D'une écriture mineure : contrainte et invention dans "Dominique" d'Eugène Fromentin

Autor(en): **Tritsmans, Bruno**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **17 (1990)**

PDF erstellt am: **14.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-259599

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

D'UNE ÉCRITURE MINEURE

Contrainte et invention dans *Dominique* d'Eugène Fromentin

1. *Dynamiques*

Le récit, et le récit mnémonique en particulier, se propose de conférer une cohérence, une unité à un «vécu» qui en est, par définition, dépourvu. La mémoire est le moyen par excellence pour s'approprier ce qui est autre: elle intègre le je et le monde, le passé et le présent, et tend ainsi vers l'allégorique et le symbolique[1].

C'est cette fonction mnémonique qui se trouve précisément problématisée tout au long du XIXe siècle — crise symptomatique d'un malaise culturel: le passé s'effrite et s'opacifie, et l'image que se fait la culture d'elle-même est ainsi mise en cause[2]. Enfin, cette mémoire défaillante est corrélée à un trouble de la narration, et donne lieu à cette «crise du récit» que J.-F. Lyotard considère comme la caractéristique dominante de la postmodernité[3].

Mon propos, ici, est d'analyser comment cet enjeu propre au récit mnémonique se pose dans *Dominique* d'Eugène Fromentin (1862). On se rappelle l'histoire, le «plat résumé» (p. 397[4]): Dominique, orphelin de naissance ou peu s'en faut, tombe éperdument amoureux de Madeleine. Comme tout espoir d'union est vain, il finit par renoncer à sa passion et se retire aux Trembles, dans les effacements de la province, avec une responsabilité familiale et politique limitée. *A priori*, on peut donc poser que l'enjeu de ce récit consiste à inscrire le passé, où le sujet apparaît sous forme de désirs fragmentés et discontinus, dans un présent qui lui donne cohérence et unité, et qui permet dès lors d'en tirer les conclusions, les «leçons».

Dans *Dominique*, il existe une tension constante entre le passé de l'expérience et le présent de la narration, et ces deux temps peuvent être corrélés à deux dynamiques opposées: les

événements du passé sont conçus comme opaques, désordonnés, tandis que le présent cherche à leur imposer un ordre. L'enjeu de ce récit consiste dès lors à substituer une dynamique conservatrice à une dynamique dissipatrice. En les examinant, on verra que *Dominique* ne reste fidèle à la «loi» du récit, qui veut qu'un sujet foncièrement discontinu soit traduit sous une forme «inexorablement signifiante»[5], qu'en apparence.

2. *Figures de la dissipation*

La dynamique dissipatrice se manifeste à différents niveaux thématiques, et notamment sous la forme d'une dispersion spatiale. Ainsi, la chambre de Dominique aux Trembles, où il a pour ainsi dire scellé son passé, comporte, parmi d'autres objets,

> une fort belle mappe-monde datant d'un demi-siècle, et sur laquelle étaient tracés à la main de chimériques itinéraires à travers toutes les parties du monde (p. 388).

Le passé semble donc dominé par un désir de mouvement, de déplacement incessant, qui n'est pas sans rappeler, dans le parcours de Fromentin même, la période des voyages, par exemple en Algérie.

Ce désir du mouvement se reporte d'ailleurs sur la plupart des personnes «mêlées à ce récit» (p. 397). Ainsi, Olivier, dont la tentative de suicide déclenche la confession de Dominique à proprement parler, fait coïncider son renoncement à la vie publique avec un refus des voyages: «Après avoir adoré les voyages, il ne voyageait plus» (p. 68). Et même Madeleine est marquée par cette instabilité fondamentale: après son voyage dans une ville d'eau, où elle fait la connaissance de son futur mari, le comte de Nièvres, Dominique-narrateur note qu'

> il lui restait encore de ce *perpétuel* déplacement une habitude de se mouvoir vite qui la faisait dix fois de suite se lever, agir, changer de place, jeter les yeux dans le jardin, donner un coup d'œil de bienvenue aux meubles, aux objets retrouvés (p. 436).

Ce déplacement hyperbolique est d'autant plus significatif qu'il est corrélé à un mode de penser et de parler particulier: Madeleine parle, nous dit-on, «dans le premier désordre d'une

mémoire encombrée de souvenirs tumultueux» (p. 435), et s'interrompt de temps en temps, «comme si elle eût été [essoufflée] de monter et de descendre encore les échelons de la montagne où son récit nous conduisait» (p. 435). Le déplacement spatial est donc mis en relation avec une instabilité du récit, avec l'impossibilité de se dire, de se saisir de façon cohérente.

A la dispersion spatiale correspond un effritement temporel. Dominique insiste beaucoup sur l'impression que lui ont laissée les horloges dans la maison de Mme Ceyssac à Ormesson, où il avait logé pendant ses études:

> les horloges sonnaient chacune avec un timbre distinct; pas une ne ressemblait à la sonnerie rustique de Villeneuve, si reconnaissable à sa voix rouillée (p. 412).

Le je s'avère progressivement aliéné par rapport à la réalité du temps. Alors que le temps est aux Trembles (à Villeneuve) une chose familière, aisément reconnaissable, il devient à Ormesson une donnée étrange: les instruments de mesure se multiplient et se différencient, comme s'il y avait plusieurs temps. Cette multiplication des instruments de mesure, qui relève, toutes proportions gardées, de la vision obsédante, est une constante des évocations du passé. Dans la vie de collège, les deux horloges

> répétèrent ensemble, presque à l'unisson, les heures voisines du matin, comme si la seconde eût été l'écho immédiat de la première (p. 454).

Malgré la répétition «presque à l'unisson», le temps apparaît au sujet sous une forme clivée.

Et même dans la retraite des Trembles, dans le «grand salon garni de meubles anciens», le temps s'impose parfois de façon presque obsessionnelle:

> L'heure monotone était marquée par une longue horloge, au timbre éclatant, dont la sonnerie retentissait jusque dans les chambres hautes. Il était impossible de se soustraire à ce bruit, qui nous réveillait la nuit, en plein sommeil, non plus qu'à la mesure battue bruyamment par le balancier, et quelquefois nous nous surprenions, Dominique et moi, écoutant sans mot dire ce murmure sévère qui, de seconde en seconde, nous entraînait d'un jour dans un autre (p. 387).

Le temps linéaire est valorisé négativement comme «monotonie», et la sonnerie qui retentit dans toute la maison le présente, dans le registre hyperbolique, comme une obsession. De plus, le son de l'horloge se dégrade en «bruit» auquel il est «impossible de se soustraire» et qui trouble tout repos. Enfin, il apparaît comme une aliénation, et il est à ce propos révélateur que la description de cette dépossession des personnages reprenne l'image du voyage sous la forme dysphorique de l'entraînement.

La dispersion, qu'elle soit spatiale ou temporelle, a donc partie liée avec la dérive du sujet. Il y a là une coïncidence qui ne peut pas être due au hasard, et dans un seul cas au moins, le narrateur explicite ce rapport dans les métaphores mêmes de son texte. La séquence se situe après le mariage de Madeleine avec le comte de Nièvres. Dominique, qui est au désespoir, va errer dans un parc pour se remettre de ses émotions:

> Je revins par des rues désertes. Il y avait là de grands ateliers d'industrie, clos et bruyants, des usines dont les cheminées fumaient, où l'on entendait bouillonner des chaudières, gronder des rouages. Je pensai à ces effervescences qui me consumaient depuis plusieurs mois, à ce foyer intérieur toujours allumé, toujours brûlant, mais pour une application qui n'était pas prévue. Je regardai les vitres noires, le reflet des fourneaux; j'écoutai le bruit des machines.
>
> «Qu'est ce qu'on fait là-dedans? me disais-je. Qui sait ce qui doit en sortir, si c'est du bois ou du métal, du grand ou du petit, du très utile ou du superflu?» — Et l'idée qu'il en était ainsi de mon esprit n'ajouta rien à un découragement déjà complet, mais le confirma (p. 466).

Dominique s'attache ici à décrire des ateliers d'industrie et des usines, qui lui apparaissent comme opaques, impénétrables et dès lors incompréhensibles. Le regard du sujet achoppe sur les «vitres noires», ou tout au plus sur le «reflet des fourneaux»; de plus, les machines ne sont pas vues, mais seulement entendues. L'attention du je se concentre sur l'activité industrielle, sur le processus de production: les bruits produits par les usines, par les «chaudières» et par les «rouages», figurent comme la mimésis d'une activité continue. De plus, la thématisation de l'activité industrielle s'accompagne d'une insistance sur la gratuité de l'activité déployée, sur l'absence d'applica-

tion: l'activité est anonyme («on fait») et n'est pas différenciée (bois ou métal, grand ou petit, utile ou superflu).

En un second temps, cette activité est donnée comme la métaphore de l'intériorité du je même, qui avait déjà constaté en lui une «absence d'énergie» (p. 466): son activité est maintenant traduite comme «effervescence», et la chaudière se mue en «foyer intérieur toujours allumé». De plus, cette traduction s'accompagne d'une insistance sur la valeur destructrice de l'activité: le moi s'avoue «consumé».

Dans cette séquence, le je se décrit donc moyennant les métaphores de la science de la chaleur, de la thermodynamique, qui était au XIXe siècle le paradigme scientifique dominant[6]. Au cœur de la thermodynamique, il y a cette conviction que tout système, quel qu'il soit, évolue nécessairement vers la mort énergétique en consommant sa réserve d'énergie. La métaphore de l'énergie, qui fournit à Dominique le modèle pour concevoir son intériorité, affleure constamment, fût-ce sous la forme des clichés du langage amoureux: Dominique affirme ainsi que sa vie «brûla tout entière en manière d'offrande» (p. 438) ou se dit brûlé «sous les incandescences» (p. 453). Enfin, ailleurs encore, le désir d'«aller loin» et de «se perdre» dans une campagne «en pleine explosion de sève» est associé au désir de se «consumer» (p. 422).

Par ailleurs, l'image de la dissipation n'informe pas seulement le discours sur le sujet, mais aussi le diagnostic social qui est proposé par Dominique. Il présente, au moment de la narration, la société où se passaient les événements comme affairée, comme une «fourmilière de gens inconnus qui passaient vite, se renouvelaient sans cesse, et que mille intérêts pressants semblaient tous diriger vers des buts contraires» (p. 460). Paris, en particulier, est ainsi présenté comme un «tourbillon» où «les cœurs les plus robustes ont mille chances pour une de faire naufrage» (p. 494).

3. *Figures de la stabilité*

Face à cette dissipation généralisée, Dominique s'efforce, dans et par son récit, de geler le mouvement et d'accéder ainsi à la stabilité, au repos[7].

A la dispersion spatiale, à la hantise des déplacements divers s'oppose la retraite, voire l'enracinement aux Trembles, à la campagne dominée par les vendanges, la récolte et la chasse. La campagne, qui fait, comme l'a dit R. Barthes, l'objet «d'une passion»[8], est la représentation même du désir de fixité, de stabilité. Elle constitue ainsi la représentation concrète du «cercle étroit» (p. 383) dans lequel Dominique s'efforce de cantonner son existence.

Ce symbolisme apparaît de la façon la plus nette dans cette description de l'opposition entre mer et terre:

> [...], vu de la côte élevée que nous suivions, ce double horizon plat de la campagne et des flots devenait d'une grandeur saisissante à force d'être vide. Et puis, dans ce contraste du mouvement des vagues et de l'immobilité de la plaine, dans cette alternative de bateaux qui passent et de maisons qui demeurent, de la vie aventureuse et de la vie fixée, il y avait une intime analogie dont il devait être frappé plus que tout autre, et qu'il savourait secrètement, avec l'âcre jouissance propre aux voluptés d'esprit qui font souffrir (p. 386).

La dynamique dissipatrice se retrouve dans le mouvement des vagues et dans les bateaux qui passent, et Dominique leur oppose la plaine et la maison. Le sens de ces oppositions est explicité par la troisième paire d'oppositions entre vie aventureuse et vie fixée.

En même temps, la séquence atteste à quel point la stabilité est menacée, l'immobilité contrainte. Mais immédiatement, cette contrainte est transformée en valeur: l'analogie est «savourée secrètement», elle est une «volupté», et elle donne une «âcre jouissance». Cette formule oxymorique met en évidence le transcodage effectué par le narrateur, qui s'efforce de transformer une réalité négative en donnée positive.

La prédilection de Dominique pour la stabilité se retrouve également au niveau temporel. L'attention de Dominique porte de préférence sur des données répétitives, tel

> ce grand geste sempiternel du semeur semant son grain dans les lieues de sillons (p. 381).

Le père Jacques, gardeur de moutons marqué par la «satisfaction de vivre» (p. 385), constitue à cet égard une sorte de

double heureux de Dominique: «tous les jours, à la même heure, [il] menait ses bêtes brouter les herbes salées de la falaise», de sorte que ses souvenirs ne forment qu'un «chapelet de bonheurs sans mélange» (p. 385)[9].

Le narrateur-personnage même s'efforce à son tour d'inscrire dans sa vie cette logique de la répétition. Dès le début est souligné

> l'effet certain du retour et [de] l'inévitable séduction des faits qui se répètent (p. 381),

et toute son activité, comme par exemple celle de maire, est placée sous le signe du temps cyclique:

> Le lendemain tout recommençait comme la veille, avec la même plénitude de vie, la même exactitude dans les loisirs et dans le travail (p. 387).

Cette répétition n'est pas monotonie, mais est présentée sur le mode euphorique comme plénitude.

La stabilité recherchée par Dominique tend parfois vers l'inscription des faits dans un temps immémorial. Sa démarche fait alors abstraction de toute perception concrète, et se rapproche de l'extase[10]. Tel est le cas, par exemple, lors d'une promenade en mer, qui réunit tous les personnages en une harmonie factice:

> Nous passions ainsi des journées entières à regarder la mer, à voir s'amincir ou s'élever la terre éloignée, à mesurer l'ombre du soleil qui tournait autour du mât comme autour de la longue aiguille d'un cadran, affaiblis par la pesanteur du jour, par le silence, éblouis de lumière, privés de conscience et pour ainsi dire frappés d'oubli par ce long bercement sur les eaux calmes (p. 482).

Le temps linéaire des horloges est remplacé par le temps répétitif: les éléments du décor (mât, soleil) forment en un premier temps une montre primitive, un cadran solaire. Mais par la suite, et de façon assez paradoxale, cette contemplation du temps ainsi que de sa progression aboutit à une extase où le temps est suspendu. La suspension de la conscience temporelle est valorisée par la qualification «long bercement», qui marque l'harmonie totale, voire primordiale, entre sujet et milieu.

Le désir de stabilité informe aussi le discours psychologique du narrateur, et domine les descriptions de Dominique marié, vieilli et mûri. Dominique s'efforce en effet de maîtriser la fragmentation du sujet et d'imposer à celui-ci une structure. A la dissipation de l'énergie constatée précédemment s'oppose maintenant une tentative de conservation de l'énergie: il ne s'agit plus de «dépenser», mais d'«amasser» (p. 537). Dominique-narrateur reste donc foncièrement tributaire du discours énergétique.

Dans les chapitres liminaires du récit, Dominique insiste sur la fixité qu'il a atteinte. Il coïncide maintenant avec lui-même, alors qu'il se voyait sous une forme dédoublée, voire fragmentée dans le passé:

> J'ai trouvé la certitude et le repos, ce qui vaut mieux que toutes les hypothèses. Je me suis mis d'accord avec moi-même, ce qui est bien la plus grande victoire que nous puissions remporter sur l'impossible (p. 369).

L'état d'équilibre que le narrateur affirme avoir atteint se définit essentiellement de façon négative: Dominique finit par se dire «rien» ou «personne» (p. 369), et il ressemble à «tout le monde» (p. 370), au point de se confondre avec «la multitude des inconnus, qu'il appelait *les quantités négatives*» (p. 370). L'équilibre que Dominique affiche est donc, comme on a pu le dire, «une cohérence en creux»[11], et ce n'est pas un hasard si Dominique est hanté par le spectre de l'impuissance: dans une lettre à Mme Howland de 1874, Fromentin parle de la «mortelle impuissance» (p. 1428) dont Dominique est atteint. La donnée se dessine d'ailleurs en creux dans le texte même: Dominique a l'ambition de faire de son fils «la réussite de sa propre vie manquée» (p. 384), et affirme, dans un autre registre, vouloir «fertiliser ses champs» (p. 563).

Tout l'effort de Dominique-narrateur consiste à transformer cette réalité négative qu'est sa situation présente en valeur, en principe positif. Il exalte à cet effet le renoncement ou l'«effacement» (p. 369) tout au long du chapitre introducteur:

> Il répétait [...] qu'il n'est donné qu'à bien peu de gens de se dire une exception, que ce rôle de privilégié est le plus ridicule, le moins excusable et le plus vain, quand il n'est pas justifié par des dons

> supérieurs; que l'envie audacieuse de se distinguer du commun des mortels n'est le plus souvent qu'une tricherie commise envers la société [...] (p. 370).

Toute différenciation est ainsi dévalorisée, dans le code moral, comme envie, tricherie, injure, usurpation et pillage. Corollairement, l'absence de différenciation apparaît, dans le même code, comme une valeur positive.

Cette valorisation de l'immobilité est d'autant plus curieuse qu'elle contraste avec sa dépréciation à d'autres occasions, comme par exemple à propos de la ville d'Ormesson. Dominique relève dans cette ville, où il étudie, la présence de «vieux chalands échoués dans la vase» (p. 411), et il la décrit comme

> oubliée dans un fond de province, ne menant nulle part, ne servant à rien, d'où la vie se retirait de jour en jour, et que la campagne envahissait; une industrie nulle, un commerce mort, une bourgeoisie vivant étroitement de ses ressources, une aristocratie qui boudait (p. 415).

Cette société, constituée d'anciens survivants de la «monarchie tombée» qui vivent «retirés du monde», est dominée par la mort du mouvement, par la monotonie: on y a peur des «changements» (p. 416), et la révolution fournissait

> un fonds commun d'anecdotes et de griefs, [et] les avait tous aussi façonnés de même en les trempant dans la même épreuve (p. 416).

L'immobilité d'Ormesson n'est pas foncièrement différente de celle de Villeneuve: dans les deux cas, il s'agit d'une société qui vit en retrait des évolutions récentes. Mais ce qui est présenté comme un discours politique réactionnaire à propos d'Ormesson est transformé, quand il s'agit de Villeneuve, en discours moralisant: l'immobilité politique est rejetée, alors que cette immobilité est ailleurs transformée, et du même coup justifiée, en règle de vie[12].

4. *Ecritures*

Dominique est aussi l'histoire d'une écriture, et on retrouve à ce niveau ces deux figures fondamentales que sont la dissipation et la conservation.

Tout au long de l'histoire qu'il raconte, Dominique développe une activité scripturale prolixe: il s'adonne successivement à une écriture lyrique, politique et mnémotechnique. Toutes ces formes d'écriture se placent, d'une façon ou d'une autre, sous le signe de la dissipation, de la mobilité.

L'écriture lyrique qui accompagne les crises amoureuses est ainsi conçue par Dominique comme «un trop-plein qui sortit de [son] cœur, et dont il était soulagé au fur et à mesure qu'il se désemplissait» (p. 425). Le récit insiste d'ailleurs longuement sur ce qu'on pourrait appeler la genèse de l'écriture poétique, qui est décrite comme une «exhalaison singulière» (p. 424) qui prend initialement la forme d'un «rythme» (p. 424). L'écriture lyrique apparaît donc à Dominique comme une dissipation, comme un «entraînement» (p. 425), et elle se conforme ainsi à sa psychologie du sujet.

Dominique est aussi l'auteur de textes politiques publiés sous un pseudonyme, et qui ont connu un certain succès. Une première version manuscrite de *Dominique* précisait d'ailleurs qu'il s'agissait là «de bonne et forte prose sur des questions de Parlement» (p. 1437). L'activité politique de Dominique est donc manifestement liée au mouvement qui aboutira à la proclamation de la République en 1848 et à l'élection de l'Assemblée législative[13]. Il y avait donc de sa part engagement pour cette cause, qu'il décrit dans le texte définitif comme irrémédiablement perdue: «aujourd'hui que notre parlement lui-même est oublié» (p. 539). Par son écriture politique, il rejoint ainsi le dynamisme de l'époque, qui lui semble être sa caractéristique essentielle:

> Il y avait dans l'air de cette époque une foule d'idées à l'état nébuleux, de problèmes à l'état d'espérances, de générosités en mouvement qui devaient se condenser plus tard et former ce qu'on appelle aujourd'hui le ciel orageux de la politique moderne (p. 539).

Cette action politique répond donc à son tour au modèle de la dissipation énergétique, de la mobilité, et Dominique précise d'ailleurs qu'il trouvait à y «déployer l'activité dévorante qui [le] consumait» (p. 539).

Après les échecs subis à la fois sur le plan de sa vie personnelle et de sa carrière politique, Dominique recourt à

une troisième forme d'écriture, la «mnémotechnie confuse» (p. 390). Les murs de la chambre de Dominique sont couverts d'inscriptions plus ou moins énigmatiques; on y retrouve ainsi une représentation de la personnalité sous la forme des variations d'une «figure géométrique élémentaire» (p. 388):

> Au-dessous, la même figure était reproduite, mais avec un ou deux traits de plus qui en modifiaient le sens sans en changer le principe, et la figure arrivait ainsi, et en se répétant avec des modifications nouvelles, à des significations singulières qui impliquaient le triangle ou le cercle originel, mais avec des résultats tout différents (p. 389).

Pour le narrateur, le sens de ces inscriptions est obvie: c'est un «travail de réflexion sur l'identité humaine dans le progrès» (p. 389), même si, à un autre moment, il ne présente pas sa lecture comme la vérité absolue: «si je ne me trompe» (p. 390). La mnémotechnie est donc présentée comme une tentative d'établir l'identité de son auteur à travers les hasards des événements. Plus tard, Dominique même précise encore cet enjeu: dans la mnémotechnie se consignent les journées où leur auteur ressent «un degré de plus ou de moins dans les mouvements de vie» (p. 420), «tout moment de concentration plus intense ou d'expansion plus tendre» (p. 420), et elle s'oppose ainsi au «reste de [la] vie», qui est comparé «à ces bas-fonds taris qu'on découvre dans la mer et qui sont comme la mort du mouvement» (p. 420). La mnémotechnie est donc à son tour liée à la dissipation, au mouvement, même si, assez paradoxalement, elle est aussi présentée comme un moyen de maîtrise.

L'histoire de Dominique, dont le narrateur prétend qu'elle est une traduction «en paroles» (p. 397) de la mnémotechnie, peut être lue comme un renoncement à l'écriture, quelle qu'en soit la forme: c'est «un écrivain mécontent de lui qui renonce à la manie d'écrire» (p. 397). Quand le narrateur l'interroge à ce propos, Dominique affirme à plusieurs reprises qu'il a pris le parti de «ne plus écrire» (p. 389), que «c'est fini» (p. 392), et ce renoncement est directement corrélé à la stabilité que Dominique croit avoir atteinte, notamment par la naissance de son fils (pp. 389, 392). Dominique-narrateur se place ainsi en quelque sorte hors-discours: «que vous dirais-je?» (p. 486), «je me tais sur ce point comme sur beaucoup d'autres» (p. 563). Le

choix de Dominique pour la stabilité le contraint donc au silence, qui constitue la figure essentielle de son énonciation. Dans la version manuscrite, ce renoncement prenait une forme beaucoup plus explicite encore: après son récit, Dominique ordonne de «recrépir les murs» (p. 1511) de la chambre du passé. Tout récit, tout aveu lui est comme interdit: les «sentiments dits poétiques» lui sont ainsi «un supplice au-dessus de ses forces» (p. 392), et il sourit à l'occasion de l'emploi qu'il fait d'un cliché romantique comme le brouillard, qui lui apparaît comme une «métaphore prétentieuse» (p. 371). En l'absence du discours romantique, Dominique n'a pas de discours lui permettant de raconter sa vie, et il se plaint du peu de «romanesque» de son récit, de l'absence relative d'«aventure» (p. 397); le narrateur y fera écho en qualifiant le récit, d'entrée de jeu, de «très simple et trop peu romanesque» (p. 369)[14].

Dans ces circonstances, l'énonciation de ce récit apparaît comme foncièrement paradoxale. Face au choix du narrateur pour l'asymbolie, au refus de donner un «déploiement narratif à l'aveu» qui constitue l'enjeu de tout récit autobiographique[15], la longue confession de Dominique a de quoi surprendre. C'est peut-être pour remédier à ce paradoxe que Fromentin a dédoublé l'instance narrative: Dominique est présenté par un narrateur assez anonyme, dont la caractéristique principale est qu'il est animé, pour sa part, d'un désir de savoir, et donc, corollairement, d'un désir de récit: il avoue éprouver «l'envie [de] chercher le sens» (p. 378) des paroles de Dominique, de pénétrer dans «l'intimité de l'heureux ménage» (p. 379), et il multiplie les questions sur la part refoulée de la vie de Dominique: «Mais celui qui n'existait plus avait-il du moins donné signe de vie? Dans quelle mesure? à quelle époque?» (p. 391).

La tension entre le narrateur et Dominique constitue un espace de jeu où le récit de Dominique vient s'inscrire, même si la prise de parole reste pour lui un acte paradoxal. Tout comme dans la lettre que lui adresse Olivier, son double tragique[16], Dominique-narrateur est «un mort qui écrit» (p. 396). Son écriture se fait dès lors délibérément mineure: Dominique la présente comme «prose» (p. 563), et elle se modèle sur le silence.

On retrouve cette rétention de la parole tout au long du récit[17]. Ainsi, la parole de Dominique — et, par extension, celle

de Madeleine et d'Augustin — est extrêmement parcimonieuse: Dominique condamne l'«abus de mots» (p. 496) qui lui paraît propre à la mondanité, et il s'attache avec une certaine préciosité à certains mots, comme par exemple «aimer» (p. 426). Le récit est animé par le désir de proférer une parole impossible: face à Madeleine, Dominique cherche à se déclarer, mais au moment où il va «enfin [...] parler» (p. 504), Madeleine lui impose «silence» (p. 505). Cette parole interdite s'inscrit à l'occasion dans le code spatial: quand Madeleine rappelle Dominique, Olivier et le comte de Nièvres partis en chasse, «les notes grêles de cette voix, lancée au bord des espaces, s'affaiblissaient à mesure en volant au-dessus de ce pays sans écho» (p. 481). A d'autres moments, en revanche, c'est le milieu ambiant qui profère la parole interdite aux personnages: en visitant le sommet du phare avec Madeleine, Dominique a l'impression que «de l'horizon s'élève je ne sais quel murmure irrité» (p. 482) qui suspend tout entretien, et le cri d'angoisse de Madeleine se substitue à la parole qui n'est pas dite. Enfin, il arrivera à Dominique de crier le nom de Madeleine sur «une plage abandonnée par l'histoire», «pour qu'il se répétât à l'infini dans les rochers sonores du rivage» (p. 509). Dans ce lieu que Dominique même situe en dehors de l'histoire, la parole interdite peut se formuler.

Le lieu d'où Dominique-narrateur parle et qui ne lui paraît pas «un mauvais point de vue pour juger les hommes en mouvement» (p. 565) est à l'image de cette «plage abandonnée par l'histoire»: c'est une stabilité fictive, qui ne correspond à aucune prise de position réelle, car Dominique ne s'identifie ni aux paysans avec lesquels il vit (p. 392) ni aux intérêts de quelque parti politique que ce soit. Son lieu de parole est une tentative de se placer «au-delà de la vie fragile» (p. 483); le discours n'est possible que dans cet hors-jeu, tout comme Madeleine n'avoue son amour pour Dominique qu'au moment même de la séparation définitive: «aujourd'hui cela peut s'avouer, puisque c'est le mot défendu qui nous sépare» (p. 556).

Ce discours paradoxal ne trouve dès lors qu'une justification mineure: incapable d'imposer un système de valeurs, un point de vue en fonction duquel l'expérience relatée acquiert un sens, le narrateur sollicite pour ce passé la compréhension de

son interlocuteur. Dans ce récit, les personnages demandent fréquemment à autrui de témoigner pour eux. C'est le cas d'Olivier, qui implore Dominique dans sa lettre d'adieu de «témoigner» pour sa vie (p. 396); et Dominique même sollicite, après son récit, le narrateur d'être «témoin», après avoir été jusqu'à faire du «chanteur sans entrailles» d'un «immortel chef-d'œuvre» (p. 532) auquel il assiste en compagnie de Madeleine, «le confident de ses propres douleurs» (p. 533). Cette démarche informe aussi le mode de narration d'un fragment manuscrit écrit sous forme de journal, qui se rattache à la genèse de *Dominique*. Le narrateur y présente «les événements de [s]a vie» comme des «accidents plus fugitifs et moins consistants que des vapeurs», et parmi lesquels le journal se propose de «mettre un peu d'ordre» (p. 1504). Comme ce n'était là qu'une «vaine précaution», le journal n'est qu'un «triste et inutile reliquaire» dont la seule valeur est la «sincérité»:

> et le désordre même de ces pages décousues, pleines de larmes, de contradictions, de réticences exprimera mieux le véritable désarroi d'un esprit qui ne se piquait point d'être logique et n'éprouvait d'autre besoin que celui de se montrer véridique dans ces sortes d'examens de conscience tout à fait exacts comme des fac-similés (p. 1504).

On voit que le désordre, qui est initialement une marque de l'échec, est présenté par la suite comme la preuve même de la sincérité, que l'interlocuteur est appelé à reconnaître. De ce fait, l'écriture «mineure» du journal est justifiée par rapport au «récit fait de mémoire à tant d'années de distance» (p. 1504).

Enfin, la dédicace de *Dominique*, «A Mme George Sand», relève de la même tactique. Fromentin y présente son ouvrage comme un «petit livre» avec «toutes les inexpériences qui peuvent traduire une œuvre d'essai» (p. 368). Pour ces défauts, il sollicite en un second temps la compréhension, le «pardon» de son interlocutrice. De l'accusation de soi, de son humiliation, il tire donc quelque droit, minimal, certes, mais réel, à la parole.

Cette rhétorique se modèle sur ce que Michel de Certeau a appelé l'activité oppositionnelle, qui consiste à braconner, à ruser tactiquement, localement, avec le pouvoir en place qu'on ne peut pas attaquer ouvertement, stratégiquement, et qui est

donc un «art du faible» par excellence[18]. Le recours par Fromentin à ce type de discours vient confirmer ce besoin de l'approbation de l'autre que J.-P. Richard a décelé dans l'ensemble de son œuvre[19].

5. *Espaces de parole*

Les systèmes de dissipation et de stabilisation permettent de rendre compte des enjeux narratifs de *Dominique*. Le parcours de l'œuvre peut être décrit, à tous les niveaux, comme un refus de la dissipation et une tentative d'aboutir à une situation stable. Mais la stabilité que Dominique-narrateur prétend avoir acquise est négative: c'est une position en retrait, qui montre Dominique exclu de la réalité socio-politique de son époque, impuissant à donner un sens à son expérience du passé. Sur le plan du discours, cette position se traduit par le silence: le discours autobiographique traditionnel est impossible, et Dominique-narrateur se voit obligé à renoncer à toute parole. On peut dire qu'il est, dans ce sens, asymbolique.

Face à cette situation qui le contraint au mutisme, Dominique procède à la réintroduction, fût-elle mineure, d'un sens et, corollairement, d'une parole. Les valeurs dont il se réclame — cette campagne fictive avec tout ce qu'elle comporte — transforment son exclusion de fait en valeur, et constituent ainsi un espace de jeu qui fait que Dominique ne se suicide pas comme Olivier, alors même qu'il refuse de participer à la vie sociale de son époque comme Augustin. Parallèlement, le silence auquel il se voit réduit est présenté comme une valeur, comme une réalité positive[20]. Aussi, son énonciation va se calquer sur ce silence: c'est une parole humble, pareille à ces «infiniment petits accords d'une symphonie qui expire» (p. 564), qui érige la retenue, la réserve, en principe esthétique et qui ne trouve à se justifier que par rapport à un interlocuteur, dont la compréhension est sollicitée. L'espace de parole que Dominique, et avec lui Fromentin, crée ainsi lui permet de ne pas être réduit au silence, mais de développer une écriture mineure, qui se substitue à ce Récit, à ce discours autobiographique assuré, qui lui font fondamentalement défaut[21].

Bruno Tritsmans
Université d'Anvers

NOTES

[1] Ce point de vue est adopté par J. Weber dans «The poetics of memory» (*Symposium*, XXXIII, [1979], p. 293 s.). Il décrit la mémoire dans la tradition platonicienne et augustinienne comme le moyen, voire la faculté divine d'accéder à une connaissance supérieure.

[2] La crise de la mémoire au XIXe siècle fait l'objet des analyses de Richard Terdinam («Deconstructing memory: on representing the past and theorizing culture in France since the Revolution», *Diacritics*, hiver 1985, p. 13 s.).

[3] J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Dans une tout autre perspective, Paul Ricœur établit également avec force le lien entre le récit et la signifiance d'une culture (*Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 83 s.), et il s'interroge dans ce contexte sur le déclin de «l'art de raconter» (*Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p. 35 s.).

[4] Toutes nos références renvoient à l'édition de *Dominique* dans E. Fromentin, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. Sagnes, Paris, Gallimard, 1984, pp. 367–564.

[5] L. Bersani, «Le réalisme et la peur du désir», *Poétique*, 22, (1975), p. 182.

[6] L'émergence du paradigme de la thermodynamique au XIXe siècle dans les domaines les plus divers de la praxis humaine fait l'objet des études de Michel Serres dans *Hermès IV. La distribution* (Paris, Minuit, 1977), et notamment du chapitre intitulé «Les moteurs» (pp. 43–62).

[7] J.-P. Richard note la prédilection de Fromentin pour le temps arrêté, pour l'immobile, en particulier dans sa peinture: un de ses thèmes familiers est précisément le cheval cabré («Paysages de Fromentin», *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 240).

[8] R. Barthes, «Fromentin: *Dominique*», *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972, p. 158. R. Barthes présente *Dominique* comme un «roman de la Campagne» (p. 158), qui est un «lieu socialement lourd» (p. 160) et fait de ce récit un «roman réactionnaire» (p. 160).

[9] Le père Jacques est en fait un personnage ambigu, à qui le passé monte parfois «au cerveau comme une ivresse» (p. 385); il représente alors le passé même que Dominique s'efforce d'oublier, ces «choses mortes, inutiles, oubliées» (p. 385), et Dominique l'écarte assez brutalement.

[10] Michel Erre analyse la fascination qu'exerce sur Dominique le «temps a-historique», qui est «une sorte d'Eternel Présent» et non le «Paradis Perdu vraiment originel», et il la met en rapport avec le «'ratage' du rapport à autrui» («*Dominique* ou le temps élémentaire», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XVII, [1978], pp. 293–329). R. Magowan aboutit à des constatations semblables dans son examen de la «vision pastorale» dans *Dominique* («*Dominique*: The Genesis of a Pastoral», *L'Esprit créateur*, 13, [1973], pp. 340–350).

[11] J'emprunte cette expression à P. Delancre («*Dominique* ou la cohérence en creux», *Revue des Sciences Humaines*, 143, [1971], pp. 373–380).

[12] Richard Grant et Nelly Severin notent un renversement de valeur semblable pour l'image de la trame ou de la broderie, qui sont négatives quand elles se rapportent à la passion, positives quand elles qualifient la responsabilité sociale («Weaving imagery in Fromentin's *Dominique*», *Nineteenth Century French Studies*, [1972/1973], pp. 155–162).

[13] On se reportera, pour un lecture sociocritique de *Dominique*, au dossier publié dans *Romantisme 23* (1979), et en particulier à l'étude de P. Barbéris, qui lit *Dominique* comme un texte «systématiquement déshistorisé [...] pour des raisons historiques». Il place le «renoncement-ralliement» de Dominique dans le cadre concret du Second Empire, dont les valeurs ne sont acceptées qu'en apparence: «Dominique qui écrit *pour rien*, pour un horizon et pour des hommes en tout cas invisibles, Dominique par là même n'est pas, *n'est plus* un homme d'ordre» («La politique de l'âme», pp. 112–121).

[14] Graham D. Martin insiste sur l'ambiguïté profonde de ce récit, qui «prétend rejeter ce qu'il désire le plus (le discours romantique)» («The ambiguity of Fromentin's *Dominique*», *Modern Language Review*, LXXVII, [1982], pp. 38–50). Pour B. Pingaud, le refus du romanesque qu'affiche Dominique est, de même, «retors» («La trace et le repos», *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 97–118).

[15] L. Dällenbach, «L'aveu et la veuve ou l'autobiographie impossible», *Versants*, 8, (1985), p. 77.

[16] Les rapports entre Dominique d'une part et Olivier et Augustin d'autre part font l'objet des études de Renée Riese Hubert («A Man who judges himself», *Publications of the Modern Language Association*, LXXXII, [1967]) et de G. Greshoff («Fromentin's *Dominique*. An analysis», *Essay in Criticism*, II, [1961]).

[17] R. Barthes relève à ce propos ce qu'il appelle le «langage [...] toujours indirect» et l'«allusivité de l'énonciation» (*art. cit.*, p. 167).

[18] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980, passim. R. Chambers a démontré la pertinence de ce concept pour l'étude des textes de la seconde moitié du XIXe siècle français (*Mélancolie et opposition*, Paris, Corti, 1987).

[19] J.-P. Richard insistait déjà sur le «souci de l'autre» qui anime les textes de Fromentin, sur son désir de coïncider avec «la vision la plus commune», et il relevait dans ce contexte le rôle de la «séduction» (*art. cit.*, p. 243).

[20] La valeur positive du silence a été analysée par G. Sagnes: le silence de Dominique «n'est pas celui d'une existence morne, mais d'une existence recueillie» («Introduction» à E. Fromentin, *Dominique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 32).

[21] Cette impossibilité de se saisir, de trouver un discours autobiographique adéquat se double chez Fromentin d'une incapacité à appréhender l'Autre, que j'ai essayé d'analyser dans ses récits de voyage («Silences de l'Orient. A propos des récits de voyages de Fromentin», *Michigan Romance Studies*, 1989).