burns (1982, p. 268), après la parution de *Terrains à vendre au bord de la mer* Céard rentre plusieurs fois à Paris avant de quitter définitivement la Bretagne, en 1908.

³⁹ Il est intéressant de rappeler l'étymologie du mot musique : *mousikê* signifie l'art des muses, qui était la danse, la musique, et la poésie, avec l'accompagnement d'une lyre. À titre d'exemple, on peut rappeler le fait que des textes épiques tels que *L'Illiade* ou *L'Odyssée* du poète grec Homère n'étaient pas simplement récités mais plutôt chantés.

D'ailleurs, le dépassement des frontières entre les arts est une cause pour laquelle les artistes se sont engagés dès la naissance du romantisme. La musique qui, surtout au siècle précédent, était jugée inférieure aux autres moyens expressifs à cause de son caractère non imitatif, en vient à être considérée, dans la conception artistique romantique, comme l'art qui peut exprimer le mieux l'expérience métaphysique.

En effet, selon ce qu'affirme l'écrivain et compositeur allemand E. T. A. Hoffmann, la musique a un pouvoir d'expression supérieur, car elle « ouvre à l'homme un royaume inconnu, totalement étranger au monde sensible qui nous entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans "l'indicible" » (HOFFMANN, 1985, p. 38). Il en résulte la présence, dans la production littéraire en prose, en particulier chez les romantiques allemands, de passages d'évocation musicale, c'est-à-dire la tentative de reproduire la musique ou l'effet de son écoute par le biais de sa description verbale⁴⁰.

À la fin du XIXe siècle, le compositeur allemand Richard Wagner, marqué par les théories romantiques et par la musique de Beethoven, élabore une théorie de l'œuvre d'art totale (Gesamtkunstwerk) où il déclare vouloir réunir les pratiques expressives de la poésie, de la musique et de la danse en vue d'atteindre une synthèse parfaite des arts dont la tragédie grecque est la plus haute réalisation. Comme le remarque Nicola Ferrari « Wagner avait conçu, à travers Beethoven, le potentiel narratif dramatique de la forme symphonique que Beethoven avait amené à maturité complète » (FERRARI, 2010, p. 468, nous traduisons)⁴¹. La scène musicale est révolutionnée par l'apparition du drame musical wagnérien.

En France comme ailleurs, après une opinion commune initialement négative⁴², aussi bien les intellectuels que le public commencent à nourrir une véritable admiration pour la poétique wagnérienne, qui exerce une influence considérable en tout domaine artistique et, en particulier, en littérature.

⁴⁰ Il faut rappeler qu'il s'agit de la musique « pure », qui gagne à cette époque son autonomie. Sounac constate que le modèle pour la musicalisation est Beethoven, qui est d'ailleurs une des références wagnériennes les plus importantes (SOUNAC, 2014, p. 18).

⁴¹ Wagner aveva concepito, attraverso Beethoven, le potenzialità drammatico-narrative della forma sinfonica che Beethoven aveva portato a completa maturità.

⁴² En 1861, l'exécution de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris fut interrompue à cause d'un boycottage de la *Société des concerts du Conservatoire*. Ensuite, après la défaite subie par les Français dans la guerre contre les Prussiens, en 1870, la représentation en version intégrale des drames wagnériens, dont le ton patriotique n'était pas apprécié, dut attendre deux décennies. *Tristan et Isolde*, drame représenté pour la première fois en Allemagne en 1865, ne fut mis en scène intégralement à Paris qu'en 1899.

Dès les premières représentations du drame *Tannhäuser* à Paris, les écrivains qui admirent le génie wagnérien sont de plus en plus nombreux⁴³. En France, la défense de l'œuvre de Wagner donne naissance au mouvement intellectuel nommé *wagnérisme littéraire* auquel participent nombre d'écrivains et d'intellectuels appartenant à plusieurs courants artistiques de la fin du XIXe siècle, comme le naturaliste Joris-Karl Huysmans ou les symbolistes Édouard Dujardin et Stéphane Mallarmé. La diffusion des idées des disciples de ce qui était en quelque sorte un culte se fait surtout par le biais de *La revue wagnérienne*, périodique fondé en 1885 par l'écrivain français Édouard Dujardin et le musicologue et critique d'origine polonaise Tédor de Wyzewa⁴⁴. Or, expliquer ce que veut dire « wagnérisme » ne va pas de soi ; les collaborateurs de *La revue wagnérienne* ont eux-mêmes dès la naissance de ce mouvement des difficultés à en donner une définition ; ils se divisent en outre à cause de divergences intellectuelles, ce qui montre combien le regroupement fut hétérogène. De ces considérations nous pouvons conclure qu'il s'agit d'une réalité complexe, difficile à cerner dans tous ses aspects et à suivre dans ses évolutions. Partons de la définition qu'en donne Dujardin, un des fondateurs de la revue, selon qui, le wagnérisme est à l'origine un type de littérature

où réellement vit une pleine sensation de l'être, – où, dans les mots, des visions toutes plastiques éclatent, des musiques sonnent, – où, obsédé d'images, obsédé de sonorités, et décrivant littérairement, le poète a senti son idée vue, et en a ouï les harmoniques accordances, – où flottent, étrangement à travers les rayonnements et les enchantements des phrases, les paysages et les mélodies que le Wagner de l'avenir aurait dites en dessins et en orchestrations : une littérature Wagnérienne, cette littérature, absolument suggestive, – moins simple, moins précise, moins large, moins grandiose que l'art de Wagner, – plus hermétique ! (apud PICARD, 2006, en ligne).

Ainsi, la conception wagnérienne de fusion entre la musique et le texte devient pour les écrivains, comme le remarque Nicola Ferrari, un « objet nouveau du désir pour l'écriture narrative » (FERRARI, 2010, p. 470, nous traduisons)⁴⁵, une espèce de miroir d'une nécessité de rénovation ressentie par la littérature. En d'autres termes, derrière l'admiration pour l'œuvre wagnérienne, se cache le questionnement d'un artiste en proie à une quête esthétique.

⁴³ Une de première manifestation d'appui à l'art wagnérien fut l'article « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » de Charles Baudelaire, paru dans la *Revue Européenne* le 1 avril 1860. Il s'agit d'un essai où le poète analyse la musique wagnérienne, exprimant son admiration pour ce qu'il nomme une « méthode de construction excellente » et la comparant à sa propre poétique (BAUDELAIRE, 1861, p. 25).

⁴⁴ Le premier numéro de *La revue wagnérienne* parut le 8 février 1885. La revue fut publiée, mensuellement, pendant trois ans.

⁴⁵ Rinnovato oggetto del desiderio per la scrittura narrativa.

Citons à ce propos une phrase écrite par Dujardin dans un article (paru dans *La Revue musicale*) qu'il rédige en 1923 sur de vieux souvenirs de près de quarante ans de wagnérisme :

Je suis sûr que Wagner eût été le premier à encourager les disciples qui, à la lumière de son œuvre, non seulement le cherchaient, mais se cherchaient eux-mêmes, au lieu de se contenter de le suivre. Et c'est ce qui rendit si vivante *La revue wagnérienne*...Mais à quel prix ! (DUJARDIN, 1923, p. 160).

Constatons que l'influence wagnérienne agit sur la littérature à différents niveaux. C'est que Wagner pose un défi à la littérature qui, comme l'observe Timothée Picard, est double.

D'un côté, un défi représenté par la littérature symboliste, dont l'objectif était « une écriture qui, prenant modèle sur une certaine idée du langage musical, éclate à la fois l'univocité du sens et la limpidité sonore du signifié » (PICARD, 2002, en ligne). Dans ce cadre, on repère l'influence des procédés musicaux soit dans la poésie soit dans la prose ; suite à la révolution wagnérienne, de nombreux écrivains adoptent la théorie de la fusion des arts comme principe compositionnel de leurs ouvrages, d'où la naissance d'un nouveau type de roman dont le code hybride résulte de l'union d'éléments des codes littéraire et musical. Dans *Les lauriers sont coupés*, roman publié en 1887, Edouard Dujardin introduit le monologue intérieur, technique narrative née de l'influence du « théâtre de l'intériorité » wagnérien, qui sera adopté par divers écrivains du XIXe siècle⁴⁶. De l'autre côté, il s'agit d'un défi (que Picard associe à la figure de Thomas Mann) d'ordre éthique, esthétique et politique et qui mène la littérature à s'interroger sur la substance de la musique et de l'art en général. Autrement dit, le wagnérisme constitue un signal d'alarme. Comme le remarque Nietzsche, « Partout où Wagner scandalise ou se scandalise, un problème est caché » (NIETZSCHE, 1993, p. 1069). Ou encore selon Picard :

Le défi wagnérien rend compte de l'enchevêtrement de plus en plus problématique des modèles historiques et esthétiques propres à la modernité, dont les contradictions fécondes et tragiques éclatent à travers l'Europe de la première moitié du XXe siècle. Dès lors, pour la littérature comme pour l'histoire des idées, Wagner ne semble plus autre chose qu'une figure informatrice de débats ne l'engageant qu'indirectement, et qui ont pour théâtre une Europe culturelle et spirituelle qu'à travers lui on divise violemment ou tente au contraire de réconcilier. (PICARD, 2006, en ligne).

⁴⁶ Après la publication du roman de Dujardin, on assiste à l'apparition de l'écriture du courant de conscience (stream of consciousness) et de la vie intérieure chez des écrivains comme Joseph Conrad (1857-1924), Marcel Proust (1871-1922), James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941) et William Faulkner (1897-1962), entre autres.

Il existe de diverses manières de représenter l'art wagnérien dans un roman ; à ce propos Picard observe qu'« aucun musicien n'a été autant représenté en littérature que Wagner » (PICARD, 2006, en ligne). D'abord, il est des textes littéraires où la figure de ce musicien lui-même apparaît⁴⁷ ou qui incluent une référence à certains éléments thématiques des drames wagnériens ; il est en outre des ouvrages où l'on repère l'emploi de techniques de composition comme le leitmotiv. Quant à l'apparence de Wagner, il n'est pas rare que la figure wagnérienne soit mise en relation avec celle d'autres figures artistiques du siècle ; le but de cette association serait de faire un bilan sur cette époque de remise en discussion de l'art. Picard remarque que

la figure wagnérienne vient tout d'abord dire le XIXe siècle ramassé en outil de pensée opérationnel, modélisé avec ses utopies, son romantisme transhistorique, son génie-type ; elle vient ensuite donner forme au thème de la décadence, au danger esthétique-politique qui menace l'Occident ; elle configure également le problème du trajet allemand au sein de l'Europe et, partant, la question du rôle et de la fonction de l'Europe elle-même au sein du monde ; enfin, dans le strict imaginaire musico- littéraire, Wagner joue le rôle d'un archétype aussi fort que la figure mythique d'Orphée, dont il offre l'exact visage inverse. (PICARD, 2006, en ligne).

Pour ce qui a trait à la comparaison entre Zola et Wagner, d'après Picard « c'est la raison d'un naturalisme tardif se sublimant lui-même dans l'élargissement vers l'épique, ou s'ouvrant sur le néant et l'infini, qui est le plus souvent avancée » (PICARD, 2006, en ligne)⁴⁸. D'ailleurs, en ce qui concerne l'influence wagnérienne dans la littérature, selon Picard « il n'est pas étonnant que cet impact ait été maximal au moment où vacille le paradigme positiviste (cette prétention rationaliste d'une accession à la totalité des savoirs aboutissant *in fine* à la connaissance intégrale de l'homme [...]) » (PICARD, 2006, en ligne).

Tout ce qui précède nous amène à conclure que la présence d'une référence wagnérienne dans un texte littéraire est un symbole de crise ou tout au moins de réflexion dont il faut déceler le sens caché. Dans la section suivante, nous analysons l'influence de la musique wagnérienne sur l'école naturaliste et, plus en particulier, sur Henry Céard.

⁴⁷ Citons à titre d'exemple *Il fuoco* (1900), roman de l'écrivain italien Gabriele D'Annunzio.

⁴⁸ Quant à cette migration du naturalisme à la décadence, dont l'œuvre de Huysmans est un cas emblématique, Sylvie Thorel-Cailleteau observe : « le projet mimétique se double d'une nécessaire réflexivité, comme si une spirale se déployait au cœur du texte. La littérature se perçoit alors comme écrasée par son histoire, malade d'elle-même. [...] L'écriture n'a désormais plus affaire qu'à elle-même et perçoit le silence comme son ultime accomplissement » (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 522).

1.3 Le naturalisme et le wagnérisme

Dans la section précédente il a été question de dresser le cadre dans lequel se développe le *wagnérisme littéraire* en France, ainsi que de montrer quelles en sont les manifestations les plus importantes ; on a donc rappelé que le mouvement qui est le plus influencé par le wagnérisme est le symbolisme. Force est toutefois de constater que la musique de Wagner exerce également une certaine influence sur d'auteurs romantiques, comme l'observe André Cœuroy, dans *Appels d'Orphée*, à propos de George Sand, ainsi que sur la poétique et les techniques de composition de plusieurs romanciers naturalistes (CŒUROY, 1928, p. 202).

Concernant ce dernier point, rappelons que l'art wagnérien trouve dès le début un adepte en Joris-Karl Huysmans ; en effet, cet écrivain naturaliste est un admirateur et défenseur du compositeur allemand dès la première heure. Qui plus est, il écrit un poème en prose consacré à la musique wagnérienne : *L'Ouverture de Tannhäuser*, publié d'abord dans *La revue wagnérienne*, en 1885, et ensuite dans le recueil de poèmes *Croquis parisiens*, paru en 1886. Notons en outre que dans *À rebours*, son chef-d'œuvre paru en 1884, Huysmans, comme le remarque Andrés Villar, « fait allusion aux œuvres dramatiques de Richard Wagner et met en cause l'idéal de l'œuvre d'art total préconisé par le compositeur allemand et ses admirateurs » (VILLAR, 2006, en ligne).

La position d'Émile Zola face à l'art wagnérien se place sous le signe de l'ambiguïté. Il est d'ailleurs possible d'affirmer que la relation entre Zola et la musique en général est controversée. Au début de sa formation littéraire, il semble même qu'il la déprécie, la comparant, selon Calvin S. Brown, à un « non-sens élégant » (NIESS; BROWN, 1958, p. 452, nous traduisons)⁴⁹. Toutefois, le maître du naturalisme s'intéresse de plus en plus à ce domaine artistique, si bien que dans les dernières années de sa carrière il se dédie à la composition de drames lyriques⁵⁰, avec la collaboration de son ami et compositeur Alfred Bruneau (1857-1934).

⁴⁹ Elegant nonsense.

⁵⁰ Dans ces drames, mis en musique par Alfred Bruneau et dont Zola écrit les livrets, on repère des principes analogues à ceux développés par le drame wagnérien. D'ailleurs, Bruneau lui-même affirme vouloir « adapter à l'opéra français les principes esthétiques et philosophiques du drame wagnérien tout en s'inspirant des préoccupations sociales et politiques de son temps » (apud CANDÉ, 1964, p. 41).

Or, si cette migration zolienne vers l'art dramatique peut nous paraître étrange, elle ne l'était guère pour Céard. À ce propos, dans une interview menée par Jules Huret, lorsque ce journaliste interroge les naturalistes sur *L'Attaque du Moulin*, opéra composé en 1893 par Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola portant le même titre, Céard remarque : « naturel que le Naturalisme allât vers la musique comme il était allé vers la peinture » (HURET, 1901, p. 180).

Quant à la production artistique wagnérienne, d'une part, il est connu que d'abord Zola critique les jeunes symbolistes, accusant Wagner et Schopenhauer d'avoir engendré des littérateurs dégénérés⁵¹.

D'autre part, le maître de Médan est ensuite défenseur convaincu de l'œuvre du compositeur allemand⁵², à tel point que Céard, qui affirme que les romans zoliens étaient composés à l'instar des opéras wagnériens⁵³, le baptise le « Wagner de la littérature » (SANDRAS, 2012, p. 229). De manière analogue, André Cœuroy détecte dans l'œuvre de Zola la présence d'un procédé de répétition qui ressemblerait fortement au *leitmotiv* :

Et si l'on scrute d'un peu près les romans de Zola, on aperçoit que des procédés musicaux wagnériens y sont mis en œuvre. Le système du leit-motiv y est visible. Dans chaque roman un leit-motiv, énorme, parcourt le récit, accompagné d'une infinité de petits selon les personnages et les milieux : Paris et la Seine (*Une page d'amour*), la cathédrale (*Le Rêve*), l'éternelle blessure féminine (*La joie de vivre*) et, dans *Fécondité*, le plus typique : l'accroissement du domaine cultivé par la famille. (CŒUROY, 1928, p. 203-204).

L'emploi zolien de ce dispositif a suscité de nombreux débats chez les critiques⁵⁴. Est-ce la musique de Wagner qui pousse Zola à en faire usage ? Ou est-elle un procédé dont il se sert même avant de prendre connaissance de l'art wagnérien ? Selon Calvin S. Brown le fait que cette technique est présente dans les premiers ouvrages zoliens, par exemple dans *Madeleine Féral* qui date de 1868, époque où les drames wagnériens n'avaient pas encore été

⁵¹ Voir à ce propos *Quand Céard collectionnait Zola* de Agnès Sandras.

⁵² Voir *Émile Zola, Écrits sur la musique*, un texte publié en 2013 par Olivier Sauvage, fruit de sa thèse de doctorat intitulée *Les écrits sur la musique d'Émile Zola et Richard Wagner*.

⁵³ On sait aussi que Céard même avait parlé des symphonies qu'on trouve dans ses romans et que la mer joue un rôle prépondérant dans la *Joie de vivre* (FRAZEE, 1963, p. 118).

⁵⁴ Débat qui donne lieu à une querelle littéraire entre Calvin S. Brown et Robert J. Niess, qui discutent de cette question dans une série de publications réunies dans l'article « Wagner and Zola Again », paru dans le périodique *PMLA*, v. 73, n. 4, p. 448-452, 1958.

largement diffusés en France⁵⁵, signifierait que Zola, dont la compétence musicale était douteuse, ne pouvait pas connaître le mécanisme du leitmotiv wagnérien et le transformer en technique littéraire (BROWN, 1956, p. 95).

D'autre part, Céard remarque que Zola, dans la rédaction de ses romans, emploie des procédés littéraires qui rappellent ce procédé musical wagnérien. Premièrement, dans l'essai qu'il écrivit à propos de *Germinal*, paru en 1885 dans « El Sud América », il rapproche des passages de la fin de ce roman aux finales de Meyerbeer et de Wagner, et il affirme que c'est Zola qui réalise « cette introduction des procédés musicaux dans l'étude littéraire » ainsi que « cette orchestration et cette instrumentation des chapitres » (apud BURNS, 1982, p. 176); ensuite, dans son étude intitulée « Zola intime », de 1887, il renforce l'idée d'une influence wagnérienne sur l'écriture de son maître. Comme l'indique Céard lui-même,

la musique en elle-même, la musique par sa lucide complication et sa savante architecture, l'intéresse et l'attire. [...] dans ses livres, le retour obstiné d'épithètes spéciales caractéristiques du sujet, la réapparition de bouts de phrase volontairement toujours les mêmes, affectent une incontestable similitude avec le leit motiv [sic] familier aux partitions de Richard Wagner, de Wagner qu'il soutenait jadis de ses applaudissements lors des premiers sifflets et des premières batailles, et qui le séduit aujourd'hui encore dans sa retraite. (CÉARD, 1887).

D'après Nicola Ferrari, il s'agirait plutôt d'une tendance intrinsèque à son écriture que Zola lui-même rapproche *a posteriori* de la technique wagnérienne⁵⁶ lorsqu'il écrit, dans une lettre à Bonnet datée du 24 octobre 1894 : « il y a là quelque chose de semblable aux motifs conducteurs de Wagner et en vous faisant expliquer l'emploi de ceux-ci par un musicien de vos amis, vous vous rendrez assez bien compte de mon procédé littéraire à moi » (apud FERRARI, 2010, p. 470).

⁵⁵ Au début de sa carrière, Wagner rencontre de nombreuses difficultés en France. La diffusion de ses ouvrages commence véritablement à partir du moment où la *Société des Concerts du Conservatoire*, qui avait été responsable de l'échec de *Tannhäuser* en 1861, perd son exclusivité, ce qui a lieu avec la naissance d'autres orchestres. Zola et Céard eurent l'occasion d'assister aux drames musicaux du compositeur allemand aux concerts donnés par les *Concerts populaires de Musique Classique*, société fondée par l'initiative du maître Jules Pasdeloup, et aux *Concerts Lamoureux*, organisés par la *Société des Nouveaux-Concerts*.

⁵⁶ À ce propos, Cœuroy (1928, p. 204), constate que « Sans doute Zola n'avait-il pas besoin de Wagner pour employer ce système, mais l'influence wagnérienne a exagéré en lui cette disposition native ». C'est aussi l'avis de Marie-Bernadette Fantin-Epstein, qui observe : « Paul Alexis décèle une disposition à la récurrence chez Zola, dès 1882. L'influence du wagnérisme a probablement exagéré en lui cette tendance naturelle » (FANTIN-EPSTEIN, 1992, p. 58).

Comme l'affirme Ferrari, Zola déclare que sa technique littéraire de répétition ressemble au leitmotiv wagnérien car il voit dans ce procédé musical « réfléchi le pouvoir constructif de ce qu'il expérimentait », raison pour laquelle « en adopte le nom (il subit une fascination du modèle) afin de pouvoir radicaliser littéralement ses propres intuitions structurelles et musicales » (FERRARI, 2010, p. 473, nous traduisons)⁵⁷.

Ce qui est d'ailleurs confirmé par la tendance de l'écriture naturaliste à la répétition et à la modulation. Jean-Louis Cabanès observe que le naturalisme « suit la même voie que la peinture ou la musique de son temps. Les écrivains naturalistes se préoccupent de formes cycliques (on songe à César Franck et à Wagner), tout comme Monet, ils se plaisent à moduler le même thème, à faire varier indéfiniment un motif » (CABANÈS, 1993, p. 106).

Il reste que Zola n'était pas grand connaisseur de théorie musicale. À ce propos, Calvin Brown, dans une étude où il analyse la relation entre Zola et le wagnérisme, rappelle que Zola faisait un appel constant aux connaissances de son ami Henry Céard pour le questionner sur les aspects techniques qu'il ignorait; peu loin, Brown remarque aussi que si le maître de l'école naturaliste optait pour l'introduction de descriptions ou de critiques de musique dans sa production littéraire, il demandait l'aide de son disciple⁵⁸; rappelons, à titre d'exemple, que pour les descriptions de certains morceaux de musique qu'il réalise dans le roman *Pot Bouille*, Zola aurait eu recours à l'aide de Céard qui lui envoya des lettres avec des notes techniques⁵⁹.

Toutes ces considérations nous permettent de confirmer que Céard avait de bonnes connaissances en matière de musique. Cela dit, il convient à présent de s'interroger de plus près sur la relation entre Henry Céard et ce domaine artistique. Dans ce but, nous faisons quelques remarques sur la place qu'occupe la musique et, en particulier, la musique wagnérienne dans la vie et dans la conception artistique de l'auteur de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Dans les monographies sur la vie de Céard publiées par A.C. Burns et Ronald Frazee nous n'avons guère trouvé d'indices sur sa compétence musicale.

⁵⁷ Vede riflessa in essa la potenza costruttiva di quanto stava sperimentando, ne adotta il nome (ne subisce la fascinazione di modello) per poter così radicalizzare letterariamente le proprie intuizioni strutturali-musicali.

⁵⁸ Ce sont d'ailleurs Zola et Céard eux-mêmes qui l'affirment : Zola dans l'article « Les droits du romancier », paru le 6 juin 1896 dans *Le Figaro*, et Céard dans l'article « Wotan à Grandcamp » paru dans *L'Événement* le 13 juin 1896.

⁵⁹ Ou encore, dans le roman *L'œuvre* (1886), Zola met en scène Gagnière, un artiste et musicien qui exprime des opinions sur la musique et sur des musiciens (Mozart, Haydn, Beethoven), qui seraient en fait celles que lui avaient données Céard.

C'est seulement lorsque Burns rapporte les opinions que Céard donne à propos de la décadence du naturalisme au tournant du XIXe siècle que l'on est renseigné sur le fait que « Céard, excellent pianiste, comme on sait, va à son piano, et fait faire l'expérience à son interlocuteur » (BURNS, 1982, p. 240).

De plus, nous savons, grâce à la préface de Georges Londeix à *Terrains à vendre au bord de la mer*, que Céard soutenait « qu'il faut qu'un littérateur connaisse la musique d'une façon très approfondie » et qu'il était « le plus musicien de tous les Naturalistes » (LONDEIX, 2000, p. 21). De manière analogue, le journaliste Léon Deffoux nous donne un renseignement précieux lorsqu'il écrit que Céard « ouvrait son piano et jouait – fort bien malgré l'ankylose rhumatismale de ses doigts – quelque morceau du musicien qu'il avait le plus profondément étudié : Richard Wagner » (DEFFOUX, 1924).

Signalons enfin que, dans un article intitulé *Grand Peupliers* (paru le 28 mai 1905 dans *L'Événement*), Céard lui-même affirme avoir eu l'intention d'être pianiste-compositeur ; mais, quelques lignes plus loin, il constate avoir ensuite préféré laisser de côté la carrière musicale :

Je suis sûr qu'il existe quelque part, chez un collectionneur un programme d'une représentation donnée dans la salle des Folies Saint-Antoine, où parmi les noms des artistes de hasard recrutés à l'aventure, se lit le nom d'un certain Henry Céard, bien indûment qualifié de « pianiste-compositeur ». Il avait dix-neuf ans, alors ; n'a point fait de progrès sur le piano, et à ma connaissance, n'a jamais rien composé de musical : car c'est un homme évitant de causer de l'ennui à ses contemporains. (CÉARD, 1905).

S'il est vrai que Céard abandonne très tôt la carrière de compositeur, il se consacre à la critique musicale tout au long de sa vie ; Agnès Sandras (2012, p. 215) observe à ce propos que « ses connaissances musicales lui permettent de livrer des comptes rendus de concerts aux journaux ». Quant à la musique wagnérienne, Londeix rappelle que Céard, après avoir assisté à la représentation de l'introduction de *Tristan et Isolde* aux concerts Padeloup, en 1874, se déclare un défenseur de l'œuvre de Wagner dans son journal intime (LONDEIX, 2000, p. 21). Le compositeur allemand et ses drames font aussi l'objet de nombre de ses articles et de ses comptes rendus⁶⁰.

⁶⁰ Citons, à ce propos, l'article « Wagner et les malentendus » paru dans *Le Grand Journal* le 23 février 1880 ; ou encore les articles « Wotan à Grandcamp », « Le Vaisseau Fantôme » et « Autour de Tristan » parus dans *L'Événement* le 13 juin 1896, le 15 mai 1897 et le 25 décembre 1904. À titre illustratif, nous reproduisons ces textes en annexe, à la fin de ce travail.

Parmi ceux-ci, emblématique est l'article intitulé *Au pays de Tristan*, publié le 18 septembre 1897 dans l'*Événement*, non seulement car il s'agit d'un document particulièrement éloquent quant à l'admiration que Céard nourrit pour le compositeur de *Tristan et Isolde*, mais aussi car notre romancier insère ce texte avec quelques modifications dans le premier chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer*, en le transformant, comme nous le verrons, dans un indice précieux pour confirmer l'hypothèse de la musicalisation de son roman.

CHAPITRE 2.

LA MUSIQUE DANS LA POÉTIQUE CÉARDIENNE

2.1 Un romancier de l'échec

Dans cette section du deuxième chapitre, nous décelons les thèmes principaux de l'œuvre de Céard et, en particulier, de *Terrains à vendre au bord de la mer*, dans le but de montrer quel est le rôle de la musique wagnérienne dans la conception de littérature chez notre auteur. Partons du constat qu'Henry Céard a été défini par plusieurs critiques comme un « écrivain flaubertien », c'est-à-dire un romancier qui, ayant appris la leçon de son maître quant à l'impossibilité de mettre le réel noir sur blanc, s'emploie moins à écrire des histoires qu'à montrer l'inutilité de ses efforts. Comme l'observe à ce propos Sylvie Thorel-Cailleteau : « L'objet des romanciers qui lurent Flaubert au risque d'être frappés de stérilité n'est plus de raconter des histoires, mais de les suspendre, d'en poser l'inanité ; ils semblent porter avec ostentation le deuil du romanesque » (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 171).

Il s'agit d'une tendance répandue chez plusieurs intellectuels de cette époque qui n'ont pas adhéré au dogme scientifique ou en ont été déçus. Or, comme nous l'avons remarqué plus haut, malgré son appartenance au groupe de Médan, Céard nourrit des doutes envers l'authenticité du discours scientifique. N'oublions d'ailleurs pas que si d'un côté Zola exerce un poids considérable sur la formation de sa poétique, Céard fut dès le début de sa carrière littéraire un grand admirateur de Flaubert. À ce propos A.C. Burns affirme que Céard était tout à fait conscient de l'importance que l'œuvre flaubertienne eut dans sa propre évolution littéraire et que l'influence de l'auteur de *Madame Bovary* dura jusqu'à sa mort, en 1924 (BURNS, 1955, p. 143). Tout d'abord influencé par les Goncourt, dès 1874, année où il prend connaissance de *l'Éducation sentimentale*, le jeune Henry se déclare « converti » au culte flaubertien. En 1916, Céard lui-même remarque qu'il s'agit « d'une époque où, définitivement enseigné par Flaubert et les *Trois Contes*, je me suis détaché des procédés de Goncourt et de Zola ; *Une Belle Journée* fut le symptôme de ma transformation » (apud BURNS, 1982, p. 223) ; ou encore, à propos de la divergence entre sa conception esthétique et celle de Zola, il affirme :

J'ai été séduit, dès l'abord, par un pamphlet que je croyais appuyé sur une méthode scientifique très sûre. [...] À la façon dont, dans ses livres, il employait les documents, sans critique, et les ramenant toujours à son système préconçu, et à un plan arrêté d'avance, j'ai douté des renseignements qu'on lui fournissait et douté plus encore de la manière violente dont il les mettait en bataille. (apud BURNS, 1982, p. 255).

Le scepticisme céardien envers le dogme scientifique trouve un reflet dans sa production littéraire. *Une Belle Journée*, son premier ouvrage, réécriture ironique de *Madame Bovary*, est l'épreuve de son adhésion au défi flaubertien du « livre sur rien » : la vie de Mme Duhamain ne montre aucune évolution du début à la fin de l'intrigue, car sa situation initiale et finale sont à peu près pareilles ; ce qui confirme que le but de ce roman n'est pas celui de raconter une histoire, mais plutôt de dénoncer la platitude de l'existence et l'impuissance de l'héroïne à changer l'ordre des choses.

En outre, rappelons que lorsque Céard s'exile en Bretagne, la déception envers la science l'atteint à un tel niveau qu'il va jusqu'à considérer l'hypothèse d'une conversion religieuse. Or, l'exil ne signifie pas nécessairement l'expatriation ou le franchissement de frontières, mais un changement de caractère idéologique qui implique une non-reconnaissance des principes qui régissent une société à un moment donné. Parfois, l'exil physique et intellectuel peut se produire simultanément et un artiste s'éloigne spontanément de sa propre communauté, car il ne reconnaît plus ses valeurs. C'est le cas de l'exil géographique et intellectuel d'Henry Céard sur la presqu'île de Quiberon : s'il est vrai que *Terrains à vendre au bord de la mer* raconte l'histoire de l'échec de ses personnages face à leurs aspirations artistiques et politiques, cet ouvrage est en même temps un témoignage de la période où, ayant mis en cause son crédo existentiel et esthétique, Céard décide de quitter Paris et de s'installer en Bretagne. Comme le note Burns ce roman « nous renseigne amplement sur les préoccupations intellectuelles de Céard vers 1900 » (BURNS, 1982, p. 279). Cela dit, il est utile de mieux préciser la raison pour laquelle ce romancier parisien s'éloigne physiquement de la ville dans laquelle il naît en 1851, réalise sa vie intellectuelle et toute sa carrière professionnelle.

La littérature n'était pas la vocation première de Céard : bien qu'étant un jeune érudit doté de vastes connaissances (au cours de son adolescence, il avait été profondément marqué par la lecture de l'œuvre du philosophe allemand Arthur Schopenhauer), avant de se lancer dans une carrière littéraire, il avait effectué quelques années d'études médicales et un bref stage à l'hôpital Lariboisière. Cette expérience aurait renforcé l'aspect cynique de son caractère et considérablement accru sa passion pour les questions scientifiques. En 1876, après avoir abandonné ses études de médecine, Céard s'emploie au ministère de la Guerre puis devient bibliothécaire à l'hôtel Carnavalet. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance de Joris-Karl Huysmans, avec qui s'instaure d'emblée une relation d'amitié et grâce à qui il est introduit dans le cercle littéraire de Zola dont il devient disciple et ami intime.

D'une part, il est vrai que Céard reste longtemps fidèle à son maître, l'assistant dans l'accomplissement de ses projets littéraires avec ses connaissances scientifiques et, comme nous l'avons déjà souligné, musicales ; toutefois, la relation amicale entre les deux écrivains diminue progressivement : tout d'abord, en tant qu'ami de la famille, Céard n'approuve pas l'adultère de Zola⁶¹; ensuite, comme artiste il commence à critiquer l'évolution littéraire de son maître, ne jugeant pas favorablement son intérêt « pour la Justice et pour la Vérité », dont le résultat est un intérêt humanitaire et pour des causes non littéraires dont Céard prévoit l'épilogue dramatique. Il s'éloigne donc de Médan et de son propriétaire après le scandale politique de l'affaire Dreyfus.

Au contraire de Zola, qui défend l'officier juif, Céard est antidreyfusard ; selon les termes de René-Pierre Colin, il est « aveuglé par un nationalisme qui va s'exacerbant et qui va l'entraîner à un antidreyfusisme virulent. Rien de plus sinistre, d'ailleurs, que la hargne qu'il déploie à l'encontre de son ancien ami » (COLIN, 1988, p. 305). Il s'agit en somme d'une divergence morale qui, comme le souligne Burns, se traduit sur les plans philosophique et esthétique (BURNS, 1982, p. 84). Un autre épisode malheureux décide l'auteur à quitter définitivement Paris : vers 1900, Céard prend la retraite de son emploi de sous-bibliothécaire à l'hôtel Carnavalet, après de nombreuses incompréhensions avec le conservateur du musée; il s'agit d'une autre note amère qui, en concomitance avec l'insuccès littéraire et avec la rupture avec son ancien maître, cause à Céard un profond dégoût de la vie mondaine à Paris et le mène à s'installer à Quiberon, péninsule bretonne qu'il avait déjà visité sur les conseils d'Alphonse Daudet⁶². Comme Céard lui-même le remarque :

Un passant fort excédé de l'exercice de la critique et de la littérature, et renonçant à trouver quelques secours intellectuels dans une bibliothèque publique d'où il se retirait, écœuré par l'esprit de système et d'entretien d'ignorance officielle qu'il surprenait autour de lui ; un passant, moins attiré par le souvenir du massacre que par le goût des horizons immenses où disparaissent les hommes, poussait sa retraite jusque dans Quiberon. (apud FRAZEE, 1963, p. 45).

⁶¹ Il s'agit de la relation extra-conjugale que Zola entretenait avec une de ses domestiques, Jeanne Rozerot, avec qui il conduisit un ménage parallèle jusqu'à ce qu'il soit découvert par sa femme, Alexandrine Zola. Comme l'affirme Burns, Céard «se trouvait tiraillé dans ses affections entre le mari et la femme, ses meilleurs amis » (BURNS, 1982, p. 228).

⁶² L'écrivain Alphonse Daudet a séjourné deux fois à Quiberon, en 1874 et 1875. Céard s'y rend plusieurs fois entre 1896 et 1898.

C'est grâce à cette expérience bretonne que Céard conçoit et écrit *Terrains à vendre au bord de la mer*. Cela dit, venons-en aux thèmes principaux de cet ouvrage.

Dans cet imposant volume, notre auteur inclut toutes ses connaissances. Cependant, cette revue encyclopédique du savoir n'est pas un instrument par lequel il veut se vanter aux yeux des lecteurs. Bien au contraire, son intention est, semble-t-il, de remettre en question toutes les aspirations scientifiques de son époque, ainsi que tous les idéaux artistiques et littéraires. Ce changement radical dans la manière de composer corroborerait le fait que Céard ne s'est pas écarté de son ancien maître pour des raisons politiques, mais surtout pour une divergence de conceptions artistique et littéraire. Comme l'écrit Jean-Louis Cabanès, notre romancier s'est nettement écarté du naturalisme et se rapproche du roman *fin de siècle*, avec des notes décadentes et expressionnistes (CABANÉS, 2002, p. 111).

Selon Andrea Schincariol, bien que les intrigues de *Terrains à vendre au bord de la mer* soient multiples, elles suivent toutes le schéma de l'échec, le thème principal étant « l'effondrement des rêves face à la réalité » (SCHINCARIOL, 2011, p. 3) : faillite du projet littéraire de Malbar, l'écrivain parisien qui n'effectue pas « la grande étude par laquelle il essayait de mettre enfin la littérature moderne d'accord avec la science » (CÉARD, 1906, p. 47); de la carrière artistique de madame Tréniisan, la chanteuse wagnérienne qui, n'ayant pas obtenu le succès recherché « apprit tous les rôles de mezzo-soprano et de soprano » (CÉARD, 1906, p. 767); du rêve immobilier du maire Rachimbourg, qui vise à faire de Kerahuel une « plage mondaine » (CÉARD, 1906, p. 24) mais est contraint d'abandonner les « terrains à vendre » et d'être témoin, jour après jour, brique par brique, de la montée en puissance du centre de santé du docteur Laguépie qui « grandit au milieu d'une tempête de rage et de malédictions » (CÉARD, 1906, p. 751).

De plus, il est possible d'affirmer que le thème de l'exil est un dénominateur commun à tous les personnages de ce roman : Malbar, représentation littéraire de Céard, est un journaliste et écrivain qui fuit Paris pour arriver à Kerahuel « dans des paysages nouveaux chercher des idées neuves » (CÉARD, 1906, p. 119).

De son côté, la cantatrice Mme Tréniisan décide de quitter la capitale française après l'échec professionnel, dans l'espoir de trouver du réconfort dans la contemplation du paysage de ce village breton qui, selon les termes de Malbar, rappelle le scénario du troisième acte de *Tristan et Isolde*.

Au troisième chapitre, fait son entrée en scène le photographe amateur Charlescot, « homme de relations courtoises, mais réduisant toute la vie à la manœuvre de son objectif ; et pour qui les individus et les paysages cessaient d'exister dès qu'ils n'entraient pas dans le champ de son appareil perfectionné » (CÉARD, 1906, p. 60).

C'est un personnage qui mène une vie d'exil, comme le dit Schincariol, dans son « autisme photographique » (SCHINCARIOL, 2011, p. 7) et chez qui, selon ce chercheur italien, Céard projette une critique de ce mimétisme photographique⁶³ sous-jacent à la célèbre « théorie de l'écran » du maître Émile Zola. (SCHINCARIOL, 2011, p. 17).

Enfin, emblématique est l'introduction, à la fin du sixième chapitre, de monsieur Pascal, un criminel en fuite dont l'identité n'est pas révélée tout de suite : d'abord isolé et caché parmi les dolmens et les menhirs de la côte, « il vivait là retiré, évitant les rencontres, se dérochant aux conversations » (CÉARD, 1906, p. 151) et « au milieu des rochers du château de Tristan, portant un nom qui ne lui appartient pas, s'exile loin des hommes » (CÉARD, 1906, p. 266). Dans la suite de l'histoire, le narrateur donne au lecteur des repères sur le passé de ce personnage qui participe à l'intrigue de manière discrète et mystérieuse. Il semble que Céard ait voulu décrire par la trajectoire de cette figure qui reste en marge de la société le déclin subi par Zola qui, condamné à une peine de prison à l'issue du procès Dreyfus, avait utilisé, non par hasard, le nom « Pascal » lors de sa fuite politique à Londres en 1898. Georges Londeix observe que

Les apparitions de "M. Pascal" s'insèrent dans le folklore intime de Céard. Toujours furtives- sauf la dernière-, mais d'une obsédante régularité, elles forment, au fil du roman, un *Tombeau* de Zola- au sens que Mallarmé a redonné au terme. (LONDEIX, 2000, p. 20).

Quant au thème de la religion, il s'agit, comme nous l'avons constaté plus haut, d'une des raisons qui mènent Céard en Bretagne, car notre auteur traverse une crise non seulement au niveau professionnel mais aussi au niveau personnel, qui l'entraîne à une profonde remise en question de ses valeurs ; la conversion de Huysmans, d'un côté, et l'observation des coutumes des Bretons provoquent chez Céard, qui s'était montré auparavant rétif à la foi, un attrait pour l'expérience religieuse ainsi qu'un retour à la tradition.

⁶³ Il faut rappeler qu'à la fin du XIXe siècle on assiste à une crise du mouvement naturaliste, qui est accusé, notamment par les wagnériens, de limiter l'objet d'art à l'imitation de la nature. À ce propos, Pierre Colin remarque que « le wagnérisme fut en France une arme contre le naturalisme » (COLIN, 1988, en ligne).

Il faut d'ailleurs rappeler que l'esprit céardien vit depuis toujours dans un paradoxe intellectuel : son pessimisme aigu va toujours de pair avec son « intelligence toujours alerte et insatisfaite, son désir permanent de savoir » (BURNS, 1982, p. 253).

Observons d'ailleurs que le paysage de la nature bretonne, vierge et sauvage, miroir de la conscience du poète chez les romantiques⁶⁴, rapproche davantage Céard de Dieu que ne le faisait le milieu urbain de Paris, avec ses traits artificiels produits de la création humaine. Comme le remarque Pierre-Jean Dufief : « l'essor des villes accentue l'angoisse de la dégénérescence et la bourgeoisie cherche à retrouver santé et vitalité au contact des forces primaires de l'océan » (DUFIEF, 1994, p. 198). L'aspect primitif du paysage breton attirait les parisiens qui allaient y passer la saison estivale, tout comme son aspect tristanien attire Malbar et Mme Tréniisan et les conduit dans l'illusion de se trouver dans le berceau de la légende wagnérienne. Cependant, Céard ne devient pas catholique. Ce mirage d'Eden perdu ne trompe pas longtemps un esprit aussi sceptique que le sien.

Comme l'observe Frazee, Céard reste un « enfant du siècle de la Raison » (FRAZEE, 1963, p. 3-4). S'il est vrai que Céard s'enfuit de Paris pour rester loin de la vie mondaine de la capitale, et qu'il est d'abord attiré par l'exotisme, pour ainsi dire, de la société bretonne⁶⁵, force est de constater que, en peu de temps, il revient au pessimisme qui fut, dès sa naissance, le compagnon de sa vie intellectuelle. Comme l'affirme Burns : « Céard reste, au fond, un sceptique [...] selon lui la vie, fatalement, est une longue déception » et il reconnaît lui-même dans « cette disproportion entre la vie rêvée et la vie réelle » (BURNS, 1982, p. 84) une des raisons de sa production limitée. De cette désillusion que Céard connaît au Quiberon résulte une ironie amère, qui rappelle celle de Flaubert, par laquelle il se moque des Bretons tout au long de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Le journaliste André Malbar, protagoniste du roman, arrive à Kerahuél convaincu de se rendre dans les terres du « Château de Tristan ». Au début, ce petit village breton est pour cet intellectuel parisien une représentation de la « Bretagne idéale », le rêve de l'authenticité des valeurs d'un peuple ancestral non corrompu par la modernité. Mais l'opinion de Malbar / Céard change radicalement tout au long du roman.

⁶⁴ Pour les romantiques, la nature est en quelque sorte miroir de Dieu ; pour Chateaubriand, par exemple, la beauté d'un paysage représente la puissance divine ; selon Victor Hugo la nature n'est pas seulement un reflet de Dieu, mais Dieu lui-même.

⁶⁵ Curiosité dont le résultat est la quantité importante de chroniques qu'il publie à cette époque ou encore le nombre de pages de *Terrains à vendre au bord de la mer* consacrées à la culture et à la langue bretonnes.

Selon les termes de Pierre-Jean Dufief « Terrains à vendre devient progressivement un pamphlet anti-breton » (DUFIEF, 1994, p. 20). Notons en outre la présence, au fil des pages, d'un regard critique sur certains aspects de la modernité ainsi que d'un traitement ironique de plusieurs clichés de la fin du XIXe siècle. Dans les premiers chapitres, Mme Hestodeau, riche bourgeoise parisienne, vient passer l'été à Kerahuel parce qu'elle croit que l'air marin profite à la mauvaise santé de son fils Olivier.

En effet, au cours de cette période, en raison des progrès des études scientifiques et de la prolifération des théories sur l'hygiène, il était courant de croire en la fonction thérapeutique des bains de mer et en l'utilisation de l'eau de mer dans le traitement des maladies. Ainsi, à chaque fin de saison, M. Hestodeau demande que l'eau de mer bretonne soit acheminée vers Paris en bouteilles. Cependant, dans le dernier chapitre « avec l'aide de Laguépie, il se convainquit de leurs microbes et de leur nocuité » (CÉARD, 1906, p.753). Le jugement négatif envers les théories de l'hygiène et les innovations technologiques est renforcé, au cinquième chapitre, dans l'invective de Laguépie contre le vélo, invention qui, à cette époque, était devenue le symbole de la démocratisation urbaine.

Dans l'étude sur la relation entre le vélo et la modernité intitulée *Pedalando na Modernidade*, André Maia Schetino observe qu'en 1861 « les affrontements entre la permanence des pratiques et coutumes traditionnelles contre le mode de vie progressif et moderne étaient constants. Né dans cette ambiance, le vélo ne serait pas resté en dehors » (SCHETINO, 2008, p. 54, nous traduisons)⁶⁶.

Selon le docteur Laguépie, le vélo serait la métaphore de la bêtise, « une des raisons majeures de l'abêtissement de la France, aujourd'hui tout entière le dos courbé sur une sellette, les pieds en mouvement sur des pédales, et n'ayant plus d'yeux que pour regarder un guidon » (CÉARD, 1906, p. 106). La petite province bretonne devient « inhabitable par la grossièreté d'allure et de paroles de touristes arrivant sur des bicyclettes » (CÉARD, 1906, p. 105).

Il est évident à quel point Malbar / Céard a été déçu par l'expérience de Quiberon. Les Bretons étaient hostiles aux autres, les traitant, comme Malbar l'affirme dans le roman, de « hors-venus » et d'« étrangers » ; il s'agit en outre d'un peuple atteint par toute sorte de vices et, en ce qui concerne la politique, aussi corrompu que les Parisiens.

⁶⁶ Os embates entre a permanência de práticas e costumes tradicionais frente ao modo de vida progressista e moderno eram constantes. Nascida nessa ambiência, a bicicleta não ficaria de fora.

Convaincus de ne pouvoir trouver de réconfort nulle part, Malbar et Mme Tréniisan abandonnent leurs idéaux artistiques et retournent à la réalité parisienne où « Les articles de Malbar se paient de moins en moins cher à mesure que l'écrivain vieillit, ressasse ses idées et ne trouve plus guère de vigueur en ses polémiques » (CÉARD, 1906, p. 767) ; tandis que Mme Tréniisan accepte de faire « de son talent, un gagne-pain, de son art, un métier » (CÉARD, 1906, p. 767). Céard fait également son retour dans la capitale française ; et le seul endroit où notre auteur réussit à s'exiler réside dans l'ailleurs métaphorique offert par la résignation schopenhauerienne. À la lumière de cette considération, il sera question, dans la section suivante de ce chapitre, de s'interroger sur le rôle qu'a joué la philosophie de Schopenhauer dans la conception littéraire de Céard.

2.2 Céard et Schopenhauer

Tous les naturalistes ont eu connaissance de la vision du monde schopenhauerienne, subissant son influence dans une certaine mesure. Céard semble pourtant être celui qui, parmi les médaniens, éprouve le plus d'admiration envers le philosophe allemand, accueillant avec enthousiasme ses théories et les introduisant au sein de sa production littéraire.

Force est toutefois de constater que l'œuvre schopenhauerienne la plus importante, *Le Monde comme volonté et représentation*, n'est traduite par Auguste Burdeau qu'à la fin des années 80, ce qui fait penser que notre écrivain n'interprète pas la pensée schopenhauerienne de façon exhaustive ; comme l'observe Wieslaw Mateusz Malinowski :

Aussi toute l'originalité du système schopenhauerien, qui consiste à renverser les valeurs attachées à la connaissance pour faire de l'immense force inconsciente du vouloir-vivre le principe du monde⁶⁷, sera-t-elle rarement assimilée par les naturalistes dans sa version intégrale. (MALINOWSKI, 2003, p. 56).

Cette remarque étant faite, il reste que la philosophie de Schopenhauer est constamment citée par Céard et elle exerce une influence sur sa poétique qu'il faut analyser, car elle présente, comme l'affirme Frazee, « un certain intérêt pour l'étude de ses œuvres d'imagination » (FRAZEE, 1963, p. 79).

⁶⁷ Perrault remarque que « Schopenhauer récuse la toute-puissance du verbal et assène un premier coup au système logocentrique qui régit le savoir et les arts » (PERREAULT, 2017, en ligne).

Il est en effet possible de constater que pour Céard il ne s'agit pas seulement de faire référence au philosophe allemand dans ses romans, mais de transformer ses idées en principe organisateur autour duquel se bâtit l'intrigue.

À ce titre, il est intéressant de rappeler la longue réflexion menée par Mme Duhamain dans l'épilogue d'*Une Belle Journée*. La jeune bourgeoise, de retour chez elle après l'échec de son adultère, s'aperçoit que « des philosophies s'éveillèrent dont elle eut obscurément conscience » (CÉARD, 1881, p. 338), grâce auxquelles elle se convainc que le seul antidote à la souffrance est la résignation, la tentative de « de s'y faire tout petit pour diminuer les risques d'aventures et provoquer le moins possible les déconcertants déclenchements de la fatalité » (CÉARD, 1881, p. 339). Nous pouvons sans doute identifier les « philosophies qui s'éveillent » dans l'esprit de Mme Duhamain avec les théories du penseur allemand à propos de la chasteté comme remède à la souffrance provoquée par le vouloir-vivre.

En ce qui concerne *Terrains à vendre au bord de la mer*, il est possible de repérer la présence de la pensée schopenhauérienne qui est d'ailleurs renforcée par la référence au drame wagnérien *Tristan et Isolde*. Nous nous trouvons d'accord avec Thierry Santurenne quand il affirme que, en donnant une place si importante à cet opéra wagnérien dans la structuration de son roman, Céard a mis en œuvre, « une poétique de l'échec où le pessimisme schopenhauérien est filtré par la dramaturgie wagnérienne » (SANTURENNE, 2008, p. 80). L'histoire amoureuse entre Malbar et Mme Trénissan est dressée donc comme une transposition ironique de la passion tourmentée vécue par Tristan et Isolde dans le drame wagnérien homonyme. Avec l'insertion du mythe de Tristan dans un contexte prosaïque, Céard en orchestre une parodie, montrant l'échec des idéaux chevaleresques dans la trivialité de la vie moderne.

Cela dit, il est intéressant de se demander pourquoi Céard fait spécifiquement référence à ce drame de Wagner. Ce n'est pas un hasard si *Tristan et Isolde* est, selon les critiques, le drame le plus schopenhauérien de ce compositeur allemand. Ainsi, il ne semble guère étonnant que Céard ait choisi la référence à Wagner et, en particulier, à cet opéra qui lui a été inspiré de la prise de connaissance de la pensée schopenhauerienne. Wagner prend contact avec la philosophie de Schopenhauer pendant son exil à Zurich. L'admiration pour la vision schopenhauerienne du monde est telle qu'il décide de composer *Tristan et Isolde*, ainsi que tous les autres drames composés à partir de ce moment, en s'inspirant des idées de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation*.

Pour mieux comprendre quel est l'enjeu de la philosophie schopenhauérienne dans la relation entre le drame wagnérien et le roman céardien, il paraît essentiel de tracer une esquisse de la pensée de Schopenhauer et, en particulier, d'illustrer les idées principales qui ont influencé Wagner dans son travail de composition. Selon la vision schopenhauerienne, le monde est régi par le principe de Volonté, un désir impulsif qui détermine chez l'homme l'instinct à survivre. Cela mène chaque individu dans le cercle vicieux du « désir-assouvissement-désir » qui déclenche un sentiment perpétuel de manque et, par conséquent, de souffrance (SCHOPENHAUER, 1912, p. 202-203). La volonté est source de souffrance, car elle rend les individus esclaves de leurs passions et, par conséquent, individualistes.

D'après Schopenhauer, il y a deux moyens de se soustraire à la Volonté et, en conséquence, au « principe d'individuation » qu'elle engendre : le premier serait la contemplation artistique (SCHOPENHAUER, 1912, p. 278-279) et le deuxième la pitié (SCHOPENHAUER, 1912, p. 394-396). Le philosophe allemand donne donc un rôle essentiel à la contemplation des arts. D'un côté, la contemplation esthétique permet de suspendre le vouloir-vivre, qui est source de souffrance, car, en regardant une œuvre d'art on s'y fusionne, ce qui permet à l'homme d'oublier l'individualité pour un certain temps. Dans le troisième livre de son essai, Schopenhauer fait une distinction entre les arts, car il estime que chacun a un degré différent de représentation de la Volonté ; il les classe ainsi selon leur niveau de matérialité, qui détermine leur rattachement mineur ou majeur au monde extérieur. Au dernier degré il place l'architecture, à cause de sa nécessité de renvoyer à quelque chose d'autre ; comme l'affirme lui-même, l'architecture « ne fournit point une copie, mais la chose même ; elle ne reproduit point, comme les autres arts, une Idée, grâce à laquelle la vision de l'artiste passe jusque dans le spectateur » (SCHOPENHAUER, 1912, p. 225). De l'avis de Schopenhauer, la musique est le plus haut de tous les arts⁶⁸, car, n'ayant pas de référent, elle est reproduction immédiate de la Volonté (SCHOPENHAUER, 1912, p. 269).

Or, un paradoxe émerge d'une telle affirmation, à savoir : comment peut-on éprouver du plaisir à l'écoute de la musique, représentation de la Volonté elle-même ? Schopenhauer fait face à une telle impasse en déclarant que dans la contemplation de la Volonté l'homme cesse momentanément de souffrir, car il s'oublie lui-même, ce qui le distrairait du désir incessant de « vouloir vivre ». Selon le philosophe allemand la musique

⁶⁸ Schopenhauer mène une analyse des éléments formels musicaux, tels que les intervalles, les tempi, la mélodie ; par exemple, il soutient qu'à la hauteur des sons correspond un degré divers de Volonté ; ou encore que les temps plus rapides représentent un sentiment joyeux et les temps plus lents la tristesse.

passé à côté de nous comme un paradis familial, quoique éternellement lointain, à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable, parce qu'elle nous révèle tous les mouvements les plus intimes de notre être, mais dépouillés de la réalité qui les déforme (SCHOPENHAUER, 1912, p. 267).

Enfin, il n'est pas sans intérêt de rappeler que Schopenhauer soutient que le compositeur est l'artiste suprême, car il est en même temps l'objectivation de la Volonté et l'agent de cette objectivation, et qu'il a le pouvoir de transmettre, par son génie, l'essence profonde du monde (SCHOPENHAUER, 1912, p. 272).

Nous pouvons à présent comprendre pourquoi Wagner fut tellement frappé par la philosophie de Schopenhauer, et pourquoi il lui donna une place si importante dans la composition de ses drames musicaux.

Quant à *Tristan et Isolde*, c'est l'interprétation wagnérienne des théories schopenhaueriennes du désir et de la Volonté. Wagner donne d'emblée le sujet dont il sera question dans les longs trois actes, dans ce prélude emblématique du drame, microcosme de l'opéra tout entier, où l'on entend le célèbre « Accord de Tristan ». Il s'agit d'une ambiance brumeuse et mystérieuse que Wagner lui-même a comparé à la « théorie bouddhiste de l'origine du monde »⁶⁹. Le drame est divisé en trois actes : dans le premier acte, qui représente le jour, Tristan et Isolde tombent amoureux ; dans le deuxième, au jour suit la nuit, car les deux amants vivent une passion tourmentée et la souffrance de la séparation ; enfin, dans le troisième acte, par la mort du couple, ont lieu le dépassement de la subjectivité et l'accession à la transcendance.

Or, il est possible d'affirmer que, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, Céard fait une parodie de ce drame musical wagnérien, car le troisième acte, (ce qui suit « la nuit » du second) n'y est pas le renoncement à la passion de deux amants et la fusion dans la mort, mais, comme le remarque Jean-Sébastien Macke, la négation de l'art par l'acceptation de la vie (MACKE, 2001, p. 297).

Si, dans *Une Belle Journée*, Mme Duhamain trouvait une réponse à ses questionnements existentiels dans les principes de chasteté et d'abstinence, Mme Trénissan, lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle a raté sa carrière comme diva wagnérienne, cède à l'impulsion du « vouloir-vivre » et se jette dans les bras de Malbar.

⁶⁹ Cette religion, ne donne pas d'explications aussi approfondies sur l'origine du monde que celles de la religion chrétienne. Cependant, s'inspirant des théories de l'hindouisme, le bouddhisme affirme que l'amour est le principe essentiel de la vie, ce qui a donné origine à l'univers.

Le mariage et la maternité des deux artistes sont fortement emblématiques en ce qu'ils représentent la victoire du « réel » prosaïque sur l'« Idéal » artistique qui échoue, dualité en lutte chez l'individu que Céard représente à travers la disposition contrapuntique de l'intrigue. À ce propos, Burns remarque :

La nature – océan, ciel et lande bretonne – symbolise pour Céard un idéal permanent, supérieur, extra-humain ; d'autre part, l'humanité médiocre, imparfaite et vouée à la souffrance qu'il nous dépeint, incarne sa vision tragique du monde. (BURNS, 1982, p. 274).

Terrains à vendre au bord de la mer est donc un roman où se développe à plein ce que Zola définit comme « la grande poésie noire de Schopenhauer » (ZOLA, 1985, p. 103) ; où Céard semble vouloir condamner l'optimisme wagnérien auquel, comme le rappelle Nietzsche dans *Le cas Wagner*, « Schopenhauer avait accolé une épithète déplaisante : l'optimisme "infâme" » (NIETZSCHE, 1974, p. 28).

Dans ce cadre, il est intéressant de dresser un parallèle entre *Terrains à vendre au bord de la mer* et *La Joie de vivre*, roman zolien paru en 1884 dont l'intrigue, c'est-à-dire la mise en scène de l'existence de plus en plus malheureuse⁷⁰ des habitants de Bonneville, petit hameau de pêcheurs situé en Normandie, ne va pas sans rappeler, sous certains aspects, celle de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Une autre ressemblance entre ces deux récits se présente au niveau actanciel : dans *La Joie de vivre*, au pessimisme du « névrotique » Lazare Chanteau est opposé l'optimisme de Pauline Quenu, une jeune femme qui garde, malgré tout, un espoir pour la vie, ou, pour mieux dire, « la joie de vivre » qui donne le titre au roman. Il est en effet possible de comparer cette attitude à celle de Pauline Nicous, la jeune fille de *Terrains à vendre au bord de la mer* dont l'optimisme s'oppose à la pensée toujours pessimiste de son jeune ami Olivier Hestodeau.

Si pourtant l'on considère la fin de ces deux ouvrages, la divergence entre la conception esthétique zolienne et celle de Céard se confirme une fois de plus. Dans *La Joie de vivre*, c'est Pauline Quenu qui, tout compte fait, triomphera à la fin de l'histoire : la naissance du bébé de la jeune fille symbolise un point de vue optimiste de l'auteur vers la vie et vers l'avenir.

⁷⁰ Voir à ce propos le mémoire intitulé « La pyramide des souffrances dans *La Joie de vivre* d'Émile Zola : une structure schopenhauerienne », où Sébastien Roldan montre que dans ce roman zolien la détresse des personnages est racontée de façon croissante (ROLDAN, 2009, en ligne).

Au contraire, dans l'épilogue de *Terrains à vendre au bord de la mer*, le visage ridé de la jeune Pauline Nicous, devenue caricature d'elle-même, reflète l'échec des rêves de grandeur de son père ainsi que de tous les autres personnages de ce récit céardien. Cette différence si substantielle dans l'aboutissement du parcours des deux jeunes filles homonymes nous amène d'ailleurs à nous demander si Céard n'a pas donné intentionnellement le prénom de Pauline à son personnage pour ironiser sur le message positif que Zola transmet à la fin de son roman schopenhauérien.

Notons enfin que, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, la présence de cette figure d'enfant à l'aspect vieilli soulève la question wagnérienne liée au pessimisme/optimisme envers le futur : la question du génie. D'après Picard :

La littérature se fait l'écho d'une société qui, à l'égard du génie, fait preuve à la fois de fascination et de frisson. [...] Un génie précocement vieilli et qui n'a gardé de l'image antérieure du géant énergique que celle d'une puissance de la volonté concentrée en le seul siège de la cérébralité ». (PICARD, 2006, p. 18).

Emblématique à cet égard est le fait que Camélia, la servante de Mme Trémissan, tue un enfant qui ne devrait pas naître, fruit de la dégénérescence, et que Tristan, le fils de Malbar et Mme Trémissan est, d'après Laguépie, un nourrisson avec un visage déformé. Cet enfant à la « physionomie de vieillard » (CÉARD, 1906, p. 637), fruit de la fusion de deux artistes ratés est, comme le remarque Picard, le reflet de la crise de l'écrivain à la fin du XIXe siècle :

C'est ainsi que le wagnérisme est une maladie qui atteint essentiellement un personnage littéraire type : le jeune homme. Si ce jeune homme ne prend pas ses distances, l'âge venant, avec le wagnérisme, alors il conserve des traits adolescents dans sa maturité, caractéristiques qui le rendent monstrueux. À un niveau d'extrapolation extrême ce jeune vieillard est à l'image de la civilisation wagnérienne, voire de la civilisation musicale, elle-même comparée à une adolescence tardive et déjà décrépie. (PICARD, 2006, p. 33).

2.3 De l'œuvre totalisante au livre sur rien.

Terrains à vendre au bord de la mer est un roman qui semble viser à la totalité du Gesamtkunstwerk sous plusieurs aspects : d'une part, parce que l'un de ses protagonistes, Malbar, souhaite écrire l'essai qui réaliserait l'accord entre la science et la littérature.

D'autre part, parce que Céard lui-même étant en quelque sorte un collectionneur de savoir, ce livre est un recueil de toutes les connaissances de son époque ; enfin, tenant compte de la dimension intersémiotique de ce roman, c'est la tentative de fusion entre la littérature et la musique. Chez Céard, écrivain de l'éparpillement, un ouvrage totalisant est en quelque mesure étonnant, d'autant plus que dans *Une Belle Journée* il avait essayé de réaliser pratiquement le contraire, c'est-à-dire « le livre sur rien » flaubertien ; pourtant, notre hypothèse est que, dans ce texte de presque huit cent pages, sous l'apparence d'une œuvre d'art total, il continue le projet mis en œuvre dans *Une Belle Journée*. À cet égard, Burns constate que « dans ce roman breton Céard réussit à donner au thème permanent de tous ses livres [...] une dimension nouvelle et une résonance particulière » (BURNS, 1982, p. 274).

Quant au « thème permanent », Burns fait référence au fait que Céard, dès le début de sa production littéraire, continue à s'interroger sur l'impossibilité d'atteindre l'Idéal face au prosaïsme du quotidien, question schopenhauerienne qui d'ailleurs avait été au centre de son premier roman parisien. Dans son roman breton, comme le remarque Burns, qu'il s'agisse de la recherche de la gloire d'un artiste ou de celle d'un être plus mondain, « il constate avec une infinie mélancolie ce décalage fatal entre ce qu'on veut et ce qu'on peut, ce qu'il avait appelé lui-même 'le drame qui se joue en tout être pensant quand il compare le splendeur de ses rêves avec la médiocrité fatale de la vie' » (BURNS, 1982, p. 274).

En ce qui concerne la « dimension nouvelle », en apparence Céard oppose au vide de l'intrigue d'*Une Belle Journée* une multiplicité d'histoires.

Dans *Une Belle Journée* l'action se trouve réduite au minimum et est remplacée par la description ainsi que par une analyse des caractères menée dans le moindre détail. D'ailleurs, comme l'affirme Frazee, « pour Céard, le sujet capital est l'homme dans la société, surtout la société contemporaine » (FRAZEE, 1963, p. 67). Ceci étant, *Une Belle Journée* est en même temps classique et moderne : d'un côté l'intrigue, fortement réduite, garde l'unité d'action de la tragédie grecque, à savoir le principe d'analyse, dans une période déterminée et restreinte, des sentiments des personnages et de la dynamique de l'action⁷⁵.

Cependant, ce roman présente en même temps des éléments stylistiques novateurs, tels que, comme le remarque encore Frazee, une sorte d'anticipation du monologue intérieur dujardinien par l'emploi du discours indirect libre (FRAZEE, 1963, p. 110).

⁷⁵ Dans le même sens, Francis Marcoïn remarque que le roman fait référence à la tragédie classique par sa division en cinq parties (MARCOÏN, 1981, p. 150).

Terrains à vendre au bord de la mer est au contraire si riche en événements que l'intrigue est fragmentée en plusieurs histoires isolées. Il est cependant possible de constater que, malgré la taille volumineuse de cet ouvrage, les événements ont lieu dans un espace géographique limité ; en outre, bien qu'il soit possible de compter au moins cinquante-neuf figures qui apparaissent tout au long du roman et qui semblent se croiser sans logique⁷⁶, ses personnages principaux, comme dans *Une Belle Journée*, sont trois, à savoir Malbar, Mme Trénissan et le docteur Laguépie ; qui plus est, l'analyse de la cinquantaine de figures qui l'entourent est, comme le rappelle Burns (1982, p. 286), menée soigneusement. Autrement dit, Céard dresse un portrait de caractères aux dimensions épiques.

Enfin, *Terrains à vendre au bord de la mer* est, comme l'observe Burns, un roman auquel Céard donne une « résonance particulière », c'est-à-dire une résonance wagnérienne.

Or, ce qui met en relation le projet du « livre sur rien » et la référence constante à *Tristan et Isolde* dans cet ouvrage c'est que, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, l'insertion de la figure wagnérienne dans la fiction tient souvent à une interrogation qu'un auteur porte sur des thèmes d'ordre plus général, dont le génie wagnérien est un masque. Selon Picard :

Chaque écrivain s'approprie autant Wagner que celui-ci les wagnérise. Les essais sur Wagner, parce qu'ils ne mettent en avant qu'une petite portion de faits, de notions, parce qu'ils ne privilégient dans son œuvre que quelques aspects, ne font finalement que révéler les éléments obsédants de telle ou telle poétique propre à un écrivain, « racontent » davantage l'histoire de la relation d'un écrivain à son art et au monde, qu'ils ne viennent éclairer la figure du compositeur. (PICARD, 2006, p. 23-24).

À la lumière de ces observations, nous pouvons conclure que la référence à l'univers wagnérien dans *Terrains à vendre au bord de la mer* doit être envisagée non seulement en fonction de l'œuvre du compositeur mais aussi comme le signe d'une réflexion que Céard mène sur sa propre poétique. Au tournant du XIXe siècle, on assiste à la crise du naturalisme et, plus en général, à une mise en discussion du romanesque.

⁷⁶ Ce sont plusieurs intrigues qui évoluent en même temps et se croisent dans le texte : à l'ambition du maire Rachimboung de transformer le village breton de Kerahuél en un grand établissement balnéaire, intrigue qui sert de fil conducteur au roman, se mêlent les rêves artistiques du journaliste André Malbar et de la chanteuse lyrique Germaine Trénissan, le projet scientifique du docteur Laguépie et les sombres projets d'enrichissement de personnages secondaires tels que Mme Minahouet et sa fille, l'ancien maire Bourignat ou le pilote Yvor, parmi d'autres.

Lorsque Zola publie *La Terre*, en 1887, d'anciens disciples⁷⁹ du maître naturaliste écrivent *Le Manifeste de Cinq* pour lui reprocher la vulgarité de ce roman. Ou encore, en 1891, le romancier et critique Lucien Muhlfeld affirme : « tant d'histoires et de bonshommes en ces romans furent exposés » qu' « il n'y a guère aujourd'hui de roman intéressant que celui qui innove une forme de roman [...] Le roman, certes, n'est pas près de disparaître ; mais il a grand besoin de se renouveler » (apud COLIN, 1988, en ligne).

Dans cette mesure, un écrivain de la fin du XIXe siècle tel que Céard doit répondre à l'interrogation sur le pouvoir du langage à donner une reproduction du réel ainsi qu'aux questions esthétiques qui ont été soulevées par la théorie de l'œuvre d'art totale wagnérienne.

Dans *Une Belle Journée*, Céard conte tout au long de 346 pages l'histoire d'un dimanche, ou mieux, le souvenir que de cette journée garde Mme Duhamain, la petite bourgeoise protagoniste de la tentative d'adultère qui n'a pas lieu. De cette manière, Céard manifeste l'intention de déplacer l'attention non tant sur *ce qui* est dit, mais sur le *comment* c'est dit. En d'autres termes, l'accent est mis sur la dimension métalittéraire du roman, ce qui par ailleurs deviendra une question fondamentale dans des romans musicaux du XXe siècle, tels que *Les faux-monnayeurs* de Gide⁸⁰ ou *Point Counter Point* de Huxley, et trouvera son climax avec le Nouveau Roman⁸¹ ; rien d'étonnant d'ailleurs si Burns définit *Une Belle Journée* comme un « nouveau roman avant la lettre » (BURNS, 1982, p. 101).

Ainsi, c'est probablement dans le même sens qu'il faut interpréter la présence des références wagnériennes à l'intérieur de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Comme l'affirme Picard : « Wagner n'y est en réalité pas Wagner mais la figure, la configuration d'un débat qu'il a impulsé et ne le concerne en réalité que fort peu, prétexte à une redéfinition en profondeur de la littérature et de l'écriture, dans leurs moyens comme dans leurs fins » (PICARD, 2002, p. 319). À partir de ces considérations, il est possible d'avancer que Céard garde l'esprit de son premier projet littéraire, tout en changeant sa mise en forme.

⁷⁹ Il s'agit notamment de J.-H. Rosny (1856-1940), Paul Bonnetain (1858-1899), Paul Margueritte (1860-1918), Gustave Guiches (1860-1935) et Lucien Descaves (1861-1949).

⁸⁰ Le personnage du texte gidien songe à la réalisation d'un récit « pur » c'est-à-dire sans sujet.

⁸¹ Le récit de ce type de roman est plus concentré dans la métadiégèse, la réflexion se porte sur l'écriture même. Pour certains, ce développement de l'écriture serait l'aboutissement d'un parcours qui commence dès Flaubert, avec son intention d'écrire « un livre sur rien ». En ce sens l'écrivain Robert Pinget remarque : « "Tout ce qu'on peut dire ou signifier ne m'intéresse pas;" c'est "la façon de dire" qui l'intéresse » (PINGET, 1969, p. 551).

Ceci étant précisé, dans la deuxième partie de ce travail, il sera question de montrer par quels moyens notre auteur renouvelle son écriture en adoptant des procédés littéraires analogues à de techniques wagnériennes de composition musicale.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE 3.

ANALYSE MÚSICO-LITTÉRAIRE DE *TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER*

3.1 La musique dans la structure du récit

3.1.1 Du récit « classique » au récit musical

Dans cette section, il s'agit d'investiguer l'influence de la musique dans la configuration du récit céardien qui fait l'objet de notre travail. Pour montrer en quoi *Terrains à vendre au bord de la mer* s'écarte de la structure d'un récit à caractère traditionnel et prend la forme d'un récit musical, il est premièrement nécessaire de mieux préciser ces termes. Pour ce faire, nous nous appuyons sur *Le récit* (1996), ouvrage de Jean-Michel Adam. Bien qu'en général un récit, dans le sens canonique du mot, suive une chronologie d'actions, la disposition ordonnée d'événements dans la chaîne temporelle ne définit pas ce type textuel. Adam constate à ce propos qu'

il ne suffit pas qu'un lecteur soit capable de suivre une histoire dans ce qu'on peut appeler sa dimension épisodique ; il doit aussi pouvoir saisir ensemble ces événements successifs et dégager une configuration sémantique. (ADAM, 1996, en ligne).

Pour qu'il y ait récit, il faut donc que la suite d'actions narrées soit disposée en vue de la production d'un sens ou d'un effet spécifique sur ceux qui lisent ou écoutent, qu'elle soit organisée selon un ordre chronologique ainsi que selon une dimension configurationnelle ; autrement dit, il faut que l'histoire communique au lecteur un certain message. Remarquons en outre que le récit romanesque vise à capter l'attention des interlocuteurs. Par ailleurs, lors de sa naissance le roman est, comme l'indique la définition du dictionnaire français *Le Petit Robert*, un « récit en roman (I), puis en ancien français, contant des aventures merveilleuses » (ROMAN, en ligne) ; il s'agit donc d'un genre littéraire qui est d'abord caractérisé par l'extraordinaire des situations décrites dans son intrigue. Ce principe s'avère être vrai aussi au XIXe siècle. À cette époque, le roman est principalement publié sous la forme de « feuilleton », c'est-à-dire par la publication en série, dans les colonnes des journaux, de sorte que le contenu de l'intrigue et la structure narrative sont soumis à des principes commerciaux, à la nécessité de susciter la curiosité du lecteur, généralement d'origine populaire.

Or, pour s'assurer que son travail soit publié du début à la fin et que le feuilleton soit couronné de succès, l'auteur parsème son histoire de personnages et d'aventures hors du commun. À la fin du XIXe siècle, au fur et à mesure que la science avance dans ses méthodes et ses découvertes, la littérature adhère de moins en moins à ce modèle de roman où prime la narration de faits exceptionnels et s'approprie le dogme scientifique de la vérité pour valider son discours. Il faut pourtant rappeler que même les écrivains réalistes sont défenseurs non pas d'un modèle qui représente de façon exacte la vie, mais plutôt d'un récit qui ait une logique. Comme l'affirme Guy de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* (1888) :

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. [...] Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. (MAUPASSANT, 1888, p. XV-XVIII).

De façon générale, les écrivains réalistes prennent donc pour acquis que l'écriture est capable de peindre le réel et dirigent les faits narrés dans leurs histoires selon le principe de causalité ; en particulier, dans le roman expérimental zolien, la suite d'événements est disposée dans le but d'expérimenter la réalité et d'en tirer des lois de fonctionnement. Sébastien Roldan remarque à cet égard :

à l'ère du positivisme l'on déduit à partir de faits vérifiés les traits généraux d'un phénomène. Zola n'avait pas tort de considérer comme *philosophique* son *esthétique* romanesque : elle repose sur les principes de causalité et de contingence [...] En somme la philosophie choisie par l'écrivain réaliste servait de code organisateur des faits ; c'était, pour le dire autrement, la manière d'orienter la matière rassemblée. (ROLDAN, 2009, p. 26-27).

Même dans *La Joie de vivre*, roman zolien qui, comme nous l'avons constaté plus haut, se distingue par son caractère intimiste des autres romans du cycle des Rougon-Macquart, le récit se déroule dans une succession causale, ou mieux, selon ce que Roldan a défini, dans son étude du texte zolien, comme « la pyramide des souffrances » ; étant donné que la thématique du roman est la mise en question de la philosophie schopenhauerienne, son intrigue est dirigée par la hiérarchie des douleurs dont souffrent les protagonistes.

Vers la fin du siècle, le roman passe par une crise idéologique à laquelle correspondent diverses réactions. L'idée que le langage ne peut pas représenter fidèlement le réel amène plusieurs écrivains à une remise en question de leur conception artistique et à un renouvellement de la forme ; il s'agit d'ailleurs d'une période d'instabilité politique et d'insécurité sociale dont

une des conséquences les plus évidentes, au niveau de l'écriture, est l'abandon du principe de causalité et la tendance de plus en plus fréquente à la fragmentation et au morcellement. Selon les mots de Sylvie Thorel-Cailleteau, « la ligne se brise » : les intrigues romanesques commencent à être plus fragmentées et discontinues, les personnages et les lieux à être représentés non pas par les moyens de la description réaliste mais par des lignes floues qui donnent un effet d'opacité et d'indétermination (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 161-162).

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Thorel-Cailleteau identifie le début de ce processus qu'elle appelle "deuil du romanesque" à la publication de *Madame Bovary*, roman avec lequel se développe la conception flaubertienne du « livre sur rien » ; dès lors, plusieurs écrivains acceptent le défi de réécrire le roman d'adultère, symbole par excellence du romanesque, éprouvant toutefois une difficulté croissante. Selon Thorel-Cailleteau, une fois que le romanesque a perdu sa raison d'être, plusieurs romanciers tournent le dos au monde extérieur, se plongeant dans l'écriture de la représentation elle-même et touchant le seuil de la stérilité (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 171).

Remarquons aussi que la reformulation théorique et le changement de la forme sont des tendances qui concernent la littérature aussi bien que le discours musical de cette période, dont la forme est complètement bouleversée par la révolution artistique réalisée par Wagner. Juste au moment où l'univers romanesque est à la recherche d'une autre vérité, un autre dogme par lequel valider son discours, le compositeur allemand introduit le concept de *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art total où se réalise la fusion de la musique et de la poésie. En d'autres termes, les dés sont jetés. Les romanciers, en particulier les wagnériens, touchés par le défi de totalité lancé par la musique du compositeur allemand, adoptent des procédés d'écriture qui cherchent à imiter des techniques d'écriture musicale, ce qui a pour conséquence, entre autres, la distorsion de la ligne droite de la causalité, sur laquelle s'orientait, pour la plupart, la suite d'actions du récit romanesque traditionnel. Selon Jean-Louis Pautrot :

À mesure que le réel devient plus problématique, que le langage ne peut intégralement en rendre compte, le reconstruire, que le discours ne coïncide plus ni avec le vécu, ni à plus forte raison avec le monde, il est logique que l'écrivain cherche à incorporer à sa parole des éléments hétérogènes comme la musique. Ceux-ci, tout en accusant les impossibilités de l'écriture, permettent aussi, de leur côté, d'approcher la complexité du réel avec des moyens différents. (PAUTROT, 1994, p. 228).

À la moitié du XXe siècle, l'expérimentation stylistique parfois extrême des écrivains du *nouveau roman* est le climax de ce parcours de questionnement du romanesque qui aurait commencé dès la parution de *Madame Bovary* ; par ailleurs, les nouveaux romanciers eux-mêmes reconnaissent en Flaubert un précurseur. Comme l'indique Alain Robbe-Grillet: « Voilà que dès Flaubert, tout commence à vaciller » (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 37). Ou encore, selon ce qu'affirme Claude Simon :

A partir du moment où il n'est plus possible de considérer le roman comme une fable éducative, porteuse d'un ou de plusieurs sens institués qu'illustrent ses péripéties et son dénouement-morale [...] alors, que peut-on faire ? Si l'enchaînement des épisodes et leur aboutissement n'ont aucune valeur exemplaire [...], je ne vois plus, non seulement pour la phrase mais pour le texte tout entier du roman, qu'à chercher une construction qui tienne debout non pas en référence à telle « vraisemblance » psychologique ou sociale, mais en référence au texte lui-même, à la logique de la langue travaillée, à sa justesse qui est, comme le disait Flaubert, d'ordre musical. (SIMON, 1977, p. 41).

Cela dit, il faudra à présent s'interroger sur les conséquences que l'influence de la musique entraîne sur la structuration du récit. Dans quelle mesure le récit musical se différencie-t-il d'un récit au sens traditionnel du terme ? En vue de répondre à cette question, nous nous appuyerons sur la conception de récit musical proposée par Thierry Marin, dans l'introduction de son ouvrage *Pour un récit musical* (2002). Marin définit la narration musicale en tenant compte de son écart par rapport à la narration romanesque.

La narration romanesque traditionnelle serait, comme l'affirme Marin, une « mise en intrigue d'actions et d'événements survenant à des personnages dans un temps et un univers donnés » caractérisée par quatre éléments principaux, à savoir : la prédominance d'un personnage (animé ou inanimé, individuel ou collectif), la disposition des séquences sur l'axe syntagmatique et, à peu près, sur une temporalité chronologique ; enfin, la présence d'une « voix étouffée », c'est-à-dire d'une histoire préalablement posée et dont le lecteur serait plutôt un témoin, un spectateur (MARIN, 2002, p. 8). En opposition aux principes de ce type de récit, qu'il nomme « classique », le récit musical peut être alors défini comme, selon les propres termes de Marin

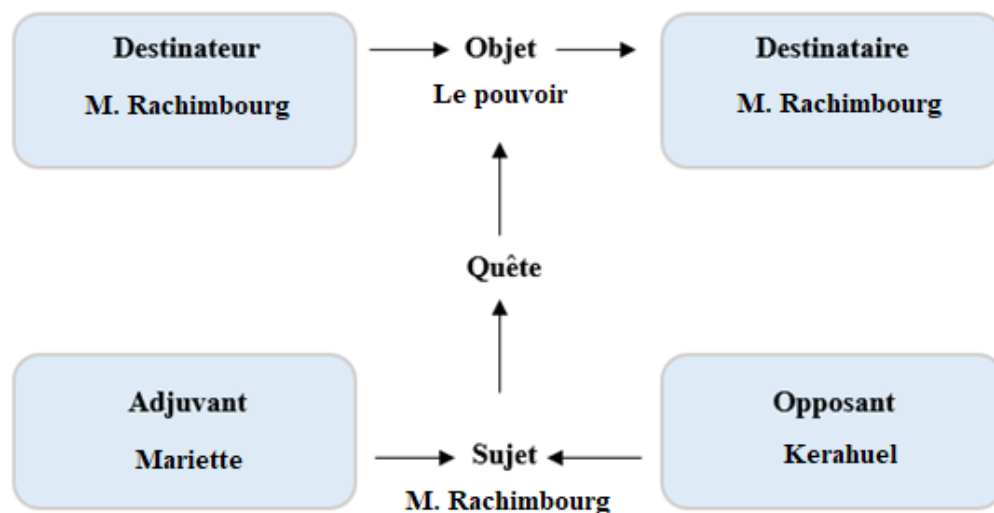
une narration dont la trame n'est plus constituée par la nette prédominance de la dimension syntagmatique d'un déroulement linéaire de séquence, correspondant aux évolutions d'une histoire, posée comme une réalité extralinguistique préalable, mais dont la chair verbale est nouée à un tressage réglé de motifs [...]. (MARIN, 2002, p. 11).

Marin et Simon se trouvent d'accord, semble-t-il, sur le fait que, dans le roman musical, ce qui oriente la séquence événementielle du récit n'est ni l'ordre chronologique ni la nécessité logique, comme c'est le cas dans le roman structuré selon les principes du récit « classique ».

Qui plus est, les deux auteurs soulignent l'existence d'un réseau de significations qui se développe dans ce nouvel ordre du récit par le tressage de motifs qui se combinent par analogie ou par contraste. Face aux considérations précédentes, il sera maintenant question de montrer quel type de récit est *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Or, on sait que pour bien comprendre un récit, pour essayer de saisir le sens dans lequel l'histoire a été orientée, il faut être attentif à sa structure profonde. C'est pourquoi nous tâchons à présent d'analyser l'intrigue de *Terrains à vendre au bord de la mer* à l'aide du modèle sémiotique d'A.J. Greimas. En particulier, nous essayons de dessiner le schéma actanciel⁸² de ce récit céardien, car il s'agit d'une notion essentielle pour en comprendre le sens profond. Rappelons qu'il faudra tenir compte du fait que l'histoire est constituée de deux intrigues principales, à savoir le projet immobilier du maire Rachimbourg et les projets artistiques de Malbar et de Mme Trémissan. C'est pourquoi nous analyserons les parcours de ces personnages de façon séparée (nous isolons aussi les trajectoires de Malbar et de Mme Trémissan pour mieux en montrer la progression).

Tableau 2 : Schéma actanciel du maire Rachimbourg

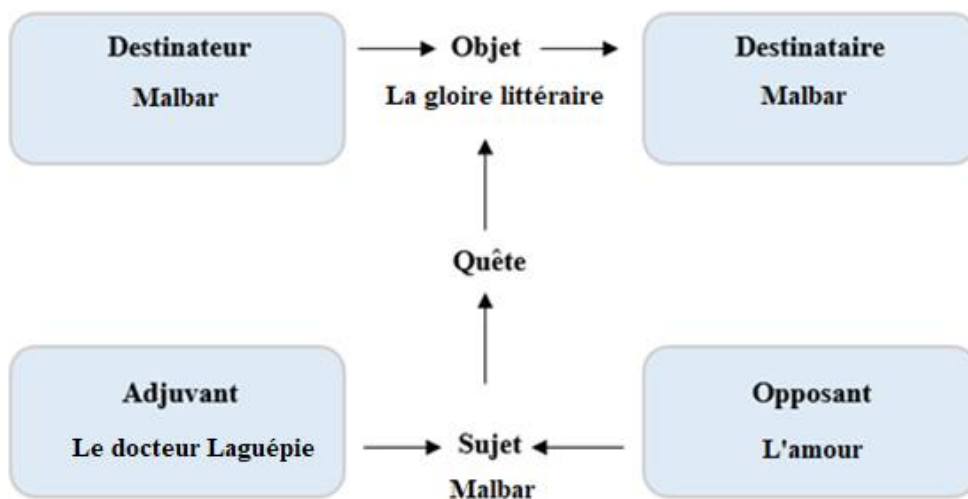


⁸² Dans *Sémantique structurale* (1966), Greimas, en simplifiant les 31 fonctions que Propp a catalogué dans la *Morphologie du conte* (1928) élabore un schéma qui met en relation trois paires d'actants : le sujet et l'objet, le destinateur et le destinataire, l'adjuvant et l'opposant. Ainsi, Greimas propose d'analyser la structure profonde des récits par le biais de ce schéma qui permet de montrer les oppositions fondamentales à la base de l'histoire.

Au début du récit, monsieur Rachimbouurg, maire de Kerahuel, rêve de transformer ce village breton en une moderne station balnéaire. Cependant, les habitants se montrent peu favorables à cette idée. Le maire essaie de vendre des terrains aux vacanciers parisiens séjournant à Kerahuel pendant la période estivale.

À la fin de l'histoire, Rachimbouurg perd les élections contre Bourignat. Le docteur Laguëpie devient propriétaire des terrains à vendre et assouvit sa vengeance contre les Bretons, en faisant construire un sanatorium au bord de la mer. Monsieur Rachimbouurg, qui avait eu diverses relations extraconjugales pendant sa carrière politique, se résigne à reprendre le cours normal de sa vie à côté de son épouse.

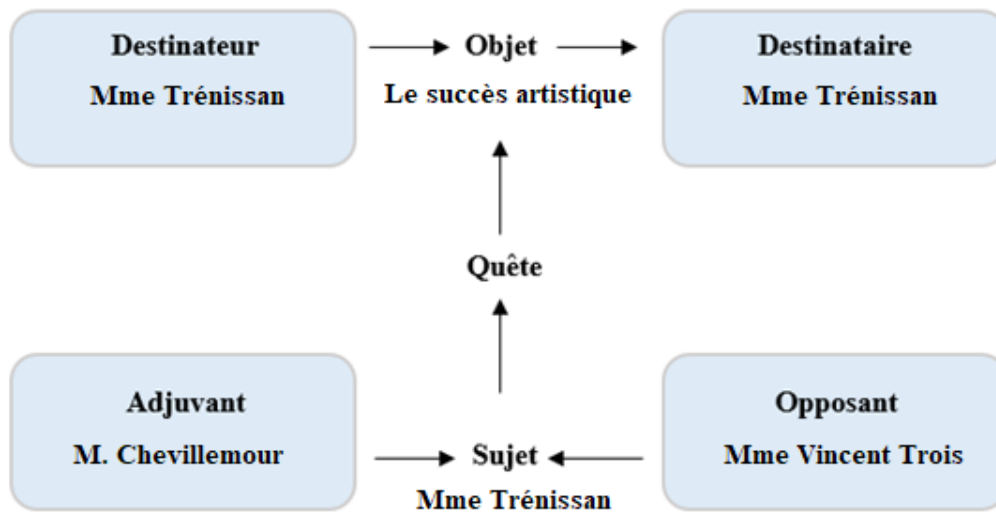
Tableau 3 : Schéma actanciel de Malbar



André Malbar est un journaliste et un écrivain qui, insatisfait de sa vie à Paris, se rend à Kerahuel pour essayer de terminer son ouvrage sur les rapports de la science et de la littérature. Après la publication d'un article sur le drame wagnérien *Tristan et Isolde*, la cantatrice Mme Tréniissan, dont il est amoureux depuis longtemps, vient le rejoindre dans le petit village breton au bord de la mer.

Après de nombreuses tentatives de séduction, Malbar réussit à conquérir Mme Tréniissan. S'il est vrai qu'il achève son projet amoureux, il n'arrive pas à terminer comme il le voudrait son projet littéraire, auquel il renonce définitivement en épousant Mme Tréniissan et en se dédiant à l'éducation de leur enfant.

Tableau 4 : Schéma actanciel de Mme Trénissan



Mme Trénissan est une cantatrice wagnérienne qui essaie d’avoir du succès dans sa profession. Après avoir lu l’article de Malbar concernant la ressemblance entre Kerahuél et le cadre du drame *Tristan et Isolde*, elle décide de partir en Bretagne. Au début, Mme Trénissan, qui est veuve, ne veut pas commencer une liaison amoureuse avec Malbar. Cependant, au milieu de l’intrigue, après son échec dans le rôle d’Isolde lors d’une représentation théâtrale à Paris, elle tombe dans les bras du jeune homme. Mme Trénissan renonce ainsi à sa carrière de soprano et entreprend la vie d’épouse et de mère.

De tout ce qui précède, force est de constater que, même si dans chaque intrigue l’action se déroule dans l’ordre chronologique, aucune de quêtes menées par les personnages ne se réalise à la fin du roman, ce qui témoigne qu’il n’y a pas une réelle inversion des valeurs : M. Rachimbourg ne réalise pas ses rêves politiques et immobilières, Mme Trénissan ne devient pas une grande cantatrice wagnérienne et Malbar ne réussit pas son projet littéraire sur les rapports de la littérature et de la science.

L’enchaînement des épisodes et leur aboutissement ne répondent pas à la transmission d’une valeur exemplaire ; au contraire, tout semble être recouvert par un sentiment pessimiste et d’anéantissement. À cette inanité des efforts des personnages, thème typique de la poétique céardienne, s’ajoute le fait que notre auteur, avec la fragmentation du récit en plusieurs sous-intrigues et leur superposition continuelle, semble vouloir critiquer la structure linéaire du récit « classique », orienté par une relation de cause à effet.

C'est d'ailleurs un principe analogue à celui qui fonde l'esthétique du « livre sur rien » flaubertien ; non pas l'absence d'une histoire à proprement parler, car toujours quelque chose arrive, mais l'absence d'intérêt de lire l'histoire et la platitude de son intrigue. Il est donc possible de baptiser *Terrains à vendre au bord de la mer* comme un « livre sur rien », car, malgré sa dimension totalisante, tout est voué à l'échec. Malgré cela, si l'on se souvient que le message que Céard veut transmettre est celui de la résignation, on pourrait affirmer qu'il y a une différence entre la situation initiale et la situation finale, car tous les personnages apprennent par l'expérience à renoncer à leur idéal et à accepter la réalité.

Constatons que ce roman céardien de ce point de vue ressemble fortement à l'ouvrage flaubertienne que Céard considérerait comme son modèle absolu, *l'Éducation sentimentale*, dont le thème principal est celui de l'échec des idéaux de l'être humain face au monde réel, ce qui est symbolisé par l'inachèvement des projets sociaux et amoureux du protagoniste du roman, Frédéric Moreau. Or, une question se pose : quelle était la raison pour laquelle Céard admirait tellement cet ouvrage ? Il y voyait, semble-t-il, le reflet de sa vision détrompée de la vie. Selon ce qu'observe Albert Thibaudet, « cette sensibilité pessimiste lui fait percevoir dans l'œuvre de Flaubert, à la lumière de Schopenhauer, le “cri d'impuissance et de néant” jeté sur toutes les choses du monde » (THIBAUDET, 2006, p. 798).

Cela dit, il n'est pas inutile de rappeler les principales caractéristiques formelles de ce roman auquel Céard portait une admiration si profonde pour vérifier dans quelle mesure notre auteur s'en inspire pour la composition de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Les critiques qui se consacrent à l'étude de *L'Éducation sentimentale* soulignent que l'échec présent au niveau diégétique se retrouve au niveau du discours. À titre d'exemple, nous pouvons citer Maurice Nadeau, selon qui le récit flaubertien aboutit à une « technique romanesque rejetant sujet, intrigue et personnages à l'arrière-plan » (NADEAU, 1969, p. 215).

Ou encore Joëlle Gleize qui, dans son article « Le défaut de ligne droite » (1974), montre comment l'échec au niveau de l'histoire, le non-aboutissement des projets amoureux ou sociaux de Frédéric Moreau⁸³ correspond à un défaut de la structure même du récit. Gleize identifie ce manque formel avec des caractéristiques telles que la dissolution de l'intrigue linéaire, l'absence de l'unité dramatique, les juxtapositions des séquences narratives et divers

⁸³Il est intéressant de noter que, dans *L'Éducation sentimentale*, on fait allusion à Rastignac, héros des romans balzacien qui réussit dans son projet d'ascension sociale et qui devrait servir à Frédéric Moreau comme prototype. Gleize (1974, p. 77) remarque à ce propos qu'il s'agit d'un schéma romanesque « que Deslauriers propose en modèle à Frédéric, mais que tout le roman s'emploie à déconstruire en le désignant à la fois comme virtuel et comme impossible ».

mécanismes de répétition, et souligne que cette façon « défectueuse » de narrer l'histoire révèle de la volonté d'estomper l'importance de l'intrigue et de diriger l'attention du lecteur vers l'écriture elle-même :

La cohérence n'est plus à chercher hors du texte, dans la psychologie des personnages ou dans la certitude d'un déroulement continu et orienté, mais dans le texte lui-même, dans un récit qui n'est plus transparence, qui ne masque plus son fonctionnement mais qui s'expose comme problématique, à la recherche d'une cohérence dans et par la discontinuité. (GLEIZE, 1974, p. 87).

Les remarques précédentes nous invitent à émettre l'hypothèse que, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, l'échec, thème principal de l'histoire, trouve sa correspondance dans la construction du récit. À ce propos, il est d'abord possible de constater que ce texte céardien s'écarte du récit « classique », qui met souvent en scène les péripéties survenant à un personnage principal, en ce que plusieurs intrigues surviennent à une soixantaine de personnages dont les destins se croisent, semble-t-il, par hasard. Comme l'affirme Marcoin : « avec le livre de Céard une tout autre expérience nous attend : l'approche d'un texte sans histoire, [...] un parcours particulièrement long, sinueux, sans personnage central ni intrigue unifiance » (MARCOIN, 1973, p. 65).

Emblématique et programmatique en ce sens est le premier chapitre du roman, où la narration débute avec les Bretons en fête, puis passe à Malbar en train de composer son article sur *Tristan et Isolde*, plan narratif qui est à son tour continuellement interrompu par l'apparition soudaine de Chien-de-Nous, de la Mal-Commode et de Baluche. La juxtaposition des séquences narratives qui ne dérivent pas logiquement l'une de l'autre et ces entrées en scène « impromptues⁸⁴» sont, semble-t-il, des indices qui témoignent du désir de rompre avec la linéarité du récit et qui avertissent le lecteur que l'ordre chronologique dans lequel se déroulent les événements n'est qu'un trompe-l'œil.

Ce faisant, le roman non seulement présente dès son début des techniques de discontinuité analogues à celles employées par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, mais aussi des caractéristiques du récit musical que nous avons évoquées plus haut, à savoir l'absence d'un personnage central et le manque d'une intrigue linéaire.

⁸⁴ Comme l'affirme à ce propos Chantal Pierre-Gnassounou : « Les personnages de *Terrains à vendre* semblent parfois se bousculer sur la scène romanesque qui ne parvient pas à les contenir tous. L'apparition d'une nouvelle figure, au détour d'une route par exemple, provoque régulièrement l'éviction des personnages précédents que le lecteur perd alors de vue, avant de les retrouver au chapitre suivant » (PIERRE-GNASSOUNOU, 2001, p. 295).

Thierry Marin appelle « percée destructrice » cette remise en question du système romanesque traditionnel, expression qui souligne le fait que le récit musical se fait par le biais de la négation des modes de signification traditionnels du récit au sens canonique. Ainsi, l'insertion des procédés musicaux dans la composition romanesque est, selon les mots de Marin, une « percée instauratrice », une opération qui ne se réalise pas dans un terrain vierge mais dans ce que ce théoricien définit comme « les ruines » du système narratif traditionnel (MARIN, 2002, p. 88).

Une fois que nous avons identifié la volonté de Céard de s'éloigner des procédés traditionnels d'écriture romanesque, il s'agit de montrer de quelle façon la musique devient le nouveau code organisateur du récit.

3.1.2 Un cas de critique créative

Terrains à vendre au bord de la mer est un texte littéraire où Céard rend explicite l'influence d'un modèle musical spécifique, le drame wagnérien *Tristan et Isolde*. En parcourant les pages du roman, il est possible de remarquer que le narrateur fait une référence constante à cet opéra tout au long de l'histoire, soit par la transcription de parties du livret, comme c'est le cas au cinquième chapitre⁸⁵, soit par des parallélismes avec l'intrigue de la fable des deux amants (dont le plus éclatant est l'histoire d'amour entre le journaliste André Malbar et la cantatrice lyrique Germaine Trénissan).

En effet, la thématization wagnérienne est mise en place dès le début du premier chapitre avec l'entrée en scène d'un des personnages principaux, André Malbar : après une digression descriptive ayant pour objet la célébration de la fête du 14 juillet dans la ville bretonne de Kerahuel, fait son apparition la figure de Malbar, journaliste parisien qui, tout en interrogeant avec le regard l'horizon breton, cherche de l'inspiration pour composer l'article de chronique qu'il délivre tous les jeudis à *l'Instantané des Deux-Mondes* (p. 4). Du coup, en feuilletant des journaux, il se rappelle une lettre que Wagner écrivit à propos de la possibilité d'une représentation de *Tristan et Isolde* à Douarnenez⁸⁶.

⁸⁵ Après l'arrivée de madame Trénissan à Kerahuel, le journaliste et la cantatrice lyrique, pendant le dîner à l'hôtel d'Orange, échangent les phrases que Tristan et Isolde prononcent après avoir bu le philtre de mort qui est en réalité le philtre d'amour.

⁸⁶Rappelons qu'il s'agit d'une lettre fictive.

C'est ainsi que le journaliste entame la composition d'un article (ou mieux, du roman de presque 800 pages ?) concernant le drame du compositeur allemand. Il est donc possible de constater que, dès les premières pages, le lecteur se trouve face à une référence patente à l'art musical wagnérien. Or, rappelons que notre hypothèse de départ est que la présence du côté thématique de la musique wagnérienne n'est que la pointe visible d'un iceberg structurel et linguistique sous-jacent. Cela dit, il convient à présent d'interroger de plus près la structure et le style de ce chapitre, pour voir si la relation entre l'art des sons et celui des mots s'arrête au niveau thématique ou si la musique a également une influence au niveau formel. En d'autres termes, il s'agit de vérifier si l'on est ou n'est pas en droit de parler de *musicalisation*.

Il paraît tout d'abord essentiel de diriger notre attention sur l'article rédigé par Malbar, dans le but de vérifier quel est le sens à attribuer à l'insertion de ce texte critique au début de l'histoire. Pour ce faire, on s'appuiera sur la réflexion à propos des transpositions d'art en littérature qu'Yves Landerouin a menée dans *La critique créative* (2016). Dans cet ouvrage, Landerouin met en évidence le fait que les essais ou les comptes rendus d'une œuvre d'art qui sont insérés dans un roman « assument une ou plusieurs fonctions internes au récit » (LANDEROUIN, 2016, p. 60). Ainsi, après avoir identifié un passage de transposition d'art, force est de s'interroger sur le rôle qu'il joue dans la construction du sens du récit car, comme le remarque ce dernier, le sens de l'évocation romanesque d'une œuvre d'art n'est pas donné sur-le-champ, mais se construit *a posteriori*, en prenant en considération l'œuvre dans sa totalité (LANDEROUIN, 2016, p. 61).

L'évocation littéraire d'une œuvre artistique peut contenir plus ou moins de références à l'objet dont on fait la critique. De toute façon, lors de la représentation d'un tableau ou d'un morceau musical, les écrivains utilisent d'habitude peu de termes techniques, certainement moins qu'il n'est demandé dans le cas d'un compte rendu ou d'un essai critique pour un périodique qui, comme le rappelle Landerouin, sont par définition des textes devant exercer une fonction informative (LANDEROUIN, 2016, p. 60). Il est donc possible d'affirmer que l'évocation musicale est un cas particulier de transposition, car elle se réfère à l'œuvre évoquée de façon moins précise. À ce propos Isabelle Piette, dans *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985* (1987), compare la situation du littéraire à celle d'un compositeur musical. Selon cette chercheuse, l'auteur littéraire dans son désir de représenter ou de décrire la musique est confronté au ressort de la créativité. Son texte ne ressemblera point aux écrits des critiques musicaux ou des musicologues ou des historiens de la musique, car à la différence de ceux-ci, il emploiera relativement peu de termes techniques.

Piette remarque que les écrivains « préfèrent souvent refléter le contenu émotionnel de la musique plutôt que rendre compte d'un processus intellectuel » (PIETTE, 1987, p. 86). Cela dit, l'analyse de l'essai de Malbar se révèle d'autant plus intéressante que l'article fictif de ce personnage est à peu près identique à la chronique que Céard écrivit réellement pour le journal *l'Événement* le 18 septembre 1897. Il faut d'ailleurs rappeler que l'horizon de sens d'un texte réel est éclairé par son insertion dans le contexte de l'œuvre littéraire.

À ce propos, Landerouin nous donne l'exemple de l'ekphrasis de *La crucifixion* de Mathaeus Grünewald dans *Là-bas* (1891), roman de Joris-Karl Huysmans.

Il s'agit, comme dans notre cas, d'une transposition d'art qui a fait également l'objet d'une publication (dans la revue littéraire *Pan*) et dont les deux versions sont pareilles⁸⁷; cependant, l'évocation acquiert un autre sens, comme l'observe Landerouin, « pour ceux qui avaient lu l'ensemble de *Là-bas* où elle cohabite avec l'histoire de Gilles de Rais et le récit d'une messe noire » (LANDEROUIN, 2016, p. 61). Nous nous interrogeons donc sur le sens qu'acquiert cette chronique céardienne en conséquence de son insertion dans le roman.

Tout d'abord, il est possible d'affirmer que l'article *Au pays de Tristan* joue un rôle important pour la caractérisation de son créateur : c'est en effet grâce aux phrases rédigées pour l'article qu'on découvre que le journaliste nourrit une admiration profonde pour le compositeur allemand ; d'ailleurs, un peu plus loin, on apprend également que son ambition est d'écrire « la grande étude par laquelle il essayait de mettre enfin la littérature moderne d'accord avec la science » (p. 47). Il s'agit d'un projet d'écriture qui rappelle, par son désir d'exhaustivité, le *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Ainsi, l'idéalisation dont Malbar charge son article sur Wagner l'oppose d'emblée à la vulgarité des Bretons. En deuxième lieu, notons que le texte du journaliste exerce une fonction narrative, car ce sera la lecture de cette chronique qui amènera la protagoniste féminine, la cantatrice lyrique Germaine Trénissan, à laisser Paris pour se rendre sur les côtes bretonnes que Malbar a décrit comme la mise en scène idéale pour la représentation de *Tristan et Isolde* (p. 115). Nous verrons d'ailleurs comment la fable des deux amants jouera un rôle de plus en plus prépondérant tout au long de l'intrigue.

En ce qui concerne la place de l'évocation dans l'agencement narratif, son insertion n'est pas laissée au hasard. Il est en effet possible de constater que le texte d'*Au pays de Tristan* n'a pas été rapporté en bloc.

⁸⁷ Notons que, contrairement à l'article de Céard, qui parut en 1897, c'est-à-dire avant d'être inséré dans le roman qui fut publié en 1906, l'apparition de l'essai critique de Huysmans (1895) eut lieu après celle de l'évocation romanesque (1891).

Au contraire, la scène où Malbar rédige l'article est constamment interrompue, tantôt par la description de la fête du 14 juillet, tantôt par l'apparition d'un personnage secondaire. De cette manière, l'article devient le premier élément d'une opposition qui se place entre l'idéalité de l'opéra wagnérien et le prosaïsme du réel, représenté par le tapage des Bretons en fête ; or, il ne s'agit pas, semble-t-il, d'une disposition choisie aléatoirement, mais plutôt d'une reproduction en miniature de ce qui deviendra le thème principal du roman.

Comme l'explique Philippe Bertier, il s'agit d'un « contrepoint hérité de l'esthétique hugolienne du sublime et du grotesque, coexistant ici non pas pour se faire valoir réciproquement, mais pour que le second sape le premier » (BERTHIER, 2016, p. 183). Par cette désacralisation de la thématique wagnérienne, l'évocation contenue dans l'article du journaliste assume une fonction externe ; elle dépasse le statut de critique musicale pour atteindre une fonction idéologique, de remise en question de la conception rédemptrice de l'art qui émane de l'œuvre de Wagner (on assistera d'ailleurs tout au long du roman à une démystification de l'art et de la figure de l'artiste).

Ajoutons que le processus d'écriture de l'article est également un passage de mise en abyme, procédé qui est d'ailleurs récurrent dans les récits musicaux. Comme nous l'avons remarqué plus haut, la progression des événements qui ont lieu dans le premier chapitre n'est pas linéaire, car Malbar est interrompu continuellement au cours de la composition de l'article par des bruits provenant du dehors, causés soit par la célébration du 14 juillet soit par les chants de l'ivrognesse du village. Autrement dit, la question est moins celle de rédiger une chronique sur l'œuvre wagnérienne que de dresser, par le chevauchement de l'analyse du drame et des événements qui se passent à l'extérieur, une esquisse de ce qui sera la structure du récit, c'est-à-dire la dialectique entre l'idéal et le réel, opposition mise en relief par l'imbrications des intrigues les unes dans les autres.

Cela ne va pas sans rappeler le fait que Wagner changea la forme et la fonction de l'ouverture de l'opéra, lui donnant une valeur programmatique. Dans l'essai intitulé *Über die Ouvertüre* (1850), où il analyse la question des ouvertures et esquisse celle qui sera la structure du prélude de *Tristan et Isolde*⁸⁸, Wagner explique que le prélude s'inspire du prologue du théâtre grec qui était introduit en vue de préparer le public au spectacle qu'il allait regarder

⁸⁸ Une ouverture dont Wagner apprécie la structure est celle du *Don Juan* (1787) de Mozart car, comme l'affirme le compositeur allemand (1898, p. 96-102), y sont introduits les motifs qui seront présents tout au long de l'opéra. Ce faisant, on peut déterminer dès le début quelle sera « l'idée conductrice du drame », à savoir, selon Wagner, « la passion humaine s'agit dans un conflit contre la puissance infernale sous laquelle elle paraît destinée à succomber » (Wagner, 1898, p. 101).

(WAGNER, 1898, p. 93). Cela dit, il semble à propos de considérer le passage de l'article de Malbar en tant que « prélude » du roman musical de Céard.

Les remarques précédentes nous ont permis de détecter la présence, dans le premier chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer*, de deux traces de *musicalisation* au niveau de l'imitation : la structure non linéaire et l'auto-référentialité. Il ne reste à présent qu'à repérer la troisième, à savoir le recours à des effets sonores particuliers. À ce propos, force est de constater que ce premier chapitre est « bruyant » ; les choix lexicaux sont d'ailleurs révélateurs de l'intention de mettre en valeur la dimension sonore du texte : il est possible de remarquer l'emploi constant de verbes et de substantifs liés au champ lexical du bruit, tels que « acclamations », « cri », « hurlement », « injurier », « bruit », « brailler », « gronder », « vociférations », « explosion », « détonation de pétards », « retentir » (p. 1- 14). En ce qui concerne la sonorité des phrases et des périodes, le biographe de Céard, C.A. Burns, affirme que « le style quasi symphonique et la structure architecturale de l'article suggèrent les qualités pareilles que l'on trouve dans *Terrains à vendre* » (BURNS, 1982, p. 188). Pour montrer ce que Burns veut dire en employant l'adjectif « symphonique », observons le premier paragraphe du premier chapitre⁸⁹:

À Kerahuel, en Bretagne, sur la plage ; au bout de la presqu'île de Téhuen, en face de l'hôtel d'Orange, la course aux chevaux, première partie des réjouissances publiques organisées pour la célébration de la fête nationale du 14 juillet, finissait parmi les acclamations d'une foule facile à se réjouir du moindre divertissement. (p. 1).

Il est tout d'abord possible de constater que la période commence avec trois compléments circonstanciels de lieu, tous séparés par des virgules : « à Kerahuel, en Bretagne,

⁸⁹ Dans cette période, tout comme dans les premiers paragraphes de *Terrains à vendre au bord de la mer* où le narrateur souligne l'insouciance des Bretons qui ne respectent pas la date officielle de la fête du 14 juillet, nous retrouvons les idées contenues dans « Fête mobile », article publié par Céard dans « Le National » du 15-16 juillet 1897 et que nous reproduisons, en annexe, à la fin de ce travail. En ce qui concerne le style, la comparaison de ces deux textes céardiens nous permet de constater que notre auteur introduit dans son récit certaines phrases de l'article auxquelles il apporte des légères modifications lexicales dans le but, semble-t-il, d'obtenir de nouvelles sonorités. Citons à titre d'exemple la phrase initiale de l'article, « ne dites pas aux habitants de ce pays-ci qu'il y a une loi, des décrets, tout l'arsenal de règlements résultant de la centralisation. » (CÉARD, 1897), qui devient « les habitants et la municipalité de Kerahuel dédaignant lois et décrets, tout l'arsenal administratif de la centralisation républicaine [...] » (CÉARD, 1906, p. 1). Ou encore, la proposition « la fenaison inquiète sous l'orage qui menace et la pluie rapide à tomber quand le vent, brusquement, change de côté » (CÉARD, 1897) qui devient « et les femmes [...], s'inquiétaient des orages menaçants et de la pluie rapide à tomber quand, soudain, le vent cesse ou change de partie. » (CÉARD, 1906, p. 2).

sur la plage ». La période est amplifiée grâce à une spécification ultérieure du lieu où se déroule l'action : « au bout de la presqu'île de Téhuen, en face de l'hôtel d'Orange ».

Ensuite, le sujet de la phrase « la course aux chevaux » est finalement introduit ; pourtant, son prédicat verbal « finissait parmi les acclamations d'une foule facile à réjouir du moindre divertissement » n'est pas donné immédiatement ; son arrivée est retardée par l'introduction du complément de nom appositif « première partie des réjouissances publiques organisées pour la célébration du 14 juillet ». Il s'agit d'un paragraphe descriptif typique chez Céard, qui revient tout au long du roman et que Burns définit comme « symphonique », ou encore « solide et ferme comme les rochers de la côte, mais mobile et changeant comme l'aspect de la mer ». Ce critique souligne aussi l'importance qu'ont la ponctuation et l'ordre des mots dans la phrase céardienne, car c'est ce qui lui donne son rythme intérieur (BURNS, 1982, p. 298). Quant à la structure « architecturale » de l'article, Burns constate que Céard procède par la méthode qu'il emploie traditionnellement pour rédiger ses chroniques :

[il] prend comme point de départ un événement artistique récent, puis développe longuement son interprétation de la légende de Tristan à travers les siècles, [...] à la fin de la chronique, il revient rapidement à son point de départ dans l'actualité, sans perdre de vue les horizons immenses que son sujet avait momentanément laissé entrevoir au lecteur. (BURNS, 1982, p. 185).

Dans le but de comparer la chronique de Céard et l'article de Malbar, nous transcrivons ci-dessous cet extrait de la chronique où Céard décrit la musique de *Tristan et Isolde* :

Cette formidable exaltation d'amour, Richard Wagner l'a tragiquement représentée par le tumulte ordonné et savant d'une musique aux flots mélodiques, continus et puissants comme les vagues de la mer. Helmholtz, dans l'admirable conférence qu'il fit à Bonn, patrie de Beethoven, enseigna que, pareilles aux ondes de l'eau rencontrant une falaise et revenant sur elles-mêmes dans un ressac gigantesque, les ondes des sons s'étendent, se multiplient et se replient sur elles-mêmes, allant incessamment de l'orchestre au spectateur et du spectateur à l'orchestre. Jamais peut-être cette impression d'océan n'a été rendue plus sensible que par la musique de *Tristan et Yseult*, et nulle part peut-être aussi, la similitude entre la musique et la mer n'apparaît plus nettement que dans cette Bretagne, dans ce pays de Tristan où la vague acharnée à déchirer les côtes recule après son assaut comme pour prendre des forces nouvelles et recommencer plus sûrement ses agressives escalades. Toute la mer du pays de Tristan bat véritablement dans la tempête de la partition de Richard Wagner. De mesure en mesure, on l'y contemple tout entière, avec la gaîté de sa lumière et la splendeur de ses horizons. C'est la mer de Bretagne qui flamboie en toute vérité avec des scintillements d'apothéose quand la reine Yseult arrive au port, tandis que le peuple mêle ses acclamations au clapotis joyeux de la lame sur le rivage. La voici encore avec sa tristesse et ses brumes, évoquée par l'orchestre dans ce prélude

mélancolique et menaçant comme le bruit d'une marée dans l'ombre ; la voici avec le soleil perçant les brouillards qu'elle change en féeriques dentelles d'argent, au moment où Yseult débarque tout en baisers auprès de Tristan, tout en agonie. (apud BURNS, 1982, p. 187).

Observons à présent comment Céard a transposé ce passage de sa chronique dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, lorsque Malbar décrit la musique de *Tristan et Isolde* en la rapprochant de la mer de Bretagne (nous barrons les morceaux de la chronique supprimés et nous soulignons les changements lexicaux) :

~~Cette formidable~~ **colossale exaltation-expansion** d'amour, Richard Wagner l'a tragiquement ~~représentée traduite~~ par le tumulte ordonné et savant d'une musique aux flots ~~mélodiques, continus et ondulants~~ comme les vagues de la mer. ~~Helmholtz, dans l'admirable conférence qu'il fit à Bonn, patrie de Beethoven, enseigna que, pareilles aux ondes de l'eau rencontrant une falaise et revenant sur elles mêmes dans un ressac gigantesque, les ondes des sons s'étendent, se multiplient et se replient sur elles mêmes, allant incessamment de l'orchestre au spectateur et du spectateur à l'orchestre.~~

Jamais peut-être ~~cette~~ impression d'~~Océan-océan~~ n'a été rendue ~~plus~~ sensible ~~que par la musique de Tristan et Yseult, et comme par la symphonie soulevée en tempête autour de la frénésie des personnages.~~ Nulle part ~~peut être~~ aussi, la similitude entre la musique et ~~la mer~~ **l'Océan** n'apparaît plus nettement que dans cette Bretagne, dans ce pays de Tristan, où ~~la vague acharnée à déchirer les côtes recule après son assaut comme pour prendre des forces nouvelles et recommencer plus sûrement ses agressives escalades~~ **la mer s'acharne à battre et à déchirer les falaises, ainsi que l'amour, pareil à un raz de marée, bat et saccage le cœur de Tristan et d'Yseult.** Toute la mer du pays de Tristan ~~bat déferle~~ véritablement ~~dans la tempête~~ dans le flux et le reflux instrumental de la partition de Richard Wagner. De mesure en mesure, on l'y contemple tout entière, avec ~~la gaieté~~ **le ruissellement** de sa lumière et la splendeur ~~toujours agrandie de ses des~~ horizons. C'est la mer de Bretagne qui flamboie ~~en toute vérité avec des scintillements~~ **dans une illumination** d'apothéose, quand la reine Yseult arrive au port, ~~tandis cependant~~ que le peuple **de Cornouailles** mêle ses acclamations au clapotis joyeux ~~de la lame de la vague, sur le rivage. La voici encore avec sa tristesse et ses~~ **La mer de Bretagne, mélancolique, à perte de vue sous de déprimantes brumes, la voici encore** évoquée par l'orchestre dans ce prélude **du troisième acte, mélancolique et monotone et** menaçant comme ~~le bruit d'une marée~~ **un ouragan grossissant** dans l'ombre ; la voici ~~avec le~~ radieuse ~~sous le soleil perçant les brouillards qu'elle change en~~ et scintillante au loin de féeriques dentelles d'argent lumières, ~~au moment où~~ **lorsque** Yseult débarque, tout en baisers auprès de Tristan, tout en agonie. (p. 12-13).

Notons d'abord qu'il n'y pas de différences significatives ni au niveau de la fonction référentielle, car dans les deux textes notre auteur n'a guère recours à des termes techniques⁹⁰ ni au niveau du registre qui parfois, comme l'affirme Landerouin, dans les évocations romanesques peut se révéler moins sérieux que dans un essai critique (LANDEROUIN, 2016, p. 57). En revanche, l'insertion de la chronique dans le récit de *Terrains à vendre au bord de la mer* comporte l'ajout de deux paragraphes⁹¹ ainsi que la suppression de deux morceaux du texte originel concernant des personnages du monde extra-fictionnel⁹².

En ce qui concerne les différences stylistiques entre les deux textes, nous avons repéré, dans l'article fictionnel, plusieurs changements ou suppressions lexicaux et un ajout des virgules, ce qui confirme que Céard porte un certain intérêt à la sonorité de ses phrases. Remarquons enfin que l'introduction de cette chronique céardienne dans le premier chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer* élargit le sens qu'on peut lui attribuer : dans ce cadre, il est possible de définir ce texte comme une espèce d'*ekphrasis* musicale. Rappelons qu'en littérature le terme « ekphrasis » est employé pour faire référence à la description d'un tableau avec des mots. Ceci étant, de nos jours le concept d'*ekphrasis* a été élargi, pouvant également aborder la représentation d'un autre média. Comme l'observe Piette, la présence d'une *ekphrasis* musicale dans un texte en prose suscite l'illusion d'une interruption du temps et donne au récit des dimensions spatiales (PIETTE, 1987, p. 89), car les romanciers se servent d'images visuelles pour décrire les caractéristiques ou les impressions suscitées par une composition, la transformant d'une certaine manière en paysage. En outre, il est connu que l'*ekphrasis* peut avoir une fonction de mise en abyme, car l'évocation d'une œuvre d'art à l'intérieur d'un roman permet à l'écrivain d'introduire indirectement son dessein dans le récit.

⁹⁰ En effet, la fonction de cette critique musicale de Céard semble être moins d'informer le lecteur sur la technique de composition wagnérienne que de lui faire « voir » la scène qu'il est en train de représenter. Il s'agit d'un envol poétique et subjectif qui, dans le contexte de la chronique, peut se justifier par la nature variée de ce genre textuel.

⁹¹ Il est possible de repérer, dans l'article de Malbar, la présence de deux paragraphes en plus par rapport à la critique céardienne : celui où Malbar décrit le Château de Tristan et celui où il critique l'attitude de Bretons face à la fête du 14 juillet.

⁹² Quant au premier morceau, il s'agit du commentaire céardien à propos de la conférence tenue par Helmholtz sur Beethoven. Précisons toutefois que ce passage est transcrit avec quelques modifications au début du septième chapitre, lorsque Malbar et Mme Trénissan contemplant la mer de Kerahuel : « Mme Trénissan et Malbar, échangeant leurs pensées, se disaient que, pareilles aux ondes de l'eau, se brisant sur une côte et revenant sur elles-mêmes dans un retour cadencé et gigantesque, les ondes des sons se développent et se replient aussi, allant incessamment de l'orchestre à l'auditeur ; lequel, après leur avoir communiqué son émotion, à son tour, les renvoie à l'orchestre » (p. 153-154). L'autre différence de la chronique fictionnelle par rapport à celle de Céard est l'absence, dans le texte romanesque, de l'accident survenu à l'actrice Sarah Bernhardt lors de son séjour à Quiberon.

Ainsi, il se peut que, dans une évocation musicale, l'auteur esquisse les grandes lignes de son projet littéraire. Quant à l'article de Malbar, il est vrai que, chez les critiques de Wagner, la comparaison de la mélodie infinie au mouvement de la mer est usuelle⁹³.

Il semble toutefois que, dans ce passage-ci de Céard, l'emploi de cette métaphore assume une dimension programmatique. Il n'est pas impossible que notre romancier ait placé au début de son roman cette description poétique de la mer qui naît des impressions suscitées par la musique wagnérienne pour annoncer son projet littéraire qui est, d'après notre hypothèse, d'écrire une sorte de « mélodie infinie » wagnérienne, un roman musical caractérisé par l'emploi de leitmotive, dont le mouvement continu est symbolisé par le flux et le reflux de l'Océan. Notons que cette évocation musicale répond aux critères de celles ayant comme idéal la partition wagnérienne et qui, selon ce qu'affirme Timothée Picard, sont caractérisées par « un style reposant sur un travail d'amplification et de périodisation rythmiques, un jeu d'assonances et d'allitérations, dont l'archétype élémentaire - souvent sollicité justement dans ces œuvres - est d'ordre aquatique » (PICARD, 2008, p. 36).

C'est en effet ce que Malbar se dit à soi-même juste avant de se mettre à la rédaction de l'article : « J'ai juste le temps matériel de remplir six feuillets avant le départ du train qui s'en va vers Paris à six heures et demie. Mais quoi dire ? L'Océan oui. Mais comment intéresser les bourgeois à l'Océan ? » (p. 4). L'intention intersémiotique est d'ailleurs réaffirmée au vingt-et-unième chapitre. Lorsque la protagoniste féminine du roman, madame Trénissan, demande à Malbar « Qu'est-ce que tu comptes faire ? » (p. 549), le journaliste, croyant être interrogé à propos de son projet littéraire, répond par une phrase à l'air programmatique : « Mais un final éclatant où la sonorité des mots, prolongeant le sens des idées, retentira avec la puissance symphonique d'un orchestre » (p. 549).

Il est donc fort probable que Céard introduit l'évocation de la musique de *Tristan et Isolde* au tout début de *Terrains à vendre au bord de la mer* pour montrer quelles seront les caractéristiques de ce récit dans sa globalité.

⁹³ Comme l'affirme Nietzsche dans *Le Cas Wagner* (1888) : « l'intention poursuivie par la musique moderne dans ce qu'on nomme maintenant avec autant de force que d'imprécision 'mélodie continue', il faut, pour la comprendre, s'imaginer que l'on entre dans la mer, perd pied peu à peu, et pour en finir, s'en remet à la merci des éléments : il ne reste alors plus qu'à nager » (NIETZSCHE, 1974, p. 67). Ou encore, comme le remarque Baudelaire : « [...] j'ai éprouvé un sentiment d'une nature bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer » (CEUROY, 1965).

Dans le but de faire une dernière remarque sur le premier chapitre, observons à présent ce paragraphe qui suit le passage de Malbar sur la mer de Bretagne et qui commence par le chant prosaïque de la Mal-Commode : « dimanche et lundi j'ai mangé toute ma semaine de pêche, c'est mon droit, tiens ! Rien ne m'empêche de manger toujours ce que j'ai » (p. 9). Ce croisement de voix⁹⁴ nous invite à aller plus loin, et même à affirmer que le contrepoint d'ordre thématique dont parle Berthier est en même temps un contrepoint sonore, d'ordre musical, qui est mis en œuvre dès que Malbar entame la rédaction de son article. Car si le sublime est représenté par les phrases « symphoniques » du journaliste, le grotesque s'inscrit dans les hurlements de la foule et, en particulier, dans les chants et les imprécations de la Mal-Commode. L'alternance continue des deux voix donne un effet de simultanéité polyphonique au texte. De plus, ce chapitre n'est pas sans rappeler le matériel diégétique du premier acte du drame wagnérien. À première vue l'entrée en scène de la Mal-Commode pourrait faire venir à l'esprit le chant du marin saoul qui se moque d'Isolde et de sa servante en chantant une vieille rengaine sur les femmes irlandaises. Cependant, la voix de la femme bretonne énervée semble imiter le chant de colère d'Isolde, furieuse contre Tristan qui, malgré elle, veut la conduire au roi Marke de Cornouailles pour qu'ils se marient. L'ironie réside dans le fait que l'Isolde bretonne est une « virago » avec « des talents de sorcière » (p. 9), une « ivrognesse géante renommée dans Kerahuel » (p. 9) qui « harcelait les hommes et prétendait que, tous, ils la devaient demander en mariage » (p. 10). Nous pouvons d'ailleurs repérer, dans la description de ce personnage, l'emploi récurrent de termes appartenant au champ lexical de la colère, ce qui confirme le rapprochement entre les deux figures féminines : la Mal-Commode « rapportait des prisons un supplément d'injures nouvelles qu'elle ajoutait à son vaste répertoire de vitupérations et d'invectives » ; ou encore, elle chante une « criarde mélodie » avec « une voix dolente et aigre » (p. 10), « sur un ton de crécelle et de complainte » (p. 11).

Soulignons en outre que, dans ce passage, la superposition de la « voix » poétique de Malbar et des « vociférations » de la Mal-Commode installe une parodisation de la théorie wagnérienne de l'œuvre d'art totale où se réalise la fusion du « masculin » (la poésie) et du « féminin » (le chant)⁹⁵.

⁹⁴ Rappelons que, dans le premier acte, les femmes, à savoir Isolde et sa suivante, Brangäne, sont isolées dans une tente, tandis que les hommes sont regroupés à l'avant du bateau. Ce n'est qu'à la cinquième scène que Tristan rejoint Isolde pour boire le philtre préparé par Brangäne, qui était censé les réconcilier par la mort et, au contraire, les unit par l'amour.

⁹⁵ C'est le principe wagnérien de l'androgynie qui, comme l'indique Jean-Jacques Nattiez « explique à travers vingt siècles d'histoire, la naissance, le développement et l'avenir des arts à partir de la tragédie grecque. Elle explique la nature du drame musical que Wagner porte en lui. Et au sein du drame, elle explique la relation entre

Cependant, ici les voix ne se complètent pas ; au contraire, la voix féminine avec ses cris et ses jurons annule la grandiloquence de la poésie du journaliste. Le chapitre se conclut par l'évanouissement de la Mal-Commode qui, « définitivement ivre », « était tombée sur la route et dormait au milieu » (p. 19), ce qui d'une certaine manière rappelle la défaillance d'Isolde à la fin de l'acte. Voici la confirmation que l'intention de Céard est de mettre en place une démythification du drame ; comme l'explique à ce propos Berthier, « *Tristan* n'est pas ici une simple référence, mais se confond avec la substance même de l'opéra de mots qu'orchestre savamment Céard, tout en le démolissant, [...] Il s'agit d'écrire en somme, et paradoxalement, un anti-*Tristan* avec les matériaux de *Tristan* » (BERTHIER, 2016, p. 180).

L'analyse musico-littéraire du premier chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer* nous a permis de mettre en évidence la présence des traces de l'hybridation entre les codes musical et littéraire dès les premières pages de ce roman : l'évocation du drame wagnérien *Tristan et Isolde* en concomitance avec la mise en abyme du processus de l'écriture, la structure non linéaire du chapitre et la recherche d'effets sonores sont des outils précieux permettant de renforcer notre hypothèse de départ, à savoir que la musique du compositeur allemand est présente dans ce texte céardien non seulement au niveau thématique, mais aussi au niveau structurel et linguistique. Autrement dit, il semble que nous sommes de plus en plus en droit d'affirmer que ce roman est musicalisé. Cependant, comme le rappelle Wolf, ce qui nous permettra de parler de musicalisation à juste titre ce sont la fréquence et l'extension de ces indices tout au long du récit (WOLF, 1999, p. 85).

3.2 Une histoire wagnérienne

Il a été question, dans la partie précédente de ce travail, de mettre en lumière le rôle joué par la musique dans la vie de Céard ; nous sommes ensuite passés à la recherche des indices de la présence de la musique dans le roman, et nous avons constaté que la référence explicite au drame wagnérien *Tristan et Isolde* dans le premier chapitre, la non-linéarité de sa structuration et la présence des discours métalittéraires tels que la mise en abyme sont des éléments qui amènent le lecteur à formuler certaines attentes ou anticipations sur ce qui seront les techniques d'écriture employées par notre auteur dans la composition de son récit.

le vers et la mélodie, le rôle des allitérations, la raison d'être des leitmotifs et la fonction de l'orchestre » (NATTIEZ, 1990, p. 63).

Il s'agit à présent de rappeler l'intrigue de *Tristan et Isolde*, source d'inspiration de Céard, afin de vérifier dans quelle mesure l'intrigue de *Terrains à vendre au bord de la mer* s'approche de sa référence principale.

Nous avons montré que l'intrigue céardienne présente un lien manifeste avec l'univers diégétique de l'opéra de Wagner, en mettant en scène Malbar et Mme Tréniisan, deux mélomanes wagnériens dont la relation tourmentée rappelle celle des deux amants de ce drame. Dans ce cadre, il est possible de déceler dans le texte céardien tantôt la citation explicite des passages du livret, comme nous l'avons déjà constaté plus haut, tantôt la présence de scènes qui font appel à des moments forts du drame. Notons toutefois que les actions accomplies par Tristan et Isolde ne sont pas reproduites exclusivement par ses deux épigones dans *Terrains à vendre au bord de la mer*. S'il est vrai qu'au seizième chapitre la rencontre amoureuse de Malbar et Mme Tréniisan est une imitation parodique de la nuit d'amour de Tristan et Isolde au deuxième acte, il est souvent question de « déguiser » les deux héros wagnériens, au sens où les épisodes les concernant n'ont pas Malbar et Mme Tréniisan comme protagonistes et se situent dans un tout autre contexte événementiel.

Emblématique en ce sens est le quatrième chapitre, dont les éléments diégétiques montrent une forte ressemblance avec ceux du deuxième acte du drame wagnérien. Le premier acte de l'opéra se conclut par l'arrivée du navire qui transporte Isolde au royaume de Cornouailles, où le roi Marke attend l'arrivée de sa future épouse⁹⁶. Cependant, le philtre préparé par Brangäne, qui aurait dû donner la mort à Tristan et à la princesse irlandaise, a réveillé la passion entre les deux jeunes gens. Au deuxième acte, suite à une ellipse temporelle, nous retrouvons Isolde, déjà mariée au roi Marke, seule dans sa demeure, dans l'attente impatiente de la venue de Tristan qui, pendant ce temps, est devenu son amant.

Le roi étant parti pour une chasse nocturne, le jeune chevalier vient voir clandestinement sa maîtresse ; dans la scène se trouve aussi Brangäne, qui alerte les deux amants de la probable trahison de l'écuyer Melot, dont la jalousie est causée par l'amour qu'il éprouve pour Isolde. Tristan et Isolde, ne se souciant guère des avertissements de la servante, s'épanchent dans un duo d'une longueur mémorable (trois bons quarts d'heures), interrompu par l'irruption soudaine du roi Marke et de la partie de chasse, dont Melot a expressément provoqué, comme le craignait Brangäne, le retour anticipé.

⁹⁶ Rappelons que Tristan part pour l'Irlande dans le but de conduire Isolde, fille du roi d'Irlande, à son oncle Marke, roi de Cornouailles, à qui elle a été promise en mariage pour mettre fin au conflit dans lequel Tristan a tué le guerrier irlandais Morold, conjoint promis d'Isolde, qui avait imposé à Marke un tribut féroce.

Le quatrième chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer* s'ouvre sur la figure d'Yvor, pilote breton qui a été chargé de ramener les vacanciers de l'hôtel d'Orange dans une excursion à l'île de Kioc'h Vor. L'expédition a été organisée par le photographe Charlescot qui, ennuyé par un « paysage qu'il déclarait banal », rêve de reproduire les horizons de l'île sauvage, qu'il juge « vierges de toute reproduction » (p. 61).

Or, tout le monde rejoint l'aventure sauf les deux enfants, Pauline Nicous et Olivier Hestodeau ; la bonne suisse d'Olivier, surnommée « fraülein »⁹⁷, qui est responsable de surveiller leur conduite ; Malbar et le docteur Laguëpie, qui « détestaient ces promenades en commun » (p. 76). Une fois que le bateau d'Yvor est parti au large, la narration se focalise sur Malbar, toujours occupé à la rédaction du livre sur les rapports de la littérature et de la science.

Ensuite, l'attention est détournée vers Pauline et Olivier, qui s'amuse à construire un château de sable au bord de la mer, sous le regard attentif de la « fraülein » et le coup d'œil que jette Malbar sur leur travaux (p. 81). Tandis qu'ils jouent, les deux enfants discutent sur leur relation d'amitié tourmentée :

Quel dommage, Pauline, que nous ne soyons pas frère et sœur. Papa et maman sont riches, et vous seriez à la maison, toujours contente et toujours bien habillée. Vous apprendriez comme moi les langues étrangères, et nous pourrions sans cesse causer ensemble, même à table, devant le monde, sans être obligés de nous cacher, parce qu'il m'est défendu de parler français. Le français, nous le parlerions quand nous serions seuls, car dans cette langue-là, c'est tout de même plus facile, pour dire « Je vous aime ». Si j'étais votre sœur, répondit Pauline, vous ne m'aimeriez peut-être pas comme vous m'aimez, mon ami. (p. 84).

Constatons que cette réflexion d'Olivier et Pauline ne va pas sans rappeler le désir de fusion amoureuse de Tristan et Isolde, ce que Bernardoni appelle « l'idée poétique de l'imbrication des identités » (BERNARDONI, 2002, p. 28, nous traduisons)⁹⁸, qui régit le duo des deux amants au deuxième acte⁹⁹. Les avertissements de la gouvernante allemande, à l'instar

⁹⁷ Ce sobriquet apparaît dans le roman sous deux formes différentes : comme « fraulein », sans accent, dans ses premières occurrences, et comme « fraülein » dès la moitié à la fin de l'histoire. Nous avons adopté la deuxième forme, étant donné que son apparition au cours du récit est plus fréquente.

⁹⁸ L'idea poetica dell'intreccio delle identità.

⁹⁹ On peut rappeler à titre d'exemple la fin du duo d'amour : « Rien qu'un cœur, Rien qu'une âme ! Mêmes rêves, mêmes vœux, Une essence pour nous deux : La tienne est la mienne, La mienne est la tienne, Ton nom est le mien, Mon nom est le tien. — Doux prodige, doux miracle, Sans entrave, sans obstacle, Sans réserve et sans détours, L'un à l'autre pour toujours ! » (WAGNER, 1886, p. 51).

de ceux de Brangäne¹⁰⁰, font irruption au milieu des divagations de deux jeunes pour les prévenir du danger des grandes vagues qui montent vers eux :

Le flot, au-dessous des fumées traînantes, montait toujours sous le ciel gris. Olivier et Pauline, perdus dans des considérations sur leur origine, ne remarquaient pas que la vague les atteignait, mouillait déjà leurs chaussures. Au loin, la gouvernante, dans toutes les langues, leur commandait de prendre garde et criait à Olivier des menaces polyglottes. (p. 85).

Aux cris de réprimande de la « fraülein » s'ajoute la phrase de mise en garde de Malbar¹⁰¹:

Attention, mes enfants, vous allez vous faire tremper et vous serez grondés, dit Malbar. Venez avec moi. Heureux de soulager un peu ces deux existences dolentes, en leur évitant le risque d'une semonce, prenant Olivier et Pauline chacun par une main, il les emmena paternellement à l'hôtel. (p. 85).

Mme Trénissan n'est donc pas la protagoniste de la réécriture céardienne de ce passage du duo d'amour ; de manière analogue, dans d'autres passages textuels ce rôle est interprété par diverses figures féminines ayant une relation étroite avec la musique, comme la Mal-Commode, Mariette ou Camélia. Citons à titre d'exemple la fin du quatrième chapitre lui-même ; peu après le passage d'Olivier et de Pauline, la narration se dirige à nouveau vers Malbar qui reçoit dans sa chambre la visite inattendue de Mariette, son ancienne maîtresse, avec qui il revit d'anciens moments de passion. Lorsque le bateau *Je m'en moque* rentre à Kerahuel avec tout son équipage, la perfide madame Vincent Trois joue le rôle du traître Melot¹⁰², en dénonçant aux autres pensionnaires la connivence entre Malbar et la jeune chanteuse d'opérette.

À propos de ce changement d'actrices jouant Isolde, Londeix affirme : « S'il y a dans le livre un moment où Malbar semble approcher le pur bonheur, c'est quand la très légère Mariette s'invite dans son lit, au début du roman. De Wagner aux Folies-Bergère, la variation du thème de l'amour... » (LONDEIX, 2000, p. 25).

¹⁰⁰ Le dialogue de Tristan et Isolde est interrompu à plusieurs reprises par les interpolations de Brangäne, telles que : « L'heure avance et l'ombre fuit, Prenez garde ! déjà le jour chasse la nuit ! » ou encore « Prenez garde ! — La nuit devant le jour s'enfuit ! » (WAGNER, 1886, p. 47-49).

¹⁰¹ Ce qui rappelle à la fin du duo d'amour, après le cri lancé par Brangäne, la brève phrase « Sauve-toi, maître ! », prononcée par Kurwenal avant l'entrée en scène du roi Marke et de Melot.

¹⁰² Notons qu'à la fin du troisième chapitre le docteur Laguëpie met en garde Malbar sur les intentions malveillantes de madame Vincent Trois, jouant ainsi pour un moment le rôle de Brangäne: « La Vincent Trois, regardez, mais n'y touchez pas! N'y touchez pas, je vous répète : celle-là est capable de tout » (p. 65).

Un autre passage du roman qui fait un clin d'œil à l'intrigue wagnérienne est le long calvaire de monsieur Bourignat, l'ancien maire de Kerahuel. Il s'agit, comme c'est le cas dans le drame, d'un événement d'une extension considérable (dans le texte céardien l'épisode va du début du dix-septième chapitre à la fin du dix-huitième) et qui rappelle sous divers aspects la souffrance de Tristan blessé au troisième acte.

Le dix-septième chapitre s'ouvre avec un passage descriptif d'une certaine ampleur qui illustre l'histoire de la maison où se déroule l'agonie de Bourignat :

Elle se délabrait, sur la falaise, en face de la mer, solitaire au milieu de la solitude où les ardoises de son grand toit s'envolaient une à une à chaque souffle d'ouragan. Mais, peu à peu, la vie de Kerahuel se poussait jusqu'à cette bâtisse morte, et le village, en se développant, appuya bientôt jusque sur les murs du jardin les cabanes de ses pêcheurs avec les enseignes de ses débits de boisson. [...] Cette façade étonnait encore par son perron et ses balcons massifs se contournant en manière de corbeilles, et dont les rampes et les mains courantes, à chaque extrémité, se terminaient par des vases de pierres d'où s'élançaient des flammes sculptées. Ces vases et ces flammes se retrouvaient au-dessus de la porte, sous l'écusson ; au-dessus des deux fenêtres du rez-de-chaussée, des trois fenêtres du premier étage. Un pot enflammé encore, couronnait au sommet la lucarne du grenier ; et aux deux bouts de la frise aux mascarons grimaçants courant sous la base du toit, deux autres vases de pierre, avec des flammes plus hautes, flamboyaient à leur tour. (p. 447-448).

L'aspect mal conservé et moisi de la « Maison du païen » fait écho, semble-t-il, aux indications du livret wagnérien à propos du château de Tristan à Keréol :

Les jardins d'un burg. D'un côté, les hautes murailles du manoir ; de l'autre un parapet assez bas, qui se rattache à une tour de garde. Au fond, la porte d'un castel, qui est censé situé sur une roche élevée. À travers les embrasures du parapet, on aperçoit les horizons lointains de la mer. — Le décor donne l'impression d'un domaine abandonné, dont çà et là les pierres croulantes sont envahies par la végétation. Au 1er plan, Tristan à l'ombre d'un vieux tilleul, est couché sur un lit de repos. Il dort et semble privé de vie. À son côté, Kourwenal, courbé tristement sur son maître, dont il épie le souffle avec une affectueuse sollicitude. Au dehors on entend le chalumeau d'un pâtre. (WAGNER, 1886, p. 57).

Un peu plus loin le narrateur, en décrivant le grand lit d'acajou où se trouve Bourignat, fait indirectement référence au « vieux tilleul » qui est, dans l'opéra wagnérien, le lieu de l'agonie de Tristan :

Au-dessus du malade couché dans un lit de milieu, le reflet lumineux produit par le verre et l'abat-jour, s'arrondissait au plafond ainsi qu'une auréole. Et Bourignat semblait perdu dans un lit d'acajou immense, également haut de la

tête et du pied, et portant une boule énorme à chaque extrémité de ses panneaux. L'ébénisterie en était d'un aspect sauvage, monumental. Elle datait de Louis XIII. Un capitaine au long cours l'avait rapportée de la Martinique ; et les meubles du capitaine vendus pour payer des dettes contractées envers Bourignat, Bourignat, à bas prix, devenait acquéreur de cette espèce de catafalque où il se tordait de souffrance, hurlait en redoutant la mort (p. 455).

Ce passage descriptif semble avoir moins une fonction référentielle¹⁰³ que symbolique ; la description à caractère hyperbolique de ce meuble dégage un effet grotesque et dérisoire, qui dévoile l'intention critique du narrateur qui se cachait déjà derrière l'emploi exagéré de termes techniques dans la description de la façade de la maison :

Là, [...] dans la seigneuriale maison des nobles chassés au vieux temps, il installa cette féodalité bourgeoise de l'argent, plus destructive du pauvre monde que toutes les tyrannies et que toutes les exactions reprochées à l'ancien régime. C'était là que, sur son lit, il souffrait, étendu sur le dos, et regardant, sans les voir, les camaïeux des Saisons disparues sur le mur, parmi les ombres. En râlant, il attendait la visite de Laguépie (p. 451).

Dans les passages qui suivent, l'alternance entre les assertions scientifiques de Laguépie¹⁰⁴, les prétentions médicales de la guérisseuse Astérie, les cris de désespoir de madame Bourignat et les chants délirants de la Mal-Commode¹⁰⁵ forment une ambiance sonore qui veut, semble-t-il, reproduire l'atmosphère de tension aiguë dans laquelle débute le troisième acte du drame, où se mêlent les voix de Kurnewal, de Tristan, d'Isolde, de Brangäne et, par la suite, des marins et des écuyers du roi Marke, dont le vaisseau rejoint Karéol. Il est à ce propos intéressant de rappeler que Wagner lui-même rapproche l'agonie de Tristan d'une idée de « délire symphonique contrôlé ». Comme l'indique Riccardo Pecci :

¹⁰³ Rappelons qu'un passage descriptif peut assumer diverses fonctions dans la narration. Ainsi, la description du milieu et des objets qui entoure un personnage dans le roman peut avoir une fonction référentielle mais aussi jouer un rôle de caractérisation de ce dernier ou avoir une valeur symbolique. Concernant la description dans le roman naturaliste, Bernard Djoumessi Tongmo précise que « L'œuvre naturaliste est, malgré son objectivité, une œuvre purement littéraire, car son auteur y procède à de nombreuses connotations-descriptions exagérées, métaphores, comparaisons... - qui constituent le langage littéraire par excellence » (TONGMO, 2016, p. 189).

¹⁰⁴ Notons que dans ce passage Céard veut, semble-t-il, faire preuve de sa connaissance approfondie des symptômes médicaux. Pourtant, son penchant à l'ironie se manifeste dans la « sonorisation » de l'auscultation des poumons de Bourignat : « Laguépie lui rabattit par derrière la chemise sur la tête et prenant des mains rechignées d'Astérie une serviette blanche, il l'étendit sur le dos du malade. Puis, sur le linge couvrant le torse, il appliqua une oreille. Il auscultait attentivement, épiait les différences de tonalité dans les bruits respiratoires, guettant des sonorités métalliques. Mais ne percevant pas les râles fins se succédant avec une sonorité de pluie qui tombe, indication classique d'une poussée congestive et d'un œdème des poumons : - Non, dit-il, tout va bien de ce côté-là » (p. 456).

¹⁰⁵ Bien que Tristan soit représenté par Bourignat, la figure d'Isolde ne se résume pas à celle de sa femme mais semble être complétée par celle de la Mal-Commode, qu'on avait d'ailleurs déjà rapproché à Isolde, dans ses manifestations de colère, au premier chapitre.

Wagner lui-même nous a donné une définition vaguement paradoxale du troisième acte, qui s'applique parfaitement à ce que Tristan – et nous spectateurs avec lui – est sur le point de vivre : une sorte de « fureur », de « folie », de « délire symphonique » (selon une annotation de Cosima relative à septembre 1878). Oxymoron, pour citer Thomas Gray, qui évoque une dialectique fascinante et impossible entre deux pôles mutuellement exclusifs : entre le paradigme incontesté du contrôle en musique (la « symphonie ») et sa négation, la perte de contrôle (la « fureur », « folie », « délire »). Le paradoxe d'un « délire symphonique » (conciliation de l'inconciliable en apparence, de la « symphonie » et de la « folie ») est précisément au centre de ces célèbres pages de Tristan. (PECCI, 2012, p. 129, nous traduisons)¹⁰⁶.

Or, dans le texte céardien, les voix des marins et des écuyers sont représentées par celles des matelots bretons qui « braillaient, chantaient à tue-tête des chansons puissamment obscènes, exutoires parlés de l'humaine animalité qui se console avec la luxure des mots des célibats longuement imposés par le navire et la mer » (CÉARD, 1906, p. 452).

De même que les voix de Kurwenal, du berger, et ensuite d'Isolde et d'autres personnages réveillent Tristan de son sommeil de moribond, les vociférations du personnel soignant dans sa chambre et, dehors, les chants des marins saouls, sont la basse continue du chevet funèbre de Bourignat, ou mieux la rengaine fastidieuse qui l'empêche de dormir :

En attendant, je suis fatigué, allez, bien fatigué, je vous assure. – Une grande lassitude, c'est entendu. Tous les auteurs en font mention, dans votre cas. Eh bien, mais il faut vous reposer. Dehors, des voix criaient Ohé, du *Masséna* ! Ohé du *Carnot* ! Y a-t-il quelqu'un de la *Hallebarde* ? Des chaloupes à vapeur venues pour remorquer les embarcations, d'une façon stridente, à coups réitérés, faisaient retentir leur sifflet, appelaient les retardataires ; et le tapage agitait, entre les panneaux, les toiles des saisons peintes dans la chambre de Bourignat. Au milieu d'un pareil charivari, comment voulez-vous que je m'assoupisse, répondit Bourignat. Si jamais je redeviens maire, j'écrirai au préfet maritime pour qu'il mette, sur le quai, un piquet de police avec ordre d'imposer silence aux braillards. (p. 457).

Pour conclure, remarquons qu'au climax de l'« agonie » de Bourignat (qui en réalité ne court pas le risque de mourir mais qui dort sous l'effet soporifique de la morphine!) la psalmodie

¹⁰⁶ Wagner stesso ci ha consegnato una definizione vagamente paradossale dell'atto terzo, che si applica perfettamente a quanto Tristan – e noi spettatori con lui – sta per sperimentare: una sorta di 'furia', di 'follia', di 'delirio sinfonico' (secondo un'annotazione di Cosima relativa al settembre 1878). Ossimoro, per dirla con Thomas Grey, che evoca una dialettica affascinante quanto impossibile tra due poli mutuamente esclusivi: tra il paradigma indiscusso del controllo in musica (la 'sinfonia') e la sua negazione, la perdita del controllo (quale appunto la 'furia', la 'follia', il 'delirio'). Il paradosso di un 'delirare sinfonicamente' (conciliazione dell'apparentemente inconciliabile, di 'sinfonia' e 'follia') è appunto al centro di queste famose pagine del Tristan.

de deuil entonnée par la Mal-Commode rappelle ironiquement la transfiguration d'Isolde¹⁰⁷ à la fin du troisième acte de l'opéra :

La Mal Commode, sans se lasser, une à une, débitait les strophes de l'interminable cantique, poésie de cannibale, rhapsodie de charnier, étalant avec férocité toute la déchéance de l'individu que la mort décompose et, avant le cercueil, prépare aux pourritures de la terre. Elle disait, les dents ébranlées noircissant et tremblant dans l'alvéole des gencives ; les cheveux hérissés au-dessus du front en sueur ; les mains aux gestes errants se crispant dans le vide vers des objets que l'œil éteint ne voyait plus. Elle disait l'haleine sifflant hors des poumons, diminuant, souffle à souffle, devant les assistants pleins d'épouvante et de dégoût en face de cet homme dont la figure connue leur devenait maintenant nouvelle et étrangère. (p. 481).

L'analyse de ces passages textuels nous a permis de montrer que l'analogie de l'intrigue de Céard avec celle de *Tristan et Isolde* se manifeste par l'emprunt du matériel diégétique de ce drame wagnérien.

Nous avons toutefois constaté qu'il ne s'agit pas seulement de comparer, de façon ironique, l'histoire des deux amants avec la relation amoureuse de Malbar et Mme Trénissan, mais qu'il est question d'un éparpillement des épisodes de l'opéra tout au long des intrigues.

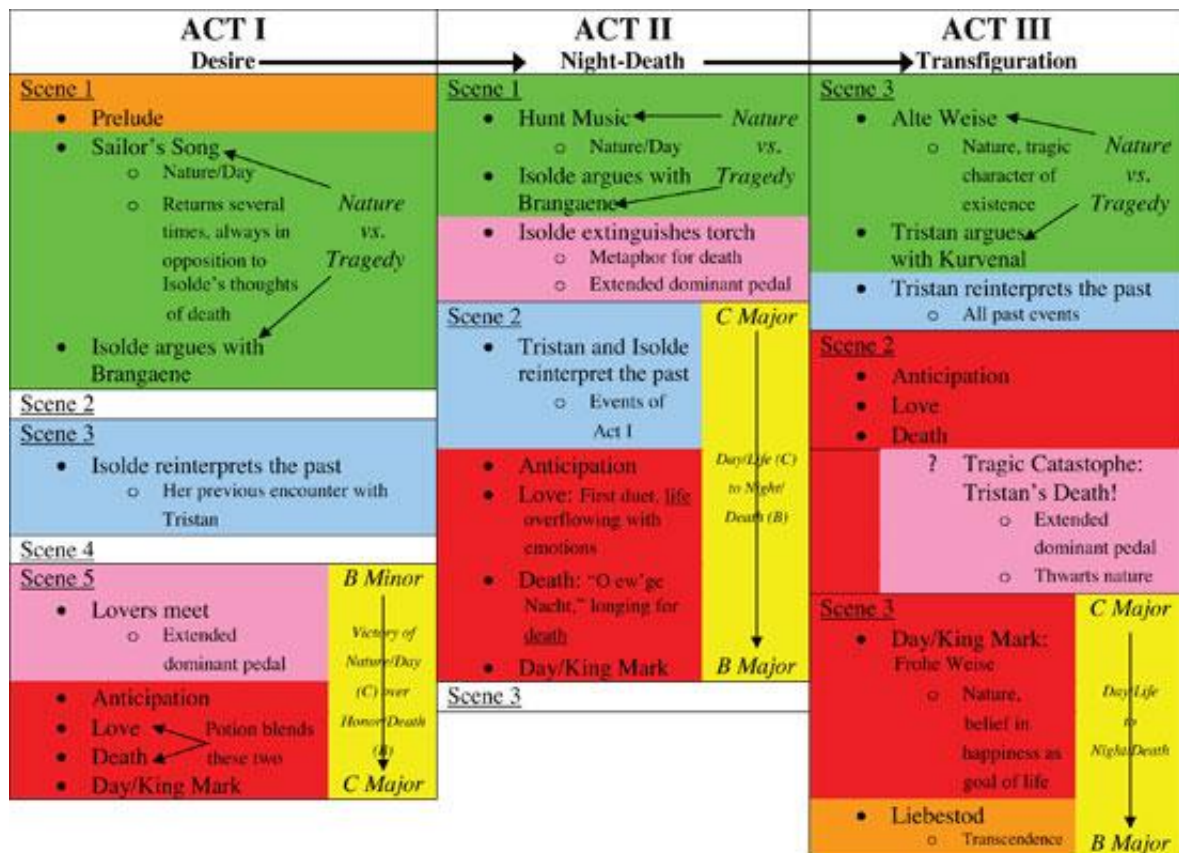
Qui plus est, nous avons observé que le rôle des protagonistes de l'opéra est joué par plusieurs personnages, ce qui renforce, semble-t-il, l'intention céardienne de désacraliser le mythe. Dans la section suivante, il s'agit de vérifier si l'agencement des faits dans l'intrigue céardienne fait également écho à celui du drame wagnérien.

3.2.1 Une intrigue tripartite

Afin de montrer que l'intrigue de *Terrains à vendre au bord de la mer* s'inspire de celle de *Tristan et Isolde* en ce qui concerne l'agencement de l'action narrative, nous nous appuyons sur le schéma ci-dessous qui résume une étude de ce drame menée par Eric Chafe¹⁰⁸:

¹⁰⁷ Rappelons qu'à la fin du troisième acte, après la mort de Tristan, Brangäne et Marke essaient en vain de parler à Isolde, désormais étrangère à tout ce qui se trouve autour d'elle. La princesse, regardant le cadavre de son bien-aimé, « s'envole » dans l'immense monologue lyrique qui conclut l'opéra connu comme *Liebestod* (la mort d'amour) ou *Verklärung*, (transfiguration).

¹⁰⁸ Il s'agit d'un schéma développé par des chercheurs de l'université du Texas, disponible en ligne, qui se base sur les remarques faites par Eric Chafe dans le septième chapitre de son ouvrage *The Tragic and the Ecstatic : The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde* (2008). Précisons que les couleurs signalent les moments du drame analogues du point de vue thématique ou formel.

Figure 2 : La structure dramatique de *Tristan et Isolde*

Source : <https://www.laits.utexas.edu/tristan/dramstruct.php>

Comme nous pouvons le constater à la lecture du schéma ci-dessus, les trois actes dans lesquels le drame wagnérien est divisé présentent une progression diégétique (et thématique) analogue à celle de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Rappelons que, pour la composition du livret, Wagner s'appuya sur la version médiévale de Gottfried von Straßburg, la retravaillant selon sa conception d'œuvre d'art totale¹⁰⁹. L'histoire narrée par le compositeur allemand montre son originalité par rapport au texte source en ce qu'elle est basée sur l'instantanéité et fait de la rencontre de Tristan et Isolde un moment qui semble se répéter indéfiniment. Sylvie Thorel-Cailleteau affirme à ce propos que

¹⁰⁹ Il s'agit du poème écrit entre 1205 et 1210 que Gottfried laissa inachevé, ce qui permet à Wagner de donner son interprétation personnelle du mythe et de présenter, comme l'affirme à ce propos Gianni Ruffin, une conception de la vie, de l'amour et de la mort la plus choquante (RUFFIN, 2012, p. 155). Remarquons aussi que la version wagnérienne du mythe tristanien est fortement influencée par la philosophie schopenhauerienne et par sa relation adultérine avec Mathilde Wesendonck.

Multipliant, ainsi que l'a montré Denis de Rougemont, les obstacles, les rebondissements, les interdits, les entraves, les romans de Tristan traduisaient en le déplaçant, en le formalisant, en l'intégrant à une temporalité, ce qui constitue l'essentiel, le mythe, à savoir l'amour de la mort. [...] Or, le parti de Wagner fut d'extraire le mythe de la forme romanesque et de produire une œuvre où rien, littéralement, ne permette jamais à l'action de rebondir. D'où un drame paradoxalement immobile, chaque instant reprenant le précédent et les contenant tous. (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 100).

En d'autres termes, Wagner décida de réduire l'action externe au minimum afin de concentrer le drame sur l'intériorité, ce qui est également emphatisé par l'expressivité de la musique. Comme le précise Bernardoni,

Avec un parallélisme singulier et évident, les trois actes de *Tristan und Isolde* sont construits sur la transition des événements tangibles de l'histoire aux événements subjectifs de l'intériorité. Ils se présentent donc comme un triple chemin vers une vérité unique, qui transcende le monde phénoménal pour révéler une dimension plus profonde. Chaque acte, en effet, commence par un effet sonore qui vient d'une source invisible mais réelle (le chant non accompagné du jeune marin dans le premier, la fanfare de chasse dans le second, le « vieil air » du berger de Cornouailles dans le troisième) et, à travers une série d'actions rendues visibles sur la scène, va se concentrer sur les actions intérieures concernant les deux protagonistes. (BERNARDONI, 2012, p. 14, nous traduisons)¹¹⁰.

Cela dit, revenons à *Terrains à vendre au bord de la mer*. Il est possible d'affirmer que l'intrigue céardienne (qui se déroule au cours de 26 chapitres) est, à l'instar de *Tristan et Isolde*, divisée en trois parties; ainsi que dans le drame wagnérien le premier et le deuxième acte sont séparés par l'arrivée du bateau de Tristan aux Cornouailles et le troisième acte se distingue par rapport au deuxième par le déplacement du cadre à Karéol¹¹¹, les deux départs en train des vacanciers de Kerahuel¹¹², aux onzième et vingtième chapitres du roman, agissent comme des éléments de scansion de l'intrigue.

¹¹⁰ Con singolare e evidente parallelismo, i tre atti di *Tristan und Isolde* sono costruiti sulla transizione dagli eventi tangibili della vicenda agli eventi soggettivi dell'interiorità. Si presentano perciò come un triplice itinerario verso un'unica verità, che transcende il mondo fenomenico per svelarne una dimensione più profonda. Ciascun atto, infatti, inizia con un effetto sonoro che proviene da una fonte invisibile, ma reale (il canto senza accompagnamento del giovane marinaio nel primo, la fanfara di caccia nel secondo, la 'vecchia aria' del pastore di Cornovaglia nel terzo) e, attraverso una serie di azioni rese visibili sulla scena, va a focalizzarsi sulle azioni interiori che riguardano i due protagonisti.

¹¹¹ Rappelons que c'est Kurwenal qui à la fin du deuxième acte emmène Tristan, mortellement blessé par Melot, dans son château à Karéol, en Bretagne.

¹¹² Au cours du onzième chapitre, tous les villégiateurs quittent Kerahuel, sauf Malbar qui y reste encore pendant quelque temps, dans le désœuvrement, pour finalement partir seul, sous le regard de monsieur Pascal et Chien-de-Nous. Le vingtième chapitre voit le départ des pensionnaires de l'hôtel d'Orange ainsi que de tout le personnel du

Ci-dessous nous dressons un tableau qui, s’inspirant du schéma dramatique de *Tristan et Isolde*, illustre la forme tripartite de l’intrigue céardienne :

Tableau 5 : La structure de l’intrigue céardienne

Première partie	Deuxième partie	Troisième partie
<p>Chapitre 1 : fête du 14 juillet. Entrée en scène de Malbar.</p> <p>Chapitre 5 : arrivée à Kerahuel de Mme Trénissan.</p> <p>Chapitre 10 : meurtre. Le pilote Yvor tue sa fille.</p> <p>Chapitre 11 : départ en train des vacanciers.</p>	<p>Chapitre 12 : chants bretons. Retour de Malbar et de Mme Trénissan.</p> <p>Chapitre 16 : nuit d’amour entre Malbar et Mme Trénissan.</p> <p>Chapitre 17 : “mort” de Bourignat.</p> <p>Chapitre 20 : départ en train des vacanciers.</p>	<p>Chapitre 22 : messe de Noël. Départ de Malbar et de Mme Trénissan.</p> <p>Chapitre 23 : mariage de Malbar et de Mme Trénissan à Paris.</p> <p>Chapitre 25 : mort de monsieur Pascal.</p> <p>Chapitre 26 : construction du Sanatorium à Kerahuel. Retour de Malbar et de Mme Trénissan. Mort de Chien-de-Nous.</p>

Constatons d’abord que les trois parties du roman céardien débutent, comme c’est le cas dans le drame wagnérien, avec un événement sonore.

Le premier chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer* s’ouvre sur la célébration bruissante de la fête nationale du 14 juillet. Au douzième chapitre, suite au départ en train de tous les « étrangers », une voix impersonnelle, qui s’exprime au présent, est responsable d’une longue description concernant l’atmosphère funèbre de Kerahuel en hiver. Une longue parenthèse s’ouvre ensuite sur les chants que les Bretons dédient, lors de la Nuit des trépassés, à tous les marins morts en mer.

Au vingt-deuxième chapitre les Bretons et les « étrangers » sont réunis dans l’église de Kerahuel pour la célébration de la messe de Noël ; l’interprétation que Mme Trénissan offre de la prière d’Elizabeth de *Tannhäuser* est accompagnée par les aboiements lugubres de Chien-de-Nous qui s’accouple avec une chienne à l’intérieur du bâtiment.

Casino ; pourtant, Malbar et Mme Trénissan ne partent qu’à la fin du vingt-deuxième chapitre, suite au scandale de l’infanticide de Camélia.

Ensuite, observons que la séquence progressive vers le tragique et donc vers la mort présente dans le schéma de *Tristan et Isolde* trouve son reflet dans l'intrigue de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Les trois séquences du drame wagnérien introduites par de musiques « extérieures » (le chant du marin, les trompes de chasse et le *Alte Weise*) sont suivies des discussions, comme le remarque Chafe, « dans lesquelles l'un des amants s'oppose aux vues conventionnelles d'un personnage secondaire (Isolde et Brangäne dans les actes 1 et 2, Tristan et Kurwenal dans l'acte 3) » (CHAFE, 2007, p. 131, nous traduisons)¹¹³. Enfin, les rencontres de Tristan et Isolde sont interrompues par l'arrivée du roi Marke, ce qui donne chaque fois le pressentiment d'un événement catastrophique imminent.

De manière analogue, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, les scènes de « duo » entre Malbar et Mme Trénissan sont suivies d'événements néfastes qui occupent dans chaque partie une place croissante: l'assassinat commis par le pilote Yvor, au dixième chapitre; la tentative de suicide d'Olivier au quinzième chapitre et la nuit d'agonie de Bourignat, au dix-septième chapitre; l'infanticide de Camélia au vingt-deuxième chapitre, la mort de monsieur Pascal au vingt-cinquième chapitre et, à la fin du roman, le décès de Chien-de-Nous qui s'éteint aux pieds de Malbar et de Mme Trénissan.

Cependant, chacune des trois parties du roman n'est pas, comme c'est le cas dans le drame de Wagner, un chemin qui part du monde extérieur pour atteindre le monde de l'intériorité, mais plutôt un bilan de la dégradation, représentée par l'échec du rêve politique de M. Rachimbourg, des projets artistiques de Malbar et de Mme Trénissan ainsi que de toute tentative des personnages du roman d'échapper au cours ordinaire de l'existence.

Si le drame wagnérien ne s'achève pas par une fin heureuse, mais avec la mort de deux amants, il s'agit pourtant d'une mort symbolique, qui représente la rédemption que les deux héros peuvent enfin trouver dans la « nuit » de la conscience, loin des obligations morales et sociales que leur imposent le « jour ». *Terrains à vendre au bord de la mer* s'emploie par contre à dire « le triomphe de la mort », l'anéantissement de tout idéal face à la trivialité du réel.

¹¹³ In which one of the lovers opposes the conventional views of a secondary character (Isolde and Brangaene in acts 1 and 2, Tristan and Kurvenal in act 3).

3.2.2 Du contrepoint sonore au contrepoint narratif

L'intrigue de *Tristan et Isolde* est parsemée de toute une série d'isotopies à valeur antinomique, telles que jour/nuit, lumière/obscurité, rationalité/passion, vie/mort, qui représentent de leur côté le dualisme à la base du drame, celui qui oppose la volonté de vivre à la volonté d'aimer. À la fin des trois actes, c'est, comme nous venons de le rappeler ci-dessus, la volonté d'aimer, de suivre les forces obscures de la passion, représentées par la nuit et donc par la mort, qui triomphe chez les deux héros, prêts à mourir pour mettre fin à la volonté de vivre, c'est-à-dire à l'existence illusoire et trompeuse dictée par la raison que la lumière du jour symbolise. Comme l'indique Bernardoni,

Une radicalisation fondamentale des contraires est inhérente au sujet de *Tristan und Isolde* : le sens de l'action se résume dans le déni obstiné de la volonté de vivre et dans l'affirmation tout aussi persistante de la valeur éternelle de la volonté d'aimer. [...] La série d'oppositions (ambiguïtés) en relation complémentaire qui concernent l'action visible (volonté de vivre contre volonté d'aimer) et ses modalités narratives (de l'événement phénoménal à la tension intérieure des protagonistes), se connecte à une constellation de dualismes qui soutiennent et renforcent sa signification et sa fonction symboliques. (BERNARDONI, 2012, p.13-14, nous traduisons)¹¹⁵.

Quant à *Terrains à vendre au bord de la mer*, nous avons déjà montré que plusieurs intrigues s'y superposent l'une sur l'autre. Il n'en reste pas moins que la trame narrative qui en résulte se compose essentiellement de l'opposition de deux thèmes principaux, à savoir le réel et l'idéal, dualisme qui est renforcé tout au long du roman par la mise en contraste d'autres éléments antinomiques. Selon les termes de Marcoin, « la suite de la lecture ne démentira pas le conflit latent qui oppose à l'intérieur l'extérieur, à la profondeur la surface... » (MARCOIN, 1973, p. 66). Ce texte céardien met en scène, d'un côté, une vie prosaïque, symbolisée par les intérêts politiques peu nobles des maires de Kerahuel et par la vulgarité des Bretons ; et, de l'autre côté, une existence idéale, représentée par les rêves artistiques du journaliste et de la cantatrice de « foi wagnérienne ».

¹¹⁵ È insita nella materia di *Tristan und Isolde* una fondamentale radicalizzazione degli opposti: il senso dell'azione si compendia nella negazione pertinace della volontà di vivere e nell'affermazione parimenti persistente della valenza eterna della volontà di amare. [...] La serie di opposizioni (di ambiguità) in relazione complementare che riguardano il senso dell'azione visibile (volontà di vivere versus volontà di amare) e le sue modalità narrative (da evento fenomenico a tensione interiore dei protagonisti), si collega a sua volta a una costellazione di dualismi che ne sostengono e rafforzano il significato simbolico e la funzione.

Comme nous l'avons déjà constaté plus loin, cette opposition est placée, dès le premier chapitre, en concomitance avec l'entrée en scène de Malbar. À l'image de la foule en fête dehors, « facile à se réjouir du moindre divertissement » (p. 1), s'oppose celle solitaire et silencieuse de l'écrivain, qui, à l'intérieur de sa chambre, recherche l'inspiration pour « intéresser le bourgeois à l'Océan » (p. 4).

De cette façon, on fait face à la première opposition monde extérieur/intérieur, la célébration bruissante de la fête empêchant Malbar de se concentrer sur la composition de son article sur le drame wagnérien ; antinomie qui continuera à se présenter au cours du roman dans d'autres contextes événementiels et d'autres contrastes symboliques. Citons, à titre d'exemple, le passage descriptif de la plage de Kerahuel au deuxième chapitre où le narrateur souligne la présence, d'un côté, du *château de Tristan*, qui fait appel à une nature sauvage et non contaminée, et, de l'autre côté, des poteaux immobiliers signalant les *terrains à vendre*, qui symbolisent la démythification et la profanation du paysage breton :

Là-bas, poussées par la brise, des lueurs d'incendie couraient au long des rochers du château de Tristan ; et leurs gigantesques architectures, exagérées par le reflet de la flamme, grandissaient encore, sur l'horizon. Suivant la courbe de la plage, depuis l'hôtel d'Orange jusqu'au Château de Tristan, des poteaux s'espaçaient portant tous des écriteaux. À la double clarté du feu de joie et de la lune, Malbar distinguait les lettres peintes en blanc sur un fond noir. Jusqu'à l'infini il y lisait : -Terrains à vendre, terrains à vendre, terrains à vendre. (p. 46).

Remarquons en outre que souvent cette opposition thématique se trouve exprimée dans le texte par la narration simultanée de deux scènes qui proposent deux contextes sonores de nature discordante. Or, rappelons que la simultanéité n'est pas atteignable dans le code linguistique. Pourtant, l'écrivain peut en donner une idée grâce à des procédés analogiques, par exemple par la superposition de plusieurs intrigues qui se chevauchent les unes les autres¹¹⁶.

¹¹⁶ Citons, à titre d'exemple, les techniques « contrapuntiques » déployées par Charles Dickens dans son œuvre où, comme l'indique Jean-Louis Cupers, « répétitions, superpositions, interruptions et autres caractéristiques de la réalité sonore donnent lieu à d'ingénieuses présentations de conversations en contrepoint » (CUPERS, 1982, en ligne). Ou encore, au XX^e siècle, Aldous Huxley qui dans *Point Counter Point* essaie de détourner la linéarité du langage et donner l'illusion de la simultanéité polyphonique par la superposition constante d'intrigues parallèles. À ce propos, Cupers observe qu'Huxley « mêle les différents groupes de façon que des personnages opposés réagissent à un même problème, l'un faisant écho à l'autre, ou vice versa, qu'ils aient à réagir à d'autres réalités [...] arrive à un labyrinthe de personnages luttant avec la mort, aux prises avec l'amour extra-conjugal, face à la musique, etc. » (CUPERS, 1985, p. 195).

Encore une fois, la source d'inspiration de Céard est Flaubert qui dans *Madame Bovary* réussit à donner une illusion polyphonique dans le célèbre passage des comices agricoles¹¹⁷, où grâce à une mise en scène théâtrale (Rodolphe et Emma sont situés en haut par rapport aux participants au comice), il superpose le discours politique du Conseiller, la voix de la foule et le dialogue amoureux de Rodolphe et Emma. Le but d'une telle juxtaposition est, comme l'affirme Flaubert lui-même, de dégager l'impression d'un contrepoint grotesque: « il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs » (apud THIBAUDET, 1935, p. 89). Or, il semble que Céard essaie de reproduire dans son roman la même scène et le même effet à plusieurs reprises. Sylvie Thorel-Cailleteau observe que « Céard généralise dans *Terrains à vendre au bord de la mer* le procédé fameux de Flaubert dans l'épisode des comices agricoles » (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 265).

À ce propos, nous avons déjà remarqué le rôle démystificateur qu'ont les cantiques vulgaires de la Mal-Commode sur la portée lyrique de l'article de Malbar au premier chapitre. Un autre passage du texte emblématique en ce sens se situe vers la moitié de l'intrigue¹¹⁸. Au quinzième chapitre Mme Trénissan, qui est venue se réfugier dans sa demeure à Kerahuel suite à son échec dans l'interprétation d'Isolde à Paris, décide d'y organiser une soirée musicale où elle et Malbar se proposent de jouer *la mort d'Isolde* au piano.

D'abord, pendant le dîner, les discussions des invités sur la versification française sont interrompues par les clameurs provenant de la cuisine, où se trouvent la Mal-Commode et Camélia, la servante de Mme Trénissan. Ensuite, un véritable effet polyphonique se dégage lorsque les bruits des divertissements sonores du Casino sur la plage se superposent à la présentation sérieuse de la cantatrice wagnérienne :

[...] elle chanta. Dehors, des sonorités brutales et grossières, se mêlant à l'odeur fétide des goémons pourris, déchiraient l'ombre tiède. Là-bas, au fond du Casino, des instrumentistes de renfort que Mme Toczinska et M. Sibilinski avaient spécialement loués pour les fêtes celtiques, raclaient des cordes de contrebasses et dominant le grincement des violons, un pistou, de tout son cuivre, jouait un air de bal public, une mélodie de valse entraînant et canaille.

¹¹⁷ Dans une lettre à Louise Colet, datée du 7 septembre 1853, Flaubert lui-même annonce son intention de donner à ce passage un effet musical : « J'ai bien peur que mes comices ne soient trop longs. C'est un dur endroit. J'y ai tous mes personnages de mon livre en action et en dialogue, les uns mêlés aux autres, et par là-dessus un grand paysage qui les enveloppe. Mais si je réussis, ce sera bien symphonique » (FLAUBERT, 1889, p. 313).

¹¹⁸ Quant à sa place dans la diégèse, notons que l'épisode où Mme Trénissan accepte de se donner à Malbar se situe à la moitié du texte céardien tout comme le chapitre des comices, où Emma est séduite par Rodolphe, se trouve au centre de l'intrigue de *Madame Bovary*.

Sans paraître influencée par les bruits extérieurs, Mme Trénissan, indifférente au reste du monde, mesure par mesure, disait l'exaltation d'Yseult, sa joie délirante de s'unir à Tristan dans cette mort voluptueuse où les désirs des amants, toujours exaspérés et toujours satisfaits, renaîtraient à l'infini sans connaître jamais d'impatience et de satiété. (p. 433).

Encore une fois, le grotesque et le sublime se mêlent non pas dans le but de faire ressortir leur complémentarité, mais en vue de la carnavalisation du second. Si dans le drame wagnérien le chant du marin, le chœur de chasse et la vieille mélodie du berger situés au début des actes représentent une interruption temporaire et qui se révèle être providentielle pour le progrès existentiel de Tristan et Isolde¹¹⁹, dans le texte céardien les musiques « naturelles » du paysage breton viennent se superposer à l'idéalisation existentielle de Malbar et Mme Trénissan pour en dénoncer le caractère illusoire.

Tout ce qui précède nous a permis de constater que *Terrains à vendre au bord de la mer* présente des analogies structurelles avec l'intrigue wagnérienne sous plusieurs aspects : d'abord, par la réécriture ironique de certains épisodes du drame ; ensuite, en ce qui concerne l'agencement de l'histoire, par la subdivision du texte dans une séquence tripartite et par l'opposition entre le réel et l'idéal comme code organisateur des faits.

Cependant, nous avons observé que Wagner avait réduit au minimum le côté « mondain » et social de l'histoire de Tristan et Isolde pour concentrer le drame sur l'intériorité, alors que Céard semble vouloir transmettre dans son ouvrage un tout autre message, car le référent wagnérien est introduit dans un univers extrêmement trivial où l'aspect intimiste perd toute sa force. À la fin du roman, la vie réelle dans son côté le plus prosaïque l'emporte et les rêves artistiques de Malbar et Mme Trénissan vont faner face à l'embourgeoisement de la vie des deux héros. Dans ce sens, nous avons montré que le texte céardien présente un renversement des valeurs par rapport à l'opéra allemand, car dans *Terrains à vendre au bord de la mer* la dichotomie ne se résout pas en faveur de l'idéal.

Nous avons enfin repéré la présence dans le roman de passages textuels à effet polyphonique à propos desquels nous faisons à présent une dernière remarque.

¹¹⁹ *Le Alte Weise* résonne à plusieurs reprises au long du troisième acte car, comme le remarque à ce propos Riccardo Pecci, la vieille mélodie du berger contribue à déchaîner le processus mnémonique et introspectif qu'entreprend Tristan dans son agonie (PECCI, 2012, p. 134).

Il est une scène qui se répète tout au long du roman, où un regroupement de la foule sur la plage permet au narrateur d'isoler le dialogue entre deux personnages sur la falaise (dédoublé spatial qui rappelle encore une fois la scène flaubertienne des comices agricoles). Au neuvième chapitre, ce sont le photographe Charlescot et l'aventurière Ophélie Minahouet qui se trouvent en haut de la plage et discutent sur l'impossibilité de leur amour, pendant qu'en bas se célèbre la messe en honneur à Saint Coulm. Une scène analogue se déroule au quinzième chapitre ; on trouve Charlescot à nouveau en haut du tertre de Saint Coulm, assis « sur une des pierres tombales, celle où, face à face, avec Mme Ophélie, l'an dernier, il avait écouté des propos qui le laissèrent si désespéré » (p. 391), mais cette fois il y est rejoint par la « fraülein », avec qui il discourt sur les avantages et les inconvénients du mariage, pendant qu'en bas on célèbre les fêtes celtiques organisées par le personnel du Casino.

Enfin, au sein du même chapitre, a lieu le dialogue sur la « désillusion universelle » entre Olivier et Pauline qui cause « les insupportables tristesses » et la tentative de suicide du jeune garçon. Il s'agit d'une variation concernant les protagonistes du « duo d'amour » qui nous amène à nous interroger sur le système actanciel du roman.

3.3 La musique dans le système des personnages

Dans cette section, il s'agit de mettre en relation les systèmes des personnages wagnérien et céardien afin d'y déceler de possibles analogies. Notons tout d'abord que dans le schéma dramatique développé par Wagner apparaissent un nombre réduit de personnages, à savoir: Tristan et Isolde, les deux amants; Marke, roi des Cornouailles et oncle du chevalier; deux écuyers de Tristan, Kurwenal, son ami loyal, et Melot, celui qui va le trahir en révélant au roi Marke sa liaison secrète avec Isolde; Brangäne, la servante d'Isolde aux pouvoirs magiques; un jeune marin et un berger, qui avec leur chant ouvrent respectivement le premier et le troisième acte; un timonier et de nombreux marins, chevaliers et écuyers qui sont introduits tout au long de l'opéra.

Or, constatons que les relations qui se tissent entre les personnages sont réglées par le même principe logique qui est à la base du drame entier, c'est-à-dire l'opposition entre le monde réel et la sphère de l'idéal. Au début de l'opéra Tristan fait partie du monde du jour, au sens où il agit selon les idéaux chevaleresques de la société féodale. Isolde, quant à elle, se trouve en proie à l'angoisse et à la colère causées par le meurtre de son époux Morold et par son

enlèvement¹²⁰. À la fin du premier acte, les deux héros sont éloignés de la sphère de la rationalité par l'action magique du philtre qui les emmène irréversiblement vers le monde obscur de la passion. Ce seront les deux figures qui sont toujours à leur côté, Kurwenal et Brangäne, qui essaieront avec leurs conseils et mises en alerte de les ramener vers la « lumière ».

Force est pourtant de souligner que dans l'opéra wagnérien les choses ne sont pas toujours aussi simples qu'elles le paraissent. Bernardoni indique que le statut des personnages est ambigu : par exemple, aux yeux d'Isolde, Tristan est un héros à la fois « élu » et « perdu », « courageux » et « lâche », l'assassin de son époux et son bien-aimé (BERNARDONI, 2012, p. 15). Rappelons aussi que les figures d'Isolde et de Brangäne sont liées par une certaine complémentarité dans le drame wagnérien. Comme l'observe à ce propos Henry Hall Peyton, « Dans *Tristan et Isolde* Richard Wagner conçoit Brangäne comme l'incarnation courtoise de la rationalité qui illumine la psyché la plus intime de la passionnée Isolde alors que les deux deviennent des segments d'un tout idéal » (PEYTON, 2001, p. 93, nous traduisons)¹²¹. Le compositeur s'inspire, pour tracer la personnalité de la servante, de la version de Gottfried, où Brangäne représente le côté rationnel qui manque à la princesse. Par les lettres écrites par sa femme Cosima, on sait que Wagner trouvait injuste que, dans le roman du Moyen Âge, Isolde traite si brutalement sa bonne qui, au contraire, agit de façon tellement noble. Cosima indique aussi que, bien que la première de *Tristan et Isolde* ait eu lieu quatre ans auparavant, le compositeur n'arrêta pas de montrer son intérêt pour la caractérisation des deux personnages féminins (apud PEYTON, 2001, p. 94).

Dans l'opéra wagnérien, la complémentarité entre Isolde et Brangäne est soulignée par le biais de leur profil musical. Selon les analyses du drame de François Grandsir, il s'agit d'un mimétisme vocal qui se développe à tel point qu'à certains moments « par un jeu renouvelé de chevauchement orchestral qui renforce la confusion des relais entre les deux femmes la voix de la bonne présente une ressemblance considérable avec celle d'Isolde, qui se joue d'ailleurs de ce mimétisme (acte I) » (GRANDSIR, 1988, p. 299). À un niveau plus général, dans le Gesamtkunstwerk wagnérien l'ambiguïté actancielle est traduite par une certaine opacité musicale : le profil du personnage n'est pas seulement composé de ce qui est donné à voir sur scène, car la musique avec le tressage des leitmotive peut montrer au spectateur le « non

¹²⁰ Rappelons que c'est Tristan, qui a été envoyé en Irlande au nom de son oncle Marke, qui a tué Morold en combat.

¹²¹ In *Tristan und Isolde* Richard Wagner conceives Brangäne as the courtly embodiment of rationality who illuminates the innermost psyche of the passionate Isolde as the two become segments of an ideal whole.

exprimé » et l'inconscient. Ainsi, dans certains cas, le fil souterrain tracé par l'orchestre crée une tout autre psychologie du personnage par rapport à celle présentée sur scène¹²². Selon les termes de Fantin-Epstein,

Ce qui fait que malgré les affirmations de Wagner, la musique prime le drame « qui sert de support, plutôt que de tremplin à l'imagination re-créatrice du spectateur ». Une sorte de communion des auditeurs se crée et c'est l'Œuvre d'Art Total, qui ne peut être réussie que par l'alliance du mythe et de la musique, sans doute au détriment de l'action. Ainsi, il arrive que certains personnages perdent de leur réalité pour devenir une idée mythique (Parsifal) naissant de la musique à travers le leitmotiv. (FANTIN-EPSTEIN, en ligne).

Cela dit, il est à présent question de vérifier dans quelle mesure les procédés wagnériens de caractérisation du personnage exercent une influence sur le système actanciel de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Il va sans dire que, d'un point de vue quantitatif, le roman est composé d'un système plus complexe de personnages : sans tenir compte des comparse qui ne sont même pas nommés, on peut affirmer que l'univers céardien est constitué d'une soixantaine de figures qui apparaissent et se croisent tout au long de l'histoire.

Étant donné que le récit est le résultat de plusieurs intrigues qui évoluent en même temps (les ambitions politiques du maire Rachimbourg, les rêves artistiques de Malbar et de Mme Trémissan, le projet scientifique du docteur Laguéprie et les plans louches d'enrichissement ou de vengeance des personnages secondaires) il paraît à première vue normal que les trajectoires de nombreux personnages s'entrelacent. Pourtant, il n'est pas toujours facile de déceler la logique de leur distribution au cours de la narration ou la raison de leur apparition au fil d'une intrigue. Selon Pierre Dufief, « avec son intrigue éclatée, ses multiples digressions, *Terrains à vendre* rappelle les œuvres du XVIIIe siècle où les auteurs étaient d'abord soucieux d'exprimer leurs idées. Les personnages deviennent les simples porte-paroles de l'auteur » (DUFIEF, 1994, p. 200). À propos de la façon dont son disciple caractérise les personnages Zola observe :

¹²² Fantin-Epstein donne, à titre d'exemple, l'emploi que fait Wagner du leitmotiv dans *l'Anneau du Nibelung* pour la caractérisation de Siegfried « pour montrer non pas l'évolution d'un même thème, mais au contraire, il s'agit là d'exprimer une sorte de contradiction entre le destin tracé et la réalité de l'individu. Ainsi le thème « héroïque » de Siegfried qui fixe son destin avant même sa naissance, quand Brünnhilde lui donne son « nom » et donne en même temps les tronçons de l'épée de Siegmund, brisée par Wotan, à la pauvre Sieglinde (IIIe acte, 1e scène, Walkyrie), ce thème de Siegfried gardien de l'épée, accompagne le héros, mais Wagner a besoin d'un autre type de thème pour ce personnage superficiel et qui ne tiendra pas les promesses de sa prestigieuse naissance, un thème léger, papillon, qui rebondit et s'envole, c'est le cor de Siegfried, le cor joyeux et triomphant de l'homme sauvage, qui vit l'instant sans réfléchir...un thème plus proche du caractère de ce personnage qui ne pourra être le héros attendu » (FANTIN-EPSTEIN, en ligne).

[...] seulement l'histoire des idées domine, les personnes dévident la continuelle analyse de leurs cerveaux. Céard est beaucoup plus dans la mécanique de l'âme que dans l'évocation des choses. Aussi est-il un critique de la plus fine pénétration. [...] Même l'écueil est là pour lui, dans l'amour de la mécanique, dans l'idéologie ; car il lui arrive de construire plus avec sa tête qu'avec ses sens, et ce sont toujours, dans un roman surtout, des constructions inquiétantes, plus voulues que réelles. (ZOLA, 1882, p. 257-258).

Or, paradoxalement ces affirmations ne vont pas sans rappeler ce que Philippe Hamon remarque à propos du système actanciel que Zola lui-même développe dans le cycle des Rougon-Macquart. Dans son ouvrage *Le personnel du roman* (1983), Hamon définit les personnages zoliens comme « des parleurs derrière les paroles de l'auteur », ou encore « le signal d'une confiscation, d'une proximité du dossier préparatoire, plutôt que d'une originalité existentielle » (HAMON, 1998, p. 317).

Si d'un côté Céard se dédie à la mécanique de l'âme, de l'autre Zola se consacre à la mécanique du projet naturaliste du « savoir », ce qui entraîne plusieurs conséquences pour le statut du personnage : à partir du fait qu'il n'est pas toujours évident d'établir qui sont les protagonistes d'un roman zolien ou de leur attribuer l'étiquette de « bons » et de « mauvais », jusqu'à arriver au « personnage métonymique »¹²³ (HAMON, 1998, p. 320), dont les caractéristiques principales sont, selon Hamon,

[...]l'interchangeabilité des traits sémantiques des personnages avec ceux des autres personnages et avec ceux du décor et du milieu, [...] l'équilibre précaire, les parties physiques "contradictoires", l'autonomie de tel trait physique ou psychologique, le "mélange" du signifiant du personnage avec son milieu sous la forme de la dissémination des phonèmes de son nom avec ceux des autres personnages ou avec les actants phonétiques du milieu, tous ces procédés convergent, comme dans la peinture impressionniste ou néo-impressionniste où les frontières du personnage tendent à s'effacer, pour faire du personnage zolien un produit du texte plus qu'un producteur de l'intrigue, un individu morcelé et dissout plus qu'une personne unitaire. (HAMON, 1998, p. 321).

Force est de constater qu'il y a une certaine correspondance entre la définition qu'Hamon donne du personnel zolien et celle qu'Epstein propose pour le personnage wagnérien. Comme nous l'avons d'ailleurs souligné plus haut, les techniques d'écriture de cet écrivain naturaliste présentent divers points en commun avec les procédés musicaux du compositeur allemand.

¹²³ Rappelons que, comme Hamon lui-même le précise, ce terme vient d'une affirmation faite par Roman Jakobson à propos de la prose réaliste en général.

De tout ce qui précède nous pouvons conclure que, dans l'analyse du système des personnages de *Terrains à vendre au bord de la mer*, il faudra prêter une attention particulière à la présence du procédé de construction « métonymique », typique dans l'œuvre zolienne ainsi que dans la wagnérienne. Dans le but de déceler la présence de cette technique dans le roman céardien nous avons recours à la typologie d'analyse proposée par Philippe Hamon dans *Pour un statut sémiologique du personnage* (1972). Après avoir rappelé les difficultés que rencontre la critique dans la définition de la notion de personnage, Hamon affirme :

en tant qu'unité d'un système, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu, et faisant partie d'un paradigme original construit par le message (le système propre des personnages du message). (HAMON, 1972, p. 96).

Concernant le « signifiant discontinu », il faut tenir compte de l'ordre d'apparition et de la récurrence des constituants qui sont utilisés pour nommer le personnage au long de la narration, car il s'agit de choix stylistiques qui peuvent informer sur l'importance que joue cette figure dans l'intrigue¹²⁴ et sur sa modalisation. Quant au « signifié discontinu », ce terme fait référence au sens ou à la valeur qu'on peut attribuer au personnage. Pourtant, le personnage ne se définit pas seulement par les caractéristiques inhérentes à « sa personne » (par exemple le nom, la description physique ou morale). Comme l'indique Hamon, son statut est déterminé par « le jeu de ressemblances et différences » qui se met en place avec les autres personnages et éléments de la narration. Dans un récit, les relations entre les personnages se tissent selon des traits distinctifs : certains ont plus d'importance que d'autres (car, par exemple, ils s'opposent à tous les personnages). Ainsi, on peut classer les personnages selon les axes sémantiques et les fonctions qu'ils assument (HAMON, 1972, p. 99-101).

Cela dit, il s'agit maintenant de déceler la logique du système actanciel céardien dans *Terrains à vendre au bord de la mer*. Pour ce faire, nous dressons d'abord le tableau ci-dessous où nous listons les personnages selon leur ordre d'apparition dans l'intrigue et où nous montrons leur distribution au long de l'histoire :

¹²⁴ Comme le rappelle Hamon, « cette récurrence peut contribuer, on l'a vu, à déterminer différenciellement le héros du récit et à le distinguer des personnages épisodiques (moins récurrents), sans que cela puisse constituer une loi » (HAMON, 1972, p. 97). Il faut aussi être attentif à l'intention trompeuse de l'auteur lorsqu'il met en scène de faux héros.

Tableau 6 : Liste des personnages

Chapitres/ Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
M. Rachimbou	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+					+	+		+	+	+	+
Malbar	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+			+	+	+	+	+				+
Chien-de-Nous	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+					+	+	+	+	+	+
Mal-Commode	+	+		+		+	+		+	+	+	+		+	+	+		+	+	+		+	+			+
Balu	+	+		+				+	+	+	+	+	+	+	+			+	+	+	+	+	+	+	+	+
Mme Hestodeau		+		+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+			+	+	+	+	+	+	+	+	+
Mme V. Trois		+		+	+		+	+	+	+	+	+									+			+		+
Docteur Laguép		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Bourignat		+										+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Mme Bourignat		+																+	+	+		+	+	+		
Prosper		+												+												
Père Pichere		+																						+	+	+
Mariette		+		+					+	+		+		+	+					+	+		+	+	+	
Mme Tréheudec			+	+		+			+	+				+				+	+	+	+					+
M. Garnafe			+	+				+	+	+	+	+		+	+				+	+	+				+	+
M. Nicous			+	+				+	+	+	+	+		+	+				+	+						+
Charlescot			+	+	+			+	+	+	+		+	+	+			+	+							+
Pauline Nicous			+	+				+	+	+	+		+	+	+			+	+	+						+
Olivier Hestodeau			+	+				+	+	+	+		+	+	+			+	+							+
La fraulin			+	+				+	+	+	+		+	+	+			+								+
Yvor			+	+				+	+	+	+		+	+	+						+	+	+	+	+	+
M. Herscher				+							+											+				+
Mme Minahouet					+		+		+															+		
Mlle Minahouet					+		+		+															+		
Mme Trémissan						+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+
Mme Siméon						+					+								+		+	+				+
Astérie						+				+	+	+		+	+	+	+	+				+			+	+
M. Pascal						+	+		+	+	+	+	+	+	+	+			+	+		+		+	+	+
M. Hestodeau								+	+	+	+	+	+	+	+					+						+
Mme Toczinska									+	+	+	+	+	+	+					+						+
M. Sibilinski									+	+	+		+		+	+			+	+						+
Niktar									+	+																
Jacquot									+																	
Père Calvar									+				+													
Chevillemour											+													+		+
Mme Nicous											+															
Camélia												+		+		+				+	+	+				+
Lesampel													+													
Joseph														+											+	+
Yves le Gas													+	+	+	+										
Grafion													+	+	+				+					+		
Le curé																			+				+			
Mlle Pepru																								+		
Juge instruction																								+		
M. le procureur																								+		
Sédécias Cayor																									+	+
Mme Rachimbou																									+	+

Les données de ce tableau nous permettent de confirmer que, par leur distribution au long des chapitres, les personnages principaux du roman sont le maire Rachimbou, le docteur Laguép, Malbar et Mme Trémissan, qui sont d'ailleurs les figures autour desquelles gravitent les deux intrigues principales (le projet immobilier et l'histoire d'amour tristanienne). Cependant, il n'est pas tellement évident qu'ils en soient les héros. Le premier trait distinctif qui permet de classer tout le personnel du roman est l'origine territoriale.

Il est donc possible de distinguer les individus selon qu'ils sont des autochtones de Kerahuel ou des vacanciers qui viennent passer la période estivale dans le village breton. Notons que tous les personnages principaux cités ci-dessus appartiennent à la deuxième catégorie et que les Bretons n'arrêtent pas d'exprimer leur mécontentement face à ces « étrangers » qui envahissent et profanent leur territoire. Dans cette perspective, il est difficile d'établir qui sont les bons et les méchants de l'histoire.

Or, selon ce qu'affirme Hamon « on peut dire qu'un texte est lisible (pour telle société à telle époque donnée) quand il y aura coïncidence entre *le héros* et un *espace moral valorisé* » (HAMON, 1972, p. 90) reconnu et admis par le lecteur.

En ce qui a trait à Malbar et Mme Trénissan, leurs projets artistiques inaccomplis et leur destin malheureux n'est pas ce qui est attendu de la plupart des lecteurs qui, au XIXe siècle, sont habitués à de romans d'ascension sociale (pensons, par exemple, au récit d'ambition balzacien concernant Eugène de Rastignac) avec un épilogue de réussite ; ou, au moins, qui s'attendent à ce que les héros agissent et prennent en main leur destin, et non pas, comme c'est le cas de Malbar et de Mme Trénissan dans *Terrains à vendre au bord de la mer* ou de Frédéric Moreau dans *l'Éducation sentimentale*, qui soient passivement spectateurs de celui-ci.

Quant à Rachimbourg, après sa défaite dans la campagne électorale contre Bourignat, il s'éloigne définitivement de Kerahuel et de la carrière politique. Le docteur Laguépie l'emporte, étant donné qu'il finit par être le propriétaire des « terrains à vendre » et réussit dans son entreprise de construire un sanatorium. Pourtant, son initiative se réalise contre la volonté des habitants de Kerahuel aux yeux de qui il a toujours été détestable, ressemblant plus à une vengeance de caractère personnel qu'à une victoire morale.

Une dernière remarque sur le système actanciel de *Terrains à vendre au bord de la mer*. En observant le tableau ci-dessus, il est possible de constater que plusieurs personnages présentent de traits thématiques semblables. Nous pouvons en effet repérer la présence de plusieurs écrivains savants (Malbar, M. Herscher, le docteur Laguépie, M. Hestodeau), de musiciens et de musiciennes (Nicous, Nektar, M. Sibilinski, M. Toczinska, Yves le Gas, Mlle Pepru) de chanteuses vedettes (Mme Trénissan, Mariette et Pauline Nicous), d'artistes de toute sorte (le photographe Charlescot, le peintre Baluche et les sculpteuses Minahouet), et aussi de deux mendiante avec un remarquable talent vocal (la Mal-Commode et Camélia).

Cette tendance à la répétition des caractéristiques est d'autant plus intéressante qu'il s'agit, dans la plupart des cas, de figures qui prennent le relais dans la scène d'ordre polyphonique que, dans la section précédente, nous avons défini comme un « duo d'amour ». C'est pourquoi il est maintenant question de regarder de plus près la relation qui s'établit entre les protagonistes et ces autres personnages tout au long du roman.

3.3.1 *Le morcellement du personnage masculin*

Dans son étude sémiologique, Hamon propose des principes qui permettent de distinguer le héros vis-à-vis des autres personnages. Selon Hamon, afin de déterminer qui est le héros d'un récit, il faut tout d'abord tenir compte du fait qu'en général cette figure appartient à un espace moral privilégié par la société représentée dans le texte¹²⁵. Ensuite, il est utile de déceler la présence de certaines constantes, à savoir :

1) Une *qualification* différentielle : le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre. [...] Une *distribution* différentielle. Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique [...] 3) Une *autonomie* différentielle. Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale), alors que le héros apparaît seul, ou conjoint avec n'importe quel autre personnage. [...] 4) Une *fonctionnalité* différentielle. Le héros est ici, en quelque sorte, enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé, et a posteriori ; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise, est nécessaire. [...] 5) Une *prédésignation* conventionnelle. Ici c'est le genre qui définit a priori le héros (HAMON, 1972, p. 90-93).

Cela dit, il s'agit à présent d'analyser le profil des protagonistes du roman céardien sur la base de la méthode sémiologique.

¹²⁵ Hamon cite à titre d'exemple le cas où le héros appartenant à une société qui se positionne contre les transgressions (adultère, inceste, amours homosexuels) défend l'amour conjugal. Il est curieux de noter à ce propos le statut ambigu de Tristan et Isolde, qui sont les héros du drame même si leur comportement va contre les principes de la société féodale. Concernant Céard, dans *Une Belle Journée* l'écrivain veut, semble-t-il, dénoncer l'hypocrisie de l'homme bourgeois qui défend les valeurs de l'amour conjugal dans une société où l'adultère, surtout de la part du mari, est à l'ordre du jour. Dans *Terrains à vendre au bord de la mer* les choses sont plus compliquées, car tantôt les Parisiens sont scandalisés par la sexualité débridée des Bretons tantôt les indigènes de Kerahuel réproouvent la relation de Malbar et Mme Trénissan, étant donné que la cantatrice ne respecte pas son veuvage.

Il est d'abord question de mettre en lumière quels sont les traits distinctifs du héros, pour ensuite étudier sa relation avec les figures actanciennes du récit. Afin de mieux déceler les traits de qualification, nous nous basons sur ce tableau d'Hamon :

Figure 3 : Traits distinctifs d'un héros

reçoit des marques (ex : une blessure) après un exploit	—	ne reçoit pas de marques
généalogie ou antécédents exprimés	—	généalogie ou antécédents non exprimés ¹¹
prénommé, surnommé, nommé	—	anonyme
décrit physiquement	—	non décrit physiquement
héroïsme explicité	—	héroïsme non explicité ¹²
motivé psychologiquement	—	non motivé psychologiquement
anthropomorphe (humain)	—	non anthropomorphe
participant et narrateur de la fable	—	simple participant à la fable ¹³
leitmotiv	—	pas de leitmotiv ¹⁴
en relation amoureuse avec un personnage féminin central (héroïne)	—	sans relations amoureuses déterminées
bavard	—	muet
beau	—	laid
riche	—	pauvre
fort	—	faible
jeune	—	vieux
noble	—	roturier ¹⁵ , etc.

Source : Hamon (1972)

Constatons que Malbar ne présente guère des traits sémantiques qualifiants : il est peu de passages textuels où le journaliste est caractérisé psychologiquement ou physiquement. Quant à son apparence, on apprend indirectement, par les commentaires des figures féminines du roman, qu'il n'est pas particulièrement séduisant :

Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois n'aimaient pas les yeux du docteur dont le regard bleu descendait en elles comme l'éclair d'un rayon Röntgen. Elles se sentaient pénétrer jusqu'au fond de leurs secrets par cet homme trop poli, à leur sens, et dont elles soupçonnaient vaguement le mépris. Malbar leur déplaisait moins. L'habitude qu'il avait de transformer les faits en phrases donnait à sa parole une espèce de redondance aimable et chantante où la littérature cachait l'amertume des paradoxes, la cruauté de l'observation. Les deux dames lui préféraient Charlescot, cœur plus simple, intelligence guère haussée au-delà du pied de son appareil photographique. C'était sur Charlescot qu'elles exerçaient le despotisme de leur coquetterie. (p. 66).

Il est aussi possible d'affirmer qu'il n'est ni noble ni riche, car, comme l'indique le narrateur au vingt-sixième chapitre, suite au mariage avec Mme Trémissan et à la naissance de leur fils, « l'argent se fait rare à mesure que les portes se ferment », « les articles de Malbar se paient de moins en moins cher à mesure que l'écrivain vieillit », « la maison souffre, les repas deviennent maigres, l'enfant reste à élever » (p. 767).

Quant à sa présence au sein de l'intrigue, il est vrai qu'il apparaît fréquemment et à des moments marqués de l'histoire¹²⁶; pourtant, il faut constater qu'il n'apparaît ni seul ni avec des personnages épisodiques. Au contraire, il existe une combinaison fréquente entre son apparition et celle du docteur Laguéprie, de Baluche et de Chien-de-Nous. Or, probablement l'association fréquente de l'écrivain et du médecin s'explique par le fait que Malbar et le docteur Laguéprie sont la représentation de deux aspects de la personnalité de Céard. Comme l'explique Londeix, « Laguéprie exprime les idées de Céard, André Malbar serait plutôt Céard intime » (LONDEIX, 2000, p. 19). Il n'en reste pas moins que la présence récurrente d'un personnage secondaire à côté du héros en affaiblit la valorisation.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les apparitions fréquentes de Malbar en compagnie de Baluche ou de Chien-de-Nous prennent l'air de ce qu'Hamon définit comme « implication bilatérale »¹²⁷. Peut-être pourrait-on justifier un tel choix par le fait que souvent les lecteurs ont besoin, selon Hamon, « de se reconnaître dans un double du héros (compagnon plus ou moins populaire et désopilant, composite de qualités et de défauts, animal familier participant aux aventures...), double plus « humain » et moins monolithiquement parfait que le héros » (HAMON, 1972, p. 92). Pourtant, Malbar n'est pas caractérisé par des attributs exceptionnels¹²⁸ qui rendent nécessaire la présence constante d'un personnage plus faible ou

¹²⁶ Au premier chapitre, après l'apparition rapide de Rachimbourg, Malbar est le premier personnage sur qui le narrateur focalise son attention ; il faut pourtant constater qu'il reste seul pour quelques moments, pour être vite rejoint par les figures marginales de Chien-de-Nous, de la Mal-Commode et de Baluche. Malbar apparaît aussi en début de chapitre, souvent en compagnie du docteur Laguéprie, avec qui il entreprend des discussions d'ordre philosophique et littéraire. Rappelons aussi qu'il reste seul pendant quelque temps à la fin du onzième chapitre, lorsque tous les vacanciers ont déjà quitté Kerahuel.

¹²⁷ Comme le signale Hamon : « Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale [...] Ainsi un personnage de curé apparaîtra en position finale d'un syntagme : projet de mariage > conduite de conquête de la femme » - résolution du mariage (à l'église) entièrement déduit, par conséquent, du rôle ponctuel (bénir un mariage) qu'il doit jouer à un moment donné » (HAMON, 1972, p. 91-92).

¹²⁸ C'est le docteur Laguéprie qui fait preuve de plus de qualités et de bravoure. Au troisième chapitre, sa description prend l'air d'un panégyrique de plusieurs pages : « Sous des allures militaires, le docteur Laguéprie, cachait une science étendue à toutes les manifestations de l'intelligence humaine. Indépendant d'opinion, hostile aux systèmes, point respectueux des renommées, souvent en lutte contre les maîtres ; à cause de la puissance de son ironie, il était redouté de ses confrères qui se vengeaient de ne pouvoir nier la nouveauté de ses travaux en dénigrant l'originalité de son caractère. [...] L'hétérodoxie de ses aperçus jointe à son talent de parole attirait à son cours de

d'un animal familier à son côté ; comme nous l'avons constaté dans les paragraphes précédents, tant s'en faut. En ce qui concerne Baluche, il est curieux de noter que le narrateur fait preuve d'un intérêt considérable pour cette figure marginale dès le premier chapitre du roman où il consacre à ce personnage cette longue description :

Baluche était ce que l'ironie de Kerahuel appelle « un officier de soleil ». [...]Un moment, il s'était cru peintre, parce qu'un artiste de passage dans les horizons de l'hiver, l'avait décidé à porter sa boîte à couleurs et à maintenir son chevalet contre les assauts des embruns et du vent. Baluche, de ces services modestes, avait tiré un orgueil impérissable, et quand on lui demandait : « Qu'est-ce que tu fais, Baluche ? », avec la plus entière bonne foi, Baluche répondait fièrement « Je suis dans les Beaux-Arts ! » (p. 15).

Or, en tenant compte soit de ce portrait ironique soit de la fréquence avec laquelle Baluche paraît à côté du journaliste parisien, il est possible d'affirmer que ce mendiant qui présume être dans les « Beaux-Arts » est une représentation concrète de la dégradation de Malbar en tant qu'artiste¹²⁹:

Sur le perron de l'hôtel d'Orange, Malbar rencontra Baluche. Trouvant trop longues les basques de la jaquette que Malbar lui avait données, Baluche les avait coupées, essayant ainsi de se fabriquer un veston. Il avait aussi tenté de raccourcir le pantalon, lequel, rogné par te bas, se déchiquetait au-dessus de souliers point cirés. D'amélioration en amélioration, Baluche était arrivé à devenir plus loqueteux. (p. 17).

D'ailleurs, comme le souligne Hamon, « très souvent, une duplication n'est que le camouflage d'une structure dégradée » (HAMON, 1972, p. 92). De tout ce qui précède il ressort que le narrateur s'emploie, semble-t-il, moins à diffuser les signes distinctifs du héros qu'à brouiller les pistes. Emblématique en ce sens est l'ambiguïté concernant les deux maires de Kerahuel; il s'agit en effet de deux figures qui s'opposent par l'origine (M. Bourignat est autochtone et M. Rachimbourg est « étranger ») ainsi que par l'idéologie (l'ancien maire approuve la consommation de l'alcool et se positionne contre le projet immobilier, alors que

nombreux auditeurs. Apprécié, hors de son pays, l'Allemagne enthousiasmée par la jeunesse et la verve de ses leçons, après un congrès, l'avait appelé *der lustige Gelerth* « le savant gai » [...]beaucoup ne connaissaient qu'un homme du monde aimable, enjoué, spirituel, plein de grâce à vieillir, tournant des madrigaux aux dames, et discutant gaîment de la littérature avec des écrivains renommés qui s'orgueillaient d'être ses amis » (p. 51-53).

¹²⁹ L'idée de dégradation est contenue dans le prénom de ce personnage lui-même, étant donné que le terme « baluche » signifie, selon le dictionnaire de la langue française *TLFi*, « ballot, imbécile ».

Rachimbouurg veut rédimmer le peuple breton de sa débauche et transformer Kerahuel en une station balnéaire moderne) mais que l'onomastique curieusement rapproche. Selon Marcoin,

[...] aux deux maires successifs de Kerahuel sont attribués des noms qui se prolongent RAchimBOURG, BOURignAT, montrant que malgré l'opposition acharnée de deux hommes, il n'y a pas réellement solution de continuité entre les deux mandats. D'aucuns aujourd'hui diraient : "bonnet blanc, blanc bonnet". (MARCOIN, 1973, p. 76).

3.3.2 *La métonymisation du personnage féminin*

La caractérisation de la protagoniste féminine du roman, Mme Trénissan, est entièrement réalisée par le biais de la musique wagnérienne. En effet, dès sa première apparition au cinquième chapitre, le narrateur construit sa personnalité à partir de sa passion mélomane :

Soprano à la voix éclatante et profonde, par sa carrure et sa prestance, Mme Trénissan se flattait de ressembler à ces cantatrices wagnériennes vastes génératrices de sons, hautes à l'égal des colosses, puissantes à la façon des locomotives et que la musique entoure d'une telle immensité d'atmosphère que l'exagération de leur taille diminue parmi l'ampleur des harmonies : ainsi les silhouettes des individus se rapetissent devant l'énormité des horizons et des mers. Au-dessus de toutes les autres partitions de Richard Wagner, elle plaçait Tristan et Isolde. De toutes les héroïnes d'amour et de sacrifice sorties de la géniale imagination du compositeur et du poète, elle préférait éperdument Yseult. Ce rôle, elle l'étudiait sans cesse, elle s'insinuait en lui, elle l'identifiait à sa personne. (p. 119-120).

Par ailleurs, l'attraction que le journaliste ressent pour Mme Trénissan est moins suscitée par les traits physiques de cette femme que par l'air sublime et majestueux que lui donne sa profession de cantatrice lyrique :

Mme Trénissan, avec son âme d'enfant dans son corps de cariatide, l'avait intéressé plus qu'elle ne l'avait séduit. Il admirait l'espèce de barrière immatérielle, et cependant infranchissable, que la musique interposait entre cette femme et le reste du monde Mme Trénissan marchait comme enveloppée d'une atmosphère de symphonie aussi indispensable à son existence morale que l'oxygène à sa respiration. Malbar s'éloignant des paysages et des âmes fréquentées, l'avait aimée comme il aimait ce coin de terre de Kerahuel, sans cette battu par les ondes de la mer, comme Mme Trénissan était battue des ondes de la sonorité. [...] Cependant, Malbar avait profondément ému la veuve en écrivant sur elle, sur ses auditions dans les salons et, les concerts, « qu'elle paraissait la seule cantatrice de style et d'autorité capable d'interpréter sur une grande scène d'opéra les angoisses de l'âme d'Yseult éperdue d'amour et d'infini. (p. 118-119).

De manière analogue, lorsque Malbar la voit arriver sur la terrasse de l'hôtel d'Orange, il emploie des mots exaltés qui sont étroitement liés à la figure de l'héroïne de *Tristan et Isolde* : « Tête nue, ses cheveux blonds seulement relevés sous un grand peigne d'or, quand elle s'avança, Malbar éprouva l'illusion qu'il se trouvait en présence de l'Yseult du poème, majestueuse et idéale, traversant en souveraine les plaines harmonieuses de la mer » (p. 122).

Cette diva wagnérienne n'est pas capable de vivre ses sentiments de façon directe, ne les matérialisant pas et les vivant surtout dans l'idéalisation. Comme l'explique le narrateur dans le passage ci-dessous

Mme Germaine Trémissan, sous des allures de statue, gardait des grâces enfantines et, à trente ans, conservait des naïvetés de petite fille. Épousée très jeune par un vieillard, elle avait vécu toute sa vie veuve ou à peu près, et le décès de son mari n'ajouta guère à la solitude de son lit. Très ignorante de la passion, elle la considérait avec effroi, dans les livres ; s'y abandonnait délicieusement dans la musique ; la redoutait dans son existence. (p. 119).

Il semblerait que le comportement impulsif et passionnel dont elle fait preuve au long de l'histoire entre en contradiction avec ce qu'affirme ce passage. Cependant, force est de constater que Mme Trémissan, admiratrice acharnée de Wagner et en particulier de *Tristan et Isolde*, est une mélomane pour qui la musique n'est pas seulement un travail, mais un principe de vie, une espèce de religion qui détermine son comportement et dirige ses choix.

Rappelons par exemple que, lors de son arrivée à Kerahuel, elle-même affirme que sa présence n'est pas due au sentiment qu'elle éprouve pour Malbar, mais plutôt à la curiosité que son article *Au pays de Tristan* a éveillée en elle.

Au onzième chapitre, son admiration pour la musique du compositeur allemand influence son état psychologique à tel point que c'est la présence du Château de Tristan qui lui fait prendre la décision d'emménager définitivement à Kerahuel ; l'influence de l'opéra wagnérien est tellement forte qu'elle décide de rester dans un lieu où la population lui est hostile dès son arrivée. Il s'agit d'une idéalisation du réel typique chez le héros wagnérien qui ne voit pas la concrétisation de ses rêves dans le monde matériel : « Oui, c'était à Kerahuel qu'elle projetait d'acheter un domaine. Elle vivrait là très heureuse avec son piano à queue, des partitions, quelques amis, et la mer, tout le temps, murmurant sous ses fenêtres » (p. 277). Remarquons pourtant qu'il s'agit d'une illusion destinée à faner au fur et à mesure qu'elle découvre la vraie nature des Bretons et que sa carrière échoue.

Au treizième chapitre, à peu près à la moitié du roman, on apprend que Mme Trénissan, qui a quitté Kerahuel pour jouer le rôle d'Isolde dans une représentation du drame à Paris, subit un grand échec surtout à cause de sa taille imposante :

Les Niedermaudistes, au contraire, déclaraient la majesté de la taille de Mme Trénissan tout à fait exagérée et opposée à l'exacte représentation physique du personnage d'Yseult. Ils jugeaient l'héroïne plus vaporeuse, plus svelte ne se consolait pas qu'elle fût incarnée par une personne de carrure aussi puissante et aussi monumentale. Passe encore, si dans la Tétralogie, elle avait choisi le personnage de Brunehilde, une vierge guerrière celle-là, portant la lance, le casque ou la cuirasse. Mme Trénissan, n'ayant pas de prétention sur ce rôle, on ne faisait aucune difficulté de prévoir qu'elle y serait remarquable. Mais Yseult ! qu'elle renonce à Yseult ; Yseult, légère comme son écharpe agitée aux souffles de la nuit, Yseult, brûlée par la passion, ne serait jamais réalisée par une prima dona d'une corpulence si forte et d'une carnation aussi violente. (p. 345).

Paradoxalement, le corps de « colosse » de Mme Trénissan, est un non-plus-ultra ; ainsi que les dolmens et les menhirs s'opposent au flux libre des vagues, sa taille imposante est l'écueil qui l'ancre dans la matérialité et l'empêche de s'envoler, de se déplacer librement sur scène, la transformant en une « marionnette démesurée » (p. 351). Observons le passage ci-dessous où l'opposition âme/corps est exacerbée :

Cantatrice immobile qui n'avait jamais paru que sur les planches restreintes d'une estrade de concert, elle ne savait pas mesurer ses mouvements à la dimension du cadre factice où elle était contrainte d'évoluer. [...] Mme Trénissan semblait ne pas chanter juste parce que ses bras, maladroits et gauches, se manœvraient à contre-temps ; parce que ses jambes mal habituées au piétinement raccourci des actrices en scène emportaient toujours au-delà de la mesure et de la vraisemblance. (p. 351).

Ainsi, lorsqu'elle se rend compte que sa carrière est inexorablement vouée à l'échec, elle se jette dans les bras de Malbar, se dépouillant autant de ses vêtements réels que de « l'armure » d'Isolde derrière laquelle elle cachait les tumultes de son âme frêle :

L'art ne soutenant plus leur faiblesse ; ainsi que les cordes molles et lâches sur le violon démonté, ils sentaient fléchir leur énergie, défaillir leur conscience. Dans l'affaissement moral de leurs individus, maintenant, l'un en face de l'autre, ils éprouvaient une concupiscence douloureuse à force d'exacerbation. (p. 443).

Or, si le portrait de Mme Tréniisan est dressé selon les caractéristiques de l'héroïne wagnérienne, en tenant compte de l'opposition âme/corps, il semblerait que certaines figures féminines soient ses antagonistes ; on peut cependant vérifier que leur profil comporte plusieurs éléments en commun avec celui de la protagoniste.

Dans le but de déceler les traits sémantiques qu'elle partage avec d'autres personnages féminins, nous prendrons appui sur ce modèle analytique de Philippe Hamon¹³⁰:

Figure 4: Tableau des axes sémantiques

Person- nages \ Axes retenus	Physique	Origine sociale	Richesse
P ₁	+	+	+
P ₂	+	+	∅
P ₃	+	∅	∅
P ₄	∅	+	+
P ₅	∅	∅	+
P _{n...}	∅	∅	+

Source : Philippe Hamon (1972).

Précisons pourtant qu'il ne s'agira pas de classer tous les personnages féminins de *Terrains à vendre au bord de la mer* ; notre analyse se restreindra aux figures qui apparaissent avec fréquence au cours du récit et qui présentent les axes sémantiques du sexe et/ou de la musique (axes principaux de la caractérisation de Mme Tréniisan. Nous ajoutons au tableau l'axe de l'origine qui est important, car, comme nous l'avons déjà constaté, il oppose tous les personnages du roman) :

¹³⁰ Quant à la signification des symboles du tableau ci-dessus, Hamon explique : « Le personnage P1 sera alors différencié du personnage P3 ou Pn comme défini par *plus d'axes* que ces derniers, comme cela peut ressortir d'un tableau (le signe ∅ mentionnant l'absence d'information sur l'axe en question) » (HAMON, 1972, p. 100).

Tableau 7 : Axes sémantiques des personnages féminins

Axes retenus Personnages		Origine	Sexe	Musique
Mme Trémissan		+	∅	+
Pauline		+	∅	+
Mariette		+	+	+
Mal-Commode		∅	+	+
La « fraülein »		+	∅	∅
Mme V. Trois		+	∅	+
Mme Hestodeau		+	+	∅
Camélia		∅	+	+
Mlle Ophélie		+	+	+

D'une part, il est possible de repérer la présence de femmes qui nient la sexualité : Mme Vincent Trois, qui pendant ses accès de folie se définit comme « l'Immaculée conception » (p. 177) ; la gouvernante d'Olivier, la « fraülein », qui se marie avec le photographe Charlescot seulement par intérêt économique, après avoir perdu son emploi de gouvernante chez les Hestodeau. Nous pouvons aussi citer Mme Rachimbourg, qui apparaît seulement à la fin du roman, une « petite femme au front obstiné », aux « prunelles limpides et froides » et à « la voix impérieuse » (p. 645), qui « du haut de sa vertu naturelle [...] souffrait indulgemment chez son mari des instincts d'infidélité dont elle ne s'offensait pas chez les bêtes » (p. 647).

D'autre part, on assiste à l'exaltation du corps et de l'érotisme, qui se fait par la présence de plusieurs figures féminines qui « incarnent » la sexualité ; la première à entrer en scène est la Mal-Commode qui, tout au long du roman, est caractérisée par des coutumes obscènes; au deuxième chapitre, fait son apparition Mme Hestodeau, une femme bourgeoise qui est au début définie comme l'épouse chaste et réservée d'un riche parisien, mais qui aussi s'amuse à montrer un peu de sa « nudité » au photographe Charlescot et devient pour une certaine période l'amante du maire Rachimbourg. À la fin du troisième chapitre entre en scène Mariette, ancienne femme de chambre de Malbar et chanteuse d'opérette qui est surnommée l'« amazone » (p. 43)¹³¹ et envers qui Mme Trémissan éprouve un sentiment de supériorité, mais qui est plutôt un reflet de

¹³¹ Notons aussi l'emploi du champ lexical lié à une nature sauvage dans la description de Mme Vincent Trois, que son amant appelle la « vierge guerrière » (p. 348), ou encore le sobriquet de « pouliche » qu'utilise Malbar pour caractériser Ophélie Minahouet (p. 102).

la médiocrité de son talent : « La réunion de leurs deux noms sur le programme du concert les égalisait un instant, mettait la chanteuse de hasard de plain-pied avec la cantatrice de renom » (p. 246). Nous retrouvons ensuite Ophélie Minahouet, à qui Laguëpie donne le sobriquet d'« Iceberg » à cause de son côté secret et dangereux (p. 102).

En ce qui concerne Pauline Nicous, la présence parmi les pensionnaires en villégiature à Kerahuël de cette fillette de 15 ans souligne le côté enfantin et ingénu de Mme Trénissan. Pauline est soumise au caprice artistique d'un père qui réussit à la transformer en vedette mais qui en même temps lui fait perdre son innocence et lui fait gagner un aspect de plus en plus monstrueux : « Mme Trénissan s'effraya de la déformation professionnelle que l'exercice du métier de comédienne déterminait dans le physique de l'enfant. Déjà ridée par les fards, la peau du visage ratatinée et tombante, elle tenait du singe et de la vieille femme » (p. 358). De son côté, Malbar la compare à « un fœtus qui aurait bu l'alcool de son bocal » (p. 358). Notons d'ailleurs qu'au début du roman Olivier aime Pauline mais n'apprécie pas le côté vedette de celle-ci, alors que Malbar aime Mme Trénissan pour son aspect de diva wagnérienne ; lorsqu'elle perd sa renommée de soprano, il sent de l'indifférence et même un certain dédain pour elle. Rappelons enfin la présence de Camélia, qui surgit vers la moitié du roman ; cette jeune bretonne, après avoir travaillé comme danseuse de maisons publiques à Paris, revient à Kerahuël où elle devient la servante de Mme Trénissan (p. 427). Ensuite Camélia, tombée enceinte de Baluche contre son gré, tue brutalement son fils juste après avoir accouché, en accusant l'« étrangère » de son crime.

Tout ce qui précède nous permet d'affirmer que ces femmes sont des métonymies de Mme Trénissan, des traces émiettées de sa figure. À l'instar du roman zolien et du drame wagnérien, la physionomie des personnages est constituée de façon métonymique, par des procédés de répétition et de variation. Autrement dit, le personnage cesse d'être un, et tend à s'éparpiller¹³² tout au fil du récit, devenant, pour reprendre l'expression qu'emploie Debussy¹³³ pour décrire l'œuvre wagnérienne, « un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore » (DEBUSSY, 1987, p. 67).

¹³² La tendance à l'émiettement des personnages est aussi présente dans *Une Belle Journée* où au morcellement de l'intrigue correspond une certaine opacité actancielle, de sorte que, comme le remarque Thorel-Cailleteau, « les différences entre les personnages et même entre leurs fonctions (on l'a constaté en observant le rapport entre maris et amants dans le roman d'adultère) s'estompent ou deviennent minuscules, les romanciers rivalisant de subtilité pour peindre des camaïeux, pour peindre gris sur gris » (THOREL-CAILLETEAU, 1994, p. 162).

¹³³ Debussy, dans un article paru au *Mercure de France* en 1903, se détourne de Wagner dont il avait initialement subi la fascination. Notons d'ailleurs que Debussy se place de façon générale contre les compositeurs germaniques qui dominaient la musique de cette époque afin de se détacher de toute influence outre-Rhin.

3.4 Variations du temps et de l'espace : le leitmotiv comme principe structurel

Dans cette section de notre thèse, il s'agit de vérifier si *Terrains à vendre au bord de la mer* présente des procédés de composition analogues au principe wagnérien du leitmotiv.

Pour ce faire, il sera tout d'abord essentiel de rappeler brièvement les caractéristiques de ce procédé musical. Constatons d'abord que le leitmotiv n'a pas été conçu par Wagner, qui est pourtant celui qui en a systématisé l'emploi, surtout en ce qui concerne l'opéra¹³⁴. Après de premières compositions plus traditionnelles du point de vue formel, telles que *Le vaisseau fantôme* (1843) et *Tannhäuser* (1845)¹³⁵, Wagner décide de transformer la structure traditionnelle de l'opéra de numéros¹³⁶, remplaçant la succession syntagmatique et fragmentée de morceaux musicaux par un schéma basé sur la « verticalité », c'est-à-dire sur la répétition, la variation et la combinaison de thèmes conducteurs qui reviennent tout au long du drame (ce qui donne à sa musique un aspect de flux ininterrompu). Selon Wagner lui-même, la musique est une « trame caractéristique composée de thèmes principaux, qui s'étendit non pas sur une seule scène (comme jadis dans le morceau de chant isolé de l'opéra), mais sur tout le drame, et cela en rapport très intime avec l'intention poétique » (apud SCHNEIDER, 1989, p. 69).

En ce qui concerne les rapports de la musique avec l'intention poétique, Wagner rédige plusieurs ouvrages où il réfléchit à la théorie de l'œuvre d'art totale¹³⁷. Il s'agit d'un principe selon lequel le compositeur doit écrire lui-même le livret, la musique et la mise en scène du drame, afin que toutes les parties soient en corrélation étroite.

¹³⁴ Berlioz emploie dans la *Symphonie fantastique* (1830) l'« idée fixe », un procédé de reprise thématique semblable au leitmotiv. On trouve un procédé pareil aussi chez Giacomo Meyerbeer ; pourtant, c'est Wagner qui a systématisé cette technique en faisant du *leitmotiv* la base structurelle de ses compositions.

¹³⁵ Rappelons que Wagner emploie la technique du leitmotiv dès ses premières compositions, même si de forme embryonnaire. Lavignac observe que « c'est dans le *Vaisseau fantôme* qu'on en voit chez lui la première et assez modeste application ; trois formes caractéristiques, qu'on trouve réunies dans la Ballade de Senta ainsi que dans l'Ouverture : un appel, un dessin d'accompagnement, un contour purement mélodique, sont l'objet de fréquents rappels. Dans *Tannhäuser* nous trouvons déjà cinq motifs typiques nettement caractérisés, et neuf tout au moins dans *Lohengrin* ; mais leur emploi est intermittent, épisodique, limité à certaines scènes importantes sur lesquelles ils doivent appeler fortement l'attention » (LAVIGNAC, 1907, p. 266).

¹³⁶ Dans l'opéra à l'italienne, les récitatifs ont la fonction de faire avancer l'action tandis que les airs permettent aux personnages de partager leurs sentiments. Le rôle du chanteur est fondamental ; c'est la musique qui se plie afin de mettre en lumière « il bel canto » ; au contraire, dans le drame wagnérien, c'est le chanteur qui est soumis à la musique de l'orchestre.

¹³⁷ L'idée de Wagner sur la création d'une œuvre qui réalise la fusion musique et poésie est étroitement liée au concept romantique de l'unification de tous les arts.

La réalisation la plus aboutie du Gesamtkunstwerk est la tétralogie *Der Ring des Nibelungen*, ouvrage colossal auquel il consacra plusieurs années de sa vie¹³⁸. Son influence dans le monde musical est extrêmement forte ; à la fin du XIXe siècle, chacun devait prendre position pour ou contre Wagner. Ceux qui se positionnaient contre¹³⁹, l'accusaient, par exemple, d'avoir donné à l'opéra un caractère informe ; or, selon Adorno, ce reproche n'est pas exact :

Si Wagner a aboli les formes données, les caractères connus de l'opéra : air, récitatif, ensemble, cela ne veut pas dire que sa musique n'a pas de forme, qu'elle est informe comme on disait au XIXème siècle. [...] Ce qui est vrai, c'est que la musique wagnérienne n'a pas de terre ferme sous ses pieds, d'où ce sentiment étrange de planer : la forme comme authentique devenir, non comme objet, voilà qui est un de ses éléments constitutifs les plus féconds. (ADORNO, 1976, p. 85).

Une fois qu'on a mis en relief l'écart structurel du drame wagnérien par rapport à l'opéra traditionnel et qu'on a présenté ses caractéristiques principales, il faut essayer de déceler ce qui dans le texte romanesque correspond au leitmotiv wagnérien. Or, pour qu'on puisse parler à juste titre de *leitmotiv littéraire*, il faut que le dispositif qu'on veut baptiser comme tel présente des caractéristiques analogues à ce procédé musical.

Afin de mieux comprendre le fonctionnement de ce type de procédé littéraire d'ordre musical, il est tout d'abord intéressant de transcrire un passage de l'article de Nicola Ferrari intitulé « Quelque chose de semblable aux motifs conducteurs...L'analogia wagneriana in Zola » (2010), où ce chercheur montre comment Zola se sert des techniques d'ordre musicale dans *La curée* (1871) pour estomper le cours linéaire de l'intrigue et établir une autre logique de construction de sens. Ce roman zolien, selon Ferrari

raconte son histoire balzacienne de montées vertigineuses, de spéculations financières sociales et risquées, d'amours incestueuses troubles, à travers une construction complexe de thèmes et de motifs, élevant la singularité de l'intrigue à une dimension symbolique, permettant, dans la reprise ou la variation des thèmes, d'anticiper, de rappeler, de superposer les passages apparemment linéaires de l'intrigue. Si vous observez dans les chapitres non seulement la succession des motifs et les polarisations symboliques impliquées, mais aussi les symétries étudiées (l'alternance du palais du mari et du père; le souffle voluptueux de la serre humide, Paris avec son fleuve), dans la répétition/variation des scènes (en boucle, la promenade en fiacre au Bois exposée dans l'incipit et reprise dans la "queue"), dans le rythme formel

¹³⁸ Wagner a travaillé sur cette grande œuvre, avec des interruptions, de 1848 à 1874.

¹³⁹ Comme on l'a déjà constaté plus loin, la mise en scène des drames wagnériens en France provoqua de véritables querelles dans le monde intellectuel. La relation entre Wagner et l'Italie est aussi très complexe et contradictoire.

des champs de perspective – alternant, modulé ou chevauchant – émergera l'importance du système de composition dans le développement de l'intrigue ainsi que dans la construction de l'histoire elle-même, mais surtout de la capacité d'unifier les articulations (les différentes vitesses, les différentes fonctions) du texte passant de l'un à l'autre à travers les différents champs tonaux dans la modulation ininterrompue. (FERRARI, 2010, p. 473-474, nous traduisons)¹⁴⁰.

À partir des constats de Ferrari, nous pouvons conclure que pour qu'une phrase musicale devienne un leitmotiv, il faut tout d'abord qu'elle revienne systématiquement. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que ce premier aspect des motifs conducteurs wagnériens, à savoir leur tendance à revenir et à stimuler la mémoire de l'auditeur, est relevé par les écrivains eux-mêmes¹⁴¹. Le deuxième aspect du leitmotiv est sa malléabilité, sa plasticité formelle¹⁴². Le leitmotiv n'est pas tout simplement une étiquette qu'on associe à un personnage¹⁴³; il s'agit d'un thème musical qui change de forme et de signification, qui peut se combiner avec d'autres motifs et apparaître dans divers contextes dramatiques.

Enfin, une troisième caractéristique distinctive du leitmotiv dont il faut tenir compte est son pouvoir de dire le « non exprimé » par le personnage ou par l'action à un moment déterminé du drame.

Il faut donc faire attention à ce que le dispositif que nous définissons comme « leitmotiv littéraire » ne soit pas juste la répétition d'un motif ou d'un élément de la narration, mais qu'il

¹⁴⁰ Racconta la sua storia balzacchiana di vertiginose scalate sociali, azzardose speculazioni finanziarie, torbidi amori incestuosi attraverso una complessa costruzione di temi e motivi, innalzando la singolarità della trama ad una generalizzata dimensione simbolica, permettendo, nella ripresa o variazione dei temi, di anticipare, rammentare, sovrapporre i passaggi apparentemente lineari della vicenda. Se si osservano nei capitoli non solo la successione dei motivi e le implicate polarizzazioni simboliche ma le studiate simmetrie nell'ambientazione (l'alternarsi del palazzo del marito e del padre; il respiro con cui riappare la voluttuosa umida serra, Parigi con il suo fiume), nella ripetizione/variazione delle scene (ad anello, la passeggiata in calesse al Bois esposta incipitariamente e ripresa in coda), nel ritmo formale dei campi prospettici – alternati, modulati o sovrapposti – emergerà l'importanza dell'impianto compositivo dalla conduzione del racconto alla costruzione stessa della storia, ma soprattutto la capacità di unificare le articolazioni (le differenti velocità, le diverse funzioni) del testo passando da una all'altra come attraverso i differenti campi tonali in un'ininterrotta modulazione.

¹⁴¹ En particulier, c'est Baudelaire qui s'aperçoit de la tendance à la récurrence de ce procédé : « il lui devient possible d'inciter nos idées, de s'adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion », de dessiner « mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales [...] forçant notre méditation et notre mémoire à un (si) constant exercice ». Les phrases musicales deviennent en quelque sorte des « personifications d'idées ; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement [...] » (BAUDELAIRE, 1961, p. 382-384).

¹⁴² C'est d'ailleurs une des caractéristiques qui le différencie du thème musical de l'opéra traditionnel, qui était aussi utilisé pour décrire les personnages.

¹⁴³ Fantin-Epstein remarque : « Il ne s'agit nullement de « blasons », comme l'écrit perfidement Claude Debussy dans Monsieur Croche antidilettante. Les thèmes ne se contentent pas d'annoncer et de décrire le personnage à chaque apparition sur scène. Cette interprétation apparaît volontairement caricaturale et réductrice. Ce n'est pas une « épithète homérique » non plus, car trop figée, répétée sans modifications » (FANTIN-EPSTEIN, en ligne).

exerce un effet soit sur la caractérisation des personnages soit sur l'organisation temporelle du roman. À ce propos, dans le *Dicionário de termos literários* (1974) Massaud Moisés observe :

Transféré dans les domaines littéraires, à l'intérieur et à l'extérieur des cercles germaniques, le mot n'a pas toujours été utilisé de manière univoque, grâce à sa proximité et sa confusion avec "raison", "thème", "topos". [...] Mais en vérité, la récurrence d'un objet au cours d'un ouvrage ne constitue pas, en soi, un leitmotiv : pour cela, sa réapparition doit impliquer une signification particulière. (MOISÉS, 2004, p. 258-259, nous traduisons)¹⁴⁴.

Ou encore, citons Fantin-Epstein selon qui « cette cellule va évoluer au cours de l'œuvre, « vivre » avec les personnages et l'action, avec leurs pensées, avec leur inconscient aussi. Elle s'apparente donc à une métaphore filée » (FANTIN-EPSTEIN, en ligne). Ainsi, la réapparition d'un motif entendu à un autre moment du drame peut être interprétée tantôt comme la matérialisation de la conscience du personnage tantôt comme un signe mnémonique pour l'auditeur dont la fonction est de rappeler un moment passé ou d'anticiper un événement qui aura lieu à un autre moment de l'intrigue.

En ce qui concerne *Tristan et Isolde*, les critiques musicaux se trouvent d'accord sur le fait qu'il s'agit d'un emploi particulier du système « leitmotivique »¹⁴⁵, car dans ce drame le compositeur travaille le tressage des leitmotivs à tel point que la musique ne souligne presque pas l'action dramatique, devenant parfois autonome par rapport à ce qui est visible sur scène et matérialisant le flux intime des personnages. Bernardoni note que *Tristan et Isolde* représente

un détachement sensible de la théorie et de la pratique du *Musikdrama* compris comme une action réalisée par la musique, comme résultat de la médiation entre l'intention poétique et l'expression musicale. La double fonction de l'action musicale de Tristan - tantôt déterminée dans le drame, tantôt organisée en articulations formelles en elles-mêmes finies, avec un sens ambivalent par rapport au drame - conduit en fait à une situation dramaturgique particulière, qui d'une part établit des liens avec l'esthétique romantique tardive de la musique absolue et, d'autre part, est fortement influencée par la lecture passionnée du *Monde comme volonté et représentation* et par l'influence que le musicien a puisée dans la métaphysique de la musique de Schopenhauer pour insinuer dans le drame le dualisme entre la "volonté" invisible jouée par

¹⁴⁴ Transferida para os domínios literários, dentro e fora dos círculos germânicos, a palavra nem sempre tem sido empregada univocamente, mercê da sua vizinhança e confusão com "motivo", "tema", "topos". [...] Verdadeiramente, porém, a recorrência de um objeto no decurso de uma obra não constitui, por si só, um *Leitmotiv*: para sê-lo, é preciso que o seu reaparecimento envolva uma significação especial.

¹⁴⁵ Comme l'affirme Macke à ce propos, il s'agit d'« un opéra atypique dans l'œuvre du maître de Bayreuth » (MACKE, 2001, p. 295).

la musique et son reflet dans la “représentation ” visible ». (BERNARDONI, 2012, p. 27, nous traduisons)¹⁴⁶.

Rappelons enfin que le leitmotiv en tant que principe structurel participe d’une préoccupation générale qui vise à renforcer l’unité du drame là où le développement du chromatisme rend la tonalité de moins en moins perceptible. Il faut en effet constater que, traditionnellement, tous les mouvements d’une œuvre musicale étaient écrits dans une tonalité dominante. Wagner efface l’unité tonale et lui substitue une unité mélodique. C’est le principe de la forme cyclique¹⁴⁷ où une même petite cellule est la base de la construction des différents mouvements. De manière analogue, dans l’écriture romanesque, selon Thierry Marin, lorsque s’efface la tonalité dominante, qui dans le texte littéraire est représentée par le personnage principal, l’écrivain garantit l’unité de son œuvre par la modulation des motifs conducteurs (MARIN, 2002, p. 8).

Il est intéressant de noter à ce propos que les leitmotive sont une des forces de concentration dont Zola se sert afin de donner une certaine cohérence à ses romans, étant donné la force centrifuge inhérente au système actanciel. Selon Philippe Hamon, le leitmotiv garantit « une persistance et une permanence entre les états disjoints du même personnage » (HAMON, 1998, p. 322). Compte tenu des considérations qui précèdent, nous pouvons à présent affirmer que le leitmotiv littéraire est un élément de la narration qui se répète (en subissant éventuellement des transformations formelles) et qui contribue à la formation du réseau symbolique du récit.

Cela dit, dans la section suivante de ce chapitre, il s’agit d’interroger *Terrains à vendre au bord de la mer* pour y déceler la présence des leitmotive. En particulier, nous essayons de répondre aux questions suivantes : quelle est la raison de l’application de cette technique d’écriture dans un passage textuel déterminé ? Quelles conséquences entraîne son emploi au niveau de la caractérisation des personnages et de la construction temporelle du récit ?

¹⁴⁶ Uno stacco sensibile rispetto alla teoria e alla prassi del *Musikdrama* inteso come azione realizzata attraverso la musica, come risultato della mediazione tra l’intenzione poetica e l’espressione musicale. La duplice funzione dell’azione musicale di Tristan – ora determinata nel dramma, ora organizzata in articolazioni formali in sé finite, di senso ambivalente rispetto al dramma – conduce infatti a una situazione drammaturgica particolare, che da una parte istituisce nessi con l’estetica tardo romantica della musica assoluta e, d’altra parte, risente fortemente della lettura appassionata del *Mondo come volontà e rappresentazione* e dell’influsso che il musicista trasse dalla metafisica della musica di Schopenhauer per insinuare nel dramma il dualismo tra l’invisibile «volontà» agita dalla musica e il suo rispecchiamento nella «rappresentazione» visibile.

¹⁴⁷ Le compositeur français César Franck (1822-1890) est le premier à en faire un usage systématique.

Le leitmotiv apparaît-il seul ou est-il associé à d'autres éléments symboliques qui résonnent dans le roman tout entier ? Il s'agit aussi de montrer dans quelle mesure l'emploi de ce dispositif produit un écart entre l'action visible dans l'intrigue romanesque et l'action souterraine dessinée par le « tressage leitmotivique ». Autrement dit, il faut lire entre les lignes ce que, à un moment donné de l'histoire, le texte n'indique pas de façon explicite.

3.4.1 *Kerahuel, une plage de symboles*

Terrains à vendre au bord de la mer est un roman dont l'intrigue, comme nous l'avons déjà constaté plus haut, n'est pas composée selon le principe de linéarité qui est à la base du récit traditionnel ; au contraire, les histoires s'éparpillent à tel point que, selon ce qu'observe Londeix, les « morceaux réunis pourraient former une grosse nouvelle autonome » (LONDEIX, 2000, p. 18). Cela dit, il est à présent question de montrer que le leitmotiv, en tant que principe de répétition, en est la force centripète.

Il faut d'abord rappeler qu'en ce qui concerne l'écriture romanesque, Édouard Dujardin est un des premiers écrivains qui emploie le leitmotiv comme une technique d'écriture. Dans *Les lauriers sont coupés* (1887), les motifs récurrents s'insèrent dans le monologue intérieur, c'est-à-dire dans le flux continu et ininterrompu de la conscience du personnage¹⁴⁸. À ce propos Dujardin lui-même remarque :

Les Lauriers sont coupés ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire des procédés wagnériens que je me définissais ainsi : la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux venant dire, les uns après les autres, infiniment et successivement, les « états » de la pensée, sentiment ou sensation, et qui se réalisait ou essayait de se réaliser dans la succession infinie de courtes phrases donnant chacune un de ces états de la pensée, sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être, on dirait aujourd'hui de l'inconscient ou du subconscient. (DUJARDIN, 1931, p. 96-97).

Or, constatons qu'il n'en va pas de même dans *Terrains à vendre au bord de la mer*.

¹⁴⁸ Ce roman dujardinien est novateur en ce qui ne relate pas vraiment une histoire mais seulement les pensées qui se succèdent durant quelques heures dans la tête du personnage principal, Daniel Prince. Il est curieux de noter qu'initialement la critique ne reconnaît pas à Dujardin la parenté du monologue intérieur. On en attribue la création à des écrivains anglais appartenant au mouvement moderniste, tels que Virginia Woolf ou James Joyce. Ainsi, Dujardin publie un essai au titre *Le monologue intérieur* (1931) pour revendiquer les origines du procédé et mieux expliquer son fonctionnement.

Dans ce texte céardien, les événements sont narrés par le biais d'une focalisation interne variable¹⁴⁹, ce qui permet au lecteur d'avoir accès à la vie intérieure de plusieurs personnages. Pourtant, il est également possible de connaître l'intériorité des personnages de façon indirecte, par des motifs récurrents qui deviennent en quelque sorte le reflet du flux intime du personnage. À titre d'exemple, rappelons l'importance que joue dans la représentation psychologique de Malbar et de Mme Trénissan le motif du « Château de Tristan ». Comme l'affirme Londeix à ce propos,

On peut suivre, au fil du roman, la naissance progressive d'un nom de lieu, par un enchaînement de métaphores, qui seront les « variations » du « motif ». C'est d'abord une « falaise », des « rochers », « un endroit sauvage de la côte », que l'œil apprivoise, humanise : « silhouette féodale », « vieux château », « paysage pareil au manoir de Keréol », et cela devient le « Château de Tristan ». (LONDEIX, 2000, p. 25).

Il faut souligner que la variation des termes caractérisant le rocher breton réfléchit les diverses sensations que la vue du « château » suscite dans l'esprit de Malbar et de Mme Trénissan tout au long de l'intrigue, en ayant comme but de transmettre le passage dans leur conscience du rêve d'atteindre l'idéal à l'acceptation de la médiocrité du réel, dégradation psychologique qui est symbolisée par l'évolution progressive du thème du Château.

Au sixième chapitre, nous retrouvons Malbar et Mme Trénissan se promenant le long de la falaise, car la cantatrice a demandé à connaître de plus près l'endroit qui selon Malbar ressemble fortement au Château de Tristan ; au début de l'histoire, ce lieu représente pour la diva wagnérienne un temple, car dans le drame, au troisième acte, c'est dans le château de Karéol qu'Isolde entonne le *Liebestod* et renonce à la matérialité de son corps.

Ainsi, Mme Trénissan est d'abord étonnée et emportée par la vue du rocher : « Ici comme là-bas, la voix de Mme Trénissan s'élevait, espérant la rencontre, l'anéantissement des deux amants ensevelis dans leurs délires ». Malbar a toutefois la réaction opposée, la vue du corps de la cantatrice éveillant chez lui les instincts sexuels jusqu'alors refoulés : « Alors Malbar vit le cou de Mme Trénissan à la portée de ses lèvres.

¹⁴⁹ D'après Gerard Genette, la focalisation détermine où est le « foyer de perception » dans un passage de texte (GENETTE, 1983, p. 43). La focalisation est dite « interne » lorsque le point de vue est celui du personnage. À son tour, la focalisation interne peut être fixe (liée à un seul personnage), variable (quand le personnage focal change au cours du récit, par exemple dans *Madame Bovary* où s'alternent Charles et Emma), ou multiple (lorsqu'un même événement est raconté selon des points de vue différents).

Cédant à cette espèce de vertige sensuel que causent la longueur des voyages, l'étourdissement de l'inconnu et l'exaltation provoquée par les plus pures œuvres d'art, il l'embrassa sur la nuque, éperdument » (p. 147). À la fin du onzième chapitre, lorsque Mme Trénissan décide de retourner à Paris pour revenir sur scène, elle prie Malbar de l'accompagner jusqu'au Château de Tristan pour le dessiner et le reproduire dans le « décor » du théâtre :

La feuille de bristol aux dimensions limitées ne pouvait contenir le firmament démesuré et la mer infinie qui, sur place, faisaient au Château de Tristan, un si magnifique cadre d'immensité. Le paysage, ramené à des proportions humaines, sur l'album de Mme Trénissan, apparaissait comme une vignette aimable croquée avec adresse, sans doute, mais fatalement dénuée d'originalité ; et, par suite, dépouillé de tout caractère de rusticité et d'imprévu. (p. 277).

Cette scène dénonce l'écart infranchissable qui existe entre l'idéal de « jouissance éternelle » et de sublimation dont la cantatrice rêve à travers le drame wagnérien et la réalité matérielle avec sa plate médiocrité. Au fur et à mesure que le rêve de Mme Trénissan s'estompe, on assiste à une progressive variation du motif du Château qui prend de plus en plus l'air d'un lieu inatteignable :

Elle n'osait plus se trouver face à face avec le Château de Tristan. Là-bas, son architecture démesurée lui rappelait les hauteurs d'ambition qu'elle n'avait point atteintes ; sa gigantesque silhouette semblait se dresser devant elle comme une accusation permanente ; et Malbar remarquait, que, à la fenêtre, Mme Trénissan se plaçait toujours le dos tourné à ce côté du paysage. (p. 355-356).

La frustration vis-à-vis des idéaux perdus à la fin de l'histoire est telle qu'elle empêche les deux amants de reconnaître l'existence d'un endroit auparavant glorifié :

Le Château de Tristan n'existait plus. Les rochers autrefois érigés en donjons, découpes en créneaux, arrondis en échauguettes, et, sous le ciel, béants comme des porches, gisaient, pêle-mêle, lamentables et effondrés. [...] Malbar et Mme Trénissan regardaient sans émotion ce chaos de pierres informes qui n'évoquait plus rien de la majesté d'illusion du décor où, jadis, ils avaient essayé de donner une existence réelle à leurs rêves. Leurs rêves écroulés, quoi d'étonnant que le décor se soit abîmé, à son tour ! Le désastre de leur vie les empêchait de s'affliger du désastre des choses. Car un raz de marée plus terrible encore que le raz de marée démolissant le Château de Tristan, avait ruiné en eux un idéal que, cependant, ils croyaient plus indestructible que les rocs. (p. 772).

Cela dit, nous passons à présent à l'analyse d'un motif lié aux relations amoureuses¹⁵⁰ (et en particulier aux scènes de « duo d'amour » dont on a parlé plus haut) que nous avons baptisé « motif de l'oiseau ». L'apparition du motif a lieu lors du premier dialogue amoureux de deux enfants de l'hôtel d'Orange, Olivier Hestodeau et Pauline Nicous, au troisième chapitre. Pauline joue avec le jeune garçon sur la plage où « ils plantaient des rameaux de tamarins, des débris de goémons ; construisant à grands coups de pelle des fortifications qu'ils prenaient plaisir à voir attaquer, puis détruire par le flot » (p. 59), tandis que sur la terrasse son père discute avec les autres pensionnaires à propos de *Lulli*, la comédie dont la jeune fille est protagoniste, déguisée en marmiton. Il s'agit d'une scène qui s'interrompt et qui est représentée de façon presque identique au quatrième chapitre ; après que les pensionnaires de l'hôtel sont partis pour l'expédition à Kioch'vor, nous retrouvons les deux enfants au bord de la mer où, surveillés par la gouvernante allemande, ils construisent une grande ville de sable. Leur château est peu à peu démolé par la montée de la marée :

Ils se reculèrent. Derrière eux, le port qu'ils avaient creusé, comme par un raz de marée, fut rempli jusqu'au haut de ses quais. **Une plume d'oiseau flottait sur la ville effondrée.** Un instant ils s'amusèrent à la faire évoluer comme un bateau. Puis le flot s'en retournant, **la plume s'en alla**, emportée dans la mer. Olivier, les deux mains sur le manche de sa pelle, d'un air très réfléchi, **la regardait partir.** Il se taisait. (p. 83, nous soulignons).

De prime abord, on ne saurait pas exactement quelle signification attribuer à cette plume d'oiseau ; pourtant, elle ne semble pas être un élément à ignorer, car le narrateur montre une certaine insistance descriptive sur cet objet. Il s'agit, semble-t-il, d'un signe renvoyant à un idéal envolé, peut-être à cet idéal d'amour pur d'Olivier qui s'enfuit loin, emporté par « la montée de la marée ». C'est ce que le narrateur veut, semble-t-il, communiquer au lecteur en décrivant le flottement de la plume au-dessus du château de sable ; nous nous trouvons face à une référence potentielle au motif du « Château de Tristan » et donc à l'histoire de Malbar et Mme Trémissan ? Le « motif de l'oiseau » réapparaît dans une modulation ironique au sein du même chapitre, lorsque Malbar reçoit la visite de Mariette dans sa chambre : « Malbar la regardait, considérant les ajustements de cette femme élégante, **soignée comme un oiseau, parfumée comme une cassolette** » (p. 91, nous soulignons).

¹⁵⁰ On assiste, tout au long du roman, à la naissance d'un nombre considérable des couples, à savoir : Olivier Hestodeau et Pauline Nicous; Charlescot et Mlle Ophélie ; Charlescot et la « fraülein » ; Rachimboung et Ophélie Minahouet ; Rachimboung et Mme Hestodeau ; Rachimboung et Mariette; Malbar et Mariette ; Malbar et Mme Trémissan; Baluche et la Mal-Commode. Baluche et Camélia.

Remarquons que Malbar compare doublement la jeune femme à un volatile ; premièrement, en associant son élégance à celle d'un oiseau et, ensuite, en rapprochant son odeur agréable à celle d'une « cassolette », c'est-à-dire un plat de cuisine fait à base de poulet. Il semble que dans ce contexte on puisse associer le motif de l'oiseau à celui d'un désir pulsionnel et charnel que le journaliste ressent envers cette jolie femme.

Dans le chapitre suivant, on constate la présence d'une reprise avec variation de ce leitmotiv, lors de l'arrivée à l'improviste de Mme Trénissan à la gare de Kerahuel :

La dernière, dominant la foule de toute sa tête, **une femme marchait**. Malbar, surpris, reconnut **une petite toque en plume de lophophore** dont se coiffait volontiers Mme Trénissan. Mme Trénissan, est-ce que ce serait-elle ? Elle s'avança. Oui, c'était Mme Trénissan ! et rejetant le pan de la grande pelisse de soie bleue où se drapait **son imposante personne**, Mme Trénissan tendit la main à Malbar. (p. 114-115, nous soulignons).

Le signifiant lié au champ sémantique du volatile se présente ici sous la forme de l'ornement du chapeau de Mme Trénissan. En cherchant des renseignements sur le lophophore, on découvre qu'il s'agit d'un grand oiseau galliforme, semblable à un faisan, au plumage bleu et vert, c'est-à-dire les mêmes couleurs que la pelisse portée par la cantatrice, dont la taille est aussi imposante que celle de l'oiseau dont elle porte la plume. Le motif a subi une autre variation, passant d'une idée d'« élégance et légèreté » à celle de « magnificence et pesanteur ». Or, si l'on compare les deux dernières apparitions du motif, il est possible de prédire que la relation amoureuse entre ces deux personnages sera plus compliquée que celle qui se tisse entre Malbar et Mariette.

Rappelons d'ailleurs que la pesanteur est, comme on l'a montré dans l'analyse du système actanciel, une caractéristique intrinsèque à la figure de Mme Trénissan et que le motif de l'oiseau contribue à mettre en lumière. Après cette rencontre à la gare voulue par le hasard entre Malbar et la cantatrice wagnérienne, s'ouvre une digression sur Mme Trénissan ; bien que la soprano soit comparée à des éléments qui transmettent l'idée de pesanteur (une statue, un colosse) elle arrive toutefois à s'envoler grâce à sa voix : « et quand, après une longue attente, sa voix enfin se mêlait aux instruments, elle se sentait soulevée hors d'elle-même, hors du monde, surhumaine, immatérielle, transfigurée » (p. 120).

Un peu plus loin, les deux personnages s'épanchent sur leur amour passé, en concomitance avec le passage d'oiseaux marins :

Vous n'en dites rien. Mais, franchement, avouez qu'au moment de notre séparation, vous avez éprouvé la satisfaction d'une délivrance. Des goélands volaient à fleur d'eau. Chien-de-Nous, on ne savait d'où, aboyait sur leur passage. (p. 148).

L'affirmation cynique de Mme Tréniisan est déniée par Malbar qui « prit la main de Mme Tréniisan. Comme s'il eût tenu un oiseau prêt à s'échapper, doucement, il la serrait dans les siennes » (p. 148). Par la suite, le motif de l'oiseau réapparaît plusieurs fois au cours des chapitres, subissant chaque fois des variations.

Au neuvième chapitre, c'est la fable de la Fontaine intitulée *Les deux pigeons*¹⁵¹ que Mme Vincent Trois veut déclamer pendant la tombola organisée par les Minahouet :

Dans son goût de tout rapporter à sa personne, elle ajustait La Fontaine à ses fantaisies, prétendait lui donner un sens nouveau, dont elle seule possédait le secret, et récitait les passages les plus tendres avec des clignements d'yeux et des gestes malins pour leur attribuer une signification égrillarde. Elle accompagnait notamment les vers : voici nos gens rejoints, et je laisse à juger de combien de plaisir ils payèrent leurs peines. (p. 213).

Notons la valeur de mise en abyme que ce passage assume à posteriori, lorsque le destin des deux pigeons peut être associé à celui de Malbar et Mme Tréniisan. Peu après, il est des « pigeons blancs » qui habitent les lézardes de la chapelle de Saint Coulm, lieu sacré d'où un jour sortit le saint sous forme de colombe pour sauver un navire en péril.

Il s'agit d'un passage où l'attention est dirigée sur Charlescot et Ophélie, qui discutent sur l'amour, seuls au chevet de la chapelle, tandis qu'en bas est célébrée la messe qui tous les ans est dédiée à Saint Coulm : « un oiseau s'approcha » et « ils se le montrèrent sans rien dire, marchant sur la pointe des pieds, pour ne pas l'effrayer. L'oiseau s'envola » (p. 229). Voilà une autre apparition soudaine d'un volatile représentant un « idéal envolé » au milieu d'un duo d'amour¹⁵².

¹⁵¹ Dans cette fable de La Fontaine, il est question d'un couple de deux pigeons dont l'un veut partir en voyage. Après un voyage désastreux le pigeon voyageur retour au bercail. La Fontaine nous livre la morale : le bonheur est à chercher chez l'autre et non dans le désir égoïste de « voyager ». Ironiquement, Céard fait subir à la copie de la fable le même destin malheureux du pigeon voyageur ; Mme Vincent Trois « l'oubliait partout, sur les tables, sur les chaises, sur la plage. Le vent l'envolait au long de la terrasse, les garçons la retrouvaient, dans le sirop, auprès des soucoupes. Elle se maculait d'autant ; et certain jour, Mme Vincent Trois, indignée, dut l'arracher à Chien-de-Nous. Le chien la tenait entre ses pattes, et pour jouer, commençait de la déchirer à belles dents » (p. 213-214).

¹⁵² L'effet polyphonique est ici atteint par la juxtaposition de la déclaration amoureuse de Charlescot et les phrases psalmodiées de la messe en honneur de Saint Coulm.

Nous avons repéré, dans ce passage, la présence d'un autre signifiant avec une valeur de leitmotiv qui revient tout au long du roman, que nous avons appelé « motif des fleurs ». Tandis qu'Ophélie refuse la proposition de mariage de Charlescot, le photographe, « les yeux à terre, s'étonnait de trouver dans l'herbe des touffes d'immortelles jaunes. Au-dessus, le vent, sous son haleine tiède, inclinait des tiges d'œillets mauves » (p. 230). Il s'agit d'une double présence florale emblématique du conflit art/amour : on retrouve d'un côté, des immortelles, qui symbolisent la gloire¹⁵³et, de l'autre, l'œillet mauve, fleur qui est censée incarner l'amour¹⁵⁴.

On assiste à une autre apparition de ce motif au cours du onzième chapitre ; lorsque les vacanciers s'apprêtent à quitter la plage de Kerahuel, l'attention du narrateur se focalise sur des œillets mauves cueillis par Pauline, qui transforment la boîte du violon de la jeune fille en cercueil :

Pour se faire leurs adieux sans être dérangés Olivier et Pauline s'étaient réfugiés dans le local de la consigne ; et là, assis l'un à côté de l'autre, sur une malle non réclamée, ils se tenaient les mains. Pauline, à ses pieds, avait posé l'étui de son violon - le violon de Lulli - et dessus, **un petit bouquet d'œillets mauves cueillis par elle**, le matin, en courant une dernière fois au long de la falaise. **Sur la boîte d'acajou verni, les fleurs, comme sur un cercueil, se fanaient, répandant autour des enfants toutes les senteurs tristes de la mort et de l'automne.** (p. 288-289, nous soulignons).

Il est possible d'affirmer que dans ce contexte le motif prend une connotation de « rêve fané », métaphore qui se représente dans la deuxième partie du roman. Au treizième chapitre, on retrouve Mme Trénissan à Kerahuel, dans le « terrain à vendre » qu'elle a acheté et où elle a fait construire sa demeure, en face de l'idyllique Château de Tristan ; voilà qu'elle retrouve, parmi de vieux objets vieillis qu'elle tire des valises, les fleurs fanées de sa carrière passée¹⁵⁵ et oubliée au fond des souvenirs :

¹⁵³ Pline l'Ancien explique, dans son *Histoire Naturelle*, qu'il s'agit d'un symbole de popularité et de gloire : « L'héliochrysum, nommé par d'autres chrysanthemon, a de petits rameaux blancs et les feuilles blanchâtres, semblables à celles de l'aurone. Les bouquets, disposée en rond, et brillant comme l'or aux rayons du soleil, pendent en grappes et ne se flétrissent jamais ; aussi en fait-on des couronnes pour les dieux, usage auquel Ptolémée, roi d'Égypte, fut constamment fidèle » (PLINE L'ANCIEN, 1850, p. 70).

¹⁵⁴ Selon les experts en botanique, il symbolise la passion, le désir et le romantisme, ce qui explique la raison pour laquelle les peintres de la Renaissance représentait l'œillet dans les scènes de fiançailles.

¹⁵⁵ Au onzième chapitre, Mme Vincent Trois jette aux pieds de Malbar le bouquet d'œillets cueillis par Pauline ; ensuite, lors de l'échec de Mme Trénissan dans la représentation d'Isolde à Paris, c'est toujours Mme Vincent Trois qui jette à ses pieds un bouquet, qui devient ainsi symbole de deuil artistique.

[...] sous des rubans où s'inscrivaient des lettres en or, elle revit le tas des couronnes jadis jetées à ses pieds, sur les estrades des festivals, quand, pour applaudir en même temps que le public, et provoquer plus sûrement un rappel, les violons de l'orchestre, du bois de leurs archets, frappaient la caisse de leurs instruments. **Et elle respirait l'odeur de ces fleurs mortes qui jadis, dans sa loge, avaient mêlé leurs parfums à l'exagération de l'enthousiasme.** Il en était d'artificielles dont l'éclat non plus n'avait pas duré et qui, sous leurs feuilles jaunies, montraient une armature en fil de fer. Elle les secouait à poignées, stupéfaite comme d'une révélation en voyant sur les rubans les noms des villes où elle avait été applaudie. (p. 340-341, nous soulignons).

Peu après, Mme Tréniisan et Malbar sont assis au vieux piano de l'hôtel d'Orange que la cantatrice a fait emmener dans sa demeure. Le thème floral réapparaît sous la forme des œillets mauves qui transforment le piano de Mme Tréniisan en monument funéraire tout comme le bouquet de ces fleurs avait changé la boîte du violon de Pauline en cercueil :

Un soir, pour essayer de ranimer les passions anciennes et de rejoindre leurs esprits dans la même exaltation pour un chef-d'œuvre, **repoussant sur le couvercle une touffe d'œillets mauves** cueillis sur la falaise et se fanant dans l'eau d'un vase de cristal verdi par le reflet de leurs tiges, Malbar ouvrit le clavier. (p. 344, nous soulignons).

Au seizième chapitre, le motif de l'oiseau se lie à celui des « fleurs fanées » pour désigner la tentative d'envol vocal de Mme Tréniisan au cours de la soirée littéraire qu'elle organise avec Malbar dans sa maison de Keréol :

Dressée sur la pointe des pieds, emportée dans l'air sur les ondes de la musique, **elle semblait s'élever, grandir, quitter le sol, être aspirée par le ciel ; les grandes manches de sa robe, suivant le mouvement de ses bras élançés dans l'espace, palpitaient dans la nuit comme des ailes blanches.** Mais Mme Tréniisan, malgré sa conscience et son savoir, n'arrivait pas à rejoindre dans les espaces éthérés l'ascension lumineuse de l'âme de Tristan. **Pareille à un oiseau blessé qui chancelle en son essor,** sa voix, brisée jadis par la longue lutte soutenue contre l'orchestre et le public, alors qu'elle entreprenait de chanter en entier les trois actes de la partition, sa voix ne gardait plus assez de puissance et d'intensité pour soupîrer avec éclat, **cette musique d'un cœur de femme qui doucement s'évapore comme le parfum dernier d'une fleur au grand soleil.** (p. 433-434, nous soulignons).

Dans le passage cité ci-dessus, c'est « le cœur qui s'évapore comme le parfum dernier d'une fleur au grand soleil » ; une variation du motif de la « fleur fanée », signifiant négatif symbolisant le deuil de l'art. Au dix-neuvième chapitre, c'est le tapis fleuri de la demeure de Mme Tréniisan.

Il s'agissait une fois d'une image qui établissait la limite « infranchissable » entre les deux chambres et que Malbar ne pouvait pas dépasser, mais que désormais il peut traverser à son aise étant donné que Mme Tréniisan a renoncé à sa carrière d'artiste ainsi qu'aux couronnes fleuries que lui lançait le public :

Malbar, maintenant, au bout du corridor séparant sa chambre à coucher de la chambre occupée par Madame Tréniisan, dépassait volontiers **les fleurs de ce tapis qu'il jugeait infranchissables au temps de ses scrupules**. La nuit tombée réunissait dans le même lit la cantatrice et le journaliste, sous la même lampe. La physionomie nocturne de Keréol se modifiait ainsi sous l'influence des sentiments infimes s'épanchant désormais librement sous son toit. (p. 495, nous soulignons).

Constatons que cette scène est une reprise avec variation de celle du douzième chapitre où le narrateur décrit les nuits d'amour de Baluche et de la Mal-Commode, installés clandestinement dans la maison en construction de Mme Tréniisan¹⁵⁶:

Du plafond, au-dessous des toiles d'araignées, une lampe pendait, alimentée par une cotisation de pétrole prélevée de maison en maison ; et dès quatre heures du soir, époque où l'ombre descend, jusqu'à minuit, moment où le ciel, tout entier, resplendit d'étoiles, des conversations se mêlaient aux émanations des vaches levant la queue, devant leur râtelier. Dans l'écurie, une bouée montait, comme d'un fumier ; et la lumière de la lampe s'obscurcissait au milieu de la vapeur des corps et de la sottise des propos. (p. 313-314).

Au vingt-et-unième chapitre, le motif des fleurs souligne la dégradation artistique de Mme Tréniisan et de Malbar, qui n'arrivent même plus à transcrire « les airs simples » et les « poésies barbares » d'Yvor : « les strophes changeant de terroir, dès qu'elles entraient dans la littérature, dépérissaient sur le papier ; telles les touffes d'œillets sauvages fleurissant seulement en grand air, et qui, transplantées de la falaise dans un jardin, se fanent et meurent en un jour » (p. 541).

¹⁵⁶ Notons que, peu avant de ce passage, résonne le motif de l'oiseau : à son arrivée la Mal-Commode « poussait un petit cri pareil au gloussement d'une poule » et Baluche lui répond, « par une sorte de cocorico » (p. 313). Il s'agit d'une variation « dégradée » du motif qui « migre » de son sens originel d'« idéal envolé » à celui d'« amour malfamé ». Un peu plus loin, la Mal-Commode découvre la relation louche que son amant entraîne avec Camélia par un billet d'amour qu'un oiseau de mauvais augure « portait à l'une de ses pattes un petit billet attaché avec un bout de ruban » (p. 33) ; enfin, au vingt-troisième chapitre c'est la « volaille volée » par Baluche qui à l'époque de Noël a la coutume « de dévaliser les pigeonniers, clapiers et basses-cours » (p. 574).

Ce motif revient au vingt-troisième chapitre : après l'avortement clandestin de Camélia, les policiers fouillent dans sa chambre et voici que, d'un tas de vieux objets volés, surgit un vieux bouquet fané¹⁵⁷:

Suante et livide, ainsi que dans un rêve, **de son grabat semblable an nid d'une pie voleuse** elle regarda tirer des cuillers à cafés, des nœuds de ruban, des bobines de fil, des paquets de chicorée, des boîtes à poudre de riz [...], Derrière elle, penché sous le lit, le greffier **trouva un bouquet maintenant fané que Camélia s'était offert à elle-même**, le jour anniversaire de sa naissance, des pots vidés de leurs confitures; et, de plus, une série de casseroles en cuivre, détournée de la cuisine et par Camélia, utilisées comme vases de nuit. Toutes en rang, l'une à côté de l'autre elles débordaient d'urine. (p. 602-604, nous soulignons).

Encore une fois le motif de l'oiseau et celui des fleurs retentissent pour mettre en lumière la dégradation d'une bonne qui en réalité n'est que le reflet de la dégradation de madame Trénissan. Notons d'ailleurs l'analogie de cette scène avec celle dont on a déjà parlé plus haut, où la cantatrice retrouve des fleurs fanées parmi la quincaillerie de sa vie passée. De tout ce qui précède, il ressort que le motif de l'oiseau et le motif des fleurs résonnent dans divers contextes en modifiant légèrement leur signification, tout en gardant leur sens primaire d'un « idéal qui s'envole » et d'un « rêve fané ».

3.4.2 *Des personnages-leitmotive*

Dans *Terrains à vendre au bord de la mer* il est souvent question de l'entrée en scène, au cours de la narration, des personnages secondaires qui font la liaison entre des histoires qui seraient autrement isolées. Selon Londeix, « les quelque cinquante personnes nommées dans le roman font penser aux instruments d'un orchestre ; chacune pouvant être sollicitée d'intervenir à tout instant, selon son registre, dans une histoire qui lui est étrangère » (LONDEIX, 2000, p. 18-19). Dans cette section, nous essayons de montrer la raison de l'apparition fréquente de ces personnages secondaires ainsi que d'en définir le rôle à l'intérieur du système actanciel.

¹⁵⁷ Il est curieux de rappeler que le motif du bouquet de fleurs joue un rôle fondamental dans *Madame Bovary*. Au début de sa vie conjugale, Emma découvre le bouquet de l'ancienne femme de Charles, tandis que la première partie du roman se termine sur la destruction de son bouquet, ce qui paraît une représentation de la mort de son amour ; c'est elle-même d'ailleurs qui associe le bouquet à l'idée de mort. Ensuite, les divers emplacements du bouquet au long du récit indiquent la déception croissante d'Emma.

Or, revenant au tableau actanciel qu'on a dressé plus haut, il est possible de constater qu'il est quelques personnages aux marges de la société qui apparaissent aussi fréquemment que les protagonistes et à un moment marqué de l'histoire ; il s'agit du clochard Baluche, de la Malcommode, l'ivrogne du village, et, ce qui ne va pas sans surprendre, d'un chien errant qui répond au nom de Chien-de-Nous. Comme nous l'avons déjà observé, ces figures sont un reflet de la dégradation des protagonistes. Nous irons jusqu'à dire qu'il s'agit de personnages-leitmotive, au sens où ils jouent un rôle de rappel diégétique ; ainsi, il est possible d'affirmer qu'ils assument une fonction semblable à celle qu'Hamon attribue aux personnages-anaphores¹⁵⁸.

Remarquons d'abord que ces figures sont introduites dès les premières pages par des digressions descriptives. Lorsque Malbar commence à écrire son article *Au Pays de Tristan*, il est interrompu plusieurs fois par l'entrée en scène de ces types plutôt bruyants : d'abord « réveillé par le bruit de la foule, braillant au dehors, dans un coin de la chambre », Chien-de-Nous « grondait » (p. 6)¹⁵⁹ ; ensuite « des vociférations poussées au dehors et emplissant la fenêtre ouverte interrompirent Malbar. Il se leva ; et, accoudé sur l'appui de la croisée, regarda. Les vociférations venaient de la Mal-Commode » (p. 9).

Enfin, c'est Malbar lui-même qui appelle Baluche, sorte de clochard qui « se refusait énergiquement à toute espèce de travail » (p. 15), dédoublement en ce sens de Malbar dont il singe l'attitude artistique et amoureuse tout au long de l'intrigue¹⁶⁰. En quelques pages sont ainsi introduits les trois personnages qui jouent dans le roman un rôle mnémonique, revenant tout au long de l'histoire, surtout, comme l'affirme Macke, en fin de chapitre (MACKE, 2001, p. 296), et amenant avec leur présence le pressentiment des événements négatifs qui concernent les protagonistes du roman, tels que la dégradation artistique, l'ordure sexuelle et la mort.

¹⁵⁸ Dans son article, Hamon distingue trois fonctions : des personnages-référentiels, c'est-à-dire historiques, mythologiques, ou sociaux, ou des types, comme « l'ouvrier », qui produisent un "effet de réel" ; des personnages-embrayeurs, à savoir des porte-parole, des chœurs, des interlocuteurs socratiques, des bavardes, etc. ; des personnages-anaphore, qui prédisent ou qui ont une mémoire, devenant ainsi des signes mnémotechniques pour le lecteur. Un personnage donné peut être polyvalent (HAMON, 1972, p. 95-96).

¹⁵⁹ L'entrée en scène de Chien-de-nous au premier chapitre, assoupi par terre, près de Malbar, rappelle celle de Kurwenal au premier acte de *Tristan et Isolde* qui, comme l'indique le livret de ce drame, se trouve aux pieds de Tristan « étendu négligemment » (WAGNER, 1886, p. 8).

¹⁶⁰ Baluche lui-même l'affirme au douzième chapitre : « Qu'est-ce que tu fais donc là-bas, qu'on ne te voit plus, Baluche, demandaient, par aventure, les curieux du village : et Baluche, d'un air digne, répondait : - je fais comme M. Malbar, je travaille » (p. 311).

Si l'on examine la caractérisation de ces trois figures, on remarque que Chien-de-Nous est en plusieurs occasions traité à l'instar d'un être humain, « si plein d'amour propre » et de « dignité » (p. 7), courant, lui aussi, après ses « aventures amoureuses » (p. 78), alors que Baluche et la Mal-Commode sont décrits par l'animalisation, qui, comme l'explique Henriete Karam, est un procédé de figuration de la dégradation humaine (KARAM, 2017, p. 89).

Ainsi, le surgissement soudain soit de Chien-de-Nous soit de Baluche ou de la Mal-Commode au milieu de l'intrigue provoque chez le lecteur le pressentiment que quelque chose de néfaste va se passer avec les personnages en scène.

Il s'agit, semble-t-il, d'un procédé de concrétisation psychologique dont Céard se sert pour mieux montrer la déchéance des héros. Comme l'affirme Colette Becker :

Il utilise encore le retour de personnages, de plus en plus sales, dégénérés, misérables, la Mal-Commode, Baluche, M. Pascal, ou le chien abandonné adopté par Malbar, Chien-de-Nous, véritable symbole de la triste condition humaine, qui ponctuent le récit comme Wagner ponctuent ses œuvres de leitmotive. (BECKER, 2000, p. 940).

Au deuxième chapitre, après la fin du dîner organisé par le maire Rachimbourg en commémoration du 14 juillet, tous les habitants de Kerahuel se réunissent sur la plage pour danser autour du feu. Cependant, le regard de Malbar tombe sur Baluche et la Mal-Commode, qui, « loin du bruit, loin du monde se promenaient du pas lent des amoureux » (p. 45), isolés aussi bien que Chien-de-Nous, que Malbar aperçoit sur la plage, parmi les terrains à vendre, seul, en train de happer « goulument les puces de mer » (p. 46).

Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'arrivée soudaine de ces personnages a souvent lieu lors des scènes de « duo d'amour ». Citons à titre d'exemple, un passage au quatrième chapitre, où les déclarations romantiques d'Olivier Hestodeau sont interrompues par l'entrée en scène physique et « sonore » de la Mal-Commode :

Je pense à quelque chose, répliqua Olivier. Il allait parler, mais en ce moment la Mal-Commode passa. Dans sa haine des étrangers, de loin, elle criait des injures aux deux enfants qu'elle croyait sans défense. [...] Déjà Olivier et Pauline avaient été traités par elle de bâtards et de cochons grillés quand Malbar s'avança, montrant sa canne. La Mal-Commode alors s'en alla chanceler plus loin, en chantant des cantiques. (p. 83-84).

Au quatrième chapitre, la simple présence de Chien-de-Nous rappelle non seulement la médiocrité humaine, mais provoque en même temps un retour en arrière narratif où Mariette raconte l'anecdote concernant le prénom du chien¹⁶¹:

Mais Chien-de-Nous, ce n'était pas son nom. [...] C'était le chien d'un fermier de mon Monsieur, répliqua Mariette. Abusant de son bon caractère, les enfants lui attachaient une corde au cou, le jetaient dans l'eau d'une mare, jouaient à le repêcher. Mais voilà qu'un jour un petit de quatre ans, à peine, fut entraîné. Quand le chien revint avec la corde, l'enfant n'était plus au bout. On le retrouva dans la vase, noyé. On ne pouvait en vouloir au chien. Pourtant, comme tous les jours, la présence de Chien-de-Nous rappelait les parents à leur deuil, pour ne pas tuer cette brave bête, ils l'ont confiée à un de leurs charretiers, pour le perdre. (p. 90-91).

Le meurtre commis par le chien peut, à première vue, sembler une histoire anodine ; il est possible pourtant d'affirmer que cet épisode lugubre assume une valeur proleptique, car préfigure l'infanticide que commettra Camélia au vingt-troisième chapitre, crime qui est d'ailleurs dénoncé par Chien-de-Nous lui-même, grâce à son vice de flairer les ordures :

Dans la cour de Keréol, Chien-de-Nous, mis en appétit par les goinfreries du réveillon éparées aux alentours, auprès du fumier, flairait la chair fraîche. Il travailla si bien de son museau et de ses pattes que, le lendemain matin, Mme Siméon apportant le lait, trouva l'animal se roulant avec délices sur le cadavre du fils Baluche exhumé de la pourriture. -Quelle horreur ! s'écria-t-elle, voici un chien ici qui n'a pas honte de se vautrer sur des humains qui sont mort ! (p. 593).

Rappelons que Malbar, ayant appris l'épisode de l'enfant noyé, donne au chien le sobriquet « l'Assassin », étiquette qui lui confère davantage un rôle de mauvais augure. À la fin du roman, lors du jour des Trépassés, Malbar et Mme Trémissan, revenus à Kerahuél après une longue période d'absence, rencontrent l'animal qui, sans force pour « chasser aux puces de mer » (p. 774) s'éteint sous leurs yeux¹⁶²:

¹⁶² À la fin de ce même chapitre, après que les Minahouet se sont enfuies, on retrouve dans leur chambre le perroquet Jacquot qui, abandonné par les deux femmes il y a plusieurs jours, crève de faim : or, cet épisode prend un aspect proleptique par rapport à celui de la mort de famine de Chien-de-Nous, qui est d'ailleurs témoin du décès de Jacquot. Il s'agit en outre d'une référence intertextuelle : le destin malheureux de Jacquot ne va pas sans rappeler celui de Loulou, le perroquet adoré par la servante Félicité qui est protagoniste de la nouvelle de Gustave Flaubert intitulée *Un cœur simple* (1877). Céard fait, semble-t-il, un autre clin d'œil à cet ouvrage flaubertien en appelant Mme Siméon la femme guérisseuse de Kerahuél.

Ainsi, privé de ses deux familiers, Chien-de-Nous dépérissait, rongé de vermine et d'ennui. Après de grands efforts, boiteux et trébuchant, mis en marche seulement par les secousses de l'agonie, il se poussa vers Malbar et Mme Tréniisan : Tiens, te voici, mon vieux. Comment vas-tu depuis qu'on ne t'a vu ? Chien de-Nous, flatté par la caresse de la parole, battit de la queue. Affectueusement, il essaya de tendre une patte pelée et qui tremblait. Soudain, ses yeux, ainsi que les feux d'un bateau, l'un rouge à bâbord, l'autre vert à tribord, vacillèrent dans leurs orbites sans cils. Leurs lueurs vagues s'éteignirent avec le jour qui expirait, et Chien-de-Nous, la gueule baveuse, roula, mort, aux pieds de ses amis. (p. 774).

Le décès du chien ne symbolise pas la mort comme rédemption, mais la mort comme dégradation, dissolution de tous les idéaux de deux protagonistes qui, contrairement à Tristan et Isolde, sont condamnés à vivre dans le monde réel. C'est le message transmis par le dernier paragraphe du roman, où résonnent les motifs du chien et des fleurs :

Entre les vagues, à la dérive, **les fleurs noyées d'eau, une à une, coulaient bas**, au milieu de l'ombre. **Et le décès de la bête** ravivant chez Malbar et Mme Tréniisan toutes les douleurs qu'ils avaient subies, éperdus devant les détresses qu'ils redoutaient encore dans l'avenir, épaves humaines se rattachant l'une à l'autre, sur cette côte pleine des épaves de leurs rêves, ils s'embrassèrent en pleurant si fort que le bruit de la mer semblait fait de leurs sanglots. (p. 774-775, nous soulignons).

Constatons aussi la présence dans le texte de passages où, malgré l'absence physique de Chien-de-Nous, résonne sa signification d'« humanité dégradée », par l'emploi que font les personnages ou le narrateur de la métaphore du « chien qui chasse le gibier ».

Ainsi, M. Garnafe « avec un flair de chien qui chasse, [il] éventait les adultères » (p. 180 -181) ; Mme Vincent Trois est « comme les chiens errants chassant pour leur compte et mangeant seul le gibier qu'ils arrivent à forcer » (p. 224); Ophélie Minahouet est destinée à « chasser l'homme comme le chien est dressé à rapporter le gibier »(p. 232); ou encore le juge d'instruction qui est tel « le chien de chasse un instant mis en défaut » qui « reprend la voie du gibier qui l'a trompé » (p. 601). À son tour, on retrouve cette forme du motif du chien liée à la reprise avec variation du motif de l'oiseau.

Au quatorzième chapitre, Charlescot, tel un chien qui chasse, après sa déception amoureuse avec Mlle Ophélie, décide de se mettre à tirer sur les oiseaux marins¹⁶³:

Sur le calme bassin, **les mouettes nageaient en groupes**, toutes blanches sur l'eau bleue. Charlescot les laissait plonger, épilucher leurs plumages avec leur bec, plonger encore pour chercher, le long des bateaux, des détritrus de poissons. **Faire feu sur ces oiseaux posés lui paraissait une manière d'assassinat**, et il jugeait plus noble de viser les autres, ceux qui, du fond du ciel, arrivaient à tire-d'ailes, et qu'il fallait atteindre au vol. Pour mieux les voir, il avait acheté des lunettes, les guettait de loin, épaulait son fusil ; puis, d'un air découragé, le replaçait sous son bras. Les mouettes passaient hors de portée. Alors, désespérant de les massacrer, **il les traitait de « sales bêtes »**. (p. 369, nous soulignons).

Les « sales bêtes » qui passent hors de la portée du chasseur Charlescot sont les femmes que le célibataire ne réussit pas à attraper. Pourtant, il semble que le motif assume aussi une valeur proleptique par rapport à la séquence suivante ; celle où le docteur Laguéprie, parti en voyage, découvre, lors de son retour à l'improviste, Baluche et Camélia qui, ayant occupé sa maison pendant son absence, sont allongés dans son lit au milieu de « miasmes d'ignominie » (p. 372). Cette fornication de « sales bêtes », d'un couple de faux artistes, est à son tour un clin d'œil à ce qui arrive peu après à Malbar et Mme Trémissan, au cours du seizième chapitre.

Au treizième chapitre, c'est Malbar qui se prête à l'activité cynégétique : « les yeux fixés sur le sol, il essayait de s'intéresser aux traces laissées sur le sable par les pas des oiseaux et par les pattes des chiens » (p. 381).

Au vingt-et-unième chapitre l'écrivain, ayant terminé d'une façon insatisfaisante son œuvre, désormais résigné à la vraie vie du mariage et de la paternité, se met en vain à la chasse d'un idéal dont il ne reconnaît même plus la nature :

[...] Il écrivit le mot : Fin. Cet instant si longtemps désiré, lui devenait désagréable car il ne lui apportait plus de délivrance. Il souhaitait maintenant que son œuvre prolongée indéfiniment, en des chapitres innombrables, le dispensât de toute autre pensée. Mais il se promettait en vain de la relire et de la corriger. Il se sentait à l'extrémité de son invention et de son courage ; ne

¹⁶³ Il s'agit d'une scène qui revient à plusieurs reprises au cours de l'intrigue ; lors de sa première manifestation, qui se fait au quatrième chapitre, au départ pour l'expédition à Kioc'h Vor, c'est M. Garnafe qui « en mer, se proposait de tirer des coups de fusil, sur les mouettes » (p. 76). Au dix-neuvième chapitre, c'est Laguéprie le chasseur qui « porterait désormais une arme dans sa poche ; et Malbar lui prêta son revolver. Laguéprie, pour l'essayer, le déchargea sur la plage, prenant pour cible un des écriteaux : « Terrains à vendre » ; et les plus enragés devinrent calmes en apprenant que le docteur, à chaque coup, faisait mouche sur la lettre qu'on lui désignait. Il abattit aussi des oiseaux qui volaient au large, et Pauline, dans le casino, s'exaspérait au bruit des détonations » (p. 513).

trouvait plus rien à penser, rien à écrire sur un sujet, pour lui épuisé jusqu'au fond. Alors dans son cerveau vide, l'idée : « Je suis père » réapparut plus lancinante, plus obstinée que jamais ; et, devant son manuscrit fermé, Malbar pleura, cependant que, au dehors, sur la jetée, retentissait le glas de la cloche de brume. Comment se dirigerait-il maintenant dans la brume de mystère épandue sur sa vie ? [...] Décembre, avec ses froids, faisait passer au-dessus de Keréol d'immenses vols d'oiseaux. Fuyant le continent en glace, sur les bords où la mer entretient une température plus douce, **pluviers et vanneaux, oies et canards sauvages émigraient par grandes bandes. Malbar, pour passer le temps, entreprenait de chasser ce gibier d'aventure.** Il emmenait Chien-de-Nous, Baluche comme rabatteur. Avec eux, pendant des journées, il errait à travers les sables et les champs de la falaise. À mesure qu'il sautait les murs de pierre, qu'il ne suivait plus les chemins tracés, le paysage changeait d'aspect ; et il s'étonnait de ne plus le reconnaître. (p. 550-552, nous soulignons).

Tout comme l'auditeur devient conscient, dès le prélude de *Tristan et Isolde*, de certains motifs conducteurs qu'il écouterait tout au long de ce drame wagnérien, dès le départ de l'histoire de *Terrains à vendre au bord de la mer* le lecteur prend connaissance des personnages-leitmotiv de ce roman.

Observons pour conclure qu'à ces trois figures s'ajoute, à la fin du sixième chapitre, celle d'un autre personnage-leitmotiv, monsieur Pascal, qui, vivant seul parmi les poteaux des « terrains à vendre » et le « Château de Tristan », établi peu à peu un lien avec Chien-de-Nous, Malbar et Mme Trémissan. Or, comme nous l'avons constaté plus haut, ce personnage fait référence par son prénom à la figure de Zola ; pourtant, son apparition récurrente en fin de chapitre donne à cette figure une fonction proleptique négative, en rappelant les thèmes de la solitude et de la mort. Citons à titre d'exemple la fin du treizième chapitre, où la narration passe soudain du déménagement de Mme Trémissan à la description de M. Pascal :

À distance, assis sur un monticule de verdure, où paissaient quelques vaches, M. Pascal cueillait des immortelles. Au bout de longues tiges blanchâtres et trainant sur le sol, les fleurs jaunes poussaient autour de lui, nombreuses et à portée de sa main. Par désœuvrement, il les arrangeait en bouquet ; de temps en temps, respirait leur odeur de cire, l'odeur des cierges allumés et coulant à côté des morts. Un juron le tira hors de sa rêverie : Tiens donc bon, nom de Dieu ! Il leva la tête ; et, voyant le piano noir entrer dans Keréol, il eut l'impression d'un cercueil que les employés des pompes funèbres descendent d'un corbillard et transportent sous un catafalque. (p. 342-343).

Il est enfin intéressant de remarquer que, souvent, M. Pascal assiste en cachette aux rencontres amoureuses des personnages ; l'effet *memento mori* de sa présence ignorée des deux amants est analogue à celui du leitmotiv de la mort résonnant dans l'orchestre au milieu du duo d'amour dans *Tristan et Isolde*.

Emblématique à ce titre est son apparition à la fin du seizième chapitre, lorsque Mme Trénissan renonce à jamais à son rôle d'Isolde et se laisse tomber dans les bras de Malbar, jetant par la fenêtre de Keréol les feuillets de la partition :

M. Pascal les vit voltiger, les ramassa ; et, faisant flamber un tison, il lut des indications de jeux de scène, considéra les notes au-dessus du texte, sur les portées. -Tiens, dit-il, c'est la mort d'Yseult. Car en homme qui jadis possédait un fauteuil à l'année aux places de parquet, dans les grands concerts, il n'ignorait rien des œuvres et des maîtres. D'où venaient ces fragments de musique qu'il froissait sans comprendre ? Quel souffle de l'inconnu jetait ainsi, à ses pieds, les lambeaux d'un opéra qu'il avait admiré jusqu'à la frénésie ? Il leva les yeux. Là-haut, au travers de la baie vitrée, dans le salon de Keréol, chez Mme Trénissan, il aperçut de grandes ombres qui se cherchaient, se rejoignaient, se mêlaient, confondaient leurs ténèbres. Une tête se pencha vers les bougies. La lumière s'éteignit. La maison tout entière disparut dans l'obscurité ; et il entendit la Mal-Commode qui, pudiquement, disait à Baluche : - Tu ne voudrais peut-être pas me faire pécher le dimanche. (p. 443-444).

Ce passage comporte la combinaison de deux procédés d'écriture musicalisée : d'abord on y retrouve, comme on l'a déjà montré plus loin, l'effet contrapuntique qui oppose, au quinzième chapitre, la voix de Mme Trénissan chantant la mort d'Isolde et les musiciens du Casino jouant les airs de Polka ; deuxièmement on y repère l'effet proleptique de l'apparition à la fin d'un chapitre d'un personnage-leitmotiv qui transmet au lecteur, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, un pressentiment négatif concernant les personnages en scène.

3.4.3 *La mer, un orchestre liquide*

Dans la section précédente, nous avons montré que tantôt des objets tantôt des personnages peuvent jouer le rôle de leitmotiv dans *Terrains à vendre au bord de la mer*. Nous faisons à présent une dernière remarque concernant la fonction de la mer.

À ce propos, constatons d'abord que dans les romans d'inspiration wagnérienne la thématique aquatique se manifeste constamment et revêt une importance cruciale pour le déroulement de l'histoire. Picard observe que

L'eau est partout présente, liquide mystique ou maternel, décrit de façon plus abstraite que concrète, lié au philtre tristanien, et dans lequel on se purifie, se réfugie, se perd. L'eau musicale, panthéiste, constitue, avec ses mouvements de tension et de détente, la métaphore du désir. (PICARD, 2006, en ligne).

Quant à *Terrains à vendre au bord de la mer*, la mer y joue un rôle fondamental. En effet, dans la totalité de ce roman céardien, c'est face à la grande étendue d'eau que se développe la plupart de l'histoire ; de plus, c'est la mer qui éveille chez les personnages le souvenir d'événements passés ou qui leur fait entrevoir la survenue d'événements futurs.

Comme le remarque Burns, « La présence de la mer, consolatrice ou provocante, se fait sentir d'un bout à l'autre du roman, où l'auteur se révèle comme un peintre d'une rare puissance » (BURNS, 1982, p. 260).

Personnage omniprésent au niveau de l'action, il est possible de la comparer à l'orchestre wagnérien auquel le compositeur allemand donna une place prédominante dans le drame, le comparant au chœur grec. Selon Wagner :

L'orchestre sera, avec le drame tel que je le conçois, dans un rapport à peu près analogue à celui du chœur tragique des Grecs avec l'action dramatique. Le chœur était toujours présent, les motifs de l'action qui s'accomplissait se déroulaient sous ses yeux ; il cherchait à sonder ces motifs et à se former par eux un jugement sur l'action. Seulement le chœur ne prenait généralement part au drame que par ses réflexions, il restait étranger à l'action comme aux motifs qui la produisaient. L'orchestre du symphoniste moderne, au contraire, est mêlé aux motifs de l'action par une participation intime. (WAGNER, 1861, p. LXXIII).

Ou encore, comme l'affirme Dorothy Knowles, l'orchestre dans l'œuvre wagnérienne « commente sans cesse les actions des personnages, exprime ce qu'il y a de plus intime dans leurs sentiments, et va jusqu'à suggérer des actions et des phénomènes mêmes » (KNOWLES, 1972, p. 57). Dans le texte céardien qui fait l'objet de notre étude, ce rôle de l'élément marin est souligné au début du roman par Malbar lui-même :

[...]sans doute, c'était en présence d'un paysage pareil que le musicien avait imaginé le manoir de Keréol et le décor où Tristan hurle d'espoir et d'agonie. Sans doute, c'était devant les mêmes flots battant aujourd'hui le rivage qu'il avait écrit, au troisième acte, cette symphonie de la mer si différente de toutes les symphonies de mer jusqu'alors écoutées en musique, et qu'il avait surpris, noté, puis transmis aux instruments le rythme de cette voix éternellement profonde et sans silence. (p. 5).

Un peu plus loin, lorsqu'il montre le Château de Tristan à Mme Tréniisan, Malbar rapproche les murmures des flots d'une symphonie : « dans le bruit de la vague rythmiquement apportée et remportée du rivage, il retrouvait la musique des instruments entendus sous la coupole des salles de concert [...] » (p. 146-147).

La mer, en donnant un aperçu de l'inconscient au personnage lui-même ainsi qu'au lecteur, joue le rôle d'un orchestre liquide¹⁶⁴. Mer consolatrice, qui a un effet apaisant pour M. Rachimbouurg, lorsqu'il s'aperçoit de sa défaite aux élections politiques¹⁶⁵:

La mer, au loin, s'étendait, solide et calme comme une immense plaque d'émail bleu. Derrière les vibrations de la lumière tendant sur l'horizon d'étincelantes draperies de gaze et d'argent translucides, des aigrettes de clarté dansaient à l'infini sur la surface unie de l'Océan. Et dilaté de tout son individu, enivré de disparaître, pénétré, plongé, confondu parmi les vagues de l'air et les souffles purs du large, délicieusement perdu dans la radieuse indifférence de la nature et du soleil, Rachimbouurg disait : Après tout, qu'ils fassent donc ce qu'ils veulent [...]. (p. 677).

Mer provocante, catalyseur des événements tumultueux ou sombres. Lorsque, au seizième chapitre, après son échec musical, Mme Tréniisan s'abandonne à l'amour de Malbar, la mer accompagne par son flux le mouvement impétueux de son esprit : « Le tumulte du village en fête se confondait avec le gros bruit de la mer qui montait, déferlait à grands coups sur la jetée » (p. 442). Mer consolatrice et provocante, qui participe tantôt silencieuse tantôt « hurlante et ravageuse » (p. 705) aux événements qui se déroulent sous ses yeux.

Dans ce cadre, l'épisode entre Pauline Nicous et Olivier Hestodeau, au quatrième chapitre, est fortement emblématique. Les deux jeunes gens dialoguent tandis qu'ils sont en train de bâtir la « grande ville » de sable, « Là devant l'Océan, attirés l'un vers l'autre par cette tendresse indécise et infiniment passionnée » (p. 59).

¹⁶⁴ D'après Macke, « [...] la mer va revenir de façon régulière et son aspect va se fondre avec l'action, pour mieux la souligner. Ainsi, dans les moments de crise (comme pendant les accès de folie de Mme Vincent Trois), la mer va se déchaîner. Lorsque Mme Vincent Trois sera rétablie, la tempête sera calmée et il n'en restera plus que quelques traces, comme on peut lire les traces de la maladie sur le visage de la pauvre folle » (MACKE, 2001, P. 296).

¹⁶⁵ Il s'agit d'une sorte de pastiche de célèbres phrases de la transfiguration d'Isolde : « Quelle paix auguste et sainte Sur sa face s'est empreinte Quel sourire fier et doux ! — Comme il brille, comme il rayonne ! D'astres d'or son front se couronne ! — Le voyez-vous ? — Dans l'espace il monte et plane Comme un esprit subtil et diaphane ! — Un torrent de lumière, un éclat radieux De tout son être émane Et fait pâlir le soleil dans les cieux. — Vers les sphères infinies, De célestes harmonies Montent, dans l'air limpide et pur, Et nous emportent, vers l'azur, Sur les ailes de l'aurore, Dans un tourbillon sonore. — Chants délicieux, Sons mélodieux ! Êtes- vous le souffle des brises Ou des flots de vapeur exquisés ? — Dans vos ondes parfumées, Dans vos vagues embaumées, Je m'élançe, dans ma joie ; Je me plonge, je me noie ; — Dans le gouffre, De l'éther infini béni, Dans ton âme sublime, Immense immensité Je me plonge et m'abîme Sans conscience, — ô volupté ! » (WAGNER, 1886, p. 78-79).

Ainsi, Pauline, touchée par les mots émouvants du jeune garçon « oubliait son violon. Dans la vaste indépendance de la brise et de la vague, elle redevenait une fillette comme les autres, espiègle et enjouée, dès que le Lulli de son père ne la tracassait plus ».

Le mouvement de montée et descente des vagues imite le sentiment d'exaltation et par la suite d'abattement éprouvé par Olivier et Pauline :

Peu à peu, d'un pas distrait, Malbar s'était rapproché. Sur la plage, la ville, lentement lavée par la mer, croulait de toutes parts. Le sable amené par le reflux, comblait l'entrée du port. Les quais affaissés, un à un, s'abîmaient dans l'eau. Et Malbar comparait l'effondrement de ces puériles bâtisses, aussitôt détruites qu'élevées, à ces cœurs d'enfants nés à peine et déjà dévastés par la vie. Olivier et Pauline se remirent à l'ouvrage, réparant les dégâts, essayant d'opposer une digue à une inondation nouvelle. (p. 82).

Plusieurs personnages ressentent ce que Romain Rolland¹⁶⁶ appelle « sentiment océanique », à savoir le désir fusionnel avec la mer, ou mieux le désir de mourir qui leur donne l'envie de s'y plonger, de se défaire de leur corps et ainsi de leur individualité¹⁶⁷.

Au dix-neuvième chapitre, le battement des flots sur la falaise fait surgir chez M. Pascal, accablé de souvenirs, le désir de mourir : « il regrettait de n'être pas emporté par la vague et le vent, là-bas, au-delà de cette ligne d'horizon derrière laquelle décroissaient les grands mâts des navires » (p. 493).

À la fin du roman, lorsqu'il désire à nouveau la mort, la mer se déchaîne en faisant retentir les leitmotifs de l'oiseau et des fleurs :

Les rochers, bloc à bloc, cédaient sous le rongeur effort de la mer acharnée à les détruire. Le flux agressif des équinoxes creusait le granit en forme de grottes, le découpait en obélisques. [...] Même par le temps calme et par les jours sereins, la vague, toujours en travail de ruines, autour de ces gigantesques débris, bouillonnait sans relâche, et les remuait encore au branle de ses vastes remous. Hurlante et ravageuse, elle entourait leur masse, bondissait au-dessus, s'élevait vers le ciel avec des jaillissements de geyser ; puis, retombée et épanchée en cascades, au cours du ruissellement de ses nappes souples et puissantes, elle détachait au passage de longs quartiers de rocs que, légers et flottants, elle emmenait ensuite, **tels des duvets d'oiseaux**.

¹⁶⁶ Selon les mots de Rolland : « Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse qui est...le fait simple et direct de la sensation de l'Éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique) » (apud DALLET et NOËL, 2012, p. 18).

¹⁶⁷ Un effet qui est par ailleurs proportionné par la musique wagnérienne. D'après Baudelaire, « comme le philtre de Tristan [...], il libère en nous l'énergie d'amour et de don qui était enfermée entre les murs de l'habitude, des conventions. La musique de Wagner nous fait à notre tour perdre notre moi intérieur en le sublimant et nous fait devenir, mer, espace, lumière » (BAUDELAIRE, 1961, p. 139).

D'autres assises, en surplomb, après l'assaut, chancelaient sur leurs fissures. **Des touffes de plantes sauvages y verdissaient, et leurs fleurs jaunes s'envolaient**, mêlées aux flocons errants d'écume blanche, neige humide de l'Océan. Or, s'avancant sur ce terrain effrité et mobile sous les pieds, M. Pascal, dans l'ombre, s'essayait à la mort. Il cherchait l'éboulement libérateur le précipitant aux anfractuosités de l'abîme [...]. (p. 705-706, nous soulignons).

3.4.4 *Le leitmotiv comme signe métalittéraire*

Terrains à vendre au bord de la mer est non seulement le titre du roman de Céard, mais aussi une phrase qui apparaît à plusieurs reprises dans cet ouvrage, faisant référence aux nombreux poteaux portant l'inscription « Terrains à vendre » que le maire Rachimbourg a installés le long de la plage de Kerahuel, pour attirer des acheteurs étrangers et transformer le petit village breton en station balnéaire.

Pourtant, force est de constater que l'attention portée par la narration envers ces pancartes publicitaires ne correspond pas seulement au souci de créer un effet de réel. Il semble plutôt que la formule « Terrains à vendre » soit un véritable leitmotiv qui se répète avec ses variations dans divers contextes, assumant peu à peu un autre sens par rapport au sens originel d'annonce de l'affaire immobilière. Comme l'observe Marcoin, « la plupart du temps, elle est vidée de son signifié et la silhouette des poteaux portant l'inscription surgit, le plus souvent en début ou fin de chapitre, comme un motif ornemental repris dans ses multiples variations pour ses effets de couleurs d'ombres » (MARCOIN, 1973, p. 67).

Il est vrai qu'au début de l'histoire, les écriteaux ont le rôle de signaler les espaces de terres mis en vente le long du boulevard de Kerahuel ; cependant, l'apparition du terme « Terrains à vendre », en concomitance avec celle du motif du chien qui flaire l'ordure (p. 46) à la fin du deuxième chapitre, fait déjà pressentir au lecteur que les écriteaux sont moins des indicateurs spatiaux qu'un signe de mauvais sort. C'est le sens qu'on peut attribuer aux poteaux après avoir appris le destin malheureux qui est réservé aux personnages.

Ainsi, au douzième chapitre, les poteaux deviennent un motif funèbre qui participe au climat lugubre de Kerahuel en hiver : « L'ouragan les secoue, les déracine. Ils penchent lamentablement, sous la bourrasque, ne se relèvent pas quand elle est passée : et, les moins solides, arrachés des profondeurs du sable, gisent sur le sol mouillé, ainsi que des corps morts, étendus, les bras en croix » (p. 200).

Nous pouvons donc affirmer que le motif de « Terrains à vendre » représente l'ambiguïté de ce roman où, comme l'observe Marcoin « le livre est mis à mort, sa couverture, faire-part de deuil, son titre épitaphe » (MARCOIN, 1973, p. 68).

Le message caché derrière l'échec de l'intrigue est dévoilé par la reprise avec variation de ce motif : l'intention céardienne est moins celle de raconter une histoire que de dénoncer l'impossibilité pour l'écriture romanesque de représenter le réel. Comme le remarque Gnassounou, c'est d'« une liquidation dont il s'agit, celle de toute illusion, humaine et artistique » (GNASSOUNOU, 2001, p. 295).

Cela dit, constatons qu'il est d'autres figures géométriques qui reviennent tout au long du roman, renvoyant, semble-t-il, à la structure complexe de cette œuvre.

Rappelons à titre d'exemple le chapelet qui, selon Marcoin, « attribut de la femme bretonne, serait un clin d'œil qui désigne le roman comme un amas fractionné, une accumulation de parenthèses, de retours et de répétitions, un ressassement, non une intrigue » (MARCOIN, 1973, p. 69).

Soulignons aussi la présence, au premier chapitre, d'un passage où le narrateur s'emploie à la description détaillée des chapeaux portés par les Bretons en fête :

Les autres membres du Conseil municipal suivaient, en désordre, groupés selon leurs inimitiés. Au-dessus des redingotes souvent dégraissées et refaites pour les ajuster à la mode depuis qu'ils les avaient endossées, pour la première fois, le jour de leur mariage, **ils portaient des chapeaux à haute-forme : chapeaux de deuil, chapeaux de noces, fanés par le soleil, défoncés par la pluie, et rendus plus pelés encore par les idées de lucre et d'entêtement séculaires qu'ils abritaient dans les cervelles.** (p. 3, nous soulignons).

Si d'un côté ce passage descriptif a une fonction référentielle en ce qu'il offre une menue reproduction des coiffures bretonnes, une fonction métalittéraire semble se déguiser sous cette insistance du narrateur sur les chapeaux.

Il s'agit d'ailleurs d'une description qui se rapproche de celle de la casquette « d'ordre composite » que porte Charles au premier chapitre de *Madame Bovary*¹⁶⁸, que la multiplication excessive d'attributs rend « monstrueuse » sous deux aspects.

¹⁶⁸ Rapportons ici le célèbre passage flaubertien : « C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis, s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin, venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop

Au niveau textuel, à cause de l'aspect presque surréel que lui donne l'accumulation d'attributs hétérogènes ; au niveau métalittéraire, car le chapeau de Charles, selon Jean-Marie Privat,

est à la fois « information » sur le personnage (c'est un nouveau qui entre au collège en habit de circonstance), « signe » du personnage (le jeune Charles ignore l'éthos de classe dont s'autorisent ses condisciples et le narrateur anonyme intradiégétique), et « valeur » de la casquette (un art du composite, une parodie de la description épique et un topos séminal). Cette casquette est en effet promise à un beau travail paradigmatique de signifiante pour devenir en quelque façon, dans la poétique du roman, l'équivalent métonymique et narratif de « Charles », son attribut légendaire héroï-comique, l'emblème idiosyncrasique de son destin. (PRIVAT, 2013, en ligne).

Ce qui nous permet de confirmer la fonction critique des chapeaux dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, c'est qu'il ne s'agit pas d'un épisode isolé ; rappelons à ce titre la tirade de bonnets bretons au quatorzième chapitre :

La foule ! Elle emplissait les rues de Kerahuél ! [...] **Et les bonnets des femmes en marche**, entre les maisons, ondulaient comme des flots, les jours de houle: **bonnets de Locminé**, en velours, semblables à des toques de juges et laissant retomber sur les nuques un voile d'étoffe noire; **bonnets de Landevand**, où la tête enfermée est obligée de se tourner en angle droit sur l'épaule pour regarder à droite ou à gauche; **bonnets de Quimper**, semblables à une mitre d'évêque tronquée par le bas; **bonnets de Rosporden** dont la garniture de dentelle se découpe sur une forme en satin de couleur où s'attachent en haut de longues bandelettes; **bonnets de Pont-l'Abbé**, qu'on croirait copiés sur les béguins dont on coiffe les enfants en bas âge, bonnets luxueux et barbares, enserrant les oreilles de larges pièces brodées de soie ou d'or et par-dessus lesquels, des mèches de cheveux partant du front, vont rejoindre le chignon. [...] Nul bruit de voix ne montait de cette foule qui, allant au plaisir comme à une corvée, ne manifestait rien de ses sentiments. (p. 383, nous soulignons).

Ainsi, au cours de l'histoire, le narrateur met plusieurs fois l'accent sur les coiffures des personnages lorsqu'il en fait la description¹⁷⁰.

mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve, la visière brillait » (FLAUBERT, 1971, p. 4).

¹⁷⁰ Citons à titre d'exemple le passage, au dix-septième chapitre, des bandes de marins dont « beaucoup circulaient tête nue, car leur béret était resté aux mains des négociants du pays, qui, à l'aide de cette pièce à conviction et du numéro matricule, se proposaient de dénoncer des agresseurs, d'appuyer leurs plaintes, de demander des punitions pour des clientes qu'ils avaient préalablement exploitées. D'autres qui gardaient encore leurs coiffures, dégouttaient de coaltar et de badigeon enduisant le dos de leurs vareuses, moyen sûr, croyait-on, pour reconnaître les coupables et les signaler mieux, aux sévérités des officiers. Sous les rubans portant, en lettres d'or, le nom des bâtiments, bien des yeux se gonflaient, tuméfiés par des bourrades et des contusions [...] » (p. 453). Ou encore, peu après, le motif

Un autre élément diégétique qui a autant de valeur métalittéraire que la description des chapeaux est le mouvement chaotique de la foule ; à ce propos, Marcoin remarque que la représentation de grands tableaux « en zig-zag »¹⁷¹

peut prendre valeur exemplaire quant au fonctionnement des signes et figures du texte. En effet, porteur d'une polysémie à la fois réglée et provoquée par le contexte, il peut être vu : a) comme poncif naturaliste, b) mise en abîme du déroulement du récit, c) annonce du cortège funéraire, d) satire de la république déchu moralement... (MARCOIN, 1973, p. 69).

Le motif du mouvement chaotique de la foule revient à plusieurs reprises dans le roman. Au neuvième chapitre, après la fin du « duo d'amour » de Charlescot et Ophélie et de la messe à Saint Coulm, l'image de la foule désordonnée se mêle à ceux du chapeau, de l'oiseau, du chapelet et du « bric-à-brac héraldique » :

Avec le Domine salvum, la messe finissait, Ophélie se leva. [...] Devant le portail, au long des talus, tout le monde se mettait debout, sur le passage du prêtre. A pas lents, sous **sa chasuble brodée d'or**, foulant le chemin d'héliotrope, entre **les coiffes blanches** et les fronts qui s'inclinaient, [...] Hors de la corbeille, **un pigeon prit son essor et plana au-dessus du bateau de sauvetage**, comme l'âme de saint Coulm, transfigurée en colombe, jadis, selon la légende, avait plané au-dessus du brick naufragé. [...] Le Saint-Sacrement se mit en marche vers Kerahuel. On allait par les chemins **en zig-zag**, suivant les détours des champs et les murets de pierre ; devant lui, dans l'air limpide, le cantique en l'honneur de saint Coulm montait, mêlé aux cliquetis des **chapelets et au claquement des bannières**. Chacune déployait le large écusson du village [...] Par l'effet d'ingénieuses et subtiles **combinaisons héraldiques**, à côté des armoires de l'antique monarchie et des anciens ducs de la Bretagne, de ci, de là, du tricolore apparaissait [...] Au-dessus de tous les autres, ce drapeau de miséricorde où pouvaient se rallier, sans distinction de foi, les détresses éparses sur toutes les mers du globe, au long de sa hampe, dans la lande de Kerahuel, promenait superbement le symbole de l'abnégation, l'exemple du dévouement, et comme le véritable **étendard de l'humanité**. (p. 233-235, nous soulignons).

Ou encore, citons, au dix-septième chapitre, les matelots qui empêchent Bourignat de dormir et qui « revenaient par bandes, ivres pour la plupart, chantant afin d'assurer leurs pas et de se donner de l'équilibre et de l'allure » (p. 451-452).

revient pour souligner le profil héroï-comique de M. Bourignat, dans son lit d'agonie : « dans les angoisses qui crispaient sa figure, sous son bonnet de coton, l'ambition le travaillait » (p. 457).

¹⁷¹ Notons d'ailleurs l'emploi systématique des termes renvoyant au champ lexical du désordre, tels que les mots « pêle-mêle » et « embarras » qui reviennent au cours de plusieurs chapitres.

Un peu plus loin, l'entrée en scène du docteur Laguëpie entraîne une longue description sur les errances de marins qui est interrompue à son arrivée chez Bourignat, pour être reprise avec des variations, à sa sortie de la maison :

Sur le port, les derniers marins quittaient les cabarets. Dans une chaloupe à vapeur encore amarrée et sifflant dans les profondeurs du quai, ils s'embarquaient à la hâte. **Ils titubaient jusqu'au môle, donnaient l'impression qu'un zig-zag plus violent de leurs jambes ivrognées les jetterait infailliblement par-dessus bord.** Mais au contraire, ils paraissaient se dégriser à mesure que le chemin devenait moins large, que la mer se faisait moins lointaine. Sans accident et tenant toujours à la main les bouquets d'ajonc jaune, les fanes de carottes et des pommes de terre qu'ils n'avaient pas lâchés tout en buvant sur les tables des débitants, ils descendaient l'un derrière l'autre, se tassaient dans l'ombre, au fond de l'embarcation. (p. 465- 466, nous soulignons).

Ce passage est tantôt un reflet de la structure désordonnée de l'intrigue tantôt une image de « deuil romanesque », sens dévoilé par la reprise du motif de fleurs que les matelots cueillent dans les « champs et les jardins dévastés par leur besoin d'idylle » (p. 452).

De manière analogue, de nombreux éléments reviennent au cours des pages¹⁷² présentant ce double sens ; citons à titre d'exemple le motif « de l'instrument "cassé" », qui fait son apparition au septième chapitre :

Les pédales au cuivre perclus ne fonctionnaient plus guère au bout de leurs tringles qui, sous la caisse, passaient entre les montants d'une lyre en acajou. Depuis longtemps rebelles aux efforts de bien des accordeurs, les cordes, sous les étouffoirs des marteaux dégarnis de leur étoffe, vibraient avec le son de bois d'un xylophone. Au-dessus des basses assourdies, les notes aigues tintaient avec un timbre vaporeux et doux comme celui des harpes éoliennes ; et d'un bout à l'autre de la table d'harmonie, un peu fêlée par l'humidité, les cinq octaves de l'instrument produisaient une musique dont l'incertain diapason et la justesse indécise dégageant du mystère, favorisaient le rêve. Sur ce piano dérangeant toutes les notions connues sur les tons et les intervalles, les chansons des sardinières retrouvées et jouées par Mme Trémissan, retournant à l'étrangeté de leur sauvage harmonie, rencontraient la réalisation complète de l'impression qu'elles causaient en plein air. (p. 172).

¹⁷² Rappelons la description, au dix-septième chapitre, de la porte de la maison de Bourignat, dont l'aspect hétérogène semble renvoyer à l'intrigue céardienne : « Ses armes, une lame d'épée brisée d'or sur champ d'hermine, se voyaient encore au-dessus de la porte principale et la devise jouant sur le mot breton qui signifie éclat, tronçon, morceau ou fragment, disait, sur le liston de pierre, courant autour de l'écu : Dammou anezho mad : les morceaux en sont bons » (p. 445).

Au seizième chapitre, le docteur Laguéprie commence à jouer l'adagio de l'opus 12 de Beethoven ; cependant, la chanterelle (la corde aiguë du violon destinée au chant) se rompt.

Il s'agit, semble-t-il, d'un autre signe métaphorique représentant la crise du romanesque¹⁷³:

Le violon, maintenant, en phrases entrecoupées, se lamentait au battement funèbre des arpèges ; ses inquiétudes changeant de ton, ainsi qu'un malade change de place en son lit de souffrance, ne rencontraient plus qu'un apaisement imparfait et momentané. Laguéprie, la corde à l'archet, tenant les sons, détachant scrupuleusement les soupirs, avec son instrument, emplissait le salon d'une telle angoisse que les cœurs des auditeurs se serraient de malaise. Tous, ils espéraient comme une délivrance la modulation dernière qui, ramenant le motif principal, donnerait enfin du repos à leurs nerfs trop tendus. La modulation se préparait. On l'entendait venir dans les accords du piano plus légers et plus clairs. Un *sol* vibrail gaiement dans les octaves hautes ; le calme et l'espoir ne tarderaient pas à renaître, quand un bruit sec se fit entendre. Une corde, en sifflant, s'enroula sur la volute du violon. Influencée par l'humidité de la nuit, la chanterelle s'était cassée. (p. 430-431).

Notons que la tendance de certains signes à assumer une fonction métalittéraire est un autre élément corroborant le fait que *Terrains à vendre au bord de la mer* est un livre sur rien, un roman où, s'il est vrai que plusieurs intrigues se succèdent et se croisent, il s'agit moins de raconter une histoire que de porter l'attention sur la manière selon laquelle elle a été construite. À ce propos Marcoin remarque que

ce texte est moins le résultat d'une imitation que d'une conception dominée par l'opération métaphorique. Le roman, impuissant dorénavant à créer des histoires, dont la fonction aliénatrice commence à être confusément perçue, se voit contraint de les analyser, de les remettre en question. (MARCOIN, 1973, p. 73).

Tout ce qui précède nous a permis de dévoiler la façon dans laquelle Céard emploie des procédés littéraires analogues à des techniques wagnériennes de composition musicale pour renouveler son écriture ainsi que de révéler comment ces traits structuraux contribuent à la construction du sens de son ouvrage.

¹⁷³ En effet, Laguéprie substitue la chanterelle ; il ne reprend pas son exécution, car il doit aller soigner M. Bourignat. Mme Trénissan s'exhibe à sa place, dans une interprétation de la *mort d'Isolde* qui ne lui réussit pas tellement bien. Au milieu des plaintes existentielles qui font suite à ce fiasco, le violon de Laguéprie tombe et toutes ses cordes se rompent : à la fin du dix-huitième chapitre, il l'accorde à nouveau et achève son exécution.

Dans le chapitre suivant de ce travail, il s'agira de démontrer la musicalisation de *Terrains à vendre au bord de la mer* au niveau de la langue en décelant les procédés stylistiques dont Céard se sert pour *reprendre à la Musique son bien*¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Ici, nous employons métaphoriquement la célèbre formule (que nous avons déjà transcrit dans la cinquième note de ce travail) par laquelle Paul Valéry décrit l'intention des poètes symbolistes d'écrire une poésie pure dont le pouvoir suggestif soit à la hauteur de celui de la musique.

CHAPITRE 4.

LA MUSIQUE DE LA LANGUE

Dans cette partie de la thèse, il s'agit de repérer l'influence de la musique wagnérienne sur les procédés stylistiques employés par Céard dans *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Pour ce faire, il semble tout d'abord essentiel de rappeler quels sont les principes qui permettent d'affirmer que la langue est musicalisée. Ensuite, nous parcourons la production littéraire d'Henry Céard pour retracer les traits principaux de l'évolution stylistique de notre auteur du début à la fin de sa carrière ; il est donc question de montrer si et dans quelle mesure les techniques de composition wagnériennes ont influencé le style de Céard dans le roman qui fait l'objet de notre étude.

4.1 Du récit en prose à la prose poétique

En quel sens la musique peut-elle influencer la langue ? Afin de mieux déceler cette caractéristique dans le style de Céard, il paraît d'abord utile de rappeler brièvement ce qu'on entend par cette tendance. Musicaliser l'écriture signifie essentiellement imiter la musique par un emploi poétique des signifiants linguistiques. Ou encore, comme l'indique Werner Wolf¹⁷⁵, dans *The Musicalization of Fiction*, il s'agit d'une technique

qui exploite la similitude fondamentale entre les signifiants verbaux et musicaux. La musique de mots « vise l'imitation poétique du son musical » (Scher 1970 : 152) et donne l'impression d'une présence de la musique en mettant en avant les dimensions acoustiques (originales) des signifiants verbaux : ils ne deviennent pas mais seulement imitent la musique. Une telle imitation peut être réalisée en utilisant la hauteur, le timbre et le rythme en introduisant des « harmonies » (ou « dissonances ») à travers diverses formes de récurrences acoustiques, ou par des « onomatopées au sens large » (ibid.). Dans tous ces cas, le langage littéraire doit être « entendu » plutôt que simplement lu, ce qui nécessite, comme nous l'avons déjà dit, un effort particulier dans la fiction, qui n'est normalement pas lue à haute voix. (WOLF, 1999, p. 58, nous traduisons)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Wolf donne plusieurs exemples de cette tendance au sein de la littérature anglaise du XX siècle, tels que l'épisode des Sirènes dans *Ulysse* (1920) de James Joyce, où la sonorité des mots contribue à former le sens, ou encore un passage de *Mozart and the Wolf Gang* (1991) de Anthony Burgess, où la disposition des syllabes chercherait à imiter le rythme d'une symphonie de Mozart (WOLF, 1999, p. 60-61).

¹⁷⁶ It refers to a musicalizing technique which exploits the basic similarity between verbal and musical signifiers. Word music "aims at poetic imitation of musical sound" (Scher 1970 : 152) and gives the impression of a presence

De ces affirmations on retiendra le fait que pour vérifier la présence de la musique dans un texte en prose il est nécessaire de repérer l'emploi des procédés stylistiques qui caractérisent la composition poétique ; la langue devient musicale, comme l'observe Timothée Picard, « par le biais des assonances, des allitérations, du travail rythmique, des effets de répétition, etc. C'est le propre de la poésie – que l'on entende par là poésie proprement dite, ou prose poétique pouvant être présente dans le roman » (PICARD, 2011, en ligne).

Cela dit, avant de se pencher sur l'analyse stylistique de *Terrains à vendre au bord de la mer*, il convient de faire quelques remarques sur le terme « prose poétique », car il s'agit, comme le rappelle Annalisa Lombardi, d'une notion dont les limites sont floues : « Prose poétique, narration poétique, récit poétique : autant de formules affublées de sens aussi variés que les acceptions du terme « poétique » (et des genres qu'il définit) et attribuées, au fil du temps, à un corpus de textes d'une grande variété » (LOMBARDI, 2019, en ligne).

En effet, ce qui rend difficile à définir ce genre hybride entre la prose et la poésie, c'est la nature composite du « poétique » qui subit des transformations tout au long des époques et des écoles littéraires. D'où la variété des formes de la prose qui est qualifiée de ce terme : à partir du roman poétique, texte narratif écrit en vers¹⁷⁷, jusqu'à la prose qui se dit « poétique », à cause non pas des moyens formels, mais d'une certaine atmosphère lyrique dégagée par le sujet de l'histoire (LOMBARDI, 2019, en ligne).

Pour mieux comprendre ce qu'on entend par prose poétique, nous faisons référence au *Récit poétique* (1978) de Jean Yves Tadié qui reste encore aujourd'hui, comme l'affirme Lombardi, la seule étude théorique entièrement consacrée à ce phénomène d'hybridation entre les genres littéraires (LOMBARDI, 2019, en ligne). Dans son ouvrage, Tadié définit le récit poétique comme « la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème » (TADIÉ, 1994, p. 7). Quels sont les éléments qui distinguent ce nouveau genre ?

of music by foregrounding the (original) acoustic dimensions of the verbal by making use of pitch, timbre and rhythm by introducing 'harmonies' (or 'dissonances') through various forms of acoustic recurrenceces, or by "onomatopoeia broadly defined" (ibid.). In all these cases literary language must be 'heard' rather than merely read, and this requires, as already stated, a special effort in fiction, which is not normally read aloud.

¹⁷⁷ Lombardi cite, à titre d'exemple, *Le Voleur de Talan* (1917) de Pierre Reverdy, texte narratif composé en vers libres.

Dans le récit poétique la fonction référentielle (qui, comme le montre ce critique¹⁷⁸, aide généralement à distinguer la prose de la poésie¹⁷⁹), bien qu'encore présente, s'y trouve affaiblie et estompée, car le texte romanesque est plus largement influencé par la dimension poétique du langage. Selon Tadié,

L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. (TADIÉ, 1994, p. 7-8).

À l'aide de la comparaison d'un certain nombre d'œuvres littéraires¹⁸⁰, Tadié dégage des points communs en ce qui concerne le traitement des personnages, de l'espace, du temps et du style, mettant ainsi en lumière ce qui distingue un récit poétique d'un récit en prose traditionnel. La description des personnages dans la prose du type hybride se trouve réduite, car, selon Tadié « le dépérissement des références réalistes comme de la psychologie est la condition qui permet l'intégration des personnages au récit poétique » (TADIÉ, 1994, p. 9).

De manière analogue, l'espace romanesque assume moins un rôle de décor et de paysage réaliste que celui de lieu mythique, « symbole d'un voyage orienté et symbolique » (TADIÉ, 1994, p. 9). Le temps dans lequel se déroule l'histoire, même si les événements suivent leurs cours, n'est pas linéaire. Tadié va plus loin sur ce sujet et identifie dans son corpus la récurrence de deux modèles particuliers, à savoir le modèle circulaire, où prédomine la répétition (dont le cas le plus exemplaire est *La recherche du temps perdu* de Proust¹⁸¹) et le modèle variationnel,

¹⁷⁸ Dans son étude Tadié prend appui sur le schéma des fonctions du langage élaboré par le linguiste Roman Jakobson. Selon Jakobson la communication présente six fonctions : fonction expressive (expression des sentiments du locuteur), fonction conative (fonction relative au récepteur), fonction phatique (mise en place et maintien de la communication), fonction métalinguistique (le code lui-même devient objet du message), fonction référentielle (le message renvoie au monde extérieur), fonction poétique (la forme du texte devient l'essentiel du message).

¹⁷⁹ Il est par ailleurs intéressant de remarquer que celle de la distinction entre prose et poésie est une question problématique qui depuis toujours a été l'objet de débats. Il est des époques, tel le romantisme ou le symbolisme, où l'on essayait de définir le poétique en excluant le narratif, qui serait propre de la prose, de ce domaine.

¹⁸⁰ Rappelons que le corpus pris en examen par Tadié se compose des textes littéraires publiés entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, ce qui en fait paradoxalement, comme le note Lombardi, sa force et sa limite (LOMBARDI, 2019, en ligne).

¹⁸¹ À ce propos il faut constater que malgré la récurrence de certaines séquences au long de la narration, il ne s'agit jamais des moments identiques, car, comme l'indique Tadié, « l'image du cercle, de la structure circulaire serait imposée par nombre de ces textes depuis Proust si nous ne savions déjà par la musique que le thème revient toujours autre le temps est soumis à une dialectique du même et de l'autre; phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en un autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède le

caractérisé par la fragmentation et par l'ellipse¹⁸². Ajoutons que, quel que soit le modèle, le narrateur du récit poétique dirige son attention vers des instants privilégiés, atemporels, des éland lyriques, moments où d'ailleurs se concentrerait le « poétique » de ce type de récit. De toute façon, ce qui avant tout définit ce nouveau genre, c'est le style. Selon Tadié lui-même,

Ni la conception des personnages, ni celle du temps ou de l'espace, ou la structure ne sont une condition suffisante : la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu'à procurer l'impression qu'ouvrir ces récits c'est lire de longs poèmes en prose. Le récit, parce qu'il a voulu reprendre à la musique et à la poésie leur bien, a été traité comme un poème. (TADIÉ, 1994, p. 179).

Ainsi, traiter le récit comme un poème est donner aux texte une allure, construire un rythme, une régularité, un système ou encore, comme l'indique Tadié, « d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes » (TADIÉ, 1994, p. 8). En ce qui concerne les récurrences au niveau du langage, il est possible de repérer, selon ce critique, deux types de parallélismes : d'un côté, il est des métaphores et des comparaisons qui se présentent à plusieurs reprises tout au long du récit lui donnant une puissance évocatrice ; de l'autre côté, les textes de ce genre donnent la préférence à certaines constructions phrastiques fondées sur la répétition et la reprise syntaxique, telles que l'anaphore ou l'énumération, ou des figures de style basées sur la répétition des sons, telles l'allitération et l'assonance, ce qui renforce le rythme et l'effet de musicalité de la prose (TADIÉ, 1994, p. 179). Il est enfin intéressant de rappeler que le récit poétique est un phénomène littéraire qui se manifeste de plus en plus à la fin du XIXe siècle, c'est-à-dire, comme on l'a déjà observé, dans une période de mise en question esthétique et de renouvellement. Comme le note Tadié,

En fait, le développement du récit poétique au cours de ce siècle et depuis la fin du symbolisme (les romanciers symbolistes français sont du reste peu nombreux) correspond au dépérissement progressif du roman classique, dont la survie n'est peut-être que survivance il n'est donc pas surprenant que ce développement et cette agonie se rencontrent, aussi bien que dans un même siècle, dans un même livre ; tels ces tableaux où l'abstraction lutte avec la représentation. (TADIÉ, 1994, p. 12).

déroulement rythmique se fait sous la forme de la spirale. Nous proposons de lire des livres-escargots, dont la coquille s'enroule sur elle-même en même temps qu'ils progressent doucement » (TADIÉ, 1994, p. 10-11).

¹⁸² Un exemple dans ce sens serait *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras où, comme le montre Katheryn Tremblay, « les souvenirs surgissent en effet de manière quelque peu impromptue dans l'esprit de la narratrice, viennent interrompre la trame principale sans que ne soit respectée aucune chronologie » (TREMBLAY, 2016, p. 26).

Ceci étant précisé, il semble utile de faire quelques remarques stylistiques à propos des textes en prose produits par le mouvement symboliste, école qui est le point d'origine de la prose poétique ainsi que, comme l'affirme Picard, l'âge d'or de la musicalisation de la langue (PICARD, 2008, p. 31).

Le symbolisme prend son essor à la fin du XIXe siècle qui est, comme nous l'avons remarqué plus haut, une période de remise en cause où les frontières entre les arts s'estompent. Ce désir de fusionner des moyens d'expression hétérogènes entraîne des conséquences en ce qui concerne les limites entre les genres littéraires. On assiste, en particulier, à un bouleversement de la définition de poésie. Des poètes tels que Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Paul Claudel révolutionnent ce champ littéraire en allant jusqu'à l'abolition des règles de versification et de la rime : c'est par ailleurs à cette époque qu'on assiste à la naissance du vers libre. Ce changement si radical de la donne du côté lyrique va de pair avec un renouvellement des procédés d'écriture romanesque, en ce que plusieurs écrivains soutiennent la possibilité d'une hybridation entre récit et poésie.

Comme le rappelle à ce propos Wieslaw Mateusz Malinowski, bien que le symbolisme soit considéré par la critique littéraire comme un mouvement essentiellement poétique (MALINOWSKI, 2005, p. 538), force est de constater que les artistes appartenant à cette école littéraire se sont aussi adonnés à l'écriture en prose. Influencés par les principes de l'œuvre d'art totale wagnérienne, les auteurs symbolistes refusent le modèle du roman réaliste et naturaliste (où, en général, le personnage principal se trouve inséré dans un milieu historique et social bien défini), privilégiant l'expérimentation et l'innovation ; on assiste alors à des changements radicaux concernant le sujet romanesque ainsi que la langue de la prose.

Le récit symboliste est caractérisé par une narration aux contours flous, qui, comme le remarque Tadié, « n'évoque pas, contrairement au roman, la dissolution, la disparition du personnage individuel, du héros, à l'intérieur d'une société dégradée, mais reflète dans une visée ontologique ambitieuse les valeurs sacrées de la vie » (TADIÉ, 1994).

À propos du sujet romanesque, c'est Teodor de Wyzewa, l'un des principaux promoteurs du mouvement symboliste, qui lance l'idée d'un récit à personnage unique et à l'intrigue extrêmement simplifiée. Il s'agit, comme l'affirme Wyzewa, d'un roman « recréant les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un confus tourbillon tumultueux » (WYZEWA, 1886, p. 161). Inutile de rappeler que *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin est devenu emblématique à cet égard.

Cela dit, revenons à présent à *Terrains à vendre au bord de la mer*. Tout ce qui précède nous permet d'affirmer que ce roman céardien répond sous plusieurs aspects à la définition du récit poétique proposée par Tadié. Tout d'abord, il s'agit, comme nous l'avons observé, d'un texte narratif où l'histoire se trouve fragmentée en plusieurs intrigues, ce qui brouille la linéarité du récit. Quant aux personnages principaux, il est vrai qu'ils ont, pour ainsi dire, un état civil ; cependant, force est de constater que le lecteur ne sait presque rien sur leur passé et ne saurait en dessiner un portrait physique ; en outre, comme nous l'avons remarqué lors de l'analyse actancielle menée au chapitre précédent, plusieurs personnages ont des caractéristiques en commun, ce qui fait que certaines figures comptent plus pour leur fonction métonymique que pour leur identité elle-même. Nous avons d'ailleurs montré que certains personnages secondaires jouent un rôle symbolique, à tel point qu'il est possible d'affirmer qu'ils agissent comme un *leitmotiv*.

En ce qui concerne l'espace, Kerahuel, cadre principal de la diégèse, est un village fictif et dont les composantes géographiques subissent tout au long des descriptions un processus symbolique de personnification : nous avons souligné, à ce propos, la fonction de leitmotiv jouée par le Château de Tristan ou encore l'analogie qui est tracée tout au long du récit entre la mer et l'orchestre wagnérien. Quant au temps de la narration, ce roman suit le modèle circulaire ; comme nous l'avons vérifié plus loin, la structure tripartite du récit imite le schéma en trois actes de *Tristan et Isolde* ; nous avons aussi montré que la fin, avec le retour de la fête du 14 juillet et du Jour des Trépassés, peut être perçue comme une reprise avec variation du début du roman. Ceci étant précisé, dans la section suivante nous vérifions si et dans quelle mesure le style céardien dans *Terrains à vendre au bord de la mer* présente les tendances propres à la prose poétique.

4.2 Céard, un styliste net et scrupuleux

Dans cette section, il s'agit de faire connaître les étapes les plus importantes de l'évolution stylistique d'Henry Céard. Pour ce faire, nous nous appuyons tantôt sur les renseignements à ce sujet contenus dans les biographies littéraires de Céard, tantôt sur les articles de critique le concernant. Nous nous basons aussi sur des travaux qui concernent le style de Flaubert, étant donné qu'il a été, comme nous l'avons déjà remarqué, une des principales références stylistiques de Céard. Nous essayons de prouver toutes nos observations par le biais d'exemples extraits de la production littéraire céardienne.

Tout d'abord, il nous semble de mise de faire quelques remarques à propos des années de formation intellectuelle de notre auteur. Comme nous l'avons constaté plus haut, Céard se décide à entreprendre la carrière littéraire après avoir réalisé des études en médecine¹⁸³ et avoir travaillé comme employé au ministère de la Guerre. Il n'en reste pas moins qu'il révèle avoir de l'amour et du talent pour les lettres dès son adolescence. Burns rappelle à ce propos :

Il fut reçu bachelier sans difficulté aucune et en août 1869, son nom figura sur la liste des lauréats du Concours Général où il obtint un 'deuxième accessit' en discours français. Dès son entrée au lycée il s'était distingué en latin et ce doit être de cette époque que date l'origine de son amour des classiques latins et grecs qui devait durer jusqu'à la fin de sa vie ; [...] Céard sera en effet un lettré exceptionnel ; son abondante correspondance, ses nombreux articles de critiques sont des témoignages irréfutables de la richesse de sa culture littéraire. (BURNS, 1982, p. 6).

Même s'il ne publie jamais de recueils poétiques, Céard écrit des poèmes pendant toute sa vie¹⁸⁴. Il ne s'agit d'ailleurs pas de compositions pour lesquelles il semble envisager un public, mais plutôt des confessions en vers censées rester intimes.

En ce qui concerne les influences poétiques de Céard, le jeune homme de lettre reçoit des conseils de lecture lorsqu'il travaille en tant qu'employé au ministère de la Guerre. C'est son supérieur, Bobin, qui lui conseille de lire l'auteur qu'il admira le plus, François Villon¹⁸⁵, ainsi que d'autres poètes du XVI^e siècle. Remarquons pourtant que la connaissance de Céard en matière poétique ne s'arrête pas là. À ce propos Léon Deffoux et Émile Zavie signalent :

Comme ces curieux lyriques du moyen-âge, M. Henry Céard n'ignore rien des mille difficultés de la versification française ; comme eux, il se plaît au jeu précieux des rimes léonines, batelées, équivoquées ou rétrogrades. Quelques-uns de ses poèmes forent publiés naguère dans la *Revue Blanche* sous le

¹⁸³ Notons que les études médicales ne furent pas, pour Céard, une époque à oublier, un détournement de sa vraie passion pour la littérature. Comme le rappelle Burns, l'écrivain lui-même reconnaît que sa théorie littéraire a été influencée par des principes et des démarches scientifiques appris à cette époque: « À Lariboisière Céard a appris à observer, à raisonner, et ce sont là des éléments essentiels de son esthétique future; [...] Tout, chez Céard, porte l'empreinte de ce contact, si bref qu'il fût, avec le monde médical: vers, journaux intimes, articles de critique et romans, par leur sujet, par l'ordonnance des thèmes, par le style surtout, tout trahit l'ancien étudiant en médecine, indique nettement combien l'écrivain demeurait fidèle aux principes appris à Lariboisière» (BURNS, 1982, p. 13).

¹⁸⁴ Avant même de s'inscrire aux études en médecine, Céard, en 1870, lors du siège, fut enrôlé dans la Garde nationale. C'est à cette époque qu'il commença à écrire, en notant ses impressions sur les champs de batailles par de petits poèmes en rimes. Il est aussi curieux de rappeler que lorsque Céard se trouvait exilé en Bretagne, en même temps qu'il rédigeait *Terrains à vendre au bord de la mer*, il composa plusieurs poèmes dont les sujets sont analogues à ceux de son roman.

¹⁸⁵ À ce propos, Burns parle de l'existence d'un manuscrit d'environ vingt ballades que le jeune écrivain naturaliste compose en pastichant les ballades médiévales de François Villon. (BURNS, 1982, p. 201).

pseudonyme de Nicolas Kerlio ; d'autres avaient paru dans *La Cravache*, notamment le sonnet de La Charrette qu'aimait J.-K. Huysmans. Mais ses vers inédits (le seront-ils toujours ?) représentent bien trois à quatre volumes. Et M. Pol Neveux a pu dire avec raison que M. Céard s'est entraîné à la précision du style et à l'équilibre de la phrase par l'impérieuse norme du pantoum, du chant royal, de la ballade. (DEFFOUX; ZAVIE, 1918, p. 272).

Quant à la prose, Céard écrit, avant *Une Belle Journée*, deux romans et plusieurs projets qui sont restés inachevés, ébauches d'intrigues juste notés et qui n'ont pas quitté l'état de brouillon. Burns explique que, d'un côté, cette indécision et cette difficulté à porter à son terme ses œuvres réfléchissent le caractère désillusionné de Céard (BURNS, 1982, p. 25). D'un autre côté, il s'agit d'une conséquence de l'attention extrême que cet auteur dirige à la forme et à la sonorité de ses phrases¹⁸⁶. Comme le remarque Zola, « Céard passait aux yeux des gens comme un dilettante, un paresseux, alors que nul, peut-être, ne travaillait avec un tel soin à la construction de ses phrases. Il était dilettante en ce sens qu'il n'attachait aucune importance au public » (ZOLA, 1924). Il semble intéressant de rappeler que Céard a tenu, pendant une dizaine d'années, un journal intime, au titre *Coup d'œil et clins d'yeux*. Or, s'il est vrai qu'on a affaire à un document privé où le jeune écrivain note, jour après jour, des anecdotes ainsi que son état d'esprit, force est de constater qu'il met noir sur blanc ses pensées en soignant toujours très attentivement la forme de ses phrases. Il s'agit d'une sorte de laboratoire de l'écriture où Céard pastiche les traits caractéristiques des auteurs qu'il admire à cette époque¹⁸⁷, imitation par laquelle il cherche, semble-t-il, à créer son propre style. À ce propos Burns affirme :

Littéralement, ces premiers écrits portent la marque de l'impressionnisme des Goncourt, que Céard a connu, nous l'avons déjà dit, avant Flaubert et Zola. Mais déjà, dans les photographies en prose que l'on trouve dans les journaux intimes, dans les évocations mélancoliques des scènes parisiennes que l'on découvre dans les romans inachevés, déjà s'accuse une vision plus personnelle des hommes et des choses. (BURNS, 1982, p. 26).

¹⁸⁶ Citons à titre d'exemple ce paragraphe extrait de *Coups d'œil et clins d'yeux* : « [...] j'ai cassé mon rythme. Elle finit par deux vers de sept syllabes : le cœur lui bat plus vite en souvenir de sa mère et de Jeanette. J'ai mis ça pour le battement de cœur » (apud BURNS, 1965, p. 25). Ou encore, le passage d'une lettre datée du 26 mars 1885 où Céard justifie à Goncourt le motif « euphonique » du choix d'un prénom : « J'ai fait scrupuleusement toutes vos corrections sauf celle concernant Jules-Alfred. Par raison d'orchestration, j'ai laissé les deux prénoms, Alfred enlevé détruisant toute l'harmonie de la phrase ; ces deux syllabes sonores servent d'indispensable tremplin aux six lignes qui suivent » (apud BURNS, 1965, p. 124).

¹⁸⁷ Céard aimait beaucoup pasticher les autres écrivains. Comme l'observent Deffoux et Zavie : « M. Henry Céard aime- parfois, dans l'intimité, à imaginer un chapitre de *Madame Bovary* ou de *l'Éducation* que Flaubert aurait pu écrire. Et, souriant à demi, à demi ému, M. Céard pastiche, en se jouant, l'épisode qu'il invente » (DEFFOUX; ZAVIE, 1918, p. 277).

Le premier texte en prose auquel Céard met un point final, *Mal-Éclos*, est un ouvrage qui, malgré sa parution dans plusieurs revues¹⁸⁸, ne voit jamais la publication en volume. Il s'agit d'une intrigue dont le sujet, la révolte d'un pion pendant la Commune, s'inspire des anecdotes de la vie scolaire de l'auteur. Suite à ce roman dont la réussite, comme le rappelle Frazee, est quelque peu douteuse (FRAZEE, 1963, p. 97), Céard rédige *La Saignée*, nouvelle publiée dans le recueil des *Soirées de Médan*. Là encore, il s'agit d'un travail qui fait débat¹⁸⁹ et dont l'écrivain lui-même plus tard reconnaîtra les défauts. Comme l'affirme Céard lui-même : « Excepté le début, le Siège de Paris, qui me plaît encore par son écriture au présent, le reste me fait hurler par sa fausseté¹⁹⁰ et je n'en suis pas fier » (apud DEFFOUX; ZAVIE, 1918, p. 267). 1881 est l'année qui voit la publication d'*Une Belle Journée* qui, comme les autres créations de Céard, n'a pas un grand succès éditorial ; il s'agit pourtant d'un ouvrage qui fait l'unanimité de la critique. Ce que les gens de lettres admirent dans ce roman céardien, c'est surtout le fait que notre auteur a réussi à écrire trois-cent-quarante-six pages où, contrairement aux feuilletons publiés à l'époque, rien n'arrive. Maxime Gauchier imagine que Zola dirige à son disciple ces mots :

Et le grand Zola a dit au jeune Céard : tu es le bien-aimé dans la foule de mes disciples, qui sont quatre. À toi mes préférences, car aucun des autres n'a montré une soumission si complète. L'un laisse pénétrer dans ses romans un rayon de sentiment, l'autre un rayon de poésie, le troisième, y met justes dieux ! une apparence d'intrigue, on y sent à quelques instants un soupçon d'émotion : avec toi jamais de ces infractions. *Une Belle Journée* réalise ma formule dans sa simplicité et son intégrité. Ni poésie, ni sentiment, ni intérêt, rien, rien, absolument rien ! Bravo ! Embrasse-moi, jeune Céard ! [...] (GAUCHIER, 1881, p. 604).

L'influence flaubertienne est présente dans *Une Belle Journée* à plusieurs niveaux : d'abord parce que, comme on vient de le voir, l'intrigue ne montre « ni poésie, ni sentiment, ni intérêt ».

¹⁸⁸ Comme l'indique Frazee, le roman apparaît, après avoir été traduit en russe, dans la revue *Slovo*, en 1880, puis dans les revues françaises *la Revue littéraire et artistique*, en 1881, et *la Vie populaire*, en 1892 (FRAZEE, 1963, p. 92).

¹⁸⁹ Frazee cite, à ce propos, les opinions défavorables de quelques critiques de l'époque où la nouvelle est publiée (FRAZEE, 1963, p. 100).

¹⁹⁰ Responsable de la fausseté de cet ouvrage serait le fait que Céard, selon Frazee, « choisit à dessein, parmi les événements historiques, ceux qui peuvent tendre à discréditer le général » (FRAZEE, 1963, p. 101).

Dans ce sens, il s'agit, à l'instar de *Madame Bovary*, de montrer l'immobilité de la vie et de faire une parodie de la richesse de vicissitudes des romans romantiques. Ensuite, notons que, dans cet ouvrage, Céard a été fortement influencé par le maître de Croisset en ce qui concerne le traitement de la langue; comme l'indique René Dumesnil¹⁹¹, Céard hérita de Flaubert le culte de la phrase bien écrite (DUMESNIL, 1924). Ou encore, Deffoux et Zavier remarquent à ce propos :

Comme Gustave Flaubert, qui peint ses personnages par petites touches, en choisissant les traits nécessaires, M. Céard possède ce rythme cadencé, ce balancement de la phrase, ces comparaisons qui entrent dans l'esprit, cette manière de rejeter l'adverbe en fin de phrase, tout ce qui donne à la prose française moderne sa force, son élégance et sa puissance d'évocation. (DEFFOUX; ZAVIE, 1918, p. 276).

Ceci étant précisé, il semble utile de faire quelques observations sur les procédés stylistiques flaubertiens. Il est connu que Flaubert était hanté par la question du style et qu'il donnait au rythme de sa narration un rôle capital. Au début de sa carrière, le romancier devient insatisfait de son style encore trop romantique, débordant de métaphores, ce qui d'ailleurs est critiqué par ses proches¹⁹², tel Maxime du Camp, qui ne sont pas enthousiasmés par la lecture de *La Tentation de Saint Antoine* (DUCAMP, 2002, p.88).

Certes, il ne s'agit pas d'éliminer les métaphores de ses textes, mais d'en limiter la présence. Ainsi, à partir de la composition de *Madame Bovary*, sa recherche de la musicalité de la phrase et du rythme de la prose devient toujours plus importante. L'auteur relit toutes ses phrases à voix haute, les soumet à l'épreuve de ce qu'il appelle son « gueuloir » ; il va jusqu'à s'arrêter des jours entiers sur une seule phrase, quelquefois sans parvenir à un résultat ; comme Flaubert lui-même le remarque dans une lettre à George Sand, datée du 5 décembre 1866 : « Ainsi, voilà deux jours entiers que je tourne et retourne un paragraphe sans venir à bout.- J'en ai envie de pleurer dans des moments » (FLAUBERT, 1883, p. 689). Marcel Proust est fortement impressionné par la prose cadencée de *L'Éducation sentimentale*, à tel point qu'il définit les pages de ce roman comme « un trottoir roulant ».

¹⁹¹ Intellectuel, écrivain et musicologue du tournant du XIX siècle, René Dumesnil fut un ami de Céard tout au long de sa vie et de sa carrière.

¹⁹² Pour plus de détails, je renvoie à mon article « Sobre a musicalidade em prosa : Madame Bovary de Gustave Flaubert ». Cadernos do IL, Porto Alegre, n. 58, p. 177–190, 2019.

Ce sont plusieurs éléments du style flaubertien qui l'impressionnent, à savoir, comme l'affirme l'écrivain de la *Recherche*, « un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique. Un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait » (PROUST, 1920, p. 76). De plus, Proust est frappé notamment par la place du "et" au sein du paragraphe, car Flaubert l'emploie non pas selon les règles de la grammaire mais plutôt dans le but d'infuser à ses phrases des effets rythmiques particulier¹⁹³.

Enfin, Proust remarque qu'il y a une autre technique typique dans la construction des phrases flaubertiennes qui est également dictée par l'exigence rythmique et qui influence le style du paragraphe chez Céard. Il s'agit de l'adverbe qui est souvent employé par Flaubert en fin de phrase dans le but de donner une sonorité particulière à ses périodes. Thibaudet fait aussi des observations à ce propos : « Il n'existe aucun procédé d'expression du vers qui ne puisse être employé en prose et qu'une oreille avisée ne découvre en effet dans la prose des grands écrivains. Ici, nous avons affaire évidemment au rejet » (THIBAUDET, 1935, p. 262). En somme, rien n'est laissé au hasard ni au niveau de la syntaxe ni au niveau prosodique.

Dans ce cadre, Ahmed Ali Abdel Gawad Elnady, dans son étude intitulée « L'ordre des mots dans la phrase de Gustave Flaubert : position, portée et interprétation des circonstanciels de (temps, de lieu et de manière) », parue en 2005, montre dans le détail les effets sémantiques et rythmiques dégagés par l'ordre des mots dans la phrase flaubertienne. En particulier, ce chercheur s'intéresse à la position des circonstanciels de lieu, de temps et de manière. À partir de l'avis de Léon Cellier, selon qui *L'Éducation sentimentale* est un roman poétique grâce à la prévalence du rythme ternaire¹⁹⁴, Elnady conclut que

Malgré cette immobilité, on a l'impression que quelque chose se passe, la vie bouge et le temps passe. Mais c'est un mouvement qui reste tout de même dans l'immobilité. Il y a un certain va-et-vient de presque les mêmes événements : voyages, retours, rencontres, isolements accompagnés de presque les mêmes sentiments de joie, d'enthousiasme, de bonheur et de détresse. Toutes ces actions qui s'enroulent sur elles-mêmes, les récurrences, le cercle qui se referme font que l'insignifiance se trouve signifiée par l'architecture du discours autant que par l'histoire elle-même. On assiste donc à des inversions, à des coupures inattendues dans les phrases, à des

¹⁹³ Beaucoup d'encre a coulé sur l'emploi anodin de cette conjonction de coordination ainsi que sur les effets prosodiques dégagés par sa position. Proust lui-même, dans l'article que nous citons ci-dessus, montre au fil des exemples certaines solutions phrastiques adoptées par Flaubert ; voir aussi le chapitre « Le style de Flaubert » qu'Albert Thibaudet consacre à ce sujet dans *Gustave Flaubert* (1935).

émiettements qui rendent les événements inconsistants. L'auteur adopte donc un rythme ternaire qui a pour objectif de mettre un peu de l'ordre dans tous ces émiettements dans le roman. (ELNADY, 2005, p. 273).

En outre, il montre par l'analyse de plusieurs passages de l'*Éducation sentimentale* les nuances de sens et de sonorités créées par le changement de la position des circonstanciels dans la phrase flaubertienne. Selon Elnady,

Dans l'*Éducation sentimentale*, nous constatons que les circonstants, par leurs structures détachées ainsi que par leur mobilité dans la phrase, influencent le rythme de la phrase en le ralentissant, le prolongeant ou le fixant. Ils aident, dans la plupart des cas, à fixer le mouvement de la phrase dans la durée tout en lui donnant une valeur musicale. Sur le plan stylistique, la mobilité du circonstant selon qu'il est antéposé ou qu'il est dans les positions finales, peut créer des effets rythmiques importants dans la phrase. Par exemple, un circonstant dans la position initiale n'aura pas la même importance ni le même effet rythmique que dans la position finale. Dans le premier cas, le circonstant contribue à la construction de la phrase par masses croissantes. Il est considéré comme un élément qui assure sa cadence majeure, étant donné qu'il doit figurer dans une protase relativement plus courte que l'apodose. [...] Dans le deuxième cas, sa position dans l'apodose marque une chute dans la phrase. À ce moment-là, on peut dire qu'il assure sa cadence mineure. [...] Dans le deuxième cas, sa position dans l'apodose marque une chute dans la phrase. À ce moment-là, on peut dire qu'il assure sa cadence mineure. [...] Vu leur mobilité dans la phrase, il est donc utile, dans une étude de leur rôle rythmique dans la phrase, d'étudier la puissance rythmique des circonstants en tête, au milieu et en fin de phrase. La première chose qui frappe et qui semble marquer le style de Flaubert, c'est la place des circonstants en fin de phrase. Plusieurs critiques l'ont déjà remarqué. Selon Ö. Södergård par exemple, comme le rejet rythmique du vers est destiné à mettre un mot en valeur, la place finale dans la phrase de Flaubert confère à l'adverbe un maximum d'emphase. (ELNADY, 2005, p. 278-281).

Cela dit, nous revenons à présent à l'œuvre d'Henry Céard, dans le but d'y déceler la présence des techniques prosodiques flaubertiennes. Tout d'abord, nous transcrivons ci-dessous quelques passages extraits d'*Une Belle Journée* pour montrer l'influence de l'écriture de Flaubert sur le style de Céard.

Citons à titre d'exemple ce passage de la première partie du roman où il est possible de repérer un rythme régulier, scandé tantôt par une longueur régulière des propositions, tantôt par l'emploi particulier de parallélismes et de la ponctuation :

Le rythme s'exagérait. Pressé dans sa mesure, il sautait d'instruments, en instruments, s'abattait soudain, essoufflé, hors d'haleine. Un coup de caisse le ramassait violemment, le jetait aux violons, et les violons l'égrenaient en notes

aiguës, devant lesquelles les danseurs, plus rapides, d'un bout à l'autre de la salle, fuyaient comme devant un chatouillement. Alors tout en multipliant ses pirouettes, Trudon devint très tendre. D'un ton respectueux et passionné, il lui débita **toutes les fadaïses de l'amour, toutes les niaiseries des déclarations**, épuisa les formules sous lesquelles la phraséologie galante dissimule la brutalité du désir, **fit des serments**. Mme Duhamain l'écoutait sans colère, **chatouillée dans sa vanité, caressée dans sa chair**. Elle s'éveillait à des coquetteries soudaines, jouissait éperdûment de ces hommages rendus pour la première fois aux provoquantes incorrections de son corps de femme, **et ses oreilles s'ouvraient** toutes grandes à ces paroles **d'adoration sensuelle et de tendre luxure** qui n'étaient jamais tombées des lèvres de son mari. (CÉARD, 1881, p. 51-52, nous soulignons).

Ou encore, un peu plus loin, lorsque Trudon se décide à donner un baiser à Mme Duhamain au milieu de la piste de danse, le rejet de l'adverbe en fin de phrase met en relief le geste maladroit du jeune homme¹⁹⁵:

Mais Trudon, sans se lasser, recommençait à l'accabler d'éloges. Il vantait sa toilette, sa beauté, sa coiffure, sa grâce, pêle-mêle, confondant tout, exprès, pour paraître avoir plus de sincérité, d'élan. Elle se taisait. Alors craignant de manquer encore une fois l'occasion, il se hâta d'en finir, et comme pour prendre possession d'elle, **il la baisa sur l'épaule, brusquement**. (p. 53, nous soulignons).

Cela dit, dans la section suivante de ce chapitre il est question de repérer les procédés stylistiques qui caractérisent *Terrains à vendre au bord de la mer* ainsi que de mettre en évidence les éléments qui « musicalisent » le style adopté par Céard dans ce roman.

¹⁹⁵ Il est curieux de noter la présence d'une scène pareille dans un passage de *Terrains à vendre au bord de la mer* où le maire Rachimbourg essaie d'entrer dans les bonnes grâces de Mme Hestodeau : « Rachimbourg, en goût de taquinerie, avait glissé le portrait dans la poche de son veston, où Mme Hestodeau essayait de le reprendre. Rachimbourg se défendait. **Leurs mains se rencontrèrent**. Et il tenait Mme Hestodeau, plus fort, heureux qu'il était de sentir sous ses doigts les doigts frissonnants de la jolie femme. – Allons ! finissez ou je me fâche. La voix de Mme Hestodeau tremblait. – Vraiment ! Rachimbourg regarda Mme Hestodeau. Elle baissa les yeux, comme gênée par un aveu de plaisir qu'elle n'osait pas faire. Et, plus doucement : Quand je vous dis que vous me meurtrisiez les poignets ! Il desserra les mains. Elle se dégagea. Toujours la fixant, les yeux dans les yeux, Rachimbourg, docilement, rendit le portrait, Mme Hestodeau le ressaisit : et tous deux, sans parler, restaient interdits de l'émotion qu'ils avaient ressentie à l'imprévu contact de leurs personnes » (CÉARD, 1906, p. 68-69, nous soulignons). Remarquons la présence de plusieurs éléments qui sont censés rappeler, en le pastichant, le début de *L'Éducation sentimentale*, où le jeune Frédéric (qui est, notons-le, le prénom de Rachimbourg) rencontre Mme Arnoux. Emblématique est la phrase « Leurs mains se rencontrèrent » qui fait sans doute allusion à la célèbre phrase « Leurs yeux se rencontrèrent » (FLAUBERT, 1874, p. 9), par laquelle le narrateur, dans le premier chapitre de *L'Éducation sentimentale*, décrit la rencontre des yeux de Frédéric et de Mme Arnoux.

4.3 Vers un style wagnérien

Une période d'une vingtaine d'années sépare la publication d'*Une Belle Journée* (qui a lieu, rappelons-le, en 1881) et celle de *Terrains à vendre au bord de la mer*, qui date de 1906. Ce n'est pas que Céard s'arrête d'écrire.

S'il est vrai qu'il se dédie moins à l'écriture romanesque, il consacre plus de temps au théâtre ainsi qu'à l'écriture d'articles de chronique et de critiques dramatiques et musicales¹⁹⁶. La rédaction de ces textes en prose lui permet d'améliorer sa technique littéraire. Par ailleurs, il est intéressant de rappeler que c'est par son style singulier de chroniqueur que Céard se distingue par rapport à ses collègues. Comme l'affirme Burns,

Nous venons de prononcer le mot 'style'. Relisons n'importe quelle chronique de Céard des années '90 ; écrite, comme cela était inévitable, rapidement sous la pression des événements et des exigences du métier, chaque chronique révèle une netteté et une précision dans l'expression, une absence de ces faux brillants ou de ces expressions familières, néologismes ou jeux de mots qui caractérisent le style de certains chroniqueurs de l'époque. (BURNS, 1982, p. 184).

Autrement dit, Céard ne rédige pas seulement ces articles pour gagner son pain ou plaire à ses lecteurs, mais aussi et surtout pour le goût même de l'écriture. Emblématique à ce propos est l'article de chronique *Au pays de Tristan* où il est déjà possible de repérer l'attention portée par Céard à la sonorité et au rythme des phrases. Encore plus emblématique, car, comme nous l'avons déjà constaté plus haut, par le choix d'insérer cet article dans le passage métalittéraire au premier chapitre de *Terrains à vendre au bord de la mer*, l'auteur veut, semble-t-il, suggérer au lecteur quelle sera la tendance principale de son écriture dans son roman.

Il est à présent question d'analyser de plus près le traitement de la langue dans le dernier ouvrage en prose céardien, dans le but de vérifier l'éventuelle présence d'un changement par rapport aux techniques littéraires précédemment employées par notre auteur.

¹⁹⁶ La production de Céard en ce domaine fut tellement copieuse que Burns remarque : « ce serait une tâche vraiment herculéenne que d'essayer de recueillir toutes les pages de critique dramatique et musicale que Céard écrivit au cours des années » (BURNS, 1982, p. 189).

Dès premières pages de *Terrains à vendre au bord de la mer*, on s'aperçoit de l'écart existant entre le style sec et ironique¹⁹⁷ d'*Une Belle Journée* et l'élan lyrique des phrases de ce dernier roman céardien. Comme le signale Burns,

[...] les recherches syntaxique et lexicales que l'on remarque dans *Une Belle Journée* sont abandonnées dans *Terrains à vendre*, où, par exemple, on ne trouve que peu d'exemples du style indirect libre ; les pluriels de noms abstraits que Céard affectionnait dans sa jeunesse disparaissent aussi ; d'autre part, l'ordre des mots- nom et adjectif surtout- et des alliances de mots souvent inattendues et qui provoquent des effets satiriques ou comiques, sont souvent très frappants. (BURNS, 1982, p. 298).

Ce qui en outre attire l'attention de ce critique dans le style de ce roman céardien, c'est une construction particulière du paragraphe descriptif qui est caractérisé par une ampleur considérable et une disposition précise des éléments :

[...] le paragraphe est soutenu par un rythme intérieur qui, appuyé par une ponctuation savante et un sens très spécial de l'ordre des mots, emporte le lecteur jusqu'à la fin de la dernière phrases, sans fatiguer son oreille "intérieure" qui mesure silencieusement les effets musicaux et phonétiques du texte (BURNS, 1982, p. 298).

D'après Burns, il s'agit d'une maîtrise stylistique que Céard atteint grâce aux nombreuses années passées à rédiger des articles et des critiques (BURNS, 1982, p. 291). Nous allons même plus loin en formulant l'hypothèse suivante : le paragraphe descriptif ne serait-il pas l'un des lieux privilégiés du texte où résonne l'écho de la musique wagnérienne ? Pour mieux comprendre cette affirmation, lisons à nouveau le premier paragraphe du roman :

À Kerahuel, en Bretagne, sur la plage ; au bout de la presqu'île de Téhuen, en face de l'hôtel d'Orange, la course aux chevaux, première partie des réjouissances publiques organisées pour la célébration de la fête nationale du 14 juillet, finissait parmi les acclamations d'une foule facile à réjouir du moindre divertissement. (p. 1).

Il est possible de constater que ce paragraphe est bâti selon un style périodique. Or, rappelons que la période est, selon la définition de ce terme fournie par l'*Encyclopédie Universalis*,

¹⁹⁷ Le narrateur essaie d'être impersonnel en s'exprimant par le discours indirect ; ce qui n'empêche qu'il porte un regard critique et ironique sur le comportement des personnages.

bâtie sur des propositions agencées selon un schéma musical ; leur harmonie ou leurs dissonances sous-tendent le sens, suspendu jusqu'à la fin de la période, et elles contribuent à exprimer l'emphase dont celle-ci est chargée. À l'inverse du style coupé — enchaînement de phrases très brèves —, le style périodique demande une véritable tactique oratoire : le souffle et la syntaxe de l'orateur, l'oreille et la mémoire de l'auditoire, la logique et l'esthétique de la phrase « circulaire », tout doit s'accorder. (KLAUBER, en ligne).

Ce qui précède nous amène à reformuler notre hypothèse de façon plus spécifique : comment l'écriture céardienne chercherait-elle à travers l'emploi du style périodique à reproduire certaines caractéristiques de la musique wagnérienne ? Pour répondre à cette question, il semble de mise de faire quelques remarques sur les procédés de composition du musicien allemand. En particulier, il sera question de rappeler quels sont les techniques fondamentales développées par Wagner dans la composition de *Tristan et Isolde* ainsi que de mettre en lumière les effets engendrés par l'écoute de ce drame. Étant donné que l'œuvre opératique est composée de deux éléments, c'est-à-dire la musique jouée par l'orchestre et le texte chanté par les personnages, il faudra tenir compte du fait que l'écriture céardienne peut avoir été influencée tantôt par des caractéristiques stylistiques du livret tantôt par des procédés rythmiques et prosodiques appartenant à la musique de ce drame.

Partons d'un constat d'ordre général : l'opéra wagnérien dégage chez l'auditeur une sensation de fuite en avant et de tension non résolue. Il s'agit d'ailleurs d'un effet recherché et reconnu par l'artiste lui-même qui baptise sa musique « mélodie infinie ». Selon Wagner lui-même¹⁹⁸,

Elle doit donc d'abord produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de la ville. Cette impression, que je laisse au lecteur à analyser, selon sa propre expérience, dans tous ses effets psychologiques, consiste, et c'est là ce qu'elle a de particulier, dans la perception d'un silence de plus en plus éloquent. Il suffit généralement au but de l'art d'avoir produit cette impression fondamentale, de gouverner par elle l'auditeur à son insu et de le disposer ainsi à un dessein plus élevé ; cette impression éveille

¹⁹⁸ Notons la présence, dans la définition que Wagner lui-même donne de sa musique, des éléments naturels qui sont utilisées dans le roman céardien pour représenter certains leitmotifs, tels que le vent ou le mouvement de la mer. Il est aussi curieux de rappeler que, lors de l'insuccès de la première représentation de *Tannhäuser* à Paris, le musicologue Oscar Comettant se sert de ces mêmes images pour critiquer le compositeur allemand: « Qu'un homme isolé dans une forêt s'abandonne à ses rêveries, qu'il écoute le bruit des feuilles, le souffle du vent et se laisse doucement bercer par la brise dans un état semi-extatique, je le comprends fort bien ; mais ce n'est pas dans une salle de spectacle où tant d'objets divers sollicitent l'attention, qu'on est bien porté à se recueillir pour disposer son âme à recevoir les fugitives et confuses impressions d'une musique sans forme arrêtée, pleine de bonnes intentions, il est vrai, mais dont les intentions sont si rarement suivies d'effet » (COMETTANT, 1862, p. 383).

spontanément en lui ces tendances supérieures. Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette impression générale, s'abandonne alors à un recueillement plus durable ; ses facultés, délivrées du tumulte et du bruit de la ville, se tendent et acquièrent un nouveau mode de perception ; doué pour ainsi dire d'un sens nouveau, son oreille devient de plus en plus pénétrante, il distingue avec une netteté croissante les voix d'une variété infinie qui s'éveillent pour lui dans la forêt ; elles vont se diversifiant sans cesse ; il en entend qu'il croit n'avoir jamais entendues ; avec leur nombre s'accroît aussi d'une façon étrange leur intensité ; les sons deviennent toujours plus retentissants ; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominant, la grande, l'unique mélodie de la forêt ; c'est cette mélodie même qui dès le début l'avait saisi d'une impression religieuse. (WAGNER, 1861, LXIV, LXV).

L'impression que la mélodie ne termine jamais est obtenue par divers procédés ; d'abord, c'est une question de découpage, car, comme nous l'avons déjà constaté, le drame wagnérien n'est pas divisé en numéros¹⁹⁹ ; ensuite, cette sensation est aussi engendrée par la combinaison des diverses techniques de composition : comme nous l'avons déjà remarqué, les apparitions et les combinaisons fréquentes des leitmotifs donnent à la musique wagnérienne cette idée d'un élan perpétuel.

De plus, le tissu de thèmes de l'orchestre et le chant sont indissolublement liés, à tel point que, malgré l'existence des catalogues de leitmotifs²⁰⁰, il est difficile de déterminer avec précision le nombre et la forme des motifs récurrents présents à l'intérieur du drame. Dans ce cadre, rappelons aussi que, dans le drame wagnérien, le compositeur se sert souvent de la technique du tuilage²⁰¹ qui rend flous les contours entre les diverses parties, à tel point que la fin d'un passage joué par l'orchestre et le début d'une section chantée coïncident guère.

¹⁹⁹ Selon Grandsir, dans *Tristan et Isolde* la musique se caractérise par une « fluidité formelle » ; au premier acte en particulier les formes de chant s'alternent l'une avec l'autre (GRANDSIR, 1988, p. 300).

²⁰⁰ Dès les premières représentations de *Tristan et Isolde*, plusieurs musicologues ont essayé de cataloguer l'intégralité des leitmotifs contenus dans cet opéra ; cependant, il s'agit encore aujourd'hui d'une question plutôt controversée. À ce sujet, voir « La problématique des leitmotifs dans "Tristan und Isolde" de Richard Wagner » (2007) de Marie Goffette.

²⁰¹ Le tuilage est, selon la définition de Thierry Marin, « l'accrochage d'un motif mélodique à un autre par le partage d'une articulation commune aux deux, où un motif verse dans l'autre pour constituer un amalgame unifié » (MARIN, 2002, p. 140).

Observons enfin que Wagner se sert, en particulier dans *Tristan et Isolde*, de ce que Jean-Louis Cupers appelle un «chromatisme exacerbé»²⁰² avec ses « dissonances prolongées sans fin et sans résolution » (CUPERS, 1985, p. 293). C'est cette technique qui dégage chez l'auditeur un sentiment d'attente et d'irrésolution.

À ce propos Michela Landi, dans « Sur un motif rythmique en musique, en vers et en prose : le contretemps » (2020), remarque que « l'exemple le plus marquant de cette tendance est le *Tristan-Akkord* qui déjoue et dépasse sa fonction d'encadrement programmatique : l'appoggiature, en tant que passage destiné à se résoudre dans l'accord même, reste suspendue en l'air en figurant, par son étirement, l'attente exténuée de la résolution : le moment transitionnel devient, par cela, essentiel » (LANDI, 2020, p. 5-6).

Venons-en aux procédés caractéristiques de l'écriture wagnérienne. Depuis le début de sa carrière²⁰³, Wagner, qui s'intéressa d'abord à la poésie et ensuite à la musique²⁰⁴, composait lui-même ses livrets. En ce qui concerne *Tristan et Isolde*, même si la réalisation de cet opéra prit au compositeur deux ans (1857-1859)²⁰⁵, Wagner écrivit le livret en quelques jours seulement, en se servant du principe de l'entrelacement des mots et de la musique appelé *Versmelodie*, ce qui entraîne plusieurs conséquences en ce qui concerne la mise en forme du texte du livret.

²⁰² Le chromatisme, selon ce qu'indique l'*Encyclopédie Universalis*, « désigne la division de l'octave en douze intervalles égaux ; une musique chromatique utilisera donc douze demi-tons ; comme il n'existe que sept noms de notes différentes alors qu'il faut en nommer douze, cinq de ces notes conservent leur nom, mais sont chacune pourvues d'un accident (dièse ou bémol) » (FÉRON, en ligne).

²⁰³ Julia Hirsch explique : « en janvier 1833, [Wagner] obtient un poste de directeur de chœurs au théâtre de Wurtzbourg. C'est là qu'il écrit le livret des *Fées (Die Feen)*. Il ne devait originellement pas en être l'auteur : le texte qui devait être utilisé comme livret était un poème de son ami Heinrich Laube. Mais les paroles de Laube lui font mesurer la difficulté de s'inspirer, pour sa musique, d'une suite de "morceaux" dont il n'est point l'auteur, et qui ne l'émeuvent pas. [...] Cette constatation mène Wagner à la conclusion que la seule manière de produire une œuvre cohérente et de qualité est d'être son propre librettiste. Il adoptera toujours à l'avenir cette double démarche de composition et de création littéraire, qui deviendra une de ces marques de fabrique (HIRSCH, 2011, p. 8).

²⁰⁴ Comme le rappelle Schuré, Wagner fut poète avant d'être musicien. Soudainement, un jour où il écoutait la *Symphonie Pastorale* de Beethoven, le jeune artiste se passionna pour l'art des sons : « Cette conversion fut comme un coup de foudre, une terrible et bienfaisante apparition de la muse nouvelle qui s'emparait du jeune homme: "Un soir, dit-il lui-même, j'entendis exécuter une symphonie de Beethoven, j'eus dans la nuit un accès de fièvre, je tombai malade, et après mon rétablissement je devins musicien"» (SCHURÉ, 1869, p. 951-952).

²⁰⁵ La composition de ce drame fut interrompue à plusieurs reprises à cause du scandale de la relation illicite entre Wagner et Mathilde Wesendock, la femme de son mécène qui est la référence féminine par rapport à la figure d'Isolde. Wagner doit quitter la maison des Wesendock une première fois, pour calmer la tension avec sa femme Minna ; il la quitte une deuxième fois, suite à la confession de Mathilde à son mari.

Comme le constate Julia Hirsch, le compositeur décide de ne pas recourir, au contraire de la tradition lyrique, à la versification²⁰⁶, mais à une prose rythmée²⁰⁷ qui se distingue « de la prose ordinaire par sa coloration vocalique », où la position du verbe est marquée, et où les mots sont soumis à la musique en ce qu'ils « sont organisés de manière à former un tissu sonore » (HIRSCH, 2011, p. 91).

À ce propos, il est intéressant de remarquer que Céard lui-même, dans son article de chronique consacré à *Tristan et Isolde*, met en évidence la tendance de la musique de Wagner à souligner et à prolonger le sens des mots du livret :

Je tiens que « Tristan et Isolde » de Richard Wagner est un absolu chef-d'œuvre. Je laisse de côté les considérations de plaisir des yeux et d'agrément matériel, les seuls d'après lesquels on juge d'ordinaire les ouvrages lyriques, et me crois en droit de soutenir que, esthétiquement parlant, jamais invention de génie ne fut poussée à une plus complète réalisation. Que la partition plaise ou déplaise, là n'est pas la question. Ce qui domine toutes les critiques, c'est que Wagner a mis là le meilleur de sa science et le plus intime de ses émotions. L'homme avec l'artiste vibre éperdument en ces trois actes exaspérés d'amour, et ils demeureront uniques dans l'histoire de la musique autant par la puissance formidable des procédés d'expression que par la nature casuistique des sentiments que l'orchestre interprète avec tant de nuances et délicatesses. Les instruments, phase à phase, commentent de la manière la plus prodigieuse et la plus nouvelle les péripéties d'un drame purement intellectuel, tellement intellectuel qu'il peut se passer de sens accessoires. Le milieu même s'indique non par des mots, mais par des sonorités. Et qu'on discute le système tant qu'on voudra, n'empêche que dans « Tristan et Isolde » la symphonie devient humaine à ce point qu'on dirait que les personnages ont prêté le retentissement physique de leurs nerfs aux chanterelles de violon et aux cordes des harpes. (CÉARD, 1904).

Tout ce qui précède nous amène à conclure que les écrivains souhaitant reproduire au sein de la prose ces techniques de composition poétiques et musicaux accorderont un rôle important à la place des mots dans la phrase ainsi qu'aux effets rythmiques dégagés par des figures de style tels que les allitérations et les assonances.

²⁰⁶ Le livret d'opéra est traditionnellement écrit en vers. Cependant, le débat entre le vers ou la prose a été toujours objet de débat dans le monde opératique. Frédéric Robert rappelle qu'à la fin du XIXe siècle, en France, « des personnalités littéraires et musicales sont appelées à donner leurs avis » et que « c'est *Messidor*, la première œuvre commune de Zola et de Bruneau, qui impose la prose dans le théâtre lyrique français (ROBERT, 2001, p. 134-135).

²⁰⁷ Au lieu d'employer des rimes, Wagner, imitant le style des poèmes médiévaux nordiques, avait recours au principe de l'allitération (*Stabreim*).

En outre, comme l'affirme Malinowski, d'autres techniques d'écriture peuvent être employées afin de rendre le style de composition wagnérien dans le texte littéraire :

[...] prolongeant en quelque sorte cet impact du drame musical sur le roman, toute une musique émotionnelle de sons et de rythmes, souvent une véritable « instrumentation verbale » chère à René Ghil, se laisse entendre dans la prose symboliste : les variations rythmiques et phoniques de Dujardin, désireux de transposer, à travers la voix du monologue intérieur, « les procédés wagnériens », c'est-à-dire « la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux venant dire, les uns après les autres, à la manière des leitmotive wagnériens, les états de la pensée », mais aussi les jeux de sons et de lettres chez Gourmont, la langueur musicale de la phrase rodenbachienne, la recherche constante de la cadence et de l'harmonie sous la plume d'Élémir Bourges, autant d'éléments qui permettent de parler de la symbiose proprement symboliste de la littérature et de la musique au sein du roman. Conformément au vœu de Mallarmé, cette prose cherche, elle aussi, à reprendre son bien à la musique. (MALINOWSKI, 2005, p. 545).

Il est aussi intéressant à ce propos de renvoyer aux commentaires d'ordre stylistique de Cécile Leblanc dans *Wagnérisme et création en France (1883-1889)*. Dans la partie de son travail consacrée aux procédés stylistiques les plus employés par les écrivains wagnériens, Leblanc met en relief le recours à l'allitération et aux leitmotive (fragments sonores) de René Ghil (LEBLANC, 2005, p. 148-156); les principes du « minimum grammatical » et du « vers libre » d'Édouard Dujardin (p. 268-269) qui conduisent l'écrivain à la préférence pour la parataxe (p. 287), pour le tiret (p. 288), pour le groupe nominal (p. 293) et pour la métaposition de l'adjectif (p. 295); ou encore, l'emploi fréquent que fait Péladan des néologismes, et des catégories grammaticales transgressées (p. 348), et, au niveau syntaxique, des reprises anaphoriques dans le but de créer « une unité rythmique et comme le retour lancinante d'une même mélodie » (p. 350). Notons qu'il s'agit de techniques diverses qui ont pour but commun de rendre en littérature les procédés de composition de la musique wagnérienne.

Quant à la stratégie stylistique céardienne, il nous semble que notre auteur essaie de reproduire la tension et le mouvement en avant de la musique de *Tristan et Isolde* par l'emploi systématique de la période ; or, ce style phrastique, dont on repère la présence tout au long du roman, rappelle un procédé musical dont Wagner se sert en particulier dans *Tristan et Isolde* : il s'agit du *Bar* qui est, selon Grandsir, « une forme tripartite où deux strophes (*Stollen*) quasi-identiques sont lestées d'un envoi (*Abgesang*) plus ou moins développé » (GRANDSIR, 1988, p. 300).

C'est un dispositif dont Wagner, comme l'indique Grandsir, fait emploi à toutes les échelles du drame, « des microstructures » aux « macrostructures » (GRANDSIR, 1988, p. 300). Au niveau des effets dégagés dans le public, le *Bar* présente une articulation de phrases basée sur la répétition et le développement qui a pour but d'augmenter la tension dramatique et donner l'impression d'un élan perpétuel. Selon ce critique wagnérien,

Le temps des strophes est scandé par le redoublement et permet d'édifier le récit. L'envoi permet de s'en dérober et propulse dans un au-delà narratif qui n'a rien à voir avec le temps des actions du récit lui-même. C'est ainsi que le temps musical wagnérien s'épand en une dérive illimitée, pas seulement à cause d'un système subtil où s'entremêlent accélération et ralentissement dans le cadre harmonique de la tonique différée. (GRANDSIR, 1988, p. 301).

La répétition de l'idée de base (présentée dans le premier *Stollen*), à laquelle fait suite la continuation (*Abgesang*) qui devrait amener la cadence ainsi qu'une sensation de soulagement, crée, comme le remarque Matthew Bailey Shea, « un modèle en forme de vague de tension, point culminant et soulagement » (BAILEY SHEA, 2002, p. 22). Cependant Bailey Shea (2002, p. 22) constate que souvent Wagner évite la résolution tonale par divers procédés tels que la fragmentation des motifs ou l'accélération du rythme.

À la lumière de toutes ces considérations, il semble toujours plus plausible d'affirmer qu'il existe une ressemblance formelle et sémantique entre les phrases tripartites wagnériennes et le paragraphe céardien en style périodique. Il paraît en effet que l'écrivain construit ses phrases en vue d'augmenter l'attente et le malaise chez le lecteur, en mettant en place une disposition marquée des éléments linguistiques qui vise à la montée de la tension et au retard de la résolution tonale qui, dans la phrase, est amenée par l'information contenue dans la principale. Il est possible de noter que, dans le passage céardien cité ci-dessus, la principale est plus courte que les subordonnées qui précèdent ; il s'agit d'un recours typique de la période qui crée rythmiquement une cadence mineure et engendre un effet de chute. Il est par ailleurs intéressant de rappeler que cette tendance stylistique est caractéristique des phrases flaubertiennes. À ce titre, Landi compare l'art du « contretemps » présent dans la musique wagnérienne avec le rythme de certaines périodes de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale*. Le rôle de la protase dans la structure tripartite des phrases flaubertiennes est, comme l'affirme Landi, « en tout homologue à l'anacrouse wagnérienne », préparant l'oreille du lecteur à la résolution qui est pourtant retardée (LANDI, 2020, p. 15).

Cela dit, il est à présent question de vérifier notre hypothèse par le biais de l'étude stylistique *Terrains à vendre au bord de la mer*. Notre analyse ne se limitera pas à la mise en relief des tours phrastiques les plus employés par l'auteur ; il s'agira de dévoiler comment cette mise en forme particulière contribue à la formation du sens du roman²⁰⁸.

Avant d'aller plus loin, quelques précisions sur la modalité de l'analyse²⁰⁹. Quant à la théorie stylistique, nous nous appuyons tantôt sur *Éléments de stylistique française* (1986), traité de Georges Molinié, tantôt sur *Stylistique de la prose* (1993), essai d'Anne Herschberg-Pierrot. Comme nous l'avons affirmé, nous essayons en particulier de mettre en évidence les procédés qui donnent au paragraphe descriptif céardien son mouvement particulier.

Autrement dit, il faut regarder de plus près les éléments linguistiques qui concernent l'organisation rythmique de la phrase. Rappelons que le terme « rythme » n'est pas seulement synonyme de versification²¹⁰: s'il est vrai que dans un texte narratif on peut distinguer l'emploi des procédés poétiques tels que le découpage syllabique et le recours aux allitérations et aux assonances, il est d'autres éléments de l'organisation phrastique dont il faut tenir compte ; comme le remarque Molinié, il est d'abord intéressant d'analyser l'ordre intra-syntagmatique de la phrase. Pour ce faire, il s'agit surtout, selon Molinié, de vérifier la distribution du groupe sujet-verbe et du groupe substantif-adjectif (MOLINIÉ, 1986, p. 54).

Quant à l'ordre supra-syntagmatique, Molinié indique l'importance d'analyser la forme de deux dominantes mélodiques de la phrase, à savoir la partie montante (protase) et la partie descendante (apodose), car leur disposition peut engendrer une structure non marquée (courte protase, longue apodose), appelée cadence majeure, ou une structure marquée (longue protase, courte apodose).

²⁰⁸ Bailey Shea remarque que la forme AAB de la phrase musicale wagnérienne apporte avec elle un potentiel dramatique; ainsi, selon qu'il y ait ou pas la réalisation des attentes engendré par le modèle de base, et selon le contexte dramatique dans lequel la phrase s'insère, ce chercheur identifie trois variations principales qui ont des effets dramatiques différents: d'abord, les phrases dissonantes dont la montée rapide exprime l'agitation et qui tombent soudainement dans la cadence; ensuite, un modèle répétitif qui met en relief un sentiment d'épuisement et de détérioration; et, enfin, des phrases au tempo lent qui représentent la prise de conscience d'un personnage (BAILEY SHEA, 2002, p. 24).

²⁰⁹ Étant donné que la stylistique est un domaine d'étude vaste et dont les limites ne sont pas bien établies, précisons qu'afin de dégager ces éléments, on s'appuiera sur les principes d'analyse stylistique de Molinié, selon qui étudier les procédés d'un texte veut dire « caractériser une manière littéraire à la différence d'une autre, qu'il s'agisse de différence d'auteurs, d'œuvres ou de genres » (MOLINIÉ, 1986, p. 12).

²¹⁰ À ce propos Marie Nadia Karsky remarque que depuis le XVI^e siècle le rythme est employé pour différencier la poésie de la prose, et c'est pourquoi il est pratiquement confondu avec le mètre. Cependant, force est de constater que le rythme n'est pas propre à la poésie métrique, il est possible de le repérer également dans les poèmes en vers libres ou dans la prose (KARSKY, 2014, p. 14).

Ensuite, il faut tenir compte de l'impact sonore de l'emploi de phrases linéaires, qui sont construites sans redoublements de leurs éléments, et de phrases par parallélisme, dont la structure, construite sur la base de reprises provoque, chez le lecteur un effet de retardement et d'attente (MOLINIÉ, 1986, p. 66-73). Il est à ce titre intéressant d'examiner le type de reprise : l'emploi d'un parallélisme construit sur un groupe binaire suscite, selon Pierrot, un effet polémique ; le groupe ternaire²¹¹ donne par contre une impression de stabilité et d'harmonie (HERSCHBERG-PIERROT, 2003, p. 275). Rappelons enfin que le rôle de la ponctuation est fondamental : il ne s'agit pas seulement de signes qui indiquent les pauses respiratoires lors de la lecture d'un texte, mais des éléments graphiques qui contribuent, comme l'affirme Pierrot, à la mise en forme du sens (HERSCHBERG-PIERROT, 2003, p. 265). À la fonction prosodique, d'indication de l'intonation et des pauses, il est possible d'ajouter une fonction sémantique ; c'est le cas, comme le remarque à ce propos Pierrot, du tiret flaubertien qui est une « marque de séparation rythmique et logique de la phrase » (HERSCHBERG-PIERROT, 2003, p. 268).

4.4 Analyse stylistique de *Terrains à vendre au bord de la mer*

Dans cette section, nous parcourons les vingt-six chapitres de *Terrains à vendre au bord de la mer*, en essayant de dégager les éléments stylistiques qui contribuent à donner aux phrases de ce roman une sonorité et un rythme si wagnériens.

Nous conduisons l'analyse stylistique de cet ouvrage de la manière suivante : pour chaque chapitre, nous mettons d'abord en lumière les passages où nous avons repéré la présence des techniques d'écriture qui sont, à notre avis, analogues à des procédés wagnériens de

²¹¹ Il s'agit des groupes les plus fréquents dans la prose française, ce qui n'empêche, comme l'explique Molinié, qu'on peut fonder une phrase sur des parallélismes plus complexes, quaternaires, quinquénaires... (MOLINIÉ, 1986, p. 68). Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la représentation de la pension Vauquer au tout début du *Père Goriot* (1835) de Balzac. Si les premières propositions sont bâties selon un rythme ternaire : « Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné; elle pue le service, l'office, l'hospice », la dernière partie de la description présente une accumulation d'éléments phrastiques qui a pour but, semble-t-il, de rendre visible l'atmosphère désordonnée et dégradée du lieu décrit : « Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrales qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois verni à filets dorés; un cartel en écaille incrustée de cuivre; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défectives, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas » (BALZAC, 1885, p. 8-9).

composition musicale, et ensuite nous montrons quel effet a ce choix stylistique sur la formation du sens du passage en question. Précisons que nous avons décidé d'exposer les résultats de notre analyse en suivant l'ordre des chapitres dans le but de mieux montrer que certains procédés stylistiques céardiens dans *Terrains à vendre au bord de la mer* sont censés reproduire l'effet de tension croissante qui est présent dans ce roman au niveau diégétique, de la même manière que les techniques de composition wagnériennes soulignent l'augmentation progressive de la tension dramatique dans *Tristan et Isolde*. À ce propos, François Grandsir affirme que

La mise en jeu formelle tend à apiquer la tension maximale au troisième acte, comme déjà pour certaines œuvres des classiques viennois. Le premier acte est le plus aéré. Certes les motifs y sont présentés et entrelacés mais la scansion tension/détente qui les sous-tend est plus rapide, de même que celle des formes utilisées : récitatif, arioso, lied etc. [...] Le deuxième acte est plus concentré. La surtension initiale s'épanouit dans l'exhalaison d'un lied gigantesque dont la densité lyrique se resserre peu à peu et pourrait se clôturer si ne venait s'y télescoper la scène finale, l'intervention du roi Marke. Le troisième acte est résolument touffu et excessif. Tous les motifs antérieurs s'y retrouvent, avec quelques motifs nouveaux, appropriés par la densité de l'écriture à une saturation formelle et expressive dont le paroxysme n'est jamais dilué. (GRANDSIR, 1988, p. 300).

Cela dit, venons-en à l'analyse stylistique de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Le premier chapitre est, comme nous l'avons expliqué, construit de façon contrapuntique, en ce qu'il y a une superposition fréquente de plans narratifs : la scène où Malbar, dans le silence de sa chambre, est occupé à la composition de son article hebdomadaire est interrompue d'abord par la narration de la foule en fête dans les rues de Kerahuel et, ensuite, par des digressions descriptives concernant la Mal-Commode, Chien-de-Nous et Baluche. Observons que, dans le passage ci-dessous, où fait son entrée en scène Chien-de-Nous (qui a, comme nous l'avons montré plus haut, une fonction de leitmotiv), le narrateur adopte le style périodique :

Avec son poil gris tacheté de noir et assez semblable au pelage d'une hyène ; **avec sa tête** étrange où luisaient deux yeux, l'un presque rouge, l'autre presque vert, **il était apparu** un jour sur la terrasse de l'hôtel d'Orange. **Il portait** en manière de collier une bande de calicot blanc sur laquelle on lisait en lettres noires « Chien à louer pour la saison des bains » ; **et il avait** l'air si humble sous son enseigne, que Malbar s'était intéressé à sa laideur. **Il le flatta**, politesse à laquelle le chien ne se déroba pas. **Il lui offrit** du sucre que l'autre refusa ; **et Malbar admira** cette discrétion à l'endroit des friandises. **L'animal les ignorait, sans doute.** (p. 6, nous soulignons).

Notons que les premières propositions du paragraphe sont bâties selon le principe de composition du style périodique de l'amplification progressive des éléments phrastiques. De plus, en ce qui concerne la disposition des masses syntaxiques, l'ordre des éléments y est marqué : le retardement de la principale par l'anticipation des deux compléments du nom, « Avec son poil [...] » et « avec sa tête [...] », crée une attente et suscite un effet de tension chez le lecteur²¹².

Par ailleurs, remarquons que les deux appositions sont construites de façon parallèle ; elles commencent par la conjonction « avec » et on y repère la présence d'une certaine symétrie par rapport aux expansions des compléments; le poil du chien ainsi que sa tête sont d'abord décrits par un seul adjectif (poil gris, tête étrange) qui est suivi de modificateurs plus longs, à savoir « tacheté de noir et assez semblable au pelage d'une hyène », et « où luisaient deux yeux, l'un presque rouge, l'autre presque vert ». La deuxième et la troisième phrase du paragraphe sont également construites sur la base de l'expansion.

Dans les deux cas, l'emploi du « et » de coordination, ajoutant des détails à l'information contenue dans la principale, prolonge la longueur de la phrase et le sentiment d'attente chez le lecteur. Dans le premier cas, les deux propositions « il portait », et « il avait » forment un rythme binaire qui, comme nous l'avons souligné plus haut, relève de la subjectivité et de l'instabilité. Ensuite, le rythme ternaire créé par « il le flatta », « il lui offrit » et « Malbar admira » donne à la totalité du paragraphe un effet de stabilité et de résolution. Cette harmonie est pourtant annulée par l'emploi d'une proposition indépendante très courte : « l'animal les ignorait, sans doute », où la mise en relief du modalisateur « sans doute », placé en fin de phrase, fait terminer la période dans une cadence mineure, imprimant au paragraphe entier un effet de surprise, d'inattendu, et de déséquilibre. Cette impression se trouve confirmée si l'on fait le décompte syllabique des trois membres du paragraphe.

Dans la première période, on compte 60 syllabes qu'on peut découper en 6 groupes rythmiques de 10, 12, 11, 4, 5, 18 syllabes, donc un rythme croissant :

A/vec /son /poil /gris /ta/che/té /de /noir //
 et /as/sez /sem/bla/ble au /pe/la/ge /d'u/ne hy/ène; //

²¹² Concernant le style phrastique d'un texte, Pierrot rappelle que l'emploi du style périodique au lieu du style coupé rend le paragraphe plus harmonieux et laisse le lecteur en suspense (HERSCHBERG-PIERROT, 2003, p. 273).

a/vec /sa /tête é/tran/ge où /lui/saient /deux /yeux, //
 l'un /pres/que /rouge, //
 l'au/tre /pres/que /vert, //
 il /é/tait /ap/pa/ru /un /jour /sur /la /ter/ras/se /de /l'hôtel /d'O/range.

Dans la deuxième période, on compte 64 syllabes qu'on peut découper en 6 groupes rythmiques de 3, 7, 9, 10, 10, 12, 13 syllabes, donc un rythme croissant :

Il /por/tait //
 en /ma/nière /de /col/lier //
 u/ne /ban/de /de /ca/li/cot /blanc //
 sur /la/quel/le on /li/sait /en /let/tres /noires //
 « Chien /à /lou/er /pour /la /sai/son /des /bains » ; //
 et /il /a/vait /l'air /si /hum/ble /sous /son /en/seigne, //
 que /Mal/bar /s'é/tait /in/té/res/sé /à /sa /lai/deur.

Dans la troisième période, on compte 56 syllabes qu'on peut découper en 6 groupes rythmiques de 4, 15, 13, 19, 7, 2, donc un rythme croissant qui est interrompu par la dernière phrase qui crée un effet de chute :

Il /le /flat/ta, //
 po/li/tes/se à /la/quel/le /le /chien /ne /se /dé/ro/ba /pas. //
 Il /lui /of/frit /du /su/cre /que /l'au/tre /re/fu/sa ; //
 et /Mal/bar /ad/mi/ra /cet/te /dis/cré/ti/on /à /l'en/droit /des /fri/an/dises. //
 L'a/ni/mal /les /i/gno/rait, //
 sans /doute.

L'emploi du style périodique permet d'attirer l'attention du lecteur sur ce paragraphe où le narrateur introduit un personnage-leitmotiv ainsi que de créer un effet de tension/détente analogue à celui présent dans une phrase wagnérienne en BAR. Le deuxième chapitre est écrit sur un ton assez ironique. À partir de l'épisode de la dispute de deux Bretonnes au bureau de poste, la répétition constante du motif « parce que c'est comme ça » résonne tout au long des pages pour mettre en évidence l'étroitesse d'esprit des Bretons.

Après le dîner politique organisé par Rachimbourg, où prédominent les dialogues (ce qui permet au lecteur d'en savoir davantage sur l'intrigue immobilière des terrains à vendre), l'attention est dirigée vers la Mal-Commode et Baluche qui se promènent seuls sur la plage.

La description des deux clochards est, semble-t-il, une reprise prosaïque de la scène du duo amoureux de Tristan et Isolde au deuxième acte : « Malbar aperçut Baluche et la Mal-Commode. Loin du bruit, loin du monde, ils se promenaient du pas lent des amoureux. De temps en temps leurs têtes se rapprochaient. Ne se croyant pas regardés, ils s'embrassaient longuement, sous les étoiles » (p. 45). Le chapitre se termine sur la description de la danse des hommes et des femmes de Kerahuel :

Autour du feu de joie qui flamboyait à mesure et plus haut et plus fort, **les danses**, avec un entrain furieux, se déroulaient pareilles à des farandoles de Peaux-Rouges devant un prisonnier scalpé et en posture d'être rôti. **Là-bas, poussées par la brise, des lueurs** d'incendies couraient au long des rochers du Château de Tristan ; et leurs **gigantesques** architectures, exagérées par les reflets de la flamme, grandissaient encore, sur l'horizon. **Suivant la courbe de la plage, depuis l'hôtel d'Orange jusqu'au Château de Tristan, des poteaux** s'espaçaient portant tous des écriteaux. **À la double clarté** du feu de joie et de la lune, **Malbar** distinguait les lettres peintes en blanc sur un fond noir. Jusqu'à l'infini il y lisait : - Terrains à vendre, terrains à vendre, terrains à vendre. **Parmi tous ces terrains** à vendre, **seul, sur la plage, Chien-de-Nous** courait le nez dans le sable. **Chassé** à coups de pied de la salle du banquet, **il** n'avait pas dîné, et happait goulument les puces de mer. (p. 46, nous soulignons).

Dans ce passage, où font leur apparition les motifs du Château de Tristan, des Terrains à vendre et de Chien-de-Nous, le sujet de la phrase est retardé par l'anticipation des compléments circonstanciels de lieu, comme « autour du feu de joie » et « depuis l'hôtel d'Orange jusqu'au Château de Tristan » ; les subordonnées participiales « poussées par la brise » et « suivant la courbe de la plage » ; ou encore, par la position marquée de l'adjectif, comme c'est le cas dans le syntagme nominal « gigantesques architectures ».

Venons-en à présent à ce paragraphe, au début du troisième chapitre, où Malbar, rentré dans sa chambre à l'hôtel d'Orange, réfléchit à l'évolution difficile de son grand projet concernant la science et la littérature :

Cette année encore, il était arrivé à Kerahuel avec l'illusion qu'il terminerait son ouvrage, s'y employait courageusement. **Débarrassé** pour de longs mois des soucis de la vie parisienne à laquelle il ne tenait plus que par l'*Instantané de deux Mondes* où il continuait à donner un article tous les huit jours ; **après avoir secoué** les premières paresseuses venues du paysage de la mer, **exalté** par

le silence et maître de ses réflexions pour la première fois, **il voyait clair** dans ses rêves. Aussi, **levé de bonne heure, tous les matins, à l'hôtel d'Orange**, il travaillait gaiement à la grande étude par laquelle il essayait de mettre enfin la littérature moderne d'accord avec la science. (p. 47, nous soulignons).

Les idées de Malbar sont transcrites dans la forme circulaire du style périodique. La transition entre le mouvement de montée et de descente est marquée par l'emploi, dans la protase, de trois participiales (qui commencent par « Débarrassé » ; « après avoir secoué » et « exalté ») qui, en retardant l'arrivée de la principale, provoquent un effet de tension ; notons aussi que l'attente est prolongée par l'emploi de nombreuses virgules séparant les compléments circonstanciels ainsi que d'un point-virgule qui crée un effet de pause. La réflexion de l'artiste continue dans les paragraphes suivants :

Il ne partageait point la mauvaise humeur des littérateurs français tenant rigueur aux savants et les accusant d'avoir détruit avec l'idéal ancien l'esprit même d'un idéal nouveau. **Point d'idéal !** Pourtant, à son avis, quel **idéal** surpassait **cet idéal** scientifique qui, **d'hypothèse en hypothèse, de recherche en recherche**, ajoutait chaque jour **aux investigations, aux découvertes** de la veille ; **si bien que l'avenir**, et **l'avenir** même de **l'avenir** connaîtraient des vérités **sans cesse plus** étendues, **sans cesse plus** bienfaisantes. **Point d'idéal ! Quand** rien n'est presque commencé dans le travail d'asservissement de ces phénomènes dont l'homme, jadis victime, devient peu à peu le souverain maître. **Point d'idéal ! Quand** la faculté de connaître demeurant illimitée, s'accroît par le développement des cellules cérébrales augmentant d'activité et se haussant à plus d'intelligence ! [...] Là-dessus, il se séparait nettement de ses amis et de ses maîtres, qui, par rancune de ne pas trouver dans les laboratoires de suffisants articles de foi, retournaient à l'église ; et préféraient s'immobiliser dans une dévotion apaisante et bornée, plutôt que de consentir à l'effort de toujours s'enquérir et de toujours penser. (p. 47-48, nous soulignons).

L'indignation de Malbar face aux efforts des autres littérateurs pour trouver un dogme autre que la science est textuellement marquée par la reprise anaphorique du groupe nominal « point d'idéal » et du mot « avenir ». Notons aussi l'emploi des parallélismes dans d'autres membres de la période. Le narrateur se sert d'un rythme binaire qui marque la subjectivité du texte ainsi que l'emportement de Malbar.

De façon analogue, au cinquième chapitre, le paragraphe suivant présente de nombreux parallélismes et un rythme croissant, mimant ainsi la montée de l'exaspération de M. Nicous et confirmant l'impossibilité du rêve de fusion amoureuse de Pauline Nicous et Olivier Hestodeau qui, comme nous le verrons par la suite, ne réussiront pas à vivre leur amour :

La gouvernante, une Bible à la main, s'assoupissait sous son ombrelle. Olivier, alors, bavardait à son aise, parlait librement, en français. Pauline oubliait son violon. Dans la vaste indépendance **de la brise et de la vague**, elle redevenait une fillette comme les autres, **espiègle et enjouée**, dès que le *Lulli* de son père ne la tracassait plus. Mais bientôt la voix de M. Nicous retentissait : **Pauline ! Et le menuet du Bourgeois gentilhomme ! Pauline ! ce matin tu n'as pas répété la seconde reprise de la Marche des Rois ! Pauline ! Et la gavotte en forme de rondeau ! Tu ne la sauras jamais ! Et les variations sur *Au clair de la Lune* ! Tu oublies que, dans le texte, c'est ce morceau qui décide des sympathies de Louis XIV !** » (p. 59-60, nous soulignons).

Après la digression sur la littérature et la science, la descente de Malbar sur la plage détermine le changement de l'objet de la narration, qui devient la description des pensionnaires de l'hôtel d'Orange. Un peu plus loin, nous avons repéré le mouvement typique du paragraphe descriptif céardien dans ce passage où le narrateur fait le portrait du docteur Laguéprie :

De ce travailleur acharné qui, dans son cabinet, à Paris, donnait des rendez-vous à cinq heures du matin; **de ce maître** qui, aux mois de novembre, décembre et janvier, dans l'amphithéâtre, faisait des cours avant l'aurore; **de ce voyageur** sans cesse en route, revenant de Laponie, d'Islande ou de l'île de Kerleguen pour repartir au Japon, afin d'étudier sur place le dessin anatomique de la faune peinte sur les kakémonos, ou pour croiser dans l'Atlantique où il errait, pratiquant des sondages, scrutant les conditions d'existence des poissons vivant dans les profondeurs jusqu'alors inexplorées; **beaucoup ne connaissaient qu'un homme du monde aimable**, enjoué, spirituel, plein de grâce à vieillir, tournant des madrigaux aux dames, et discutant gaiment de la littérature avec des écrivains renommés qui s'enorgueillissaient d'être ses amis. Kerahuél ne savait rien des mérites de Laguéprie. (p. 53, nous soulignons).

Ce paragraphe présente des analogies structurelles avec celui introduisant la figure de Chien-de-Nous. Le narrateur a encore une fois recours au style périodique dans le but, semble-t-il, d'attirer davantage l'attention du lecteur : la principale « beaucoup ne connaissaient qu'un homme du monde aimable » est retardée par l'antéposition de trois subordonnées construites en parallèle et dont le rythme croissant reproduit, du côté formel, le ton grandiloquent de la description. Il est aussi intéressant de noter que la principale est caractérisée par une gradation : les attributs de « l'homme du monde » sont d'abord les trois adjectifs « aimable, enjoué, spirituel », ensuite le syntagme « plein de grâce à vieillir », la participiale « tournant des madrigaux aux dames », et enfin une autre participiale « discutant gaiment de la littérature avec des écrivains renommés » qui est élargie par l'ajout de la relative « qui s'enorgueillissaient d'être ses amis ». Cette construction a pour effet de transmettre la grandeur morale du personnage décrit. Observons toutefois que la phrase lapidaire qui suit, « Kerahuél ne savait rien des mérites

de Laguëpie », provoque une chute abrupte du rythme, qui met en évidence l'ignorance et la médiocrité des habitants du village breton. L'attente et la tension engendrées par le déplacement de la principale sont ultérieurement marquées par l'emploi systématique du point-virgule, ce qui augmente le temps d'attente du lecteur et dégage une sensation d'interruption maladroite de la phrase. En continuant la lecture du texte, il devient pourtant évident qu'il ne s'agit pas d'un usage inapproprié de la ponctuation. L'emploi systématique du point-virgule dans le paragraphe descriptif vise, semble-t-il, à augmenter l'effet de tension qui est déjà créé par le retardement de la principale. Remarquons aussi que souvent les phrases de la période sont liées par la juxtaposition ou la coordination plutôt que par l'emploi des connecteurs. Ce sont des procédés qui sont censés imiter la mélodie infinie wagnérienne. Comme le note Cécile Leblanc à propos de la ponctuation dans l'écriture de Dujardin : « il s'agit sans doute d'une influence de la phrase wagnérienne qui coule sans interruption artificielle due à une forme préétablie » (LEBLANC, 2005, p. 292). Ci-dessous, nous transcrivons un autre exemple de l'emploi de ce type de paragraphe pour la présentation des personnages ; il s'agit d'un passage, au début du cinquième chapitre, qui décrit l'entrée en scène de M. Nicous, un artiste parisien frustré :

M. Nicous traînait à Kerahuël la fin d'un long congé de convalescence. [...] **Avec une femme** qu'on ne voyait jamais ; **une bande d'enfants** qu'il cachait ; **Pauline** qu'il exhibait en sa compagnie, **il habitait** au milieu des dunes un ancien corps de garde abandonné par les douaniers. Toute la famille vivait là, mêlant son idéal et ses émanations dans l'unique chambre de domicile à bas prix, que M. Nicous avait nommé du titre de sa pièce : Ker-Lulli. (p. 57, nous soulignons).

Encore une fois, l'effet d'attente est obtenu par le retardement de la principale. La position détachée des trois compléments circonstanciels d'accompagnement et leur séparation par des points-virgules scande le texte lui donnant un rythme cadencé. Au niveau du sens, le narrateur veut, semble-t-il, souligner par ces moyens la dégradation des conditions de vie de la famille Nicous. Quelques pages plus loin, observons ce passage du *duo amoureux* de Pauline Nicous et d'Olivier Hestodeau :

Là, devant l'Océan, attirés l'un vers l'autre par cette tendresse indécise et infiniment passionnée, effet des pubertés qui s'ignorent ; **les pieds nus et trempant** au fond des mares d'eau ; **créant** dans le sable des parterres où ils plantaient **des rameaux de tamarins, des débris de goémons ; construisant** à grands coups de pelle des fortifications qu'ils prenaient plaisir **à voir attaquer, puis détruire** par le flot, les deux enfants échappaient **aux exigences de leurs parents et aux tortures de leur éducation.** (p. 59, nous soulignons).

Il est d'abord possible de remarquer qu'il existe un certain équilibre dans la structure des trois membres de la période : il s'agit d'un paragraphe construit selon le principe de la forme Bar (AAB) : une accumulation de propositions juxtaposées dessinées de façon analogue (AA) que suit la principale (B). Le climax dont on pressent l'arrivée n'est pas retardé seulement par la syntaxe, mais aussi par l'emploi du point-virgule séparant les propositions.

Cet effet est en outre produit par un redoublement des éléments phrastiques : dans la première phrase deux attributs sont utilisés pour qualifier tantôt la tendresse des deux enfants, qui est « indécise et infiniment passionnée », tantôt leurs pieds qui sont « nus et trempant au fond des mares d'eau ». Ensuite, le parallélisme continue dans deux phrases qui commencent avec un participe, « créant » et « construisant ». La forme des participiales est aussi binaire ; dans la première, le parallélisme est constitué par les compléments d'objet, « des rameaux de tamarins, des débris de goémons » ; dans la deuxième, par le redoublement des verbes « qu'ils prenaient plaisir à voir attaquer, puis détruire par le flot ». La principale se termine sur le même rythme, grâce à l'emploi d'un double complément verbal « aux exigences de leurs parents et aux tortures de leur éducation ».

Le mouvement ascendant et descendant de la période imite le flux et le reflux de la mer, élément qui symbolise, comme nous l'avons constaté, le sentiment océanique ressenti par les personnages. Nous faisons le décompte des syllabes pour vérifier si le paragraphe se termine sur une cadence mineure. Dans la première période, on compte 38 syllabes qu'on peut découper en groupes rythmiques de 1, 5, 6, 17, 9, donc un rythme décroissant :

<p>Là, //</p> <p>de/vant /l'O/cé/an, //</p> <p>at/ti/rés /l'un /vers /l'autre //</p> <p>par /cet/te /ten/dres/se in/dé/ci/se et /in/fi/ni/ment /pas/si/on/née, //</p> <p>ef/fet /des /pu/ber/tés /qui /s'i/gnorent ;</p>
--

Dans la deuxième période, on compte 72 syllabes qu'on peut découper en groupes rythmiques de 12, 9, 11, 7, 16, 10, 7, donc un rythme décroissant mais plutôt régulier :

<p>les /pieds /nus /et /trem/pant /au /fond /des /ma/res /d'eau ; //</p> <p>cré/ant /dans /le /sa/ble /des /par/terres //</p> <p>où /ils /plan/taient /des /ra/meaux /de /ta/ma/rins, //</p>
--

des /dé/bris /de /go/é/mons ; //
 con/strui/sant /à /grands /coups /de /pel/le /des /for/ti/fi/ca/ti/ons //
 qu'ils /pre/naient /plai/sir /à /voir /at/ta/quer //
 puis /dé/trui/re /par /le /flot, //

Dans la troisième période nous comptons 28 syllabes, avec deux groupes rythmiques de 16 et 12, donc une cadence mineure par rapport à cette phrase et par rapport au passage dans son ensemble :

les /deux /en/fants /é/chap/paient /aux /e/xi/gen/ces /de /leurs /pa/rents //
 et /aux /tor/tu/res /de /leur /é/du/ca/ti/on.

Une construction phrastique semblable est présente au sixième chapitre. Il s'agit de la première fois que Mme Tréniisan voit la falaise que Malbar a baptisé « Château de Tristan » :

Formidable à distance, de près le Château de Tristan devenait **plus formidable encore**. Les ouvertures que l'on prenait de loin pour **des créneaux, des embrasures et des meurtrières**, venaient de la superposition de blocs monumentaux dont les interstices baissaient ainsi que des gouffres. Le donjon montait si haut, dans l'azur, qu'un nuage passant en cachait l'échauguette ; et l'arcade du porche, entre les deux pieds-droits, s'ouvrait d'une telle ouverture que Mme Tréniisan croyait voir l'entrée de l'infini. Pour elle, **solide et croulant** tout ensemble ; **défiant l'Océan**, vaincu par les marées ; **pourvu** d'une beauté plus rare par chacune des bourrasques acharnées à son effondrement ; plus **grandiose force de résistance et de ruine** ; **ce promontoire** symbolisait cet honneur de Tristan **détruit par la passion** comme le rocher était **détruit par la vague, et rencontrant dans sa décadence** plus de splendeur encore que **dans son intégrité**. (p. 145, nous soulignons).

Ce paragraphe commence par une description de la côte rocheuse. Constatons que le narrateur emploie d'abord un vocabulaire assez technique et objectif. Cependant, après la polyptote « l'arcade du porche, entre les deux pieds-droits, s'ouvrait d'une telle ouverture que Mme Tréniisan croyait voir l'entrée de l'infini », la description devient plus subjective ; la période, qui assume la forme symétrique du Bar, est alors fragmentée par l'emploi du point-virgule. Il s'agit encore une fois de créer un effet de tension et d'attente par l'anticipation des compléments de nom concernant « ce promontoire ».

Cette solution stylistique vise à représenter le surgissement de la rêverie chez Mme Trénissan ; quelques lignes plus loin le ton de la narration devient de plus en plus lyrique :

Oui ! **C'était bien** en cet endroit de vivant désastre **que** le chevalier Tristan, blessé par Melot, courait cacher la plaie avec son remords d'avoir aimé la Reine et trahi son monarque. **C'était bien là qu'**il agonisait de douleur et d'épouvante, hurlant à l'amour comme le chien hurle à la mort ! **Tristan ! Mme Trénissan l'apercevait maintenant.** Elle le voyait couché, tout près du rivage, l'œil fixé sur la mer, aspirant la brise pour attirer plus vite à lui le bateau d'espérance qui doit lui ramener Yseult. (p. 146).

Aux deux propositions principales, construites sur la base du redoublement de l'élément initial « c'était bien », suit une troisième proposition indépendante contenant l'information nouvelle « Tristan ! Mme Trénissan l'apercevait maintenant ». Ici, la forme AAB de la période suivante permet de souligner le point culminant de l'illusion par laquelle Mme Trénissan prend M. Pascal pour Tristan²¹³.

L'envolée lyrique représentant l'état d'exaltation de la femme est aussitôt interrompue par la pensée sarcastique de Malbar, ce qui correspond, au niveau phrastique, à une période bâtie sur un ton sarcastique, qui estompe la tension accumulée dans le passage précédent :

Malbar distinguait **bien** quelqu'un : un pêcheur **sans doute**, car l'endroit passait pour poissonneux, et les flots, aux environs, secouaient des bouées de casiers à homards. Mais **pour ne pas troubler l'illusion de Mme Trénissan**, il n'objecta rien. Entendant des bruits de pas, l'homme, au lointain, se mit debout. (p. 146, nous soulignons).

Au début du septième chapitre, le narrateur fait un compte rendu des promenades nocturnes de Malbar et Mme Trénissan au long de la côte bretonne.

²¹³ Il est possible de déceler la présence d'une structure phrastique et d'un effet semblable au quinzième chapitre, lorsque M. Pascal s'exalte en regardant les dolmens et les menhirs faussement reproduits par les organisateurs des fêtes celtiques : « **Entre la couleur bleue** des flots allumés d'étincelles: **entre l'azur** du firmament épandant à l'infini un scintillement de lumière électrique; **parmi les vibrations radieuses de l'océan et du ciel, il se croyait transporté** dans un de ces paysages de féerie aperçu quand la toile se lève, et que les réflecteurs abattant des nappes de **clarté tremblante**, illuminent la scène dans le théâtre. De la musique se dégageait alors pour lui **de la falaise**, du flamboiement de l'étendue ; et il fredonnait doucement, à mi-voix la phrase de Siegfried : **O solitude, ô splendeur du soleil**, ressentait dans toute sa personne un contentement que, depuis longtemps, **il ne se connaissait plus**. Chien-de-Nous » (p. 395). Notons en outre que, dans la première proposition, l'allitération en [l] (couleur, bleue, flots, allumés, étincelles) imite la sonorité des vagues ainsi que, dans la deuxième, les assonances en [ã] et [ɛ] (firmament épandant à l'infini un scintillement) contribuent à rendre palpable l'image de la nuit étoilée. De plus, le choix de l'adjectif ne semble pas être aléatoire mais être dicté par un souci de produire une sonorité allitérante : ainsi « les vibrations » sont « radieuses » et la « clarté » est « tremblante ».

Il semble intéressant de signaler cette longue description où les deux parisiens associent les sonorités marines à la musique jouée par l'orchestre²¹⁴; à la fin du passage, le couple s'afflige de la « misère des mots » qui ne sont pas capables de rendre l'ampleur du phénomène auquel ils assistent :

Même par le temps calme, des vagues engendrées aux lointains de l'Océan, déferlaient en volutes pacifiques, continues, jetant aux promontoires bretons, le ressac des Antilles. Mme Tréniisan et Malbar, échangeant leurs pensées, se disaient que, pareilles aux ondes de l'eau, se brisant sur une côte et revenant sur elles-mêmes dans un retour cadencé et gigantesque, les ondes des sons se développent et se replient aussi, allant incessamment de l'orchestre à l'auditeur ; lequel, après leur avoir communiqué son émotion, à son tour, les renvoie à l'orchestre. **Dans le bruit** du flot qui monte, **dans le clapotis** du flot qui descend, **ils s'essayaient** à trouver une mesure, une échelle de tons, s'étudiaient à surprendre un rythme. Par instants, croyant l'avoir trouvé, ils le suivaient en hochant la tête. Soudain, le mouvement diminuait d'intensité, paraissait s'arrêter. La mer se reposait comme un chanteur qui compte ses pauses, ménage sa respiration. Tout à coup, **rendu plus formidable par le repos, le bouillonnement reprenait** ; la voix de la vague, à nouveau soulevée, après ce silence, paraissait d'un retentissement plus sonore. Ils jouissaient de songer que ce spectacle, à cause de son ampleur même, ne pouvait entrer dans l'objectif d'aucun appareil photographique, dans le cadre d'aucun tableau ; qu'il dépassait la description des poèmes, échappait même à la notation des symphonies (p. 153-154, nous soulignons).

Il s'agit, semble-t-il, d'une sorte de prétérition par laquelle le narrateur décrit tantôt la musique wagnérienne tantôt le mouvement du paragraphe descriptif qui fait d'ailleurs de nouveau son apparition quelques lignes plus loin :

Là, sur le dallage cassé où verdissaient des mousses et des menthes, accroupis et passant la tête par-dessus la rangée de pierres, Malbar et Mme Tréniisan, à l'abri, dominaient l'Océan. [...] **Là, sous le ciel noir ; là, sous les nuages** ruisselant de cataractes de pluie ; **dans la solitude** où criaient les goélands, le cœur serré par la silhouette spectrale d'un moulin à vent aux ailes arrêtées, comme si le travail et la vie se suspendaient au milieu de l'épouvante, **Malbar et Mme Tréniisan éprouvaient la sensation que**, derniers habitants de la terre, ils assistaient à l'ébranlement final du monde. (p. 155, nous soulignons).

²¹⁴ Notons que la phrase « Dans le bruit du flot qui monte, dans le clapotis du flot qui descend » ne va pas sans rappeler les dernières lignes de la partition de *Tristan et Isolde* « In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall » (WAGNER, 1860, p. 436-437) que Victor Wilder traduit en français : « Dans le gouffre de l'éther infini béni » (WAGNER, 1886, p. 78).

Il est désormais facile de reconnaître au sein de ce passage la forme AAB typique du paragraphe descriptif, avec le positionnement marqué des deux subordonnées circonstancielles, dont le mouvement mélodique ascendant et descendant est censé reproduire l'effet de tension/détente si cher à la période musicale wagnérienne. En continuant la lecture on repère une variation de la structure du paragraphe descriptif. Observons ce passage où se poursuit la description des promenades nocturnes de Malbar et de Mme Trémissan :

La lune se levait et sa clarté épandue au large, ainsi qu'un écheveau d'or, se tordait dans les flots ridés par les premières risées des brises de la nuit. **Chien-de-Nous**, chassé par des chiens plus forts que lui du tas d'ordures où il prétendait dîner, **Chien-de-Nous**, à belles dents, dévorait les hannetons morts. (p. 163, nous soulignons).

Constatons tout d'abord que la combinaison des allitérations en [r], en [l], en [d] et en [s] donne à la première période une sonorité à la fois dure et douce, évocatrice de l'atmosphère nocturne et romantique. Il est aussi possible d'identifier dans la période suivante la structure « en Bar ». Dans ce cas, il ne s'agit pourtant pas d'anticiper la position des subordonnées ; l'effet de mouvement en avant est donné par la répétition du sujet de la proposition principale, « Chien-de-Nous », qui est détaché du verbe par l'ajout de l'apposition participiale « chassé par des chiens plus forts que lui du tas d'ordures où il prétendait dîner » et ensuite par l'emploi de la locution adverbiale de manière « à belles dents ». Cette structure permet de souligner davantage les informations complémentaires sur le sujet contenues dans les autres propositions que les éléments contenus dans la principale²¹⁵.

Notons au passage que l'expression « à belles dents », qui revient à plusieurs reprises dans les moments où Chien-de-Nous fait son apparition, met en évidence la famine et la voracité de la bête et, tenant compte de sa fonction de leitmotiv, des personnages qui l'entourent.

²¹⁵ Signalons une autre occurrence de cette structure syntaxique dans ce passage du vingt et unième chapitre : « **Herscher**, répondit Malbar, **Herscher**, je le connais. Yvor ne se doute pas qu'il lui sert de sujet d'expérience. **Herscher entretient** le pilote comme on achète un cadavre dans un amphithéâtre de travaux anatomiques ; **et, tout vivant, il le dissèque** pour voir jusqu'où va le mensonge des individus, **au bord de la mer**. Il sait bien que **l'Océan, par l'erreur** d'imagination des poètes et des romanciers ne cherchant pas la vérité au-delà des apparences et de la surface, **l'Océan, devenu** une espèce de religion littéraire, **comme toute religion, a ses ordres mendiants** » (p. 542, nous soulignons). Ici, l'emploi des parallélismes (on peut diviser le paragraphe en trois parties, chacune scandée par le rythme binaire), et de la mise en relief des compléments circonstanciels de la phrase (par exemple, de la locution adverbiale « au bord de la mer », qui fait d'ailleurs partie du titre du roman) a pour but, semble-t-il, de mieux faire retentir le ton polémique des affirmations de Malbar.

Citons, à titre d'exemple, un paragraphe du neuvième chapitre où le chien s'empare du manuscrit de Mme Vincent Trois :

Malbar en riait cependant que Mme Vincent Trois questionnait tout le monde pour savoir si on n'avait pas vu son manuscrit. Car elle ne sortait pas sans emporter avec elle la copie faite par le maître d'école, et l'oubliait partout, sur les tables, sur les chaises, sur la plage. Le vent l'envolait au long de la terrasse, les garçons le retrouvaient, dans le sirop, auprès de soucoupes. Elle se maculait d'autant ; et certains jours, Mme Vincent Trois, indignée, dut l'arracher à Chien-de-Nous, Le chien la tenait entre ses pattes, et pour jouer commençait de la déchirer **à belles dents** (p. 213-214, nous soulignons).

La narration continue avec la description des rites bretons à l'occasion du jour des Trépassés. Le ton lyrique est souligné par l'emploi du style périodique et par le passage soudain de l'imparfait au présent :

Quelquefois, poussant moins loin leurs promenades, Malbar et Mme Trénissan **allaient** sur le port. Là, devant les usines, les ouvrières, employées à la manutention des sardines, se réunissent le soir, avant l'heure du coucher dans un dortoir commun où on les réveillera quand arriveront les bateaux, et **des danses s'organisent**. [...] **D'abord une voix chante seule** une mélodie traînante, sur des mots que Malbar et Mme Trénissan ne comprennent pas. Les femmes les plus rapprochées de la soliste redisent la strophe et la ronde, avec elle, décrit un quart de cercle. [...] **Et la danse** aux évolutions hiératiques et rituelles comme les évolutions d'une danse sacrée évoquant la vision d'un culte dont les cérémonies survivent à des dieux disparus ; **la danse, au milieu du mystère de la musique, de l'obscurité** des paroles et des ténèbres d'une nuit que la lune vaguement argentée et rend lumineuse, **semble se rouler et fuir jusque dans les brumes des religions et des âges**. (p. 165, nous soulignons).

Le huitième chapitre est le moment du roman où Mme Trénissan rend manifeste son intention de s'installer dans le village breton. C'est ainsi que l'artiste parisienne défend Kerahuél, s'opposant aux autres parisiens qui n'ont pas un avis très favorable sur ce lieu :

Alors elle expliqua que son goût pour l'endroit, le nom particulier dont elle l'appelait, venaient d'une œuvre par elle préférée entre toutes les productions musicales. Elle se désolait parce que la mer acharnée ne permettait pas d'habiter parmi les roches de ce promontoire. À tout le moins, **au bout de la plage, assez loin pour** ne pas craindre les atteintes des tempêtes ; **assez près pour** ne rien perdre d'une perspective dont son imagination et sa parole augmentaient la naturelle beauté, **elle prétendait construire une maison**, s'y installer, **définitivement, à sa guise, dans la perpétuelle contemplation de son rêve**. (p. 184, nous soulignons).

Il est possible de repérer dans ce paragraphe l'emploi du modèle AAB, avec les deux compléments circonstanciels placés en début de période pour en retarder la clôture. Notons aussi que la mise en relief de l'adverbe « définitivement » et de la locution adverbiale « à sa guise » donne à ce passage une allure flaubertienne. Il semble utile de faire le décompte syllabique pour vérifier la cadence. Dans la première phrase, on compte 25 syllabes qu'on peut séparer en 4, 6, 3 et 12 syllabes, donc un rythme croissant :

<p>À /tout /le /moins, //</p> <p>au /bout /de /la /plage, //</p> <p>as/sez /loin //</p> <p>pour /ne /pas /crain/dre /les /at/tein/tes /des /tem/pêtes ; //</p>
--

Dans la deuxième phrase, on compte 35 syllabes qu'on peut séparer en 3, 10 et 22 syllabes, donc un rythme croissant :

<p>As/sez /près //</p> <p>pour /ne /rien /per/dre /d'u/ne /per/spec/tive //</p> <p>dont /son /i/ma/gi/na/ti/on /et /sa /pa/ro/le aug/men/taient /la /na/tu/rel/le /beau/té, //</p>
--

Dans la troisième phrase, on compte 39 syllabes, qu'on peut séparer en 11, 4, 6, 3 et 15 syllabes, donc un rythme croissant, qui met en évidence le dernier membre de la période :

<p>El/le /pré/ten/dait /con/strui/re u/ne /mai/son, //</p> <p>s'y /in/stal/ler, //</p> <p>dé/fi/ni/ti/ve/ment, //</p> <p>à /sa /guise, //</p> <p>dans /la /per/pé/tu/el/le /con/tem/pla/ti/on /de /son /rêve. //</p>
--

L'impression que Mme Trénissan aurait finalement atteint un état d'équilibre est estompée par la suite du texte : au paragraphe où la cantatrice fait l'éloge de Kerahuel se succèdent plusieurs pages où Laguëpie s'emporte contre la saleté du village breton et la médiocrité de ses habitants. Le neuvième chapitre est consacré aux descriptions des artistes qui participent à la tombola-concert bénévole organisée par Mme Minahouet.

Au sein d'un passage où apparaît au ciel une croix lumineuse, artifice élaboré par Mariette afin d'aider Rachimbourg à vendre les terrains au bord de la mer, le temps de la narration subit un changement brusque, passant de l'imparfait au présent. À ce procédé, qui est employé plusieurs fois tout au long de ces pages, s'ajoute l'alternance des plans narratifs entre les célébrations religieuses à Saint Coulm et le dialogue amoureux de Charlescot et Mlle Ophélie. Dans les dernières lignes du chapitre, qui se termine sur la mort de Jacquot, l'animal de compagnie de Minahouet, l'emploi du présent souligne l'ambiance dramatique de ce moment :

C'est tout ? C'est tout. **Et tandis qu'une** clameur monte et que Mme Minahouet et sa fille sont traitées de « gueuses », une voix lamentable domine les imprécations : -Pleure-Pain ! Pleure-Pain ! Qu'est-ce qu'il voulait dire avec son « Pleure-Pain », ce sale animal ? **Et tandis qu'on** s'approche, **qu'on l'injure et qu'on l'interroge, le perroquet défaille. Ses paupières** s'abaissent sur ses yeux ronds ; **ses griffes** tachent le bâton qu'elles entourent ; **la chaînette** qui retenait une de ses pattes se tend ; **et**, la secousse de la chute entraînant le perchoir, la tête en bas, **il tombe sur le sol**, mort, à côté de son auge vide. Depuis le départ de Mme Minahouet et de Mlle Ophélie, la nourriture lui manquait, et le premier il éprouvait l'effet de la charité de ces dames. On jeta dehors le cadavre de Jacquot. **Chien-de-Nous** le flaira ; mais, pour une espèce de respect pour une bête jadis de sa connaissance, **Chien-de-Nous**, pourtant bien affamé, **ne lui donna pas un coup de dents.** (p. 239, nous soulignons).

L'effet d'attente est en outre obtenu par l'emploi du modèle AAB : la principale, contenant l'information du décès de l'animal, est retardée par deux subordinées temporelles introduites par « tandis que » ; la lecture est aussi prolongée par l'emploi massif des points-virgules. Dans la deuxième partie du paragraphe, l'énallage du temps verbal, du présent au passé, estompe la tension accumulée lors de l'agonie du perroquet. Il est aussi curieux que la locution « à belles dents » qui, comme nous l'avons déjà remarqué, accompagne souvent les paragraphes descriptifs concernant Chien-de-Nous, est remplacée ici par l'expression de sens contraire « pas un coup de dents », ce qui souligne l'empathie ressentie par le chien envers un autre animal souffrant.

Les dixième, onzième et douzième chapitres sont aussi marqués par l'alternance continue des temps verbaux ; le présent, qui de façon générale prédomine, y est souvent remplacé par le passé ou l'imparfait.

Ce choix stylistique semble correspondre au désir d'imprimer à ces chapitres une ambiance intime et lyrique. Remarquons d'ailleurs que le présent est employé dans presque la totalité du douzième chapitre, peut-être parce qu'il est, comme nous l'avons signalé plus haut, un moment emblématique de l'intrigue, qui fait fonction de charnière entre la première et la deuxième partie du roman. Il s'agit aussi, semble-t-il, de faire résonner l'air élégiaque de Kerahuél en hiver, avec la plage déserte et la rue comblée d'autochtones entonnant les chants funèbres bretons :

Là, sur le port, en face de la mer hurlante et démontée, **derrière** la trame humide de la pluie qui descend sans relâche ; **là, sur le quai vide** où les rares passants ont laissé, dans la boue, l'empreinte des gros clous armant la semelle de leurs souliers, **on se répète la généalogie des morts**, la paroisse de leur naissance, leur point d'embarquement, le nom du bateau sur lequel ils étaient partis, leurs sobriquets, plus familiers que leurs noms, **à l'état civil**. (p. 302, nous soulignons).

La structure des propositions en style périodique souligne la détresse du paysage d'hiver breton. À l'inutilité de la vie humaine, symbolisée par l'image des empreintes laissées par des passants anonymes dans les rues de Kerahuél, s'oppose l'effort des habitants du village de rappeler toutes les informations concernant les familiers morts en mer. L'emploi de plusieurs virgules attire l'attention du lecteur sur le dernier élément phrastique « à l'état civil », faisant terminer la période sur une cadence mineure et donnant à la totalité du paragraphe un sentiment de chute. Dans d'autres passages de ce chapitre, la narration passe soudainement du présent à l'imparfait. Signalons à titre d'exemple ce paragraphe où l'imparfait est employé, semble-t-il, pour reproduire l'aspect répétitif des mélodies litaniques chantées par les Bretons :

C'est pour les trépassés que se chantent le plus d'offices, et que les cierges s'allument plus serrés aux autels tendus de draperies funèbres. **Ce sont les trépassés qui** ont laissé le nom à la plupart des anses inabordables pour les vivants et c'est pour honorer les défunts qu'au matin du Deux Novembre, « le Mois Noir », les femmes trouvent de l'attendrissement dans leur cœur dur, en même temps que des fleurs dans leurs jardins dévastés. La veille, sous les tentes volées des cloches du soir sonnantes à travers la pluie, se sont élevées **des voix longues et déchirantes**, qui semblent sorties **de la terre et des flots**. Des groupes de chanteurs **qu'on ne voyait pas, dans la nuit ; qu'on entendait à peine, dans le vent** ; au long des maisons aux portes entr'ouvertes pour laisser passages aux âmes errantes, et toujours en peine de mémoire ou d'oraisons, **psalmodiaient les cantiques de deuil**. (p. 306, nous soulignons).

L'effet dramatique créé par le mélange verbal du présent et de l'imparfait est renforcé par la forme AAB. Observons à présent le passage ci-dessous où le narrateur continue la description du 2 Novembre :

Tous les décédés aussi des crimes autour desquels la complicité de la tribu et la dissimulation de la race ont organisé le silence ; **la nuit, des Trépassés ressuscitent**, dit-on, et se mettent en marche. **Tous les morts** obscurément tués par calcul et dont la terre muette a gardé le secret d'agonie ; **tous ceux dont l'assassin**, soudoyant des témoins à décharge, **déjoua** les recherches de la police et la perspicacité des jurés ahuris sur leurs bancs, dans les cours d'assises, **la nuit, des Trépassés**, à l'entour des habitations, **viennent montrer leurs plaies, poursuivre leurs meurtriers. Et**, criant fort pour que leur voix s'entende enfin, parmi le fracas du vent et de la mer, **ils réclament désespérément justice. Or**, derrière les murs, se sentant fixés par leurs regards dénonciateurs, **les coupables**, au coin du feu qu'ils n'osent plus attiser, par peur de la lumière, **frissonnent de toute leur chair, claquent de toutes leurs dents.** (p. 307-308, nous soulignons).

À l'effet de mouvement en avant, produit par la structure tripartite de la période, s'ajoute le sentiment lyrique qui est suscité par le redoublement de la principale « viennent montrer leurs plaies, poursuivre leurs meurtriers », dans la première partie de la période, et de la principale « frissonnent de toute leur chair, claquent de toutes leurs dents », dans la deuxième partie. Quelques lignes plus loin, on retrouve les mêmes procédés dans cet autre paragraphe rythmé par les parallélismes :

Là, sous le ciel en eau pleurant d'interminables larmes ; **sur l'Océan**, mugissant ossuaire de cadavres sans sépulture ; **elles jetaient** aux défunts inconnus **leurs bouquets et leurs prières.** Les fleurs flottaient un instant, balancées à la cime mouvante des vagues. Puis, devant les coiffes blanches, sous lesquelles des mains graves faisaient des signes de croix, une à une, elles disparaissaient ; et les oraisons ne se taisaient point cependant que, depuis longtemps, dans les profondeurs sans mesure, les fleurs étaient allées rejoindre les marins coulés bas. **Et la pluie et le vent** sévissaient sur Kerahuel, qui à travers décembre, le « mois plus noir », traîne son existence désœuvrée, **à la dérive des ouragans et des jours.** (p. 309, nous soulignons).

Venons-en à un exemple où la narration assume, grâce à l'emploi du style périodique, une fonction évaluative : la mise en valeur des propositions concernant des caractéristiques négatives du sujet de la principale provoque des effets satiriques. C'est l'impression qui se dégage, au treizième chapitre, de la description du mobilier de Mme Trémissan :

Enfin, **tirée** par des chevaux trébuchant sous les coups de fouet ; **poussée** par des hommes arrachant à coups d'épaule les roues engagées jusqu'au moyeu dans le sable ; **après une matinée** de jurons et de sueurs, **la voiture** portant le mobilier de Mme Tréniissan **s'arrêta devant la porte de Kerahuél**. (p. 338-339, nous soulignons).

Il est vrai que, quelques lignes plus haut la phrase « En effet, aucun chemin carrossable ne menait à Keréol » informe le lecteur sur le mauvais état du chemin. Il semble pourtant que l'insistance portée sur la difficulté qu'éprouve Mme Tréniissan à atteindre la nouvelle demeure symbolise moins le poids des bagages que la lourdeur de ses illusions et l'inutilité de les transférer dans un autre lieu. Ce procédé revient un peu plus loin, dans ce passage qui décrit le barde Yves Le Gas :

Déjà l'un d'eux, le plus célèbre, des hauteurs de Montmartre, accordait son intervention et ses poèmes. **Les mollets serrés** dans de hautes guêtres de cuir, **les larges braies**, flottant autour de ses cuisses à la façon des culottes de zouave ; **coiffé du « tocq plat »**, chapeau de feutre aux bords évasés d'où descendaient des rubans de velours noir ; **il viendrait** portant le gilet brodé d'agrément en soie jaune, sous la veste garnie de haut en bas d'un rang de boutons en métal, et tiendrait à la main le « pen baz » national, le bâton de combat, chez les anciens Gaulois. En attendant le « manager » chargé de régler le détail et les honoraires de sa présence, **il avait envoyé sa photographie, et Malbar, d'avance, se reculait de l'original**. (p. 361, nous soulignons).

L'air solennel du chanteur est d'abord souligné grâce à l'anticipation des propositions concernant les éléments de son habillement. Cependant, la dernière période, avec l'emploi du « et » de coordination et la mise en relief de l'adverbe « d'avance » (procédé de style flaubertien), révèle l'aspect artificiel et caricatural de ce ménestrel.

Signalons un autre passage, au début du quatorzième chapitre, où cette structure assume une fonction analogue. Il s'agit d'un paragraphe décrivant les préparations des fêtes celtiques à Kerahuél, dont le contenu est censé souligner la bravoure des marins bretons. L'effet qui ressort à sa lecture est, par contre, tout autre :

La plupart des matelots montant les cuirassés, cependant, appartenaient à la Bretagne, parlaient la langue bretonne. D'aucuns même, nés à Kerahuél, s'y connaissaient de la famille, des amis. **N'importe ! Descendants inconscients** de ces naufrageurs qui, au dix-huitième siècle, pillaient sur la côte où il s'échouait par la tempête un bâtiment portant l'ambassadeur du Portugal en Hollande, et par leur rapine, contraignaient le Gouvernement français, à faire diplomatiquement des excuses ; héritiers de ces dépeceurs de navires qui, en 1802, les armes à la main, luttaient contre les gendarmes envoyés pour protéger contre leurs larcins un trois-mâts anglais venu au plein après un

combat; **par un atavisme farouche, les habitants de Kerahuel voyaient une épave** dans tout bâtiment qui se risquait en leurs parages. Considérant l'escadre, elle aussi, comme une « étrangère », ils l'exploitaient sans vergogne, de la même façon dont ils exploitaient Mme Tréniisan. (p. 364, nous soulignons).

Il s'agit d'une gradation qui renforce la critique lancée aux matelots de Kerahuel dont les ennemis actuels, c'est-à-dire les touristes parisiens, sont bien moins féroces que ceux de leurs prédécesseurs. Dans le paragraphe suivant, le ton ironique de la narration se trouve confirmé :

Définitivement écoeurée par l'odeur du goémon, **lassée** de se quereller avec les fournisseurs, **affectant de** discuter en breton ; **excédée** de subir des insultes qu'elle devinait sans pouvoir y répondre, **la cuisinière de Mme Tréniisan**, quittant ses fourneaux, **était retournée vers Paris**. (p. 364, nous soulignons).

Observons, à la fin du même chapitre, ce passage écrit en style périodique où Laguéprie pratique le violon en vue de la soirée artistique chez Mme Tréniisan²¹⁶:

Il l'ouvrait. [...] Puis, **un mouchoir sous le menton, l'instrument à l'épaule, la main à l'archet** dont il avait frotté le crin avec le reste d'un vieux morceau de colophane, **devant un pupitre** improvisé fait de gros livres de médecine mis les uns sur les autres, **il s'appliquait à des démanchés**, s'essayait à reconquérir cette virtuosité qui lui avait donné du pain jadis, quand il appartenait, comme violon, au théâtre de l'Opéra-Comique. (p. 382, nous soulignons).

Le retardement de la principale met en relief la dégradation artistique de Laguéprie, en attirant l'attention sur les détails prosaïques où ont lieu ses répétitions²¹⁷. Un procédé semblable

²¹⁷ Signalons la présence, dans ce passage du cinquième chapitre, du même procédé visant à souligner le cours ordinaire de la vie de Mme Tréniisan : « **Quand, au milieu des salles** bondées des spectateurs elle apparaissait sur l'estrade, parmi les musiciens, et que les lampes électriques étincelant plus fort à son entrée, le chef d'orchestre frappait sur son pupitre pour commander le silence, **elle était transportée d'extase**. Ses nerfs à l'unisson vibraient sous les archets caressant les chanterelles ; **et quand**, après une longue attente, **sa voix enfin se mêlait aux instruments**, elle se sentait soulevée **hors d'elle-même, hors du monde, surhumaine, immatérielle, transfigurée ! L'exécution terminée**, elle redevenait une femme sage, méthodique, surveillant sa cuisinière, comptant avec ses métayers, ne laissant point passer la date d'échéance de ses coupons de rentes et fort préoccupée du salut de son âme. Elle ne dédaignait ni la société ni le plaisir. **Facilement provoquée** à la gaité, **pareille aux religieuses, elle riait volontiers des plaisanteries les plus simples** » (p. 120, nous soulignons). L'effet d'ironie est créé par une gradation rompue : les deux premières périodes, qui se terminent sur une hyperbole décrivant son épanchement lors de ses présentations au théâtre (« hors d'elle-même, hors du monde, surhumaine, immatérielle, transfigurée ! »), mettent en évidence le côté artistique de Mme Tréniisan. Cependant, l'ambiance lyrique de ce paragraphe est estompée par l'énumération de ses qualités mondaines de femme au foyer.

est employé au seizième chapitre, lorsque le débat artistique de Mme Tréniisan avec ses invités est interrompu par les cris d'ivresse de Camélia et de la Mal-Commode :

Mme Tréniisan les écoutait, et demeurait interdite en pensant combien l'art devenait mesquin et ridicule quand on le subordonnait tout entier aux recherches de la forme et aux subtilités de l'exécution. Soudain, une chanson retentit jusque dans le salon. Le bruit venait du sous-sol. Qu'est ce qui se passait par là ? **En silence, pour ne pas troubler le** concert, Mme Tréniisan et ses hôtes descendirent jusqu'à la musique. Par la porte de la cuisine restée grande ouverte ils aperçurent Camélia. **Un peu ivre** du vin qu'elle avait bu en compagnie de la Mal-Commode rentrée pour laver la vaisselle ; **en face du fourneau**, au milieu de la batterie de cuisine pendue et étincelant sur les murs, **Camélia dansait**, comme elle dansait jadis devant la clientèle, dans les maisons publiques, à Paris. Elle dansait à la manière des Asiatiques. Sans changer de place, elle remuait **les hanches**, avançait le ventre, le rentrait tour à tour, se balançait, les coudes au corps. Au bout de ses bras relevés, elle montrait la paume de ses mains toutes **blanches** au-dessus des **manches** noires de son costume (p. 427, nous soulignons).

Notons que l'objet de la description, c'est-à-dire la danse de Camélia, est précédé de détails concernant le cadre assez prosaïque où cette artiste séduisante met en place son spectacle. La sinuosité des mouvements de la danseuse est reproduite dans le texte par un effet de rime interne (hanches, blanches, manches).

À la fin du seizième chapitre, après le fiasco de Mme Tréniisan dans son interprétation de *La mort d'Isolde* lors de la soirée artistique programmée à Keréol, un paragraphe au mouvement ascendant et descendant marque la fin des illusions artistiques de la cantatrice ainsi que le début de sa relation amoureuse avec Malbar :

L'art ne soutenant plus leur faiblesse ; **ainsi que** les cordes molles et lâches sur le violon démonté, **ils sentaient fléchir leur énergie, défaillir leur conscience. Dans l'affaissement** moral de leurs individus, maintenant, l'un en face de l'autre, ils éprouvaient une **concupiscence** douloureuse à force d'exacerbation. Alors, **réunis par cette sensualité** engendrée des catastrophes qui, **sur les paquebots** en perdition, **au milieu des choléras** et des pestes, **dans les bouleversements** d'empires et les convulsions de la terre, **à travers les épouvantes**, les églises détruites et les croyances mortes, **pousse l'humanité effarée à chercher un refuge dans la luxure et une consolation dans la chair, tous deux s'étreignirent désespérément.** (p. 443, nous soulignons).

Dans la première période, la détresse des deux personnages est mise en relief par la comparaison avec « les cordes molles et lâches » du violon. Le sentiment de faiblesse est aussi souligné par l'emploi des allitérations en [l] et en [f].

Il est aussi possible de repérer un effet de rime produit par les mots « conscience » et « concupiscence ». L'effet dramatique émanant de la troisième période du paragraphe est obtenu par une gradation ascendante: la puissance du désespoir humain est marquée par une multiplication des compléments circonstanciels : « sur les paquebots en perdition, au milieu des choléras et des pestes, dans les bouleversements d'empires et les convulsions de la terre, à travers les épouvantes, les églises détruites et les croyances mortes », qui retardent le point décisif de la période et augmentent la tension narrative. L'adverbe « désespérément », résonne avec toute sa force dramatique grâce à sa place à la fin de la principale et du paragraphe entier.

Le dix-septième chapitre est presque entièrement consacré à la narration de l'agonie du maire Bourignat. Nous signalons ci-dessous un paragraphe en style AAB (qui se trouve après la description détaillée de la maison où habite ce personnage) exprimant la décadence représentée par la « féodalité bourgeoise » :

Là, entre les symboliques cornes d'abondance, qui semblaient jeter à ses pieds le travail et l'épargne du pays exploité derrière l'ironique devise demeurée au-dessus de la porte et disant en breton : « Les morceaux en sont bons », **dans la seigneuriale maison** des nobles chassés au vieux temps, **il installa cette féodalité bourgeoise de l'argent**, plus destructive du pauvre monde que toutes les tyrannies et que toutes les exactions reprochées à l'ancien régime. **C'était là que**, sur son lit, **il souffrait**, étendu sur le dos, et regardant, sans les voir, les camaïeux des *Saisons* disparues sur le mur, parmi les ombres. En râlant, il attendait la visite de Laguépie. (p. 451, nous soulignons).

Ensuite, le regard du narrateur se dirige vers Laguépie qui, en marchant vers la maison de l'ancien maire malade, observe un groupe de marins se promenant dans la ville, dont l'errance est représentée par ce paragraphe descriptif écrit en style périodique :

Là, dans l'eau où se miraient à la **file les fenêtres** des cabarets **flamboyant** sur le port, immobiles, **dans l'ombre bruyante, elles attendaient les matelots**. Ils revenaient par bandes, ivres pour la plupart, chantant afin d'assurer leurs pas et de se donner de l'équilibre et de l'allure. **Grands enfants** en col bleu, **un instant échappés** à la discipline **et lâchés** sur le continent après de longues croisières qui les transportaient **sur les océans, jusqu'aux extrémités du monde, dans des pays aperçus** de loin et où ils n'accostaient jamais pour rapporter un peu de nature à bord des cuirassés de fer, **ils rentraient** tenant à la main des fanes de carotte, des feuilles de betterave, tout ce qu'ils avaient pu dérober de fleurs et de verdure dans les champs et les jardins dévastés par leur besoin d'idylle. (p. 451-452, nous soulignons).

Dans la première phrase, plusieurs effets sonores sont dégagés par les allitérations en [f] et en [l] qui sont censées reproduire par les mots les reflets lumineux décrits dans le texte ; signalons aussi, dans la deuxième, l'allitération en [b] et en [r] contenue dans le complément circonstanciel « dans l'ombre bruyante ». Dans la troisième, une énumération où alternent des compléments de nom et des compléments circonstanciels prolonge la lecture en retardant l'arrivée du climax de la principale.

À la fin du chapitre, Laguëpie, après avoir examiné Bourignat et s'être disputé avec Astérie, quitte la maison du maire ; observons ce passage en AAB décrivant tant sa sortie de l'immeuble que l'entrée des matelots dans leur chaloupe :

Sans accident et tenant toujours à la main les bouquets d'ajonc jaune, les fanes de carottes et des pommes de terre qu'ils n'avaient pas lâchés tout en buvant sur les tables des débitants, **ils descendaient** l'un derrière l'autre, se tassaient dans l'ombre, au fond de l'embarcation. L'eau, autour d'elle, se déplaçait sous le poids des corps. Le patron sifflait. La chaloupe poussait de l'avant ; **et tandis que les hommes**, sur les bancs, **se taisaient**, repris par la discipline ; **avec son fanal rouge et son fanal vert, là-bas vers l'escadre, elle emportait à toute vitesse, leur ivresse muette, somnolente et fleurie.** (p. 466, nous soulignons).

L'amplification de la première phrase crée un effet d'attente chez le lecteur et dirige son attention sur le mouvement de descente des matelots au fond de l'embarcation. Ensuite, la succession des trois propositions courtes « L'eau, autour d'elle, se déplaçait sous le poids des corps », « Le patron sifflait » et « La chaloupe poussait de l'avant » provoque une accélération du rythme qui ralentit de nouveau dans la phrase suivante « et tandis que les hommes, sur les bancs, se taisaient, repris par la discipline ; avec son fanal rouge et son fanal vert, là-bas vers l'escadre, elle emportait à toute vitesse, leur ivresse muette, somnolente et fleurie » où l'arrivée de la clause « elle emportait à toute vitesse, leur ivresse muette, somnolente et fleurie » est retardée grâce à la mise en relief de la subordonnée temporelle « et tandis que les hommes, sur les bancs, se taisaient, repris par la discipline » et des compléments circonstanciels « avec son fanal rouge et son fanal vert » et « là-bas vers l'escadre ». L'emploi de plusieurs virgules et points-virgules contribue à l'allongement rythmique de la période.

Au début du dix-huitième chapitre, après la tentative de suicide d'Olivier, Laguëpie arrive chez les Hestodeau pour vérifier l'état de santé du jeune garçon. Quelques lignes plus loin, l'attention se déplace vers la gouvernante de l'enfant qui, après avoir lu la Bible, a pris la décision de se marier avec Charlescot :

Et, souriant, à la vision de l'avenir de tranquillité ouvert devant elle par les Écritures, elle s'endormit d'un sommeil si profond **qu'elle n'entendit pas**, au dehors, le tintement de la sonnette qu'un sacristain agitait devant les pas du prêtre portant le viatique à Bourignat. **Elle n'entendit pas non plus**, le bruit des femmes en sabots qui, dans la nuit, s'empressaient vers le moribond, pour boire, selon la coutume, le café funéraire. **Car Bourignat agonisait**. (p. 472, nous soulignons).

Le déplacement du point de vue narratif de la maison des Hestodeau à la demeure de M. et Mme Bourignat est réalisé dans ce paragraphe caractérisé par un rythme binaire, procédé qui provoque chez le lecteur un effet de surprise. À partir de ce moment la narration est caractérisée par la répétition constante des plaintes de Mme Bourignat et des litanies chantées par les femmes autour du chevet de l'homme agonisant. Rapportons à titre d'exemple ce passage où Mme Bourignat crie son désespoir :

Mon pauvre homme ! Mon pauvre homme ! Par secousses, elle se levait, l'embrassait à nouveau, espérant le contraindre à parler ; et, n'obtenant pas de réponse, se rasseyait en suppliant qu'Astérie voulût bien aller chercher le docteur. (p. 474, nous soulignons).

Un peu plus loin, Mme Bourignat s'exclame à nouveau : « Mon pauvre homme ! Mon pauvre homme ! Encore une fois, elle tenta de le faire boire, le pauvre homme ! » (p. 475). Observons le passage ci-dessous, où la litanie des commères de Kerahuél fait écho aux cris de désespoir de la femme :

Ne quet te a ielo pell brema. Kemenet inean da Zoué. Tu n'iras pas loin maintenant. Recommande ton âme à Dieu. Bourignat, rendu sourd par la morphine et la prostration de son sommeil, restait indifférent à leurs objurgations [...] Les femmes répétaient : **Ne quet te a ielo pell brema. Kemenet inean da Zoué. Tu n'iras pas loin maintenant. Recommande ton âme à Dieu. Bourignat**, insensible comme un mannequin, ne pouvait ni recommander son âme à Dieu, ni répondre aux questions du prêtre s'évertuant à le confesser. [...] Les femmes, entre des *Kyrie Eleison*, répétaient **Ne quet te a ielo pell brema. Kemenet inean da Zoué. Tu n'iras pas loin maintenant. Recommande ton âme à Dieu**. C'était aussi l'avis du curé, qui, dans la cheminée, brûlait avec mauvais humeur, les flocons de coton imbibés de Saint-Chrême. (p. 476-477, nous soulignons).

Le climax de la tension est représenté par ce paragraphe écrit en style périodique où la description du désespoir de la Mal-Commode se rapproche, comme nous l'avons remarqué plus haut, de *La mort d'Isolde* au troisième acte :

Elle disait, les dents ébranlées noircissant et tremblant dans l'alvéole des gencives ; **les cheveux hérissés** au-dessus du front en sueur ; **les mains** aux gestes errants se crispant dans le vide vers des objets que l'œil éteint ne voyait plus. **Elle disait l'haleine sifflant** hors des poumons, diminuant, **souffle à souffle**, devant les assistants pleins d'épouvante et de dégoût en face de cet homme dont la figure connue leur devenait maintenant **nouvelle et étrangère**. (p. 480, nous soulignons).

Soudain, toute la tension accumulée à partir du dix-septième chapitre est annulée dans ce passage de rythme ternaire qui marque la fin du sommeil de M. Bourignat :

Dans son lit, **sans ressentir** de haut le cœur, **sans éprouver** de nausée, **sans conscience** de la fétidité et du bruit qui l'entouraient, **Bourignat continuait à dormir**. **À force de s'occuper de son âme, on oubliait** sa personne, **et son être disparaissait** parmi le murmure machinal des litanies et des oraisons. [...] C'est moi, Monsieur Bourignat, me reconnaissez-vous ? **La nuit s avançant, la morphine peu à peu s'était éliminée, Bourignat reprenait de la sensibilité**. Vivement, il retira sa main de la main d'Astérie. Puis, tournant la tête, d'un accent enrayé, il s'écria : Pas de procureur ! Non, pas de gendarmes ! (p. 481, nous soulignons).

Le dix-neuvième chapitre débute sur la figure de M. Pascal, préoccupé par l'arrivée à Kerahuel de M. de Grafion, un journaliste qui connaît son passé de criminel. Ensuite, la narration se dirige vers Mme Trémissan qui, à son tour tourmentée par les remords, se rend à l'église pour prier :

A tâtons, parmi les chaises renversées sur le sol sans dalles et boueux comme un marais, Mme Trémissan s'avança. **Vaguement**, elle distinguait d'abord **les dorures** du maître-autel, **le rideau** d'un confessionnal, **une couronne** scintillant sur la tête d'une vierge, **des fleurs** auprès des chandeliers d'or, **un parapluie oublié**, et qu'on avait pendu, le long de la chaire à prêcher. **Enfin, trouvant un endroit** à peu près propre, **où les enfants** pendant les messes matinales, n'avaient jeté ni bout de cigarettes, ni coquilles de bernicles, ni carapaces d'araignées de mer ; **où les fidèles** de la marine, non plus, n'avaient pas trop craché tours chiques pour se dégager la bouche avant de communier, **elle se mit à genoux, et pria**. (p. 496, nous soulignons).

La description de l'église va de ses éléments architecturaux et ses objets de culte à l'énumération des éléments les plus disparates et vulgaires, ce qui jette une ombre ironique sur la sacralité de ce lieu. Il semble ainsi que le village breton ait désormais perdu son aspect idyllique aux yeux de Mme Trémissan. Il n'empêche qu'après avoir entendu des bruits des

bateaux en manœuvre, elle se laisse transporter encore une fois par la rêverie, ce qui est exprimé, au niveau du texte, dans ce paragraphe à l'allure poétique et riche en effets sonores :

Ces propos troublaient la rêverie de Mme Trénissan. **Doucement**, de la main, elle fit un signe pour prier qu'il fût parlé à voix moins haute. « Pare à virer, amène, mouille ». Par la fenêtre ouverte, elle écoutait **les voix** des patrons des bateaux **commandant** la manœuvre, **le grincement** des voiles **s'abattant** sur le pont, au long des mâts, **le bruit** de ferraille des chaînes **déroulées** aux treuils des cabestans, **et l'éclaboussement** d'eau jaillissant autour des ancres tombant à la mer. **Et l'œil ne regardant** jamais que des spectacles dès longtemps fixés dans l'esprit, **devant ces scènes de nature, elle évoquait le théâtre**, la musique de l'œuvre qu'elle avait jouée, **elle croyait assister à l'arrivée du navire portant Tristan et Yseult**, quand, au premier acte du drame lyrique de Richard Wagner, **les matelots, en vue du rivage, chantent, amènent les focs et saluent la terre**. (p. 511, nous soulignons).

Les premières pages du vingtième chapitre (qui est, comme nous l'avons constaté, un chapitre charnière, placé à la fin de la deuxième partie du roman) sont narrées au passé simple et à l'imparfait. Le départ du train est par contre narré au présent :

Ils s'éloignent et, sur les rails illuminés par un **dolent soleil**, le train file à toute vitesse. Derrière lui, la vapeur de la machine se traîne longtemps sur la campagne, au-dessus des murs de pierre, flotte parmi les champs. **Un cimetière où s'entassent des croix blanches, un passage à niveau, un moulin à vent debout sur un monticule, une cabane perdue à travers les joncs d'un étang, une mare sous les arbres d'un petit bois, de la mer, entre les rochers dans l'échancrure d'une baie, s'aperçoivent, disparaissent, et les voyageurs** témoignent leur joie de voir fuir, derrière les poteaux télégraphiques, **ce paysage qui n'oppressera plus ni leurs esprits, ni leurs poitrines**. (p. 529-530, nous soulignons).

L'effet de mouvement en avant de ce paragraphe est obtenu par plusieurs procédés stylistiques : notons, par exemple, l'ordre marqué de l'adjectif dans le syntagme « dolent soleil », l'énumération des objets vus par les passagers et, enfin, l'emploi du « et » de coordination dans la dernière période ; la durée de la lecture est aussi prolongée grâce à la ponctuation et au redoublement du complément d'objet « ni leurs esprits, ni leurs poitrines ».

Après le départ du train, le narrateur se sert un moment du passé pour relater brièvement les événements qui se déroulent²¹⁸ dans un Kerahuel désormais « vide d'étrangers ».

²¹⁸ La découverte d'un avorton pourri (qui est, après la fausse couche de Mme Hestodeau et la grossesse de Camélia, un des signes de mauvais augure qui font prévoir l'épisode malheureux qui va survenir à Mme Trénissan

Le récit revient au présent dans le dernier paragraphe de ce chapitre, ce qui est censé, semble-t-il, mettre en relief le départ solitaire de Laguépie :

Comme des feux follets, la nuit, au-dessus de la bourbe d'un marécage, **les projets de Laguépie, vagues et scintillants** dans l'ombre au-dessus de Kerahuel en même temps que les lanternes de la gare, **illuminaient** d'espérance l'âme **sceptique et noire** de son ami. **Au revoir, Malbar ! Au revoir, Laguépie ! Le train s'en va**, emporte Laguépie, les lumières avec lui. **Les lampes**, une à une, s'éteignent aux plafonds de la gare vide de voyageurs ; **et Malbar** au travers des rues sombres de Kerahuel, **Malbar** regagne Keréol avec l'impression que, sur son dos fouetté par les averses, du ciel éperdument sale, **il pleut de la nuit et il tombe de la boue**. (p. 537, nous soulignons).

Dans la première période, le mouvement en avant est produit par le détachement du sujet « les projets » du verbe « illuminaient » ainsi que par le redoublement des adjectifs « vagues et scintillants » et « sceptique et noire ». L'« et » de coordination placé au début de la troisième période crée un effet de tension qui dirige l'attention du lecteur vers la clôture « il pleut de la nuit et il tombe de la boue », dont le ton dramatique est souligné par l'emploi de l'alexandrin.

Cela dit, il est à présent question de montrer comment les procédés d'écriture employés dans *Terrains à vendre au bord de la mer* reproduisent, dans la troisième partie de ce roman, l'effet suscité chez les auditeurs par la musique wagnérienne du troisième acte de *Tristan et Isolde* qui est, selon Grandsir, celui d'un sentiment de « jamais plus » (GRANDSIR, 1988, p. 319). Au début du vingt-et-unième chapitre, le récit des échecs professionnels de Mme Trénissan et de Malbar est rendu plus vivant par le temps présent et le style périodique. Observons ce paragraphe où l'âme agitée de Mme Trénissan est comparée au mouvement tumultueux de la mer :

Derrière les promesses à longue échéance, Mme Trénissan devine la vérité cachée, à savoir que, depuis son insuccès dans le personnage d'Yseult, nul ne se soucie plus de lui confier un rôle, dans un théâtre, une partie importante dans un concert. **La défaveur monte** autour d'elle, **l'envahit** comme les flots, là-bas, recouvrent les rochers du Château de Tristan ; **et son avenir** lui semble aussi gros de larmes que le ciel gonflé d'eau d'où, sur la plage, sur les « Terrains à vendre » **du matin jusqu'au soir, du soir jusqu'au matin**, ruisselle et se mêle à la mer, **une pluie intarissable**. (p. 538, nous soulignons).

au cours du vingt-troisième chapitre), et les disputes entre les candidats à l'élection municipale pour la mairie, M. Rachimbourg et M. Bourignat.

Le mouvement de flux et de reflux de la phrase est obtenu par l'emploi du rythme ternaire et d'autres figures impliquant la reprise, comme la répétition en chiasme de la locution « du matin jusqu'au soir, du soir jusqu'au matin » ou le redoublement du verbe « ruisselle et se mêle » ; notons que ces éléments servent tantôt à mettre en évidence le sujet de cette période, « une pluie intarissable », tantôt à créer un rythme décroissant et un effet de chute. Un peu plus loin, le style périodique rythme la description de ce passage où Mme Trénissan essaie inutilement de jouer au piano les notes des mélodies bretonnes entonnées par le pilote Yvor :

De son côté, **Mme Trénissan se perdait** parmi les tierces diminuées et les quarts augmentées ; **reculait classiquement** devant les successions de quintes, de septièmes, **et**, s'étonnant de retrouver, après des siècles, les vestiges de la diaphonie familière au Moyen Âge, **hésitait** sur son clavier, sans découvrir d'harmonie suffisante pour les mélodies à intervalles inusités que **nasillait naturellement** le pilote. (p. 541, nous soulignons).

Au début de la période l'accumulation des noms d'intervalles de musique rend visible la difficulté à laquelle fait face la cantatrice parisienne ; ensuite, l'allitération en [l] et en [n] dans le groupe nominal « les mélodies à intervalles inusités » et dans le groupe verbal « nasillait naturellement » souligne le côté nasillard de la voix du pilote. Après ce passage la narration revient au présent, temps indiquant que « l'heure sonne interminablement²¹⁹ » pour Malbar et Mme Trénissan. Le mal de vivre ressenti par le couple est exprimé dans le paragraphe ci-dessous, qui est caractérisé par un rythme cadencé et dont la dernière phrase en alexandrins non réguliers a tout l'air d'une sentence :

Des gouttes d'eau descendent le long du coffre de la cheminée, tombent dans le foyer, pareilles à des larmes les bûches en feu grésillent sur les chenets éclaboussés. **Au loin**, dans le clocher de Kerahuel, **l'Angélus tinte**. Voix, claquements de sabots des femmes passent, parmi les flaques des chemins s'en vont à la prière. Leur caquetage s'approche, monte, s'éloigne, puis s'éteint. **Plus rien** maintenant, **rien que** le va-et-vient d'un douanier faisant les cent pas à son poste, ce soir-là, sous la fenêtre. **Le rayon d'un phare** traversant le salon sans lumière, **rappelle à Mme Trénissan que, à Paris, à cette même heure, les lustres** s'allument dans les théâtres, **dans les coulisses, dans les salons** où elle chantait jadis. Elle songe désespérément que **ces lustres, elle le sait bien, dans l'avenir, n'étincelleront jamais plus au-dessus d'elle**. (p. 543, nous soulignons).

²¹⁹ Notons l'analogie de ce paragraphe avec un passage d'*Une Belle Journée* où le narrateur emploie aussi les battements de la pendule et le retentissement de l'Angelus, deux bruits monotones du quotidien, pour souligner l'ennui et l'impossibilité de changement du couple bourgeois des Duhamain.

Le rythme du vingt-deuxième chapitre est scandé, à l'instar de celui du dix-huitième, par des phrases qui se représentent tout au long des paragraphes ; il s'agit, dans ce cas, des invectives et des injures que les Bretons lancent contre les étrangers, comme « qu'on la fouette ! qu'on la fouette ! » et « Français pourri ! ». Le ton se fait à nouveau lyrique dans les dernières pages ; signalons, à titre d'exemple, ce passage où Malbar et Mme Tréniisan, contemplant le ciel étoilé, réfléchissent à propos du « spectacle infini » de la misère humaine :

Sans doute, là-haut, parmi l'incommensurable espace, parmi les planètes en marche et dont l'éloignement leur dissimulait la hideur, **d'un pôle à l'autre** du firmament **et jusqu'au fond** des lointains dépassant les limites du temps et de la compréhension humaine, **il existait des Kerahuels pires encore** que le Kerahuel qu'ils quittaient, **des Kerahuels éperdument peuplés de bassesse, de sottise et de crime**. Alors, au sommet de la pente du chemin, ils remontèrent en voiture, bouleversés par cette idée d'épouvante que **le ciel, sous de trompeuses apparences de sérénité et de lumière, depuis le commencement des âges, roulait des abîmes de noirceur et de stupidité**. (p. 616, nous soulignons).

Encore une fois, l'effet de tension est obtenu par l'ordre marqué des compléments circonstanciels qui retardent l'arrivée de la proposition principale ; notons aussi l'emploi de figures de répétition, comme la reprise anaphorique du syntagme nominal « des Kerahuels » ou encore la multiplication des compléments du nom « éperdument peuplés de bassesse, de sottise et de crime ». Le vingt-troisième chapitre, qui a pour sujet le mariage de Malbar et Mme Tréniisan, s'ouvre sur le présent, temps qui rend plus amères les constatations sur l'échec de ces deux artistes. Observons cette période bâtie sur le rythme ternaire où le narrateur décrit l'état d'indigence des deux époux :

Pas d'assistance. Il n'a pas été envoyé de lettre de faire-part. Des chaises vides font cortège à la noce solitaire. **Point d'apparat**. C'est en face d'un tabernacle pauvrement entouré de cierges **que la bénédiction se donne et que les serments de fidélité s'échangent** au milieu des lamentations lointaines du *Requiem* et du *Dies Irae*. L'aumône même des tristes conjoints n'emplit pas beaucoup le plat d'argent tendu par un enfant de chœur à côté de la patène baisée à l'offrande ; car Malbar et Mme Tréniisan ont cessé d'être riches, et **c'est par l'économie qu'ils inaugurent leur commune existence : une existence grevée** déjà d'un enfant à élever, **une existence à laquelle** ils ne suffiront pas **sans travail et sans épargne**. (p. 620, nous soulignons).

Au début du passage, la série de phrases courtes et négatives reproduit l'atmosphère sombre du moment. La répétition du syntagme « une existence » et de ses compléments donne à la dernière période du paragraphe une allure poétique. Remarquons aussi que le narrateur cite

le *Requiem* et le *Dies Irae*, séquences musicales qui font traditionnellement partie de la messe catholique pour les morts dans le but, semble-t-il, de souligner l'atmosphère lugubre de la cérémonie. La même ambiance est présente dans un autre passage de ce chapitre, que nous signalons ci-dessous, où le docteur Laguéprie va voir pour la première fois Tristan, l'enfant de Malbar et de Mme Tréniçsan :

Laguéprie, pour flatter les parents, ne manqua pas de s'extasier sur la belle santé et la précocité d'intelligence du marmot. Mais sous le petit bonnet à trois pièces, il regardait avec pitié cette physionomie de nourrisson déjà ridée autant qu'une physionomie de vieillard, et son cœur se serrait devant **la douloureuse expression** du visage de ce petit être conçu par hasard au milieu **des lassitudes de corps et d'esprit** de son père et de sa mère. **Fatigué d'avance, le nouveau-né ouvrait sur le spectacle de la vie des yeux déjà désabusés, et il semblait triste, de soupçonner que, à son tour, il lui faudrait subir bien des désenchantements encore, encore bien des misères.** (p. 637, nous soulignons).

Le vingt-quatrième chapitre s'ouvre sur l'élection du maire de Kerahuel. Tout comme le nom de Rachimbourg résonnait dans les rues lors des célébrations du 14 Juillet, au premier chapitre, c'est à présent le nom de Bourignat, qui est désormais le favori du peuple, qui retentit au fil des pages dans le refrain : « "C'est Bourign', Bourign', Bourigne, "C'est Bourignat qu'il nous faut !" ». L'état pénible de Rachimbourg est souligné dans ce paragraphe (qui est, comme nous l'avons constaté, un pastiche du *Liebestod*) riche en parallélismes et en effets sonores :

Les bruits de la foule se confondaient pour lui avec le bruit des coquilles d'escargots que, parmi les touffes de chardons, il écrasait au **passage**, et les chansons imbéciles se dispersant sous le ciel tiède où montaient des parfums de fenouil et de menthe **sauvage**, leurs paroles s'évaporaient en un murmure doux et continu dans lequel il ne distinguait plus aucun sens. **La mer, au loin, s'étendait**, solide et calme comme une immense plaque d'émail bleu. Derrière les vibrations de la lumière tendant sur l'horizon d'étincelantes draperies de gaze et d'argent translucides, des aigrettes de clarté dansaient à l'infini sur la surface unie de l'Océan. **Et dilaté de tout son individu, enivré de disparaître, pénétré, plongé, confondu parmi les vagues de l'air et les souffles purs du large, délicieusement perdu dans la radieuse indifférence de la nature et du soleil**, Rachimbourg disait : - Après tout, qu'ils fassent donc ce qu'ils veulent, je m'en moque ! (p. 677, nous soulignons).

La combinaison entre la description détaillée du paysage, l'état d'épanchement lyrique du personnage et la dernière phrase plutôt prosaïque que prononce Rachimbourg donne au paragraphe un ton ironique. Le moment de silence et de solitude de ce politicien déchu est

d'ailleurs interrompu par l'arrivée de M. Pascal, dont l'apparition, accompagnée par celle de Chien-de-Nous, vise à symboliser de façon plus explicite son état de dégradation :

Tout à coup, sans voir personne, il entendit une voix. Elle fredonnait : « *C'est Bourign', Bourign', Bourigne, « C'est Bourignat qu'il nous faut !* » Il sursauta. Par ce nom de Bourignat retentissant jusque dans la solitude, Rachimbourg, malgré lui, fut ramené **à ses ambitions, à ses trances, à ses misères**. Il chercha d'où venait ce refrain de menace. Il sortait d'un trou creusé dans la dune par des marins tirant du sable pour servir de lest à leurs navires. Une petite source suintait de l'excavation, **entretenait de la verdure, de la fraîcheur** ; et, dans le fond, Rachimbourg aperçut une forme humaine. Il reconnut M. Pascal. **Etendu sur une pierre disposée en forme d'oreiller, les mains jointes sur le ventre, un journal entre ses doigts, Chien-de-Nous dormant à ses pieds, M. Pascal gardait l'attitude immobile des statues, sur les tombeaux dans les cryptes funéraires**. Il avait placé sur sa figure son chapeau en jonc de Yokohama. **Hébéété par l'isolement** il regardait le ciel, **entre les interstices** des tresses de la calotte et, **tout en comptant les trous lumineux** scintillant ainsi que des astres, **machinalement, sans intention, il chantonnait l'air que, depuis le matin, Kerahuel forcené lui braillait aux oreilles**. (p. 677-678, nous soulignons).

L'état d'aliénation de M. Pascal est mis en relief dans la dernière partie de ce passage par l'emploi de deux périodes où les principales sont retardées par l'ordre marqué des compléments du nom et des compléments circonstanciels. Un rapprochement s'établit entre les deux hommes, également isolés et partageant le même sentiment d'amertume face à la vie.

Constatons d'ailleurs qu'à partir de ce moment le rôle de Tristan agonisant est tantôt joué par Rachimbourg, qui face à la mer prend conscience de la fin de ses illusions, tantôt par M. Pascal, qui désire de plus en plus apaiser sa conscience grâce à la mort. Observons à titre d'exemple ce passage, quelques pages plus loin dans ce chapitre :

Devant lui toute la mer bleuissait, **pailletée d'étincelles**. Elle dépassait des flots, au large, des **pierres brunes** et luisantes au-dessus d'une frange de mousses ; découpait dans la terre de vastes échancrures qu'elle délimitait d'une ligne d'écume. La marée montait, vague à vague, s'engouffrait en des **criques hérissées de rochers** à fleur d'eau d'où elle redescendait en longues cascates. **Mais le spectacle du flot amenant rythmiquement sur le sable ses volutes tranquilles, n'assoupissait plus la pensée de M. Pascal. Il ne se sentait plus ignoré et seul dans l'immensité des vagues et de l'espace**. (p. 681, nous soulignons).

Dans la dernière phrase, le sentiment océanique ressenti par cet homme exilé est exprimé à l'aide du complément circonstanciel de lieu « dans l'immensité des vagues et de l'espace ».

Un peu plus loin, l'écho du monologue d'agonie de Tristan retentit dans ce passage formé par deux paragraphes bâtis selon le style en Bar, où le lecteur écoute toute la série des bruits qui effraient M. Pascal :

Le bruit humide et cadencé du flux **allant et venant** sur la plage, **le bruissement** d'un lézard fuyant entre les chardons secs, **le claquement** des varechs foulés et criant sous ses pieds, **le frisson métallique** des débris de fer blanc, déchets de la fabrication des boîtes à sardines, posés çà et là en manière de défense, sur la crête des petits murs de pierre, **tous les murmures indistincts de la solitude et du silence lui paraissaient prendre des voix humaines et délatrices. La dénonciation lui semblait retentir** jusque dans les nuages avec la plainte des courlis envolés par-delà les écueils ; **il l'entendait dans le grésillement** des poux de mer sautant entre les feuilles de goémon à la limite mouillée où s'arrête le flot ; **et, plus près, elle assourdissait ses oreilles** avec le bêlement d'un troupeau de moutons noirs, broutant, autour de lui, l'herbe rousse de la falaise. (p. 681-682, nous soulignons).

La répétition du refrain « "C'est Bourign', Bourign', Bourigne, "C'est Bourignat qu'il nous faut !" » au long des pages suivantes donne à ce chapitre une atmosphère de délire et d'hallucination qui s'estompe dans une ambiance ironique, lorsque la victoire de Bourignat est célébrée avec les battements de tambours et les retentissements des cris patriotiques « Vive le maire ! » ou « Vive la République ! » qui avaient été prononcés de façon bien moins intense à l'égard du maire Rachimbourg, au premier chapitre. La tension diminue progressivement jusqu'à ce que Rachimbourg lui-même, après avoir appris par Laguépie le secret concernant les terrains à vendre, décide de « célébrer » sa défaite :

Il vidait sa cave, il ouvrait son cœur. Ce cru-là qu'il recommandait à Laguépie venait d'un petit vignoble auprès de Brienne-la-Vieille. Le propriétaire, dans les meilleures années, y faisait une récolte de six feuillettes, à peine, Rachimbourg s'ingéniait de s'en procurer une, car ce vin ignoré et superbe surpassait tous les autres, à son sens, ceux que sur les tables d'importance, on servait cuirassés d'étiquettes en papier d'argent, coiffés de casques en papier d'or. **C'était le vin préféré par Mariette**, celui qu'il portait lui-même à Caige-Maige, pour leur repas en **tête-à-tête** sur un guéridon poussé auprès du lit défait. **Malgré sa souveraineté**, Mariette ne boirait pas de champagne pareil, là-bas, sur le bateau d'exil qui la conduisait vers son **chimérique empire** ; **et**, levant sa coupe pour éprouver la limpidité du liquide, il s'affligeait, croyait voir, au travers, le *Matamore* disparaître à l'horizon de perles scintillant selon la courbe du cristal. (p. 701, nous soulignons).

Observons que ce paragraphe s'ouvre sur un décasyllabe. L'absence de mots de liaison entre les deux propositions « Il vidait sa cave » et « il ouvrait son cœur » donne à cette phrase une allure poétique. Notons aussi la présence de l'effet de rime entre « Mariette » et « tête-à-

tête » et l'antéposition de l'adjectif dans le syntagme « chimérique empire ». Peu après le dîner, Laguéprie et Rachimbouurg se rendent sur la plage dans le but de détruire les poteaux des terrains à vendre. Ici, l'emploi du style périodique en AAB contribue à allonger la durée de la scène :

Laguéprie et Rachimbouurg se ruèrent contre eux **avec une joie d'enfants** qui cassent des joujoux ayant cessé de plaire ; **avec une gaîté d'étudiants** en goguette arrachant aux devantures du quartier Latin, **des carottes de marchands de tabac, des plats à barbe de coiffeurs, ou des enseignes de sage-femmes**. Sous la poussée, **les poteaux**, avec les **écriteaux, aisément, tombèrent**, l'un après l'autre. Joseph les traîna à travers de la plage ; et, un à un, les jeta dans l'Océan. Une brise fraîche qui venait de la terre, les emportait vers le large. La mer commençait à descendre, et ils flottaient, entraînés au loin dans ces chemins sinueux et clairs que tracent sur les vagues sombres la fuite des courants. **Les affiches** au nom de Rachimbouurg, **décollés** par l'humidité, **se détachaient** des planches, **surnageaient** un instant, puis, **doucement, coulaient bas ; et**, le flot, dans ses profondeurs où se reflétaient les étoiles, **à grande eau, lavait les souillures de Kerahuel**. (p. 704-705, nous soulignons).

Quelques lignes plus loin, l'attention de la narration est déplacée vers la mer en tempête déferlant sur le Château de Tristan et la tension narrative remonte :

Les rochers, bloc à bloc, cédaient sous le **rongeur effort** de la mer acharnée à les détruire. Le flux agressif des équinoxes **creusait le granit en forme de grottes**, le découpait en obélisques. A chaque marée, les contreforts, minés par l'eau, **s'écroulaient et s'abattaient, émiettés et gisants en fragments formidables**. Même **par le temps calme et par les jours sereins**, la vague, toujours en travail de ruines, autour de ces gigantesques débris, bouillonnait sans relâche, et les remuait encore au branle de ses vastes remous. **Hurlante et ravageuse, elle entourait leur masse**, bondissait au-dessus, s'élevait vers le ciel avec des jaillissements de geyser ; puis, **retombée et épandue** en cataractes, au cours du ruissellement de ses nappes **souples et puissantes, elle détachait** au passage **de longs quartiers de rocs que, légers et flottants**, elle emmenait ensuite, tels des duvets d'oiseaux. D'autres assises, en surplomb, après l'assaut, chancelaient sur leurs tissus. Des touffes de plantes sauvages y verdissaient, et leurs fleurs jaunes s'envolaient, mêlées aux flocons errants d'écume blanche, neige humide de l'Océan. (p. 705-706, nous soulignons).

La force destructrice du « rongeur effort » des vagues est mise en évidence par l'emploi des parallélismes et par le recours aux allitérations et aux assonances. Ce passage est suivi du paragraphe ci-dessous où le style AAB rapproche la description du désespoir de M. Pascal avec l'agonie de Tristan au troisième acte :

Or, s'avancant sur ce terrain effrité et mobile sous les pieds, M. Pascal, dans l'ombre, s'essayait à la mort. **Il cherchait** l'éboulement libérateur le précipitant aux anfractuosités de l'abîme, **espérait le ressac roulant** son cadavre fracassé, méconnaissable, **et, en des profondeurs inconnues des scaphandriers, le conduisant** jusqu'à la gueule vorace des grands poissons. Les embruns, comme des mèches de fouet mouillé, lui cinglaient le visage. Ses vêtements trempés collaient au long de ses membres. **Il grelottait, claquait des dents ; et obsédé** jusqu'à l'agonie par la stupide chanson "*C'est Bourign', Bourign', Bourigne, "C'est Bourignat qu'il nous faut !"* **debout, guettant** les oscillations de la falaise trop lente à s'effondrer au gré de ses impatiences du néant, **M. Pascal, suppliait le flot, au milieu des ténèbres, lui criait** des objurgations avec des invectives, car ce soir-là encore, **l'impitoyable flot ne le submergeait pas.** (p. 706, nous soulignons).

Le début du vingt-cinquième chapitre est consacré à la dispute entre Laguépie et Bourignat. L'indignation du nouveau maire face à l'histoire véritable des terrains à vendre est soulignée dans le texte par la réitération de l'expression bretonne « Mab Gast ! ». L'attention se déplace ensuite vers Rachimbourog qui, au bord de la mer, attend l'arrivée du *Matamore*, bateau sur lequel est en train de voyager sa maîtresse Mariette. Ici c'est l'ancien maire de Kerahuél qui est rapproché de Tristan lorsqu'il attend, au troisième acte, le navire qui devrait enfin lui ramener Isolde. Observons ce passage où le sentiment d'inquiétude de cet homme seul face à l'immensité de la mer est exprimé à l'aide du style périodique et de parallélismes :

Mais Rachimbourog **n'apercevait rien. Laguépie n'apercevait rien non plus** et, devant l'Océan vide, d'un air découragé, ils se passaient et se repassaient la jumelle. On était à l'époque de la lune où la mer devient indéfiniment basse. **Elle déchalait très loin ; et, tout au long** de la côte, **du Château de Tristan, à gauche, jusqu'à la chapelle de Saint-Coulm, à droite, découvrait des rochers et des brisants** qu'on ne voyait pas au temps des marées ordinaires. **Entre les bouées** de maçonnerie et de ciment indiquant le chenal à suivre au large **et les fonds** d'une hauteur sans danger, **des écueils se hérissaient**, nombreux, aigus et serrés comme les dents d'une formidable mâchoire. **D'aucuns apparaissaient** tout noirs tant ils étaient couverts par le naissin des moules ; **d'autres verdissaient, chargés de varechs, coiffés de goémons. Des flaques d'eau miroitaient entre eux, dans les intervalles ; et il semblait que le flot, retiré au loin, ne viendrait jamais plus baigner ces végétations et ces pierres.** (p. 721, nous soulignons).

Ou encore, un peu plus loin, ce passage où le style périodique est censé mettre en évidence l'état d'angoisse de M. Pascal lorsqu'il interprète les signes sonores émis par le *Matamore* qui est sur le point de naufrager :

M. Pascal avait réveillé Kerahuél. **M. Pascal, nerveux et tourmenté**, chaque nuit, vagabondait sur la dune. Il promenait au milieu des ténèbres une espèce

de sommeil frénétique, et cherchait, dans la marche, une fatigue, enfin, qui l'empêcherait de penser. **Il entendit les appels du sifflet à vapeur. Stridents et cadencés**, ils se succédaient suivant un rythme annonçant de la détresse ; **et cet homme qui**, jadis, sous la meurtrière influence d'il ne savait plus quelle passion, commettait délibérément un crime, **éprouva une compassion animale pour des êtres ignorés** de lui cependant, et là-bas, du fond des abîmes, **appelant au secours**. (p. 729-730, nous soulignons).

C'est le début du calvaire de M. Pascal qui, hanté depuis son entrée en scène par les remords et désirant de plus en plus mourir, obtient enfin la rédemption de son crime en se sacrifiant pour les naufragés du bateau. À partir de ce moment, la tension narrative augmente progressivement jusqu'au moment de la mort de ce vieil homme, ce qui est représenté, au niveau stylistique, par l'emploi du style périodique et de jeux sonores de répétition.

Observons à titre d'exemple le passage ci-dessous où M. Pascal marche dans l'eau accompagné des psaumes funèbres déclamés par le prêtre et les fidèles présents :

Absolve, Domine, animas omnium defunctorum ; vinculo delictorum ; iudicium ultionis, des lambeaux de phrases latines implorantes et lourdes de menaces planaient au milieu du fracas continu de **la côte hurlante sous les refrains des vagues. Glissant sur les goémons, tour à tour tombé, raccroché, remis debout, roulé par le flux, ramené par le reflux, enveloppé par les vagues, déchiré par les rochers, crachant de l'eau, perdant du sang, M. Pascal marchait vers le Matamore**. À terre, on jugeait qu'il s'approchait du navire, **car la corde**, un moment lâche et pendante dans la nuit, **se tendait à nouveau ; et de nouveau, se déroulait sur le sol. Enfin ! le hasard** ; favorable à la misère et réalisant l'idéal du désespoir, **fournissait** donc à M. Pascal une occasion grandiose pour que, avec un semblant d'honneur, il se débarrassât à jamais **de son existence insupportable, de son crime, de son remords**, et « mourut proprement » selon son rêve. **Enfin !** La mer daignait accepter M. Pascal et le recevoir hospitalièrement dans **l'immense inconnu** de ses flots. Sans éveiller de soupçons de suicide, **M. Pascal** disparaîtrait en laissant, derrière lui, une apparence d'héroïsme. (p. 733-734, nous soulignons).

Le narrateur se sert de l'image de la corde qui se tend et s'étire pour représenter l'effet de tension/détente qui est suscité dans ce moment chez le lecteur. Dans le passage suivant, la narration de la mort de M. Pascal continue de manière très précise et frappante. Il s'agit d'une hypotypose où de nombreux détails de la scène sont énumérés l'un après l'autre :

Il savait bien que jamais il n'atteindrait ce vaisseau dont le projecteur l'aveuglait bien plus qu'il ne l'éclairait. Des pieds et des mains, pourtant, il s'acharnait en des efforts au succès desquels il ne croyait pas ; et, à mesure qu'il sentait venir la lassitude et décroître son énergie, il savourait la volupté suprême de penser que sa mort, à jamais, resterait impénétrablement mystérieuse, comme sa vie. **La tête au-dessus des vagues, il étendait les**

bras, allongeait les jambes. Quelquefois, son ventre frottant contre une pierre, il se redressait, courait un instant, se ruait à la rencontre des lames. **Puis,** le terrain manquant sous ses pieds, il nageait, à nouveau. Quand il croyait avancer, soudainement, il se voyait rejeté en arrière ; **et, toujours, il apercevait devant lui des rocs, des écueils, des îlots. Il en dépassait un, un autre surgissait.** A tâtons, il errait ballotté comme à travers une futaie de pierres. A chacun de ses mouvements, la corde se développait et les marins d'un air anxieux la regardaient aller sur le sable qu'elle éraflait au passage. Comme elle arrivait à l'extrémité, par un languis, nœud solide et qui se serrait davantage à mesure que la traction devenait plus forte, on la « commit » avec le bout d'un autre paquet de filin, **dont les anneaux, lentement, à leur tour, se déroulèrent.** (p. 734, nous soulignons).

Chez le lecteur de ce passage est suscité un effet d'attente semblable à celui des marins qui observent anxieusement la corde à laquelle M. Pascal est attaché s'éloigner de la plage.

Le narrateur veut aussi, semble-t-il, faire référence aux auditeurs de la musique wagnérienne du troisième acte de *Tristan et Isolde* qui est, dès le début, propulsée indéfiniment en avant et arrive au climax de la tension au moment de l'agonie de Tristan. Comme l'indique Grandsir, « Plus le temps de l'œuvre paraît ne pas pouvoir être délimité par l'œuvre elle-même, si ce n'est à la toute fin, par le chant d'Isolde [...] qui suspend un matériau dont la manipulation infinie reste pensable » (GRANDSIR, 1988, p. 315). Constatons que la narration du suicide de M. Pascal se fait à l'imparfait, temps qui rend lente et dramatique son agonie. Cependant, peu avant sa mort, le récit passe soudainement au temps présent. Le but de ce procédé est, semble-t-il, de faire une sorte d'instantanée de l'action ainsi que de mieux transmettre au lecteur l'imminence de l'événement funeste qui est sur le point de se passer :

Dans sa vaste volute, la vague, en passant, a entraîné M. Pascal : Maintenant, sur la crête lisse d'un écueil ; **crispé et pendant parmi les goémons** poisseux **M. Pascal se maintient comme il peut** de ses ongles qui se cassent et de ses genoux qui saignent. **Plus furieuse au retour et forte de l'élan nouveau qu'elle a pris en heurtant le rivage, la vague, en bouillonnant, revient sur M. Pascal.** Les remous l'enlèvent aux végétations d'où ses doigts en lambeaux le détachaient déjà et la peau de ses mains arrachées s'envole mêlée aux embruns du reflux. Alors, au milieu du balancement du flot, il s'en va, si loin, si vite, que, sur la grève, les anneaux du cordage, toujours avec plus de rapidité, tournoient et se déroulent. **Là-haut, la prière pour les agonisants continue et se lamente.** – *Exaudi, Domine orationem meam ; et omnis caro ad te veniat.* Le prêtre et les fidèles appellent la céleste Clémence sur les âmes en péché, supplient le Seigneur d'accueillir en sa miséricorde toute chair misérable devant lui ; et, sans cesse, plus pressantes, les oraisons de mort montent sous le ciel blanchi à l'orient par le jour qui se lève. **Soudain, le mouvement s'arrête sur le sable. Le filin devient immobile ; et,** quand on hale à terre la corde inerte et flasque, au bout, **rien ne vient avec elle rien,** pas même un cadavre. **Le languis s'est dénoué ; il s'est usé au frottement des**

rocs, un coup de mer l'a coupé ; et M. Pascal, le corps fracassé a coulé bas au milieu des prières. (p. 735-736, nous soulignons).

La mort de M. Pascal, qui comporte la fin de la tension diégétique de ce chapitre, est signalée par l'arrêt du mouvement du filin qui s'est cassé ; image qui ne va sans rappeler la musique wagnérienne au moment de la mort de Tristan qui est marquée, comme l'observe Grandsir, par « le chromatisme dépressif des cordes » (GRANDSIR, 1988, p. 319).

Après ce passage, le retour à l'imparfait apporte une détente dans le ton de narration. Nous rapportons à titre d'exemple ce paragraphe en AAB où le narrateur décrit le sentiment de tristesse ressenti par la receveuse du bureau de poste, la seule personne de Kerahuél qui éprouve de la nostalgie pour M. Pascal :

Kerahuél lui devint plus odieux. **M. Pascal**, avec sa physionomie résignée **ne s'accoudant plus** derrière le treillage en fer du guichet les séparant l'un de l'autre comme la grille d'un parloir du couvent, **maintenant que**, de sa voix dolente, pour elle pleine de séduction et de regrets, **il ne demanderait plus** : « Avez-vous une lettre pour moi » ? **le métier lui devint insupportable. Chien-de-Nous, cherchant** partout M. Pascal, **le museau en l'air et flairant** dans les endroits où le menait son compagnon ordinaire : le Château de Tristan, le voisinage de Keréol, la falaise, parfois, **entraît dans le bureau de poste.** « Il n'y a plus personne, mon pauvre vieux » disait la receveuse et, **en mémoire de l'homme, elle caressait le chien.** Elle seule se souvenait, dans Kerahuél. (p. 740, nous soulignons).

Un ton plus léger domine à la fin du chapitre où de longs paragraphes sont consacrés à Rachimbourg qui, après le départ de Mariette, se souvient des plaisirs de l'amour conjugal. Mme Rachimbourg, de son côté, redécouvre la joie de vivre au bord de la mer.

Mais bientôt les horizons de Kerahuél deviennent trop étroits pour cette femme parisienne ; le texte exprime le sentiment d'impatience de Mme Rachimbourg au moyen du paragraphe suivant, qui est bâti sur des structures de reprise syntaxique :

Mme Rachimbourg toujours en excursions au long de la côte ne trouvait jamais l'horizon **assez étendu**. Les espaces de mer les plus démesurés ne lui semblaient **pas assez larges**. Elle souhaitait sans cesse regarder **plus loin, là-bas derrière** les moires d'argent des courants, **là-bas derrière les îles perdues** dans les vapeurs blondes du crépuscule, **là-bas, dans ces profondeurs d'or fluide** où disparaissaient les oiseaux. Devant l'énormité des rochers du Château de Tristan, **elle rêvait d'autres falaises plus gigantesques, plus écroulées**, et le flot exerçant sur elle une sorte de fascination, maintenant, elle voulait s'embarquer, et loin du continent disparu,

bercée au coulis d'un bateau, vivre toute une journée, en plein air, sous le vaste ciel. (p. 742-743, nous soulignons).

Observons à présent le mouvement en avant de ce passage où M. Rachimbourg décide de partir avec sa femme pour l'aider à réaliser ses désirs d'ailleurs :

Alors, **pour passer le temps**, fuir les instances d'Yvor réclamant à nouveau une souscription publique d'où il tirerait les fonds nécessaires à l'achat d'un bateau neuf, solide celui-là et défiant les traîtrises ; **afin de calmer aussi les impatiences** de Mme Rachimbourg fatiguée de Kerahuel et trépidant **vers d'autres horizons, d'autres rochers, d'autres aspects de l'Océan, sur le conseil de Laguépie, le ménage se mit en route. Transportés** par des chemins de fer sans vitesse, **véhiculés** dans des carrioles incommodes, au train de locomotives de chevaux poussifs, **Rachimbourg et sa femme cahotèrent à travers la Bretagne**. A chaque contrée qu'ils traversaient, **le style des clochers, la structure des tombes, la coupe du vêtement des hommes, la forme de la coiffe des femmes, changeaient**. [...] **Vivant** dans les hôtels, **aisément contents** par l'accueil banalement cordial d'une aubergiste leur versant une tasse de lait, un bol de cidre, et confuse, affirmait-elle, d'accepter un pourboire, **ils croyaient à la naïveté et à la bonne grâce** d'une population seulement frôlée par eux, et dans la vie intime de laquelle ils n'avaient ni le goût, ni le temps de pénétrer. Les apparences leur suffisaient : les mœurs ainsi leur semblaient hospitaliers et familiales. **Alors sans se tasser, point soupçonneux, point rebutés** par l'obsédante imploration de la marmaille qui, d'un bout à l'autre de la côte, poursuit les voitures, célèbre l'alliance russe sur l'air italien de l'hymne de Garibaldi, quémande des sous entre les couplets, pour fournir des motifs aux instantanés des photographes, groupe ses haillons et prend des poses, **il se précipitèrent partout où resplendissait la mer**. (p. 747-748, nous soulignons).

Quelques lignes plus loin, un paragraphe au rythme croissant exprime la surprise des deux touristes parisiens face à la vue inédite de la mer :

Ils se la montraient par la portière des wagons. Afin de s'approcher d'elle, davantage, sur les routes qu'elle bordait, ils descendaient de voiture, la quittaient à regret pour la chercher et la contempler plus loin encore. A cause d'elle, ils supportaient les méphitiques exhalaisons de Douarnenez et de l'île Tristan tout en odeur d'excréments et de tripailles de poisson, au fond d'une baie **aux eaux aimables et bleues** comme une baie de la Méditerranée. **À Audierne**, reflétant dans un grand lac calme les brutales enseignes où les confiseurs de sardines étalaient leurs noms, leurs médailles et leurs adresses, elle mêlait dans ses flots les lettres, les couleurs, les réclames et tirait des laideurs industrielles des reflets de mystère et des teintes de rêve. **La mer**, elle dissipait au parfum de ses lames la puanteur des immondices immensément épars, le relent fétide et gras des huiles en ébullition sur les fourneaux des usines ; et quand, à l'extrémité des rochers de la pointe du Raz, oscillant sous sa poussée à quatre-vingts mètres de hauteur, **elle apparut formidable et inviolée**, Mme Rachimbourg, **défaillant d'admiration, pour ne pas tomber**, se retint au bras de son mari, et le serra très fort. En même temps,

Rachimbourg emporté par ce besoin d'expansion que provoquent la sublimité des spectacles de la nature et la pénétration des chefs-d'œuvre, **malgré la présence du guide, tendrement, devant l'infini, embrassa sa femme.** (p. 748-749, nous soulignons).

Notons au passage que tant la thématique que la structure circulaire de ce petit compte rendu des voyages des Rachimbourg ne vont pas sans rappeler *À la mer*²²⁰, une nouvelle que Céard écrit entre la rédaction d'*Une Belle Journée* et de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Le ton de la narration redevient sérieux au début du vingt-sixième chapitre où M. et Mme Rachimbourg, de retour à Kerahuel, font l'état des lieux sur les travaux de construction du sanatorium. Signalons le paragraphe ci-dessous qui est bâti en style périodique dans le but, semble-t-il, d'attirer l'attention du lecteur vers les trois personnages letimotive du roman, la Mal-Commode, Chien-de-Nous et Baluche, dont l'entrée en scène comporte, comme nous l'avons constaté, la transmission d'un sentiment de dégradation :

Sauf la Mal-Commode rémunérée pour laver la vaisselle et les latrines ; **sauf Chien-de-Nous** léchant le fond des marmites et rongant les os déjà rongés; **sauf aussi Baluche**, s'improvisant aide-maçon, parce qu'il méditait de provoquer un accident à la suite duquel, heureusement estropié des orteils ou des mains, à l'échéance de sa dernière année d'ajournement, il réclamerait d'être définitivement dispensé du service militaire, **personne, à Kerahuel, ne tirait bénéfice** de cette population **nouvelle, rassasiée, abreuvée et logée** par les soins de « l'Œuvre des Déshérités de la Terre et de la Mer ». (p. 750, nous soulignons).

L'imparfait est le temps le plus employé dans ce chapitre dont les premières pages sont consacrées à la description de l'avancée lente des travaux de construction et de la détresse des Bretons face à cet immeuble qu'ils détestent.

Ensuite, le narrateur fait une brève excursion dans la vie peu réussie de chaque personnage qui a peuplé les intrigues secondaires du récit, tels que monsieur et madame Hestodeau, Mme Vincent Trois, Charlescot, la « fraülein », M. Nicous, Pauline et Olivier. Les célébrations du 14 Juillet sont désormais gâchées par la vue du projet inquiétant du docteur

²²⁰ Il s'agit d'un court récit qui voit comme protagonistes les Duhamain. Après sa lecture des descriptions de la mer dans les journaux, Mme Duhamain convainc son mari d'aller en Bretagne pour voir la mer. Cependant, de nombreuses mésaventures arrivent au couple pendant le voyage. Burns remarque que: « Bien des années avant la composition de *Terrains à vendre*, Céard s'y montre, comme l'a si justement indiqué Léon Deffoux, comme 'le lyrique du désenchantement, le poète des aventures ratées' » (BURNS, 1982, p. 114).

Laguépie. Ensuite, après une ellipse temporelle d'une année, la narration passe au 14 juillet de l'année suivante où l'emploi du temps présent souligne l'immobilité de l'existence.

Observons à titre d'exemple ce passage au ton sec et cynique où le docteur Laguépie écrit une lettre à Malbar et Mme Trénissan, les invitant à Kerahuel, et où l'on apprend l'état pénible où vit ce couple :

Nulle part d'engagement, à peine même de bonnes paroles. L'argent se fait rare à mesure que les portes se ferment. Le prix de la marchandise littéraire baisse dans les journaux de Paris, et les articles de Malbar se paient de moins en moins cher à mesure que l'écrivain vieillit, ressasse ses idées et ne trouve plus guère de vigueur en ses polémiques. **La maison souffre, les repas deviennent maigres, l'enfant reste à élever** ; alors, **Mme Trénissan se résignant à faire de son talent, un gagne-pain, de son art, un métier**, alla à la musique comme un employé va à son bureau (p. 767, nous soulignons).

Ensuite, la narration alterne souvent le passé avec le présent. Malbar et Mme Trénissan arrivent à la plage de Kerahuel « un jour des Trépassés ». L'emploi de l'article indéfini dans ce complément circonstanciel renforce l'idée de l'immobilité et de la stagnation de l'existence. Une fois arrivés sur la plage, ils se rendent au Château de Tristan ; dans le paragraphe ci-dessous, le mouvement en avant de la deuxième phrase, créé par l'emploi de parallélismes, est interrompu par la succession de phrases lapidaires qui contribuent à exprimer la décadence du lieu qui a été autrefois l'objet de leurs rêves :

Le Château de Tristan n'existait plus. Les rochers **autrefois érigés en donjons, découpés en créneaux, arrondis en échauguettes**, et, sous le ciel, béantes comme des porches, **gisaient, pêle-mêle, lamentables et effondrés**. Sur le sol miné par les eaux, les architectures avaient glissé. **La citadelle s'était affaissée** ; des plaques de verdure humide couvraient ses pans disloqués. Entre les débris, **des crabes couraient** (p. 772, nous soulignons).

Les deux artistes, déçus par la vue de l'écroulement du paysage sont sur le point de s'en aller quand, soudainement, Chien-de-Nous fait son apparition dans ce passage caractérisé par plusieurs reprises syntaxiques :

Et ils demeurèrent dans le silence. Un aboiement les fit se retourner. **Ils aperçurent Chien-de-Nous. Couché** aux alentours sur un pantalon abandonné par un tireur de goémons, **d'abord flairant** des odeurs humaines qu'il connaissait, **il avait levé la tête et dressé les oreilles**. Mais, **accablé d'infirmités, les membres raides** de rhumatismes, il n'avait pas pu se mettre debout. Lui aussi, comme tout Kerahuel, depuis la construction du sanatorium,

il vivait chichement ; car, les ouvriers partis, nulle part dans les maisons et les cabarets de pêcheurs où il se traînait, il ne retrouvait les abondants rogatons qu'il savourait autour des anciennes cuisines. Il vieillissait et ne gardait même plus assez d'énergie pour chasser aux puces de mer. (p. 773-774, nous soulignons).

L'ambiance dramatique de la mort de ce chien errant, qui symbolise la futilité de la recherche humaine d'idéaux ultra mondains, est mise en relief par l'emploi de parallélismes et de signes de ponctuations qui ralentissent l'action :

Ainsi, privé de ses deux familiers, Chien-de-Nous dépérissait, rongé de vermine et d'ennui. **Après de grands efforts, boiteux et trébuchant, mis en marche seulement par les secousses de l'agonie, il se poussa vers Malbar et Mme Trénissan.** – Tiens, te voici, mon vieux. Comment vas-tu depuis qu'on ne t'a vu ? Chien de-Nous, flatté par la caresse de la parole, battit de la queue. Affectueusement, il essaya de tendre une patte pelée et qui tremblait. **Soudain, ses yeux,** ainsi que les feux d'un bateau, l'un rouge à bâbord, l'autre vert à tribord, **vacillèrent** dans leurs orbites sans cils. Leurs lueurs vagues s'éteignirent avec le jour qui expirait, **et Chien-de-Nous, la gueule baveuse, roula, mort, aux pieds de ses amis.** Le glas des Trépassés sonnait au clocher de l'église. Sur la plage, les voix enrouées par le brouillard, répétaient : *La mort est ta compagne, elle est dans ta personne.* (p. 774, nous soulignons).

À la narration du décès de Chien-de-Nous suit un vers en alexandrin, « la morte est ta compagne elle est dans ta personne », qui fait partie des cantiques funèbres psalmodiés par les Bretons le jour des Trépassés.

Signalons enfin ci-dessous le paragraphe sur lequel se termine *Terrains à vendre au bord de la mer*, qui est riche en parallélismes syntaxiques et en effets sonores :

Entre les vagues, à la dérive, les fleurs noyées d'eau, une à une, coulaient bas, au milieu de l'ombre. Et le décès de la bête ravivant chez Malbar et Mme Trénissan toutes les douleurs qu'ils avaient subies, **éperdus devant les détresses** qu'ils redoutaient encore, dans l'avenir, **épaves humaines se raccrochant l'une à l'autre,** sur cette côte pleine des épaves de leurs rêves, **ils s'embrassèrent en pleurant si fort que le bruit de la mer semblait fait de leurs sanglots** (p. 775, nous soulignons).

Dans la première phrase, les allitérations en [l] et en [r] imitent le bruit du déferlement de la mer et ses heurts avec les rochers de la falaise. Constatons en outre que la répétition du son [v] reproduit le souffle glacé du vent du 2 Novembre.

Notons enfin que le style périodique donne à ce passage un mouvement en avant et met en évidence la dernière phrase en alexandrin irrégulier « le /bruit /de /la /mer /sem/blait /fait /de /leurs /san/glots » où les allitérations en [s] et en [l] sont censées, semble-t-il, faire mieux écouter aux lecteurs cette cadence où résonne tout le pessimisme de Céard, ce final où, comme le dit Malbar lui-même, « la sonorité des mots, prolongeant le sens des idées, retenti[t] avec la puissance symphonique d'un orchestre » (p. 549).

Tout ce qui précède nous permet de confirmer notre hypothèse initiale, c'est-à-dire que *Terrains à vendre au bord de la mer* est musicalisé non seulement au niveau thématique mais aussi au niveau formel. Or, il est vrai que l'analyse des procédés d'écriture du roman a mis en lumière le fait que chaque chapitre possède ce que Burns appelle « une tonalité propre » (BURNS, 1982, p. 290). Nous avons pourtant montré que c'est au moyen du style que Céard confère à son récit aux intrigues éclatées son unité et sa cohérence. Selon A.C. Burns,

L'unité essentielle du roman est assurée, malgré la diversité des scènes et des personnages, par le contrôle constant qu'exerce l'auteur, présent partout, visible nulle part. Quelle que soit l'intention de Céard à tel ou tel moment du drame - qu'il cherche des effets satiriques ou poétiques, qu'il cherche à nous faire rêver ou à nous faire penser - il reste toujours maître des éléments dramatiques et linguistiques mis en jeu; de sorte que, en renfermant le livre, nous avons l'impression d'avoir subi le charme créé par un artiste à multiples visages et à talents variés, il est vrai, mais dont la personnalité, complexe mais cohérente, a marqué chacune de sept cent soixante-quinze pages du roman. (BURNS, 1982, p. 289).

Il s'est en effet avéré que le texte dans son intégralité est caractérisé par des tendances récurrentes. À ce propos, nous avons souligné l'emploi fréquent du paragraphe écrit en style périodique rappelant la forme musicale du Bar et dont la sonorité retentit aux oreilles des lecteurs de manière analogue à la musique de Wagner, c'est-à-dire par ce rythme ascendant et descendant qui pousse la mélodie toujours en avant et qui donne aux passages céardiens les mouvements de flux et de reflux des vagues²²¹.

²²¹ Dans cet aspect, la prose céardienne se rapproche de la prose poétique de Péladan, à propos de laquelle Leblanc remarque : « [...] la régularité induite par les anaphores est souvent perturbée par une figure comme le bathos, qui permet de reproduire les mouvements ascendants et descendants si caractéristiques chez Wagner. [...] Le rythme est donc censé reproduire, non seulement, une certaine musicalité, mais aussi la dualité inhérente aux héros wagnériens et qui est celle d'Adar, l'aspiration à l'intellect, au savoir, à la pureté toujours remise en cause par la chute. » (LEBLANC, 2005, p. 351).

Nous avons aussi constaté que le passage du passé au présent dans certains paragraphes du roman provoque un effet d'interruption au fil de la narration, donnant lieu à de passages où, pour le dire avec les mots employés par Gurnemanz dans le drame wagnérien *Parsifal*, « le temps [ici] devient espace »²²²(WAGNER, 1893, p. 27).

Nous avons enfin vérifié que le style employé par Céard dans *Terrains à vendre au bord de la mer* inclue divers éléments stylistiques de la prose poétique. Nous avons en effet repéré tout au long de ce roman des techniques d'écriture analogues à celles de ce genre, à savoir, selon Georges Molinié,

[...] la réunion d'au moins plusieurs des déterminations suivantes : vocabulaire recherché, parfois suranné ou exotique ; certaines antépositions d'adjectifs qualificatifs épithètes ; jeu sur l'abstrait et sur le nombre ; importance des figures ; faits de prose cadencée. (MAZALEYRAT, MOLINIÉ, 1989, p. 269).

Il est du reste intéressant de remarquer que l'emploi combiné de ces procédés d'écriture est plus fréquent au moment où le ton de la narration devient plus dramatique. Exemple à ce propos est la mort de M. Pascal où le climax de la tension narrative est représenté, au niveau diégétique, par la métaphore de la corde qui se casse et, au niveau stylistique, par l'emploi du style périodique, par l'alternance entre le passé et le présent ainsi que par de nombreux jeux d'allitérations et d'assonances. Cela dit, nous essaierons, dans la prochaine étape de notre travail, de rendre cette musicalité de la langue visible (et audible), dans la transposition en portugais d'un choix des passages commentés ci-dessus.

Avant de nous plonger dans la traduction, il nous semble pourtant nécessaire de mener quelques réflexions théoriques, afin d'établir les principes selon lesquels nous transposerons le mouvement si particulier du style céardien dans *Terrains à vendre au bord de la mer*.

²²² Il s'agit des paroles que Gurnemanz prononce, au premier acte de ce drame, au moment où il marche avec Parsifal vers le temple du Graal. Par la suite, cette phrase a été souvent utilisée par les critiques pour décrire la sensation de mouvement infini et de fusion du temps et de l'espace qui est présente dans toute l'œuvre wagnérienne et, en particulier, dans *Parsifal* (1882) où, comme l'observe Timothée Picard « Dès le prélude, avec son premier motif démesurément étiré, deux fois repris sur un tapis d'arpèges s'élevant graduellement avant de redescendre, entrecoupé de pauses, notre perception du temps se distord : il ralentit, comme si nous avions changé d'échelle, basculant dans un mode d'être à la fois plus grand et plus lent » (PICARD, 2020, p. 8). À ce sujet, voir aussi l'article « Zur Raum wird hier die Zeit » (1996) de Makis Solomos.

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE 5.
TRADUCTION D'EXTRAITS CHOISIS DE
TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER

5.1 Observations liminaires sur la traduction

Cette section du présent travail s'organise comme suit : d'abord, nous présentons les références théoriques sur lesquelles repose notre conception de la traduction et nous faisons quelques remarques d'ordre général sur la traduction littéraire, domaine auquel appartiennent les passages que nous nous proposons de restituer en portugais du Brésil.

Ensuite, nous nous penchons sur les difficultés de la traduction du rythme qui est, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, l'élément clé autour duquel s'articule le style de Céard dans son dernier roman aux allures wagnériennes. Enfin, nous exposons les principes esthétiques selon lesquels nous nous efforcerons de transposer en portugais les extraits choisis de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

En ce qui concerne les références théoriques, nous avons adopté la définition de *traduction* de Jean Dubois, selon qui « Traduire, c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques » (DUBOIS, 2002, p. 487). Au cours de son travail, le traducteur rencontre plusieurs difficultés de compréhension et/ou de traduction, c'est-à-dire des problèmes qui sont liés aux différences entre les systèmes linguistiques et culturels de la langue source et de la langue cible, car, comme l'observe Umberto Eco, « une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies » (ECO, 2016, p. 162, nous traduisons)²²³.

Or, si la traduction de tout texte peut comporter des difficultés, ce processus devient encore plus compliqué lors de la traduction littéraire qui est, comme le déclare Judith Woodsworth, « la traduction de textes dont la fonction est expressive, tandis qu'en traduction scientifique et technique on travaille sur des textes qui ont une fonction utilitaire ou informative. » (WOODSWORTH, 1988, p. 121). Dans ce cas, il faut que le texte cible ne restitue pas seulement le sens objectif des mots, mais aussi leurs connotations particulières.

²²³ Una traduzione non riguarda solo un passaggio tra due lingue, ma tra due culture, o due enciclopedie.

En ce qui a trait à la traduction de la poésie, la réussite de l'entreprise demeure douteuse, à tel point que certains poètes depuis l'Antiquité et plusieurs traducteurs encore aujourd'hui en déclarent l'impossibilité²²⁴. La difficulté majeure de transposer un poème dans une autre langue serait de rendre ce que Paul Ricoeur appelle « l'union inséparable du sens et de la sonorité » (RICŒUR, 2004, p. 8). Souvent, le traducteur doit faire le choix entre l'équivalence sémantique et l'équivalence sonore, le rendu du sonore comportant une perte au niveau du sens, et vice-versa. Il est d'ailleurs curieux de rappeler qu'une allusion à la complexité de ce procédé est faite dans le roman céardien que nous étudions ici. Il s'agit d'un passage du XIXe chapitre où Malbar et Mme Tréniisan font face à la difficulté de traduire en français le texte d'une partition allemande de Bach :

Le motif d'allure populaire, commenté par des harmonies souples et savantes, exprimait la sérénité et l'effusion d'une âme pieuse saluant la naissance du Sauveur venu sur la terre pour racheter les péchés du monde. Le texte, sous les notes, s'imprimait en langue allemande. Malbar, dans la traduction française, essayait de mettre les mots d'accord avec la poésie de la musique, dur travail où des embarras nouveaux surgissaient presque à chaque phrase. Il s'épuisait, variant les tournures, incertain du procédé qu'il devait employer : l'allitération ou la rime ? Mme Tréniisan, tantôt préférait l'une, tantôt aimait mieux l'autre. Toujours mal satisfaite, elle discutait sur l'accentuation, réclamait des syllabes spéciales sur lesquelles sa voix se placerait avec moins de peine. Malbar ne savait plus trouver de synonymes ; et dans la chaleur de leurs controverses, ils sursautaient d'étonnement quand Camélia, la cuisinière, ouvrant la porte du salon, les appelait pour le repas du soir. (p. 505)

Notons en passant que cette discussion animée entre deux artistes essayant de « mettre les mots d'accord avec la poésie de la musique » ne va pas sans rappeler les débats qui surgissent lors de la traduction des livrets opératiques, où la disposition des mots suit tantôt des principes métriques tantôt ceux de la « chantabilité » du texte ; emblématique en ce sens est le cas de Wagner qui, comme nous l'avons déjà indiqué, n'avait pas recours aux vers et préférait une prose rythmée, caractérisée par la récurrence d'allitérations et d'assonances plutôt que de rimes²²⁵.

²²⁴ Voir à ce propos Robert Ellrodt, « Comment traduire la poésie ? », in *Palimpsestes, hors-série : Traduire ou « Vouloir garder un peu de la poussière d'or »*, Paris, p. 65–75, 2006.

²²⁵ Nous renvoyons sur ce point à l'étude de Julia Hirsch, citée plus haut dans ce travail, où cette chercheuse s'interroge sur les difficultés de traduire les livrets d'opéra ; Hirsch s'intéresse, en particulier, aux problèmes auxquels fait face le traducteur qui veut rendre en français le texte de *Tristan et Isolde*. En comparant trois traductions d'époques et de stratégies différentes, Hirsch met en relief les points forts et faibles de chacune et conclut en soulignant l'impossibilité de rendre la forme et le sens du texte source dans le texte traduit. Comme le

En outre, constatons que la traduction du rythme ne comporte pas seulement des questions sonores ou sémantiques. Comme le remarque Karsky, « le texte poétique réunit donc de nombreux rythmes différents : ceux de la syntaxe, des sonorités, du sémantisme, et du rythme visuel créé par le schéma des récurrences graphiques » (KARSKY, 2014, p. 15). Cette affirmation semble d'autant plus vraie que, comme nous l'avons montré dans le cinquième chapitre, le rythme particulier des passages du roman céardien que nous nous proposons de traduire en portugais est construit par le biais de divers procédés stylistiques. Or, en tenant compte du fait que la musicalité de ces paragraphes est, comme nous l'avons déjà vérifié, un vecteur privilégié du sens, le principe esthétique qui régira notre traduction sera de conserver autant que possible l'équivalence stylistique du texte source. À ce sujet, deux remarques s'imposent. D'abord, soulignons qu'il sera question de privilégier l'aspect sonore de la langue sans oublier de garder le sens du message contenu dans notre texte de départ. Lorsque nous nous trouverons face à l'impossibilité de restituer en même temps la sonorité et le sens d'un terme, il faudra évaluer au cas par cas quel est le meilleur choix à faire et, si possible, compenser une perte éventuelle dans un autre endroit du texte. Quant à notre deuxième remarque, il nous semble important de rappeler qu'il faudra transposer les caractéristiques du texte français en essayant de rendre la traduction lisible. En d'autres termes, il faudra veiller à ce que notre version des extraits respecte au plus près le système linguistique de la langue portugaise en ce qui concerne les règles de grammaire, de syntaxe et de ponctuation, pour éviter que le texte cible ressemble à un calque du texte source.

D'un autre côté, comme l'observe Karsky, il faudra aussi faire attention à ne pas déformer l'élan prosodique du texte original « par la rationalisation, qui passe entre autres par une syntaxe remodelée et aplanie » ou « par le changement de ponctuation et le morcellement de la phrase, ou encore par une tendance à l'allongement de la traduction qui concourt à expliciter, aboutissant ainsi à un relâchement rythmique de l'œuvre », car, « dans la mesure où rythme et sens ne font qu'un, tout changement de rythme change le sens d'une œuvre » (KARSKY, 2014, p. 21). Il s'agira, en somme, de trouver le juste équilibre entre la fidélité au texte original et celle au texte traduit, par l'emploi de ce principe qu'Umberto Eco, dans sa réflexion sur la traduction, appelle la « négociation » (ECO, 2016, p. 18).

rappelle Hirsch, « l'intrication du texte et de la musique est omniprésente. Il est donc primordial que le traducteur de *Tristan et Isolde* en soit conscient et étudie de façon approfondie la partition et le livret l'un par rapport à l'autre pour pouvoir déterminer sa stratégie » (HIRSCH, 2011, p. 92).

5.2 Traduction commentée d'extraits choisis

Dans cette section, nous présentons la traduction commentée d'extraits de *Terrains à vendre au bord de la mer* du français en portugais. Nous avons sélectionné un choix d'extraits parmi les passages du roman commentés dans le cinquième chapitre de ce travail qui, présentant plusieurs effets de style liés à la musicalité du langage, constituent, à notre avis, un corpus d'analyse intéressant du point de vue de la traduction. Afin de mieux comprendre les solutions que nous avons adoptées, nous décrivons maintenant notre stratégie de traduction.

Pour chaque extrait, nous avons procédé comme suit : dans une première étape, nous avons réalisé une traduction sémantique du passage en visant la restitution du sens. Dans ce cadre, il a été question de résoudre les difficultés de compréhension et/ou de traduction qui se sont posées au cours de ce processus. Il s'agissait, quelquefois, de problèmes de compréhension et/ou de traduction liés à la polysémie d'un terme français ou encore de mots techniques ou d'usage peu courant.

Dans tous les cas, face à une difficulté, nous avons adopté la même démarche : pour identifier dans quelle acception le terme français est employé dans le passage que nous nous proposons de traduire, nous avons mené une recherche sémantique dans les dictionnaires monolingues français suivants : *Dictionnaire de l'Académie française (DAF, 8^e et 9^e édition, en ligne)* ; *Larousse en ligne* ; *Littré en ligne* ; *Petit Robert en ligne* ; *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*. Ensuite, nous avons cherché à trouver un équivalent portugais, à partir d'une conjecture tirée de notre mémoire ou d'un terme repéré dans des dictionnaires bilingues français-portugais (*Burtin-Vinholes* ; *Infopédia online* ; *Larousse mini*). Nous avons enfin vérifié nos hypothèses ainsi que les équivalents proposés par les dictionnaires bilingues en consultant divers dictionnaires de la langue portugaise (*Aurélio* ; *Caldas Aulete online* ; *Houaiss* ; *Infopédia online* ; *Michaelis online*). Si les résultats n'étaient pas ceux espérés, nous avons répété le même processus de recherche jusqu'à ce que nous trouvions une solution appropriée.

Dans une deuxième étape, nous avons essayé de rendre notre traduction équivalente au niveau stylistique. Pour ce faire, il a été parfois question soit de remplacer l'équivalent portugais d'un terme français par un synonyme qui garde la sonorité et à peu près le même sens, soit, lorsque cette première solution ne s'est pas avérée envisageable, de compenser cette perte dans un autre endroit de l'extrait.

Cela dit, nous présentons ci-dessous les extraits choisis suivis de notre traduction en portugais. D'abord, nous transcrivons l'extrait en français dans un tableau où nous signalons les éléments qui lui donnent de la musicalité par l'emploi des caractères gras et où nous soulignons les termes qui ont posé des problèmes de compréhension et/ou de traduction. Au-dessous du tableau, nous commentons le processus de recherche que nous avons mené en français et en portugais et nous justifions nos choix de traduction. Enfin, nous présentons les résultats de notre travail en plaçant le texte en français à gauche et notre version en portugais à droite.

5.2.1 Premier extrait

À Kerahuel, en Bretagne, sur la plage ; au bout de la presqu'île de Téhuen, en face de l'hôtel d'Orange, la course aux chevaux, première partie des **réjouissances** publiques organisées pour la célébration de la fête nationale du 14 juillet, finissait parmi les acclamations d'une foule facile à se réjouir du moindre divertissement. (p. 1, nous soulignons)

Le premier paragraphe de *Terrains à vendre au bord de la mer* est caractérisé, comme nous l'avons signalé lors du commentaire stylistique, par une construction syntaxique particulière qui vise à produire un effet de suspense chez le lecteur.

Qui plus est, nous y avons repéré la présence de jeux sonores allitérants (en [ʒ] dans la première proposition ; en [f], en [l] et en [s] dans la dernière partie du passage) que nous avons essayé de reproduire dans le texte cible. La première difficulté a été de trouver un terme portugais équivalent à « plage » qui garde l'effet d'écho créé par les mots « plage » et « Orange ». Pour surmonter cet obstacle, nous avons recherché des synonymes de *praia*, substantif qui selon notre connaissance traduit le mot français « plage » dans son acception de partie basse d'un rivage de mer. Le dictionnaire de la langue portugaise *Infopédia* nous a fourni, dans la définition de *praia*, le terme *margem*, dont la sonorité est appropriée pour notre traduction. Nous avons vérifié que le sens de *margem* est, selon le dictionnaire *Aurélio*, « terreno que ladeia um curso de água ou circunda um lago ; beira, orla. » (p. 328). Ou encore, selon le dictionnaire *Houaiss*: « faixa de terras emersas ou firmes que ladeiam um rio, lago ou lagoa; beira, borda < o hotel situa-se à m. do lago > ». Après avoir consulté la définition de ce mot, nous nous sommes convaincus que son emploi dans notre texte cible est pertinent. Nous avons donc traduit « sur la plage » par *à margem do mar*.

Passons maintenant à une difficulté de traduction concernant le terme « finissait ». Notre mémoire nous a d'emblée suggéré que ce verbe, dans son acception désignant la fin d'une action, correspond au portugais *terminar*. Ce terme ne contient pas les sonorités en "f" et en "s" présentes dans le texte de départ et qui sont censées, à notre avis, imiter le bruissement de la foule. Les dictionnaires bilingues français-portugais consultés (*Burtin-Vinholes*, *Infopédia*, *Larousse mini*) nous ont offert les équivalents *acabar*, *terminar*, *concluir* et *finalizar*. Or, *finalizar* contient la sonorité recherchée.

Cependant, après avoir effectué des recherches dans les dictionnaires portugais et sur la toile, nous avons eu l'impression qu'en portugais ce verbe est peu courant pour parler de la fin d'une fête et nous avons rejeté cette solution. Nous avons fait de nouveau appel à notre mémoire qui nous a suggéré le verbe *encerrar-se*, un terme qui est souvent employé en portugais pour désigner la fin d'un événement festif et dont la sonorité fait notre affaire. Ensuite, la locution « facile à » a posé quelques difficultés de compréhension et de traduction. Nous avons d'abord consulté les dictionnaires monolingues français (*Larousse en ligne*, *Littré*, *TLFi*,) pour mieux saisir le sens de l'adjectif « facile » suivi de la préposition « à ». Voici les résultats de notre recherche :

Facile adj. [...] <i>TLFi</i>	Facile (fa-si-l') adj. [...] <i>Littré</i>	Facile adjectif [...] <i>Larousse</i>
<p>D. 1. Facile à + inf.</p> <p>a) Qui se prête aisément à subir l'action exprimée par l'infinitif. <i>Problème facile à résoudre. Cette phrase, ce passage est facile à traduire</i> (Ac.). [...]</p> <p>b) Qui est naturellement porté à : 11. Il est pour les âmes faciles à s'épanouir une heure délicieuse qui survient au moment où la nuit n'est pas encore et où le jour n'est plus...BALZAC, <i>Bourse</i>, 1832, p. 391.</p>	<p>2Facile à... en parlant des choses, avec un verbe à l'infinitif, se dit de ce qui se fait sans peine ; et alors le verbe prend la signification passive. Idée facile à concevoir. Prix facile à obtenir. [...]</p> <p>Facile à... en parlant des personnes, se dit en un sens analogue. <i>Il se rendra facile à conclure une paix.</i></p>	<p>Facile à (+ infinitif), se rapportant à un nom : <i>un plat facile à réussir ; une personne facile à satisfaire.</i></p>

Grâce aux définitions et aux exemples offerts par les dictionnaires français consultés nous avons pu confirmer que « facile à » suivi d'un verbe à l'infinitif exprime la facilité avec laquelle une chose peut être faite ou la disposition d'une personne à la faire. Afin de vérifier si l'adjectif portugais *fácil* a la même acception, nous avons consulté le dictionnaire des cooccurrences *Dicionário prático de regência nominal* de Celso Pedro Luft qui nous a fourni les exemples ci-dessous :

FÁCIL a. [...]

em, (menos us.) **a**: Homem fácil [inclinado, propenso] em perdoar. /em: “fácil no perdão” (Garrett: Cruz). “A mocidade é ardente e nós os velhos fáceis em condená-la” (Herculano: Cruz). “Quem é fácil no amar é fácil no aborrecer” (Prov.). /a: Fácil a (ou em) contentar.

Les équivalents portugais courants du verbe « se réjouir » dans son acception d'éprouver de la joie sont, comme nous le suggèrent notre mémoire ainsi que les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes, Infopédia*) : *alegrar-se, regozijar-se, deleitar-se* et *divertir-se*. Étant donné que dans le texte source le narrateur emploie le verbe « se réjouir » et le substantif « réjouissance » dans le but, semble-t-il, de souligner par cette répétition lexicale la médiocrité de la foule bretonne, nous avons traduit la proposition « une foule facile à se réjouir du moindre divertissement » par *uma multidão fácil a festejar pela menor diversão* où le verbe *festejar*, synonyme de *divertir-se*, fait écho à *festejos públicos*, équivalent portugais de « réjouissances publiques » proposé par les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes e Infopédia*). Nous avons ensuite changé d'avis et opté pour *uma multidão fácil a se divertir com a menor diversão* où le verbe *se divertir* crée un effet d'écho et une allitération en [d] et en [v] avec *diversão*.

Une dernière remarque concernant le terme « fête ». Notre mémoire nous a d'abord suggéré que ce substantif, dans le sens de célébration collective d'un événement, correspond en langue portugaise au mot *festa*. Nous avons confirmé cette hypothèse par une recherche dans le dictionnaire monolingue brésilien *Houaiss*. Nous avons cependant observé que dans le texte d'arrivée le mot *festa* produit avec le terme *festejos públicos* un effet de répétition lexicale de plus par rapport au texte original, étant donné que nous avons déjà rendu en portugais l'effet d'écho entre « se réjouir » et « réjouissance » par l'emploi des termes *divertir-se* et *diversão*.

C'est pourquoi, après avoir vérifié sur « Site de la Présidence de la République » qu'à l'époque où se déroule l'histoire du roman (autour de 1900) le 14 juillet était chômé (PRÉSIDENCE DE LA RÉPUBLIQUE, 2014), nous avons traduit « fête » par *feriado*, équivalent de « férié ». Ci-dessous le texte français et notre traduction :

<p>À Kerahuel, en Bretagne, <u>sur la plage</u> ; au bout de la presqu'île de Téhuen, en face de l'hôtel <u>d'Orange</u>, la course aux chevaux, première partie des réjouissances publiques organisées pour la célébration de la fête nationale du 14 juillet, <u>finissait</u> parmi les acclamations d'une foule <u>facile</u> à se réjouir du moindre divertissement. (p. 1, nous soulignons)</p>	<p>Em Kerahuel, na Bretanha, <u>à margem do mar</u>; na ponta da península de Téhuen, em frente ao Hôtel <u>d'Orange</u>, a corrida de cavalos, primeira parte dos festejos públicos organizados para a celebração do feriado nacional de 14 de julho, <u>encerrava-se</u> em meio à <u>aclamação</u> de uma <u>multidão fácil</u> a se divertir com a menor diversão.</p>
---	--

5.2.2 Deuxième extrait

Avec son poil gris tacheté de noir et assez semblable au pelage d'une hyène ; avec sa tête étrange où luisaient deux yeux, l'un presque rouge, l'autre presque vert, il était apparu un jour sur la terrasse de l'hôtel d'Orange. Il portait en manière de collier une bande de calicot blanc sur laquelle on lisait en lettres noires « Chien à louer pour la saison des **bains** » ; et il avait l'air si humble sous son enseigne, que Malbar s'était intéressé à sa laideur. Il le flatta, politesse à laquelle le chien ne se déroba pas. Il lui offrit du sucre que l'autre refusa ; et Malbar admira cette discretion à l'endroit des friandises. L'animal les ignorait, sans doute. (p. 6, nous soulignons)

Dans la première phrase de cet extrait nous avons repéré la présence d'un effet de rime²²⁶ formé par les mots « étrange » et « Orange » ainsi que d'un jeu d'écho produit par les termes « pelage » et « rouge ». Afin de mieux souligner les solutions de traduction que nous avons adoptées, nous rapportons ci-dessous le texte en français suivi de notre première version en portugais :

Avec son poil gris tacheté de noir et assez semblable au pelage d'une hyène ; avec sa tête étrange où luisaient deux yeux, l'un presque rouge, l'autre presque vert, il était apparu un jour sur la terrasse de l'hôtel d'Orange.

Com seu pelo cinza manchado de preto e assaz similar com a pelagem de uma hiena; com sua cabeça estranha onde luziam dois olhos, um quase vermelho, o outro quase verde, ele aparecera um dia no terraço do Hôtel d'Orange.

Le mot brésilien *pelagem* a une sonorité très proche de « pelage ». Par contre *vermelho* et *estranha*, équivalents courants de « rouge » et « étrange » ne gardent pas la sonorité en "ge" présente dans le texte en français ; il faut donc trouver des synonymes ou une autre stratégie de traduction garantissant à la fois la conservation du sens et de la forme.

²²⁶ Notons qu'il s'agirait, en poésie, d'une rime féminine riche interne.

Comme il est difficile de trouver un autre équivalent qui désigne en portugais la couleur rouge, nous avons commencé une recherche de synonymes de *estranho*. Le dictionnaire brésilien *Caldas Aulete* en propose trois : *desusado*, *incomum* e *inusual*. Ces solutions n'étant pas satisfaisantes pour notre propos, nous avons consulté le dictionnaire monolingue portugais *Infopédia* qui propose cette liste de synonymes :

Estranho a. [...] Infopédia

alienígena, anormal, arredo, curioso, desconhecido, desusado, esquisito, esquivo, estrangeiro, externo, extraordinário, forasteiro, inabitual, ressentido, singular, surpreendente

Après avoir réfléchi, nous sommes arrivés à la conclusion que *singular* était approprié, car l'emploi de ce mot nous permet de compenser la perte de la syllabe "ge" contenue dans « rouge » et « étrange » par la création d'un nouvel jeu d'écho entre *similar* et *singular*.

Nous avons ainsi restitué l'effet de répétition produit par les quatre occurrences du groupe "ge" dans le texte source dans notre traduction de l'extrait, en gardant l'effet allitérant entre *pelagem* et *Orange* et en créant l'effet de rime entre *similar* e *singular*. Voici notre deuxième version en portugais :

Com seu pelo cinza manchado de preto e assaz **similar** à **pelagem** de uma hiena; com sua cabeça **singular** onde luziam dois olhos, um quase vermelho, o outro quase verde, ele aparecera um dia no terraço do Hôtel d'Orange.

Observons maintenant la séquence suivante de l'extrait :

Il portait en manière de **collier** une **bande** de **calicot blanc** sur laquelle on lisait en lettres noires « Chien à louer pour la saison des **bains** » ; et il avait l'air si humble sous son enseigne, que Malbar s'était intéressé à sa laideur. Il le flatta, politesse à laquelle le chien ne se déroba pas.

Ce passage où continue la description de Chien-de-Nous présente des effets d'allitération en [k] et en [l] créés par les mots « collier » et « calicot » ainsi qu'une allitération en [b] et une assonance en [ã], produites par les mots « bande » et « blanc », auxquels fait écho le terme « bains ». Nous avons en outre repéré un effet d'écho entre « collier » et « louer ».

Les équivalents de « collier », « calicot », « bande », « blanc », comme nous avons pu le vérifier dans les dictionnaires bilingues français-portugais consultés (*Burtin-Vinholes* et *Infopédia*) et dans les dictionnaires monolingues de langue portugaise (*Caldas Aulete* et *Houaiss*) sont *coleira*, *calicô*, *banda*, *branco*.

Nous avons rencontré des difficultés de traduction par rapport au syntagme « saison des bains ». Nous avons consulté les dictionnaires *Caldas Aulete* et *Houaiss*, ce qui nous a permis de constater que « saison », dans l'acception que ce mot prend dans notre contexte, c'est-à-dire « période de l'année propice à certaines activités des loisirs », correspond en portugais à *época*, *estação* e *temporada*. Nous avons cherché aussi bien dans notre mémoire que dans les dictionnaires de la langue portugaise (*Aurélio*, *Caldas Aulete*, *Houaiss*) des locutions avec ces termes correspondantes à « saison des bains ». Dans la définition de *época* offerte par le dictionnaire *Houaiss* nous avons trouvé la locution *época dos banhos de mar*. Pour ne pas ralentir le rythme du texte cible par rapport au texte source, nous avons adopté la solution *época dos banhos*. *Coleira e aluguel*, équivalents de « collier » et « louer » ne restituent pas l'effet d'écho présent dans le texte en français. Nous avons comblé ce manque dans la phrase « et il avait l'air si humble sous son enseigne, que Malbar s'était intéressé à sa laideur. ».

Après avoir consulté le dictionnaire bilingue *Burtin-Vinholes* et les dictionnaires monolingues brésiliens (*Aurélio* et *Houaiss*), nous avons constaté que *insígnia* et *bandeira* sont deux équivalents brésiliens d'« enseigne ». Nous avons opté pour *bandeira* qui gardé la sonorité en [b] et en [ã] présente dans la phrase précédente et crée un effet de rime avec *coleira*.

Passons maintenant à une difficulté de traduction soulevée par le substantif « chien ». Observons d'emblée que ce terme français, qui est employé deux fois par le narrateur dans le passage du texte source que nous avons transcrit ci-dessus, peut être traduit en portugais tant par *cão* que par *cachorro*. Grâce à nos connaissances de la langue portugaise, nous savons que *cão* est employé pour désigner un chien dans des contextes plus techniques. Nous pouvons citer, à titre d'illustration, les livres de médecine vétérinaire, les médicaments et les produits destinés à cet animal. *Cachorro*, par contre, est utilisé dans un registre moins formel, par exemple par une personne qui désigne son animal domestique.

Nous avons vérifié nos hypothèses en cherchant ces deux termes dans les dictionnaires monolingues de la langue portugaise *Caldas Aulete* et *Houaiss*. Nous avons pu constater que le substantif *cão* est surtout employé pour décrire le type de fonction exercée par l'animal, comme c'est le cas dans les locutions *cão de guarda*, *cão de fila*, *cão-guia*, *cão-polícia* et *cão de cego*.

En ce qui concerne *cachorro*, nous avons vérifié que ce mot est employé dans des expressions idiomatiques de registre familier, tels que *soltar os cachorros* (être agressif ; insulter), *matar cachorro a grito* (être dans une situation très difficile) ou *mentiroso que só cachorro de preá* (très menteur). À partir de ces considérations, nous avons opté pour le terme *cão* comme équivalent de « chien » dans la phrase « Chien à louer pour la saison des bains » où le syntagme « chien à louer » décrit la fonction de l'animal de manière analogue aux locutions repérés dans les dictionnaires *Caldas Aulete* et *Houaiss*.

Par contre, nous avons choisi *cachorro* comme équivalent de « chien » dans la phrase « Il le flatta, politesse à laquelle le chien ne se déroba pas » où le narrateur n'emploie pas le mot « chien » avec des connotations techniques mais plutôt dans le but de désigner l'animal. Voici notre traduction de la deuxième séquence de l'extrait :

Usava como **coleira** uma **banda** de **calicô branca** na qual se lia em letras pretas “Cão de aluguel para a época dos **banhos**”; e parecia tão humilde sob sua **bandeira**, que Malbar se interessara por sua feiura. Ele o elogiou, cortesia da qual o cachorro não se esquivou.

Il convient enfin de faire quelques remarques sur une phrase de la dernière partie du passage qui a posé des difficultés de traduction au niveau stylistique :

[...] et Malbar admira cette discrétion à l'**endroit** des friandises.

Comment garder en portugais tant le sens que l'allitération en [d] et en [r] des termes français « discrétion » « à l'endroit de » et « friandises » ? Nous avons d'abord confirmé par une recherche dans les dictionnaires français (*Littré* et *TLFi*) que dans notre contexte « discrétion » prend l'acception de « réserve, retenue et bon ton ».

Nous avons ensuite vérifié dans les dictionnaires monolingues brésiliens *Aurélio* et *Houaiss* qu'en portugais le terme *discrição* a un sens équivalent. La locution « à l'endroit de » qui signifie, selon le *Littré*, « envers, à l'égard de » peut se traduire en portugais, comme l'indique *Burtin-Vinholes* par la locution *a respeito de*. En ce qui concerne « friandise », terme français qui désigne, comme l'indique le *Littré*, des « choses friandes, particulièrement des sucreries et des pâtisseries », après avoir consulté les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes* et *Infopédia*) et les dictionnaires brésiliens (*Aurélio* et *Houaiss*), nous avons constaté que son équivalent en portugais est *goluseima*.

Or, ce terme n'ayant pas la sonorité appropriée pour garder en portugais l'allitération relevée dans le texte source, nous sommes partis à la recherche de synonymes de *discrção*. *Aurélio* et *Infopédia* offrent *recato* ; après avoir vérifié la définition de ce mot dans deux dictionnaires de la langue portugaise (*Caldas Aulete* et *Houaiss*) et confirmé que *discrção* e *recato* partagent la même acception de réserve et retenue, nous avons décidé de traduire « discrétion » par *recato* ; quant à « friandise », après avoir pensé à l'expression *comida requintada*, « délicatesse », nous avons observé que la sonorité du terme *requinte* est proche de celle de *recato*. Voici notre première traduction :

[...] e Malbar admirou esse **recato** acerca dos **requintes**.

Cependant, après avoir vérifié dans les dictionnaires brésiliens (*Aurélio* et *Houaiss*) que le terme *requinte* ne comprend pas l'acception de « délicatesse gastronomique », nous avons traduit « discrétion » par *resguardo*, synonyme de *recato*, et « friandise » par *iguaria*, terme employé dans la définition de *guloseima* offerte par le dictionnaire *Houaiss*, « gulodice (no sentido de 'iguaria apetitosa') », afin de créer par l'emploi de ces deux termes un effet allitératif en [g] et en [r] :

[...] e Malbar admirou esse **resguardo** a **respeito** das **iguarias**.

Ensuite, nous nous sommes rappelés que les dictionnaires français consultés (*Littré*, *Petit Robert en ligne*, *TLFi*,) indiquent que « friandise » renvoie surtout à des sucreries, ce qui est d'ailleurs le cas dans notre contexte. C'est pourquoi nous avons traduit « discrétion » par *discrção* et « friandise » par *doces* :

[...] e Malbar admirou essa **discrção** acerca dos **doces**.

Dans la dernière proposition de l'extrait, « L'animal les ignorait, sans doute », nous avons traduit « sans doute » par *sem dúvida*, traduction de « sans aucun doute », pour garder le son [d] et parce que *talvez*, traduction de « sans doute » est un mot court qui raccourcirait le rythme de la phrase par rapport au texte source. Ci-dessous le texte en langue française accompagné de notre traduction en portugais :

Avec son poil gris tacheté de noir et assez semblable au pelage d'une hyène ; avec sa tête étrange où luisaient deux yeux, l'un presque rouge, l'autre presque vert, il était apparu un jour sur la terrasse de l'hôtel d'Orange. Il portait en manière de collier une bande de calicot blanc sur laquelle on lisait en lettres noires « Chien à louer pour la saison des **bains** » ; et il avait l'air si humble sous son enseigne, que Malbar s'était intéressé à sa laideur. Il le flatta, politesse à laquelle le chien ne se déroba pas. Il lui offrit du sucre que l'autre refusa ; et Malbar admira cette **discretion** à l'**endroit des friandises**. L'animal les ignorait, sans doute. (p. 6, nous soulignons)

Com seu pelo cinza manchado de preto e assaz similar à pelagem de uma hiena; com sua cabeça singular onde luziam dois olhos, um quase vermelho, o outro quase verde, ele aparecera um dia no terraço do Hôtel d'Orange. Usava como coleira uma banda de calicô branca na qual se lia em letras pretas “Cão de aluguel para a época dos **banhos**”; e parecia tão humilde sob sua **bandeira**, que Malbar se interessara por sua feiura. Ele o elogiou, cortesia da qual o cachorro não se esquivou. Ofereceu-lhe um torrão de açúcar que o outro recusou; e Malbar admirou essa **discrição** acerca dos **doces**. O animal os desconhecia, sem dúvida.

5.2.3 Troisième extrait

Cette colossale expansion d'amour, Richard Wagner l'a **tragiquement traduite** par le **tumulte ordonné** et **savant** d'une musique aux **flots** continus et **ondulants** comme les vagues de la mer. Jamais peut-être impression d'Océan n'a été rendue sensible comme par la symphonie soulevée en tempête autour de la frénésie des personnages. Nulle part aussi, la similitude entre la musique et l'Océan n'apparaît plus nettement que dans cette Bretagne, dans ce pays de Tristan, où la mer s'acharne à battre et à déchirer les falaises, ainsi que l'amour, pareil à un raz de marée, bat et saccage le cœur de Tristan et d'Yseult. Toute la mer du pays de Tristan **déferle véritablement** dans le **flux** et le **reflux instrumental** de la partition de Richard Wagner. De mesure en mesure, on l'y contemple tout entière, avec le ruissellement de la lumière et la splendeur toujours agrandie des horizons. C'est la mer de Bretagne qui flamboie dans une illumination d'apothéose, quand la reine Yseult arrive au port, cependant que le peuple de Cornouailles mêle ses **acclamations** au **clapotis** de la vague, sur le rivage. La mer de Bretagne, mélancolique, à perte de vue sous de **déprimantes brumes**, la voici encore évoquée par l'orchestre dans ce prélude du troisième acte, **monotone et menaçant** comme un ouragan **grossissant** dans l'**ombre** ; la voici radieuse sous le soleil et scintillant au loin de **féeriques lumières**, lorsque Yseult débarque, **tout en baisers** auprès de Tristan, **tout en agonie**. (p. 12-13, nous soulignons)

Commençons notre commentaire par la première phrase de l'extrait :

Cette colossale expansion d'amour, Richard Wagner l'a **tragiquement traduite** par le **tumulte ordonné** et **savant** d'une musique aux **flots** continus et **ondulants** comme les vagues de la mer.

Tout d'abord, nous avons repéré une allitération en [t] et en [m] dans le fragment « l'a tragiquement traduite par le tumulte » qu'il est possible de restituer en portugais sans aucun effort dans *a traduziu tragicamente pelo tumulto*. Nous avons ensuite observé que les mots « tumulte » et « flot » sont suivis de deux adjectifs se terminant par la nasale [ã] (« savant » et « ondulant »), ce qui contribue à donner au lecteur l'impression du mouvement flottant de la mer. Comment rendre un effet pareil en portugais ?

Grâce à une recherche dans les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes* et *Larousse mini*) et dans les dictionnaires monolingues brésiliens (*Aurélio* et *Houaiss*), nous avons confirmé qu'« ordonné » et « savant » correspondent à *ordenado* et *sábio* et « continu » et « ondulant » à *contínuo* e *ondulante*, des mots qui ne reproduisent pas l'assonance du texte source ni n'en créent une nouvelle.

Pour faire face à cette difficulté, nous avons décidé d'antéposer « savant » à « ordonné » dans la traduction, dans le but de créer un écho entre *ordenado*, l'équivalent portugais de l'adjectif « ordonné » et *ondulado*, terme par lequel nous avons remplacé *ondulante*. Notons que, pour obtenir ce résultat, nous avons traduit « flots », au pluriel dans le texte en français, par le terme portugais *fluxo*, employé au singulier.

Comment sommes-nous arrivés à cette décision ? Le contexte nous suggère que le terme « flot » est employé dans le but de désigner le mouvement incessant de montée et descente de la musique wagnérienne. Après avoir cherché une traduction de « flot » dans les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes* et *Larousse mini*), nous avons adopté *fluxo*, équivalent proposé par *Larousse mini*, car, après avoir vérifié la signification de ce mot dans les dictionnaires de la langue portugaise (*Caldas Aulete* et *Houaiss*), nous avons constaté que ce terme contient la même acception de « flot ». De plus, l'emploi de *fluxo* au singulier nous permet de créer un écho entre *ordenado* et *ondulado* et, par conséquent, de reproduire l'effet de rime du texte source. Voici notre première traduction :

Esta colossal expansão do amor, Richard Wagner a **traduziu tragicamente pelo tumulto sábio e ordenado** de uma música em **fluxo** contínuo e **ondulado** como as ondas do mar.

Malheureusement, après avoir transcrit le texte cible dans le tableau ci-dessus, nous nous sommes rendu compte que cette solution n'est pas appropriée.

L'adjectif *ondulado* crée un effet de répétition lexicale avec *ondas*, équivalent du substantif français « vague », qui n'est pas présent dans le texte de départ. L'emploi du mot *fluxo* comme traduction de « flot » pose un problème du même ordre, étant donné que ce terme est l'équivalent que nous avons choisi pour le substantif français « flux » qui est employé par le narrateur dans la phrase suivante de l'extrait : « Toute la mer du pays de Tristan déferle véritablement dans le flux et le reflux instrumental de la partition de Richard Wagner. ». Après avoir réfléchi, nous est venu à l'esprit le terme *corrente*.

Par une recherche dans les dictionnaires de la langue portugaise (*Caldas Aulete*, *Houaiss*) nous avons vérifié que ce mot présente l'acception de mouvement continu d'une masse liquide. Quant à « ondulant », nous avons rejeté *ondulado* et opté pour *flutuante* :

Esta colossal expansão do amor, Richard Wagner a **traduziu tragicamente pelo tumulto sábio** e ordenado de uma música em **corrente** contínua e **flutuante** como as ondas do mar.

Observons maintenant la phrase ci-dessous :

Toute la mer du pays de Tristan **déferle véritablement** dans le **flux** et le **reflux instrumental** de la partition de Richard Wagner.

Cette proposition est marquée par la présence d'un jeu allitératif en [l] et en [r], des consonnes qui rappellent le mouvement de la mer décrit dans le passage. Le contexte nous indique que le verbe « déferler » désigne le mouvement agité de la mer. Nous avons consulté le *TLFi* qui nous a fourni cette acception du verbe : « [Le suj. désigne une vague, une succession de vagues, la mer]se briser en écumant à l'approche d'un obstacle, du rivage ». Nous avons ensuite cherché des équivalents de ce terme en portugais. Le dictionnaire bilingue *Infopédia* nous a proposé deux traductions de l'acception de « déferler » employée dans notre contexte : *quebrar* et *rebentar*. Après avoir vérifié les définitions de ces deux termes dans le dictionnaire brésilien *Houaiss*, nous avons choisi *rebentar* en vue de produire un effet allitératif avec *verdadeiramente*. Grâce à cette solution nous avons créé un jeu sonore en [r] et en [t] qui est censé compenser la perte de deux [l] de « déferler » et « véritablement » :

Todo o mar da terra de Tristão **rebenta verdadeiramente** no **fluxo** e **refluxo instrumental** da partitura de Richard Wagner.

Signalons maintenant un fragment du texte source qui nous a proposé un nouveau défi :

[...] cependant que le peuple de Cornouailles mêle ses **acclamations** au **clapotis** de la vague, sur le rivage.

Les mots « acclamations » et « clapotis » ont été choisis par le narrateur dans le but, semble-t-il, de reproduire par la répétition du groupe syllabique "cla" l'écho et le mélange des bruits décrits dans le passage.

Il faut donc trouver deux termes en portugais qui présentent les mêmes caractéristiques. Le sens du mot « acclamation », qui est, dans ce contexte, « cri d'enthousiasme ou de joie », correspond à celui du substantif *aclamação*, qui est, comme l'indique *Caldas Aulete*, « saudação coletiva, em forma de clamor ruidoso e entusiasta, para festejar ou aprovar alguém ou algo ».

En ce qui concerne « clapotis », après avoir vérifié que l'acception de ce terme liée à notre contexte est, comme l'indique le *TLFi*, « bruit léger, répété et prolongé que provoque soit l'agitation de la surface de l'eau soulevée par des ondes de vagues courtes qui s'entrechoquent, soit l'eau calme qui se heurte régulièrement à un obstacle (bateau) ou aux bords (jetée, port) », nous avons constaté que l'équivalent en langue portugaise proposé par les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes* et *Infopédia*) est *marulho* dont le sens est, selon *Caldas Aulete*, « agitação permanente das águas do mar, constituída pelo movimento incessante de vagas curtas e pouco altas, às vezes imperceptível ».

Or, si *marulho* correspond dans son acception à « clapotis », ce terme ne contient pas la sonorité appropriée pour notre traduction. Après avoir cherché des synonymes dans notre mémoire ainsi que dans les dictionnaires monolingues de la langue portugaise, nous avons décidé d'employer *batidas de palma* au lieu d'*aclamações* et *bater das ondas* au lieu de *marulho*. Ce choix comporte toutefois un changement au niveau sémantique, étant donné que les significations de *batidas de palma* et *bater das ondas* sont proches mais non pas équivalents à celles de *aclamação* et *marulho*.

Après avoir réfléchi, nous avons décidé de traduire « acclamations » par *clamor*, terme employé par le dictionnaire *Houaiss* dans la définition de *aclamação*, et « clapotis » par *murmúrio*, mot dont une acception est, comme l'indique *Houaiss*, « barulho incessante das ondas do mar ou de água corrente ». Voici notre traduction du fragment :

[...] enquanto o povo da Cornualha mistura seu <u>clamor</u> com o <u>murmúrio</u> das ondas, na costa.

Passons maintenant à une difficulté à laquelle nous nous sommes heurtés lors de la traduction de la dernière phrase de l'extrait, que nous rapportons ci-dessous suivie de notre première version en portugais :

[...] la voici radieuse sous le soleil et scintillant au loin de féeriques lumières, lorsque Yseult débarque, **tout en baisers** auprès de Tristan, **tout en agonie**.

[...] eis ele radioso sob o sol e cintilando à distância com feéricas luzes, quando Isolda desembarca, **cheia de amor** perto de Tristão, **cheio de agonía**.

Dans ce cas, l'obstacle relevé a été de traduire en portugais le parallélisme produit par la répétition de la locution « tout en » dans « tout en baisers » et « tout en agonie ». Nous avons d'abord vérifié le sens de « tout » en tant qu'adverbe et de la locution « tout en » dans des dictionnaires français (*Larousse en ligne*, *acharn*, *TLFi*). Dans le tableau ci-dessous nous exposons de façon résumée les résultats de notre recherche :

Tout adj. pron. et adv.[...] <i>Petit Robert en ligne</i>	Tout adj. indéf. [...] <i>Larousse en ligne</i>	TOUT² adv. [...] <i>TLFi</i>
IV adverbe Tout (PARFOIS toute, toutes) : entièrement, complètement ; d'une manière absolue (→ absolument, bien, exactement, extrêmement) 2 Tout , INVARIABLE, DEVANT UNE PRÉPOSITION, UN ADVERBE. Elle est habillée tout en noir. Elle était tout en larmes. [...]	Tout adverbe 1. Marque l'intensité ou le degré absolu devant un adjectif ou un participe passé, ou un adverbe ; [...] : Elle est tout étonnée. Ils sont tout surpris. Elles sont toutes surprises. Cela s'est passé tout autrement.	D'une façon intégrale, absolue. 4. [Inv., suivi d'un syntagme prép. à valeur d'adj., avec à, de, en] (Être) tout en fleur(s), tout en eau*, tout en larmes, tout en nage, tout en pleurs (v. pleur), tout en sueur. [...]

Grâce aux exemples fournis par les dictionnaires, nous avons pu conclure que « tout en » placé devant un substantif prend le sens d'« avec beaucoup de », « plein de », comme c'est le cas dans « tout en larmes » et « tout en sueur », expressions que nous pouvons restituer en portugais par *cheio de lagrimas*, *muito suado*, ou par le gérondif *chorando muito*, *suando muito*.

C'est pourquoi nous avons d'abord traduit, « tout en baisers » et « tout en agonie » par *cheia de amor* et *cheio de agonía*. Cependant, nous avons ensuite changé d'avis. Voici notre deuxième version en portugais :

Ei-lo radioso sob o sol e cintilando à distância com feéricas luzes, quando Isolda desembarca, **transbordando de amor** perto de Tristão, **desbordante de agonía**.

Après coup, il nous a semblé que *transbordar* et *desbordar*, deux verbes appartenant au champ lexical aquatique, non seulement gardent le sens de plénitude, voire d'excès de passion et d'agonie véhiculé par la locution française, mais transmettent de façon plus intense le sentiment océanique et le désir de fusion amoureuse ressentis par les deux personnages. Ci-dessous le texte source en français et notre traduction :

Cette colossale expansion d'amour, Richard Wagner l'a **tragiquement traduite** par le tumulte ordonné et **savant** d'une musique aux **flots** continus et **ondulants** comme les vagues de la mer. Jamais peut-être impression d'Océan n'a été rendue sensible comme par la symphonie soulevée en tempête autour de la frénésie des personnages. Nulle part aussi, la similitude entre la musique et l'Océan n'apparaît plus nettement que dans cette Bretagne, dans ce pays de Tristan, où la mer s'acharne à battre et à déchirer les falaises, ainsi que l'amour, pareil à un raz de marée, bat et saccage le cœur de Tristan et d'Yseult. Toute la mer du pays de Tristan **déferle véritablement** dans le **flux** et le **reflux instrumental** de la partition de Richard Wagner. De mesure en mesure, on l'y contemple tout entière, avec le ruissellement

Esta colossal expansão do amor, Richard Wagner a **traduziu tragicamente** pelo **tumulto** sábio e ordenado de uma música em **corrente** contínua e **flutuante** como as ondas do mar. Talvez nunca uma impressão do Oceano tenha sido tão perceptível como pela sinfonia agitada como uma tempestade em torno do frenesi das personagens. Em nenhum outro lugar, também, a semelhança entre a música e o Oceano aparece mais claramente do que nesta Bretanha, neste país de Tristão, onde o mar persiste em bater e rasgar as falésias, assim como o amor, tal um maremoto, bate e destrói o coração de Tristão e Isolda. Todo o mar da terra de Tristão **rebenta verdadeiramente** no **fluxo** e **refluxo instrumental** da partitura de Richard Wagner. De compasso em compasso, é contemplado em sua

<p>de la lumière et la splendeur toujours agrandie des horizons. C'est la mer de Bretagne qui flamboie dans une illumination d'apothéose, quand la reine Yseult arrive au port, cependant que le peuple de Cornouailles mêle ses <u>acclamations</u> au <u>clapotis</u> de la vague, sur le rivage. La mer de Bretagne, mélancolique, à perte de vue sous de déprimantes brumes, la voici encore évoqué par l'orchestre dans ce prélude du troisième acte, monotone et menaçant comme un ouragan grossissant dans l'ombre ; la voici radieuse sous le soleil et scintillant au loin de féériques lumières, lorsque Yseult débarque, <u>tout en baisers</u> auprès de Tristan, <u>tout en agonie</u>. (p. 12-13, nous soulignons)</p>	<p>totalidade, com o brilho da luz e o esplendor cada vez maior dos horizontes. É o mar da Bretanha que resplandece em uma iluminação de apoteose, quando a rainha Isolda chega ao porto, enquanto o povo da Cornualha mistura seu <u>clamor</u> com o <u>murmúrio</u> das ondas, na costa. O mar melancólico da Bretanha, até onde a vista alcança sob a deprimente bruma, eis que vem novamente evocado pela orquestra neste prelúdio do terceiro ato, monótono e ameaçador como um furacão fermentando nas sombras; ei-lo radioso sob o sol e cintilando à distância com feéricas luzes, quando Isolda desembarca, <u>transbordando de amor</u> perto de Tristão, <u>desbordante de agonía</u>.</p>
--	--

5.2.4 Quatrième extrait

Autour du feu de joie qui flamboyait à mesure et plus haut et plus fort, les danses, avec un entrain furieux, se déroulaient pareilles à des farandoles de Peaux-Rouges devant un prisonnier scalpé et en posture d'être rôti. Là-bas, poussées par la brise, des lueurs d'incendies couraient au long des rochers du Château de Tristan ; et leurs gigantesques architectures, exagérées par les reflets de la flamme, grandissaient encore, sur l'horizon. Suivant la courbe de la plage, depuis l'hôtel d'Orange jusqu'au Château de Tristan, des poteaux s'espaçaient portant tous des écriteaux. À la double clarté du feu de joie et de la lune, Malbar distinguait les lettres peintes en blanc sur un fond noir. Jusqu'à l'infini il y lisait : - Terrains à vendre, terrains à vendre, terrains à vendre. Parmi tous ces terrains à vendre, seul, sur la plage, Chien-de-Nous courait le nez dans le sable. Chassé à coups de pied de la salle du banquet, il n'avait pas dîné, et happait goulument les puces de mer. (p. 46, nous soulignons)

Cet extrait nous a posé des problèmes de traduction à cause de la richesse de ses sonorités. Cela n'a pas été le cas pour la première phrase (qui présente une allitération en [f], consonne qui reproduit le crépitement du feu de joie décrit dans le texte) que nous rapportons ci-dessous suivie de notre version en portugais :

Autour du feu de joie qui flamboyait à mesure et plus haut et plus fort, les danses, avec un entrain furieux, se déroulaient pareilles à des farandoles de Peaux-Rouges devant un prisonnier scalpé et en posture d'être rôti.

Em torno da fogueira que flamejava cada vez mais alto e mais forte, as danças, com entusiasmo furioso, decorriam como farandoles de peles-vermelhas diante de um prisioneiro escarpelado em posição de assado.

Un peu plus loin, l'allitération en [f] à effet onomatopéique se représente dans le complément d'agent « par les reflets de la flamme ». Notre mémoire nous suggère que le mot « reflet » dans son acception de réflexion de la lumière correspond à *reflexo*. Quant à « flamme », dont l'acception dans cet extrait est celle de reflet lumineux produit par une combustion, nous est venu à l'esprit le mot *chama*, qui ne contient pas la lettre f.

Après une recherche de synonymes dans les dictionnaires de la langue portugaise (*Aurélio, Caldas Aulete, Houaiss*), nous avons opté pour le terme *flama* qui comprend la même acception de « flamme », c'est-à-dire, comme l'indique le dictionnaire *Caldas Aulete*, « chama, labareda ». La traduction de « par les reflets de la flamme » devient *pelos reflexos da flama*. Dans la phrase suivante, nous avons été de nouveau mis au défi :

Suivant la courbe de la **plage**, depuis l'hôtel d'Orange jusqu'au Château de Tristan, des **poteaux** s'espaciaient portant tous des **écriteaux**.

La difficulté consiste à trouver des termes qui reproduisent en portugais l'effet d'écho entre les mots « plage » et « Orange » ainsi que l'effet de rime en "teaux" créé par les mots « poteaux » et « écriteaux ». Voici notre première version en portugais :

Seguindo a curva da praia, do Hôtel d'Orange ao Castelo de Tristão, erguiam-se uns postes espaçados e todos providos de placas.

Le terme *curva*, qui contient la même acception de « courbe », ne respecte pas la rime en "ge" avec « Orange ». C'est pourquoi nous avons choisi *margem*, la même solution que nous avons adoptée pour traduire « plage » dans le premier extrait du roman commenté ci-dessus, qui est synonyme de *borda do mar* et *beira-mar* et contient la syllabe "ge". Le même problème s'est posé pour « poteaux » et « écriteaux », car les équivalents portugais de ces termes proposés par les dictionnaires bilingues, *postes* et *placas*, n'ont pas la même terminaison syllabique. Quant à « s'espacer », le verbe *espaçar* désigne, comme l'indique le dictionnaire *Houaiss*, la même acception de distance entre des objets que comprend le verbe français.

Cependant le verbe portugais ne présente pas de forme passive. Pour résoudre cette difficulté, nous avons opté pour un changement morphologique : nous avons traduit « s'espaciaient » par *erguiam-se*, verbe qui indique la position verticale des poteaux ; ensuite, nous avons réintroduit l'idée d'éloignement physique véhiculé par le verbe « s'espacer » par l'emploi de l'adjectif *espaçados*. Pour restituer en portugais l'effet de rime créée dans le texte de départ par la répétition du groupe syllabique "teaux", nous avons transformé le complément du nom « portant tous des écriteaux » dans l'adjectif *emplacados* qui transmet l'information contenue dans le texte source et en même temps fait écho à *espaçados*. Voici notre deuxième traduction en portugais :

Seguindo a **margem** da praia, do Hôtel d'Orange ao Castelo de Tristão, erguiam-se uns postes, todos espaçados e emplacados.

Pour conclure, un commentaire sur la dernière phrase de l'extrait :

Parmi tous ces terrains à vendre, seul, sur la plage, Chien-de-Nous courait le nez dans le sable. Chassé à coups de pied de la salle du banquet, il n'avait pas dîné, et happait goulument les puces de mer.

Observons d'abord que nous avons choisi le terme *cão* pour traduire le terme « chien » présent dans le syntagme « Chien-de-Nous » pour une raison aussi sémantique que sonore : en ce qui concerne le niveau sémantique, comme nous l'avons expliqué dans le commentaire du deuxième extrait, le terme *cão* est couramment employé dans des syntagmes qui désignent la fonction d'un chien. Il s'agit aussi d'un mot employé dans des contextes plus formels, ce qui restitue l'effet un peu ironique d'appeler « Chien-de-Nous » un chien errant qui n'a en effet aucun maître. Observons d'ailleurs que *cachorro* serait trop long par rapport au terme français « chien ». Chien-de-Nous devient donc *Cão-de-Nós*. Un autre problème de traduction s'est posé pour « chassé ».

Signalons d'emblée que ce mot en français est polysémique : dans son emploi transitif, son sens peut être, comme l'indique le *TLFi*, aussi bien « poursuivre pour capturer ou tuer, en se livrant au sport de la chasse » que « Faire fuir, pousser en avant ». Nous avons compris, grâce au contexte, que dans ce passage le terme prend la deuxième acception. Après avoir consulté le dictionnaire brésilien *Houaiss*, nous avons constaté que le verbe portugais *caçar* présente seulement la première acception de « chassé ». Nous avons cherché un équivalent dans les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes*, *Larousse mini*) qui nous ont fourni, concernant l'acception d'éloigner quelqu'un, *expulsar*, *banir*, *afastar*, *enxotar*, *mandar embora*. Après avoir effectué des recherches de ces termes dans les dictionnaires de la langue portugaise (*Aurélio*, *Caldas-Aulete*, *Houaiss*), nous avons constaté que le verbe *enxotar* comprend l'acception d'éloigner des animaux. *Caldas Aulete* fournit cet exemple : *enxotou o cachorro a pedradas*. Voici notre traduction de l'extrait :

Entre todos esses terrenos à venda, sozinho, na praia, Cão-de-Nós corria de nariz na areia. Enxotado a pontapés do salão de banquetes, ele não jantara, e arrebatava avidamente as pulgas do mar.

Ci-dessous le texte de départ en français accompagné de notre traduction en portugais :

Autour du feu de joie qui flamboyait à mesure et plus haut et plus fort, les danses, avec un entrain furieux, se déroulaient pareilles à des farandoles de Peaux-Rouges devant un prisonnier scalpé et en posture d'être rôti. Là-bas, poussées par la brise, des lueurs d'incendies couraient au long des rochers du Château de Tristan ; et leurs gigantesques architectures, exagérées par les reflets de la flamme, grandissaient encore, sur l'horizon. Suivant la courbe de la plage, depuis l'hôtel d'Orange jusqu'au Château de Tristan, des poteaux s'espaciaient portant tous des écriteaux. À la double clarté du feu de joie et de la lune, Malbar distinguait les lettres peintes en blanc sur un fond noir. Jusqu'à l'infini il y lisait : - Terrains à vendre, terrains à vendre, terrains à vendre. Parmi tous ces terrains à vendre, seul, sur la plage, Chien-de-Nous courait le nez dans le sable. Chassé à coups de pied de la salle du banquet, il n'avait pas dîné, et happait goulument les puces de mer. (p. 46, nous soulignons)

Ao redor da fogueira que flamejava cada vez mais alto e mais forte, as danças, com entusiasmo furioso, decorriam como farandoles de peles-vermelhas diante de um prisioneiro escarpelado em posição de assado. Lá, empurrados pela brisa, os clarões percorriam as escarpas do Castelo de Tristão; e suas gigantescas arquiteturas, exageradas pelos reflexos da flama, cresciam ainda mais, no horizonte. Seguindo a margem da praia, do Hôtel d'Orange ao Castelo de Tristão, erguiam-se uns postes, todos espaçados e emplacados. À luz dupla da fogueira e da lua, Malbar podia distinguir as letras pintadas de branco contra um fundo preto. Até o infinito lia-se: - Terrenos à venda, terrenos à venda, terrenos à venda. Entre todos esses terrenos à venda, sozinho, na praia, Cão-de-Nós corria de nariz na areia. Enxotado a pontapés do salão de banquetes, ele não jantara, e arrebatava avidamente as pulgas do mar.

5.2.5 Cinquième extrait

La lune se levait et sa clarté épandue au large, ainsi qu'un écheveau d'or, se tordait dans les flots ridés par les premières risées des brises de la nuit. Chien-de-Nous, chassé par des chiens plus forts que lui du tas d'ordures où il prétendait dîner, Chien-de-Nous, à belles dents, dévorait les hannetons morts. (p. 162, nous soulignons)

Observons la première phrase de cet extrait :

La lune se levait et sa clarté épandue au large, ainsi qu'un écheveau d'or, se tordait dans les flots ridés par les premières risées des brises de la nuit.

La sonorité de ce fragment est construite, comme nous l'avons fait remarquer plus loin dans ce travail, sur la base de plusieurs allitérations (en [r], en [l], en [d] et en [s]). Comment reproduire le même effet chez le lecteur de la version en portugais ?

Dans le but de garder l'effet de répétition en [l] présent dans le texte original, nous avons remplacé le verbe *nascer*, verbe qui indique couramment en portugais le lever du soleil et de la lune, par *levantar-se*, autre équivalent du verbe « se lever » offert par le dictionnaire bilingue *Burtin-Vinholes* qui peut être employé dans la langue portugaise pour parler de la naissance de la lune dans le ciel, comme l'indique le dictionnaire *Houaiss*. Pour la même raison euphonique, nous avons traduit « clarté » par *luz*. Ensuite, nous avons eu affaire à une difficulté de compréhension et de traduction concernant le mot « risée ». Après avoir lu le passage où ce terme est employé, il nous a semblé que son sens était proche de celui de « souffle de vent ». Nous avons donc cherché à vérifier notre hypothèse dans des dictionnaires français (*DAF* 8ème et 9ème édition, *Petit Robert en ligne*, *TLFi*). Nous avons ignoré la définition proposée par le *DAF* 8ème édition, s'agissant d'une autre acception du terme « risée » (que dans ce cas signifie « moquerie ») qui n'est pas pertinent à notre contexte. Le mot figure dans deux entrées séparées tant dans le *DAF* 9ème édition que dans le *TLFi* : dans les deux cas, la première entrée correspond à l'acception de « risée » offerte par le *DAF* 8ème édition tandis que la deuxième renvoie au mouvement soudain du vent qui provoque des rides à la surface de l'eau. Le *Petit Robert en ligne* propose une seule entrée de ce terme contenant les deux acceptions que nous avons relevées dans les autres dictionnaires.

Après avoir saisi le sens de « risée », nous avons cherché à trouver son équivalent en portugais dans les dictionnaires bilingues (*Burtin-Vinholes*, *Infopédia*, *Larousse mini*). *Infopédia* est le seul dictionnaire où figure un équivalent de « risée » qui correspond à l'acceptation du mot français employée dans notre texte source, c'est-à-dire *pé de vento*.

Cependant, la sonorité de ce terme ne permet pas de garder l'effet d'allitération en [r] et [s] contenu dans le texte source. Heureusement, nous avons trouvé une solution à cet obstacle dans la définition de *pé de vento* fournie par le dictionnaire portugais *Caldas Aulete* : *rajada de vento*. Ce mot, contenant les sons [r] et [d] et terminant par "adas" contribue à reproduire la chaîne allitérante en [r] et en [d] dans la traduction en portugais *retorcida nas ondas enrugadas pelas primeiras rajadas da brisa noturna*. Signalons que nous avons décidé de traduire « dans les flots ridés » par *nas ondas enrugadas* au lieu de *nas ondas encrespadas*, association proposée par le dictionnaire *Burtin-Vinholes*, car le terme *enrugadas* nous a semblé plus approprié du point de vue sonore :

A lua levantava-se e sua luz espalhava-se ao largo, como uma meada **de** ouro, **retorcida** nas **ondas enrugadas** pelas **primeiras rajadas** da brisa noturna.

Passons maintenant à la dernière proposition de l'extrait :

Chien-de-Nous, **chassé** par des **chiens** plus forts que lui du **tas d'ordures** où il **prétendait dîner**, **Chien-de-Nous**, à **belles dents**, **dévorait** les hannetons morts.

Ce passage a soulevé des difficultés tant de compréhension que de traduction. Concernant le sens, il a fallu bien des recherches pour trouver un équivalent en portugais de la locution « à belles dents ». Ci-dessous, les significations de l'expression offertes par les dictionnaires monolingues français consultés (*Larousse*, *Petit Robert online*, *TLFi*) :

DENT , subst. fém. [...] <i>TLFi</i>	dent n.f. [...] <i>Larousse en ligne</i>	dent n.f. [...] <i>P. R. en ligne</i>
☐ <i>Dévoré, manger, mordre à belles dents.</i>	• À belles dents, pleinement, de bon cœur, violemment.	<i>Mordre à belles dents, à pleines dents, vigoureusement.</i>

Les explications fournies par les dictionnaires monolingues français nous ont permis de confirmer notre première impression, à savoir que l'expression « à belles dents » souligne la voracité du sujet qui se nourrit. Cela dit, ce qui nous a donné du fil à retordre a été de trouver son équivalent en langue portugaise.

Pour mieux montrer l'évolution de notre pensée, nous transcrivons ci-dessous l'extrait où figure la locution suivi de nos trois versions de traduction en portugais, dont nous souhaitons mettre en lumière les points forts et les faiblesses :

Chien-de-Nous, chassé par des chiens plus forts que lui du tas d'ordures où il prétendait dîner, Chien-de-Nous, à belles dents, dévorait les hannetons morts.

Notre première version en portugais :

Cão-de-Nós, enxotado por cachorros mais fortes do que ele do monte de imundícies onde pretendia jantar, Cão-de-Nós, com dentes aguçados, devorava os besouros mortos.

Notre deuxième version en portugais :

Cão-de-Nós, enxotado por cachorros mais fortes do que ele do monte de imundícies onde pretendia jantar, Cão-de-Nós, sofregamente, cravava os dentes nos besouros mortos.

Notre troisième version en portugais :

Cão-de-Nós, enxotado por cachorros mais fortes do que ele da pilha de lixo onde pretendia jantar, Cão-de-Nós, sofregamente, cravava os dentes nos besouros mortos.

Nous avons cherché un équivalent en portugais de cette expression française dans notre mémoire ainsi que dans les dictionnaires monolingues de langue portugaise (*Aurélio, Caldas Aulete, Houaiss, Infopédia*). *Infopédia* nous a fourni la locution *aguçar os dentes* qui signifie *dispor-se para comer ou desfrutar de coisa boa*.

Nous avons pensé que le sens de *aguçar os dentes* est lié au champ sémantique de l'alimentation et contient une connotation de voracité proche de l'expression « à belles dents ». Pour garder dans la version en portugais l'effet d'allitération en [d] produit par les termes « à belles dents » et « dévorait » dans la langue de départ, nous avons remplacé le verbe *aguçar* par l'adjectif *aguçados*. Dans notre première traduction en portugais, nous avons décidé de traduire « à belles dents » par *com dentes aguçados*. Cependant, en relisant la proposition traduite, nous nous sommes rendu compte que *com dentes aguçados* risque de confondre les idées. En particulier, nous avons repéré le problème sémantique suivant : nous avons utilisé l'adjectif *aguçado* et non pas le verbe *aguçar*, ce qui n'est pas un choix pertinent, étant donné que *com dentes aguçados* renvoie plus à l'anatomie dentaire qu'à l'idée d'avidité contenue dans l'expression « à belles dents ».

Ainsi, nous avons pensé à la possibilité de remplacer l'imparfait « dévorait » par *aguçava os dentes*. Nous avons vérifié à nouveau la définition de cette expression sur *Infopédia*, d'où il est ressorti que l'expression *aguçar os dentes* n'est pas l'équivalent en portugais de la locution française « à belles dents », car la locution *aguçar os dentes* indique la disposition de quelqu'un à manger des gourmandises alors que Chien-de-nous, comme le texte source l'indique, est en train de se nourrir de bêtes pourries.

Après avoir réfléchi, une idée nous est venue à l'esprit : renoncer à placer l'équivalent de l'expression « à belles dents » entre virgules, comme c'est le cas dans le texte français, en remplaçant cette expression par l'adverbe *sofregamente* qui transmet au lecteur le même sentiment d'impatience. Dans un premier moment, nous avons décidé de garder *devorava* comme traduction du verbe français « dévorait ». Nous avons pourtant préféré employer *cravar os dentes*, locution couramment employée en portugais qui permet de créer un effet de rime entre *sofregamente* et *dentes* et en même temps de garder le substantif *dente*, terme dont nous avons souligné l'importance pour la création du leitmotiv du chien errant, dans le chapitre de cette thèse consacré à l'analyse stylistique.

Signalons enfin que, dans la troisième version en portugais, nous avons substitué *monte de imundícies* à *pilha de lixo*, après avoir constaté que cette première solution provoque un ralentissement du rythme de la phrase qui n'est pas présent dans le texte de départ ; en outre, le mot *lixo* reprends la sonorité en [ʃ] présente dans *enxutado* et *cachorros*. Nous transcrivons ci-dessous le texte source en français accompagné de notre traduction en portugais :

La lune se levait et sa **clarté** épan**due** au large, ainsi qu'un écheveau d'**or**, se **tordait** dans les flots **ridés** par les premières risées des brises de la nuit. **Chien-de-Nous**, **chassé** par des **chiens** plus forts que lui du **tas d'ordures** où il **prétendait dîner**, Chien-de-Nous, à belles dents, **dévorait** les hannetons morts. (p. 162, nous soulignons)

A lua levantava-se e sua **luz** espalhava-se ao largo, como uma meada **de** ouro, **retorcida** nas ondas **enrugadas** pelas primeiras rajadas da brisa noturna. Cão-de-Nós, **enxotado** por **cachorros** mais fortes do que ele da **pilha** de lixo onde **pretendia** jantar, Cão-de-Nós, sofregamente, cravava os **dentes** nos besouros mortos.

5.2.6 Sixième extrait

Là, sous le ciel **en eau pleurant** d'interminables larmes ; sur l'Océan, mugissant ossuaire de cadavres **sans sépulture** ; elles jetaient aux défunts inconnus leurs bouquets et leurs prières. Les **fleurs flottaient un instant**, balancées à la **cime mouvante** des vagues. Puis, devant les coiffes blanches, sous lesquelles des mains graves faisaient des signes de croix, une à une, elles disparaissaient ; et les oraisons ne se taisaient point cependant que, depuis longtemps, dans les profondeurs sans mesure, les fleurs étaient allées rejoindre les marins coulés bas. Et la pluie et le vent sévissaient sur Kerahuel, qui à travers **décembre**, le « **mois plus noir** », traîne son existence **désœuvrée**, à la **dérive des ouragans et des jours**. (p. 309, nous soulignons)

Le début du cinquième extrait est marqué par des allitérations en [l], consonne faisant référence à l'élément aquatique, et en [s], sonorité qui dans ce contexte reproduit le bruissement de la mer agitée par la tempête. Nous avons bien réussi à reproduire le son [s] dans la langue d'arrivée ; par contre, en ce qui concerne la répétition de la lettre l, nous avons décidé de compenser ce manque en portugais par une allitération en [v], sonorité imitant le souffle du vent. Observons, peu loin dans ce passage, cette courte proposition :

Les **fleurs flottaient un instant**, balancées à la **cime mouvante** des vagues.

Ici, nous avons remarqué que les sons contenus dans les mots choisis par le narrateur contribuent, semble-t-il, à exprimer l'action qui est décrite au niveau de l'histoire, c'est-à-dire le balancement des fleurs au-dessus de l'eau. Nous avons choisi le terme *momento* pour traduire en portugais le mot « instant » et l'expression *em movimento* pour l'adjectif « mouvante », dans le but de créer un effet d'écho en "ento" entre *momento* et *movimento* qui est censé restituer en portugais l'effet d'assonance en [ã] entre « instant » et « mouvante » présent dans le texte de départ. Voici notre traduction :

As **flores flutuavam** por **um momento**, balançando no topo **em movimento** das ondas.

Enfin, signalons ci-dessous la dernière partie de l'extrait, où se sont posés quelques problèmes de traduction :

Et la pluie et le vent sévissaient sur Kerahuel, qui à travers décembre, le « mois plus noir », traîne son existence désœuvrée, à la dérive des ouragans et des jours.

Le texte en français contient des allitérations en [v] dont l'effet est onomatopéique, en [d], consonne transmettant une sensation de dureté, en [m, n], consonnes dont la sonorité est languissante, et en [r], consonne dont la répétition crée un sentiment de menace. En outre, nous avons repéré l'effet d'assonance en [u] produit par la proximité des termes « ouragans » et « jours » qui donne à la fin de l'extrait un ton grave. Dans notre version en portugais, nous avons cherché à reproduire toutes les allitérations. Quant au syntagme « le mois plus noir », nous avons remarqué que l'adjectif « noir » est employé ici dans l'acception de mélancolique. Parmi les équivalents portugais proposés par les dictionnaires bilingues consultés (*Burtin-Vinholes*, *Infopédia*, *Larousse mini*), nous avons décidé d'employer l'adjectif *sombrio*, terme qui couvre le champ sémantique de « noir » lié à la tristesse, comme l'indique le dictionnaire brésilien *Houaiss*.

En ce qui concerne « désœuvré », nous avons vérifié que le sens de ce terme est, comme l'indique le *Petit Robert en ligne*, « inactif, oisif ». Nous avons ensuite constaté, par une recherche dans les dictionnaires bilingues français-portugais (*Burtin-Vinholes* et *Infopédia*), que « désœuvré » peut correspondre en portugais aux termes *inativo* ou *ocioso*, dont la sonorité n'est pas appropriée pour notre traduction. Après avoir réfléchi, nous avons pensé à *sem rumo*, une locution dont le sens est, selon *Infopédia*, *desorientado* et qui est souvent employée en portugais pour parler d'une vie sans but et sans intérêt. Qui plus est, *sem rumo* contient les sons [r] et [m], ce qui nous permet de conserver les allitérations relevées dans le texte source.

Nous avons de nouveau vérifié la signification de « désœuvré » dans plusieurs dictionnaires monolingues français (*DAF* 8^e et 9^e édition, *Littré*, *TLFi*). Les définitions offertes par le *Littré* et le *DAF* comprennent seulement l'acception de ce terme liée à l'inactivité. Le *TLFi* nous fournit une connotation de « désœuvré » qui renvoie à l'état spirituel de quelqu'un « qui est mal à l'aise, désemparé, prostré parce que soudain privé de son centre d'intérêt » ou « qui est atteint d'ennui, d'incuriosité, de fatigue psychologique ». Cette recherche nous a convaincus qu'*existência sem rumo* est une traduction appropriée de l'expression « existence désœuvré ». Nous transcrivons ci-dessous la proposition traduite en portugais :

E a chuva e o vento assolavam Kerahuel, que através dezembro, o "mês mais sombrio", arrasta sua existência sem rumo, a deriva dos redemoinhos e dos dias.

Voici la version française de l'extrait accompagnée de notre traduction en portugais :

<p>Là, sous le ciel en eau pleurant d'interminables larmes ; sur l'Océan, mugissant ossuaire de cadavres sans sépulture ; elles jetaient aux défunts inconnus leurs bouquets et leurs prières. Les fleurs flottaient un instant, balancées à la cime mouvante des vagues. Puis, devant les coiffes blanches, sous lesquelles des mains graves faisaient des signes de croix, une à une, elles disparaissaient ; et les oraisons ne se taisaient point cependant que, depuis longtemps, dans les profondeurs sans mesure, les fleurs étaient allées rejoindre les marins coulés bas. Et la pluie et le vent sévissaient sur Kerahuel, qui à travers décembre, le « mois plus noir », traîne son existence désœuvrée, à la dérive des ouragans et des jours. (p. 309, nous soulignons)</p>	<p>Lá, sob o céu aquoso que chora inesgotáveis lágrimas; no Oceano, mugidor ossuário de cadáveres sem covas; elas jogavam aos defuntos desconhecidos seus buquês e suas orações. As flores flutuavam por um momento, balançando no topo em movimento das ondas. Então, diante dos cocares brancos, sob os quais mãos graves faziam os sinais da cruz, uma a uma, desapareciam; e as orações não se calavam, por mais que, há muito tempo, nas profundezas incomensuráveis, as flores tivessem ido juntar-se aos marinheiros afundados. E a chuva e o vento assolavam Kerahuel, que através dezembro, o "mês mais sombrio", arrasta sua existência sem rumo, a deriva dos redemoinhos e dos dias.</p>
--	--

5.2.7 Septième extrait

Enfin, tirée par des chevaux **trébuchant** sous les **coups de fouet** ; poussée par des hommes arrachant à **coups d'épaule** les roues engagées jusqu'au moyeu dans le sable ; après une matinée **de jurons** et **de sueurs**, la voiture portant le mobilier de Mme Trénissan s'arrêta devant la porte de Kerahuel. (p. 338-339, nous soulignons)

Dans cet extrait, le style périodique et les répétitions sonores visent à susciter, comme nous l'avons déjà montré plus haut dans ce travail, un effet comique qu'il est important de transmettre au lecteur de la version traduite. Nous avons d'abord cherché à reproduire dans le texte cible les allitérations à effet onomatopéique en [t] et en [r] produites par le verbe « tirer » et « trébuchant ».

Notre mémoire nous a suggéré que dans ce contexte « tirer » correspond au verbe *puxar*. Après avoir vérifié dans les dictionnaires de la langue portugaise que ce verbe contient l'acception de bouger et tirer vers soi quelque chose, nous avons opté pour ce terme en renonçant à la répétition de la lettre t. Nous avons d'ailleurs constaté que l'emploi de *puxar* à côté de *tropeçante*, qui est, comme nous l'avons vérifié dans *Caldas Aulete*, l'équivalent en portugais de « trébuchant », permet de créer une répétition de la lettre p, consonne dont la sonorité évoque une certaine dureté et aide à transmettre au lecteur l'idée de lourdeur contenue dans ce passage.

Cependant, pour rester fidèles au texte de départ, nous avons ensuite décidé de traduire « tirer » par *arrastar*, verbe portugais qui, comme l'indique la définition du dictionnaire *Houaiss*, contient l'acception de déplacer un objet avec effort et garder dans le texte cible l'effet de répétition de la lettre t. Ensuite, nous avons observé que les deux mots « juron » et « sueur » sont courts et contiennent le phonème [y], son qui, comme l'indique *La Grammaire méthodique du français*, évoque la stridence de l'aigu (RIEGEL ; PELLAT ; RIOUL, 1994, p. 97). Le mot « sueur », dont l'équivalent en portugais est *suor*, ne nous a pas posé de problèmes. Nous avons par contre rencontré quelques difficultés de traduction au sujet du terme « juron » dont nous rappelions seulement l'équivalent brésilien *blasfêmia*, mot qui ne garde pas l'effet d'assonance en [y] présent dans le texte source. Afin de trouver une autre solution, nous avons consulté les dictionnaires bilingues français-portugais. Ci-dessous le résultat de notre recherche :

Burtin- Vinholes	Larousse mini	Infopédia
Juron s.m. Praga, blasfêmia.	juron <i>nm</i> palavrão <i>m.</i>	Juron nome masculino 1. <i>coloquial jura feminino, praga feminino, blasfêmia feminino</i> 2. <i>coloquial palavrão, injúria feminino</i>

Après avoir constaté qu’aucun des termes proposés par l’article ci-dessus ne fait pas notre affaire, nous avons cherché des synonymes de *blasfêmia* dans les dictionnaires de la langue portugaise (*Caldas Aulete, Houaiss, Michaelis online*), ce qui nous a amené à choisir *insulto*, terme qui comprend le sémantisme de « juron » et qui crée un effet d’écho avec *suor*. Voici l’extrait français accompagné de notre version en portugais :

Enfin, <u>tirée</u> par des chevaux trébuchant sous les coups de fouet ; poussée par des hommes arrachant à coups d’épaule les roues engagées jusqu’au moyeu dans le sable ; après une matinée de jurons et de sueurs , la voiture portant le mobilier de Mme Tréniisan s’arrêta devant la porte de Kerahuel. (p. 338-339, nous soulignons)	Finalmente, <u>arrastado</u> por cavalos tropeçantes sob as chicotadas ; empurrado por homens arrancando com ombradas as rodas presas até o cubo na areia; depois de uma manhã de insultos e suor , o carro que transportava os móveis da Sra. Tréniisan parou em frente à porta de Kerahuel.
--	---

5.2.8 Huitième extrait

L'art ne soutenant plus leur **faiblesse** ; ainsi que les cordes **molles** et **lâches** sur le violon démonté, ils sentaient **fléchir** leur énergie, **défaillir** leur **conscience**. Dans l'**affaissement** moral de leurs individus, maintenant, l'un en face de l'autre, ils éprouvaient une **concupiscence** douloureuse à force d'exacerbation. Alors, réunis par cette sensualité engendrée des catastrophes qui, sur les **paquebots en perdition**, au milieu des choléras et des **pestes**, dans les **bouleversements d'empires** et les **convulsions** de la terre, à travers les **épouvantes**, les églises détruites et les **croyances mortes**, pousse l'humanité **effarée** à chercher un **refuge** dans la **luxure** et une consolation dans la chair, tous deux **s'étreignent** désespérément. (p. 443, nous soulignons)

Ce passage est en même temps majestueux et angoissant. Ce qui contribue à dégager cette ambiance, ce sont l'emploi du style périodique et le recours systématique aux assonances et aux allitérations. Comment rendre le même effet dans le texte cible ? Observons d'abord la première phrase de l'extrait :

L'art ne soutenant plus leur **faiblesse** ; ainsi que les cordes **molles** et **lâches** sur le violon démonté, ils sentaient **fléchir** leur énergie, **défaillir** leur **conscience**. Dans l'**affaissement** moral de leurs individus, maintenant, l'un en face de l'autre, ils éprouvaient une **concupiscence** douloureuse à force d'exacerbation.

Nous avons d'abord essayé de bien saisir le sémantisme des verbes « fléchir » et « défaillir », en cherchant les définitions de ces termes dans les dictionnaires monolingues français (*Littré* et *TLFi*). Nous avons ainsi observé que le verbe « fléchir » indique, dans ce contexte, une diminution progressive de l'intensité de l'énergie et « défaillir » connote une perte jusqu'à la disparition de la conscience.

Nous avons ensuite démarré une recherche d'équivalents en portugais dans les dictionnaires bilingues français-portugais. Quant à l'acception de « fléchir » employée dans notre passage, *diminuir* et *enfraquecer* sont les équivalents proposés tant par *Burtin-Vinholes* que par *Infopédia*.

Après avoir vérifié dans les dictionnaires brésiliens (*Aurélio* et *Houaiss*) qu'*enfraquecer* comprend l'acception de perte d'intensité relationnée à un sentiment, nous avons choisi ce terme dans le but de garder les allitérations en [f] et en [r] du texte de départ. Pour la même raison, après des recherches dans les dictionnaires bilingues français-portugais et dans les dictionnaires de la langue portugaise, nous avons traduit « défaillir » par le verbe portugais *falhar*. Voici notre traduction :

A arte não apoiando mais sua fraqueza; como as cordas moles e soltas do violino desmontado, sentiam **enfraquecer** sua energia, **falhar** sua **consciência**. Na flacidez moral de seus indivíduos, agora, em frente um ao outro, experienciavam uma **concupiscência** dolorosa à força de exacerbação.

Passons maintenant à la dernière partie de l'extrait :

Alors, réunis par cette sensualité engendrée des catastrophes qui, sur les **paquebots** en **perdition**, au milieu des choléras et des **pestes**, dans les **bouleversements** d'**empires** et les **convulsions** de la terre, à travers les **épouvantes**, les églises détruites et les croyances mortes, pousse l'humanité **effarée** à chercher un **refuge** dans la **luxure** et une consolation dans la chair, tous deux **s'étreignirent** désespérément.

La première difficulté a été de trouver une traduction de « bouleversement » contenant une sonorité proche de celle de ce terme français. Or, « bouleversement », comme nous l'avons constaté par une recherche dans le *TLFi*, comprend tant l'acception de revirement physique que celle de perturbation, désastre et ruine. Le contexte nous suggère que dans ce passage le mot est employé dans sa deuxième acception.

Nous avons décidé de traduire « bouleversement » par *reviravolta*, équivalent proposé par le dictionnaire bilingue *Larousse mini* qui nous permet de garder les lettres l et v contenues dans le terme français, et dont le sens renvoie, comme le confirme le dictionnaire *Houaiss*, à un changement brusque d'une situation. Quant au verbe « s'étreindre » qui, selon le dictionnaire *Larousse en ligne*, signifie « serrer quelque chose, quelqu'un, le saisir fortement en l'entourant de ses membres, empoigner », les équivalents proposés par le *Burtin-Vinholes* sont *ligar*, *unir*, *apertar*, *constranger*.

Après avoir consulté les dictionnaires monolingues de la langue portugaise nous avons constaté que *agarrar-se*, comme l'indique la définition de ce verbe fournie par *Caldas Aulete*, que nous transcrivons ci-dessous, contient une acception qui correspond à « s'étreindre » et transmet l'idée de détresse et de désespoir des deux amants.

agarrar v. [...] *Caldas Aulete*

4. Pegar, segurar, abraçar, ger. Com força [ta. : *Agarrou no corrimão para não cair.*] [ti. + a, em : “...e **agarrou** -se **a** ela como um naufrago...” (José de Alencar , *A viúvina*)] [td. : *A mãe agarrou a criança, antes que caísse: Agarrou a bolsa e saiu correndo*]

La lecture de l'article *agarrar* non seulement nous a permis de confirmer que le sens de ce verbe est approprié, mais nous a également fourni un exemple de son emploi provenant de la littérature brésilienne (que nous avons souligné dans le tableau ci-dessus) qui nous a rendus encore plus confiants de notre choix. Ci-dessous, notre version en portugais :

Assim, unidos por esta sensualidade engendrada por catástrofes que, nos **paquetes** em **perdição**, em meio à cólera e **pragas**, nas **reviravoltas** de impérios e nas **convulsões** da terra, através dos **pavores**, das igrejas destruídas e das **crenças mortas**, **empurra** a **humanidade espantada** a buscar **auxilio** na **luxúria** e uma **consolação** na carne, **agarraram-se** um ao outro desesperadamente.

Nous illustrons dans le tableau ci-dessous le texte en français et notre version en portugais :

<p>L'art ne soutenant plus leur faiblesse ; ainsi que les cordes molles et lâches sur le violon démonté, ils sentaient fléchir leur énergie, défaillir leur conscience. Dans l'affaissement moral de leurs individus, maintenant, l'un en face de l'autre, ils éprouvaient une concupiscence douloureuse à force d'exacerbation. Alors, réunis par cette sensualité engendrée des catastrophes qui, sur les paquebots en perdition, au milieu des choléras et des pestes, dans les bouleversements d'empires et les convulsions de la terre, à travers les épouvantes, les églises détruites et les croyances mortes, pousse l'humanité effarée à chercher un refuge dans la luxure et une consolation dans la chair, tous deux s'étreignirent désespérément. (p. 443, nous soulignons)</p>	<p>A arte não apoiando mais sua fraqueza; como as cordas moles e soltas do violino desmontado, sentiam enfraquecer sua energia, falhar sua consciência. Na flacidez moral de seus indivíduos, agora, em frente um ao outro, experienciavam uma concupiscência dolorosa à força de exacerbação. Assim, unidos por esta sensualidade engendrada por catástrofes que, nos paquetes em perdição, em meio à cólera e pragas, nas reviravoltas de impérios e nas convulsões da terra, através dos pavores, das igrejas destruídas e das crenças mortas, empurra a humanidade espantada a buscar auxilio na luxúria e uma consolação na carne, agarraram-se um ao outro desesperadamente.</p>
--	--

5.2.9 Neuvième extrait

Elle disait, les **dents ébranlées** noircissant et **tremblant** dans l'alvéole des gencives ; les cheveux hérissés au-dessus du front en **sueur** ; les mains aux gestes errants se crispant dans le **vide vers** des objets que l'œil éteint ne voyait plus. Elle disait l'haleine **sifflant** hors des poumons, diminuant, **souffle à souffle**, devant les assistants **pleins d'épouvante et de dégoût** en face de cet homme dont la figure connue leur devenait maintenant nouvelle et étrangère.
(p. 480, nous soulignons)

Tout d'abord, observons la première proposition de l'extrait :

Elle disait, les **dents ébranlées** noircissant et **tremblant** dans l'alvéole des gencives ; les cheveux hérissés au-dessus du front en **sueur** ; les mains aux gestes errants se crispant dans le **vide vers** des objets que l'œil éteint ne voyait plus.

Le verbe « dire » est employé dans ce passage non pas dans l'acception de communiquer quelque chose par la parole mais dans celle, indiquée par le *TLFi*, d'exprimer un sentiment. Après avoir vérifié la définition du verbe brésilien *dizer* dans le dictionnaire *Houaiss*, nous avons pu conclure que ce terme peut être employé en portugais pour désigner l'expression d'une émotion de la part de quelqu'un ou quelque chose. C'est pourquoi nous avons décidé de traduire « elle disait » par *ela dizia*. Ensuite, nous avons remarqué que dans le texte de départ, la première proposition « Elle disait, les dents ébranlées noircissant et tremblant dans l'alvéole des gencives » présente une assonance en [ã].

Dans notre version en portugais, nous avons restitué cet effet sonore grâce à la répétition de la syllabe "en" dans *dentes, escurecendo e tremendo*, équivalents de « dents », « noircissant » et « tremblant » que nous avons choisis après des recherches dans les dictionnaires bilingues français-portugais et dans les dictionnaires brésiliens.

Ensuite, nous avons vérifié dans les dictionnaires français qu'« ébranlé » contient une connotation d'oscillation et d'instabilité. Les dictionnaires bilingues offrent comme traduction en portugais l'adjectif *enfraquecido*, terme dont le sémantisme et la sonorité sont appropriés pour notre traduction. Voici notre version en portugais du passage :

Ela dizia, os **dent**es enfraquecidos escurecendo e tremendo no alvéolo das gengivas; o cabelo eriçado acima da testa cheia de suor; as mãos com gestos vagos apertando-se no vazio em direção a objetos que o olho extinto não podia mais ver.

Passons maintenant à la deuxième partie de l'extrait :

Elle disait l'haleine sifflant hors des poumons, diminuant, souffle à souffle, devant les assistants pleins d'épouvante et de dégoût en face de cet homme dont la figure connue leur devenait maintenant nouvelle et étrangère.

Dans cette phrase, nous avons été mis au défi de reproduire dans le texte cible la répétition à effet onomatopéique de la lettre s et du groupe syllabique "ffl" présente dans les termes « sifflant » et « souffle ».

Après des recherches dans les dictionnaires de la langue française, dans les dictionnaires bilingues et dans les dictionnaires de la langue portugaise, nous avons traduit « sifflant » par *sibilando* et « souffle » par *sopro*. Cependant, ces équivalents ne restituent que partiellement en portugais l'effet de répétition du texte de départ.

C'est pourquoi nous avons décidé, dans le but de compenser cette perte, de traduire les termes « épouvante » et « dégoût » présents dans le syntagme « pleins d'épouvante et de dégoût » par les deux adjectifs *espantados* et *enojados* dont le sens correspond, comme les dictionnaires de la langue portugaise l'indiquent, à celui des termes français et dont l'emploi nous a permis de créer un effet de rime en "ados". Voici notre traduction du passage :

Ela dizia o fôlego sibilando fora dos pulmões, diminuindo, sopro por sopro, diante dos assistentes espantados e enojados frente aquele homem cuja feição familiar agora tornava-se-lhe nova e desconhecida.

Ci-dessous, nous transcrivons la version française et notre traduction en portugais :

<p>Elle disait, les dents ébranlées noircissant et tremblant dans l'alvéole des gencives ; les cheveux hérissés au-dessus du front en sueur ; les mains aux gestes errants se crispant dans le vide vers des objets que l'œil éteint ne voyait plus. Elle disait l'haleine <u>sifflant</u> hors des poumons, diminuant, souffle à souffle, devant les assistants <u>pleins d'épouvante et de dégoût</u> en face de cet homme dont la figure connue leur devenait maintenant nouvelle et étrangère. (p. 480, nous soulignons)</p>	<p>Ela dizia, os dentes enfraquecidos escurecendo e tremendo no alvéolo das gengivas; o cabelo eriçado acima da testa cheia de suor; as mãos com gestos vagos apertando-se no vazio em direção a objetos que o olho extinto não podia mais ver. Ela dizia o fôlego sibilando fora dos pulmões, diminuindo, sopro por sopro, diante dos assistentes <u>espantados e enojados</u> frente aquele homem cuja feição familiar agora tornava-se-lhe nova e desconhecida.</p>
---	--

5.2.10 Dixième extrait

Ils s'éloignent et sur **les rails illuminés** par un dolent soleil, le **train** file à toute vitesse. Derrière lui, la vapeur de la machine **se traîne** longtemps sur la campagne, au-dessus des murs de pierre, flotte parmi les champs. Un cimetière où s'entassent des croix blanches, un passage à niveau, un moulin à vent debout sur un monticule, une cabane perdue à travers les joncs d'un étang, une mare sous les arbres d'un petit bois, de la mer, entre les rochers dans l'échancrure d'une baie, s'aperçoivent, disparaissent, et les voyageurs témoignent leur joie de voir fuir, derrière les poteaux télégraphiques, ce paysage qui n'oppressera plus ni leurs esprits, ni leurs poitrines. (p. 529-530, nous soulignons)

Pour commencer, quelques remarques sur la première partie de l'extrait :

Ils s'éloignent et sur **les rails illuminés** par un dolent soleil, le **train** file à toute vitesse. Derrière lui, la vapeur de la machine **se traîne** longtemps sur la campagne, au-dessus des murs de pierre, flotte parmi les champs.

Nous avons traduit l'adjectif « dolent » par *triste*, terme qui permet de créer une allitération en [t] (*trilhos, trem, triste*) avec laquelle nous avons essayé de compenser la perte, en portugais, de l'allitération en [l] présente en français.

Ensuite, notre mémoire nous a suggéré que le verbe « s'éloigner » correspond en portugais à *se afastar*. « Se traîner » signifie, comme nous le suggère le contexte et comme l'indique le *Petit Robert en ligne*, « être étendu ; s'étendre ». Pour traduire ce terme en portugais, nous avons consulté les dictionnaires bilingues qui proposent les équivalents *arrastar-se, ir de rastos, progredir lentamente (Burtin Vinholes)* et *arrastar-se* ou *avançar lentamente (Infopédia)*. Nous avons opté pour *arrastar-se*, solution qui restitue en portugais les connotations de mouvement et de lenteur contenues dans « se traîner » et qui permet de reproduire l'effet d'écho créé par les termes « train » et « traîne » dans le texte en français. Voici notre traduction :

Eles se **afastam** e nos **trilhos iluminados** por um triste sol, o **trem** segue a toda velocidade. Atrás dele, o vapor da máquina se **arrasta** muito tempo sobre o campo, acima dos muros de pedra, flutua entre os campos.

Cela dit, il nous semble intéressant de partager le parcours de réflexion qui nous a conduits à traduire « de la mer », complément d'objet dont la traduction a posé quelques difficultés, par *uma porção de mar*. Nous avons d'abord remarqué que, dans le texte de départ, l'emploi du partitif souligne que la vision de la mer offerte aux passagers du train est subite et limitée. Ainsi, traduire « de la mer » par *o mar* ne serait pas un choix pertinent. En cherchant dans notre mémoire, il nous est venu à l'esprit qu'en italien (langue maternelle de l'auteure de ce travail) « de la mer » correspond à l'expression *uno spicchio di mare*.

Grâce à notre connaissance de la langue portugaise, nous savons que *gomo* correspond au mot italien *spicchio*, dans son acception de « division naturelle de certains fruits ». Nous avons donc cherché ce terme dans les dictionnaires monolingues de la langue portugaise dans le but de trouver des occurrences de ce terme ou de ses synonymes avec le mot *mar*. C'est ainsi que nous avons trouvé la solution *porção de mar*, syntagme dont l'emploi, comme nous l'avons vérifié sur la toile, est courant²²⁷. Nous reproduisons dans le tableau ci-dessous l'extrait en français et notre version en portugais :

²²⁷ Par exemple, le terme *baía* renvoie, selon le *Dicionário Informal*, à une *porção de mar* ou *oceano rodeada por terra*, (article disponible sur <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/bai%C3%A1/12380/> consulté le 01/02/2022, nous soulignons). Ou encore, dans un site éducatif, le terme figure dans la définition de *golfo*, *O golfo é como uma baía, só que bem maior. Uma porção de mar* ou *oceano rodeada por terra*. [...], (disponible sur <http://www.educacional.com.br/reportagens/golfo-mexico/parte-06.asp> consulté le 01/02/2022, nous soulignons).

<p>Ils s'éloignent et sur les rails illuminés par un <u>dolent</u> soleil, le train file à toute vitesse. Derrière lui, la vapeur de la machine se traîne longtemps sur la campagne, au-dessus des murs de pierre, flotte parmi les champs. Un cimetière où s'entassent des croix blanches, un passage à niveau, un moulin à vent debout sur un monticule, une cabane perdue à travers les joncs d'un étang, une mare sous les arbres d'un petit bois, <u>de la mer</u>, entre les rochers dans l'échancrure d'une baie, s'aperçoivent, disparaissent, et les voyageurs témoignent leur joie de voir fuir, derrière les poteaux télégraphiques, ce paysage qui n'oppressera plus ni leurs esprits, ni leurs poitrines. (p. 529-530, nous soulignons)</p>	<p>Eles se afastam e nos trilhos iluminados por um <u>triste</u> sol, o trem segue a toda velocidade. Atrás dele, o vapor da máquina se arrasta muito tempo sobre o campo, acima dos muros de pedra, flutua entre os campos. Um cemitério onde se amontoam cruzeiras brancas, uma passagem de nível, um moinho de vento em um monte, uma cabana perdida no meio dos juncos, um pântano sob as árvores de um pequeno bosque, <u>uma porção de mar</u> entre as rochas no entalhe de uma baía, percebem-se, desaparecem, e os viajantes testemunham a alegria de ver fugir, por trás dos postes telegráficos, esta paisagem que não lhes oprimirá mais nem o espírito nem o peito.</p>
---	--

5.2.11 Onzième extrait

Comme des feux follets, la nuit, au-dessus de la bourbe d'un marécage, les projets de Laguépie, vagues et scintillants dans l'ombre au-dessus de Kerahuel en même temps que les lanternes de la gare, illuminaient d'espérance l'âme sceptique et noire de son ami. Au revoir, Malbar ! Au revoir, Laguépie ! Le train s'en va, emporte Laguépie, les **lumières** avec **lui**. Les lampes, une à une, s'éteignent aux plafonds de la gare vide de voyageurs ; et Malbar au travers des rues sombres de Kerahuel, Malbar regagne Keréol avec l'impression que, sur son dos fouetté par les averses, du ciel éperdument sale, il pleut de la nuit et il tombe de la boue. (p. 537, nous soulignons)

Dans cet extrait, le défi s'est posé de rendre en portugais le fragment « il pleut de la nuit et il tombe de la boue » qui est, comme nous l'avons constaté lors du commentaire stylistique, un alexandrin caché dans la prose. Nous n'avons pas rencontré de difficultés dans la traduction sémantique de la proposition.

Force est pourtant de constater que notre version en portugais, *chove a noite e cai a lama*, présente une série de pertes et de compensations : d'une part, les équivalents en portugais des éléments lexicaux contenus dans la phrase française sont plus courts, ce qui veut dire qu'il n'a pas été possible de garder dans la version traduite les douze syllabes contenues dans le texte source en français. Nous avons cependant observé que *chove a noite e cai a lama* comprend dix syllabes. Tenant compte du fait que le décasyllabe est le vers par excellence de la poésie en langue portugaise et que l'alexandrin représente le choix classique de la versification française²²⁸, nous avons reproduit l'effet poétique du texte de départ dans le texte d'arrivée.

D'autre part, nous n'avons pas réussi à restituer dans le texte cible l'assonance en [i] et l'allitération en [b] présentes dans le passage français. Nous avons essayé de compenser ce manque en créant un effet de rime dans la traduction du fragment antérieur, « sur son dos fouetté par les averses ». Grâce au contexte, nous savons que le sens de « fouetté » est celui d'être frappé par les averses (c'est-à-dire par une grande quantité d'eau) comme par un fouet.

²²⁸ *La Grammaire méthodique du français* indique que l'alexandrin est « le mètre (ou type de vers) le plus fréquent en français » (RIEGEL; PELLAT; RIOUL, 1994, p. 180). En ce qui concerne la langue portugaise, le décasyllabe est un vers qui est, comme l'observent José Américo Miranda et Rilane Teles de Souza, employé depuis le Moyen Âge (MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 150) et que *Luiz de Camões* a choisi pour écrire *As Lusíadas* (1572), poème épique qui représente, selon l'encyclopédie *Universalis*, la grande épopée nationale du Portugal (SESÉ, en ligne).

Après avoir mené une recherche sémantique dans les dictionnaires bilingues et dans les dictionnaires de la langue portugaise, nous avons décidé de traduire « sur son dos fouetté par les aversees » par *costas açoitadas pelas aguadas*. Ci-dessous le texte de départ et notre traduction en portugais :

<p>Comme des feux follets, la nuit, au-dessus de la bourbe d'un marécage, les projets de Laguépie, vagues et scintillants dans l'ombre au-dessus de Kerahuel en même temps que les lanternes de la gare, illuminaient d'espérance l'âme sceptique et noire de son ami. Au revoir, Malbar ! Au revoir, Laguépie ! Le train s'en va, emporte Laguépie, les lumières avec lui. Les lampes, une à une, s'éteignent aux plafonds de la gare vide de voyageurs ; et Malbar au travers des rues sombres de Kerahuel, Malbar regagne Keréol avec l'impression que, sur son dos fouetté par les aversees, du ciel éperdument sale, <u>il pleut de la nuit et il tombe de la boue</u>. (p. 537, nous soulignons)</p>	<p>Como fogos fátuos, à noite, sobre o barro de um pântano, os projetos de Laguépie, vagos e cintilantes nas sombras acima de Kerahuel ao mesmo tempo que as lanternas da estação, iluminavam de esperança a alma cética e sombria do amigo. Adeus, Malbar! Adeus, Laguépie! O trem vai, conduz Laguépie, as luzes com ele. As lâmpadas, uma a uma, se apagam no teto da estação vazia de passageiros; e Malbar pelas ruas escuras de Kerahuel, Malbar retorna a Keréol com a impressão de que, nas costas açoitadas pelas aguadas, do céu desesperadamente sujo, <u>chove a noite e cai a lama</u>.</p>
--	---

5.2.12 Douzième extrait

De son côté, Mme Trénissan se perdait parmi les tierces diminuées et les quarts augmentées ; reculait classiquement devant les successions de quintes, de septièmes, et, s'étonnant de retrouver, après des siècles, les vestiges de la diaphonie familière au Moyen Âge, hésitait sur son clavier, sans découvrir d'harmonie suffisante pour les mélodies à intervalles inusités que nasillait naturellement le pilote. (p. 541, nous soulignons)

Dans la dernière partie de cet extrait, où la répétition des consonnes ‘n’ et ‘l’ reproduit la voix nasale du pilote, nous avons rencontré quelques difficultés de traduction. Le contexte nous suggère que le verbe « nasiller » signifie parler du nez. Or, *falar fanhoso*, équivalent en portugais de « nasiller » proposé par les dictionnaires bilingues consultés (*Burtin-Vinholes* et *Infopédia*,) n’est pas approprié pour notre traduction du point de vue sonore : la phrase *cantava fanhoso e naturalmente o piloto* est trop longue et ne contient pas les effets d’allitérations présents dans le texte source.

Nous avons considéré l’hypothèse d’employer *grasnar*, équivalent de « nasiller » offert par *Infopédia* dans l’acception du verbe français liée au cri du canard. Après avoir vérifié dans le *TLFi* que « nasiller » contient cette acception, nous avons consulté la définition de *grasnar* dans les dictionnaires de la langue portugaise, ce qui nous a permis de constater que ce verbe en portugais désigne le son caractéristique émis par certains oiseaux et, par extension, le fait de parler d’une voix forte et désagréable. Le dictionnaire *Houaiss* propose le terme *grasnir*, deuxième forme de *grasnar*, dont la conjugaison à la troisième personne de l’imparfait, *grasnia*, contient la voyelle i qui crée une sonorité plus appropriée pour notre traduction que *grasnavá*, troisième personne de l’imparfait de *grasnar*. Nous avons traduit « les mélodies à intervalles inusités que nasillait naturellement le pilote » par *as melodias com intervalos inusitados que grasnia naturalmente o piloto*.

Cependant, après avoir relu l’extrait en français et notre traduction, nous avons observé que l’emploi du terme *grasnir* comporte l’ajout du son [g] qui n’est pas présent dans le texte source. C’est pourquoi nous avons cherché à trouver des synonymes du terme *fanhoso* dans les dictionnaires de la langue portugaise. Le dictionnaire *Houaiss* nous a fourni le verbe *nasalizar* qui a le même sémantisme du terme « nasiller » et contient le même groupe de sons.

En outre, l'emploi de ce verbe à la forme passive nous permet de produire l'effet de rime entre *inusitados* et *nasalizados* qui restitue l'effet d'écho présent dans le texte de départ entre « inusités » et « nasillait ». Voici l'extrait en français accompagné de notre traduction :

<p>De son côté, Mme Trémissan se perdait parmi les tierces diminuées et les quartes augmentées ; reculait classiquement devant les successions de quintes, de septièmes, et, s'étonnant de retrouver, après des siècles, les vestiges de la diaphonie familière au Moyen Âge, hésitait sur son clavier, sans découvrir d'harmonie suffisante pour les mélodies à intervalles inusités que nasillait naturellement le pilote. (p. 541, nous soulignons)</p>	<p>Por sua vez, a Sra. Trémissan perdia-se entre as terças diminutas e as quartas aumentadas; recuava classicamente diante das sucessões de quintas, sétimas e, espantada por encontrar, depois de séculos, os vestígios da diafonia familiar à Idade Média, hesitava em seu teclado, sem descobrir harmonia suficiente para as melodias com intervalos inusitados nasalizados naturalmente pelo piloto.</p>
--	--

5.2.13 Treizième extrait

Les bruits de la foule se confondaient pour lui avec le bruit des **coquilles** d'escargots que, parmi les touffes de **chardons**, il écrasait au passage, et les **chansons** imbéciles se dispersant sous le ciel tiède où montaient des parfums de fenouil et de menthe sauvage, leurs paroles s'évaporaient en un murmure doux et continu dans lequel il ne distinguait plus aucun sens. La **mer**, au loin, s'étendait, **solide et calme comme** une **immense plaque d'émail bleu**. Derrière les vibrations de la lumière tendant sur l'horizon d'étincelantes draperies de gaze et d'argent translucides, des aigrettes de clarté dansaient à l'**infini** sur la surface **unie** de l'Océan. Et dilaté de tout son **individu**, enivré de disparaître, pénétré, plongé, **confondu** parmi les vagues de l'air et les souffles purs du large, délicieusement **perdu** dans la radieuse indifférence de la nature et du soleil, Rachimbourg disait : - Après tout, qu'ils fassent donc ce qu'ils veulent, je m'en moque ! (p. 677, nous soulignons)

La première proposition contient des effets sonores produisant au niveau du texte les bruits entendus par Rachimbourg. Nous n'avons pas réussi à garder l'effet d'écho entre « chardons » et « chansons » dans notre traduction.

Cependant *cardos e canções* qui, comme notre mémoire nous le suggère, sont les équivalents de ces termes en portugais, contiennent le son dur [k] qui produit un effet d'allitération avec *caracól*, mot qui tout comme le substantif « escargot » désigne un mollusque muni d'une coquille en spirale. Un peu plus loin dans l'extrait, nous avons compensé la perte de l'effet de rime entre les termes « infini » et « unie » en traduisant la locution « à l'infini » par *sem parar*, expression qui crée un jeu d'écho avec *mar*. Dans la deuxième séquence du passage, nous avons compensé l'absence de l'effet de rime entre *individuo*, *confundido* et *perdido*, équivalents de « individu », « confondu » et « perdu », par la création de l'effet d'écho entre *ser* et *desaparecer*. Le choix de traduire « enivré » par *embevecido* n'a pas été immédiat. Après avoir consulté des dictionnaires monolingues français (*Petit Robert en ligne* et *TLFi*), nous avons vérifié que le verbe « enivrer » signifie, dans sa première acception, l'état d'ivresse de quelqu'un causé par l'excès d'alcool et, dans sa deuxième acception, un état psychologique d'exaltation. En relisant le texte français, nous avons constaté que le terme a été employé dans sa deuxième acception, afin de désigner l'égarément de Rachimbourg face à la mer.

Afin de trouver un équivalent en portugais, nous avons consulté les dictionnaires bilingues. Burtin-Vinholes nous a fourni les verbes *inebriar-se* et *enlevar-se*. *Infopédia* propose les équivalents *inebriar-se*, *enlevar-se* et *exaltar-se*. Après avoir vérifié les définitions de ces termes dans les dictionnaires brésiliens (*Aurélio* et *Houaiss*), nous avons rejeté les solutions *enlevado* et *exaltado*, étant donné que ces termes ne contiennent pas la connotation d'ivresse que contient le terme « enivré » qui est mieux restituée par l'équivalent *inebriado*.

Nous avons toutefois observé que le dictionnaire *Houaiss* propose, dans les articles définissant *extasiado* et *enlevado*, le synonyme *embevecido*. Nous avons consulté les définitions de ce terme dans plusieurs dictionnaires de la langue portugaise (*Aurélio*, *Caldas Aulete*, *Houaiss*, *Infopédia*), ce qui nous a permis de conclure que tant *inebriado* qu'*embevecido* restituent le sens d'« enivré ». Cependant, après avoir lu de nouveau le texte français, nous avons constaté que le terme *embevecido*, qui désigne, selon *Infopédia*, l'état d'une personne pensive qui est comme plongée dans une autre dimension, restitue mieux le sentiment océanique ressenti par Rachimbourg. Ci-contre, le texte français et notre version en portugais :

Les bruits de la foule se confondaient pour lui avec le bruit des **coquilles** d'escargots que, parmi les touffes de **chardons**, il écrasait au passage, et les **chansons** imbéciles se dispersant sous le ciel tiède où montaient des parfums de fenouil et de menthe sauvage, leurs paroles s'évaporaient en un murmure doux et continu dans lequel il ne distinguait plus aucun sens. La **mer**, au loin, s'étendait, **solide** et **calme** comme une **immense** plaque d'**émail** **bleu**. Derrière les vibrations de la lumière tendant sur l'horizon d'étincelantes draperies de gaze et d'argent translucides, des aigrettes de clarté dansaient à l'**infini** sur la surface **unie** de l'Océan. Et dilaté de tout son individu, enivré de disparaître, pénétré, plongé, confondu parmi les vagues de l'air et les souffles purs du large, délicieusement perdu dans la radieuse indifférence de la nature et du soleil, Rachimbourg disait : - Après tout, qu'ils fassent donc ce qu'ils veulent, je m'en moque ! (p. 677, nous soulignons)

Os ruídos da multidão se fundiam para ele com o som das **conchas** de **caracóis** que, entre os tufos de **cardos**, ele esmagava de **passagem**, e as **canções** estúpidas se dispersando sob o céu quente onde os aromas de erva-doce e hortelã **selvagem** aumentavam, as palavras evaporavam em um sussurro suave e contínuo no qual ele não conseguia mais distinguir qualquer significado. O **mar**, ao longes, estendia-se, **sólido** e **calmo** como **uma imensa** placa de **esmalte** azul. Atrás das vibrações da luz que se estendia pelo horizonte com cortinas cintilantes de gaze translúcida e prata, garças de clareza dançavam sem **parar** na superfície lisa do **mar**. E dilatado com todo o seu **ser**, embevecido com o desaparecer, penetrado, inundado, confundido com as ondas do ar e os sopros puros das águas, deliciosamente perdido na indiferença radiante da natureza e do sol, Rachimbourg dizia: Afinal, façam o que quiserem, eu não me importo!

5.2.14 Quatorzième extrait

Les **rochers**, bloc à bloc, **cédaient** sous le **rongeur** effort de la mer **acharnée** à les **détruire**. Le flux **agressif** des équinoxes **creusait** le **granit** en forme de **grottes**, le découpait en obélisques. A chaque marée, les contreforts, minés par l'eau, s'écroulaient et s'abattaient, émiettés et gisants en **fragments formidables**. Même par le temps calme et par les jours sereins, la vague, toujours en travail de ruines, autour de ces gigantesques débris, bouillonnait sans relâche, et les **remuait** encore au branle de ses vastes **remous**. Hurlante et ravageuse, elle entourait leur masse, bondissait au-dessus, s'élevait vers le ciel avec des jaillissements de geyser ; puis, retombée et épandue en cataractes, au cours du ruissellement de ses **nappes souples** et **puissantes**, elle détachait au passage de longs quartiers de rocs que, légers et flottants, elle emmenait ensuite, tels des duvets d'oiseaux. D'autres **assises**, en surplomb, après l'**assaut**, chancelaient sur leurs **tissures**. Des touffes de plantes sauvages y verdissaient, et leurs fleurs jaunes s'envolaient, mêlées aux flocons errants d'écume blanche, neige humide de l'Océan. (p. 705-706, nous soulignons)

Cet extrait nous a mis au défi de reproduire en portugais le sémantisme et la sonorité des éléments lexicaux qui créent des effets rythmiques. Quelques adaptations ont été nécessaires. Observons d'abord le passage ci-dessous :

Les **rochers**, bloc à bloc, **cédaient** sous le **rongeur** effort de la mer **acharnée** à les **détruire**. Le flux **agressif** des équinoxes **creusait** le **granit** en forme de **grottes**, le découpait en obélisques.

Dans cette phrase, nous avons rencontré des difficultés de compréhension et de traduction liées au syntagme « acharnée à les détruire ». Or, étant donné qu'« acharné » apparaît plusieurs fois dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, tantôt sous la forme d'adjectif, comme c'est le cas dans cet extrait, tantôt comme verbe sous la forme pronominale (« s'acharner »), dans le but de mieux saisir le sens de ce terme, nous avons mené des recherches sémantiques et nous avons proposé une traduction en portugais de chacune de ses occurrences dans le texte céardien qui fait l'objet de notre étude. Ci-dessous nous transcrivons, à gauche, les passages où le narrateur emploie ce terme (en plaçant d'abord les extraits où le sujet est animé et ensuite les exemples où le sujet est un élément climatique) et, à droite, notre traduction :

1) De ce travailleur <u>acharné</u> qui, dans son cabinet, à Paris, donnait des rendez-vous à cinq heures du matin ; [...] (p. 53, nous soulignons)	Desse trabalhador <u>incansável</u> que, em seu escritório em Paris, dava consultas às cinco horas da manhã; [...]
2) Et dans l'espèce d'ivresse que cause l'effort de la difficulté à vaincre, <u>acharné à construire</u> des phrases où la littérature s'adapterait à la technicité des termes scientifiques, il oubliait Kioc'h Vor [...] (p. 78, nous soulignons)	E na espécie de embriaguez causada pelo esforço de superar a dificuldade, <u>obcecado na construção</u> de frases em que a literatura se adaptasse ao tecnicismo dos termos científicos, esqueceu Kioc'h Vor [...]
3) La fille, au contraire, <u>s'était-elle acharnée contre</u> son père en l'accusant d'avoir gardé pour lui la somme [...] (p. 258, nous soulignons)	A filha, ao contrário, <u>se enfurecera contra</u> o pai, acusando-o de ter mantido para ele a soma [...]
4) Que venait faire Mme Vincent Trois à Kerahuel ? Sans doute, sous l'impulsion d'une crise de perversité, se souvenant de Mme Trénissan, elle méditait de <u>s'acharner à de nouvelles vengeances</u> . (p. 556, nous soulignons)	O que a senhora Vincent Trois estava fazendo em Kerahuel? Sem dúvida, sob o impulso de uma crise de perversidade, lembrando-se da senhora Trénissan, meditava <u>perseguir novas vinganças</u> .
5) [...] la mer <u>s'acharne à battre et à déchirer</u> les falaises, ainsi que l'amour, pareil à un raz de marée, bat et saccage le cœur de Tristan et d'Yseult. (p. 13, nous soulignons)	[...] o mar <u>persiste em bater e rasgar</u> os penhascos, assim como o amor, tal qual um maremoto, bate e destrói os corações de Tristão e Yseult.
6) Pour elle, solide et croulant tout ensemble ; défiant l'Océan, vaincu par les marées ; pourvu d'une beauté plus rare par chacune des bourrasques <u>acharnées à son effondrement</u> ; [...] (p. 145, nous soulignons).	Para ela, sólido e ao mesmo tempo desmoronando; desafiando o oceano, vencido pelas marés; dotado de uma beleza mais rara por cada uma das rajadas <u>implacáveis com</u> o seu colapso;
7) Elle se désolait parce que la mer <u>acharnée</u> ne permettait pas d'habiter parmi les roches de ce promontoire. (p. 184, nous soulignons)	Ela afligia-se porque o mar <u>enfurecido</u> tornava impossível viver entre as rochas deste promontório.

Comment en sommes-nous arrivés à ces solutions ? Tout d'abord, en cherchant dans notre mémoire et en tenant compte du contexte de chaque extrait, nous avons constaté que le sens d'« acharné » et de « s'acharner » est lié à la fureur et à l'entêtement, ce que nous avons confirmé par une recherche du sens de ces termes dans les dictionnaires français (*DAF* 9^e édition ; *Larousse* ; *Littré* ; *Petit Robert* ; *TLFi*). Le *TLFi* est, parmi tous les dictionnaires de la langue française consultés, celui qui nous a offert la définition la plus complète d'« acharné » et qui nous a fourni plusieurs exemples (que nous transcrivons ci-dessous) de ce terme suivi de la préposition « à » :

ACHARNÉ, ÉE , part. passé et adj.
I. – Part. passé de (<i>s'</i>) <i>acharner</i> *.
II. – <i>Emploi adj.</i> Qui manifeste une vigueur jusqu'aux limites de l'excès et une ténacité exceptionnelle dans la poursuite d'une action. [...]
2. [L'accent est mis sur l'idée d'opiniâtreté dans la poursuite d'une action, d'un effort, d'une idée]
a) Acharné à + subst. verbal ou verbe à l'inf. :
8. ... comment résisterions-nous à l'ennemi acharné à notre perte si nous n'usons pas contre lui de toutes les ressources que la religion nous a réservées, de tout le pouvoir qu'elle a mis entre nos mains ? Ch. Nodier, <i>Trilby</i> , 1822, p. 146.
9. On n'y trouve guère de pensée logique, mais chaque phrase trahit un esprit acharné à résoudre une question à laquelle il s'applique de tout son espoir. A. Béguin, <i>L'Âme romantique et le rêve</i> , 1939, p. 339.
10. ... j'avais compris qu'entre les deux camps auxquels nous appartenions aucun compromis n'était possible : les « bien-pensants » voulaient l'anéantissement des « intellectuels », et réciproquement. En ne se décidant pas pour moi, Zaza pactisait avec des adversaires acharnés à me détruire et je lui en voulus. S. de Beauvoir, <i>Mémoires d'une jeune fille rangée</i> , 1958, p. 287.
Rem. 1. L'idée d'hostilité ou de violence reste souvent sous-jacente ; elle s'explique volontiers dans le compl. prép. L'ex. suiv. montre le passage de l'idée d'opiniâtreté à celle d'hostilité :
11. Se croyant acharnée à la discussion, mais l'étant surtout à la lutte, Éva s'était approchée avec tant de menace que son nez toucha le mien. J. Giraudoux, <i>Siegfried et le Limousin</i> , 1922, p. 169.

Les dictionnaires bilingues français-portugais (*Burtin-Vinholes* et *Infopédia*) nous ont fourni les équivalents *enfurecido*, *encarniçado*, *assanhado*, *renhido*, pour l'acception d'« acharné » liée à la fureur, et *obstinado*, *inveterado*, pour l'acception de cet adjectif qui renvoie à l'opiniâtreté et à l'entêtement.

En ce qui concerne le premier exemple, nous avons traduit « travailleur acharné » par *trabalhador incansável*, association qui est assez fréquente en portugais, comme nous l'a suggéré notre mémoire et comme l'indiquent tantôt le *Dicionário analógico da língua portuguesa* (2010, p. 316) de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, tantôt le dictionnaire de la langue portugaise *Caldas Aulete*, que nous a fourni l'exemple ci-dessous :

Incansável

(in.can.sá.vel)

a2g.

1. Que nunca se cansa ou esmorece (trabalhador incansável)

Quant au deuxième exemple, nous avons observé que, dans le fragment « acharné à construire des phrases », l'adjectif « acharné » transmet plus une idée d'entêtement que de fureur. Nous avons cherché des équivalents en portugais dans les dictionnaires de la langue portugaise et dans le dictionnaire analogique *Dicionário analógico da língua portuguesa* (2010) de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo. Parmi les termes de la langue portugaise exprimant la même idée, nous avons opté pour *obcecado*, car le journaliste Malbar est, comme l'indique le contexte de l'extrait, tellement occupé à la tâche d'écrire qu'il oublie « Kioc'h Vor, les gens partis en mer, et jusqu'à l'heure du déjeuner » et qu'il n'entend pas Baluche qui frappe par trois fois à sa porte (CÉARD, 1906, p. 78). Nous avons remplacé « construire » par le substantif *construção*, étant donné que le terme *obcecado*, selon le dictionnaire des concurrences *Dicionário prático de regência nominal* de Celso Pedro Luft (LUFT, 1997, p. 355) est souvent suivi de la préposition *em* + un substantif.

Le troisième exemple est un cas où le verbe « s'acharner » n'est pas censé transmettre une idée d'opiniâtreté mais plutôt exprimer un sentiment de fureur. C'est pourquoi, dans le fragment « La fille, au contraire, s'était-elle acharnée contre son père » nous avons traduit « s'acharner » par *enfurecido*, verbe qui peut être suivi de la préposition *contra*, comme nous avons pu le vérifier dans le dictionnaire de la langue portugaise *Caldas Aulete*.

Concernant le quatrième exemple, nous avons d'abord constaté que « s'acharner », dans le fragment « elle méditait de s'acharner à de nouvelles vengeances », indique la détermination avec laquelle Mme Vincent Trois poursuit ses objectifs de vengeance. Ensuite, nous avons vérifié, grâce à une recherche dans les dictionnaires des concurrences de la langue portugaise (*Dicionário prático de regência verbal* de Celso Pedro Luft et *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos* de Francisco Fernandes) tantôt que le verbe *meditar* peut être suivi de l'infinitif, tantôt que le substantif *vingança* est souvent associé à de verbes comme *exercer*, *meditar*, *tomar*. Dans un premier moment, nous avons traduit « elle méditait de s'acharner à de nouvelles vengeances » par *meditava tomar novas vinganças*, en gardant deux verbes dans la version en portugais pour reproduire l'idée d'insistance contenue dans le texte source. Cependant, nous avons décidé de remplacer *tomar* (équivalent, en langue portugaise, de « prendre ») par *perseguir* (équivalent, en langue portugaise, de « poursuivre »), car ce verbe (qui peut être employé, comme nous l'avons vérifié dans *Caldas Aulete* et dans *Houaiss* pour exprimer la poursuite d'une idée abstraite) transmet de façon plus précise l'idée de persécution contenue dans le verbe « s'acharner ».

À présent, nous en venons aux extraits où les termes « s'acharner » et « acharné » sont associés à un sujet non animé.

Dans le fragment du cinquième exemple « la mer s'acharne à battre et à déchirer les falaises » le verbe « s'acharner » transmet en même temps l'inéluctabilité et l'implacabilité de l'assaut de la mer contre le rocher. C'est pourquoi nous avons traduit « la mer s'acharne à battre et à déchirer les falaises » par *o mar persiste em bater e rasgar os penhascos*, où le verbe *persistir* (équivalent, en langue française, de « persister ») est censé transmettre l'idée d'opiniâtreté contenue dans « s'acharner ». L'idée de fureur et d'hostilité, qui est explicitée dans le texte source par l'emploi des verbes « battre » et « déchirer », est rendue dans notre traduction par l'emploi des termes *bater* et *rasgar*.

De manière analogue, dans le sixième exemple, nous avons opté pour *implacáveis* comme traduction de l'adjectif « acharné ». Le fragment « des bourrasques acharnées à son effondrement » devient *rajadas implacáveis com o seu colapso*.

Nous avons ensuite constaté que, dans la proposition du septième exemple, « la mer acharnée ne permettait pas d'habiter parmi les roches de ce promontoire », « acharné » apparaît à côté du substantif « mer » pour indiquer l'état agité des vagues. Il s'agit, comme l'indique le *TLFi*, d'une association fréquente entre cet adjectif et un élément climatique.

Nous avons consulté les définitions des équivalents d'« acharné » proposés par les dictionnaires bilingues français-portugais (*enfurecido*, *encarnizado*, *assanhado*, *renhido*, *obstinado*, *inveterado*) dans le but de vérifier l'existence d'une association analogue en portugais. Les dictionnaires monolingues de la langue portugaise (*Caldas Aulete*, *Houaiss*) indiquent qu'*enfurecido* est fréquemment employé à côté de termes liés au champs sémantique du climat tels que *vento* ou *mar*. C'est pourquoi nous avons traduit « la mer acharnée » par *o mar enfurecido*.

Cela dit, revenons à présent au fragment « la mer acharnée à les détruire » du quatorzième extrait, où « acharné » fait référence à la mer et est suivi de la construction « à + un verbe à l'infinitif ». Ayant choisi *enfurecido* comme traduction d'« acharné » dans le septième exemple, nous avons d'abord envisagé l'hypothèse d'employer ce terme pour la transposition du fragment « acharnée à les détruire ». Cependant, « acharné » peut être suivi de la construction « à + un verbe à l'infinitif », qui exprime l'objet de l'acharnement du sujet de la phrase, alors que nous n'avons trouvé aucun exemple de cette construction par rapport à *enfurecido* ni dans les dictionnaires monolingues de la langue portugaise ni dans les dictionnaires des concurrences consultés (*Dicionário prático de regência nominal* de Celso Pedro Luft et *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos* de Francisco Fernandes).

En outre, après une recherche dans les dictionnaires monolingue de la langue française (*TLFi*, *Larousse*, *Petit Robert en ligne*), nous avons pu remarquer qu'« acharné » fait référence à la violence lorsque ce terme est suivi des prépositions « sur », « contre » ou « après » ; son emploi avec la préposition « à » renvoie plutôt à une idée d'opiniâtreté et de détermination, comme nous l'avons constaté grâce à l'exemple ci-dessous fourni par le *TLFi*, où, comme c'est le cas dans le quatorzième extrait, « acharné à » est suivi du verbe « détruire » :

ACHARNÉ, ÉE, part. passé et adj. [...]

[L'accent est mis sur l'idée d'opiniâtreté dans la poursuite d'une action, d'un effort, d'une idée]

a) Acharné à + subst. verbal ou verbe à l'inf. : [...]

10. ... j'avais compris qu'entre les deux camps auxquels nous appartenions aucun compromis n'était possible : les « bien-pensants » voulaient l'anéantissement des « intellectuels », et réciproquement. En ne se décidant pas pour moi, Zaza pactisait avec des adversaires acharnés à me détruire et je lui en voulus. S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958, p. 287. (nous soulignons)

Le sujet de cette phrase étant animé, il est possible de traduire « des adversaires acharnés à me détruire » par *inimigos determinados a me destruir* ou par *inimigos resolvidos a me destruir*, solutions qui ne conviennent pas à « la mer acharnée à les détruire », car dans notre cas le terme en portugais doit tantôt exprimer l'idée de l'inéluctabilité de la violence destructrice de la nature tantôt contenir une sonorité restituant les effets allitérants présents dans notre extrait. Nous avons enfin observé le fragment ci-dessous du chapitre « L'onde et l'ombre » des *Misérables* (1862) de Victor Hugo, auquel nous sommes parvenus par une recherche sur la toile des associations entre les termes « mer » et « acharnée » :

[...] l'océan lâche s'acharne à le noyer, l'énormité joue avec son agonie. (HUGO, 1875, p. 136, nous soulignons)

Il s'agit d'un exemple de prose poétique²²⁹ où la mer est personnifiée, comme c'est le cas avec le roman qui fait l'objet de notre travail. Ci-dessous, la traduction de ce passage proposée par une édition de cet ouvrage en langue portugaise :

[...] o oceano covarde empenha-se em afogá-lo, a enormidade diverte-se com sua agonía. (HUGO, 1959, en ligne, nous soulignons)

Nous avons remarqué que le traducteur a opté pour un terme qui transmet plutôt l'idée d'hostilité opiniâtre que celle de fureur. Nous avons en outre constaté que la mer est caractérisée comme figure méchante, ce qui justifie le choix du verbe *empenhar-se* comme traduction de « s'acharner ». Cette solution ne convient pas à notre propos, car dans le fragment « la mer acharnée à les détruire » le narrateur emploie l'adjectif « acharné » et non pas sa forme verbale. Après avoir réfléchi, nous avons décidé de traduire « acharné » par *incansável*, terme qui,

²²⁹ Ou mieux, d'une digression au cours du huitième chapitre des *Misérables* où le narrateur décrit, de façon allégorique, la misère humaine en employant la métaphore du naufrage. Voir à ce propos l'article « "L'onde et l'ombre" no romance Les Misérables: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo » (2019) de Maria Júlia Pereira. Notons que ce passage rappelle, au niveau thématique ainsi qu'au niveau stylistique, les paragraphes de *Terrains à vendre au bord de la mer* qui décrivent la mort en mer de M. Pascal (à titre illustratif, nous reproduisons ces paragraphes et le chapitre de Hugo dans son intégralité en annexe, à la fin de ce travail). Il n'est pas impossible que Céard se soit inspiré de ces pages de Hugo, d'autant plus que notre auteur a été, comme l'indique A.C. Burns (BURNS, 1982, p. 6), admirateur de cet écrivain dès sa première jeunesse. À propos de l'influence hugolienne sur l'écriture de Céard, Cyril Plante repère l'emploi, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, du terme « Océan » avec un O majuscule et la présence, au long du récit, de références à certains ouvrages de Hugo (PLANTE, 2008, p. 267).

comme l'indique l'exemple *Artista* “*que tem dentro de si um demônio incansável em o afugentar de qualquer tranqüilidade*” fourni par le dictionnaire des concurrences *Dicionário prático de regência nominal* de Celso Pedro Luft (LUFT, 1997, p. 276), fait référence à un sujet qui ne se lasse pas de faire quelque chose et peut être suivi de la préposition *em* + un verbe à l'infinitif. Ci-dessous, notre version en portugais :

As **rochas**, pedra por pedra, **cediam** ao **roedor** **esforço** do mar **incansável** em destruí-las. O fluxo **agressivo** dos equinócios **escavava** o **granito** na forma de **cavernas**, cortando-o em obeliscos.

Nous avons essayé de compenser la perte des sonorités en [j] et en [r] contenues dans le terme « acharné » en remplaçant, dans le fragment suivant, *grutas*, équivalent de « grottes » en langue portugaise, par son synonyme *cavernas*, ce qui nous a permis de créer un effet de répétition des sons [c], [a] et [v] entre les mots *incansável*, *escavava* et *cavernas*. Cela dit, nous signalons ci-dessous un passage de la deuxième partie de l'extrait :

Hurlante et ravageuse, elle entourait leur masse, bondissait au-dessus, s'élevait vers le ciel avec des jaillissements de geyser ; puis, retombée et épandue en cataractes, au cours du ruissellement de ses **nappes souples** et **puissantes**, elle détachait au passage de longs quartiers de rocs que, légers et flottants, elle emmenait ensuite, tels des duvets d'oiseaux. D'autres **assises**, en surplomb, après l'assaut, chancelaient sur leurs **tissures**.

Voici notre traduction en portugais :

Uivadora e **devastadora**, ela cercava sua massa, saltava acima, subia em direção ao céu com jorros de um gêiser; depois, caindo e espalhando-se na catarata, no curso do escoamento de suas **lâminas flexíveis** e **influentes**, soltava ao passar longos trechos de rocha que, leves e flutuantes, carregava como penugem de pássaros. Outros **assentos**, pendentes, após o **assalto**, **cambaleavam em** suas **tramas**.

Dans le texte cible, un effet de rime se produit entre les adjectifs *uivadora* et *devastadora*, équivalents qu'après des recherches dans les dictionnaires monolingues et bilingues nous avons adoptés pour traduire « hurlante » et « ravageuse ».

Dans le fragment *lâminas flexíveis e influentes*, la perte de l'effet d'allitération produit par la consonne "p" dans la langue de départ est compensée par la répétition de la consonne "l". De manière analogue, dans *cambaleavam em suas tramas* le jeu sonore en [s] contenu dans le texte source est remplacé par l'effet onomatopéique en [m]. Ci-dessous l'extrait en français et notre traduction :

<p>Les rochers, bloc à bloc, cédaient sous le rongeur effort de la mer acharnée à les détruire. Le flux agressif des équinoxes creusait le granit en forme de grottes, le découpait en obélisques. A chaque marée, les contreforts, minés par l'eau, s'écroulaient et s'abattaient, émiettés et gisants en fragments formidables. Même par le temps calme et par les jours sereins, la vague, toujours en travail de ruines, autour de ces gigantesques débris, bouillonnait sans relâche, et les remuait encore au branle de ses vastes remous. Hurlante et ravageuse, elle entourait leur masse, bondissait au-dessus, s'élevait vers le ciel avec des jaillissements de geyser ; puis, retombée et épandue en cataractes, au cours du ruissellement de ses nappes souples et puissantes, elle détachait au passage de longs quartiers de rocs que, légers et flottants, elle emmenait ensuite, tels des duvets d'oiseaux. D'autres assises, en surplomb, après l'assaut, chancelaient sur leurs tissures. Des touffes de plantes sauvages y verdissaient, et leurs fleurs jaunes s'envolaient, mêlées aux flocons errants d'écume blanche, neige humide de l'Océan. (p. 705-706, nous soulignons)</p>	<p>As rochas, pedra por pedra, cediam ao roedor esforço do mar incansável em destruí-las. O fluxo agressivo dos equinócios escavava o granito na forma de cavernas, cortando-o em obeliscos. A cada maré, os contrafortes, minados pela água, desmoronavam e desabavam, desboroando e abatendo-se em fragmentos formidáveis. Mesmo no tempo calmo e nos dias serenos, a onda, sempre em ruínas, ao redor desses gigantescos escombros, borbulhava implacavelmente, e ainda os remexia no movimento de seus vastos redemoinhos. Uivadora e devastadora, ela cercava sua massa, saltava acima, subia em direção ao céu com jorros de um gêiser; depois, caindo e espalhando-se na catarata, no curso do escoamento de suas lâminas flexíveis e influentes, soltava ao passar longos trechos de rocha que, leves e flutuantes, carregava como penugem de pássaros. Outros assentos, pendentes, após o assalto, cambaleavam em suas tramas. Tufos de plantas selvagens cresciam verdes ali, e suas flores amarelas voavam, misturadas aos flocos errantes de espuma branca, neve úmida do Oceano.</p>
--	---

5.2.15 Quinzième extrait

Absolve, Domine, animas omnium defunctorum ; vinculo delictorum ; iudicium ultionis, des lambeaux de phrases latines implorantes et lourdes de menaces planaient au milieu du fracas continu de la côte hurlante sous les refrains des vagues. Glissant sur les goémons, tour à tour tombé, raccroché, remis debout, roulé par le flux, ramené par le reflux, enveloppé par les vagues, déchiré par les rochers, crachant de l'eau, perdant du sang, M. Pascal marchait vers le *Matamore*. À terre, on jugeait qu'il s'approchait du navire, car la corde, un moment lâche et pendante dans la nuit, se tendait à nouveau ; et de nouveau, se déroulait sur le sol. Enfin ! le hasard ; favorable à la misère et réalisant l'idéal du désespoir, fournissait donc à M. Pascal une occasion grandiose pour que, avec un semblant d'honneur, il se débarrassât à jamais de son existence insupportable, de son crime, de son remords, et « mourut proprement » selon son rêve. Enfin ! La mer daignait accepter M. Pascal et le recevoir hospitalièrement dans l'immense inconnu de ses flots. Sans éveiller de soupçons de suicide, M. Pascal disparaîtrait en laissant, derrière lui, une apparence d'héroïsme. (p. 733-734, nous soulignons)

Dans la première proposition de l'extrait en français nous avons repéré un jeu d'allitération en [l] qui semble censé reproduire l'écho de litanies mêlé au bruit de la mer en tempête. Comment rendre cet effet dans notre version en portugais ? Lors du choix du terme portugais traduisant « lambeau » nous avons préféré *retalho* à *fragmento*, équivalent couramment employé en langue portugaise pour désigner un morceau de texte. Ensuite, nous avons traduit « lourd » par *repleto*, terme qui restitue en portugais l'acception de « plein de » que contient l'adjectif français et dont la sonorité fait notre affaire.

Dans le fragment « au milieu du fracas continu de la côte hurlante », nous avons repéré la présence d'une allitération en [k]. Aucun équivalent proposé par les dictionnaires bilingues comme traduction de « fracas », à savoir *estrondo*, *barulho*, *fragor*, ne contient le son [k] ; nous avons tout de même choisi *fragor*, car les deux [r] contenues dans ce terme (consonne dont la répétition contribue à produire un effet de menace) produisent un effet d'écho avec *refrão*. La deuxième phrase de l'extrait est aussi marquée par plusieurs sonorités à effet onomatopéique.

Dans le but de rendre ces effets dans la transposition du texte français vers le portugais, nous avons décidé de traduire le verbe « tomber » non pas par *cair*, son équivalent courant dans l'acception du verbe liée à la perte de l'équilibre, mais par *despendurar*, verbe qui contient l'acception dans laquelle « tomber » est utilisé dans ce contexte, à savoir de ne plus être attaché à un point d'ancrage. Il s'agit d'une stratégie par laquelle nous avons décidé de compenser la perte du son [r] de « raccroché », dont l'équivalent portugais courant est *pendurado*.

« Remis debout », comme nous le suggèrent notre mémoire et les dictionnaires bilingues, correspond en portugais à *colocado novamente de pé*. Cependant, nous avons substitué cette expression, dont la sonorité n'est pas appropriée pour notre traduction, par le verbe *reerguido* qui contient la consonne "r" et qui transmet un sens proche de « remis debout ». Nous transcrivons ci-dessous l'extrait français et, à son côté, notre traduction en portugais :

Absolve, Domine, animas omnium defunctorum ; vinculo delictorum ; iudicium ultionis, des lambeaux de phrases latines implorantes et lourdes de menaces planaient au milieu du fracas continu de la côte hurlante sous les refrains des vagues. Glissant sur les goémons, tour à tour tombé, raccroché, remis debout, roulé par le flux, ramené par le reflux, enveloppé par les vagues, déchiré par les rochers, crachant de l'eau, perdant du sang, M. Pascal marchait vers le *Matamore*. À terre, on jugeait qu'il s'approchait du navire, car la corde, un moment lâche et pendante dans la nuit, se tendait à nouveau ; et de nouveau, se déroulait sur le sol. Enfin ! le hasard ; favorable à la misère et réalisant l'idéal du désespoir, fournissait donc à M. Pascal une occasion grandiose pour que, avec un semblant d'honneur, il se débarrassât à jamais de son existence insupportable, de son crime, de son remords, et « mourut proprement » selon son rêve. Enfin ! La mer daignait accepter M. Pascal et le recevoir hospitalièrement dans l'immense inconnu de ses flots. Sans éveiller de soupçons de suicide, M. Pascal disparaîtrait en laissant, derrière lui, une apparence d'héroïsme. (p. 733-734, nous soulignons)

Absolve, Domine, animas omnium defunctorum; vinculo delictorum; iudicium ultionis, retalhos de implorantes frases latinas repletas de ameaças planavam em meio ao fragor contínuo da costa uivante sob o refrão das ondas. Deslizando sobre as algas, alternadamente despendurado e pendurado, reerguido, rolado pelo fluxo, reenviado pelo refluxo, envolvido pelas ondas, dilacerado pelas rochas, cuspiendo água, perdendo sangue, o sr. Pascal caminhava em direção ao *Matamore*. À beira mar, julgava-se que se aproximava do navio, pois a corda, por um momento solta e pendurada à noite, esticava-se novamente; e novamente, desenrolava-se no chão. Finalmente! O acaso; favorável à miséria e realizando o ideal do desespero, portanto proporcionava ao sr. Pascal uma oportunidade grandiosa para que, com uma aparência de honra, se desfizesse de uma vez de sua existência insuportável, de seu crime, de seu remorso, e "morresse limpo" segundo o seu sonho. Finalmente! O mar dignava-se a acolher o sr. Pascal e a recebê-lo hospitaleiro na imensa incógnita das suas ondas. Sem levantar suspeitas de suicídio, o sr. Pascal desapareceria, deixando para trás uma aparência de heroísmo.

5.2.16 Seizième extrait

Le Château de Tristan n'existait plus. Les rochers autrefois érigés en donjons, découpés en créneaux, arrondis en échauguettes, et, sous le ciel, béantes comme des porches, gisaient, pêle-mêle, lamentables et effondrés. Sur le sol miné par les eaux, les architectures avaient glissé. La citadelle s'était affaissée ; des plaques de verdure humide couvraient ses pans disloqués. Entre les débris, des crabes couraient. (p. 772, nous soulignons)

Lors de l'analyse stylistique, nous avons montré que la construction syntaxique de ce paragraphe vise à transmettre l'état de dégradation du Château de Tristan. Observons en outre que cet extrait présente une séquence d'effets sonores, à savoir les allitérations en [d] et en [r] dans la deuxième phrase qui désignent l'état auparavant solide du rocher ; ensuite, l'effet de rime contenu dans le fragment « sur le sol miné par les eaux, les architectures avaient glissé. La citadelle s'était affaissée. », qui souligne l'état dégradé de ce lieu ; et, enfin, la répétition des sons [b], [c] et [r] dans « Entre les débris, des crabes couraient. » qui imite le bruit provoqué par le déplacement des crabes. Tous ces effets permettent au narrateur de mieux faire ressentir au lecteur la désolation éprouvée par Mme Trénissan face à cet endroit qu'elle avait imaginé de toute autre façon au début de l'histoire.

Dans notre traduction, nous avons réussi à rendre les effets sonores de la première et de la dernière partie de l'extrait sans beaucoup d'effort. Par contre, nous avons rencontré quelques difficultés pour restituer l'effet de rime entre les termes « glissée » et « affaissée ».

Après avoir effectué des recherches sémantiques dans les dictionnaires monolingues et bilingues, nous avons décidé de traduire « glissée » par *deslizado* et « affaissée » par *desmoronado*, étant donné que ces deux termes (qui ont, comme nous l'avons vérifié, la même acception que présentent les adjectifs français employés dans le texte de départ) contiennent une sonorité qui nous permet de reproduire dans le texte cible l'effet de rime que nous avons repéré dans le texte source. Ci-contre, l'extrait en français et notre version en portugais :

<p>Le Château de Tristan n'existait plus. Les rochers autrefois érigés en donjons, découpés en créneaux, arrondis en échauguettes, et, sous le ciel, béantes comme des porches, gisaient, pêle-mêle, lamentables et effondrés. Sur le sol miné par les eaux, les architectures avaient glissé. La citadelle s'était affaissée ; des plaques de verdure humide couvraient ses pans disloqués. Entre les débris, des crabes couraient. (p. 772, nous soulignons)</p>	<p>O Castelo de Tristão não existia mais. As rochas outrora erguidas em mirantes, recortadas em ameias, arredondadas em guaritas e, sob o céu, escancaradas como pórticos, jaziam, a esmo, lamentáveis e desabadas. No solo minado pelas águas, as arquiteturas haviam deslizado. A cidadela havia desmoronado; manchas de folhagem úmida cobriam seus lados deslocados. Entre os escombros, os caranguejos corriam.</p>
--	--

5.2.17 Dixseptième extrait

Entre les **v**agues, à la **d**érive, les fleurs noyées d'eau, une à une, coulaient bas, au **m**ilieu de l'**o**mbre. Et le décès de la bête ravivant chez Malbar et Mme Trénissan toutes les douleurs qu'ils avaient subies, **éper**du**s** devant les **d**étresses qu'ils **red**outaient encore, dans l'**a**venir, **épav**es humaines se rattachant l'une à l'autre, sur cette côte **ple**ine des **épav**es de leurs rêves, ils s'embrassèrent en **ple**urant si fort que le bruit de la mer semblait fait de leurs **san**glots. (p. 775, nous soulignons)

Nous concluons notre réflexion sur la traduction d'extraits choisis de *Terrains à vendre au bord de la mer* en faisant quelques commentaires sur la transposition en portugais du dernier paragraphe de ce roman.

D'abord, nous avons cherché à garder dans notre traduction l'allitération en [v] présente dans la première proposition de l'extrait. C'est pourquoi nous n'avons pas choisi *onda* comme équivalent de « vague » mais *vaga*, terme qui, selon les dictionnaires brésiliens consultés (*Aurélio* et *Houaiss*) désigne en portugais des flots de grosses dimensions. Il s'agit d'un choix qui nous permet d'être fidèles au texte source du point de vue sémantique si l'on considère le contexte, un jour d'hiver de mauvais temps, et par lequel nous avons réussi à conserver l'effet sonore en [v]. De manière analogue, des raisons euphoniques nous ont amenés à traduire « couler » par *afundar*, un terme qui a, comme l'indiquent les dictionnaires de la langue portugaise, un sens proche de « couler » et qui produit un effet d'écho avec *afogadas*.

Cela dit, observons ci-dessous la deuxième partie de l'extrait :

Et le décès de la bête ravivant chez Malbar et Mme Trénissan toutes les douleurs qu'ils avaient subies, **éper**du**s** devant les **d**étresses qu'ils **red**outaient encore, dans l'**a**venir, **épav**es humaines se rattachant l'une à l'autre, sur cette côte **ple**ine des **épav**es de leurs rêves, ils s'embrassèrent en **ple**urant si fort que le bruit de la mer semblait fait de leurs **san**glots.

Dans ce passage, nous avons été tout d'abord mis au défi de trouver des équivalents pour les éléments de la proposition « éperdus devant les détresses qu'ils redoutaient encore ». Nous avons décidé de remplacer l'allitération en [d] contenue dans le texte de départ, qui exprime la dureté du moment vécu par les deux personnages, par une chaîne sonore en [p] qui est censée transmettre au lecteur du texte cible une sensation analogue de lourdeur.

Ensuite, nous avons rencontré quelques difficultés dans la traduction d'« épave ». Après avoir consulté les dictionnaires bilingues français-portugais (*Burtin-Vinholes* et *Larousse mini*), nous avons constaté qu'aucun des équivalents offerts, à savoir *resto* et *destroço*, ne contient le son [v] qui se présente à plusieurs reprises dans le texte en français.

Après avoir réfléchi, nous avons choisi le substantif *destroço* qui désigne, comme l'indique le dictionnaire *Houaiss*, l'état de ruine de quelqu'un ou de quelque chose et qui contient le [s], son qui se répète dans plusieurs termes de la dernière proposition de l'extrait et par lequel nous avons compensé la perte de l'effet de répétition en [v].

Notons en outre que nous avons traduit le verbe « se raccrocher » par *amparar-se*, car, après avoir effectué des recherches dans les dictionnaires bilingues et monolingues, nous en sommes arrivés à la conclusion que les termes français et portugais ont le même sémantisme ; qui plus est, *amparados* renforce l'allitération en [p] que nous avons créé dans la proposition précédente.

Cela dit, une dernière remarque sur le fragment « le bruit de la mer semblait fait de leurs sanglots ». Dans le chapitre de ce travail consacré à l'analyse stylistique de *Terrains à vendre au bord de la mer*, nous avons indiqué que cette proposition est, avec ses douze syllabes, une clause de période cadencée et rythmée par des effets d'allitération en [s] et en [l], sons qui imitent les bruits décrits dans le texte. Pour obtenir des effets pareils dans notre version en portugais, nous avons décidé d'omettre *parecia*, équivalent courant de « semblait », car sa présence rendrait notre traduction plus longue par rapport au texte source.

Qui plus est, *parecia* et *soluços* ne reproduisent pas l'effet d'écho entre « semblait » et « sanglots » présent dans le texte en français.

C'est pourquoi nous avons traduit « le bruit de la mer semblait fait de leurs sanglots » par *o som do mar se fazia de seus soluços*, phrase de douze syllabes qui comprend le sémantisme ainsi que la sonorité du texte de départ. Ci-dessous, nous reproduisons le texte en français et notre traduction en portugais :

<p>Entre les vagues, à la dérive, les fleurs noyées d'eau, une à une, <u>coulaient</u> bas, au milieu de l'ombre. Et le décès de la bête ravivant chez Malbar et Mme Trénissan toutes les douleurs qu'ils avaient subies, éperdus devant les détresses qu'ils redoutaient encore, dans l'avenir, épaves humaines se raccrochant l'une à l'autre, sur cette côte pleine des épaves de leurs rêves, ils s'embrassèrent en pleurant si fort que le bruit de la mer <u>semblait fait</u> de leurs sanglots. (p. 775, nous soulignons)</p>	<p>Entre as vagas, à deriva, as flores, afogadas na água, uma a uma, <u>afundavam</u>, em meio à sombra. E a morte da besta revivendo em Malbar e a sra. Trénissan todas as dores que sofreram, perturbados pelos perigos que ainda os apavoravam, no por vir, destroços humanos amparados um no outro, nesta costa cheia dos destroços de seus sonhos, abraçaram-se chorando tão forte que o som do mar <u>se fazia</u> de seus soluços.</p>
---	---

CONCLUSION

L'objectif de ce travail a été de réaliser une étude musico-littéraire de *Terrains à vendre au bord de la mer* ainsi qu'une traduction en portugais d'extraits choisis de ce roman.

Dans la section introductive, nous avons dressé une esquisse de la mélopoétique où nous avons parcouru les étapes principales de l'histoire de ce champ de recherche et où nous avons décidé d'adopter la méthode d'analyse musico-littéraire proposée par Werner Wolf.

Dans la première partie, qui compte deux chapitres, nous avons fait des remarques sur la biographie d'Henry Céard, en soulignant les raisons qui ont mené notre auteur à l'exil en Bretagne et donc à la composition de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Ensuite, l'étude du contexte historique où a été écrit et publié ce roman nous a permis de montrer que la musique de Wagner joue un rôle déterminant dans l'évolution de la littérature française à la fin du XIXe siècle et, en particulier, dans le développement de la poétique du naturalisme.

Dans ce cadre, nous avons observé que Zola emploie dans ses romans un procédé de répétition des éléments narratifs semblable à la technique wagnérienne du leitmotiv, dispositif qui contribue à donner à l'écriture zolienne toute sa force et sa cohérence. Enfin, nous avons mesuré l'importance de la musique wagnérienne dans la vie et dans l'œuvre d'Henry Céard.

Dans la deuxième partie, qui comporte le troisième et le quatrième chapitre de notre thèse, nous avons décelé la présence de la musique dans la charpente de *Terrains à vendre au bord de la mer*. Dans la première section du troisième chapitre, nous avons remarqué que ce récit, par sa tendance à la non-linéarité de la narration, correspond à la définition de récit musical proposée par Thierry Marin.

Dans la deuxième section, nous avons constaté que l'intrigue de ce roman présente une structure tripartite analogue à celle de *Tristan et Isolde*; qui plus est, chaque partie de l'histoire céardienne est, comme dans cet opéra wagnérien, introduite par des événements sonores et clôturée par des épisodes néfastes. Nous avons enfin observé que la superposition de deux plans narratifs (en particulier dans une scène qu'on a baptisé comme « duo amoureux ») est un procédé littéraire qui vise à imiter la technique musicale du contrepoint.

Dans la section suivante, nous avons remarqué que la présence de jeux d'identité et d'opposition entre les figures masculines et féminines rapproche le système actanciel de *Terrains à vendre au bord de la mer* de celui de *Tristan et Isolde* où Wagner se sert d'un processus de morcellement du personnage masculin et de métonymisation du personnage féminin afin de mieux traduire la complexité de l'être humain.

Dans la dernière section de ce chapitre, nous avons montré la nature des leitmotifs céardiens qui sont, comme nous l'avons expliqué plus haut, des éléments de la narration qui se présentent à plusieurs reprises, avec ou sans variation, et qui jouent un rôle fondamental au niveau de la construction du sens de *Terrains à vendre au bord de la mer*.

Dans le quatrième chapitre, l'analyse stylistique du roman nous a permis de relever que l'emploi du style périodique, l'alternance des temps verbaux, la présence des jeux sonores et l'usage particulier de la ponctuation sont entre autres des procédés littéraires par lesquels l'écriture céardienne vise à imiter la mélodie infinie wagnérienne.

Dans la troisième partie de cette thèse, nous avons sélectionné d'extraits choisis de *Terrains à vendre au bord de la mer* et nous avons essayé de rendre dans notre traduction en portugais les effets de musicalité repérés dans le texte source. Plusieurs problèmes de compréhension et de traduction se sont posés pendant cette opération, ce qui nous a obligé, certaines fois, à faire le choix entre le son et le sens. Nous avons décidé au cas par cas quelle était la meilleure solution pour respecter la langue du texte d'arrivée et rester en même temps fidèles au style du texte de départ.

Cela dit, il s'agit à présent de faire le point sur les buts que nous avons fixés au début de ce travail. En ce qui concerne la diffusion de l'œuvre d'Henry Céard, nous avons essayé de mettre en lumière la valeur d'un auteur et d'un ouvrage qui seront, comme nous l'espérons, davantage lus et connus.

Quant à l'analyse musico-littéraire, malgré notre effort d'exhaustivité, sans doute reste-t-il encore à dire sur la place occupée par la musique dans *Terrains à vendre au bord de la mer*. Rappelons d'ailleurs que si tout roman ouvre à chaque relecture de nouveaux horizons, cela est d'autant plus vrai pour un roman musical dont la complexité est davantage cernée et appréciée, comme dans un morceau musical, à chaque nouvelle fois qu'on l'écoute.

C'est pourquoi nous invitons les lecteurs de cette thèse (comme le fait Albert Lavignac (1897, p. 504) lorsqu'il se propose, dans le cinquième chapitre du *Voyage artistique à Bayreuth*, de signaler et d'expliquer les leitmotifs présents dans *Tristan et Isolde* ; ou encore, comme le fait Thomas Mann dans « L'introduction à *La Montagne Magique* » (apud PICARD, 2010, p. 1086) à lire de nouveau *Terrains à vendre au bord de la mer* et à y découvrir de nouvelles résonances wagnériennes.

En dépit de ses lacunes, ce travail se veut une contribution au développement de la mélopoétique qui est, comme nous l'avons remarqué dans l'introduction, une branche de la littérature comparée pour laquelle la communauté scientifique montre de plus en plus d'intérêt et qui a connu une croissance considérable ces dernières années mais qui présente, en même temps, plusieurs obstacles à surmonter (constatons d'ailleurs que la technologie avance à grands pas, en créant de nouveaux types de relations intermédiaires et de nouveaux défis pour les chercheurs de cette discipline qui doivent constamment renouveler ses méthodes et ses outils d'analyse). De manière analogue, nous espérons qu'en réfléchissant sur les difficultés de transposer d'extraits choisis de *Terrains à vendre au bord de la mer* nous avons collaboré à la recherche sur la traduction littéraire et, en particulier, sur les problèmes de compréhension et de traduction du français vers le portugais.

En guise de conclusion, nous transcrivons ci-dessous le paragraphe sur lequel s'achève le dix-huitième chapitre de ce roman et qui restitue, à notre avis, toute la richesse d'un ouvrage par lequel Henry Céard nous rend témoins de la crise et, en même temps, du renouvellement de la prose littéraire au tournant du XIXe siècle :

— Jamais, ajouta-t-il, jamais nous ne réformerons la construction démente du monde. Les sources du délire humain sont infinies, intarissables : toujours elles nous submergeront. — C'est vrai, tristement vrai, répondit Laguépie. Oui, je ressemble au scaphandrier assez audacieux pour descendre parmi des profondeurs terribles, inexplorées, et qui, malgré les précautions, périt dans son appareil où l'air respirable n'arrive plus. Et ils ont raison, tous ces estropiés de cervelle. Qu'est-ce que j'allais faire au milieu d'eux ? Mais, c'est égal, ils me paieront cher leur mépris, je vous en donne ma parole ! Debout auprès de la baie vitrée où s'encadrait la mer, il regarda le port, la plage toute jaune au soleil où les écriteaux « Terrains à vendre », du haut de leurs poteaux, jetaient des taches d'ombre sur le sable. Avec un geste de menace, il répéta : Oui, ils me le paieront, je vous en donne ma parole ! Puis, regrettant son mouvement de colère, il ouvrit la boîte à violon, prit l'instrument, releva le chevalet, rajusta les cordes ; et, s'adressant à Mme Trémissan : — Je n'ai pas pu achever hier le morceau que je vous avais promis. Voulez-vous m'accompagner, et nous recommencerons ? Mme Trémissan, complaisante malgré ses tristesses, se mit au piano, donna le *la*. Laguépie attaqua l'adagio de la sonate de Beethoven, œuvre 12, n° 3 ; et, dans la sonorité de son violon, son vieux camarade, comme il disait, il oublia, pour un instant, la bêtise du monde avec les humiliations de la science. (p. 490-491).

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES ET OUVRAGES D'HENRY CÉARD

- CÉARD, Henry. Au pays de Tristan. **L'Événement**, Paris, 18 septembre 1897.
- _____. Autour de Tristan. **L'Événement**, Paris, 25 décembre 1904.
- _____. Grands peupliers. **L'Événement**, Paris, 28 mai 1905.
- _____. **Terrains à vendre au bord de la mer**. Paris : Charpentier et Fasquelle, 1906.
- _____. **Une belle journée**. Paris : Charpentier, 1881.
- _____. Fête mobile. **Le National**, Paris, 15-16 juillet 1897.
- _____. Zola intime. **La Revue Illustrée**, 15 février 1887, p. 141-148.

ARTICLE ET OUVRAGES SUR CÉARD

- BECKER, Colette. Postface. *In* : CÉARD, Henry. **Terrains à vendre au bord de la mer**. Paris : Mémoire du livre, 2000. p. 927–942.
- BURNS, A. Colin. A Disciple of Gustave Flaubert. Some Unpublished Letters of Henry Céard. **The Modern language Review**, Cambridge, v. 50, n. 2, p. 142–146, 1955.
- _____. **Edmond de Goncourt et Henry Céard : correspondance inédite (1876-1896) suivie de Coups d'œil et clins d'yeux (Journal inédit, 1874-1875) de Henry Céard**. Paris : A. G. Nizet, 1965.
- BURNS, A. Colin. **Henry Céard et le naturalisme**. Birmingham : John Goodman & Sons, 1982.
- CABANÈS, Jean-Louis. Henry Céard, Terrains à vendre au bord de la mer. **Romantisme**, Paris, v. 32, n. 115, p. 110–112, 2002.
- COLIN, René-Pierre. Portraits. *In* : _____. **Zola, renégats et alliés : la république naturaliste**. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988. p. 277–366. Disponible sur : <<https://books.openedition.org/pul/1481?lang=it>>. Consulté le : 7 nov. 2021.
- D'ASCENZO, Federica. Variations sur le thème de la déconstruction dans l'œuvre romanesque d'Henry Céard. *In* : KOCIUBIŃSKA, Edyta (dir.). **Romanciers fin-de-siècle**. Leiden ; Boston : Brill Rodopi, 2021. p. 79–92.
- DEFFOUX, Léon. Sur un vieux programme : Henry Céard au piano. **Mercure de France**, Paris, p. 852–853, 15 septembre 1924.
- DEFFOUX, Léon ; ZAVIE, Émile. Le nouvel élu du Grenier, Henry Céard. **Mercure de France**, Paris, p. 265–278, 16 mai 1918.

- DUFIEF, Pierre-Jean. Henry Céard et la Bretagne. Du rêve au cauchemar. **Les Cahiers naturalistes**, Paris, v. 40, n. 68, p. 197–203, 1994.
- DUMESNIL, René. Un méconnu. **Le Gaulois**, Paris, 18 août 1924.
- FRAZEE, Ronald. **Henry Céard : idéaliste détrompé**. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- GAUCHIER, Maxime. Causerie littéraire : « Une belle journée ». **Revue Bleue**, Paris, 7 mai 1881.
- LONDEIX, Georges. Préface. *In* : CÉARD, Henry. **Terrains à vendre au bord de la mer**. Paris : Mémoire du livre, 2000. p. 7–28.
- MACKE, Jean-Sébastien. À propos de Terrains à vendre d'Henry Céard. **Les Cahiers naturalistes**, Paris, v. 47, n. 75, p. 295–300, 2001.
- MARCOIN, Francis. Le naturalisme d'Henry Céard : allégeance et distanciation (lecture de la description dans Une Belle Journée. **Les Cahiers naturalistes**, Paris, v. 27, n. 55, p. 146–154, 1981.
- _____. Titre et/ou épitaphe (pour une lecture de Terrains à vendre au bord de la mer d'Henry Céard). **Les Cahiers naturalistes**, Paris, v. 19, n. 45, p. 65–79, 1973.
- PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal. À propos de Terrains à vendre au bord de la mer d'Henry Céard. **Les Cahiers naturalistes**, Paris, v. 47, n. 75, p. 293–295, 2001.
- PLANTE, Cyril. **L'échec de la passion tristanienne dans Terrains à vendre au bord de la mer d'Henry Céard et The trepasser de David Herbert Lawrence**. 2008. Thèse de doctorat en Lettres modernes - Université Toulouse 2, Toulouse, 2008.
- SANDRAS, Agnès. **Quand Céard collectionnait Zola**. Paris : Garnier, 2012.
- SANTURENNE, Thierry. Un aspect du wagnérisme dans le roman français “fin de siècle” : contribution à une poétique de l'échec. *In* : LOCATELLI, Aude (dir.), LANDEROUIN, Yves (dir.). **Musique et roman**. Paris : Manuscrit, 2008.
- SCHINCARIOL, Andrea. L'image rêvée Réalité et simulacre chez Henry Céard. **Textimage**, [s. l.], n. 4, p. 1–17, 2011.
- ZOLA, Émile. Céard et Huysmans. **Le Figaro**, Paris, 1881.
- _____. **Du roman : sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt**. Bruxelles : Editions Complexe, 1989.
- _____. La dignité d'Henry Céard ; Le causeur et l'érudit ; La belle journée. **Le Journal Littéraire**, Paris, 1924.
- _____. **Une campagne : 1880-1881**. Paris : G. Charpentier, 1882.

ARTICLES ET OUVRAGES SUR LE NATURALISME

- BROWN, Calvin S. Music in Zola's Fiction, Especially Wagner's Music. **PMLA**, Cambridge, v. 71, n. 1, p. 84–96, 1956.
- CABANÈS, Jean-Louis. Naturalisme et écriture répétitive. **Littératures**, Toulouse, v. 29, n. 1, p. 97–106, 1993.
- CANDÉ, Roland de. **Dictionnaire des musiciens**. Paris : Seuil, 1964.
- FERRARI, Nicola. “Quelque chose de semblable aux motifs conducteurs...” L'analogia wagneriana in Zola. **Studi Francesi**, Torino, n. 162 (LIV | III), p. 468–480, 2010.
- HAMON, Philippe. **Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola**. Genève : Librairie Droz, 1998.
- HURET, Jules. **Tout yeux, tout oreilles**. Paris : Eugène Fasquelle, 1901.
- NIESS, Robert J. ; BROWN, Calvin S. Wagner and Zola Again. **PMLA**, Cambridge, v. 73, n. 4, p. 448–452, 1958.
- ROBERT, Frédéric. **Zola en chansons, en poésies et en musique**. Wavre : Editions Mardaga, 2001.
- ROLDAN, Sébastien. **La pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d'Émile Zola : Une structure schopenhauerienne**. 2009. Mémoire (Maîtrise en études littéraires) - Université du Québec à Montréal, Québec, 2009. Disponible sur : <<https://archipel.uqam.ca>>. Consulté le : 7 nov. 2021.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. **La tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence**. Mont-de-Marsan : Editions Interuniversitaires, 1994.
- VILLAR, Andrès. The Gesamtkunsthhaus : Music in À rebours. **Image & Narrative**, v. 7, n. 16, 2006. Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/villar.htm>. Consulté le : 07 nov. 2021.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE

- ADORNO, Theodor W. **L'Art et les arts (1966)**. Paris : Desclée de Brouwer, 2010.
- ARROYAS, Frédérique. **La lecture musico-littéraire : À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte**. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pum/9523>>. Consulté le : 6 nov. 2021.
- CŒUROY, André. **Appels d'Orphée Nouvelles études de musique et de littérature comparées (Nerval, Sand, Renan, Barrès, Wagner)**. Paris : Nouvelle revue critique, 1928.
- COMETTANT, Oscar. **Musique et musiciens**. Paris : Pagnerre, 1862.

CUPERS, Jean-Louis. **Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien**. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1985.

_____. Approches musicales de Charles Dickens : Études comparatives et comparatisme musico-littéraire. In : CÉLIS, Raphaël (dir.). **Littérature et musique**. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 1982. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pusl/7694?lang=it>. Consulté le : 7 nov. 2021.

FANTIN-EPSTEIN, M.-Bernadette. Richard Wagner-Émile Zola : analogies et correspondances. In : MANSAU, Andrée (dir.), CABANÈS, Jean-Louis (dir.). **Textes, images, musique : travaux du centre de recherche "Textes, images, musique"**. Toulouse : Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1992.

FAVARO, Roberto. **Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive**. Venezia : Marsilio, 2017.

FÉRON, Alain. **Chromatisme, musique**. In : ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/chromatisme-musique>. Consulté le : 4 nov. 2021.

GRIBENSKI, Michel. Littérature et musique. **Labyrinthe**, Paris, n. 19, p. 111–130, 2004.

HARWEG, Roland. « Langage et musique, une approche immanente et sémiotique ». **Musique en jeu**, Paris, n. 5, p. 19-30, 1971.

HOFFMANN, E.T.A. **Écrits sur la musique**. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985.

LANDI, Michela. Sur un motif rythmique en musique, en vers et en prose : le contretemps. **ATeM Archiv für Textmusikforschung**, Innsbruck, n. 5, 2, p. 1–20, 2020.

LEFIN, Marie-Caroline. De la musique pour écrits vains. **Textyles. Revue des lettres belges de langue française**, Bruxelles, n. 26–27, p. 21–29, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**. Paris : Gallimard, 1998.

MARIN, Thierry. **Pour un récit musical**. Paris : L'Harmattan, 2002.

PATER, Walter. **Essays on Literature and Art**. Totowa : Rowman and Littlefield, 1973.

PAUTROT, Jean-Louis. **La musique oubliée : La nausée, L'écume des jours, À la recherche du temps perdu, Moderato cantabile**. Genève : Droz, 1994.

PERREAULT, Isabelle. Le « méloforme » : mort & transfiguration(s) d'une aporie. **Acta Fabula**, vol. 18, n. 4, 2017. Disponible sur : <https://www.fabula.org/443/acta/document10217.php>. Consulté le : 6 nov. 2021.

PICARD, Timothée. L'évocation musicale : une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature. In : LOCATELLI, Aude (dir.), LANDEROUIN, Yves (dir.). **Musique et roman**. Paris : Le Manuscrit, 2008. p. 23–40.

_____. Musique et indicible dans l’imaginaire européen : Proposition de synthèse. Disponible sur : <<https://sflgc.org/bibliotheque/picard-timothee-musique-et-indicible-dans-limaginaire-europeen-proposition-de-synthese>>. Consulté le : 20 oct. 2021.

PIETTE, Isabelle. **Littérature et musique : contribution à une orientation théorique (1970-1985)**. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1987.

PRIETO, Eric. Recherches pour un roman musical : l’exemple de Passacaille, de Robert Pinget. **Poétique**, Paris, v. 94, p. 153–170, 1993.

RUSSI, Roberto. **Letteratura e musica**. Roma : Carocci, 2005.

SOUNAC, Frédéric. **Modèle musical et composition romanesque Genèse et visages d’une utopie esthétique - broché - Frédéric Sounac, Véronique Gely, Bernard Franco**. Paris : Classiques Garnier, coll. “Perspectives comparatistes”, 2014.

STRAVINSKY, Igor. **Chroniques de ma vie (avec l’aide de Walter Nouvel)**. Paris : Denoël-Gonthier, 1935.

WOLF, Werner. Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. **Word and Music Studies**, Leyde, v. 4, p. 13–34, 2002.

_____. **The musicalization of fiction : a study in the theory and history of intermediality**. Amsterdam : Rodopi, 1999.

ARTICLES ET OUVRAGES SUR WAGNER

ADORNO, Theodor W. L’actualité de Wagner. **Musique en jeu**, Paris, n. 22, 1976.

BAILEY SHEA, Matthew. Wagner’s Loosely-Knit Sentences and the Drama of Musical Form. **Intégral**, Rochester, v. 16–17, p. 1–34, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Critique Littéraire et Musicale**. Paris : Armand Colin, 1961.

_____. L’Art romantique. In : _____. **Œuvres complètes de Charles Baudelaire**. Paris : Calmann Lévy, 1869.

_____. **Richard Wagner et Tannhäuser à Paris**. Paris : E. Dentu, 1861.

BERNARDONI, Virgilio. «Ewig, ewig ein» : interiorizzazione poetica e azione musicale in *Tristan und Isolde*. « **La Fenice prima dell’opera** », 2012-13, Venezia, v. 2, p. 13–30, 2012.

BERTHIER, Philippe. **Toxicologie wagnérienne - Études de cas**. Paris : Bartillat, 2016.

CHAFE, Eric. *Tristan and Isolde* Dramatic Structure. Disponible sur : <<https://www.laits.utexas.edu/tristan/dramstruct.php>>. Consulté le : 7 nov. 2021.

CŒUROY, André. **Wagner et l’esprit romantique**. Paris : Gallimard, 1965.

DAHLHAUS, Carl. **Les drames musicaux de Richard Wagner**. Wavre : Editions Mardaga, 1994.

DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche et autres écrits**. Paris : Gallimard, 1987.

DUJARDIN, Édouard. La revue wagnérienne. **La Revue Musicale. Numéro spécial : “Wagner et la France”**, Paris, 1923.

FANTIN-EPSTEIN, M.-Bernadette. Le leitmotiv wagnérien, entre sons, parfums et couleurs... Disponible sur : <<https://cercle-wagner-toulouse.fr/les-etudes/le-leitmotiv-wagnerien-entre-sons-parfums-et-couleurs>>. Consulté le : 7 nov. 2021.

GRANDSIR, François. Tristan et Isolde. In : PAZDRO, Michel. **Guide des opéras de Wagner**. Paris : Fayard, 1988. p. 296–320.

HIRSCH, Julia. **Traduire l’opéra : mission impossible ? Étude de traductions du livret de Tristan et Isolde de Richard Wagner**. 2011. Mémoire (Master en traduction, mention traduction spécialisée) - Université de Genève. Genève : 2011. <Disponible sur : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17129>>. Consulté le : 7 nov. 2021.

LAVIGNAC, Albert. **Le Voyage artistique à Bayreuth**. Paris : Librairie Ch. Delagrave, 1907.

LE COUSIN JACQUES (ANDRÉ GILL). La musique de Richard Wagner. **L’Éclipse : journal hebdomadaire / dessins d’A. Gill**, Paris, 18 avr. 1869

LEBLANC, Cécile. **Wagnérisme et création en France, 1883-1889**. Paris : Honoré Champion, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Leitmotiv**. In : _____. **DICIONÁRIO de termos literários**. São Paulo : Editora Cultrix, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Wagner androgyne, essai sur l’interprétation**. Paris : Christian Bourgois, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Aurore. In : _____. **Œuvres complètes**. Paris : Robert Laffont, 1993. v. I.

_____. **Le cas Wagner**. Paris : Gallimard, 1974.

PECCI, Riccardo. *Tristan und Isolde* : libretto e guida all’opera. **La Fenice prima dell’opera, 2012-13**, Venezia, v. 2, p. 51–154, 2012.

PEYTON, Henry Hall. Brangäne : Isolde’s Alter Ego. **Arthuriana**, Indiana, v. 11, n. 1, p. 93–107, 2001.

PICARD, Timothée. Figures de Wagner, Wagner comme « figure ». In : _____. **Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)**. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/38107>>. Consulté le : 07 nov. 2021.

_____. La critique musicale wagnérienne : ni la musique, ni Wagner, mais la littérature et la France. *In* : BRUNET, François ; TRIAIRE, Sylvie (org.). **Aspects de la critique musicale au XIXe siècle**. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2002. (Collection des littératures). p. 319–339. *E-book*. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pulm/281>. Consulté le : 21 juin 2022.

_____. « La où j’admire ; là où je trouve à redire », Wagner comme défi. *In* : _____. **Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)**. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. <Disponible sur : <http://books.openedition.org/pur/38107>>. Consulté le : 07 nov. 2021.

PICARD, Timothée. *Parsifal*, testament esthétique et spirituel de Wagner. *In* : GHRISTI, Christophe. **Opéra. Parsifal. Wagner**. Toulouse : Toulouse Métropole, p. 8–11, 2020.

RUFFIN, Gianni. *Tristan und Isolde* in breve. **La Fenice prima dell’opera, 2012-13**, Venezia, v. 2, p. 155–164, 2012.

SCHURÉ, Édouard. Le drame musical et l’œuvre de M. Richard Wagner. **Revue des Deux Mondes (1829-1971)**, Paris, v. 80, n. 4, p. 948–991, 1869.

WYZEWA, Téodor de. « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 ». **Revue wagnérienne**, Paris, p. 150-171, 1886.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

ADAM, Jean-Michel. **Le récit**. Paris : Presses Universitaires de France, 1996. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/le-recit--9782130440901.htm>>. Consulté le : 7 nov. 2021.

BALZAC, Honoré de. **Le père Goriot**. Paris : Calmann-Lévy, 1885.

DALLET, Sylvie ; NOËL, Emile. **Les Territoires du sentiment océanique**. Paris : Editions L’Harmattan, 2012.

D’ANNUNZIO, Gabriele. **Il trionfo della morte**. Roma : Per l’Oleandro, 1933.

DUCAMP, Maxime. **Souvenirs Littéraires : Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand**. Editions Complexe : Bruxelles, 2002.

DUJARDIN, Édouard. **Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l’œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain**. Paris : Messein, 1931.

ELNADY, Ahmed Ali Abdel Gawad. **L’ordre des mots dans la phrase de Gustave Flaubert : position, portée et interprétation des circonstants de (temps, de lieu et de manière) dans l’Éducation sentimentale**. 2005. Thèse (Sciences du langage) - Université Lumière Lyon II, Lyon, 2005. <Disponible sur : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/elnady_a>. Consulté le : 07 nov. 2021.

FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Paris : Fasquelle, 1889.

_____. **L’éducation sentimentale histoire d’un jeune homme**. Paris : M. Lévy frères, 1874.

- _____. Lettres de Flaubert à George Sand. **La Nouvelle revue**, Paris, 1883.
- GALLORINI, Elena. Sobre a musicalidade em prosa: Madame Bovary de Gustave Flaubert. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 58, p. 177–190, 2019.
- _____. **Madame Bovary**. Paris : Garnier Frères, 1971.
- GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris : Seuil, 1983.
- GLEIZE, Joëlle. Le défaut de ligne droite. **Littérature**, Paris, v. 15, n. 3, p. 75–87, 1974.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. **Littérature**, Paris, n. 6, p. 86–110, 1972.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. **Stylistique de la prose**. Paris : Belin, 2003.
- HUGO, Victor. **Les Misérables**. Paris : Hachette, 1875.
- _____. **Os Miseráveis**. São Paulo : Edigraf, 1959. <Disponível sur : http://lounge.obviousmag.org/ai_tia_chica/2013/05/a-onda-e-a-sombra.html>. Consulté le : 28 sept. 2022.
- HUXLEY, Aldous. **Point Counter Point**. Champaign: Dalkey Archive Press, 1996.
- KARAM, Henriete. Figurações da degradação da dignidade humana em E. Zola e em F. Kafka. **Revista Culturas Jurídicas**, Niterói, v. 4, n. 7, p. 87-102, 2017. Disponível sur : <www.culturasjuridicas.uff.br>. Consulté le : 7 nov. 2021.
- KLAUBER, Véronique. **Période, rhétorique**. In : ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. <Disponível sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/periode-rhetorique>>. Consulté le : 4 nov. 2021.
- KNOWLES, Dorothy. **La Réaction Idéaliste au théâtre depuis 1890**. Genève : Slatkine, 1972.
- LANDEROUIN, Yves. **La critique créative**. Paris : Honoré Champion, 2016.
- LOMBARDI, Annalisa. Le récit poétique en question. **Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture**, [s. l.], n. 9, 2019. Disponível sur : <<https://journals.openedition.org/rief/3592>>. Consulté le : 20 juill. 2021.
- MALINOWSKI, Wieslaw Mateusz. Le roman à l'école du symbolisme. In : FRAISSE, Luc (éd.). **L'histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle. Controverses et consensus**. Paris : Presses Universitaires de France, 2005. p. 538-547.
- _____. Schopenhauer dans le roman : à propos de Sixtine de Remy de Gourmont. **Studia Romanica Posnaniensa**, Poznań, v. 29, p. 55–67, 2003.
- MAUPASSANT, Guy de. **Pierre et Jean**. Paris : Paul Ollendorff, 1888.
- MAZALEYRAT, Jean ; MOLINIÉ, Georges. **Vocabulaire de stylistique**. Paris : PUF, 1989.

MIRANDA, José Américo; SOUZA, Rilane Teles de. O verso decassílabo. **Texto Poético**, [s. l.], v. 14, n. 24, p. 150–170, 2018.

MOLINIÉ, Georges. **Éléments de stylistique française**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

NADEAU, Maurice. **Gustave Flaubert écrivain**. Paris : Denoël, 1969.

PINGET, Robert. Une interview avec Robert Pinget. **The French Review**, Champaign, v. XLII, n. 4, p. 548–554, 1969.

PLINE L'ANCIEN, Littré, Émile (éd.). **Histoire naturelle de Pline avec la traduction en français / vol. 2**. Paris : Dubochet, 1850.

PRÉSIDENTE DE LA RÉPUBLIQUE. **La fête nationale du 14 juillet**. [S. l.], 2014. Disponible sur : <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-fete-nationale-du-14-juillet>. Consulté le : 27 avr. 2022.

PRIVAT, Jean-Marie. Ethnocritique d'une fameuse casquette. **Recherches & Travaux**, Grenoble, n. 82, p. 91–102, 2013.

PROUST, Marcel. À propos du style de Flaubert. **NRF**, Paris, n. 76, p. 72–90, 1920.

RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe ; RIOUL, René. **Grammaire méthodique du français**. Paris : PUF, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris : Gallimard, 1963.

SESÉ, Bernard. **LES LUSIADES**. In: **ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-lusiades/>. Consulté le : 16 avr. 2022.

SCHETINO, André Maia. **Pedalando na modernidade: a bicicleta e o ciclismo na transição do século XIX para o XX**. Rio de Janeiro : Apicuri, 2008.

SCHNEIDER, Marcel. **Wagner**. Paris : Seuil, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Le Monde comme volonté et comme représentation**. Paris : Librairie Félix Alcan, 1912.

SIMON, Claude. « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux. **La Nouvelle Critique**, Paris, n. 105, juin-juill., p. 32-44, 1977.

TADIÉ, Jean Yves. **Le Récit poétique**. Paris : Gallimard, 1994.

THIBAUDET, Albert. **Gustave Flaubert**. Paris : Gallimard, 1935.

_____. **Paul Valéry**. Paris : Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers verts », 1923. Disponible sur : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/thibaudet_valery. Consulté le : 5 nov. 2021.

_____. Sur le style de Flaubert. In : _____. **Flaubert**. Paris : Presses Paris Sorbonne, 2006.

TONGMO, Bernard Djoumessi. **Art littéraire et existence**. Paris : Editions Publibook, 2016.

TREMBLAY, Katheryn. **Parages poétiques : Remembrance et poésie dans Kamouraska d'Anne Hébert et L'Amant de Marguerite Duras**. 2016. Mémoire (Maîtrise en études littéraires) - Université Laval, Québec, 2016. Disponible sur : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/26890>. Consulté le : 21 oct. 2021.

WAGNER, Richard. De l'ouverture. In : _____. **Dix écrits de Richard Wagner**. Traduction par Henri Silège. Paris : Librairie Fischbacher, 1898. p. 92–112.

_____. **Parsifal. Poème de Richard Wagner. Traduction de Judith Gautier**. Paris : Armand Colin, 1893.

_____. **Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédées d'une Lettre sur la musique : Le vaisseau fantôme ; Tannhaeuser ; Lohengrin ; Tristan et Iseult**. Paris : Librairie Nouvelle A. Bourdilliat et C., 1861.

_____. **Tristan et Yseult. Poème et musique de Richard Wagner. Version française de Victor Wilder**. Paris : Leipzig et Bruxelles, 1886.

_____. **Tristan und Isolde**. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1860.

ZOLA, Émile. **La joie de vivre**. Paris : Fasquelle, 1985.

SUR LA TRADUCTION

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**. Milano : Bompiani, 2016.

KARSKY, Marie Nadia. Présentation. **Palimpsestes. Revue de traduction**, [s. l.], n. 27, p. 11–26, 2014.

RICŒUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris : Bayard, 2004.

WOODSWORTH, Judith. Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire. **TTR : traduction, terminologie, rédaction**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 115, 1988.

DICTIONNAIRES

Dicionário Larousse Francês-Português/Português-Francês Mini. São Paulo : Larousse do Brasil, 2007.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos**. São Paulo : Globo, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: dicionário da língua portuguesa. 2^a ed.** Curitiba : Positivo, 2008.

FERREIRA, Francisco dos Santos Azevedo. **Dicionário analógico da língua portuguesa. 2^a ed.** São Paulo : Lexicon, 2010.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário prático de regência nominal**. São Paulo : Ática, 1997.

_____. **Dicionário prático de regência verbal**. São Paulo : Ática, 2008.

VINHOLES, S. Burtin. **Dicionário francês-português / português-francês**. 15.ed. Rio de Janeiro : Globo, 1956. 1120 p.

DICTIONNAIRES EN LIGNE

Dictionnaire de l'Académie française. Version en ligne. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

Dicionário Caldas Aulete. Version en ligne. Disponible sur : <https://aulete.com.br/>

Dicionário Houaiss. Version en ligne. Disponible sur : <https://houaiss.uol.com.br/>

Infopédia (Dicionários Porto Editora on-line). Disponible sur : <http://www.infopedia.pt/>

Dictionnaire Larousse en ligne. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

Le Robert. Dico en ligne. Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com>

LITTRÉ, Émile. **Le Littré, Dictionnaire de la langue française**. Disponible sur : <http://www.littre.org/>

Dicionário Michaelis. Version en ligne. Disponible sur : <https://michaelis.uol.com.br/>

TLFi : Trésor de la langue française informatisé. Nancy : CNRTL, 1971-1994. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>

ANNEXES

ÉCRITS ET ARTICLES DE CÉARD SUR WAGNER

ANNEXE A – H. CÉARD : COUPS D'ŒIL ET CLINS D'YEUX

comme des pastilles de Vichy, pour digérer. Moi, j'écoute avec l'esprit. Je cherche à me rendre compte de l'économie du morceau, de la façon dont les effets sont obtenus, du procédé. On a joué une suite d'orchestre de Sébastien Bach ; cela est très peu compliqué comme arrangement, point de marche d'orchestre et quel singulier emploi du cuivre. Comme comparaison avec ce qui a été fait depuis, c'est très instructif. La symphonie pastorale. J'ai toujours trouvé longue la deuxième partie : j'ai éprouvé le même sentiment. Un *Phaëton* de M. Saint-Saëns, poème symphonique dont je défie de donner une idée autre que celle-ci : c'est un air pour faire danser les chevaux du cirque. Un concerto de Mendelssohn, bien joué par le violoniste Sarasate, mais encore, qu'est-ce que cela peut signifier !

J'admire en tous points les fragments de la *Damnation de Faust* de Berlioz. Le « Menuet des Follets » et la « Valse des Sylphes » sont d'une éminente originalité. Et puis c'est d'un voulu ! L'orchestration de la « Marche Hongroise » est étonnante ; je ne connais pas encore de morceau où l'équilibre de l'orchestre soit aussi sensible. Tout est à sa place ; que ce soient les violons ou la grosse caisse, les timbales ou les flûtes qui donnent, on sent qu'il n'était pas possible d'employer à ce passage des instruments autres, sans nuire à l'effet.

XXVIII

Dimanche 15 novembre 1874.

Concert Padeloup.* Une symphonie d'Haydn (n° 52) curieuse à étudier. Comme Beethoven le savait par cœur, et comme il en a profité ! Pre-

mière audition de l'introduction de *Tristan et Isolde* de Wagner.* Cela est fort intéressant. Il y a eu des sifflets et des applaudissements, ceux-ci en majorité. J'étais des applaudisseurs ! Wagner est un chercheur qui peut se tromper et qui se trompe parfois ; mais j'aime mieux les erreurs en avant comme les siennes que les erreurs en arrière. Du reste, cette introduction est fort habilement conçue ; il y a une phrase qui revient perpétuellement avec des mouvements plus ou moins vifs qui est étonnante.

Aujourd'hui j'aurais dû avoir un rendez-vous avec X.* Je l'avais prévenue de ne pas compter sur moi. J'espérais pouvoir l'embrasser dans une chambre qu'un camarade devait me prêter. Au dernier moment il n'a pas pu. Est-ce mauvaise volonté ? Espérons que non. Quoi qu'il en soit, je l'ai avertie que ce soir je n'étais pas libre. J'avais 1° le diable dans ma bourse, 2° un dîner que je ne pouvais manquer, ma famille m'ayant par avance fait entendre qu'elle n'admettrait pas d'excuse. Double raison. Il y en avait une troisième ; dans ce dîner j'espérais trouver une jolie blonde de 17 à 18 ans qui ne paraît pas disposée à mon égard d'une façon trop défavorable. Ce que je perdais d'un côté, je pouvais donc le regagner d'un autre. En outre, sortir avec elle entraîne à des dépenses, et en ce moment je suis obligé de compter. Avec ce que j'ai économisé, j'ai acheté *Tragaldabas*.* J'ai perdu une femme, mais j'ai gagné un livre.

La blonde* est d'une vanité excessive, je l'ai flattée, et ne suis pas loin de la connaître à fond. Elle aime les fanfreluches, je lui ai fait dire qu'elle souhaitait des coupes bleu de ciel et qu'elle estimait fort un sergent-major qui était présent à une noce en même temps qu'elle. Je lui ai laissé enten-

ANNEXE B – H. CÉARD : RICHARD WAGNER ET LES MALENTENDUS

Chronique

RICHARD WAGNER ET LES MALENTENDUS

Un journal, l'autre matin, a mis en circulation une nouvelle singulière. Par ordre supérieur, il aurait été interdit à M. Pasdeloup d'exécuter en entier ce *Lohengrin* dont il a déjà joué le premier acte, dans ses concerts du dimanche. Nous ne devinons vraiment pas quelles raisons artistiques on peut fournir pour justifier cette mesure de rigueur. Pourquoi proscrire ainsi Wagner et sa musique ? Parce que, pendant la guerre, raillant le siège de Paris d'une manière éminemment méprisante, le compositeur a écrit un pamphlet où la garde nationale défile devant la statue de Strasbourg en chantant : *République, blague, blague*, tandis qu'un Victor Hugo en caoutchouc, sorti du trou du souffleur, s'allonge demeurément jusqu'aux frises du théâtre ? Peut-être.

Mais ce factum est-il considérablement plus naïf que *Panne aux Arts*, cette parodie que le Théâtre-Déjazet joua en 1861, aux lendemains de la chute du *Tannhäuser* ? Est-il plus soûtement injuste que les caricatures où M. Richard Wagner, alors qu'à Bayreuth, dans son théâtre spécial, il dissimula l'orchestre derrière la scène pour éviter les sonorités trop retentissantes, est journellement représenté comme un musicien à grand fracas, tapant sur des chaudrons à grand renfort de mailloches, et enfonçant les notes à coup de maillet dans l'oreille désespérée de ses auditeurs ? On n'écoute pas assez attentivement Wagner musicien ; on ne lui pas assez soigneusement Wagner écrivain, autrement dit le poète qui a écrit les librettos du *Tannhäuser*, du *Lohengrin* de *Tristan et Isolde*, pour parler des seules œuvres traduites en français, devant le compositeur qui a écrit les grandes finales et les extraordinairement éthers duos d'amour des partitions que je viens de citer, on oublierait vite qu'il fut un jour un vaudevilliste basement rancunier et un satirique tour à fait dépourvu

d'esprit. En outre, si on a trop lu cette farce sans valeur, on connaît trop imparfaitement ses écrits théoriques. Au fond de la haine nationale que je vois affecter pour cet homme il y a une considérable ignorance, et les monstruosité contre lesquelles on s'insurge, la vérité est qu'on les lui prête.

Par exemple, l'accuse-t-on assez d'avoir écrit que les Français étaient un peuple de singes ! mais ouvrez sa brochure intitulée *Art et Politique*, page 41. Certes oui, la phrase s'y trouve. Mais c'est une citation qu'il emprunte à Voltaire. Et non pas dans un but de simple grossièreté ; étudiant les conditions particulières d'existence de l'œuvre d'art au dix-septième siècle, il la montre tournant à l'enjolivement de la vie réelle, ce qui, dit-il, « ne pouvait être obtenu que par une direction donnée à la nature simienne signalée par Voltaire chez ses compatriotes. » (Page 42). Et il insiste, et il établit à la page 43 « que la cour de Versailles, entièrement contrainte d'après des prétentions théâtrales à l'effet, était représentée comme le seul type du sublime et du noble ». La Fontaine avant Voltaire avait dit lui aussi en parlant des courtisans.

Peuple d'Amérique, peuple singe du maître.

Et pourquoi donc cette grande sévérité pour Wagner, qui, au demeurant, dans une circonstance identique, n'a pas eu d'opinion personnelle, et simplement a répété l'avis autorisé de deux grands maîtres français ? Les griefs ne s'arrêtent pas là. On lui reproche aussi d'avoir émis violemment la prétention de créer la musique de l'avenir. Pages 19 et 20, feuilletons : la lettre à M. Frédéric Villot, lettre dont il a fait précéder la traduction de ses quatre poèmes d'opéra. Là, Wagner explique nettement d'où il part, ce qu'il veut essayer d'atteindre, et il dit :

Je ne crains point d'empêcher de reconnaître que les divers arts, isolés, séparés, cultivés à part, ne pourraient à quelque haut sur que de grands génies eussent porté, en définitive, leur puissance d'expression, essayer pourtant, sans retomber dans leur rudesse native et se corrompre fatalement, de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limites qui résulterait précisément de leur réunion. Il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est à l'extrémité de sa puissance, à donner la main à l'art voisin. Je trouvais un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art

particulier ; il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie et de la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. Je cherchais ainsi à me représenter l'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers, et la faire coopérer à la réalisation supérieure de son objet. La situation subordonnée des théâtres, dans notre vie publique, ne me permettait pas de croire que cet idéal pût arriver de nos jours à une réalisation complète ; je le désignai donc sous le nom d'*œuvre d'art de l'avenir*.

On trouve-t-on dans tout ceci la fameuse théorie dont on nous a tant rebattu les oreilles, la théorie d'une musique particulière, spéciale, dérangeant toutes les règles et capable seulement d'être comprise dans l'avenir ? Nulle part, n'est-ce pas. Néanmoins Wagner est condamné, patriotiquement, pour une citation empruntée à Voltaire, artistiquement, pour une opinion qu'il n'a jamais émise.

Et voilà longtemps que ce malentendu se prolonge. On a appelé Wagner révolutionnaire, sans prendre la peine de remarquer que ce novateur n'était qu'un grand

continuateur. Ses opéras, remontant à Sophocle, appliquent à l'ancien tragédie les procédés de la technique moderne. Comme Monteverdi dans son *Orphée*, comme Gluck dans son œuvre entière, il essaye de ramener le drame lyrique à la forme antique en mêlant intimement la musique et le drame, la note et la parole, la voix et l'instrument. A cet effet, il construit son poème de manière à ce que, comme il le dit lui-même, il pénètre jusque dans les fibres les plus ténues du tissu musical. Et quand, pour l'exécution de son projet, cet homme déploie une science professionnelle si grande qu'il résume à la fois celle de Weber et celle de Beethoven, quand, se créant une manière par la connaissance complète de la manière de tous les grands maîtres, employant superbement tous les procédés d'orchestration de ses devanciers, en découvrant de nouveaux qui lui sont particuliers, à la fois symphoniste et poète, il bâtit une œuvre colossale, on refuse de l'entendre, et sans remarquer le grand nombre d'italianismes qui malgré tout se sont fauillés dans ses partitions, on l'accuse de manquer totalement de mélodie.

C'est le reproche qu'on adresse toujours aux musiciens supérieurs. Chose curieuse, Rossini même l'a subi, et voici ce qu'on peut lire dans la *Gazette de France*, numéro du 6 juin 1824 :

Un homme extraordinaire, miraculeux, universel, fécond, divin, le régénérateur prochain de la musique en France, c'est (a-t-on besoin de le nommer ?) M. Rossini, le vrai modèle des compositeurs passés, présents et futurs. *Il ne s'amuse pas à chanter, lui*. Consultez plutôt son œuvre. Sur trente ou quarante opéras, un seul air agréable (*Di tanti palpiti*), mais en revanche grand fracas dans l'orchestre, toutes les notes doublées ou triplées, des effets, de la science !...

Comme on voit, les réactions artistiques ne varient pas beaucoup leur vocabulaire. A soixante et un ans de distance les mêmes critiques se reproduisent. Seulement, le progrès aidant, aujourd'hui on va jusqu'à supprimer les œuvres trop gênantes.

Mais, décidément, je ne puis croire à la nouveauté de ce journal. Non, un ordre supérieur n'a pas arrêté les archets et les cuivres de l'orchestre des concerts populaires répétant déjà le *Lohengrin*. A quoi bon du reste ? Quand même, par chauvinisme inintelligent, ou besoin naturel de réaction, on interdirait l'audition des opéras de Richard Wagner, en France, on n'arrêterait point son influence. Elle a été, elle est encore considérable, décisive. Les meilleurs de nos compositeurs l'ont subie : Saint-Saëns, Beyer, Massenet, d'autres encore, et elle s'étend si loin, qu'elle gagne jusqu'aux moindres, M. Massé, par exemple. Dans son *Paul et Virginie*, il s'est guichement servi des procédés perfectionnés du grand maître allemand ; même il lui a emprunté des phrases mélodiques. Je lui rends cette justice : il les a si cruellement défigurées, qu'elles sont devenues presque méconnaissables.

HENRY CÉARD.

Henry Céard, Richard Wagner et les malentendus, *Le Grand Journal*, 23 février 1880.

ANNEXE C – H. CÉARD : VAISSEAU FANTÔME

VAISSEAU-FANTÔME

Il était vraiment bien nommé cet opéra intitulé le *Vaisseau-Fantôme*, qui fut joué fugitivement sur la scène de l'Académie royale de musique le 9 novembre 1842 et s'en alla de l'affiche après neuf représentations. Ce fantôme d'opéra et de navire apparut encore de temps en temps, à de rares intervalles. Des fragments en étaient exécutés pour servir de levers de rideau à des ballets aujourd'hui aussi oubliés que lui. Le néant a tout repris. Je parle du *Vaisseau-Fantôme*, opéra en deux actes et trois tableaux de Dietsch, chef d'orchestre à l'Opéra, honnête homme et musicien non sans valeur, que des circonstances particulières mirent, malgré lui, en rivalité avec Richard Wagner.

En 1842, Wagner ayant écrit *Rienzi* montait, dans les théâtres de musique, tous les calvaires de déboires promis aux jeunes compositeurs. *Rienzi* refusé partout où des cordes grinçaient sous des archets tout blancs de colophane, il écrivit le *Hollandais volant*, dont les directeurs dédaignèrent la musique. Le livret cependant leur parut acceptable. Ils ne jouèrent pas la musique, mais consentirent à s'accommoder du livret. Il fallait vivre. À défaut de bénéfice meilleur, Wagner céda son scénario à l'administration de l'Opéra. Malgré la médiocrité du prix d'achat, il trouvait là un moyen d'existence. Puis, ayant réduit au piano la *Favorite* de Donizetti, et le *Guitarrero* de Halévy, par la condescendance naturelle aux hommes de génie, les emplois subalternes ne lui répugnaient pas. Il attendait son heure et ne s'embarrassait point des détails. Donc, pour quelques louis bien sonnants en sa poche misérable, il vendit le sujet du *Hollandais volant*, lequel, remanié par M. Paul Foucher et traité par M. Dietsch, devint le *Vaisseau Fantôme*.

Je l'ai lue hier à la bibliothèque de l'Opéra, cette partition tellement condamnée que jamais aucune réduction au piano n'en fut éditée. Je l'ai lue, tournant la page de la partie conductrice d'orchestre, cependant que la poudre des copistes, jetée pour sécher les notes, tombait devant moi et formait au-dessous du pupitre un petit tas de cendres mélancoliques. Je l'ai lue, avec le respect qu'on éprouve dans les cimetières. Il se levait de l'œuvre la grande tristesse des choses mortes, et quand je songeais que le compositeur de cette œuvre sans espoir devant l'avenir, plus tard devenu subalterne à son tour, avait été le chef de chant chargé de faire répéter le *Tannhäuser*, n'oubliant pas quel artistique et dévoué concours il avait, en cette occasion, prêté à Richard Wagner, j'étais plein d'une pitoyable pitié pour cette intelligence d'homme, laquelle n'ayant point réalisé son rêve, comme d'une œuvre personnelle travaillait généreusement à la réalisation du rêve d'un autre.

Je n'ai pas à juger le *Vaisseau Fantôme* de Dietsch ; mon maître et mon collaborateur Emile Pessard pourrait seul s'expliquer là-dessus comme il convient. Je crois cependant être d'accord avec lui, en disant que l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*, avec ses bruissements de mer et ses plaintes des maudits, est conçue dans un sens parfait du pittoresque. Si elle n'égale pas l'ouverture du *Hollandais Volant* par la puissance, elle ne lui est pas très-inférieure comme intention descriptive, et prouverait à elle seule combien Dietsch fut un esprit élevé, sinon haut, généreux et désintéressé.

J'ai lu aussi le livret, et c'est du livret dont je puis plus spécialement parler. Il présente un double intérêt. D'abord on y voit quelles médiocres déformations ont fait subir au texte original de Wagner les habitudes dramatiques d'un librettiste de 1842, et comment M. Paul Foucher a ramené à des conceptions poncives, les conceptions originales du poète ; comment aussi ce livret, tantôt avarié dans son texte, tantôt respecté dans ses intentions, a été le générateur de deux puissantes œuvres de la littérature contemporaine.

(suite de l'article à la page suivante)

Wagner imagine que Seuta, la fille d'un capitaine, par l'hypnotisme d'un portrait s'éprend sentimentalement d'un navigateur maudit, condamné par le ciel à errer sur les mers, jusqu'au moment où, descendant à terre tous les sept ans, il trouvera enfin, à quelqu'une de ces échéances, une femme éperdument fidèle. Seuta, par une grande expansion de son individu, rêve de devenir l'épouse idéale de cet être prédestiné au malheur, puis à la rédemption par l'amour intellectuel d'une femme. Les tendresses féminines n'allant jamais sans cruauté, pour le marin chimérique Seuta délaisse un amoureux plus immédiat. Elle le désole et pousse l'enthousiasme, le délire même de l'abnégation jusqu'à se jeter dans la mer pour délivrer de l'enfer éternel le mystérieux commandant du *Vaisseau fantôme* à qui elle a religieusement dévoué son corps, — et, disons le mot — les forces hystériques de son esprit.

Passons sur le bourgeoisisme du livret parallèle exécuté par M. Paul Foucher. Oublions que le punch s'y appelle « le rhum enflammé » et que si une ballade se chante, c'est qu'il ne faut pas oublier d'avoir peur, et que le soir, c'est pour cela qu'en grand nombre on se rassemble. Négligeons que la mer s'y appelle « un mobile royaume » où le maudit trouve « un purgatoire flottant ». Tachons de ne pas nous souvenir que si le père de Seuta qui, par transposition, s'appellera Minna, prétend marier le capitaine du *Vaisseau Fantôme* à sa fille, c'est que ce capitaine possède « un navire magnifique et qui tient du prodige »

lequel par sa vitesse et son appui, pourra seul relever son commerce aujourd'hui « et qu'il rencontre là » un gendre opulent. Homme ou démon, vive l'enfer ! Au diable il ouvrira sa porte, si le diable ou l'enfer apporte la richesse et le bonheur. Ce sont là naïsseries ordinaires aux industriels en scénarios soi-disant lyriques, mais voici qui vaut mieux :

Le fiancé dédaigné est entré dans les ordres et, devenu rapidement prêtre, c'est lui qui doit bénir l'union de son ancienne fiancée avec le navigateur maudit. Héroïquement, il procède à la cérémonie et donne celle qu'il aime à son rival.

Ouvrons maintenant les œuvres de Victor Hugo; cette scène, nous allons la retrouver. C'est celle où Gilliat dédaigné mène lui-même Dernehette et Ebenezer chez un pasteur protestant et, comme témoin, fait procéder devant lui au mariage qui déterminera sa désespérance et sa mort. Ainsi, par la comparaison du texte, on peut induire que Victor Hugo, en 1842, avait vu l'opéra de Dietsch. La situation inventée par Paul Foucher lui avait paru satisfaisante, et elle resta si profondément fixée en son esprit que, trente-cinq ans après, elle réapparaissait dans sa mémoire et que, agrandie par son génie, elle fournissait un des épisodes les plus tragiquement humains de cet admirable livre d'amour et d'océan qui s'appelle les *Travailleurs de la mer*.

Wagner qui, par ricochet, inspira un épisode au plus grand des poètes français, directement, plus tard, avec le même *Hollandais volant*, inspira une des plus belles pièces d'Ibsen : la *Dame de la mer*.

Regardez-la cette Ellida, hypnotisée par la pierre lumineuse que porte à sa cravate un marin qu'elle aperçut une fois dans sa vie, et avec qui, échangeant un mystique anneau de fiançailles, elle a promis un amour indéterminé. Elle a les mêmes prédispositions de détraquement physiologique que Seuta ; étant de même tempérament, elle est de même construction intellectuelle. Elle suivrait au lointain l'homme de ses rêves, comme Seuta se noie pour sauver l'amoureux de son imagination. Mais ici, une notion nouvelle intervient : la notion de la liberté et de la responsabilité.

Seuta est mal défendue par son père, qui ne l'invite pas à la réflexion et la laisse accomplir jusqu'aux extrémités ses fantaisies élégiaques et morbides. Ellida est mariée à un époux de bon sens, prêt à ne point contrarier son indépendance, à condition cependant qu'Ellida saura jusqu'où la conduira la pratique de cette indépendance. Il permet qu'elle se rencontre avec l'homme qui l'attire, convaincu que la réalité contemplée de près sera la meilleure correction d'un idéal désordonné. Puis, après le rendez-vous : « Tu l'as vu, lui dit-il, est-ce qu'il ressemblait à ton rêve ? »

Non ! Les individus jamais ne ressemblent à l'idée qu'on se fait d'eux. Ellida, assagie, se résigne au foyer conjugal. L'observation et le libre arbitre ont vaincu la fatalité, triomphé des chimères. Il ne reste plus de vaisseau fantôme, excepté celui-là à qui Richard Wagner, dans son opéra, par la toute puissance de son invention et de son orchestre, a donné une artistique, une musicale existence.

Henry Céard.

Henry Céard, *Vaisseau fantôme*, L'Événement, 15 mai 1897.

ANNEXE D — H. CÉARD : ATOUR DE "TRISTAN"

AUTOUR DE "TRISTAN"

Je tiens que « Tristan et Isolde » de Richard Wagner, est un absolu chef-d'œuvre. Je laisse de côté les considérations de plaisir des yeux et d'agrément matériel, les seules d'après lesquelles, on juge d'ordinaire les ouvrages lyriques, et me crois en droit de souligner que, esthétiquement parlant, jamais invention de génie ne fut poussée à une plus complète réalisation. Que la partition plaise ou déplaise, là n'est pas la question. Ce qui domine toutes les critiques, c'est que Wagner a mis là le meilleur de sa science et le plus intime de son émotion. L'homme avec l'artiste vibre éperdument en ces trois actes exaspérés d'amour, et ils demeurent uniques dans l'histoire de la musique autant par la puissance formidable des procédés d'expression que par la nature casuistique des sentiments que l'orchestre interprète avec tant de nuances et de délicatesses. Les instruments, phase à phase, commentent de la manière la plus prodigieuse et la plus nouvelle les gémissements d'un drame purement intellectuel, tellement intellectuel qu'il peut se passer de sous accessoires. Le milieu même s'indique, non par des mots, mais par des sonorités. Et qu'on discute le système tant qu'on voudra, n'empêche que dans « Tristan et Isolde » la symphonie devient humaine à ce point qu'on dirait que les personnages ont prêté le sentiment psychique de leurs nerfs aux chanterelles des violons et aux cordes des harpes.

Il se produit, à la représentation, ce phénomène vraiment digne de remarque et d'étude, que ce sont précisément les détails pittoresques et extérieurs de la mise en scène qui gênent l'audition et la rendent parfois moins satisfaisante.

Encore que Wagner fut bien persuadé combien son extraordinaire orchestre suffirait à tous les commentaires, il n'a pas cru pouvoir se dispenser de compter sur la mimique, pour formuler aux yeux, le drame psychologique que les chanteurs jouaient sur le théâtre. Dans les indications mises sur sa partition, il s'est évertué à formuler comment le moindre mouvement, le moindre geste, devait toujours mathématiquement coïncider avec certaines inflexions de la musique. Il comprenait bien que le manque d'accord entre la symphonie et ses interprètes vocaux, rendrait la symphonie obscure et le mouvement ridicule. Mais il ne s'est pas avisé que mettant son drame hors de l'humanité, il demandait à l'humanité de lui servir d'auxiliaire. Cette contradiction, devant « Tristan et Yseult » cause souvent notre déplaisir. Ce déplaisir objectif est vite compensé par la splendeur de l'harmonie, mais puisque nous éprouvons ce malaise, il convient d'en chercher les raisons.

D'abord le philtre ! Les commentaires démontrent la nécessité symbolique de son intervention, personnellement, elle ne me frappe pas, et il me semble que ce breuvage de mort, par la subtilité d'une confidente, se changeant en breuvage d'amour, a des airs de mauvais quiproquo. Je ne vois pas en quoi l'action gagne à l'emploi de ce subterfuge plus grossier, au sens dramatique du mot que vraiment indispensable. Wagner eût montré plus de délicatesse en se privant de ce moyen un peu comique. Mais enfin, puisque le philtre existe, il faut le boire, et je discute seulement sur la façon dont il s'administre sur le théâtre.

Or, alors qu'il conviendrait de dissimuler le plus possible la coupe où se verse le délire, et qui existe bien plus par ses effets que par sa forme, cette coupe rendue trop visible offense les yeux, et donne l'impression pénible qu'elle va provoquer quelque chanson à boire. Comment l'atténuer ? Comment ne pas si ostensiblement faire sentir sa présence, voilà ce qu'on a paru ne pas chercher, et voilà pourquoi la beauté de l'œuvre en cet endroit est un instant contrariée.

La torche flambant devant la porte des appartements d'Yseult n'apparaît pas comme beaucoup plus heureuse. Je sais bien que tout à l'heure, quand elle s'éteindra, elle aura l'ambition de figurer la nuit de néant passionné ou souhailant de s'abîmer les deux frénétiques amants ; n'empêche que, à l'œil, elle prend l'aspect fâcheux d'un bureau de tabac. J'imagine qu'il la faudrait plus ardente, et répandant dans l'obscurité de la nuit une plus farouche lumière. En vain, je cherche en cet ustensile trop précis la puissance d'intention que lui prêtent le poète et le compositeur.

J'en dirai autant de l'écharpe agitée par Yseult pour appeler Tristan dans sa solitude énamourée. C'est un pauvre

linge qui se remue comme s'il séchait au grand vent, sur une corde dans un verger, et qui n'exprime en rien la fureur de l'attente et du désir. Pourtant, en l'occurrence, il existait un document qu'il convenait de ne pas négliger. Je veux parler de l'admirable lithographie publiée par Fantin Latour, lithographie où Yseult, toute transportée d'espérance, semble envolée de tout son corps derrière l'écharpe lumineusement tremblante au milieu des ténèbres, et qui semble poussée dans les airs par les ondes de la musique. L'effet se pouvait reproduire. Il eût été considérable. On ne s'est pas préoccupé de le connaître et de l'imiter.

En scène, les femmes risquent toujours de marcher sur leurs robes, et de choir les pieds embarrassés dans les plis trainants de l'étoffe allongeant leur stature. Mais, dans Tristan, la précaution constante prise par Yseult pour ne pas tomber détruit tout élan et toute vérité de mouvement. La cantatrice avant de se jeter au devant du héros de son âme, préalablement, relève sa jupe comme une passante au moment de traverser une rue, et l'expansion rêvée souffre de ces petites misères de costume. Sous ces réserves toutes matérielles, lyriquement Mlle Grandjean contenterait les plus difficiles. Vaillance, sûreté de voix, ampleur de style, elle déploie dans Yseult un brave et généreux talent.

Ajouterai-je que les décors trop massifs, pas assez ouverts — et je n'ignore qu'on les construisit de la sorte pour ne point évaporer la voix des chanteurs — manquent de vague, et n'enveloppent pas assez les personnages d'une atmosphère de légende et de rêve. Mais à quoi bon insister sur des inconvénients inévitables peut-être, car l'idéal se formule mal, même par les plus excellents des décorateurs. Ce qui demeure d'indiscutable et d'immuable dans la représentation de *Tristan et d'Yseult* c'est la rare supériorité de l'orchestre, si à l'aise dans le développement du vaste océan sonore submergeant et les acteurs et les spectateurs.

Si on examinait bien, peut-être certains « allegro vivace » — et ils sont nombreux aux pages de la partition — ne prennent-ils pas toute la fougue indiquée par le compositeur. Il faut tenir compte de l'effort à entraîner parfois des voix d'hommes un peu pesantes et attardées sur les mots ; et la mémoire de Wagner peut se féliciter d'une exécution malaisée à rendre magistrale après les magistrales exécutions de M. Lamoureux. *Tristan et Yseult* ont leurs fervents et leur ferveur redoutait quelque désillusion. J'en sais qui sont sortis du théâtre avec de nouvelles raisons d'admiration et d'enthousiasme.

Henry CÉARD.

**ARTICLES DE CÉARD
SUR LE WAGNÉRISME DE ZOLA**

ANNEXE E — H. CÉARD : M. ZOLA À L'OPÉRA

M. ZOLA À L'OPÉRA

Quelles belles railleries éclatèrent il y a quelque vingt ans, quand M. Emile Zola, dans le *Ventre de Paris*, écrivit le morceau devenu célèbre sous le nom de symphonie des fromages ! Quelle caricature curieuse à évoquer aujourd'hui que cette caricature dans laquelle, plus tard, le *Charivari* représenta le romancier en chef d'orchestre, archet en main et dirigeant l'exécution d'un opéra de sa manière !

La facétie est devenue une nouvelle sérieuse. L'ironique hypothèse passe aujourd'hui pour une incontestable vérité. On annonce sans démentis que M. Emile Zola écrit un livret spécialement destiné à l'Académie nationale de musique. Avant les violons, les directeurs et l'écrivain ont pris l'accord. Un traité en bonne forme a été signé par-devant d'authentiques notaires.

M. Zola à l'Opéra ! L'aventure n'est pas aussi extraordinaire qu'un examen superficiel le pourrait faire croire. Elle est inattendue, sans doute, mais logique et bien concordante avec l'attitude ordinaire de M. Emile Zola. Elle résulte de cette propriété particulière de son esprit qui le pousse à se précipiter vers l'actualité avec la même avidité que le potassium met à se précipiter vers l'eau.

Quand il entra en littérature, la peinture surtout inquiétait les intelligences. Il se rangea du côté de Manet, et, champion inlassable, à force d'articles, il contribua au succès du nouveau maître. Sainte-Beuve venait d'indiquer l'importance sourde et croissante que la physiologie prenait dans les œuvres de l'écrivain. A distance, dans le grand amphithéâtre d'anatomie sociale dont Balzac est le génial prosecteur, M. Zola poussa des investigations nouvelles et commença d'écrire son histoire naturelle d'une famille sous le second Empire.

Mais voici maintenant que le socialisme gronde et que les grèves préoccupent l'opinion. Alors, M. Zola, l'ouvrier infatigable dont la plume n'est jamais sèche à côté de la page blanche et qui ne compterait peut-être pas dix jours de chômage dans sa vie entière, M. Zola écrit *Germinal*, et devient le poète des revendications et le leader de la faim.

Le mysticisme à son tour le tente, car le mysticisme vient de devenir une mode d'esprit et une manière d'être littéraire, M. Emile Zola publie le *Rêve*. Récemment encore, si dans *Lourdes* il a essayé d'une transaction entre le scepticisme et la foi c'est moins par sollicitation philosophique de donner une solution à de difficiles problèmes d'intelligence, mais par habitude de se mêler aux spectacles les plus divers de la comédie contemporaine et d'en donner l'artistique memento.

Richard Wagner, dans le même temps, menait à l'Opéra un bruit d'instruments et de systèmes égal au bruit de prières et de conversions que provoquait Bernadette. M. Emile Zola est donc allé vers l'Opéra par la même pente de curiosité passionnée qui l'avait mené à la grotte miraculeuse. Pèlerin de toutes les nouveautés tandis qu'il voyageait dans la peinture, qu'il était un peu le touriste de la science et que, dans la religion, il paraissait en villégiature, à l'Opéra, au contraire, on dirait qu'il est naturellement chez lui. Il n'y arrive pas. Il semble, au contraire, qu'il y rentre et que son installation intellectuelle y soit faite depuis longtemps.

N'est-ce pas lui qui, à propos de Gustave Flaubert et de l'*Education sentimentale*, écrivait cette appréciation presque prophétique aujourd'hui : « A mon sens, tous nos livres que nous croyons vrais sont, à côté de celui-ci, des opéras arrangés pour le spectacle et la musique. » Des opéras, vous entendez bien, c'est ainsi que l'auteur des *Rougon-Macquart* qualifie lui-même son œuvre et il ne se trompe pas. Plus encore qu'il ne le confesse, les procédés par lui employés dans l'exécution de ses livres sont des procédés empruntés à l'art musical.

Faut-il tenter la démonstration technique ? Elle n'rait ni sans longueur ni sans pédantisme. Mais, au hasard de la mémoire, chacun se rappellera aisément dans n'importe quel tome au choix, parmi les vingt volumes des *Rougon-Macquart*, M. Zola, par un artifice semblable aux artifices du contre-point et de la fugue, ramène avec un parti pris savant et obstiné les termes exprimant l'idée dominante de son livre. Qu'on ne croie pas comme il arrive souvent, qu'on ne croie pas à des négligences et à des répétitions amenées par la fatigue.

Point dutout. Ce sont là des effets voulus et calculés qui sont appliqués systématiquement, à peu près comme Richard Wagner, dans l'instrumentation, fait réapparaître au milieu des scènes capitales de ses opéras, les dessins mélodiques par lesquels il symbolise pour l'oreille le caractère des personnages et l'intensité passionnelle de l'action où ils se débattent. Comme l'auteur de la *Tétalogie*, l'auteur des *Rougon* se sert de thèmes conducteurs et pourrait montrer ses *leit-motiv*.

Tantôt ce sont des substantifs. Tantôt ce sont des épithètes. Par leur retour volontaire et parfois despotique, une sorte de tonalité s'établit et se maintient. Une atmosphère se crée. Dans la *Curée*, le poème du clinquant, le mot *tuisant* se répète avec une obsédante ténacité. Dans le *Ventre de Paris*, cette ode à la digestion, le mot *gras* abonde. Eugène Rougon tient pour la puissance

brutale et le mot *force* se lit presque à chaque page de son histoire.

Et ainsi de suite tout du long de l'œuvre : dans *Nana*, où le mot *détrangement* sonne sans cesse comme un glas de folie ; partout, dans le *Docteur Pascal*, où l'on rencontre éperdument le mot de *jeunesse*. Il n'est pas jusqu'à la solennité tant raillée de l'escalier de *Pot-Bouille* qui n'ait logiquement sa raison et une espèce d'allure wagnérienne.

L'emploi du procédé musical est donc permanent chez M. Zola. Il ne faut pas oublier non plus que s'il a écrit la fameuse symphonie des fromages, il a écrit aussi l'admirable symphonie de la mort d'Albine dans les roses de la *Faute de l'abbé Mouret*, et je crois que c'est plutôt celle-là qu'il conduira à l'Opéra avec l'archet que lui prêta jadis divinatoirement le *Charivari*.

Et puis, sans explication plus longue, qui sait si l'Opéra recherché aujourd'hui par M. Zola n'est pas une sanction définitive pour un artiste et pour une œuvre. C'est là précisément où, grâce aux chanteurs, la parole antique s'accomplit et où la gloire voit réellement sur la bouche des hommes, et peut-être les orgues de Barbarie portés sur les dos d'Auvergnats sont-ils le meilleur véhicule vers l'immortalité.

Rigoletto est certainement plus connu que le *Roi s'amuse*.

Henry Céard.

Henry Céard, M. Zola à l'Opéra, Le Matin, 13 octobre 1894.

ANNEXE F — H. CÉARD : À PASDELOUP

A PASDELOUP

Royer, Ambroise Thomas en tête, quiconque, à Paris, tient rang dans la musique, ont fait parvenir au conseil municipal une pétition demandant que le nom de Pasdeloup soit attribué à quelque rue de Paris avoisant le Cirque d'Hiver. M. Quentin-Bauchart, qui est à l'Hôtel de Ville l'avocat de la gloire des célébrités sans hommage officiel, a présenté la réclamation. Elle a été bien accueillie. La commission compétente délibère. On ne peut douter de son avis. Il sera favorable. Bientôt, le service des Travaux, en lettres blanches sur le fond bleu d'une plaque émaillée, insérera le nom de l'artiste vaillant et dévoué qui, à ses risques et périls, par la fondation des concerts populaires de musique classique, entreprit d'intéresser Paris à la musique.

Qui voulait des chefs-d'œuvre? Sans subvention sérieuse, pendant quinze ans, Pasdeloup les mit à la portée de tous pour quinze sous.

Oh! ces places à quinze sous, tout le monde les a connues à l'heure de la pauvreté d'argent et de l'enthousiasme d'esprit. Aujourd'hui, il n'est peut-être pas quelqu'un, parmi les plus autochtones dans la littérature, ou l'art, ou la musique — la politique même — qui, par les après-midi pluvieuses des dimanches d'automne, n'ait fait queue devant la porte du Cirque d'Hiver. On espérait un siège toujours rare tant l'affluence était en grand appétit de connaître, et on se résignait gaîment à demeurer de bout pendant deux heures pour applaudir, avec les superbes créateurs du passé, les méconnus du temps moderne, qui, à l'heure qu'il est, grâce à Pasdeloup, sont devenus des maîtres.

On montait. Derrière les stalles de troisième galerie, on se bousculait, on s'enfessait en un lieu précis, face à l'orchestre, parce qu'on avait déterminé que là était le « point symphonique », le meilleur rendez-vous des sons. On était en avance, et, par des plaisanteries, on amusait l'impatience.

Sous les quatre lustres tombant du plafond avec le gaz mis à bleu, les pupitres se dressaient tout blancs dans la solitude, devant le bataillon muet des rouges contrebasses. Seul, parmi le désert de l'orchestre, un musicien se glissait, tirait d'une boîte un instrument de cuivre qu, au milieu du crépuscule de la salle, lui-même comme un soleil. Il le tournait, le retournait, semblait lui faire subir de magiques préparations. C'était Mohr, le cor solo qui chauffait son instrument, le mettait à la température téchnique de la protéger contre les fausses notes et les courbes. Or, la faulx toujours répétée, le calembour toujours goûté, était de dire : Voici le cor Mohr.

Le cirque s'emplissait peu à peu. Les artistes entraient. L'ombre se rayait de la ligne des archets blancs de colophone, cherchant le *la* sur les violons. L'oeur du crotin des chevaux se mêlait aux parfums des femmes. Alors, dans la clarté du gaz, soudainement relevé, un gros homme apparaissait. Des bravos frénétiques éclataient. Il saluait d'un air reconnaissant et bourru, se retournait, ouvrait la partition, frappait des coups sur son pupitre. Un grand silence se faisait. Alors évoqués sous le bâton de mesure de Pasdeloup révélateur, Beethoven, Mozart, Schumann, Wagner, Meyer, Massenet, Saint-Saëns, tous ceux qui par l'éloquence des sons ont dit les élans, les galles, les tristesses et les ambitions d'amour du monde, chantaient leurs mélancoliques, leurs joies et leurs hymnes de triomphe.

Combien ont connu là leurs premières admirations et, il faut bien le dire aussi, leurs premières injustices!

Comme on acclamait Beethoven! Mais quelle brayante indifférence on manifestait aussi pour les ancêtres de son génie. Il était certaine canzonetta d'un quatuor d'Haydn qui provoquait sans fin des quolibets féroces. On ne lui pardonnait point sa ressemblance avec le motif populaire : « Ah! si papa savait ça! » et on ne se gênait pas pour en faire tout haut l'insolente remarque.

Les partis pris se manifestaient avec violence. L'esprit parfois leur servait d'exuse. C'est là que, après l'exécution d'une symphonie de Gounod laquelle ne laissa pour de mémoire, un helléniste improvisé cria du fond de la salle : « Gounod, ôde », — Gounod, musique de femme.

Avec quelle cadence d'ironie les têtes se balançaient pendant l'audition du menuet de Boccherini, qu'on traitait volontiers de musique faite par un hauneton enfermé dans une boîte à mouches. On se passionnait, ayant la conviction à défaut de critique, écoutant plus aux sensations du moment qu'aux considérations d'exégèse et d'histoire. Sur ces minces productions dont on affectait de dédaigner la dentelle de sonorités, et que Pasdeloup faisait figurer dans son programme par équilibre et calcul, afin de satisfaire les goûts anciens d'une partie de sa clientèle, on venait avec fureur le mépris infligé à des œuvres plus hautes : Wagner contesté jusqu'au sifflet, Massenet malmené avec sa première suite d'orchestre, Berlioz surtout, Berlioz publiquement insulté, et, dans la stalle de première qu'il occupait toujours, secouant les lazzis de ses contemporains pour applaudir Beethoven après avoir été chuté.

C'est que, du premier coup, la jeune

assistance qui siégeait à la Montagne, par son goût pour les nouveautés était entrée en hostilité avec les auditeurs des places d'en bas, lesquels respectaient les vieilles formules. On s'interpellait, on se querellait même. Le mouvement de la bataille échauffait la température. L'atmosphère devenait irrespirable. Alors, pendant un entr'acte, un grand cri éclatait : « De l'air, de l'air. » Des protestations forcées y répondaient. Un immense charivari s'en suivait.

Toutes les révolutions se décident sur un mot mal compris ou sur une phrase dont le sens se fausse. Au temps du romantisme, Victor Hugo, dans *Hernani*, ayant écrit : « Vieillard stupide, il l'aime! » ses adversaires feignirent d'entendre : « Vieil as de pique », ce qui ne signifiait rien, mais contribua singulièrement à la fortune de la pièce et à l'affermissement de l'école.

Un concert Pasdeloup, quand on demandait « de l'air », exigeait purement respiratoire, les partisans de l'ancienne musique, abusant de l'R de la désinence, affectaient de croire qu'on réclamait du Wagner, et ce malentendu volontaire exaspérait le tumulte.

Entendre ou ne pas laisser entendre Wagner là était toute la question. Appuyé par les curiosités d'en haut, Pasdeloup s'entêtait à mettre ce nom sur ses programmes.

D'en bas on besognait à gorge que veux-tu pour que les partitions de Wagner ne fussent pas jouées et c'est ici le courage que montra Pasdeloup avec la louange qu'il me paraît mériter entre toutes.

M. Royer, qui a rédigé la pétition soumise au conseil municipal, a dit excellemment l'initiative du chef d'orchestre, les services qu'il a rendus aux compositeurs, son abnégation, ses déboires et qu'il n'a tiré aucun bénéfice d'un mouvement artistique profitable, plus tard, à de plus heureux confrères. MM. Colonne et Lamoureux ont noblement contresigné l'affirmation. Mais, à toutes les qualités de M. Pasdeloup, il faut ajouter celles-ci que, par sa ténacité devant les cabales, par sa fière attitude devant les négations déchainées et sifflantes, il sut imposer silence au public. Cette particularité surtout me semble digne d'être remarquée : en même temps qu'il fit connaître la musique à Paris, il apprit Paris à l'entendre. Au même Paris qui venait de se boucher les oreilles devant le *Tannhäuser*, il apprit la tolérance, le respect de la dignité de l'art. Il enseigna à la passion même de ne point juger sommairement et à ne point se prononcer sans examen. Cela, bravement, héroïquement même, dans les discours qu'il prononçait sur son estrade, en brandissant son bâton de mesure à la façon d'une épée.

Et maintenant que le conseil municipal a pris en considération le vœu des artistes, quelle rue de Paris portera le nom de Pasdeloup?

L'art se heurte là à des considérations précises d'usage et de commodité. On parle d'une rue avoisinant le Cirque d'Hiver, local où se donnaient les concerts populaires. Mais troublera-t-on les habitudes des habitants du quartier, les services de la poste et du négoce en changeant de titulaire quelque bout de la rue Oberkampf ou de la rue Amelot?

Dans un autre quartier, d'autre part, l'hommage serait sans logique comme sans signification.

Le *Matin* propose une solution qui mettrait d'accord la voirie et la reconnaissance. Il est, devant le Cirque d'Hiver, une place sans dénomination spéciale, sans maisons, sans locataires, sans embarras d'aucune sorte. Qu'on l'appelle place Pasdeloup.

Et puis, si tous ceux, riches ou pauvres aujourd'hui, qui doivent aux concerts populaires un instant, un seul, de joie supérieure et de délectation intellectuelle veulent bien donner les mêmes quinze sous qu'ils apportaient jadis au contrôle, un jour prochain viendra où, devant le cirque d'Hiver, on érigea au brave chef-d'orchestre un buste sur le socle duquel on écrira : « À Pasdeloup. Il fit l'éducation musicale de Paris. »

Henry Céard.

Henry Céard, À Pasdeloup, Le *Matin*, 8 décembre 1894.

ANNEXE G – H. CÉARD : WOTAN À GRANDCAMP

WOTAN A GRANDCAMP

Ainsi donc, mon cher Zola, pendant une heure au moins de votre œuvre littéraire, sans le savoir et sans y prétendre, je suis devenu votre collaborateur. Vous donnez amicalement, dans un journal, ce détail, que j'ignorais moi-même, et comme vous ne dites rien que de vrai, malgré l'honneur, j'accepte volontiers le témoignage.

Je n'avais guère notion du secours que vous voulez bien avoir trouvé en moi alors que vous étiez en recherche de quelque renseignement spécial, au temps où vous écriviez l'épopée des *Rougon-Macquart*. Cet article de journal lu l'autre jour m'a montré quelle confiance vous n'avez pas dédaigné de mettre en moi, et voici que, soudainement, par la toute-puissance de vos évocations, des circonstances et des endroits me sont revenus en mémoire.

« Henry Céard, dites-vous, m'a donné des notes sur la musique ». Derrière ces simples mots, j'ai revu vingt jours charmants de mon existence passés en votre hospitalière compagnie, la plage de Grandcamp entourée de verdure et mangée par la mer, et nos conversations, à l'heure où s'allumait là-bas, sur l'eau, le phare des îles Saint-Marcouf, traversant de ses lumières nos promenades au crépuscule vers un vieux fort désarmé de canons et tout pullulant de crabes.

En ce temps-là, vous écriviez *Pot-Bouille* dans une petite maison si avancée sur le quai que la mer, en montant, nous secouait dans les lits comme dans une coque de navires. La marée souvent se haussait quelquefois si loin jusqu'aux fenêtres qu'elle envahissait les rapiers sur la table et allongeait brutalement de ses eaux le bouillon dans la soupière.

C'est là que, voyant déjà par-dessus votre roman en construction, vous reviez à la *Joie de Vivre*, et j'ai toujours pensé que les assauts de l'Océan contre certains de nos diners, vous avaient donné l'idée des révoltes de votre Lazare qui plus tard s'emploiera à réfréner le flot et se ruinera à vouloir endiguer la mer.

D'autres projets vous travaillaient encore et dont je puis confesser que j'ai été le confident, puisque tous, vous les avez magistralement menés au succès. Outre *Pot-Bouille* et la *Joie de Vivre*, l'*Oeuvre*, obscurément déjà se composait en votre esprit. Dans une perspective lointaine, vous voyiez déjà vivre en vous des personnages nouveaux : Claude Lantier, tourmenté par son idéal de la peinture et périssant d'honnêteté dans le grand regret qu'il éprouvait de ne point rencontrer par l'effort de ses pinceaux, sur la toile, cette réalité dont il était épris, et dont il croyait pouvoir rendre expressément l'image.

A côté de cette victime de la conscience picturale, vous imaginiez aussi de faire vivre un musicien. Celui-là, lui encore,

dans l'excès même son art, ne trouvait pas la satisfaction de ses ambitions d'au-delà.

Vos anciennes campagnes en faveur de Cézanne, de Guillemet, de Monet, de Manet surtout, qui devait à votre étude particulière sa première entrée dans la discussion de la renommée, vous avaient laissé familier des doctrines, des pratiques et de la technicité de la peinture.

La musique vous demeurait davantage étrangère.

Encore que, dans des pages d'une juvénile tendresse, vos *Contes à Ninon* aient raconté comment vous avez fait votre partie parfois silencieuse, à Aix, dans les fanfares municipales accompagnant les processions de la Fête-Dieu ; encore que vous n'eussiez pas oublié les éléments de l'instrument où vous aviez soufflé, ainsi que je l'ai pu constater, le jour où, à Médan, dans un instant d'intellectuelle gaminerie, vous tirâtes devant moi une clarinette jaune de son étui poussiéreux, et que l'anche ajustée au corps de buis, vous jouâtes bravement la première reprise de la polka de Farbach, *Tout à la joie*, la musique, malgré ce résultat, vous semblait loin de vous. Vous ne vous sentiez au courant ni des hommes, ni des théories, ni des systèmes. Marguery, votre vieux condisciple qui avait noté votre chanson du *Nuage*, insérée, piano et chant, dans le *Journal du Dimanche*, s'en était allé par le suicide, et il ne fallait plus compter sur sa science musicale.

J'étais là. Certain soir, le vent trop dur avait forcé d'abrèger notre promenade au vieux fort de Grandcamp. Rentrés, autour de la lampe, au milieu du fourmillement des puces de mer venues on ne sait comment et bruissant dans les coins de la salle à manger, nous causions. Dehors, la mer en furie battait les volets fermés. Quelques femmes du village s'y appuyaient, attendant des barques qui ne revenaient pas. Désespérées, une à une, elles s'en allèrent, et par-dessus la clameur de l'ouragan, le pas de bois de leurs sabots s'entendait sinistrement dans la nuit. Une voix s'éleva ensuite toute seule qui dit dans le vent : « Dieu les protège et les garde à la mer ! » Les derniers sabots s'éloignèrent à leur tour.

Alors, dans cette angoisse de silence et de marée assez semblable à l'atmosphère d'épouvante et d'intimité dont s'enveloppent les actes du *Vaisseau fantôme*, vous m'avez dit : « Et la musique, Céard, parlez-moi de la musique ? Parlez-moi aussi de Wagner. »

**

(suite de l'article à la page suivante)

Dans le récent article, vous vous êtes souvenu de cette question lointaine. Après seize ans, vous m'en faites souvenir à mon tour. Je me rappelle à présent ce que j'ai répondu sur la musique.

Mes opinions, vaille que vaille, étaient celles d'un amateur qui s'était quelque peu battu à Padeloup lors des attaques contre ce qu'on appelait dédaigneusement alors la « musique de l'avenir », sans assez s'aviser qu'à cette musique-là l'avenir ne tarderait pas à donner raison.

Mes opinions, elles étaient celles d'un tireur d'art qui, sans fonction officielle dans la presse du temps, trouvait cependant le moyen de faire insérer un article célébrant Berlioz et la *Damnation de Faust*, quand le Concert Colonne ressuscitait, pour l'admiration, la partition du grand maître de l'école musicale française contemporaine.

Pour le reste, je vous ai indiqué ce que quinze années de concerts assiduellement fréquentés et de partitions curieusement feuilletées, m'avaient personnellement appris sur les individus, les procédés et les genres.

Plus tard, ces renseignements sommaires, lyriquement développés sous votre plume, prirent de l'autorité. Le compositeur Gagnière, dans l'*Œuvre*, tint des propos et exposa des théories à la nouveauté comme à l'excellence desquelles les musiciens mêmes, un peu stupéfaits de la découverte, rendirent hommage. On trouva sa rébellion très orthodoxe et rien ne blessait les révolutionnaires dans sa conception du drame lyrique, de sa manifestation et de sa souveraineté futures.

C'est ici que j'ai passé pour être votre collaborateur, et votre article de l'autre jour donnerait raison aux légendes qui courent, si on pouvait honnêtement tenir pour collaboration réelle une consultation où je n'apportais guère que des idées tirées des préfaces de Richard Wagner et de Liszt, commentant les théories initiales de Rameau et de Glück, consultation que vous avez plus tard vivifiée et rendue éloquentة par votre passion artistique et votre splendeur d'exécution littéraire.

Sur Wagner, je me souviens aussi des notions que je vous ai données et que vous sembliez entendre. Ici encore ma collaboration — comme vous voulez bien le laisser supposer — ma collaboration devient de moins en moins évidente.

Qui vous a fait voir les personnages de la *Tétralogie*, les héros du *Tannhauser*, de *Tristan et Iseult*, sous le fantaisiste aspect que vous leur attribuez? Qui donc a pu vous laisser croire qu'ils passaient dans les opéras, ayant pour toute fonction de porter des palmes et de chevaucher des cygnes.

La mise en scène de l'Opéra sans doute est défectueuse. Autrement, vous eussiez aisément contrôlé ce que je vous affirmais — sans grande originalité d'ailleurs — et seulement d'après les textes, à savoir que, au retour de Rome, Tannhauser désespéré du Ciel, se met précisément en souci de faire à Vénus apparue ce poupon réclamé par vous à grands cris.

Qui donc d'assez mal avisé a pu vous induire à ce point en erreur que vous vous trouvez autorisé à nier ouvertement, dans Richard Wagner, tout sens de l'amour humain, toute ambition de la paternité? Et vous vous indignez et vous vous lamentez, parce que, à votre gré, la procréation et l'enfance ne tiennent

pas de place dans les œuvres du compositeur allemand. Bien plus, vous l'accusez d'avoir, sinon par son orchestre, au moins par ses poèmes, travaillé au discrédit de la passion physique, éloigné les hommes des femmes, et vous vous emportez contre les résultats d'une esthétique coupable d'après vous, car elle vous paraît provoquer à la dépopulation de la France.

Qui donc vous a donné ces troublants aperçus? Assurément ce n'est pas le causeur de Grandcamp, qui se défend en ce point d'avoir été votre collaborateur. Celui-là, il vous avait dit bourgeoisement, mais nettement, que Wotan, dans la *Tétralogie*, se conduisait ni plus ni moins qu'un simple personnage de *Pot-Bouille*. Sa femme Fricka est stérile, Wotan porte hors du ciel conjugal son appétit de procréation et son goût de la paternité. Les Valkyries, ses neuf filles triomphales, ne suffisent pas à calmer son désir et à apaiser sa divine énergie de fécondation. Il descend sur terre, s'accouple avec une mortelle, tant il ne dédaigne pas de déchoir pourvu qu'il fasse souche. Il aime le changement et s'en flette. L'irrégularité l'attire et il la pratique avec joie.

Pas d'enfants dans Wagner, mais les neuf Valkyries d'une part, Siegmond d'un côté, Sieglinde de l'autre, nous voici déjà au total de onze, en attendant que l'union de Siegmond et de Sieglinde en suscite un douzième, Siegfried, le héros, joyeux le plus formidable descendant de toute la lignée. Wotan, dans sa volonté de lui donner la vie, le fait sortir même d'un inceste et cet enfant d'un mariage entre frère et sœur, Brunhilde, la vierge sacrée s'emploiera à le défendre dès le sein de sa mère par amour de la fécondité et respect de la liberté de l'amour.

Gerhilde, Helmwig, Schwertleite, Waltraute, Ortlinde, Siegrune, Grimgerde, Rossweiss, Brunhilde, Siegmund, Sieglinde, Siegfried, je vous les avais tous énumérés, mon cher Zola, les noms des enfants et des petits-enfants de la généalogie de Wotan.

Ces noms sont de sororité rauque et dure à la mémoire. Vous les avez oubliés. D'ailleurs, il venait fort autour de nous, ce soir-là, et vous n'avez pas fait d'effort pour les retenir, tandis que, pour votre petite confusion, ils s'en allaient emportés par la tempête qui soufflait sur l'hospitalière et paternelle salle à manger de Grandcamp.

Henry Céard.

Henry Céard, Wotan à Grandcamp, L'Événement, 13 juin 1896.

**CHRONIQUES DE CÉARD RÉÉCRITES DANS
*TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER***

ANNEXE H — H. CÉARD : FÊTE MOBILE

FÊTE MOBILE

Kerahuël, juillet 1897.

Le quatorze juillet est une fête mobile, ne dites pas aux habitants de ce pays-ci qu'il y a une loi, des décrets, tout l'arsenal de règlements résultant de la centralisation. Code, lois, décrets, centralisation, ils s'en soucient seulement dans la mesure où leurs habitudes et leurs nécessités particulières ne sont point gênées.

Aujourd'hui, le canon à la voix solennelle tonne à la pointe de Gavres, ses sons répercutés de rochers en rochers autour de la mer bleue arrivant lointains et majestueux, jusqu'au petit port, et annoncent aux barques de pêche l'ouverture de la Fête nationale. Les vieux marins habitués aux bruits qui leur viennent apportés par les flots, distinguent les salves à l'intensité de leur décharge sensible seulement pour la subtilité de leur oreille, et disent : voilà la batterie de Plouhaininic, celle de Lorient, celle de Pentoney. Ils consultent le vent et le trouvent bon pour le lendemain. Il a tourné avec le soleil, ce qui est d'un symptôme excellent.

Entendrait-on cette canonade si les girouettes ne se plaçaient pas bien sur le ciel. Voilà leur seule préoccupation. Pas un pavillon aux mâts des chaloupes, rien de ce grand remuement de couleurs que les fêtes d'ordinaire mettent autour des vergues des navires. La sardine abonde. On est allé la pêcher ce jour-ci comme les autres jours, non point qu'on méprise le 14 Juillet, mais on le célébrera plus tard, quand on aura le temps et que la mauvaise mer laissera du loisir.

Pour l'instant, chacun s'empresse à gagner de quoi subvenir à sa triste vie. Vienne l'heureuse rencontre du banc de sardines aux poissons, le salaire sera bon et l'on boira alors à litres de cidre que veux-tu, la santé de la République. A quelle époque? La date dépend de la mer, du gain, de la faveur d'un coup de filet. C'est à cette époque indéterminée de la fortune qu'on a remis la célébration officielle du 14 juillet.

Le Préfet du reste a autorisé la temporisation. Pourvu que la mairie se pavoise, que la gendarmerie arbore son drapeau et que le bureau de poste ne reste pas en disette d'oriflammes, pour lui, tout va bien, et il ne redoute pas les réprimandes du ministère. Ce matin, comme il convenait, le curé, à sa messe a entonné le *Domine salvem fac Rempublicam*. Le concordat, par suite, ne reçoit point d'atteinte, et aucune interpellation n'est à craindre le jour où la Chambre des Députés cherchera un motif pour entrer en querelle avec le ministère.

D'ailleurs, la moisson pauvrement poussée entre les champs que délimitent des murs de pierre a été lente à mûrir. Le foin s'est attardé dans les endroits marécageux, et la fenaison inquiète sous l'orage qui menace et la pluie rapide à tomber quand le vent, brusquement, change de côté.

Les habitants de la campagne s'empressent à leurs récoltes et délaissent le 14 Juillet avec la même indifférence que les gens de la mer. Le bité importe plus pour eux que la fête nationale, et suant sous le soleil, ils se contenteront aujourd'hui, pour tout drapeau tricolore, de ceux-là qui sont faits dans les champs, par le bleu des bleuets, le blanc des marguerites et le rouge des coquelicots.

Si par hasard, au milieu de la lande désolée, un figuier obstiné à donner de la verdure dresse son feuillage au long du mur aussi haut que celui qui le protège ce sera le seul arbre de la liberté. Sous son ombrage, les moissonneurs harassés viendront reprendre haleine. Au dessus d'eux, dans le ciel bleu, le drapeau hissé au sommet de la tour de l'église flotte. Ils le regardent, cherchent à la direction de ses plis si l'atmosphère jusqu'au soir va leur demeurer favorable. Plus tard, les gerbes rentrées et le foin monté dans le grenier au long de la corde criant sur la poulie, eux aussi, hisseront devant leur fenêtre le pavillon tricolore. Mais, momentanément, leur travail et leur respect sont ailleurs, et comme la chaloupe du port la chaudière au soleil est d'accord pour différer la fête du 14 juillet.

*.

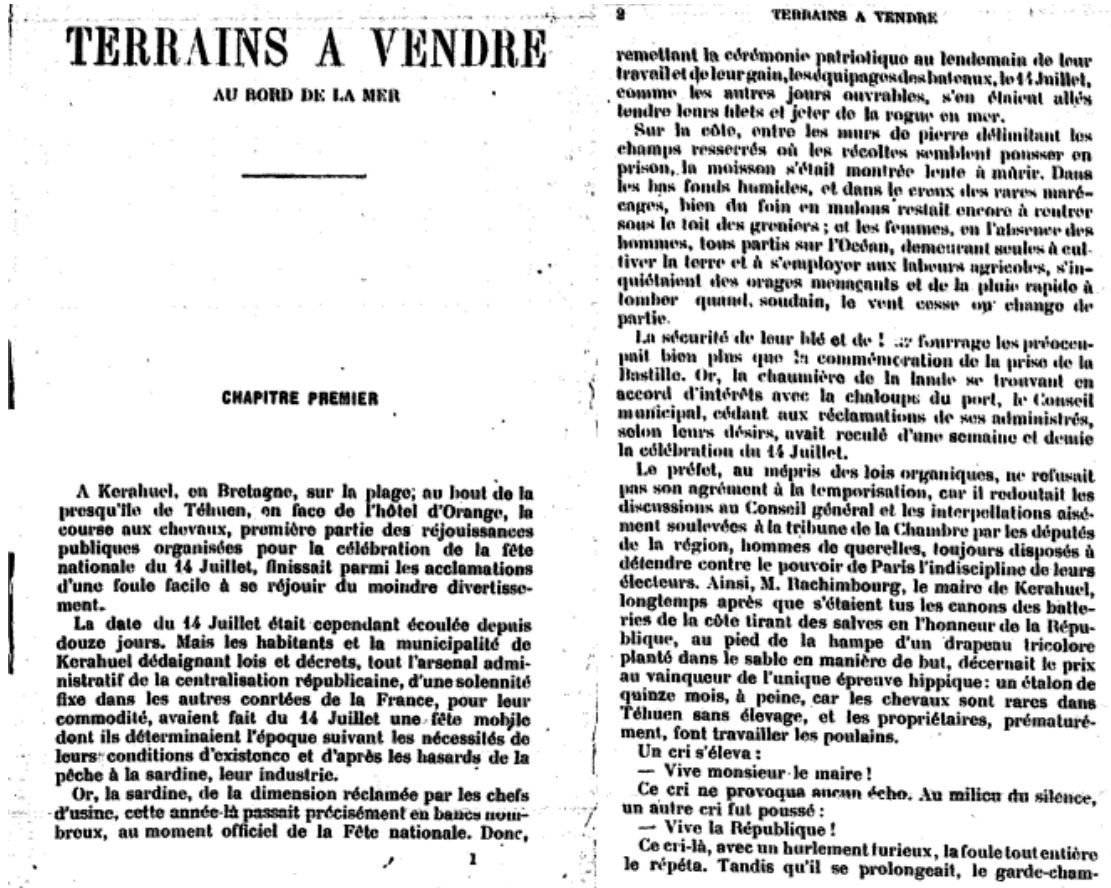
Ceci comme phénomène de la protestation secrète contre la centralisation à outrance paraîtra autrement sérieux que les revendications du Midi dont toute l'ambition d'autonomie se borne à réclamer de pouvoir mettre à mort quelques taureaux préalablement abêtis par la brutalité des picadors. Par leur calme et dédite abstention, marins et terriens ici, donnent raison à quelques observateurs, lesquels s'étaient déjà avisés que la date du 14 juillet avait été mal choisie, comme date de la célébration de la Fête nationale. A Paris, elle est malheureuse par suite de sa proximité avec le terme, époque où les dépenses se restreignent honnêtement pour faire honneur à la quittance du propriétaire. A la campagne, elle n'est point davantage commode, car elle coïncide avec les travaux de la moisson, et comment chômer de bon cœur pour la Patrie quand la récolte en javelles attend de prendre le chemin des granges. Plus tard, on s'amusera. Pour l'instant, il faut s'assurer de quoi vivre et la fête de la France sera mieux fêtée quand le village sera certain de sa niche pour l'hiver.

Certes, c'est un beau jour politique que le jour anniversaire de la prise de la Bastille et du début de la Révolution française, mais pourquoi lui donner plus de solennité et de mémoire qu'à bien d'autres célébrés dans la même Révolution. Pourquoi tirer le canon ce jour-là, faire flotter des drapeaux, allumer des pétards et tirer des feux d'artifices plutôt qu'au jour anniversaire de l'abandon des privilèges de la noblesse, et qu'au jour anniversaire de la bataille de Valmy et de la proclamation, la République? Pourquoi immobiliser les sentiments populaires dans le culte exclusif d'une seule journée. La gloire de la France fournirait aisément un calendrier complet de dates à commémorer sans gêne. Et, le premier mouvement d'étonnement passé, peut-être font-ils un acte de sagesse et donnent-ils à l'ouvrage qui ont, de leur propre gré, fait la fête du 14 juillet, une fête mobile.

HENRY CÉARD.

Henry Céard, Fête mobile, Le National, 15-16 juillet 1897.

ANNEXE I – H. CÉARD : TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER



Henry Céard, Terrains à vendre au bord de la mer, 1906, p. 1-2.

ANNEXE J – H. CÉARD : AU PAYS DE TRISTAN

AU PAYS DE TRISTAN

Un casino, dans une ville d'eaux, vient de jouer *Tristan et Yseult*, l'opéra de Richard Wagner. C'est la première fois, en France, qu'une pareille expérience est tentée jusqu'au bout. M. Charles Lamoureux, dans ses concerts, s'était contenté de faire entendre parfois le premier et le deuxième acte. Quand ? Il y a si longtemps que la mémoire de cette nouveauté n'est plus à peu perdue.

N'importe ! grâce à une exécution entière, sinon intégrale, les dilettanti ont pu contrôler les impressions que leur donnait la lecture de l'œuvre au piano. Il ne semble pas, d'après les comptes rendus, qu'ils se soient trompés dans leur enthousiasme. *Tristan et Yseult* n'est pas descendu du rang des chefs-d'œuvre où il avait été placé dès l'abord. On l'a applaudi, en quoi on a eu raison, mais on n'a pas dit que, musique à part, la légende qui sert de scénario à cet opéra allemand est une légende d'essence absolument française. On n'a pas dit non plus que le compositeur conçut son œuvre après un séjour assez prolongé sur la terre de Bretagne. Bien avant d'écrire son opéra, il habita une saison au moins dans les environs de Douarnenez et passa toute une époque de villégiature artisti-

que dans ce pays de Cornouailles qui fut le pays de Tristan.

La légende de Tristan et d'Yseult est peut-être une des plus vieilles légendes d'amour de nos anciens poèmes français. Cette aventure du chevalier héroïque et galant chargé, par procuration, d'aller épouser au travers des mers une reine lointaine, acceptant de la ramener à son mari, s'éprenant d'elle au cours de la traversée et s'exaltant dans la passion à ce point qu'il trahit la parole donnée et devient adultère à son maître, se retrouve dans la plupart des fabliaux des douzième, treizième et quatorzième siècles.

Suivant les époques, elle subit des modifications de détail. Ces modifications portent surtout sur la manière dont le roi Marke, trompé par son messager et sa future femme, acquiert les preuves évidentes d'une aussi déloyale trahison. Tantôt, la nuit, au clair de lune, dans l'eau d'une fontaine reflétant les visages à l'égal d'un miroir, il surprend, en revenant de la chasse, les effusions des deux criminels amoureux.

Tantôt, travaillé de soupçon et curieux de connaître une vérité qui ne lui appaîtra que déplaisir, il monte sur un arbre, et là, au milieu des feuillages, toujours à la clarté complète de la lune, il surprend des baisers et des paroles qui ne lui laissent aucun doute sur l'exactitude de son infortune conjugale. C'est dans cette attitude que la sculpture interprétant les textes littéraires, le représente souvent, et notamment à Bourges, dans les ornements en relief du portail de la cathédrale.

Mais en même temps que la légende se perpétue et que les ans s'écoulent, les péripéties du sujet perdent de leur simplicité initiale.

Au douzième siècle, dans une période de psychologie simple, le hasard d'une image reflétée par une fontaine suffisait à renseigner le roi Marke. Au treizième siècle, l'inquiétude morale se développant dans le cerveau humain, plus affiné pour l'angoisse et la douleur, c'est le roi Marke lui-même qui, devant les maximes de Figero, se met en tête d'apprendre ce qu'il lui vaudrait mieux ne jamais savoir. Au quatorzième siècle, la méchanceté, l'envie, on ne sait quelle acquisition de perversité et de bassesse intervient pour déterminer la surprise et la catastrophe.

Il y a déjà du lago dans ce serviteur du roi Marke qui, par jalousie pour Tristan, peut être même par concupiscent pour Yseult, éveille les vengeances du prince et n'hésite pas à dénoncer les rendez-vous des deux galants éperdus de tendresse. C'est cette version que Richard Wagner a utilisée, en faisant de la trahise de Melot le ressort principal de son poème. Mais ce qui, dans les divers états du conte, reste identique, c'est la blessure de Tristan, puni par les armes d'avoir aimé la reine et dupé son monarque. C'est sa fuite désespérée et son exil volontaire dans son manoir de Cornouailles, où seul devant la mer il pleure son manque de parole et se lamente sur l'absence d'Yseult.

Ce qui reste identique, c'est l'arrivée d'Yseult s'en venant sur la mer couleuvre de soleil apporter à son chevalier bien-aimé ses tendresses suprêmes et ses dernières consolations dans la mort ; c'est l'étreinte surhumaine de Tristan serrant son amant dans ses bras ; une étreinte si désespérément passionnée et puissante qu'un des poètes a pu écrire que sous l'embrassement de Tristan, le cœur d'Yseult sortit de sa poitrine comme un noyau d'un fruit qu'on presse, tomba hors du corsage, à ses pieds sur le sable.

Cette formidable exaltation d'amour, Richard Wagner l'a tragiquement représentée par le tumulte ordonné et savant d'une musique aux flots mélodiques, continus et puissants comme les vagues de la mer. Heilmoltz, dans l'admirable conférence qu'il fit à Bonn, patrie de Beethoven, enseigna que, pareilles aux ondes de l'eau rencontrant une falaise et revenant sur elles-mêmes dans un ressac gigantesque, les ondes des sons s'élevaient, se multipliaient et se replient sur elles-mêmes, allant incessamment de l'orchestre au spectateur et du spectateur à l'orchestre.

Jamais peut-être cette impression d'ocean n'a été rendue plus sensible que par la musique de Tristan et Yseult, et nulle part peut-être aussi, la similitude entre la musique et la mer n'apparaît plus nettement que dans cette Bretagne, dans ce pays de Tristan où la vague acharnée à déchirer les côtes recule après son assaut comme pour prendre des forces nouvelles et recommencer plus sûrement ses agressives escalades. Toute la mer du pays de Tristan bat véritablement dans la tempête de la partition de Richard Wagner. De mesure en mesure, on l'y contemple tout entière avec la gaieté de sa lumière et la splendeur de ses horizons. C'est la mer de Bretagne qui flamboie en toute vérité avec des scintillements d'apothéose quand la reine Yseult arrive au port, tandis que le peuple mêle ses acclamations au clapotis joyeux de la lame sur le rivage. La voici encore avec sa tristesse et ses brumes, évoquée par l'orchestre dans ce prélude mélancolique et menaçant comme le bruit d'une marée dans l'ombre, la voici avec le soleil perçant les brouillards qu'elle change en féériques dentelles d'argent, au moment où Yseult débarque tout en baisers auprès de Tristan tout en agonie.

Il n'est pas jusqu'à cet air si cruellement monotone dont le cœur blasé berce la douleur et l'exaspération de Tristan, qui ne rappelle la lancinante tristesse de ces innocents dont le son criard et persistant, les thèmes aux intervalles délicieux et barbares, s'harmonisent avec une grâce si étrange avec la rudesse des paysages, et s'entendent sans trop de deuil pour les oreilles, éteints et doux qu'ils deviennent malgré eux, au milieu

de l'énorme basse continue dont les accompagnent éternellement et le vent et le flux.

N'est-ce pas aussi ce pays de Bretagne qui inspira au compositeur le prodigieux désir d'infini dont sont travaillés Tristan et Yseult, cette ardeur à vivre sans plus rien connaître qu'eux-mêmes, cette espèce d'évaporation de leurs individus dans l'espace, en dehors du monde, de l'heure comme du temps. Que leur importent dès lors les sonneries lointaines du cor de la chasse simulée où le roi Marke, pâle déjà de sa future découverte, court pour revenir subitement et pour les mieux surprendre. Que leur importent les inquiétudes de Brangone debout en haut de la tour et les aveffissant en vain du jour qui se lève et du péril qui menace. Abîmés dans l'amour et confondus avec la nature, Tristan et Yseult, n'entendent rien, n'écourent rien. Ils ont pour tous les événements étrangers à leur passion l'indifférence de l'outil de la lande ou du rocher de la falaise. Ils s'alimentent avec la même inconscience superflue dont le gramme pousse et dont la vague déferle, et c'est précisément le grand caractère du pays de Tristan que cette négligence naturelle et hautaine des conditions accessoires de la vie, cette facilité des individus à se mêler avec la lumière, la vague, la tempête, à se confondre avec l'élément et à ne pas trouver d'amertume dans la mort.

Tristan et Yseult, indépendants et isolés dans leur amour, ignorent tout, excepté eux-mêmes, ne sont pas demeurés des personnages anciens existant seulement par la vertu des poèmes et l'imagination des auteurs apportés jusqu'à nous par des manuscrits. Ils ressemblent à cette Bretagne qu'un mariage de duchesse a pu annexer à la couronne de France, que la Révolution française a pu vaincre en ses révoltes et non pas réduire en ses revendications d'autonomie, et qui, parmi les rocs de ses falaises, continue à vivre selon ses coutumes et selon ses traditions. Les bruits venus de Paris ne l'émeuvent guère. Elle ne s'inquiète point des renommées qui s'installent chez elle et ne prend d'autre souci que celui de leur donner une accueillante hospitalité. Pour le reste, elle ne s'en préoccupe jamais, et si l'autre soir, Mme Sarah Bernhardt, traversant Quiberon, n'avait point raconté elle-même quel danger elle court et comment elle fut sauvée de la chute et de la mort, on n'aurait rien su de l'aventure dans le silencieux pays de Tristan.

Henry Céard.

Henry Céard, Au pays de Tristan, L'Événement, 18 septembre 1897.

ANNEXE K – H. CÉARD : TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER

TERRAINS À VENDRE

Au pays de Tristan.

Kerhael, juillet 1897.

« Un casino, dans une ville d'eaux, se met intelligemment au travail de jouer sans coupures *Tristan et Yseult*, de Richard Wagner. C'est la première fois, en France, qu'une pareille expérience est tentée jusqu'au bout. M. Charles Lamoureux, dans les concerts qu'il dirige, s'est épisodiquement contenté de faire entendre le premier et le deuxième acte. Quand ? Il y a si longtemps que la mémoire de cette nouveauté s'est peu à peu perdue. N'importe, grâce à ces exécutions, même fragmentaires, les dilettanti ont pu contrôler les impressions que l'œuvre leur avait, dès l'abord, données à la lecture et au piano. La partition monta ainsi au rang des chefs-d'œuvre, et le deuil est que Listz n'eût jamais à la gloire littéraire et musicale de *Tristan et Yseult* de triomphantes pages d'apothéose semblables à celles-là qui lui furent inspirées par *Lohengrin* et par *Tannhäuser*. »

« Listz aurait certainement indiqué ce qui n'a jamais été dit sur *Tristan et Yseult*, à savoir que, musique à part, la légende servant de scénario à cet opéra d'origine allemande est une légende d'essence absolument française. S'il faut en croire des documents un instant aperçus et dont nous avons gardé le souvenir, il paraît, en outre, vraisemblable que le compositeur a conçu son œuvre après un séjour prolongé sur la terre de Bretagne. Bien avant d'écrire la partition, il fit un voyage, au moins, à Douarnenez; et si l'on en juge par la lettre où il s'inquiète des détails de son installation, il se fit, pendant plusieurs mois, l'hôte attentif de ce pays de Cornouailles qui fut le pays de Tristan. »

« La légende de *Tristan et Yseult* est une des plus antiques légendes d'amour de nos vieux poèmes français. Cette aventure de chevalier, ambassadeur héroïque et galant, recevant de son roi la procuration de confiance d'aller, par delà les mers, diplomatiquement épouser une reine lointaine; s'éprenant d'elle par magie, au cours de la traversée et s'exaltant dans sa passion au point qu'il trahit la parole donnée, puis devient adultère et félon à son maître, se retrouve dans la plupart des fabliaux des douzième, treizième et quatorzième siècles. Suivant les époques, elle subit des modifications de détail.

« Ces modifications portent principalement sur la manière dont le roi Marke, trompé par son envoyé et sa future femme, acquiert les preuves évidentes d'un aussi déloyal amour. Tantôt, la nuit, au clair de la lune, dans l'eau d'une fontaine reflétant les visages comme dans un miroir, au retour de la chasse, il surprend les effusions des deux traitres. Tantôt travaillé de soupçons secrets et curieux de connaître une vérité où il ne trouvera que dépit, il monte sur un arbre, et là, toujours à la clarté complice de la lune, il entend des paroles et des baisers ne lui laissant aucun doute sur l'exactitude de son infortune conjugale. C'est dans cette attitude de sentinelle aux aguets et perchée dans les branchages que la sculpture, interprétant les textes des poètes, le représente souvent; et, notamment, à Bourges, parmi les figures en relief sculptées au enl-de-lampe de la chambre du Trésor dans la maison de Jacques Cœur. »

« Mais en même temps que la légende se perpétue et que les ans s'écoulent, les péripéties du sujet de *Tristan et Yseult* perdent singulièrement de leur simplicité initiale.

« Au douzième siècle, dans une période de psychologie rudimentaire, le hasard d'une image, réfléchi par une fontaine, suffit pour renseigner le roi Marke. Au treizième siècle, l'iniquité morale se développant dans le cerveau humain plus affiné, à mesure, pour l'angoisse et pour la douleur; c'est le roi Marke lui-même qui se met en tête d'apprendre ce qu'il serait plus heureux de ne jamais savoir. Au quatorzième siècle, la méchanceté, l'envie, on ne sait quelle fureur nouvelle de perversité et de bassesse, interviennent pour déterminer la surprise et préparer la catastrophe.

« Il y a déjà du lège dans ce Melot, conseiller du roi Marke qui, par jalousie envers Tristan, peut-être même aussi par concupiscent pour Yseult, éveille les soupçons du prince, provoque les vengeances et n'hésite pas à dénoncer le rendez-vous des deux amants éperdus de tendresse. C'est cette version que Richard Wagner a utilisée en employant la perfidie de Melot comme ressort dramatique de son poème.

« Mais ce qui demeure identique dans la légende, c'est la blessure de Tristan puni par les armes d'avoir aimé la

reine et trompé son monarque; c'est sa fuite désespérée, c'est son regard, c'est son œil volontaire dans son manoir de Cornouailles où, seul, devant la mer agitée comme son âme, il pleure son manque de parole et se lamente sur l'absence d'Yseult. Ce qui reste identique, c'est l'arrivée d'Yseult, survenue sur la mer couleur de soleil et apportant au chevalier de son fier amour, ses consolations suprêmes et ses derniers baisers, à l'heure de la mort; c'est l'étreinte surhumaine de Tristan serrant sa dame dans ses bras, une étreinte si formidablement enveloppante qu'un poète a pu écrire: « Dans l'embrassement de Tristan, le cœur d'Yseult sauta hors de la poitrine comme le noyau d'un fruit qu'on presse, et tomba du corsage, à leurs pieds, sur le sable. »

— A la musique provoquée par le paysage, à présent. Après avoir allumé une cigarette, il reprit :

« Cette colossale expansion d'amour, Richard Wagner l'a tragiquement traduite par le tumulte ordonné et savant d'une musique aux flots continus et ondulants comme les vagues de la mer. Jamais peut-être l'impression d'Océan n'a été rendue sensible comme par la symphonie soulevée en tempête autour de la frénésie des personnages. Nulle part aussi, la similitude entre la musique et l'Océan n'apparaît plus nettement que dans cette Bretagne, dans ce pays de Tristan, où la mer s'acharne à battre et à déchirer les falaises, ainsi que l'amour, pareil à un raz de marée, bat et saccoque le cœur de Tristan et d'Yseult.

« Toute la mer du pays de Tristan déferle véritablement dans le flux et le reflux instrumental de la partition de Richard Wagner. De mesure en mesure, on l'y contemple tout entière, avec le ruissellement de la lumière et la splendeur toujours agrandie des horizons. C'est la mer de Bretagne qui flamboie dans une illumination d'apothéose, quand la reine Yseult arrive au port, cependant que le peuple de Cornouailles mêle ses acclamations au clapotis de la vague, sur le rivage. La mer de Bretagne, mélancolique, à perte de vue sous de déprimantes brumes, la voici encore évoquée par l'orchestre dans ce prélude du troisième acte, monotone et menaçant comme un ouragan grossissant dans l'ombre; la voici radieuse sous le soleil et scintillante au loin de féériques lumières, lorsque Yseult débarque, tout en baisers auprès de Tristan, tout en agonie. »

« Et cet air si cruellement monotone dont le cor anglais berce la douleur et l'exaspération de Tristan, est-ce qu'il ne rappelle pas la lancinante tristesse des binions au timbre équivoque, aux thèmes plus d'inquiétants intervalles qui s'harmonisent si intimement avec l'âme désolée des paysages et s'entendent sans trop de deuil pour les oreilles, étêtés et doux qu'ils deviennent malgré eux, au-dessus de l'énorme basse continuellement prolongée par les rafales du vent et les grondements de la mer.

« Bien plus, ce manoir de Tristan, ce Kerol qui signifie en langue bretonne le « Château du Soleil », il est là, auprès de moi, entier et reconnaissable. Il est là dans les rochers, incendié par le midi, inondé d'écume, enveloppé de mystère. Le flot qui l'a connu de toute éternité, l'attaque chaque jour en l'embellissant davantage; et, pendant des siècles et des siècles, le chef-d'œuvre dont il a fourni le décor grandira sous les discussions comme le château de Tristan grandit sous les orages ! »

ANNEXE L — H. CÉARD : PAS D'IDÉAL

PAS D'IDÉAL

Les lettres se plaignent. Elles tiennent rigueur à la science. La science, paraît-il, a détruit non seulement l'idéal ancien, mais a détruit aussi l'espoir même d'un idéal nouveau. D'où le deuil, d'où la lamentation. M. Zola gémit, M. Brunetière ne se console pas et mêle son élégie au chœur d'élégies moindres.

Point d'idéal! Pourtant, quel idéal vaut mieux que cet idéal scientifique qui, d'hypothèse en hypothèse, de recherche en recherche, d'explication en explication, fait qu'une découverte n'est jamais définitive et immuable, que la vérité d'un jour se complète sans cesse par l'investigation du jour suivant, que les résultats pratiques varient et sont capables d'améliorations continues à ce point que l'avenir et l'avenir de l'avenir les modifieront pour les rendre plus heureux encore.

Point d'idéal! quand rien n'est presque commencé dans le travail d'asservissement des phénomènes, dont, par une lente investigation, l'homme jadis victime apprend à devenir davantage le maître! Point d'idéal! quand la faculté de connaître est illimitée et s'accroît à mesure que les cellules cérébrales augmentent d'activité et que l'intelligence se développe.

Point d'idéal! Quand les lettres écrivent point l'idéal, elles veulent dire point de dogme. Ce qu'elles reprochent à la science, c'est précisément son honnêteté à ne pas tenir ce qu'elle ne s'était jamais flattée de promettre.

Leur grand grief contre la science, contre la science qui est faite de mobilité calculée et de changements logiques, c'est de ne pas leur donner une formule définitive dans la croyance de laquelle se fixerait l'esprit et la vie, une formule définitive pour la conduite de l'existence, alors que, pour parler de la seule chimie, la forme de la nomenclature des corps décomposés a varié trois fois au moins depuis les premières notations de Lavoisier.

La science se défend d'une indication aussi aventureuse. Elle se contente de donner le résumé de l'observation et de l'expérience l'un temps.

Là-dessus, avec dépit, les lettres, ou la personne de leurs plus illustres représentants, par désespérance de l'évangile que les laboratoires se déclarent sans outil pour fournir à bon compte, se retournent vers la religion. Romanciers et poètes quittent les amphithéâtres pour les églises, préférant s'immobiliser une bonne fois dans la dévotion mystique à n'importe quel système de divinité, plutôt que de consentir à la fatigue de toujours s'enquérir et de toujours penser.

Point d'idéal, c'est-à-dire point de dogme. Ici, les littérateurs se trompent sur l'emploi des mots. Et comment ne se tromperaient-ils pas sur le choix des termes par où ils expriment leurs philosophiques mélancolies à l'endroit de la science, alors qu'ils ont commencé par se tromper sur la nature même de cette science et que, dans leurs livres, ils en ont appliqué les principes d'une manière aveugle et contradictoire?

Voyons, par exemple, quelle déviation ils ont fait subir à la doctrine de Darwin.

On sait les imaginations rénovatrices de Darwin.

A chaque étage de l'ascension animale, il indiquait qu'un être résumait en lui toutes les qualités éparées dans l'espèce et dans la race. Dominant la bassesse de ses congénères vaincus, seul il restait choisi pour transmettre à l'avenir la sémence d'une création supérieure.

Très légitimement, les écrivains ont essayé de transporter dans la littérature cette théorie scientifique. Malheureusement, par une interprétation exagérée, dans leur intelligente tentative, ils confondent toujours l'idée de force avec l'idée de capacité. Quand Darwin écrit que l'existence est au plus fort, il entend par là que l'existence appartient au mieux organisé. Quand il parle du combat pour la vie, il entend parler seulement d'une lutte pour le maintien des perfectionnements d'une espèce et non pas de l'effort isolé et égoïste d'un individu soutenant ses médiocres intérêts personnels.

Les romanciers ont appliqué avec une excessive intempérance une formule d'explication dont l'emploi demandait une infinie délicatesse. Egarés sur le sens artistique qu'il convenait de donner au mot force, ils ont arbitrairement proclamé que le monde était à la merci de la puissance physique, de la musculature solide — pour tout dire, de la brutalité.

La doctrine de Darwin montrait les progrès victorieux de l'intelligence; elle faisait voir l'animalité toujours en aspiration de pensée, toujours grandissante de cerveau et se haussant courageusement jusqu'à l'humanité. Le roman contemporain, dupé par les termes et mauvais ouvrier de systèmes mal compris; révoit justement contre le faux spiritualisme; par une réaction aussi erronée que les erreurs qu'il combattait, a ramené l'homme vers une psychologie rudimentaire, vers un entendement sommaire et grossier. Par crainte de trop l'élever, il l'a rabaissé outrageusement jusqu'à lui faire réintégrer l'animal.

A cette erreur technique, les lettres ont joint cette indifférence ou cette paresse de ne pas renouveler leur vocabulaire, ou, du moins, de ne pas le mettre suffisamment d'accord avec les données les

plus élémentaires de la physiologie, de l'anatomie et des applications industrielles.

On a beaucoup remué de mots dans ce siècle sans que la phraséologie se débarrasse jamais de vieux vocables venus de la métaphysique. Il est bien évident que le fameux terme « état d'âme » n'a plus aucune signification logique. Comment une âme dont la qualité est l'immatérialité peut-elle avoir un état comme un objet matériel? Le sens ici ne résulte pas du terme en lui-même, mais de son service ancien et de notre longue habitude.

S'agit-il d'anatomie? Les hérésies d'écriture dépassent encore en nombre les hérésies de la philosophie. Aujourd'hui, dans la littérature, le corps humain ne se décrit pas autrement qu'il se décrivait au siècle de Louis XIV, alors que Bossuet imprimait: « Le crâne a, en haut, des fissures où il est un peu entr'ouvert pour laisser évaporer les fumées du cerveau. »

Or, on n'a pas le courage de rire de cette ostéologie fantaisiste quand on voit dans un des plus célèbres romans contemporains la bielle d'une machine comparée à un genou humain, inexactly flagrant, car le moindre traité en la matière indique que le travail de la bielle s'opère dans un sens tout différent que celui du genou, avec lequel, du reste, elle n'a aucune ressemblance, même pittoresque.

Et les expositions s'édifient, et des merveilles d'industrie se manifestent et, dans ce grand effort de l'intelligence moderne, la littérature ne fournit pas un poète. Victor Hugo, seul, ce prodigieux metteur en œuvre de mots, dans la *Pleine Mer*, de la *Légende des Siècles*, avait trouvé moyen de tirer du lyrisme des expressions techniques et de faire jaillir de la poésie des chaudères, des tourillons, des arènes de couche, des fers et des tôles, du gigantesque paquebot *Léviathan*. Le secret a disparu, sombré avec le grand poète et avec le grand navire.

Donc, c'est une querelle pleine d'ironie d'entendre la littérature accuser la science, quand la science, au contraire, aurait le droit de lui dire:

« Je t'ai donné un idéal de tous les jours, de toutes les heures, et tu ne m'as rendu ni un poète, ni même un nomenclateur, car tu me laisses mendier au grec les expressions dont j'ai besoin pour faire connaître mes découvertes. Je t'avais donné des explications plausibles, des vérités de laboratoire, tu ne les as pas comprises et tu as compromis mes doctrines en les appliquant sans précaution. »

Alors, dans les cloîtres variés, chartrouses, trappes, cathédrales et catacombes où la littérature promène ses pas dévots, la religieuse dame peut faire son examen de conscience; reconnaître son erreur et faire son *Méa culpa*.

Henry Céard.

Henry Céard, Pas d'idéal, Le Matin, 5 janvier 1895.

ANNEXE M – H. CÉARD : TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER

CHAPITRE III

Comme les femmes gardant toujours sur le métier quelque tapisserie considérable et compliquée qu'elles reprennent de temps en temps à leurs heures de loisir ou de désœuvrement, Malbar avait toujours au fond de sa malle le projet d'un gros livre qu'il n'achevait jamais et dont le plan et les notes le suivaient dans tous ses déplacements. Cette année encore, il était arrivé à Kera-huel avec l'illusion qu'il terminerait son ouvrage, s'y employait courageusement. Débarrassé pour de longs mois des soucis de la vie parisienne à laquelle il ne tenait plus que par *l'Instantané des Deux-Mondes* où il continuait à donner un article tous les huit jours; après avoir secoué les premières paresseuses venues du paysage de la mer, exalté par le silence et maître de ses réflexions, pour la première fois, il voyait clair dans ses rêves. Aussi, levé de bonne heure, tous les matins, à l'hôtel d'Orange, il travaillait gaiement à la grande étude par laquelle il essayait de mettre enfin la littérature moderne d'accord avec la science.

Il ne partageait point la mauvaise humeur des littérateurs français tenant rigueur aux savants et les accusant d'avoir détruit avec l'idéal ancien l'esprit même d'un idéal nouveau. Point d'idéal ! Pourtant, à son avis, quel idéal surpassait cet idéal scientifique qui, d'hypothèse en hypothèse, de recherche en recherche, ajoutait chaque jour aux investigations, aux découvertes de la veille; si bien que l'avenir, et l'avenir même de l'avenir connaîtraient des vérités sans cesse plus étendues, sans cesse

plus bienfaites. Point d'idéal ! Quand rien n'est presque commencé dans le travail d'asservissement de ces phénomènes dont l'homme, jadis victime, devient peu à peu le souverain maître. Point d'idéal ! Quand la faculté de connaître demeurant illimitée, s'accroît par le développement des cellules cérébrales augmentant d'activité et se haussant à plus d'intelligence !

Puisque la science est faite de mobilité calculée et de changements logiques, Malbar ne comprenait pas qu'on lui donnât une formule définitive pour la conduite de la vie, un évangile de croyance fixe où s'arrêterait l'esprit. Il lui semblait que les lettres en regrettant l'idéal, regrettaient surtout le dogme. Et quel dogme pouvait-on raisonnablement réclamer, quelle formule absolue pour la manœuvre de l'existence pouvait-on espérer quand, pour s'en tenir à la seule chimie, le système de la nomenclature et la théorie de la composition des corps a varié trois fois au moins depuis les premières notations de Lavoisier !

Il estimait que, précisément, le grand mérite de la science résultait du grief si bruyamment élevé contre elle. Il admirait son scrupule à ne fournir que des définitions momentanées et point tyranniques. La science lui apparaissait uniquement comme le résumé de l'observation et de l'expérience d'une époque. Il ne se fâchait pas contre elle de n'avoir pas ouvert aux illusions du monde des paradis, que, du reste, elle s'était bien gardée de promettre. Là-dessus, il se séparait nettement de ses amis et de ses maîtres, qui, par rancune de ne pas trouver dans les laboratoires de suffisants articles de foi, retournaient à l'église; et préféraient s'immobiliser dans une dévotion apaisante et bornée, plutôt que de consentir à l'effort de toujours s'enquérir et de toujours penser.

ANNEXE N - H. CÉARD : MYSTÉRIEUSES SARDINES

MYSTÉRIEUSES SARDINES

La Bretagne se lamente et l'écho de sa plainte a retenti jusque dans les colonnes des journaux de Paris. La sardine manque, la sardine a disparu. Les mauvais jours de 1902 sont revenus au long du littoral armoricain. Une fois encore, renvoyant leur personnel devenu inutile, puisque les barques rentrent à vide et que le poisson manque à leur industrie, les usines chôment. La misère, à nouveau, menace le pêcheur et l'ouvrier et l'ouvrier.

Que de gens ne connaissent la sardine que nageant dans l'huile d'olive, au fond d'une boîte en fer-blanc. Mais avant qu'elle devienne comestible, examinons comment elle se comporte dans les eaux de l'Océan, quelles particularités elle présente dans l'histoire naturelle, et nous chercherons ensuite si l'insuffisance de la pêche actuellement déplorée en Bretagne vient de la rareté réelle du poisson, ou si elle ne résulte pas plutôt des procédés surannés que les pêcheurs routiniers emploient pour le capturer.

Pour cette étude, nous aurons comté guide le remarquable et trop peu connu travail de feu M. Georges Pouchet, professeur d'anatomie comparée au Muséum, maître dont je m'honore d'avoir été l'élève ; nous consulterons, en outre, la note très renseignée insérée, en 1903, dans le *Bulletin de Géographie commerciale de Bordeaux*, par M. Albert Rödel, grand industriel et spécialiste avisé en la matière.

Dès le début, retenons l'heureuse et caractéristique épithète que M. Rödel applique à la sardine. Après avoir montré le néant des hypothèses fantaisistes ou saugrenues expliquant la disette par un déplacement du courant du « Gulf-Stream », la multiplicité des bateaux à vapeur, les lirs au canon, dans les polygones d'artillerie de la côte, le chauffage à vapeur, la pêche de la sardine d'hiver, dite de « dérive », l'abondance des marsouins, etc., il confesse l'incertitude où les plus savants demeurent encore sur l'habitat d'hiver des sardines, la formation des bancs, leur mise en marche, leurs itinéraires à l'aller et au retour, les causes qui les attirent dans tels parages et les font fuir tels autres, et, très à propos, il appelle la sardine un poisson « mystérieux ».

Georges Pouchet, comme directeur du laboratoire ichthyologique de Concarneau, essaya de pénétrer les secrets de cette espèce et de voir clair dans les ténèbres de son existence. Voilà trente et un ans, à propos d'une crise sardinière en tout semblable à la crise dont souffre aujourd'hui la Bretagne, dans la *Revue des Deux-Mondes*, traitant littérairement et spirituellement une question bien opposée, d'apparence, à l'esprit et à la littérature, avec une gaieté sans pédantisme, il écrit l'histoire naturelle et économique de la sardine.

D'abord, Pouchet constate que, depuis Duhamel de Monceau, lequel, au dix-huitième siècle, rédigea un *Traité des Pêches*, la science n'est guère devenue plus renseignée, et il émet l'opinion répétée plus tard par M. Rödel, savoir : « Aujourd'hui encore, nous pouvons dire qu'on ignore tout des manières d'être de la sardine ; en quels lieux elle fraie, la durée certaine de sa croissance, les causes qui la poussent vers les côtes ou qui l'en éloignent. » Sous la forme du conditionnel, il ajoute : « La sardine n'aurait pas d'époque pour frayer, ce qui donne à penser qu'elle vit d'habitude dans des eaux gardant une température égale, soustraite à l'influence des saisons, loin de la surface. C'est par accident, en voyageuse, qu'elle visiterait nos côtes d'où l'hiver la chasse. »

D'ailleurs, si elle fraiyait dans des eaux plus proches, comment expliquer qu'on la rencontre toujours et toujours à l'état adulte ? Comment comprendre que ces bancs innombrables, avant d'avoir été la proie des nombreux ennemis qui s'en repaissent, ne soient pas, de temps à autre, par aventure, refoulés vers la surface et vus par les pêcheurs attentifs à tous les mouvements de la mer ? Or, rien de tel n'a jamais été observé. »

Pouchet peut nous dire de quoi se nourrit la sardine. Tel poisson de ce genre, disséqué par lui dans son laboratoire, apparut l'estomac rempli de près de « vingt millions » de « péridiniens », petits infusoires tournoyants et vivants particulièrement dans les eaux tempérées ; mais quant à déterminer d'une façon précise pourquoi la sardine vient sur les côtes de l'Océan, pourquoi elle les quitte, le savant ne se flatte guère de se prononcer et de dire si le phénomène est l'effet d'une loi ou d'un caprice. Approximativement, après avoir compulsé, sur le littoral, les registres tenus par les Chambres de commerce, depuis leur origine, il établit que, selon les mercuriales et pour des raisons demeurées encore obscures, de trois en trois années, rythmiquement, la pêche risque de produire un rendement plus faible.

Mais puisque la sardine est incontestablement une passante arrivant dans nos eaux seulement à l'époque de son développement complet, de cette indiscutable observation il tire cette conclusion pratique, cette conclusion capitale : « Pourquoi ménager la sardine ? Pourquoi la traiter avec précaution ? Pourquoi ne pas la pêcher éperdument, puisqu'il est certain que les prises, si nombreuses soient-elles par journée et par bateau ne sauraient nuire à la reproduction, laquelle se passe on ne sait où, mais assurément loin, bien loin des côtes de France, dans des profondeurs où la perspicacité des professeurs s'égare, où le filet du marin ne descend pas. »

Ce phénomène est l'effet d'une loi ou d'un caprice. Approximativement, il se borne à établir que, pour des raisons demeurées encore obscures, de trois en trois années, la pêche risque de produire un rendement plus faible.

Pouchet tient pour un condamnable préjudice la doctrine prétendant que, une année de pêche trop abondante détruirait l'espoir de pêche et de fortune de l'année à venir. Est-il à craindre aussi qu'une pêche intensive risque d'amener la destruction totale de l'espèce ? C'est une chimère encore. Il en démontre la vanité ; il en dénonce le danger, car cette chimère, sous prétexte de sauvegarder la sardine qui n'aurait pas besoin de protection, provoque des règlements défavorables et nuisibles à l'industrie même des pêcheurs.

Entends bien que les pêcheurs avaient réclamé ces mesures contre lesquelles ils finirent par protester et dont ils réclamèrent l'abrogation avec autant de violence qu'ils en avaient demandé la mise en exécution. Mais les pêcheurs, dupés par les apparences et mal au courant des raisonnements scientifiques, s'inquiétaient d'un péril enfantin, car, même dans ses plus grands ravages, l'homme reste impuissant à dépeupler la mer. Tel est l'enseignement de Pouchet, qui écrit :

« On prend pour des symptômes de disparition de sardines, des oscillations considérables sans règle déterminée. La meilleure comparaison pour expliquer ces différences est celle des fruits d'un verger. L'abondance ou la disette résultent d'une série presque indéfinie de réactions intimes, dont chacune, plus ou moins intégralement accomplie, en temps voulu, va entraîner, de proche en proche, d'autres réactions favorables ou non à la fécondation, au développement, à la maturation du fruit. »

« De même, dans la mer, chaque révolution solaire ramène la sardine plus ou moins nombreuse sur nos côtes, en vertu d'un enchaînement de phénomènes océaniques dont l'analyse nous échappe pour le présent. Nous n'y pouvons rien et il faut avoir la sagesse de dire que nous n'en savons rien. »

« Mais ce qui demeure sûr, c'est que tous les efforts de l'homme, armé de tous les engins imaginables, ne saurait influencer l'équilibre d'une espèce animale de la taille de la sardine. On peut affirmer qu'il y aura encore autant de sardines, quoique on fasse, à l'époque calculée pour l'épuisement total des mines de houille, en Europe. Nous n'avons donc pas à nous préoccuper de la disparition de la sardine. Pour la sardine, comme pour la morue, la seule règle qui convienne devrait être d'en prendre le plus qu'on peut, et comme on peut. »

Donc, logiquement, Pouchet conseille aux pêcheurs de renoncer au coûteux appât qu'est la « rogue » et de « seiner », tout simplement, les sardines avec un grand filet à poches, où, d'un seul coup, peut tomber un banc de poissons tout entier. Or, précisément, les pêcheurs, de « grands enfants », comme il dit avec une paternelle tendresse, les pêcheurs ont influencé le gouvernement pour qu'il interdît l'emploi des « seines ». La « seine », d'abord autorisée par une circulaire ministérielle de 1874, fut supprimée en 1887 par une autre circulaire ministérielle. Ainsi, les patrons de bateaux se sont imposés de gros frais et ont connu de gros déboires.

Puisque la « seine », filet économique et ne nécessitant point de dépense en appât, n'est point contraire aux leçons des maîtres en histoire naturelle, pourquoi n'en pas rétablir l'usage ? Ce serait une charité à faire au marin breton que de le débarrasser à jamais de sa prévention contre un engin avec lequel, plus docile et mieux instruit, il ramènerait par masses, à l'usine, les sardines au corps couleur de fer-blanc.

Qui répondrait aussi que la nouvelle donnée par les journaux n'a pas été déformée par l'exagération ? Peut-être parce que la sardine néglige de promener ses errantes bandes partout où le négoce avait besoin d'elle, avec la simplicité d'appréciation particulière aux gens de mer, en Armorique, ceux qui ne virent point le poisson rêvé passer, à leur portée, dans les endroits où ils l'attendaient traditionnellement, conclurent : « Si la sardine ne vient pas nous trouver, pour ainsi dire, à domicile, c'est que la sardine a décidément disparu. »

Disparition ? Non. Par expérience, j'imagine qu'il faut plutôt croire à un déplacement. En 1902, tandis que les usines du Finistère se désolaient sur le poisson absent, les usines du Morbihan, selon l'évaluation la plus basse, rien que pour les frais d'achat, dépensèrent plus de deux millions. D'où l'on voit bien que M. Rödel ne se trompait pas quand, dans sa note à la Société de Géographie commerciale de Bordeaux, il appelait les sardines « nomades » et « mystérieuses ».

HENRY CÉARD.
de l'Académie Goncourt.

Henry Céard, *Mystérieuses sardines*, Le Petit Marseillais, 21 septembre 1919.

ANNEXE O — H. CÉARD : TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER

de l'incapacité du docteur. Lui, dédaigneux de l'opinion, débarrassé du trac des consultations et des visites, était retourné à ses études scientifiques, et s'adonnait pour une revue maritime, un mémoire sur la sardine, sa reproduction, ses migrations, son passage sur les côtes de France, la manière la plus économique de la pêcher, indiquant un moyen de supprimer la rogue, cet appât si coûteux pour les armateurs et pour les équipages.

L'article composé, prêt à paraître, il en avait communiqué les épreuves à Malbar, par précaution, pour s'assurer que ses idées, clairement formulées, pouvaient être comprises par les intelligences les plus étrangères au sujet qu'il traitait. A table, de compagnie, ils discutaient sur la nouveauté des aperçus et la propriété des termes, cependant que Mme Trémissan, par la fenêtre ouverte, regardait les voiles rouges des bateaux sardiniens se détacher sur la mer couleur d'étain, sous un ciel où le soleil couchant mettait de vastes tons d'orange.

— Oui, disait Malbar, du haut de votre autorité scientifique, vous détruisez bien des légendes et vous ruinez bien des illusions. Vous cherchez plus la vérité que l'approbation de vos contemporains. Mauvaise façon pour devenir populaire et j'ai grand-peur que les marins là-bas — il étendit le bras, montrant la flottille au large — j'ai grand-peur que les marins, là-bas, ne vous écoutent guère quand, choquant leurs préjugés et leurs traditions, vous essayez de les contraindre à une meilleure pratique de leur métier, à une meilleure entente de leurs intérêts. Leurs préjugés, leurs traditions, vous n'ignorez pas qu'ils y sont tenacement attachés comme des mollusques à la carène de leurs bateaux.

— Je dis ce que je sais, répondit Laguëpie, et mon savoir n'est pas grand. La science n'est guère plus renseignée que du Hamel de Montcau lequel, au dix-huitième siècle, écrivit un traité des pêches. Elle ignore tout des manières d'existence de la sardine, en quels lieux, en quel temps elle fraie, la durée certaine de sa croissance, les causes qui l'attirent sur nos côtes, et qui, subitement, la font disparaître. Déterminer pourquoi la sardine vient ou s'en va, ni moi, ni personne ne saurait s'en flatter. Mais je puis sûrement affirmer, d'après les observations que j'ai recueillies, que la sardine est incontestablement une passante, arrivant dans nos eaux seulement à l'âge adulte. Dès lors que sort de la traître avec précaution ? Pourquoi ne pas la pêcher éperdument jusqu'à la dernière, puisque les prises, si nombreuses soient-elles, ne nuisent pas à sa reproduction, qui s'opère on ne sait où, mais certainement loin, bien loin des côtes de France, dans des profondeurs où le filet de l'homme ne va pas.

— Ce sont de grands enfants, répliqua Laguëpie. Ils prendront le poisson à moins de frais, en vendront davantage, de quoi se plaindront-ils ? Quant à dépeupler la mer, les pêcheurs s'inquiéteront à tort d'un danger illusoire. Même dans ses plus grands ravages, l'homme est impuissant à détruire les ressources de l'océan.

— On vous opposera la disparition de la sardine à certaines époques.

— Ce ne sont pas des disparitions, répliqua Laguëpie, en écartant l'index de sa main et en le promenant horizontalement devant lui, geste par lequel il affirmait ses convictions profondes. Ce sont des oscillations considérables, il est vrai, mais sans règle déterminée. La meilleure comparaison pour faire sentir ces différences est celle des fruits d'un vergier. L'abondance ou la disette résultent d'une série de réactions infimes, d'une série de phénomènes dont l'analyse, fort délicate, nous échappent pour le présent. Eux seuls déterminent la rareté ou la profusion, selon les années. Nous n'y pouvons rien, et sur terre, comme sur mer, il faut avoir la sagesse d'avouer notre ignorance de ces causes.

— On vous rendra responsable de la disette, poursuivit Malbar.

— La disette ! s'écria Laguëpie, mais tous les efforts de l'homme armé de tous les engins imaginables ne sauraient influencer l'équilibre biologique d'une espèce animale de la taille de la sardine vivant dans la haute mer. À l'époque donnée comme date pour l'épuisement des mines de houille, en Europe, la sardine restera toujours aussi nombreuse. Donc, inutile de chercher à la protéger ! La seule règle qu'il convienne d'établir est de recommander d'en prendre le plus qu'on pourra, et par tous les moyens possibles.

— Vous racontez vous-même que les pêcheurs ont illuminé quand, en 1874, influençant le Gouvernement, ils arrachèrent à un ministre un arrêté interdisant l'emploi de la seine.

— Les pêcheurs, ne me parlez pas des pêcheurs ! répartit Laguëpie. On se croit obligé de les consulter et de leur tenir compte de leurs doléances, car ils forment un gros personnel électoral que les hommes politiques flattent toujours pour obtenir des votes. Mais là, entre nous, ils sont aussi ignorants des conditions d'existence du poisson dans la mer que les carriers sont ignorants de la construction géologique des couches où ils piochent. En implorant la suppression des « seines », ils se sont imposé de lourdes dépenses avec de gros déboires, et puisque les seines n'offensent pas les doctrines de l'histoire naturelle, il faut les rétablir, les seines, et en prescrire l'usage.

— Vous vous préparez encore de gros embarras, dit Malbar, en rendant les épreuves à Laguëpie.

— Bah ! est-ce qu'ils lisent, répliqua Laguëpie en haussant les épaules. S'ils mettaient le nez ailleurs que dans les verres d'alcool, ils consulteraient les tables que j'ai publiées et sauraient que, pour des raisons obscures encore, de trois en trois ans, périodicité rythmique et presque invariable, il faut s'attendre à du poisson moins nombreux, à une pêche moins fructueuse. Ils apprendraient que la présence de la sardine se constate surtout dans des eaux de chaleur constante : douze degrés pour le moins. Mais allez donc enseigner à ces ivrognes comment on prend une température ! Persuadons-nous bien, mon cher ami, que nous écrivons toujours pour des aveugles, que nous parlons toujours pour des sourds. Disons la vérité, pour nous satisfaire, mais sans garder l'illusion que nous serons jamais compris ! Au surplus, voilà longtemps que je méprise l'opinion.

ANNEXE P — H. CÉARD : LE REFRAIN DE L'ALCOOL

LE REFRAIN DE L'ALCOOL

Le refrain de l'Alcool se chante de deux manières. D'abord, voici le chœur des hygiénistes qui entonnent l'arioso de la malediction. A les entendre, rien de pire que l'alcool. L'alcool provoque la dégénérescence de la race ; l'alcool détermine des maladies innombrables, l'alcool pousse au crime ! Que de vertueuses n'entendons-nous pas contre l'alcool ! Si les colères s'adressaient à l'alcoolisme, c'est-à-dire à l'abus de l'alcool, peut-être pourrions-nous tomber d'accord avec les sermonnaires en cette spécialité. Encore qu'ils ne nous démontrèrent pas que les excès en boisson produisent des désordres plus redoutables que les excès en femmes, et autres agréments par lesquels se détruit volontiers l'espèce humaine, nous confessions que l'abus du vin est un mal, mais que l'abus du vin n'a rien de particulièrement recommandable.

La-dessus, des sociétés se créent, des discours se prononcent et des orateurs, possédant leurs vices personnels, apparaissent comme très vertueux en dénonçant un vice dont le grand discrédit semble venir de ce qu'il n'est pas leur vice à eux. Que de congrès, plus ou moins savants, contre l'alcool ! Que de procès-verbaux uniformément indignés ! Quand M. Duclaux, de l'Institut Pasteur, s'il vous plaît, avec l'autorité qu'il tenait de ses longues études, déclara l'alcool nécessaire à l'économie physiologique ; quand il démontra que les cobayes injectés d'alcool mouraient, non pas des propriétés nocives du liquide, mais de la plaie qu'on leur faisait pour introduire indûment dans leur individu une substance intervenant dans la circulation au mépris de toutes les lois physiologiques sur la digestion, l'assimilation et l'élimination, quand M. Duclaux énonça ces vérités sages et élémentaires, il suscita une véritable réprobation et mourut à temps pour ne pas voir sa réputation compromise et méprisée. Après son décès, des conférenciers dépourvus de sa science continuèrent, plus à l'aise, des exercices oratoires, gênés un instant par le maître aux observations trop justes et trop rigoureuses. L'alcool, épisodiquement réhabilité, continua son aversion nouvelle et le refrain qu'on chantait contre lui reprit avec un redoublement de vigueur.

Parallèlement à ce refrain, l'« Officiel », presque tous les jours, en chante un autre, et comme il arrive maintes fois dans les duos, il ne semble pas que les exécutants soient d'accord. Ouvrons la collection du journal à partir seulement du 1^{er} mars de cette année ; que lisons-nous ?

Par les fois spécialement votées par le Parlement, les villes de La Giotat, Trouville, Vire, Steauvorde, Saint-Pol de Léon, Gap, Les Andelys, Amboise, Reims, Gorgue, Thonon, Saint-Marcellin, Moutiers, sont autorisées à proroger les taxes d'octroi dont elles ont frappé les alcools.

Bien plus, les villes de Forcalquier, Verneuil, de Rosendaël, Caudébec, elles, sont autorisées à augmenter les taxes déjà imposées au même alcool. D'où il suit, d'après les moralistes et les documents, que, depuis quinze jours, dix-huit communes de France, auront, moyennant finances, le droit de s'empoisonner.

Mais si l'alcool est un poison, ainsi qu'on l'enseigne à grand fracas d'éloquence, comment les villes usent-elles des bénéfices produits par la vente, la circulation même, de cet effroyable toxique ? Comment la représentation nationale, par ses scrutins sur la matière, permet-elle l'emploi d'une boisson réputée mortelle ? Il demeure dès lors évident que, sur le même thème, philanthropes et députés modulent des variations bien contradictoires.

Dans tous les cafés et cabarets, en province, on lit des affiches où s'impriment les articles d'une loi sévère réprimant, sur le papier, le progrès de l'alcoolisme en même temps que l'ivresse publique. Bien entendu, cette loi ne s'applique guère qu'aux individus privés de leurs droits politiques, autrement beaucoup d'électeurs passeraient en police correctionnelle et témoigneraient de leur mauvaise humeur lorsque viendraient les élections. Par une tolérance calculée, on évite ces extrémités. Cependant, si les conférenciers disent vrai, derrière les tables couvertes d'un tapis vert et devant les auditoires des liges antialcooliques, ce n'est pas uniquement l'ivresse publique qu'il faudrait condamner par placard, mais aussi, mais surtout, les moyens à l'aide desquels on se procure cette ivresse.

Mais comment le même maire, qui cherche dans les revenus de l'alcool l'argent nécessaire aux besoins de sa commune pourrait-il faire coller sur les murs un texte législatif interdisant aux buveurs le liquide même sur lequel il compte pour payer les dettes municipales ? La philosophie et l'hygiène ne s'accordent point, comme on voit avec les déficits d'un budget, aussi, malgré l'illuminisme, personne ne se soucie de mettre fin à l'absurdité. On en prend son parti et voilà tout.

Un jour, dans une commune du Sud-Ouest, un maire me mettait au courant de ses mélancolies administratives. Il se déclarait, d'autre part, fort ennemi de l'alcool, et incitait l'instituteur à prêcher, dans la chaire, contre les dangers de la boisson. Même, pour mieux convaincre les élèves, il avait fait venir de Paris des tableaux de grande dimension où l'on voyait, en couleurs, tous les désordres causés dans l'organisme par l'absorption du trois-six. L'horreur, en ces figures, allait jusqu'à l'exagération. Mais, précisément, le pédagogue comptait sur cette exagération pour faire entrer la vérité dans les jeunes intelligences. Par surcroît, et pour déterminer une conviction plus rapide et plus profonde, sur les murs de l'école étaient peintes des inscriptions effrayantes et comminatoires.

On y lisait : « L'alcool abruti l'homme ; l'alcool ravale l'intelligence au rang des animaux », proposition au moins contestable puisque, sauf les cas où on les injecte de force avec une seringue, les animaux refusent énergiquement de boire le produit d'une distillation quelconque. Si l'expression était fautive, l'intention était bonne, et le maire se montrait fier des inventions de son épigraphie. Il espérait aussi beaucoup du résultat.

Non sans de fortes dépenses, le conseil municipal et lui avaient décidé d'ouvrir je ne sais quelle avenue, et l'argent manquait pour cette grande opération de voirie. Où trouver les sommes indispensables ?

Il me consultait. Je lui indiquai quelques moyens que je croyais honnêtes et qui ne le séduisirent point. Il craignait d'augmenter les centimes additionnels, de mettre une taxe sur les matériaux de construction, car il se disait entrepreneur et se gardait de nuire à son industrie.

Tous projets examinés et répétés tour à tour, à la fin, il s'écria :

— Je ne vois qu'un seul procédé !
— Lequel ?
— Mettre encore une surtaxe sur l'alcool.

— Mais puisque vous enseignez qu'il n'en faut pas boire, vous ne ferez pas de grandes recettes.

Il répondit :
— On enseigne la haine de l'alcool parce qu'elle figure dans les programmes. Mais que deviendrons-nous si personne ne buvait plus ? Allez ! Je suis bien tranquille. Le maître aura accompli son devoir et c'est tout ce qu'on souhaite. Pour le reste, les ivrognes d'ici paieront notre avenue. De braves gens, les ivrognes, car ce sont les seuls citoyens qui paient sans se plaindre un impôt facile à augmenter et facile à percevoir.

J'admire cet homme si délibéré à prodigier du vice qu'il reprochait ; et redoutant comme une catastrophe, pour les finances locales, la pratique de la sobriété enseignée à l'école. Lui aussi chantait cyniquement, à sa façon, la chanson de l'alcool, dont, malgré conférences et diatribes, le seul refrain est : « Buvez beaucoup, payez davantage ; le gouvernement et les communes ne vous demandent pas d'autre hygiène, pas d'autre vertu. »

HENRY CÉARD.

L'ÉVÉNEMENT commencera prochainement la publication de
Terrains à vendre
AU BORD DE LA MER
roman de notre collaborateur
Henry Céard

L'action de « Terrains à Vendre » se passe dans cette Basse-Bretagne du littoral, mystérieuse par ses légendes, retranchée derrière ses traditions, et dissociant ses sentiments par l'emploi d'une langue qu'elle croit impenétrable. Dans les « Terrains à Vendre », des artistes, épris de la splendeur des horizons, essaient d'installer, au bord de la mer, leur vie avec leur rêve. Le drame résulte de la disproportion entre l'idéal qu'ils cherchent d'après la musique et les livres, et la réalité économique et morale qu'ils subissent dans un pays de France où le Français s'appelle « l'étranger ».

Henry Céard, Le Refrain de l'alcool, L'Événement, 19 mars 1905.

ANNEXE Q – H. CÉARD : TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER

Donc, reculant devant l'inquiétude, pour dépitier les recherches de son fils et fuir la déconsidération qui grandissait autour de sa personne; malgré lui, docile aux insinuations de la Chambre des Huissiers lui conseillant de se retirer, sans attendre une mesure disciplinaire, M. Bourignat vendit sa charge et vint se cacher à Kerahuel. Là, terré à l'extrémité du monde, dans un pays où personne ne connaissait rien des angoisses de son passé, et où il se flattait que son fils, désormais, ne saurait pas le découvrir; au souffle des vents du large dissipant ses remords et ses tares; peu à peu, il avait réintégré le calme physique avec l'équilibre moral. D'abord heureux de jouir du repos après les longues trames des instructions ouvertes contre lui, il s'était promené dans ses galoches avec un parfait désintéressement du calcul et de l'intrigue. Mais, à mesure que son séjour en Bretagne se prolongeait, il ne tardait pas à découvrir quel parti un homme avisé, de son espèce, pourrait tirer du suffrage universel et de l'alcool. L'ivresse publique, dont il constatait chaque année le prodigieux développement, lui parut un précieux moyen pour augmenter ses revenus et assoir sa domination.

Alors, s'insinuant négociant en liquides, il créa débits de boisson sur débits de boisson, prêta aux petits commerçants les premiers fonds pour leur installation, leur ouvrit des crédits. Prenant, en garantie, des hypothèques sur leurs champs patrimoniaux, au lendemain des créances non acquittées, il faisait vendre et se rendait impitoyablement acquéreur. Ainsi, il s'emparait peu à peu du territoire de Kerahuel. Le pays le redoutait ainsi que les petits oiseaux redoutent l'épervier; car toujours en ressources d'astuce et de rapine, il s'abattait sûrement sur quelque proie à dévorer; et quand il se présentait aux élections pour le Conseil municipal, bien peu, parmi les votants, osaient lui refuser leurs suffrages.

Sur toute-puissance, toutefois, demeura ébranlée le jour où, préoccupé du crédit défaillant d'un armateur de pêche, le père Pichereol, son meilleur agent électoral, il refusa de continuer à donner sa signature pour des billets de complaisance. L'autre s'irrita de la réserve, insinua que, à côté du budget officiel, il existait un budget clandestin alimenté par le produit de crédits détournés de leur affectation légale. La somme régulièrement allouée pour travaux de réfection aux bâtiments de l'école primaire avait été employée : à quoi ?

Bourignat seul le savait et se garderait bien de le dire. Des amendes, prélevées sans jugement pour des contraventions réglées, à l'amiable, ne figuraient pas dans le total des recettes. Sur les comptes du receveur municipal, on ne voyait pas trace non plus de certaine souscription imposée arbitrairement pour des taxes non prévues par l'exercice courant. Alors, versant contre Bourignat plus d'alcool même que Bourignat n'en répandait pour recruter des conseillers dévoués à légitimer ses exactions, le père Pichereol assura le succès de Rachimbourg. De son vrai nom, Pichereol s'appelait Ratouis. Mais le canton entier le révérait sous le sobriquet de Pichereol, parce que, pour les candidats de son intérêt et de son choix, Ratouis se dépensait prodigieusement « vulnérable », trois-six de betterave anisé, vulgairement dit « Pichereol », d'où il tirait son influence et sa réputation. Du reste, par diplomatie, Rachimbourg, afin de s'assurer les bonnes grâces du personnage, n'avait pas hésité à avaliser le papier de négociation difficile auquel Bourignat, trop prudent, refusait son endos.

— Mais ce boulevard, qui le paiera ? Toujours nous, murmura un convive à l'oreille de son voisin.

Rachimbourg entendit la réflexion et riposta :

— Qui paiera le boulevard ? Pas vous, mon cher contradicteur. Assurément ces installations n'iront pas sans charges nouvelles. Mais ces charges nouvelles nous les appliquerons à l'octroi. L'alcool nous fournira les recettes. Dans l'intimité, Rachimbourg vitupérait contre l'alcool, l'accusait de l'avilissement des esprits et de la dégénérescence de la race; mais c'était toujours aux ressources provenant de l'alcool qu'il revenait quand il essayait de remédier au déficit du budget communal. Cette nécessité l'affligeait comme philanthrope, mais comme administrateur, il l'acceptait sans scrupule. Il conclut :

— Donc ici, personne n'a rien à craindre : ce seront les ivrognes qui paieront.

Un homme se leva. Celui-là, de l'avis unanime, émettait toujours une opinion indiscutable, d'avance était applaudi par toute l'assemblée.

— Pardon, dit-il. Pourquoi n'emploie-t-on pas un moyen, qui, du jour au lendemain, réglerait définitivement nos comptes ? L'administration de l'Assistance Publique, à Paris, proposait d'acheter, d'un seul coup, la totalité des terrains de la plage pour y construire un sanatorium. Tout indique qu'il faut faire immédiatement marché avec elle.

L'homme de bon conseil se rassit sous les protestations indignées de Rachimbourg.

— D'abord la vente des terrains à l'Assistance publique était une idée de Bourignat.

Des voix montèrent, on criait : « A bas Bourignat ! »

Henry Céard, Terrains à vendre au bord de la mer, 1906, p. 35-42.

ANNEXE R — H. CÉARD : MONSIEUR PASCAL

Monsieur Pascal

C'était au mois de juillet dernier, le soir du jour où l'on criait sur les boulevards la nouvelle du départ de M. Emile Zola. Après la chaude journée de la Cour d'assises de Versailles, le polémiste se décidait à quitter Paris pour ne pas être touché par l'arrêt rendu contre lui, et gagnait l'étranger pour attendre de loin ce que la note officielle annonçant son déplacement un peu forcé, appelait « la honteuse agonie de la Cavagne ».

Dans quel pays se rendait M. Emile Zola ? Le connaitre, était la grande inquiétude des reporters et chacun s'enquerrait des moyens de trouver la piste du fugitif. On causait de cet embarras, sur la terrasse d'un café, devant des carafes d'eau ou la chaleur faisait bouillir les microbes et rendait ainsi inoffensif le liquide généralement contaminé, que, au prix d'impôts désordonnés, la ville de Paris, chaque été, met avec parcimonie à la disposition des contribuables au gossier, quand un de nos confrères, et non l'un des moindres, dit simplement : « Savoir où s'est réfugié M. Emile Zola, rien de plus simple.

— Comment rien de plus simple ?

— Oui, rien de plus simple. Assurément il voyage sous un faux nom, mais ce faux nom n'est pas difficile à déterminer.

— Il l'a emprunté à quelqu'un des personnages de ses romans, répliqua un auditeur. Mais ces personnages sont nombreux ; comment ne pas se tromper sur le vocable qu'il a momentanément choisi ?

— Cette opinion n'est pas invraisemblable répliqua l'autre, mais la grande notoriété que des millions d'exemplaires ont assuré aux héros des Rougon-Macquart ne constituerait pas une garantie suffisante. M. Emile Zola, sous peine d'être vite reconnu, ne peut voyager sous le nom de Coupeau, de Lantier, de Macquart, de Saccard ou de Gervaise. Autant vaudrait qu'il indiquât lui-même son identité, sur les registres des hôtels.

— Alors, le problème est insoluble ?

— Point du tout. Rien n'est moins compliqué à pénétrer. M. Emile Zola s'intitule maintenant du nom presque fatal que prennent à l'étranger les émigrés de quelque nature qu'ils soient.

— Et cet intitulé, c'est ?

— Monsieur Pascal.

— Mais c'est le nom du docteur dont l'histoire sert de conclusion à la dernière partie des Rougon ; le docteur Pascal.

— Assurément, mais la littérature de M. Emile Zola n'est pour rien dans cette préférence. Il s'appelle aujourd'hui Pascal, parce que Pascal est le passe-port naturel de quiconque quitte brusquement la France.

— Quelle plaisanterie ! dit quelqu'un.

— Quel paradoxe, répondit un autre.

Le discoureur continua :

« Il n'y a là ni plaisanterie, ni paradoxe, mais une humble vérité basée sur des observations historiques.

— Oh ! historiques !

— Oui, historiques. Comptez parmi les mémoires publiés sur les acteurs de la Révolution, à combien de fuyards de toute opinion, ce nom de Pascal a servi. Dans l'affaire de Quiberon, devant les commissions militaires d'Auray, plus d'un grand seigneur très menacé dans son existence dut son salut à ce vocable heureux. Tout plébéen qu'il semble, il a encore on ne sait quelle sonorité aristocratique. Ce n'est point encore tout à fait un nom du commun. En même temps, par son amphibologie, car il tient à la fois du nom et du prénom, il n'attire point trop expressément l'attention. Il permet à celui qui l'adopte de circuler en conservant encore une espèce de dignité dans l'incognito. D'où sa fortune dans les circonstances graves et dans les recherches d'exil, quand l'exil est involontaire.

L'auditoire restait incrédule. Les plus sympathiques souriaient.

— Souriez si vous voulez ! Mais n'ai-je point vu que, au moment de sa fuite vers Varenne, Louis XVI songea à se faire établir un laissez-passer au nom de Pascal ! Pascal est encore un de ces pseudonymes dont se sert Louis XVIII, errant et point curieux d'être reconnu. Je n'affirmerais point que, pour échapper aux violences des populations qu'il traversait, en allant vers l'île d'Elbe, Napoléon, un instant aussi, ne fût pas M. Pascal. C'est sous le nom de Pascal que Jules Vallès, après la Commune, vint à Londres, à Tavistock square, et pour parler de personnages plus minces, certes, mais plus nombreux aussi, combien

de déserteurs, une fois la frontière passée derrière leurs devoirs militaires méconnus, circulent en Belgique sous le nom de Pascal ? Lisez les histoires et consultez la *Gazette des Tribunaux* et, la constatation faite, vous viendrez me dire si je me trompe ou si je raille.

— Donc, vous croyez que M. Emile Zola ?

— N'a pas échappé à la loi commune, et avant toute autre expérience pour découvrir sa retraite, demandez à vos correspondants des grandes villes de l'étranger, si, dans un hôtel quelconque, quelqu'un n'est point descendu sous le nom de Pascal. S'il vous répond affirmativement, et si les jours et les heures coïncident, soyez sûrs que vous serez sur la trace de M. Emile Zola.

— Ou d'un autre, dirent les sceptiques.

— De M. Emile Zola affirma notre confrère. Et comme il est fatigué de parler sans cesse de la même question, une femme étant passée, on s'inquiéta de sa personne, et il y eut de la variété dans l'énumération des scandales dont on la fit ou la victime ou l'actrice.

L'étrangeté de cette conversation était restée dans l'esprit de plusieurs d'entre nous. Elle nous préoccupait moins par sa fantaisie que par l'espèce d'inquiétude et de vérité que, malgré tout et en dépit de nos réserves, elle avait laissée dans nos cerveaux. Mais comment jamais savoir s'il avait dit vrai, l'homme convaincu qui attribuait au nom de Pascal cette sorte de suggestion comme on en trouve dans les contes d'Edgar Poë. Nous en étions là de nos incertitudes quand, ce matin, à propos du séjour de M. Emile Zola, à Londres, nous lisons ceci :

« M. Emile Zola, entrant dans l'hôtel, demanda une chambre après s'être fait inscrire sous le nom de M. Pascal, Paris. »

Ainsi il avait raison, notre confrère, et ses affirmations se vérifiaient de point en point. La preuve ainsi acquise, reste à déterminer quelle tendresse obscure tous les exilés ont pour ce nom de Pascal. A moins que tous ces tourmentés de polémiques, de liberté et d'aventures l'aient précisément par esprit de contraste et de sérénité, et parce qu'il fut porté jadis par le calme philosophe des « Pensées », lequel disait « que tous nos maux viennent de ce que nous ne savons pas nous tenir en repos, dans une chambre. »

Henry CÉARD.

Henry Céard, Monsieur Pascal, Le National, 11 juin 1899.

ANNEXE S – H. CÉARD : TERRAINS À VENDRE AU BORD DE LA MER

150

TERRAINS A VENDRE

— Vous dites ?

— Mais oui. C'est ainsi, et pourquoi ne pas nous l'avouer ? Même je vous confesse que ce philtre-là dont je célèbre la toute-puissance, dans les concerts, si par impossible, quelque nécromant offrir de me le verser, eh bien, vite, je prierais qu'on éloignât de moi ce calice. Je souffrirais trop de devenir l'Yscault qu'il m'imposerait cruellement d'être. Je manque de ces facultés sublimes. Vous, je vous tiens pour un brave garçon, un peu sceptique au demeurant, et prenant parfois pour une conviction profonde l'élan momentané provoqué par vos admirations artistiques. A défaut d'un impossible amour, contentons-nous d'une bonne amitié. Vous pouvez compter sur la mienne. Je vous sais, au fond, assez sage pour m'accorder la vôtre et pour ne rien déranger d'une intimité affectueuse au-delà de laquelle nous ne trouverions guère que du regret, peut-être du ridicule.

Galment, elle ajouta :

— Qu'est-ce que vous voulez ? Nous n'y pouvons rien. Vous comprenez maintenant l'inutilité de m'embrasser.

Et, appuyant sur les mots, elle ajouta :

— Puisque nous manquons de philtre !

— Soit, dit Malbar d'un ton dépité ; car il est du naturel des hommes d'accueillir avec mauvaise humeur les refus de la femme à laquelle ils s'adressent en toute indifférence de cœur, sans autre inclination souvent que leur désceuvrement ou leur vanité. Alors, changeant brusquement la conversation :

— Voulez-vous marcher encore un peu dans le Château de Tristan ?

— Volontiers.

Ils se mirent en route. Comme ils cheminaient, cherchant à travers les rochers un sentier plus court pour les ramener sur la falaise, ils passèrent auprès de l'homme qui, tout à l'heure, s'était dissimulé à leur approche.

C'était un individu de physionomie mondaine, de tenue soignée ; un citadin aux incurs raffinées se décelait en cet étrange solitaire. Cinq ans déjà passés, par un crépuscule d'hiver, alors que le dernier train du jour apportait à Kerahuel la nouvelle d'un meurtre commis en chemin de fer sur la personne d'un trésorier-payeur général, meurtre dont la police, en vain, recherchait le coupable, escorté par deux hommes paraissant mal de ses amis, il

TERRAINS A VENDRE

151

descendit de wagon, et s'installa immédiatement dans une maison louée à l'avance chez une femme muette habitant loin du bourg. Il vivait là, retiré, évitant les rencontres, se dérochant aux conversations. Il répondait au nom de M. Pascal, allait chercher ses lettres à la poste ; faisait, de ses mains, sa cuisine, son ménage ; avec les fournisseurs, s'en tenait aux dialogues indispensables. Il ne discutait jamais sur le prix des denrées qu'on lui vendait bien au-delà de leur valeur, payait comptant, passait pour dérangé d'esprit, ne quittait jamais Kerahuel, saluait les gendarmes et s'éloignait des sacrements.

Toutes les fois que le temps le permettait, sans autre livre que lui-même, il allait au promontoire de Beg'er Cresté, le Château de Tristan, s'asseoir devant la mer. Chien-de-Nous, en ses fantaisies, souvent l'accompagnait. L'homme flattait le chien. Tous deux semblaient échanger des confidences ; et Malbar avec Mme Trénissan les surprisent au cours d'une de ces grandes confessions dont le secret était connu seulement du vent et de la vague.

— Comment, c'est toi ? dit Malbar, apercevant Chien-de-Nous.

Chien-de-Nous accourut, relevant ses babines pour montrer ses dents, signe manifeste de sa satisfaction.

— Qu'est-ce que tu faisais là, sans moi, l'Assassin ?

Chien-de-Nous prit un air penaud ; et triste de l'évocation de son passé, la queue entre les jambes, suivit Malbar et Mme Trénissan qui redescendaient vers Kerahuel.

En entendant le mot « assassin », M. Pascal avait tressailli.

ANNEXE T – H. CÉARD : LA MORT DE M. PASCAL

TERRAINS A VENDRE

733

734

TERRAINS A VENDRE

bien que le Parisien ne connaissait rien de la mer ! Celui qui risquerait d'accoster le navire à la nage, celui-là pouvait faire son testament et se considérer comme un homme mort, car jamais, au soleil, il ne « viendrait de retour ». Et ils évoquaient d'audacieux camarades qui, luttant contre des remous pareils, malgré leur force et leur adresse, n'étaient jamais sortis de l'Océan.

— J'y vais, dit M. Pascal.

Il se débarrassa de ses habits, plia sa jaquette, son gilet, son pantalon ; et, sur le paquet, sous son chapeau, posa sa montre en or. Il ne se déchaussa pas afin de marcher sans meurtrissures aux pieds parmi les sables pierreux et les galets aigus. Quand il ôta sa chemise, sur sa poitrine et sur son dos nus, on vit qu'il portait un scapulaire. Il noua autour de ses reins le bout d'un filin levé sur la plage, fit le signe de la croix ; et, d'une allure tranquille, il entra dans la mer. Derrière lui, à chacun de ses pas, les anneaux du cordage, lentement, un à un, se déroulaient.

En haut de la falaise, le curé, sorti de la chapelle, devant l'Océan apportait la châsse de Saint-Coulm ; et l'apparition des ossements du saint n'amenant point d'amélioration dans la position du navire, désespérant du miracle, afin que les naufragés, tout à l'heure, n'allaient point par le fond sans le secours de l'Eglise, accompagné par les gémissements des femmes, il récitait la prière pour les agonisants :

Absolve, Domine, animas omnium defunctorum ; vinculo delictorum ; judicium ullionis, des lambeaux de phrases latines implorantes et lourdes de menaces planaient au milieu du fracas continu de la côte hurlante sous les refrains des vagues.

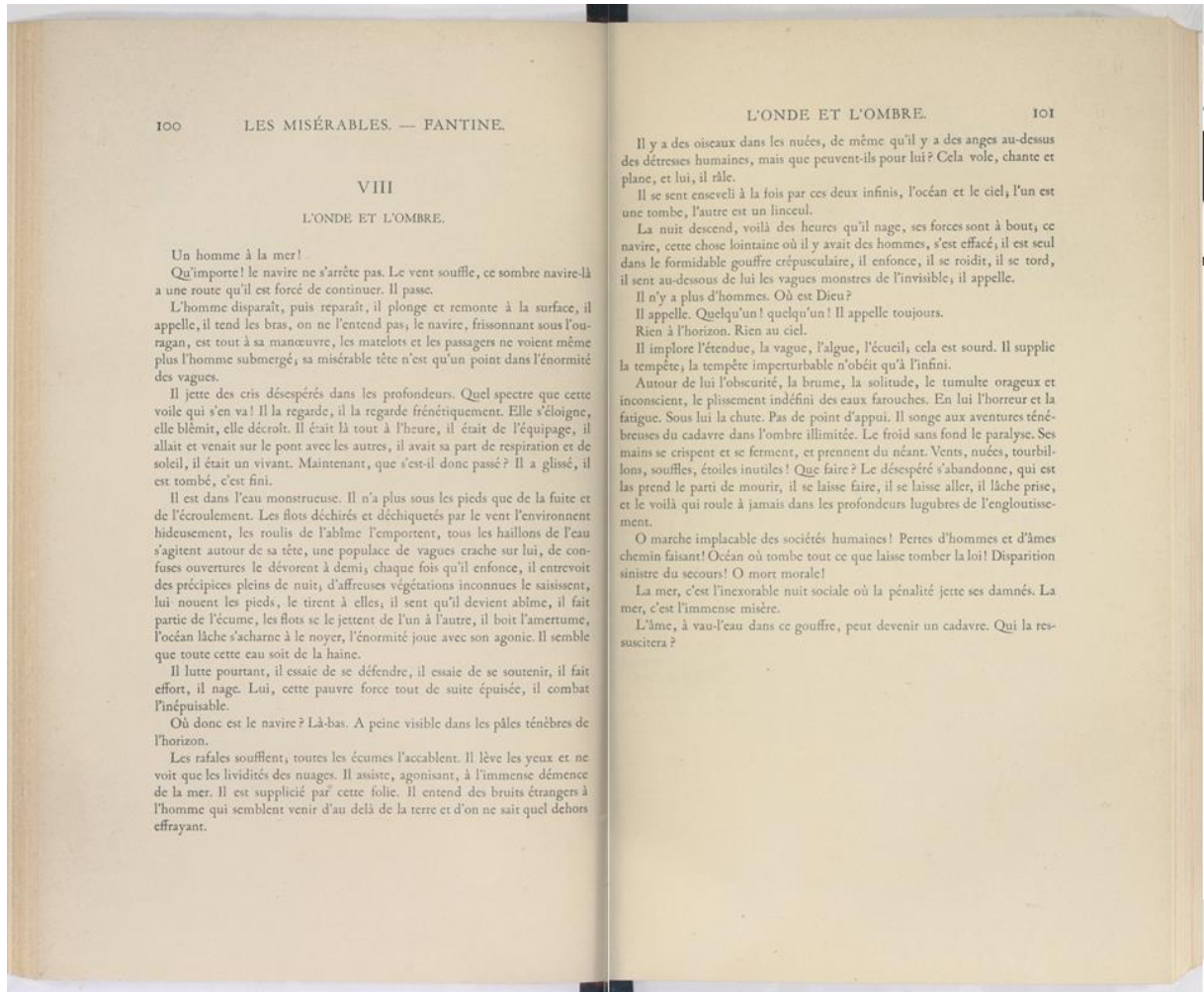
Glissant sur les goémons, tour à tour tombé, raccroché, remis debout, roulé par le flux, ramené par le reflux, enveloppé par les vagues, déchiré par les rochers, crachant de l'eau, perdant du sang, M. Pascal marchait vers *le Malamore*. A terre, on jugeait qu'il s'approchait du pavire, car la corde, un moment lâche et pendante dans la nuit, se tendait à nouveau ; et, de nouveau, se déroulait sur le sol.

Enfin ! le hasard, favorable à la misère et réalisant l'idéal du désespoir, fournissait donc à M. Pascal une occasion grandiose pour que, avec un semblant d'honneur, il se débarrassât à jamais de son existence insup-

portable, de son crime, de son remords, et « mourût proprement », selon son rêve. Enfin ! la mer daignait accepter M. Pascal et le recevoir hospitalièrement dans l'immense inconnu de ses flots. Sans éveiller des soupçons de suicide, M. Pascal disparaissait en laissant, derrière lui, une apparence d'héroïsme. Il savait bien que jamais il n'atteindrait ce vaisseau dont le projecteur l'aveuglait bien plus qu'il ne l'éclairait. Des pieds et des mains, pourtant, il s'acharnait en des efforts au succès desquels il ne croyait pas ; et, à mesure qu'il sentait venir la lassitude et décroître son énergie, il savourait la volupté suprême de penser que sa mort, à jamais, resterait impénétrablement mystérieuse, comme sa vie.

La tête au-dessus des vagues, il étendait les bras, allongeait les jambes. Quelquefois, son ventre frottant contre une pierre, il se redressait, courait un instant, se ruait à la rencontre des lames. Puis, le terrain manquant sous ses pieds, il nageait, à nouveau. Quand il croyait avancer, soudainement, il se voyait rejeté en arrière ; et, toujours, il apercevait devant lui des rocs, des écueils, des flots. Il en dépassait un, un autre surgissait. A tâtons, il errait ballotté comme à travers une futaie de pierres. A chacun de ses mouvements, la corde se développait ; et les marins d'un air anxieux la regardaient aller sur le sable qu'elle éraflait au passage. Comme elle arrivait à l'extrémité, par un languis, nœud solide et qui se serrait davantage à mesure que la traction devenait plus forte, on la « commit » avec le bout d'un autre paquet de filin, dont les anneaux, lentement, à leur tour, se déroulèrent.

ANNEXE U – V. HUGO : L'ONDE ET L'OMBRE



100 LES MISÉRABLES. — FANTINE.

VIII

L'ONDE ET L'OMBRE.

Un homme à la mer!

Qu'importe! le navire ne s'arrête pas. Le vent souffle, ce sombre navire-là a une route qu'il est forcé de continuer. Il passe.

L'homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas, le navire, frissonnant sous l'ouragan, est tout à sa manœuvre, les matelots et les passagers ne voient même plus l'homme submergé, sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues.

Il jette des cris désespérés dans les profondeurs. Quel spectre que cette voile qui s'en va! Il la regarde, il la regarde frénétiquement. Elle s'éloigne, elle blêmit, elle décroît. Il était là tout à l'heure, il était de l'équipage, il allait et venait sur le pont avec les autres, il avait sa part de respiration et de soleil, il était un vivant. Maintenant, que s'est-il donc passé? Il a glissé, il est tombé, c'est fini.

Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'éroulement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, une populace de vagues crache sur lui, de confuses ouvertures le dévorent à demi, chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit, d'affreuses végétations inconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles, il sent qu'il devient abîme, il fait partie de l'écume, les flots se le jettent de l'un à l'autre, il boit l'amertume, l'océan lâche s'acharne à le noyer, l'énormité joue avec son agonie. Il semble que toute cette eau soit de la haine.

Il lutte pourtant, il essaie de se défendre, il essaie de se soutenir, il fait effort, il nage. Lui, cette pauvre force tout de suite épuisée, il combat l'inépuisable.

Où donc est le navire? Là-bas. A peine visible dans les pâles ténèbres de l'horizon.

Les rafales soufflent, toutes les écumes l'accablent. Il lève les yeux et ne voit que les lividités des nuages. Il assiste, agonisant, à l'immense démente de la mer. Il est supplicié par cette folie. Il entend des bruits étrangers à l'homme qui semblent venir d'au delà de la terre et d'on ne sait quel dehors effrayant.

L'ONDE ET L'OMBRE. 101

Il y a des oiseaux dans les nuées, de même qu'il y a des anges au-dessus des détresses humaines, mais que peuvent-ils pour lui? Cela vole, chante et plane, et lui, il râle.

Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel, l'un est une tombe, l'autre est un linceul.

La nuit descend, voilà des heures qu'il nage, ses forces sont à bout, ce navire, cette chose lointaine où il y avait des hommes, s'est effacé, il est seul dans le formidable gouffre crépusculaire, il enfonce, il se roidit, il se tord, il sent au-dessous de lui les vagues monstres de l'invisible, il appelle.

Il n'y a plus d'hommes. Où est Dieu?

Il appelle. Quelqu'un! quelqu'un! Il appelle toujours.

Rien à l'horizon. Rien au ciel.

Il implore l'étendue, la vague, l'algue, l'écueil, cela est sourd. Il supplie la tempête, la tempête imperturbable n'obéit qu'à l'infini.

Autour de lui l'obscurité, la brume, la solitude, le tumulte orageux et inconscient, le plissement indéfini des eaux farouches. En lui l'horreur et la fatigue. Sous lui la chute. Pas de point d'appui. Il songe aux aventures ténébreuses du cadavre dans l'ombre illimitée. Le froid sans fond le paralyse. Ses mains se crispent et se ferment, et prennent du néant. Vents, nuées, tourbillons, souffles, étoiles inutiles! Que faire? Le désespéré s'abandonne, qui est las prend le parti de mourir, il se laisse faire, il se laisse aller, il lâche prise, et le voilà qui roule à jamais dans les profondeurs lugubres de l'engloutissement.

O marche implacable des sociétés humaines! Perles d'hommes et d'âmes chemin faisant! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi! Disparition sinistre du secours! O mort morale!

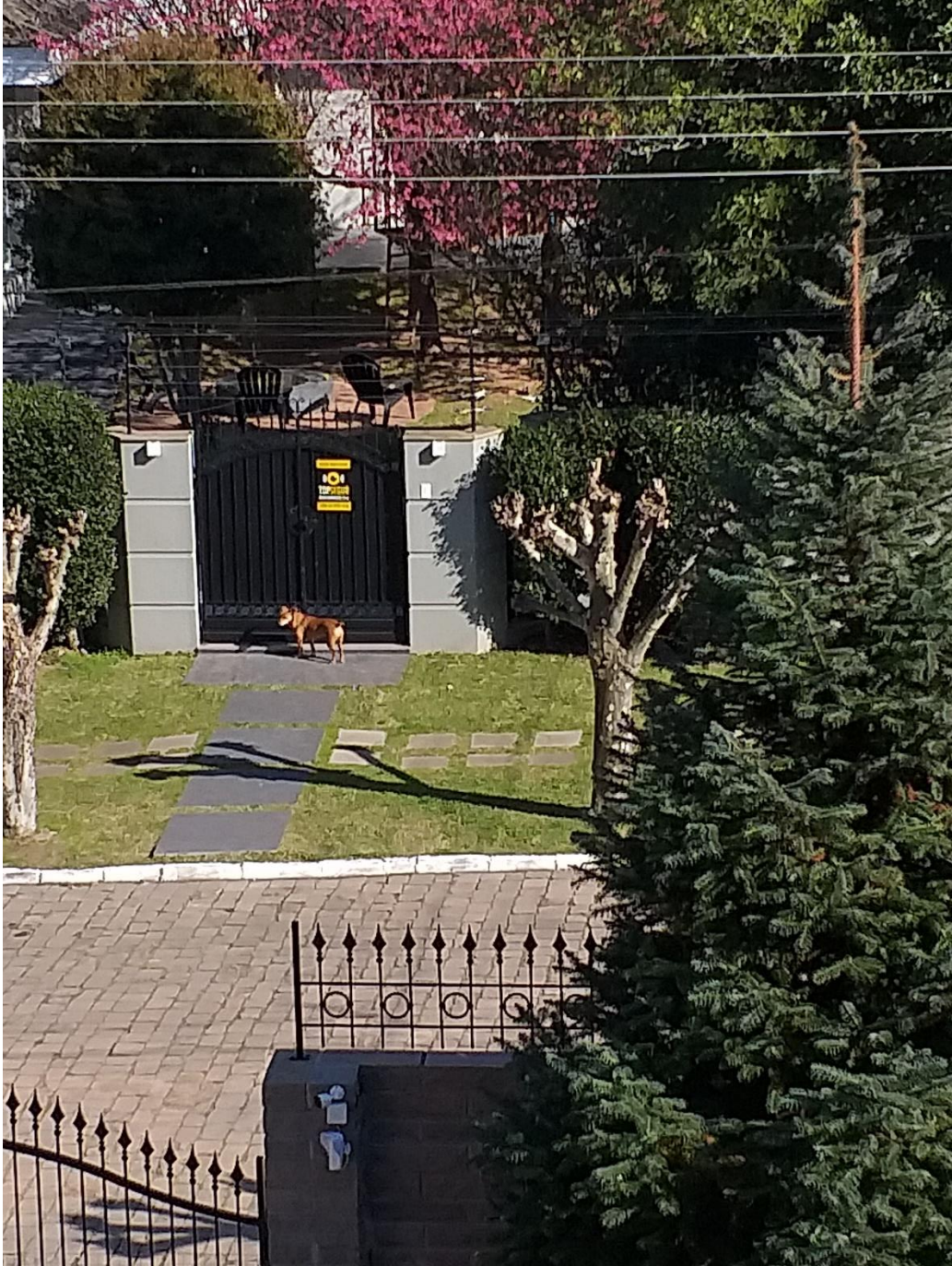
La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère.

L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera?

Victor Hugo, Œuvres complètes de Victor Hugo, 1904-1924, p. 100-101.

CHIEN-DE-NOUS

ANNEXE V



Farroupilha, 12 juillet 2021.

ANNEXE W



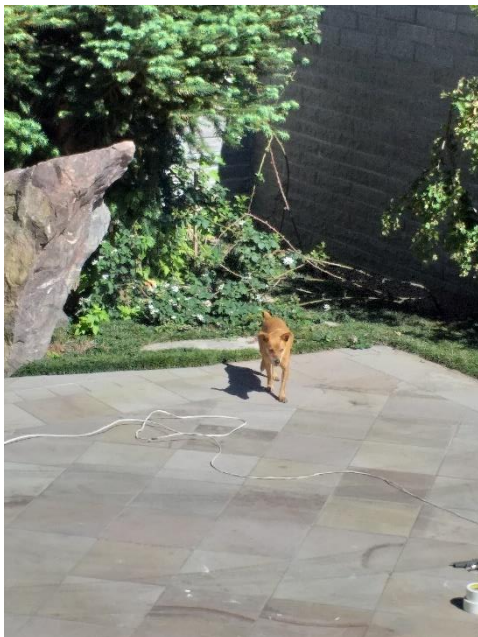
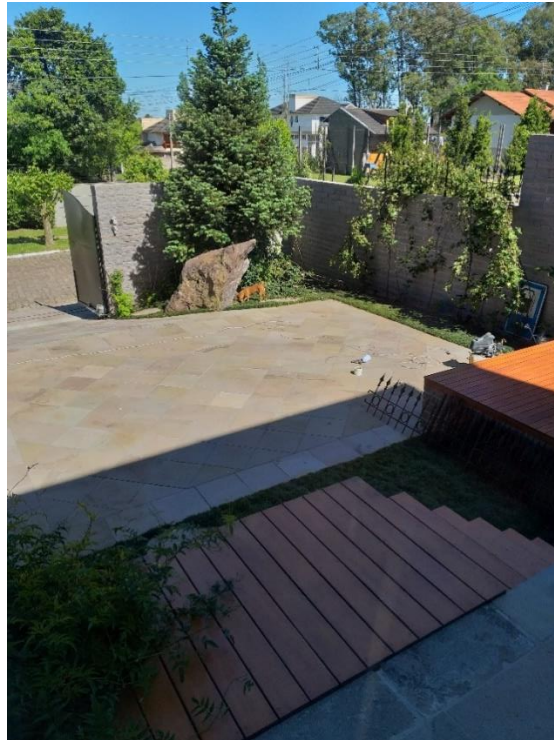
Farroupilha, 29 juillet 2021.

ANNEXE X



Farroupilha, 03 octobre 2022.

ANNEXE Y



Farroupilha, 27 janvier 2021.

ANNEXE Z



Farroupilha, 25 mars 2022.