

Texte et musique dans le
***Journal* d'Henriette Dessaulles,**
une disposition en abîme de type fractal

Mirella Vadean

Mémoire présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de

maîtrise ès Arts

(Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Novembre, 2006

© Mirella VADEAN 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-28853-5
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-28853-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Texte et musique dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, une disposition en abîme de type fractal

Mirella VADEAN

Le présent mémoire de maîtrise a pour objectif de montrer que le journal intime, étudié comme lieu d'évocation et de rencontre de plusieurs systèmes de signes, permet de relever un défi lié à la structuration d'une nouvelle figuration herméneutique. Pour cette démonstration, nous avons analysé les acquis du fragment littéraire envisagé à sa limite, dans une perspective philosophique restitutive du Tout. Au delà de cette limite, nous avons exploré le vide, dans ce même but de recréer la globalité. Nous avons étudié les références musicales (opéra) disposées en abîme dans un des extraits de ce journal. Nous avons appliqué le procédé de Lucien Dällenbach pour déceler et décrypter des morceaux musicaux appartenant au *Trouvère* de Giuseppe Verdi et au *Rienzi* de Richard Wagner. Les multiples réflexivités de l'énoncé, de l'énonciation et du code (vu comme enchevêtrement du texte et de la musique) ont permis la mise en place d'un engrenage dans lequel les composantes se trouvent dans un perpétuel mouvement. Pour mieux saisir cette dynamique, surtout pour rendre plus visible le mécanisme de l'enchaînement, nous avons ouvert la voie à une nouvelle « réflexion » liée à la mise en abîme de type fractal, essentiellement dans sa morphologie. Ce processus d'analyse méthodologique nous a permis de constituer un « Système dessaullien », où la science est celle des fractales, le paramètre est le fragment littéraire, l'inconnue est la musique et l'interface est la philosophie.

This master thesis aims to demonstrate that the personal diary, as a structure where several systems of signs can converge and seen from the point of view of evocation, can contribute to the structuring of a new hermeneutic figuration. For the purpose of this thesis, we analyze the limit of the literary fragment using the philosophical point of view of the Whole as a possible dynamic of restitution. Beyond this limit, we explore the emptiness that lays ahead, in the hope of, once again, recreating the Whole. References made to music (opera) throughout the diary, will be studied as a never ending "mise en abîme". We will use Lucien Dällenbach's methodology to detect and decode excerpts of Giuseppe Verdi's *Trouvere* and Richard Wagner's *Rienzi* within the diary. Throughout this thesis, we will suggest that textual and musical resonance between the word, the utterance and the code, allow for the creation of a system whose components are perpetually moving. For a better description of this system and in order to make the mechanism of sequences and resonance more clearly visible, we propose to consider this system as a fractal. This will enable us to constitute a system based on Henriette Dessaulles' diary (a "Dessaullien System"), a system erected using the science of fractals. The parameter of this system is the literary fragment, the unknown factor is the music and the interface is philosophy.

Table des matières

INTRODUCTION	1
1. L'étude du fragment littéraire dans une perspective philosophique, application à la lecture du journal intime	10
1. 1. Lire des fragments de la revue du fragment.....	12
1. 2. Comprendre le Tout à partir d'un fragment.....	22
1. 3. Lire un tout à partir des fragments.....	27
2. Le fragment en mouvement.....	52
2. 1. Disposer un texte en abîme, un outil d'analyse	54
2. 2. Disposer un texte en abîme selon la méthode « Dällenbach ».....	57
2.2.1. Schématiser sous forme de grille la disposition en abîme	67
2. 3. Lire le texte et la musique dans le Journal d'Henriette Dessaulles, selon la disposition en abîme	69
2.3.1. Mettre en place un modèle héraldique de la mise en abîme dans le <i>Journal</i> d'Henriette Dessaulles.	73
2.3.2. Mettre en place un modèle réflexif de la mise en abîme dans le <i>Journal</i> d'Henriette Dessaulles	80
<i>A. Disposer en abîme l'énoncé du fragment</i>	82
<i>B. Disposer en abîme l'énonciation du fragment</i>	90
<i>C. Disposer en abîme le code du fragment</i>	98
<i>D. Évaluer le modèle réflexif, ses avantages et ses limites</i>	106
3. Les nouveaux horizons, les nouvelles méthodologies.....	110
3.1. Comprendre la forme et l'Idée des fractales	112
3.1.1. Définir les fractales	115
3.1.2. Saisir les fonctions des fractales miroitées dans le concept du fragment	122
3.2.1. Tracer la nouvelle figuration du modèle de type fractal	128
3.2.2. Évaluer le nouveau modèle de type fractal	135
3.2.3. Lire (se représenter) le nouveau modèle de type fractal	139

3.3. Profiler un contour du concept du fractal à partir du littéraire	143
3.3.1. Esquisser une grille d'analyse des modèles de type fractal dans le texte littéraire	151
CONCLUSION.....	154
BIBLIOGRAPHIE.....	158
ANNEXE 1	168
ANNEXE 2	169
ANNEXE 3	172
ANNEXE 4	174
ANNEXE 5	176

Table des figures

Figure 1 : Modèle héraldique.....	75
Figure 2 : Schéma de réception interne.....	93
Figure 3 : Schéma de réception externe.....	96
Figure 4 : Triangle de Pascal	118
Figure 5 : Réduction du triangle de Pascal	119
Figure 6 : Triangle de Sierpinski	120
Figure 7 : Figuration du modèle fractal	131

INTRODUCTION

Le monde, pas seulement le nôtre est morcelé.
Pourtant, il ne tombe pas en morceaux.
Cornelius Castoriadis, *Le Monde morcelé*

Le journal intime est une forme qui « infinit la littérature », par excellence, car il se voit associer une responsabilité multiple, celle de dire, mais surtout celle de cacher¹, celle de cacher pour pouvoir dire différemment. Le journal intime, par le truchement d'une écriture fragmentée, rend compte paradoxalement d'un *continuum* lié à l'existence et à la figure de son diariste. Exploré à partir des profondeurs de son abîme, il nous donne la possibilité de saisir une autre « constellation problématique de l'être »², comprise dans le sens de « mille plateaux »³, d'où l'hétérogène est postulé. Existe-t-il plusieurs Henriettes dans Henriette Dessaulles, existe-t-il plusieurs données caractéristiques réunies en une seule, existe-t-il une totalité réduite à l'échelle d'un fragment, existe-t-il un monde dans un morceau ? Telles sont les questions rendues possibles par la « morphogenèse dessaulienne », dont le *Journal* sert d'atelier d'essai.

En définitive, il faut assumer les conséquences du fait qu'il n'y a d'écrit que morcelée. En livrant son Moi par bribes dans le littéraire intime, la diariste aspire à une construction, à une articulation autour d'une forme. La morphogenèse, science qui étudie les formes s'avère d'une grande maniabilité surtout si elle est envisagée dans la perspective de la science des fractales. Cette théorie novatrice qui rend visibles des

¹ MICHAUD, Ginette (2006). *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée coll. « Incises », p. 11.

² DÄLLENBACH, Lucien (2001). *Mosaïques, un objet esthétique à rebondissements*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 137.

³ Voir la notion de multiplicité et de multivocité montrée dans DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix. (1980). *Mille plateaux*. Paris, Éditions du Minuit.

formes existantes depuis toujours, mais dissimulées à notre regard, a été proposée par Benoît Mandelbrot⁴. Elle prouve, entre autres, que la science est apte non seulement à agir sur le réel, mais elle est aussi apte à le faire « voir » et « comprendre ». La science des fractales restitue un des *desiderata* les plus anciens de la philosophie⁵. Outre cela, la science des fractales pose une nouvelle problématique au littéraire dont la « vérité » se verra travaillée, suggérée par la philosophie, à laquelle nous attribuerons le rôle d'« interface » entre le littéraire, la musique et la science.

Intitulé « Texte et musique dans le Journal d'Henriette Dessaulles, une disposition en abîme de type fractal », ce mémoire met en lumière des références musicales (l'opéra) dans l'œuvre de jeunesse d'une auteure appartenant à la littérature canadienne d'expression française. Henriette Dessaulles, surnommée « la grande dame de l'intime » est avant tout connue pour son *Journal* écrit à Saint-Hyacinthe, entre 1874 et 1881, soit la période de son adolescence et de sa jeunesse. Articulé autour de la relation d'amitié

⁴ Selon B. Mandelbrot, une fractale est un ensemble mathématique et/ou un objet physique, qui combine les caractéristiques morphologiques suivantes : A) Ses parties ont la même forme ou structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées. B) Sa forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, quelle que soit l'échelle de l'examen. C) Il contient des « éléments distinctifs » dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme ». Voir MANDELBROT, Benoît (1975). *Les Objets fractals*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 154. B. Mandelbrot a formé le mot fractal sur la base de l'adjectif *fractus* du verbe latin *frangere*, qui signifie brisé, fragmenté, d'où la juxtaposition avec le fragment, forme et concept pour l'écriture intimiste.

⁵ Longtemps disciplines indissociables, la science et la philosophie agissaient sur le terrain commun du savoir, dans l'unique et seul but de satisfaire à l'exigence de la rationalité. Il suffit de penser à Thalès, à Héraclite, à Pythagore ou à Platon, dont l'Académie d'Athènes affichait avec fermeté sur son frontispice la condition *sine qua non* pour y être accepté et devenir philosophe : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », car la géométrie obligeait l'homme à la contemplation du monde. Le « divorce » philosophie/sciences est certifié dans les années 1930, mais en réalité, il est présagé depuis le XVII^e siècle. Voir « Les retrouvailles de la science et de la philosophie » dans BOUTOT, Alain (1993) *L'invention des formes. Chaos- Catastrophes- Fractales- Structures dissipatives- Attracteurs étranges*. Paris, Éditions Odile Jacob, p.143-150. La conséquence de cette séparation est l'exercice du sens de tout projet scientifique, selon le mathématicien René Thom : « on ne voit pas ce que pourrait être une science sinon la philosophie même ». Voir THOM, René. *La science malgré tout*, p. 77, cité dans BOUTOT, Alain. *Idem.*, p. 148. De plus, nous reconnaissons les mérites de la philosophie dans le développement des théories littéraires (telle que l'esthétique, l'herméneutique, la logique ou la fiction même). Ceci atteste qu'une relation intrinsèque existe entre la philosophie et la littérature, relation qui rend leur pratique souvent indissociable.

transformée en amour pour son voisin Maurice Saint-Jacques, ce journal est un « cher confident » où la diariste témoigne de sa perception du monde. Dans cette perception, la musique tient, entre autres, une place de choix⁶. À la différence de ce qui a été proposé jusqu'à présent, cette étude se donne pour champ d'investigation le fragmentaire intime disposé en abîme⁷. Si le sujet est volontairement délimité à cette oeuvre, il a l'avantage d'être traité dans un corpus méthodologique vaste, clairement déterminé et cohérent, ce qui permet de dégager une conclusion nuancée sur la mise en place d'un modèle réflexif de type fractal, ainsi que sur l'impact de l'apparition et la représentation des fractales dans le texte littéraire. La mise en abîme des références musicales disposées sous forme fractale n'a jamais constitué un objet d'étude pour ce journal intime. En ayant pour objectif de montrer la création et la fonctionnalité d'une telle configuration herméneutique, notre réflexion s'articule autour de trois volets que voici.

Dans la première partie du mémoire, nous marquerons l'importance de l'analyse du fragment envisagé à sa limite, au seuil, ce qui permet de saisir son esthétique engagée dans un mouvement de la représentation vers une nouvelle figuration du *continuum*. Partant d'une perspective historique habilitée à désigner la difficulté invariante à définir un genre du fragmentaire, nous montrerons que le fragment évolue dans l'intervalle entre l'ouvert et le fermé, ce qui atteste la spécificité de la relation de dépendance et d'indépendance qu'il entretient avec le Système (Tout)⁸. Une distinction sera opérée

⁶ Voir l'Annexe 2, « Henriette et la musique ».

⁷ Voir l'Annexe 1, « Études universitaires réalisées sur le *Journal* d'Henriette Dessaulles ».

⁸ Nous convoquerons notamment la perspective du fragmentaire mise en place par Françoise Susini-Anastopoulos, dans son ouvrage comparatiste. Voir SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*. Paris, PUF. Voir aussi l'article « Fragment » que l'auteure signe dans *Dictionnaire Universel des littératures*. Paris, PUF, 3 vol. Béatrice Didier, dir., p. 1239-1242.

entre la notion de discontinuité et la notion de fragment⁹, afin de mieux surprendre « l'exigence de la parole fragmentaire »¹⁰. Cette exigence nous permettra de saisir la « vocation totalisante » du fragment¹¹ restituée aussi par le système de Paul Valéry, système considéré comme interaction Corps/Esprit/Monde¹². Une conclusion préliminaire indiquera que le fragment, vu comme une monade (Leibniz), comme un hérisson (Schlegel), comme une ruine et un temple (les romantiques allemands, l'école d'Iéna), est nécessaire pour décomposer mais surtout pour composer, pour refuser mais surtout pour admettre. Nous constaterons que ces caractéristiques trouvent résonance dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, ce qui légitime notre choix lié au fragment comme premier « identifieur » d'une nouvelle attitude, d'une nouvelle expérience qui fondera le « Système dessaullien ». Édifié sur la dialectique de l'intersection du ouvert/fermé, du dehors/dedans, du chaos/ordre, ce nouveau Système sera modulé au départ, à la façon de celui de Valéry, par la *self variation* mentale qui mènera à une *self représentation*¹³. Nous examinerons l'exemple de la transfiguration, par bribes, du

⁹ Selon la théorie de Constantin Zaharia, dans ZAHARIA, Constantin (2003). *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*. [En ligne] <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/melancolie> (Page consultée le 22 mai 2006).

¹⁰ BLANCHOT, Maurice (1987). *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, coll. « NRF », (1986). *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, coll. « NRF »,

¹¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY Jean-Luc. (1978). *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

¹² VALÉRY, Paul (1997). *Cahiers 1894-1914*. Paris, Gallimard, coll. « NRF » (édition intégrale).

Nous précisons que nous trouvons l'écho de cette tridimensionnalité dans la notion et le concept de la monade, la plus petite unité substantielle qui peut restituer le Tout, selon Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716). Dans son traité de la *Monadologie*, ainsi que dans d'autres travaux de philosophie et mathématiques, l'auteur réduit les systèmes de multiplicités continues à trois : celui de l'âme, du corps et du monde. Voir SERRES, Michel (1968). *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris, PUF, coll. « Épipiméthée », p. 211. Voir aussi la toute récente thèse qui postule la méthodologie monadologique comme articulation entre sujet, objet et discours. OZILLOU, Marc (2006). *La monadologie bonaventurienne*, Ph.D. Paris, Université de Sorbonne. Nous userons de ces notions dans le cadre de notre étude.

¹³ Ces deux termes sont explicités dans l'article sur l'esthétique valéryenne. Voir « Renverser les idoles », dans JARETY Michel (2000). « Valéry (Paul) 1871 -1945 », *Encyclopédie Universalis*, version 6. 0. 72, CD-ROM.

sentiment de l'amitié en celui de l'amour. Cette métamorphose suit aussi un mouvement du dedans (l'Inconscient) de la diariste au dedans (l'Inconscient) de son texte intimiste pour surgir finalement à la lumière de sa parole fragmentaire intime¹⁴.

Le deuxième volet, qui fait valoir une analyse formelle, révélera la manière dont la disposition en abîme des références musicales crée dans ce journal une dynamique herméneutique. En explorant le vide, nous enclencherons un mouvement perpétuel du sens entre le dit et le non-dit en réédifiant l'image du Tout différemment. Il existe plusieurs fragments dans ce journal qui invitent à une telle entreprise, traçant ainsi une véritable « cartographie » des dispositions en abîme¹⁵. Dans cette topographie s'inscrivent aussi des exemples musicaux. Par définition, la musique se réclame comme globalisante. Partant d'un noyau sonore, celle-ci l'inclut obligatoirement dans une construction, dans un Tout. Reconnue comme possédant un côté mathématique, un côté expressif et un côté affectif, la musique se définit, avant tout comme « *Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* »¹⁶. Cependant, si elle est observée

¹⁴ Nous visualiserons cette métamorphose à l'aide d'un tropisme typique dominé par la métonymie (la synecdoque), figure stylistique qui répond à l'ordre du fragmentaire. LE GUERN, Michel (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse université, coll. « Langue et langage ». ALBERT, Henry (1971). *Métonymie et métaphore*. Paris, Éditions Klincksieck.

¹⁵ Nous donnons quelques exemples : l'extrait du 4 novembre 1874, et celui du 13 novembre 1875 pour sa référence à *Dombey and son* et *Pick-wick Papers* de Ch. Dickens ; l'extrait du 10 octobre 1875 et ses références aux *Confidences* et aux *Harmonies* de Lamartine ; ou à *Rob Roy* de Walter Scott ; l'extrait du 2 septembre 1879, où on remarque l'inclusion du poème, *The Light of Stars* de Longfellow, poème qui incarne dans l'esprit de la jeune fille l'image de la souffrance, inextricablement liée à celle de l'amour ; ou l'extrait du 8 septembre 1879 dans lequel il est question d'un compte rendu sur Voltaire de Thomas Carlyle. Voir DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 23, p. 80, p. 131, tome II, p. 278-280, p. 282, p. 353. Pour plus de détails sur ces références, voir Annexe 3 : « Références littéraires en abîme dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles ».

¹⁶ « Un exercice d'arithmétique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte ». Il s'agit de la définition prêtée à la musique par Leibniz et reprise par Schopenhauer. Citée par REGNAULT, François (2002). La musique ne pense pas seule ». Dans *Psychanalyse et musique ou « jouer du déchiffrage »* [En ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/Seminaire/Musicanalyse/Regnault> (page consultée le 31 août 2006).

de plus près, la musique se présente comme « infiniment [plus] élevée », car « *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* »¹⁷.

Dans les deux occurrences, l'exercice ne peut se faire que dans une perspective totalisante¹⁸. Sur le plan formel et toujours dans le but de percevoir la musique comme Tout, notre devoir sera de la considérer également comme combinaison intentionnelle entre les sons et leurs silences, entre la note et son abîme¹⁹. La « note », entrecoupée de son « soupir », se fera « verbe » pour évoquer des traits essentiels pour la compréhension du *Journal* d'Henriette Dessaulles. La musique deviendra véhicule des sentiments, opérant le passage de l'objet au sujet et, plus loin encore, de l'objectivité à la subjectivité. Véritable portée de monades renfermant la quintessence à chaque échelle, la musique se fera moyen et matière de transcendance. Nous insisterons également sur le fait que, dans notre entreprise qui vise à faire résonner et raisonner musicalement les fragments de ce journal, nous ne restituerons pas nécessairement la séquence musicale dans une précision d'origine, mais plutôt nous tirerons musicalement profit du détail musical rehaussé partiellement par un regard psychanalytique, mais surtout par un regard philosophique. Nous précisons aussi qu'il ne s'agira pas de reconstituer l'incidence du regard philosophique à l'égard d'un procédé musical précis (comme par exemple les particularités liées à certains compositeurs convoqués dans ce journal : Beethoven, Chopin, Mendelssohn, entre autres). Nous nous limiterons à associer à la musique la

¹⁷ « La musique est un exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie », selon François Regnault. Voir *Idem*.

¹⁸ Voir l'Annexe 4, « Considérations sur le rapport musique – philosophie ».

¹⁹ Dans le solfège, chaque note se voit associer son propre silence, qui est figuré par des signes correspondants sur la portée. Certaines pauses portent le nom de « soupir ». C'est le cas, par exemple, d'une note noire à laquelle correspond un soupir, à une note croche un demi-soupir, etc.

fonction « d’embrayeur » entre le *dedans* et le *dehors* dans l’espace d’intimité d’Henriette. Plusieurs extraits témoignent directement de cet aspect²⁰.

Nous choisirons, pour une disposition en abîme, le fragment daté du 25 septembre 1879, où les références musicales appartiennent à un seul genre, l’opéra. Une multiple réflexion s’amorcera dans ce cas précis, faisant miroiter, entre autres, la musique dans le texte et le texte dans la musique (vu l’existence du livret dans l’opéra). Corollaire de plusieurs systèmes de signes, l’analyse de l’opéra convoque une interaction dont le résultat serait une nouvelle figuration. En tant qu’ « art du mélange, [...] qui fait parler en chantant »²¹, l’opéra laisse entrevoir l’hétérogénéité dans l’économie de ce journal intime et agit comme opérateur unificateur entre le texte et la musique. Depuis les profondeurs, le texte se fait parole lyrique pour évoquer un sentiment, un instant, un cadre. La musique, se réfléchissant dans le texte et le texte se réfléchissant dans la musique, contribue à la construction du sens²². Ainsi, cet art convoque un esthétisme particulier lié à l’écoute, qui se verra également exploité dans cette partie de notre étude, et couronné par l’aspect d’une *promesse* et d’un *moment faveur*²³.

²⁰ Il s’agit de l’extrait daté du 13 mai 1875, évoquant « la cousine Louise [qui chante] divinement » l’*Ave Maria* et le *Tantum Ergo*, ou des extraits échelonnés entre le 22 juin et le 7 août 1876, où Henriette fait une rencontre musicale, rencontre déployée autour de Chopin et Mendelssohn. Voir l’Annexe 2, « Henriette Dessaulles et la musique ».

²¹ MOINDROT, Isabelle (1997). « Pour une poétique de la parole théâtrale : la parole de l’opéra » dans *Sémiotique appliquée*, vol.1, n°3. [En ligne] <http://www.chass.toronto.edu/french/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Moindrot.pdf> (page consultée le 19 septembre 2006).

²² Nous précisons que la musique convoque l’affect, tant du point de vue de sa production que de sa réception. De plus, la musique ne signifie pas. On ne saurait nier la difficulté d’attribuer à la musique le bénéfice de la littérature, dans la mesure où, la musique, ne pourrait pas constituer un système de signifiants associés à des signifiés précis comme dans la linguistique. Ainsi, la musique se voit libérée en quelque sorte d’une charte trop rigide quant à sa production et à sa réception. Voir HAMARD, Marie-Françoise (2005). « Littérature et Musique », *Le Comparatisme aujourd’hui*, coll. UL3 Travaux et Recherches, Université Charles de Gaulles, Lille 3, p. 211 – 229. Voir aussi GLIKSOHN J. M. (1989) « Littératures et arts » dans *Précis de littérature comparée*, dirigé par P. Brunel et Y. Chevrel, Paris, PUF, p. 25.

²³ La promesse est comprise comme anticipation, dans le vocabulaire de la musicologie. Le *moment faveur* est un instant privilégié, moment opéré par l’œuvre musicale même. Nous nous rapporterons aux

En ce qui concerne le procédé de la mise en abîme, nous appliquerons la méthode de Lucien Dällenbach²⁴. Deux modèles herméneutiques seront constitués et évalués, le modèle héraldique²⁵ et le modèle réflexif²⁶. Dans les deux cas, nous disposerons l'analyse sur une échelle à trois niveaux : le récit du fragment du *Journal* d'Henriette Dessaulles, l'« Acte du supplice » du *Trouvère* de Giuseppe Verdi et la « Scène du rideau » de *Rienzi* de Richard Wagner. Ce dernier niveau incarnera aussi un seuil de plausibilité au-delà duquel nous constaterons que la réflexivité ne fonctionne plus. Le motet du « Miserere » ouvrira la « porte » vers l'abîme dans ce fragment et engagera cet engrenage herméneutique dans un mouvement dynamique. Nous ne saurons pas dissocier le procédé de la mise en abîme de celui de l'intertextualité que nous récupérerons aux trois niveaux, c'est-à-dire de l'énoncé, de l'énonciation et du code, disposés en abîme. Nous montrerons aussi que la complémentarité de ces deux procédés sera indispensable pour un décryptage des plus rigoureux possible de ce fragment de l'intime²⁷.

Dans le troisième volet, nous ferons intervenir la science des fractales, en la confrontant non pas à quelque aperçu théorique du littéraire, dont on ne peut que déplorer l'absence ici, mais en la greffant sur quelque chose d'existant, sur le modèle réflexif

considérations de Fr. Nicolas dans REGNAULT, François (2002). « La musique ne pense pas seule », dans *Psychanalyse et musique ou « jouer du déchiffrement » Ibid.*

²⁴ DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abîme*. Paris, Éditions du Seuil.

²⁵ Le modèle du blason dans le blason, envisagé pour la première fois par André Gide dans GIDE, André (1948) *Journal*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade ».

²⁶ Ce type de modèle est décrit par L. Dällenbach à l'aide de plusieurs grilles desquelles nous retenons celles de la réflexivité, de la réduplication, de la temporalité et celle de l'objet réfléchi : énoncé, énonciation et code.

²⁷ L'intertextualité se verra explorée à la lumière de plusieurs travaux différents, dont ceux de Julia Kristeva dans KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiotiké : recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil ; et des travaux de Gérard Genette dans GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil ; ou des travaux de Michel Riffaterre dans RIFFATERRE, Michel (1979). *La Production du texte*. Paris, Seuil, Poétique.

obtenu par le procédé de Dällenbach. C'est par l'application de la fractale, dans ce qu'elle a de plus littéral, que nous comprendrons en quoi ce nouvel « être mathématique » contribue à l'enrichissement des modèles exposés antérieurement. Nous privilégierons la pratique des fractales dans leur morphologie, par la mise à l'épreuve d'une grille tripartie, réduite à l'homothétie, à l'invariance d'échelle et à l'autosimilarité. Son usage dans le cadre de la disposition en abîme des références musicales nous permettra de parachever le « Système dessaullien », de trouver enfin son symbole dans un *pattern* qui se réitère²⁸. Nous essayerons d'esquisser, au terme de cette analyse, une critériologie pour l'application et la fonctionnalité des fractales dans le texte littéraire. Nous constaterons qu'une simple étude morphologique ne s'avère pas suffisante, l'examen des fractales devant être étendu sur le terrain conceptuel également. Comme un concept est toujours « différentiel » et « différenciant », celui-ci doit être encore défini. Nous signalerons à l'occasion de cette étude la possibilité de mettre à contribution aussi le littéraire dans le cadre de cette entreprise. Nous profilerons ce concept comme singularité que nous déplacerons jusqu'au voisinage de celle de la *monade* et de celle du *pli* en vue d'un éventuel « raccordement des territoires », susceptible de lui assurer un devenir. Nous montrerons que le passage de la fractale (forme) au fractal (concept), signifie certifier l'actualisation du virtuel perceptible également à partir du littéraire.

²⁸ Nous ferons intervenir, entre autres, les théories de B. Mandelbrot, exposées dans MANDELBROT, Benoît (1975). *Les Objets fractals*. *Ibid*, celles de Bernard Sapoval dans SAPOVAL, Bernard (1997). *Universalités et fractales*. Paris, Flammarion, collection « Champs », ainsi que les considérations de James Gleick dans GLEICK, James (1989). *La Théorie du chaos, vers une nouvelle science*. Paris, Flammarion.

1. L'étude du fragment littéraire dans une perspective philosophique, application à la lecture du journal intime

Architecte, j'eusse construit un temple à la Ruine.

Cioran

Nostalgiques d'une époque « d'âge d'or » globalisante de l'œuvre, en quête d'un Tout ordonné, unitaire, nous nous retrouvons plus que jamais confrontés au fragment, à sa réalité, à ses conséquences. De ce fait, discourir sur le fragment suppose l'interprétation de celui-ci en faisant appel à toute science en mesure de le situer, non seulement en tant que propos d'ordre artistique, mais aussi comme fait de connaissance, dans le but de refaire le cheminement du général vers le particulier, de l'hétérogène vers l'Un, du chaos vers l'ordre. C'est la raison pour laquelle nous prenons parti pour le fragment qui miroite, qui rend spéculaires et « spectaculaires » les facettes innombrables du diariste à l'œuvre dans le seul but de restituer une identité unitaire et cohérente, tout en dépassant sa matrice formelle pour se diriger vers celle de la pensée, expression d'une science devenue *connaissance scientifique*²⁹.

Cet itinéraire est possible uniquement si on est prêt à reconnaître qu'il existe quelque chose dans le fragment qui ne peut plus se réduire, si on est prêt à explorer ce seuil, cette limite ultime du fragment, celle qui fait de lui un « événement pur qui survient dans l'ordre de la nature et du destin »³⁰. En mettant officiellement la littérature en « rapport d'intimité » avec la philosophie (elle-même véhicule vers la science), nous

²⁹ LIICEANU, Gabriel (1992). *Cearța cu filozofia (Querelle avec la philosophie)*. Bucarest, Éditions Humanitas, p. 65. L'auteur voit le fragment comme « forme qu'emprunte la philosophie conçue comme science, une fois achevée la construction de l'absolu (du Tout, de l'Un) ».

³⁰ OSTER, Daniel (2000). « Fragment (Littérature) », dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, *Ibid.*

verrons ce que jusqu'ici on ne pouvait qu'imaginer, voire « calculer ». Ciblant la notion du fragment, nous montrerons, dans ce premier chapitre, que nous avons tout intérêt à trouver un noyau, un *pattern* au long d'une écriture fragmentaire et discontinue comme celle du journal intime, *pattern* auquel revient la responsabilité de contribuer à la restitution d'un discours global, d'une image globale de l'intime³¹. Analyser cette esthétique du morcellement, signifie aussi surpasser la représentation (comprise souvent dans le sens de *mimesis*) pour se diriger vers la *figuration* d'une image nouvelle, d'un *continuum*. En effet, nous nous proposerons de comprendre ce *continuum* comme espace désigné entre deux pôles : entre « l'action » (locale) et la « compréhension » (globale), tel que postulé par René Thom³². Pour nous, « l'action » est le mouvement du local vers le global, du fragment vers le Tout.

Dans cette première partie de notre travail, nous placerons cette « action » dans une perspective particulière. Dans un premier sous chapitre, nous considérerons le fragment dans la perspective de l'histoire littéraire. L'objectif est de vérifier la difficulté rencontrée tout au long des siècles d'associer à celui-ci un genre propre, lui réservant donc un statut exclusif permanent. Dans un deuxième sous chapitre, notre « action » sera disposée sous l'égide de la philosophie, la seule en mesure de nous conduire à une conceptualisation du fragment et du fragmentaire. Le troisième sous chapitre se fera l'espace d'une mise en pratique de cette « action » par l'étude des quelques exemples

³¹ Nous tenons à préciser que la notion d'intime en soi ne sera pas au centre de notre étude. Nous notons cependant la difficulté liée à la définition de la notion d'intimité, raison pour laquelle, dernièrement, on hésite à qualifier un journal comme intime ou personnel. Voir MADELENAT, Daniel (1989). *L'intimisme*. Paris, PUF, ainsi que la note 143 de la page 45 ci-dessous. Nous utiliserons ici l'appellation de journal intime.

³² THOM, René. *La science malgré tout*, cité dans BOUTOT, Alain (1993). *L'invention des formes*. *Ibid.*, p. 77.

concrets des fragments du *Journal* d'Henriette Dessaulles. Ces fragments répondent parfaitement aux aspects théoriques envisagés.

1. 1. Lire des fragments de la revue du fragment

Comme le fragment envahit le domaine de toute création artistique, voire de la critique, il est impérieux de l'envisager sous l'angle gnoséologique et pratique, c'est-à-dire de le situer dans le cadre d'un genre. Le genre, en tant qu'ensemble de systèmes ne peut se définir que par rapport à d'autres, selon l'échelle envisagée et le point de vue adopté. Ainsi se révèle une façon de mettre de l'ordre dans le réel pour pouvoir l'exprimer³³. Définir et délimiter le genre du fragment s'avère une entreprise difficile qui a été maintes fois vouée à l'échec, car, comme le montre Michel Gailliard, « Le fragment est un cas limite de la généricité : il fait ressortir les difficultés inhérentes à la notion même de genre littéraire ». ³⁴

Que le genre du fragment soit envisagé par voie de déduction ou d'induction, on recense des difficultés associées à sa définition tant du point de vue historique qu'esthétique. C'est ce que confirme aussi l'étude comparée de littérature française et allemande menée par Françoise Susini-Anastopoulos³⁵, ainsi que l'article dédié au fragment dans le dictionnaire universel des littératures³⁶ de la même auteure. En effet, trois obstacles fondamentaux s'érigent dans la tentative de définition du fragment, le

³³ Voir la définition du « Genre » dans COMTE-SPONVILLE, André (2001). *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, p. 262.

³⁴ GAILLIARD, Michel (1999). « Le fragment comme genre ». *Poétique*, vol. 120, n° de novembre, p. 401.

³⁵ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*. *Ibid.*

³⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1994). « Fragment », dans *Dictionnaire Universel des littératures*. *Ibid.*, p. 1239 – 1242.

premier est d'ordre structurel, le deuxième est définitionnel et le troisième est d'ordre idéologique.

Le premier obstacle, celui de l'ordre structurel, traduit l'impossibilité d'aligner toutes les fragmentations dans un même plan. Plusieurs causes sont à l'origine de l'écriture fragmentaire. Nous en retenons deux. D'une part, il s'agit de la fragmentation involontaire (nécessaire), fondée sur des raisons matérielles et non pas métaphysiques³⁷ et la fragmentation volontaire (libre), liée à la responsabilité absolue de son auteur. Outre cela, le fragmentaire peut être provisoire, préalable, il peut-être simple ou complexe, ou il peut être disposé en abîme³⁸.

Le deuxième obstacle est définitionnel, dans la mesure où l'équivoque d'une terminologie est attribuable, à la fin du compte, à la forme fragmentaire en soi. Une fois de plus, on ne peut pas procéder à une homologation. De nombreux auteurs ont étudié cet aspect. Alain Montandon catalogue quatre-vingt-treize formes brèves d'écriture auxquelles on peut prêter la définition et le concept de fragment³⁹. M. Gailliard atteste cette complication et note que, pour définir un genre du fragment, il faut considérer toutes les formes de l'écriture fragmentaire, voire l'adage (proverbe), le witz, les criaileries (plaintes, récriminations), le gnome (sentences des anciens sages et philosophes grecs), la remarque (ouvrages didactiques au XVII^e siècle), la devinette, l'impromptu (petite pièce ou poésie composée sur-le-champ), l'oracle, le slogan ou l'haïku. À toutes ces formes s'ajoute la condition même du texte, car elle est soumise au choix de son concepteur, variable en fonction de l'époque, et de l'accueil du public, c'est-à-dire de l'horizon

³⁷ C'est le cas de la perte des manuscrits, de la mort de l'auteur.

³⁸ Nous ciblons cette dernière disposition en abîme dans le cadre de la présente étude. Il s'agit de l'intromission de séquences fragmentaires (qui peuvent être isolées ou regroupées) dans le récit cadre du *Journal* d'Henriette Dessaulles. Voir notre deuxième chapitre.

³⁹ MONTANDON, Alain (1992). *Les formes brèves*. Paris, Hachette.

d'attente. De son côté, Constantin Zaharia situe le texte dans un rapport d'autonomie par rapport à son genre qu'il ne représente pas, mais auquel **il participe**⁴⁰. Prenant comme point de départ de son argumentation la « querelle du *Cid* », théorie selon laquelle chaque texte devait s'identifier d'une manière rigoureuse par rapport à un genre, l'auteur lui oppose le concept de l'écriture fragmentaire tel qu'énoncé par Maurice Blanchot⁴¹, qui, lui, défie toute appartenance à un genre quelconque. Zaharia est donc porté à conclure au sujet des textes fragmentaires :

Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance.⁴²

Ainsi, le fragment participe essentiellement à plusieurs genres, c'est le cas par exemple de l'aphorisme, de l'essai philosophique, du syllogisme, et il engendre par là même une généralité, c'est-à-dire un agencement, une « genèse de l'ordre », mais sans avoir pour autant la prétention d'imposer une limite et de définir le Genre du fragment. Tous ces écueils face à la définition du genre du fragment se refléteront en grande partie au niveau de la définition du genre du journal intime aussi.

Le troisième obstacle est idéologique. Partant de l'étymologie même du terme « fragment », nous constatons qu'on associe à celui-ci, invariablement, la notion de discontinuité, de dispersion, de brisé, de fracturé. Selon Émile Littré, le sens du mot fragment provient du latin *fragmentum*⁴³, compris comme : « morceau d'une chose qui a été brisée en éclats, comme partie qui est restée d'un livre, d'un poème perdu, comme

⁴⁰ ZAHARIA, Constantin (2003). *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire. Ibid.*

⁴¹ BLANCHOT, Maurice (1987). *L'écriture du désastre. Ibid.* p. 100-101.

⁴² ZAHARIA, Constantin. *op.cit.*

⁴³ Littré souligne l'importance du radical sur lequel se forme le mot. Il s'agit du *frag* ou *frac* qui correspond au verbe grec traduit par briser. Voir l'article « Fragment », dans LITTRÉ, Émile (1892). *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Hachette.

morceau détaché qui a l'air d'un fragment d'ouvrage, et qui cependant n'a jamais été destiné à entrer dans un ouvrage »⁴⁴. Nous appréhendons donc la présence du morceau, du discontinu, du **désordre** en tant que contestation d'un ordre esthétique. Partant de cette définition, Joseph Joubert a analysé le fragment comme simple chute de l'activité créatrice, comme :

Petite écriture, qui renvoie au désordre psychologique et à l'impuissance formelle de tempéraments trop chétifs, en proie à une fécondité qui ne peut se faire jour et à un talent qui n'a d'outils⁴⁵.

En substance, le fragment ne serait qu'un « faux-fuyant », un subterfuge, une forme à laquelle on fait appel, faute d'avoir d'autres moyens de création à sa portée. Comme le montre Fr. Susini-Anastopoulos dans son étude comparative⁴⁶, on exile au niveau du fragment « l'échec d'une volonté de l'écriture », qui, si elle était possible, ne se pratiquerait pas au niveau du fragment, mais au niveau de toute autre forme comme la poésie, le roman, l'essai⁴⁷. Mais le problème de l'obstacle idéologique n'est pas affecté uniquement par cette connotation négative associée au fragment. M. Blanchot nuance et considère le fragment comme libération, comme forme idéale pour la diversité en dépit du fait qu'il préserve le penchant dangereux, voire mortel, car il est rupture, brisure, débris⁴⁸. Cette dichotomie idéologique élargit davantage la problématique liée à une définition du genre pour le fragment. C'est la raison pour laquelle, on devrait plutôt l'envisager au niveau de ses enjeux esthétiques et gnoséologiques qui nous permettent de

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Auteur cité par SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise dans l'article « Fragment », dans *op.cit.* p. 1240.

⁴⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux. Ibid*

⁴⁷ Cette affirmation trouve résonance dans le cas d'Henriette Dessaulles qui désire écrire dès son plus jeune âge mais qui, en tant que femme, ne trouve pas de place dans l'institution littéraire canadienne d'expression française de l'époque et se voit obligée de se tourner vers ce que les mœurs de l'époque acceptaient pour une femme, vers le fragment, forme du journal intime. Nous analyserons plus en détail cet aspect dans le troisième sous-chapitre de cette première partie.

⁴⁸ Voir les ouvrages de BLANCHOT, Maurice (1980). *L'Écriture du désastre. Ibid* et du même auteur (1969). *L'entretien infini. Ibid.*

le situer mieux aussi dans le contexte du journal intime. On associe au fragment intime une « valeur refuge » double, d'un côté, le refuge offert par la forme du journal et, de l'autre, le refuge vu comme alternative au Système, au Tout, auquel le fragment participe⁴⁹. Si tel est le cas, nous considérons important d'évaluer les « aspirations » et les « limites » du fragment.

Nous partons du constat que l'engagement pour le fragmentaire qui demeure de rigueur de nos jours est en fait un héritage de l'histoire littéraire. Nous retraçons brièvement ce parcours, en nous arrêtant à des époques et aux auteurs les plus représentatifs de toute une multiplicité d'interprétations et d'enjeux assignés au fragment. On peut dire que le fragment acquiert un statut plus ou moins « officiel » au XVI^e siècle grâce aux *Essais* de Montaigne, imitation des *Œuvres morales* du philosophe grec Plutarque (46 – 120). Les *Essais* sont une œuvre fragmentaire par excellence qui postule, entre autres, le désordre comme liberté. En dépit de la grande variété des sujets abordés dans ces fragments, l'unité des *Essais* « réside dans la démarche originale qui fait de l'enquête philosophique, le miroir de l'auteur », car comme le dit Montaigne lui-même, « C'est moi que je peins »⁵⁰. Au XVII^e siècle, Blaise Pascal, peut faire de ses *Pensées* une visée centrale, car elles sont proprement fragmentées. Il « parie » en fragments et à travers les fragments sur la fragmentation de l'homme dans une infinité de signifiants, il « parie » contre un Moi Centre, il « parie » pour Dieu qui est vérité et Tout. L'enjeu du

⁴⁹ Nous tenons à préciser que nous considérons le mot Système comme synonyme de Tout, même si la philosophie voit une différence de degré entre les deux. Nous nous rapportons à la définition du Système vu comme un assemblage ordonné, où chaque élément est nécessaire à la cohésion de l'ensemble et en dépend, comme un ensemble d'idées, considérées dans leur cohérence. Le système est l'horizon de la philosophie, c'est une pensée où tout se tient, comme une synthèse supérieure, comme un Tout organique. Voir l'article « Système » dans COMTE-SPONVILLE, André (2001). *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, p. 572.

⁵⁰ VIGNES, Jean (2000). *Essais. Michel Eyquem de Montaigne, 1580 – 1588*, dans *Encyclopédie Universalis. Ibid.*

fragment est donc capital pour Pascal. Un siècle plus tard, à l'époque du romantisme allemand, le fragment trouve ses lettres de noblesse. Il est évoqué notamment par le groupe d'Iéna dans sa publication *Athenäum*⁵¹. Friedrich von Schlegel, l'un des représentants de marque l'explique comme espace où cohabitent les impératifs du chaos et du Système (vu comme ordre, comme Tout) et avance le concept du *hérisson* : « Le fragment, comme petite œuvre d'art, doit être complètement séparé du monde environnant et complet en soi, tel un hérisson »⁵². En réalité, cette image « d'entité autosuffisante » incarnée par le « hérisson » est présagée depuis le XVI^e siècle par la monade, notion introduite par Gottfried Wilhelm Leibniz⁵³. Au nom d'une toute autre finalité, Friedrich Nietzsche concentre au niveau du fragment tout le « gai savoir », mettant en valeur le côté dionysiaque de la création⁵⁴. À la différence du fragment de Schlegel qui y voit une « promesse de la totalité », le fragment de Nietzsche, par son côté dionysiaque est, entre autres, déchirure et désarticulation. La glose du fragment se complexifie donc et ses caractéristiques sont de plus en plus hétéroclites. Dans son projet d'élaborer la Grande Œuvre, le Livre, Stéphane Mallarmé trouve une certaine

⁵¹ *Athenäum* est une revue littéraire qui paraît entre 1798 -1800 pour regrouper les auteurs d'une école littéraire en train de se constituer autour des frères August et Friedrich von Schlegel. Ils s'inspirent de la philosophie de Fichte. Le premier volume de *l'Athenäum* regroupe les *Fragments* de Schlegel où on met les bases des principes de l'école d'Iéna. Cette école situe la figure de l'artiste au centre d'un modèle d'humanité. C'est ainsi que la « communauté des fragments » devient image de la « communauté des artistes ».

⁵² Ce concept est bienvenu, car il anticipe (auprès de la monade de Leibniz, envisagée également par Lucien Dällenbach et par Gilles Deleuze) le cadre approprié d'analyse pour un fragment ayant des propriétés fractales dans le cadre de notre étude.

⁵³ La monade est définie comme la plus petite unité substantielle « sans portes ni fenêtres » qui renferme le monde. Chaque monade existe uniquement pour le monde qu'elle contient. « Chaque monade est comme un miroir vivant, ou doué d'actions internes, représentatif de l'univers, suivant son point de vue, et aussi réglé que l'univers même ». Voir LEIBNIZ, G. W. *Principes de la nature et de la grâce*, cités dans CLÉMENT, Catherine (2000). « La monade miroir » dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, *Ibid*.

⁵⁴ Nous nous rapportons à la considération de Nietzsche selon laquelle il existe deux côtés opposés qui scindent toute création artistique : le côté dionysiaque, *mimesis* de la danse, du rire, du jeu de toute donnée bachique, et le côté apollonien, le côté éternel de l'art. Voir à ce sujet, l'œuvre de NIETZSCHE Friedrich. (1997). *Le gai savoir (Die fröhliche Wissenschaft)*. Paris, Flammarion pour la traduction française.

« solution » au niveau du fragment, vu le fait que dans une seule vie, on ne peut rendre compte que d'un « fragment » de sa création⁵⁵. Quelques années plus tard, Paul Valéry ouvre la voie à une esthétique particulière du fragment, devenu objet réaliste, devenu expérience. Il énonce une œuvre « faite avec les faits de la pensée »⁵⁶. Il faut également reconnaître le mérite de Valéry qui souligne aussi que les fragments ne sont pas inarticulés dans une œuvre. Ils sont articulés par le vide, qui fait partie de leur rhétorique⁵⁷. À la même époque, Walter Benjamin voit dans le fragment tout un « art de citer sans guillemets », une façon de surprendre l'instant unique, impossible de la narration, ce qui fait du fragment le module de l'intertextualité, d'allusion littéraire⁵⁸. Par la suite, Roland Barthes trouve tout « le plaisir de lecture » à l'échelle du fragment vu comme alternative à une « leçon classique », à une œuvre complète où le « texte monument » effacerait cette dimension⁵⁹. Sans avoir la prétention à une quelconque exhaustivité, cette rétrospective nous incite à nous interroger sur la perception du fragment de nos jours⁶⁰. On le retrouve comme figure centrale qui évolue dans un climat

⁵⁵ Nous faisons référence à la lettre que Mallarmé envoie à Verlaine le 16 novembre 1885. Au sujet du fragment, nous renvoyons aussi à *La dernière mode* ou *Les Mots anglais* de Mallarmé. Voir MALLARMÉ Stéphane. (1995). *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », préface d'Yves Bonnefoy.

⁵⁶ VALÉRY, Paul (1997). *Cahiers 1894-1914*. Ibid.

⁵⁷ Nous retenons comme essentielle cette affirmation, dans le contexte de notre étude, dans la mesure où les fragments du *Journal* d'Henriette Dessaulles seront également étudiés dans une perspective qui subsume le vide, l'abîme, espace du non-dit, de l'implicite.

⁵⁸ Voir BENJAMIN, Walter (1982) « Les Passages et Paris, capitale du XIX^e siècle, 1939 », dans *Das Passagen-Werk (Le livre des passages)*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, p. 60-77. Nous envisagerons également l'aspect de l'intertextualité inextricablement liée au procédé de la mise en abîme, la seule perspective en mesure de rendre compte du décodage le plus complet possible dans les fragments du journal étudié.

⁵⁹ Voir BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil. Voir aussi les autres ouvrages de Barthes qui touchent à ce sujet, c'est le cas du *Plaisir du texte*, *L'empire des signes* et *S/Z*.

⁶⁰ Nous précisons que nous ne mentionnons que quelques exemples qui nous paraissent pertinents dans la perspective de notre étude, à savoir que le fragment peut être envisagé depuis encore plus longtemps. Nous ne remontons pas à l'antiquité grecque et romaine, nous ne nous attardons pas non plus au genre épistolaire, sur les caractères (notamment *Les Caractères* de Bruyère), sur les maximes (*Les Maximes* de Rochefoucault) qui sont toutes des formes du fragmentaire.

social, philosophique et artistique « propice », dirait-on, tel que défini par l'époque postmoderne qui fait de l'éclatement, de l'atomisation une des figures centrales. Le temps de l'inaccompli, de la perte, de la lacune, de la défaite n'a jamais été si fortement ressenti. À cela s'ajoute l'image de la « déconstruction » avancée par Jacques Derrida, que nous comprendrons en tant qu'action volontaire pour mettre en valeur la spécificité « de chaque objet et de son contexte »⁶¹.

En résumé, le fragment passe d'une « entité autosuffisante » (la monade au XVII^e siècle, le hérisson au XIX^e siècle) à une esthétique chargée de la mélancolie du passé, incarnée par l'image des ruines qui est propre aux XVIII^e et XIX^e siècles, pour désigner, de nos jours, un élément d'un ensemble, ce qui rend possible de prendre une partie pour le Tout⁶². Ainsi, le fragment évolue dans un espace bien délimité entre fermé et ouvert tout en conservant son statut d'indépendance par rapport à l'œuvre, tout en aspirant tant à la dépendance de l'œuvre qu'à l'appartenance à celle-ci. D'où découle l'importance du défi du fragment, celui d'entrevoir ce qu'il « gagne » et ce qu'il « perd »?

Le fragment « gagne », évidemment, avant tout une valeur sémantique spécifique. *Mimésis* d'une vie décousue et éclatée, le fragment devient « écriture d'intersection » par la tension entre courants négatifs et positifs. Comme l'affirme Fr. Susini-Anastopoulos, « le sens du fragment ne s'inscrit pas dans des morceaux de contenu, mais dans la fragmentation elle-même et dans un certain agencement du Logos classique »⁶³. C'est ainsi que tout peut devenir matière à fragmentation, du journal intime à la réflexion morale, esthétique ou métaphysique.

⁶¹Cité par SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise dans l'article « Fragment », dans *op.cit.*, p. 1239

⁶²Nous renvoyons le lecteur, entre autres, aussi à l'esthétique sculpturale de Rodin qui voit dans le fragment une « œuvre pleine » et appelle à un prolongement virtuel de ses marques. RODIN, A. (1911). *L'Art. Entretiens réunis par P. Gsell*. Paris, Grasset.

⁶³SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux. Ibid.*, p. 5

En ce qui concerne la perte, le fragment « perd », car il est nostalgique par définition, l'étymologie ainsi que l'évolution sémantique et métaphorique du mot l'attestent, comme nous l'avons vu. « La nostalgie de l'œuvre nous étreint au spectacle de sa ruine »⁶⁴, d'où la connotation d'une sorte d'irrésolution logique.

Néanmoins, il ne faudrait pas conclure que le fragment ne fait qu'enchaîner des attributs négatifs au niveau de son concept. Il importe de ne pas perdre de vue que le fragment trouve le mérite d'être aussi « à la mesure de l'homme », comme le dit J. Joubert⁶⁵, qui s'attache à la fonction de la mémoire, ou d'être un plaisir de lecture, comme le montre Barthes⁶⁶. Cioran le voit même comme « seul honnête ». À tout ceci s'ajoute le fait que le fragment est l'unique en mesure d'assumer l'audace de s'opposer au Système. Le fragment est le seul en mesure de se dresser contre la suprématie de l'œuvre. C'est aussi une des raisons pour laquelle Fr. Schlegel et P. Valéry se sont si attentivement attardés à la distinction entre dispersion, perte, variation pour définir une beauté du discontinu.

Corollaire de cette exonération rhétorique, s'élabore une idée de la beauté qui intègre le manque et l'imperfection comme valeur, met l'accent sur le charme de l'irréalisé, et arrache la déliaison à la misère pour en faire une grâce [...]. Écrire en fragment c'est également s'abandonner à la beauté de la collection, de la combinaison des séquences textuelles [...] ainsi qu'au sentiment si précieux de « résemantiser » (Greimas) la vie en multipliant l'expérience magique des « commencements » (Barthes). C'est toucher au cœur même du message de l'esthétique contemporaine.⁶⁷

Voilà pourquoi le fragment doit être compris non seulement comme cible méthodologique mais, aussi, comme attitude, comme défi.

⁶⁴ SUSINI-ANASTOPOULUS, Françoise, dans l'article « Fragment », dans *Ibid.*, p. 1241.

⁶⁵ Fr. Susini- Anastopoulos le cite à ce titre «... j'aime les petits faits. Ils occupent en quelque sorte peu de place dans la mémoire qui les retient facilement », Cahier I, 511 dans SUSINI-ANASTOPOULUS, Françoise, *Ibidem*, p. 102.

⁶⁶ BARTHES, Roland (1973). *Plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

⁶⁷ SUSINI-ANASTOPOULUS, Françoise, *Dictionnaire des littératures. op.cit.*, p. 1241.

L'hétérogénéité du fragment suppose aussi que l'on postule un ordre contre un désordre, contre le chaos qui présuppose l'incompréhension, le doute, le non-sens. D'où sa valeur de gage qui nous pousse à aller plus loin, à transgresser encore et encore les seuils de son interprétation. Il s'agit donc non seulement de voir « de quoi il parle un fragment » mais aussi « à quoi il mène ».

Dans cette nouvelle perspective, il faut investir le fragment d'une valeur nouvelle, lui accorder le mérite d'une écriture *en train de se faire*, perçue dans une perspective unique où la *brevitas* fait évoluer son attribut de *virtus dicendi* en *virtus videre* (en ce qu'il rend visible des images)⁶⁸. C'est ainsi que le fragment demeure lié à la question de l'herméneutique, mais à laquelle nous devons joindre, dans un premier temps, celle de la philosophie pour développer le champ de son interprétation⁶⁹. Analysé de la sorte, le fragment passe d'une « écriture du désastre » à une « écriture du chaos ».

Dans cet *a priori* du désordre absolu, le problème fondamental du fragment demeure la continuité rendue encore plus difficile. On pose le problème de son renouvellement « sans fin », qui « instaure un autre corps, différent et semblable ». Pour être en mesure d'assigner le contour d'un nouvel exercice du fragmentaire, pour restituer toute sa compétence théorique, nous constatons que son étude dans une perspective d'histoire littéraire ne s'avère pas satisfaisante. Ainsi donc, nous nous proposons

⁶⁸ Partie essentielle de la tradition rhétorique (rattachée à Isocrate, Cicéron, Quintilien), la *brevitas* s'impose avant toute chose dans le genre judiciaire à l'instant précis de la *narratio*, dans le but précis de ne pas abuser de la patience des juges. Petit à petit, *brevitas* s'impose comme *virtus dicendi* qui opère un changement de valeur. La forme brève devient aussi « bonne » et « vraie », donc positive. Voir GAILLIARD, Michel. *Ibid.*

On l'utilise souvent pour raconter la vie des saints. Par son emploi même, on suppose que les saints ont fait bien plus de miracles, mais tout est abrégé. À ce titre toujours, nous pouvons aussi donner l'exemple des « rubans » fragmentaires (les phylactères) qui accompagnent les images des saints dans les grandes cathédrales, qui condensent, d'habitude en latin, l'essentiel de leur vie. Le tout vise un plus grand effet immédiat.

⁶⁹ À cela viendra se greffer aussi la science et son apport. Nous nous y attarderons dans notre troisième chapitre.

d'examiner de plus près le rapport que le fragment entretient avec le Système, avec le Tout pour évaluer ses véritables habilités à en restituer la complétude.

1. 2. Comprendre le Tout à partir d'un fragment

Nous avons constaté que le fragment se charge d'une identité, d'une signification distinctive au gré des époques qu'il traverse. Pour le mettre en rapport avec ce qui le dépasse, avec le Système, il est nécessaire d'aborder à présent la question du fragment en tant que *praxis* intentionnelle.

Nous avons vu que tout fragment, y compris celui du journal intime, est le lieu d'une tension entre une dimension négative, la dissipation, l'entrave, la limitation et une dimension positive, sa liberté. Nous avons aussi vu que les morceaux en soi engendrent le discontinu, le désordre, contestation de l'ordre esthétique de l'unitaire. À cela se joignent, par ailleurs, les non-dits intentionnels ou involontaires occasionnés dans l'économie de toute écriture fragmentaire (y compris celle intimiste), rendant problématique la cohérence formelle de l'ensemble.

Mais comment comprendre en fait ce discontinu dû au fragment même ? C. Zaharia accentue la distinction existante entre la notion de discontinuité et celle du fragment proprement dit. L'auteur montre qu'en dépit du fait que ces deux notions trouvent leur origine dans un même champ sémantique, il ne faut pas les saisir comme synonymes. Pour lui, la discontinuité doit être comprise comme la multiplication de l'Un

en le divisant, alors que le fragment doit être vu comme « entité irréductible à d'autres éléments qui conservent ses propriétés initiales »⁷⁰.

Cette discontinuité permet de saisir une forme à l'échelle individuelle en tant qu'entité autonome uniquement dans le but de restituer la globalité. Le fragment relève, d'un côté, de la propriété d'indépendance dans le cadre du Système, du Tout et il restitue, de l'autre, la globalité du Système.

Le Système est un ensemble d'idées qui offre des informations sur le monde (création divine, société, art, etc.) et, par là même, il construit le Tout. Schelling spécifie, de son côté, que c'est ainsi que nous pouvons percevoir une image globale du monde formé des « enchaînements justifiés »⁷¹. C. Zaharia réinterprète, quant à lui, les propos du philosophe roumain Gabriel Liiceanu et énonce le Système comme une « capacité ordonnatrice des fragments »⁷².

La volonté d'ordonner un état chaotique est évidente tant au niveau artistique lui-même, qu'au niveau de l'interprétation du fait artistique (littéraire ou philosophique). En se dressant contre le Tout et fusionnant en même temps avec ce Tout, le fragment incarne une tension entre la « plénitude infinie de la vie » et sa « prétention ridicule à une forme fermée de connaissance »⁷³.

M. Blanchot explique cette bifurcation à l'aide de ce qu'il appelle « l'exigence fragmentaire », anticipée déjà par les romantiques allemands, mais qu'il nuance justement par cette opposition entre Partie et Tout : « L'exigence fragmentaire fait signe

⁷⁰ ZAHARIA, Constantin *Ibid.*

⁷¹ Cité dans ZAHARIA, Constantin, *Ibid.*

⁷² LIICEANU, Gabriel (1992) *Cearta cu filozofia (Querelle avec la philosophie)*. *Ibid.*

⁷³ ZAHARIA, Constantin, *Ibid.* On y retrouve le concept du *hérisson* de Schlegel.

au système qu'elle congédie [...] sans cesser de le rendre présent »⁷⁴. Nous comprenons dès lors que le Système est abusif et implicitement faux, même s'il se veut « incontournable ». En effet, il est trop vaste, trop ambitieux dans son entreprise d'expliquer le Tout. Ainsi, il échoue. Cependant, ce qui résiste, c'est le fragment, et ce qu'il porte en lui, ce qu'il réitère aussi en lui jusqu'à sa frontière dernière, sa limite ultime.

De la sorte, il faut voir le fragment comme un élément d'une très grande importance, c'est un « nécessaire impossible », seul en mesure de poursuivre le cheminement de l'œuvre de niveau en niveau⁷⁵. C'est à son échelle que s'opère, à la fin du compte, une certaine « aspiration de la parole » perçue comme essence du dit. On lui attribue la lourde tâche de rendre la communication absolue, tout comme on lui attribue celle de restituer le Système auquel il s'oppose, il résiste et il participe en même temps. Cette position ambivalente fait affirmer à Schlegel que seuls les siècles futurs sauront lire le fragment. Le temps est peut-être venu de saisir la vérité au seuil du fragment, à sa limite ultime, indivisible, ce qui lui confère une nouvelle perception en tant que procédure d'esprit aussi.

Paul Valéry considère par ailleurs, que la « mécanique de l'esprit » doit trouver une forme d'expression dans un Système⁷⁶. Il postule la possibilité du fonctionnement de l'esprit qui dispose d'un nombre fini d'éléments et de phénomènes. Il fonde donc son Système sur la *self-variance*, « les variations de la vie mentale » fragmentaire qui fait

⁷⁴ BLANCHOT, Maurice (1987). *L'Écriture du désastre*. *Ibid.* p. 100-101

⁷⁵ Cela nous permettra également de le considérer, dans la deuxième partie de notre étude, comme paramètre textuel pour une disposition en abîme des fragments musicaux emboîtés dans des fragments textuels pour reconstituer la globalité du *Journal* d'Henriette Dessaulles.

⁷⁶ Pour P. Valéry, le Système est l'interaction du Corps, de l'Esprit et du Monde (CEM) qui rend possible la définition d'un *Système du Moi*.

successivement appel à des modèles proposés par les mathématiques ou par diverses sciences physiques (dont la thermodynamique, l'électromagnétisme, la relativité), dans le but de les *représenter* avant de les expliquer, dans le but de les *self représenter*, c'est-à-dire d'assumer la création d'une image propre⁷⁷.

Jusqu'à présent, nous nous sommes limitée à examiner le rapport entre le fragment et le Système, la façon dont celui-ci s'y oppose surtout. Il nous reste à aborder, à présent, la question dans le sens inverse, pour confirmer que la totalité peut être aussi saisie au niveau de chaque fragment. Pour mieux comprendre de quelle façon le fragment renferme à son échelle et à son tour un Tout, nous consignons une différence entre « totalité » et « totalité fragmentaire »⁷⁸.

La « vocation totalisante » du fragment, entre autres, est reliée objectivement à la possibilité de celui-ci de tenir cette totalité « en réserve ». Nous retrouvons une fois de plus le concept du *hérisson* de Schlegel, réinterprété par Philippe Lacoue Labarthe et Jean-Luc Nancy :

La totalité fragmentaire, conformément à ce qu'il faudrait plutôt se risquer à nommer la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point : **elle est simultanément dans tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache** [nous soulignons]. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée.⁷⁹

Pour mesurer la bonne, la vraie « dimension » de la totalité dans l'écriture fragmentaire, à l'échelle de chaque fragment, il faut convoquer la pensée. C'est à

⁷⁷ Voir le chapitre sur l'esthétique valéryenne « Renverser les idoles » dans JARETY Michel. « Valéry (Paul) 1871 -1945 », *Ibid.*

⁷⁸ D'après C. Zaharia, le fragment est apte à penser sa totalité qui n'est pas la même chose que la totalité fragmentaire. La « totalité fragmentaire » est renfermée entre la première page et la dernière page d'un œuvre en fragment, alors que la « totalité » fait référence plutôt à l'indépendance et la finalité du fragment comme unité. Voir chapitre « Fragment et totalité » dans ZAHARIA, Constantin, *Ibid.*

⁷⁹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *Ibid.*, p. 64.

l'échelle de la pensée qu'émergent des images invisibles au départ, dans une sorte d'« éclairage » que C. Zaharia connote comme la capacité de « faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel »⁸⁰ et qu'il résume dans une périphrase, « la fulguration »⁸¹. Dans son essence et sa position assurément chaotique au départ, qui ne répond à aucun ordre préétabli, le fragment se voit associer l'habileté de rendre compte, par des « fulgurations », des enchaînements cognitifs susceptibles à dessiner de véritables paradigmes thématiques qui peuvent moduler autrement la glose du *Journal* d'Henriette Dessaulles. Ce processus contribue aussi à construire une identité de la diariste à partir des fragments du journal, où les mêmes images peuvent revenir pour être assemblées par le lecteur sur l'axe d'un Tout sans fentes. Dans l'article consacré à l'étude de la *Comédie Humaine* de Balzac, L. Dällenbach affirme que l'unité de cette œuvre « consiste en fragments ou en morceaux littéralement mis en œuvre par le retour des personnages et l'activité constituante de la lecture, à qui il appartient décisivement d'effectuer la totalité en suspens »⁸². Dans cet article, l'auteur fait le point sur l'importance du fragment vu comme « matériau de base à partir duquel peut s'accomplir la restauration » d'un tout ordonné⁸³.

En terminant, il résulte que, pour saisir la totalité d'une Œuvre il faut recourir à l'examen attentif de chaque partie qui la fonde : « La révélation de la complétude n'est pas possible en dehors d'une unité où chaque partie se confond nécessairement avec

⁸⁰ ZAHARIA, Constantin. *Ibid.*

⁸¹ Nous signalons qu'A. Artaud et R. Barthes parlent aussi de la « fulgurance » associée au fragment, qui se voit chargé d'une profondeur, d'un sens supplémentaire. Voir ARTAUD, A. (1956) « Fragments d'un journal d'enfer », dans *L'Ombilic de limbes*. Paris, Gallimard et BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.

⁸² DÄLLENBACH, Lucien (1979) « Du fragment au cosmos », dans *Poétique*, n° 40, p. 420 -431. Voir aussi DÄLLENBACH, Lucien (1979) « Le tout en morceaux », dans *Poétique*, n° 42, p. 156 – 169.

⁸³ DÄLLENBACH, Lucien (1979) « Du fragment au cosmos », dans *op.cit.*, p. 420 – 431.

l'ensemble »⁸⁴. Appréhender ainsi le *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous permet d'apercevoir une image autre, peut-être plus cohérente de son énoncé et de son sujet.

1. 3. Lire un tout à partir des fragments

Dans la pratique de l'écriture intimiste, en effet, ce discours morcelé, brisé, divisé, éclaté est nécessaire pour déconstruire, mais surtout pour construire, il est nécessaire pour refuser, mais surtout pour admettre. De plus, dans le journal étudié, comme dans tout journal intime, le discours prend forme au gré du hasard, selon les humeurs du diariste, selon les événements qui marquent son existence, selon l'ambiance qui règne dans sa famille, dans son entourage. En analysant l'enjeu de ce type d'écriture, on découvre aussi une voie vers l'au-delà d'une simple pratique constante du fragment, vers une expérience, vers une attitude qui la justifie et qui rend frappante la réfraction d'une pensée dense, non conformiste, attestée et rendue possible par l'existence même du fragment, d'un fragment tout particulier.

Suite à la synthèse des résultats issus de notre étude théorique sur l'histoire du fragment et sur son concept, étude envisagée dans les deux premiers sous-chapitres, nous retenons quatre positions principales qui se retrouvent aussi à l'échelle du journal intime.

A. Les obstacles du fragment qui sont d'ordre structurel et idéologique.

B. La dialectique du fragment vue comme intersection entre ouvert et fermé, entre *dehors* et *dedans*.

⁸⁴ ZAHARIA, Constantin, *Ibid.*

C. Le Système et son rapport avec le fragment (de la *self variance* à la *self représentation*)

D. La totalité (au niveau du fragment et au niveau de l'œuvre).

Traisons point par point ces aspects en les appliquant concrètement au *Journal* d'Henriette Dessaulles.

A. Nous avons vu que les obstacles qui s'érigent dans une définition du fragment comme genre sont multiples et variés. Nous retenons parmi les obstacles d'ordre structurel celui qui lègue toute une problématique, liée à la dialectique de la discontinuité et de la continuité à l'échelle du journal intime. Il s'agit de la fragmentation volontaire, libre, complètement assumée par l'auteur⁸⁵. Cette fragmentation volontaire se traduit, avant tout, par la datation des fragments. Par ailleurs, la datation est la spécificité qui assure et assume la différenciation de tout autre type d'écriture fragmentaire (les pensées, les chroniques, les carnets, les essais, les syllogismes, entre autres) où la date n'est pas présente. Selon Jean Rousset et M. Blanchot, « l'assujettissement » à la datation est une condition *sine qua non* du journal intime⁸⁶. Indépendamment des raisons du diariste, du contenu du fragment, celui-ci est bien daté, preuve d'une écriture du présent, invariablement ouverte, qui problématise l'enfermement dans un genre précis. Les déictiques, dont la date, le moment de la journée, l'heure même, les détails climatiques, parfois, incarnent le retour au moment de l'énonciation et prennent valeur de donnée stylistique même. À cela s'ajoute une certaine volonté d'ancrage dans la réalité, qui

⁸⁵ Voir la liste des obstacles dressée à la page 13 de notre étude.

⁸⁶ ROUSSET, Jean (1986). *Le lecteur intime*. Paris, Corti et BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

évoque des points de repère nécessaires à l'auteur pour se reconnaître, comme le soutient M. Blanchot. « Le journal enracine le mouvement d'écrire dans le temps dans l'humilité du quotidien préservé par sa date »⁸⁷.

Cet obstacle structurel rendrait compte de l'écriture d'un Moi, soumis à une fragmentation temporelle. Cependant, ce morcellement contribue paradoxalement à une unité, car l'auteur, en écrivant, est en quête de l'essence et d'un idéal du Moi, qui aurait « triomphé des discontinuités ». Pour dire comme Dominique Kunz Westerhoff, le diariste ne peut apercevoir, en fait, cet idéal du Moi que « dans une somme des aperçus journaliers », fragmentés⁸⁸. Le diariste subsume les éléments les plus importants pour lui dans une œuvre pleine et complète, constituée des fragments datés.

Dans le cas du *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous constatons que la périodicité n'est pas quotidienne, comme c'est le cas de nombreux journaux intimes, où les diaristes s'imposent la pratique de l'écriture avec rigueur dans l'espoir d'arriver à bâtir consciencieusement leur idéal d'un Moi unitaire, continu. Dans le « cas Dessaulles », on retrouve cet obstacle structurel dans la définition du fragment transposé parfaitement, dans la mesure où l'auteure se réserve l'entière liberté du rythme de l'écriture. Il s'agit bien d'un cas particulier. D'un côté, elle s'impose le devoir d'écrire mais, de l'autre, elle ne veut pas succomber à la lassitude d'une activité devenue trop contraignante, comme le montre Jean-Louis Major⁸⁹. C'est aussi peut-être une autre façon d'exprimer la liberté, d'assumer seule l'acte de l'écriture intime d'une jeune fille rebelle, tenue sous la tutelle

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 25.

Voir aussi la notion de « quotidien délimité » dans BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 270 – 271.

⁸⁸ KUNZ WESTERHOFF, Dominique (2005). *Méthode et problèmes. Le journal intime* [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements> (Page consultée le 20 mai 2006).

⁸⁹ MAJOR, Jean-Louis (1989). *Henriette Dessaulles. Journal*. Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », édition critique.

d'une belle-mère exigeante. C'est peut-être une façon de ne pas se livrer à la tentation d'écrire « toutes les méchancetés », ou tous les épisodes frustrants, comme elle l'affirme dans le fragment écrit quelques jours après son anniversaire :

13 février (1875)

Deux jours sans écrire – pourquoi écrire des choses tristes ? – j'ai de la peine parce que maman m'a grondée hier bien fort pour si peu, une étourderie...⁹⁰

Du point de vue statistique, nous parlons d'une régularité moyenne hebdomadaire, avec la précision que chacun des quatre cahiers du *Journal* traduit des particularités spécifiques à chaque étape où se trouve la jeune fille⁹¹. Henriette explique beaucoup et s'explique longuement sur le rythme de son écriture intimiste. En voici quelques preuves :

4 février 1875

Un mois sans écrire – je n'ai rien à dire mais je tiens à écrire une page avant d'avoir quinze ans.

Le 1^{er} septembre 1875

Vingt jours sans écrire. A quoi bon ?

18 novembre 1877

Quand j'abandonne ce journal, j'ai l'impression que j'ai tort, et de vrais petits remords me ramènent à lui et me mets la plume aux doigts.⁹²

Tout compte fait, la fragmentation volontaire traduite par la datation imposée à l'écriture intimiste un caractère parcellaire, où on surprend le tout « dans la perspective du jour et de ce jour seul »⁹³.

⁹⁰DESSAULLES, Henriette (1999). *Journal. Premier Cahier 1874-1876*. Québec, Canada, Bibliothèque Québécoise, tome I, p. 36.

⁹¹J.-L. Major recense les inscriptions de chaque cahier et donne des explications liées au rythme imposé soit par le programme scolaire et les règles du couvent dans le premier cahier, alors qu'Henriette était pensionnaire, soit par les raisons subjectives (liées à elle, à Maurice, à sa belle-mère, à sa famille) qui modulent la rythmicité dans le deuxième, le troisième et le quatrième cahier. Voir MAJOR, Jean-Louis. *Ibid.*, p. 44 – 47.

⁹²DESSAULLES, Henriette (1999). *Ibid.*, tome I, p. 33 et p. 88 et de la même auteure (1999). *Journal. Deuxième, troisième et quatrième cahier 1876 – 1881*. Québec, Canada, Bibliothèque Québécoise, tome II, p. 118.

À cet obstacle définitionnel d'ordre structurel du fragment se joint celui d'ordre idéologique. Le fragment est un « faux-fuyant », car il est la seule forme d'écriture possible, comme le montre Fr. Susini-Anastopoulos. C'est un « faux-fuyant » dans la mesure où le fragment s'avère, ici, le seul en mesure de satisfaire au besoin de la création aussi. Si celle-ci était davantage permise aux femmes et reconnue par l'institution littéraire de l'époque, Henriette aurait choisi vraisemblablement une autre forme d'écriture⁹⁴.

Comme notre but est de vérifier une méthodologie et non pas de restituer le cadre socioculturel dans lequel apparaît ce journal, nous nous arrêterons brièvement sur la place des femmes écrivains dans le cadre de l'institution littéraire québécoise au XIX^e siècle⁹⁵. À l'époque où s'inscrit la création du présent journal, soit entre 1874 et 1881, la littérature canadienne d'expression française se trouve encore sous le contrôle du clergé, gardien de « vraies valeurs ». Le clergé demeure très important au sein de la société et impose également les barèmes d'authentification de la littérature de l'époque. Tout type d'écrit qui échappait à sa vigilance n'était pas publié.

En général, le journal intime n'avait pas de place assignée dans le cadre de l'institution littéraire au XIX^e siècle (d'ailleurs, non seulement au Québec). À la différence des journaux historiques, des journaux de voyage ou des documentaires, le

⁹³ ROUSSET, Jean (1986). *Le lecteur intime*. Paris, Corti, p. 159.

⁹⁴ D'un autre côté, il serait intéressant de saisir une association permanente entre l'activité postérieure de création littéraire d'Henriette et le fragment, ou le récit bref. Mise à part les contes publiés dans *Contes de la lune* (1932). Montréal, Therrien, illustrations de Suzanne Morin, dans *Il était une fois...* (1933). Montréal, Imprimerie Populaire, illustrations de Suzanne Morin, ou de la nouvelle *Aux princesses lointaines. Petite seigneuresse*, parue dans « Familia », vol. I n° 4-5-6, avril/juin 1934, p.15-20), toutes les autres publications, articles de journaux, chroniques ou lettres, sont formes du fragmentaire. Henriette Dessaulles demeure en quelque sorte « fidèle » au fragment.

⁹⁵ Pour une plus ample information sur cet aspect précis, nous renvoyons le lecteur aux travaux de recherche entrepris déjà sur ce corpus et dont nous avons fait le catalogue dans l'Annexe 1, « Études universitaires réalisées sur le *Journal* d'Henriette Dessaulles ».

journal intime n'était publié au XIX^e siècle qu'à titre posthume et à condition d'avoir appartenu à des personnalités. C'est le cas du Lord Byron (1830), de Maine de Biran (1845), de Benjamin Constant (1861), d'Alfred de Vigny (1866) de Michelet (1884) ou de Stendhal (1888)⁹⁶. Béatrice Didier montre, dans son étude, qu'un journal commence à « exister » et à appartenir à un « genre » au moment de sa publication, plus précisément au XX^e siècle, à l'époque où André Gide, Charles du Bos ou Julien Green publient leurs journaux⁹⁷. En ce qui concerne le *Journal* d'Henriette Dessaulles, il est publié en 1971, vingt-cinq ans après sa mort, mais des extraits paraissent dès son vivant, en 1908, dans le *Journal de Française*⁹⁸.

Au Québec, le journal intime est une forme à laquelle s'exercent, d'un côté, les prêtres⁹⁹ (auquel cas l'écriture n'a pas une dimension personnelle) et de l'autre, les femmes (qui, elles, lui impriment des traits plus intimes). Il faut préciser que les journaux tenus par des femmes ne pouvaient pas prétendre à un statut littéraire à l'époque¹⁰⁰. Être femme et écrivaine en cette fin de XIX^e siècle au Canada français pouvait paraître hérétique. L'histoire littéraire atteste que jusqu'au 1879, les femmes n'ont quasiment pas

⁹⁶ MAJOR, J.-L. *Ibid.*

⁹⁷ Voir DIDIER, Béatrice (1976). *Le journal intime*. Paris, France, Presses Universitaires de France, coll. « SUP »

⁹⁸ La première édition du journal paraît sous le titre : *Fadette, Journal d'Henriette Dessaulles, 1874 – 1880* [précédé de « Souvenir de Fadette par Pierre Dansereau et d'une Introduction par Louise Saint-Jacques Dechêne], Montréal, Hurtubise HMH. Le manuscrit du *Journal*, déposé au musée McCord depuis 1980 est un héritage de famille. Henriette lègue ce manuscrit à sa fille aînée, Adine qui fait de même pour sa fille aînée Susanne (Mme Susanne Morin Raymond), qui allait rendre possible sa première publication en 1971. Pour plus de détails voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 39.

⁹⁹ En ce qui concerne Saint-Hyacinthe, nous avons connaissance d'au moins deux prêtres qui tenaient leur journal au XIX^e siècle. Il s'agit de l'abbé François Tétreau qui rédigeait une chronique des événements de 1849 au 1897, et de l'abbé Jean-Rémi Ouellette qui inscrivait ses « notes et impressions » dans son journal. Pour plus de détail consulter *l'Annuaire du Séminaire de Saint-Hyacinthe 1904 – 1905*, p. 68 et MAJOR Jean-Louis. *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁰ Pour le recensement des journaux intimes tenus par des femmes au Québec se rapporter à l'étude menée par Yvan Lamonde dans LAMONDE, Yvan (1983). *Je me souviens, la littérature personnelle au Québec (1860-1980)*. Québec, Institut de la recherche sur la culture. Il y répertorie six diaristes femmes : Mme Francis G. Des Rivières, Marie-Louise Globenski, Mme Cyrille Tessier, Joséphine Marchand, Anna de Gonzague et Henriette Dessaulles.

écrit ou, si elles l'ont fait, cela était insignifiant (elles produisaient surtout des essais, des brochures qui ont disparu aujourd'hui). Brunet touche à cet aspect lorsqu'il dresse le tableau des femmes écrivaines de l'époque¹⁰¹.

Le besoin de tenir un journal s'affirme et se confirme en tant qu'expression intime, personnelle, mais sociale aussi. En ce qui concerne Henriette, celle-ci commence à tenir son journal intime à l'âge de 14 ans, alors qu'elle était pensionnaire au couvent de la « Lorette » à Saint-Hyacinthe¹⁰². Cette activité était proscrite d'emblée à toute jeune fille dont « l'âme était en formation ». Cependant, « tenir journal intime » était une pratique courante. Autour d'Henriette, ses cousines et ses amies se donnaient à cette pratique¹⁰³. Entre autres, on « tenait journal » aussi pour s'insurger contre le tabou, contre un obstacle idéologique imposé au couvent. Par ailleurs, Henriette le précise en ouverture de son deuxième cahier :

Au couvent.

Le 17 septembre (1876)

Mon pauvre petit, tu es en danger ici. On y est très indiscret, on appelle ça de la surveillance. – Il y a un langage spécial au couvent : on décore les petites, les indécotesses et les niaiseries de jolis noms qui ont tout à fait « bon air » !

C'est défendu d'écrire son journal. Je m'en moque un peu et je saurai bien me garder des vertueuses curiosités !¹⁰⁴

¹⁰¹ BRUNET, Berthelot (1970), *Histoire de la littérature canadienne française suivie des portraits d'écrivains*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Reconnaissance », p. 117 – 121, (première édition 1946).

¹⁰² Les recherches menées par J.-L. Major pour l'établissement de l'édition critique prouvent qu'en réalité, Henriette avait commencé à écrire bien avant, mais tout serait disparu et/ou détruit. À la fin du quatrième cahier, Henriette précise elle-même qu'elle avait détruit les premiers cahiers de son Journal (voir le fragment du dimanche, 20 mai 1881). Anne-Marie Aubin soutient dans son livre qu'Henriette avait commencé à écrire dans son journal « toutes les passions et les angoisses qui l'habitaient dès l'âge de 8 ans ». Voir AUBIN, Anne-Marie, DION, Jean-Noël (1985). *Hommage à Henriette Dessaulles, Pionnière du journalisme féminin, 1860-1946*. Saint-Hyacinthe, Regroupement littéraire Richelieu-Yamaska, p. 109.

¹⁰³ C'est le cas de ses cousines, de ses amies, de sa sœur cadette, Alice qui tient un court journal entre le 6 et le 29 février 1880. C'est aussi le cas de sa meilleure amie Joséphine Saint-Jacques, dite Jos, la sœur de Maurice. Ces deux journaux n'auraient pas été retrouvés. MAJOR, Jean-Louis. *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁴ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, p. 18- 19.

Nous soulignons donc la difficulté de la tâche. A.-M. Aubin consacre un chapitre pour décrire la vie des jeunes filles de l'époque au couvent : « Les élèves n'étaient jamais laissées seules, ni le jour ni la nuit. En récréation, en promenade, à l'étude, elles étaient toujours sous la surveillance d'une ou plusieurs

Le journal sert à l'adolescente de confident de ses bonheurs et de ses malheurs, mais il lui sert aussi de seul espace pour exercer son penchant artistique. La diariste avait un certain don à cet égard. L'extrait du 17 août 1880 l'atteste :

J'ai veillé tard au jardin...je voudrais être un poète de la Nuit...tant de mortels ont admiré sa beauté depuis des siècles, je voudrais faire passer dans mes vers toute l'admiration de leur silence et toute la beauté de leur pensée ...ineffable paix de belles nuits me rappelle toujours la béatitude promise au doux, on comprend la promesse divine quand le monde entier se fond dans la douceur silencieuse qui enveloppe la terre.¹⁰⁵

Cependant, elle doit renoncer à une carrière littéraire. Les impératifs sociaux de l'époque l'obligent à se plier. Une preuve incontestable est traduite par « le fardeau » d'une identité, qu'on doit constamment mettre « à l'abri » des pseudonymes. Henriette n'en fait pas exception¹⁰⁶. Ce passage du nom au pseudonyme et à l'anonymat pourrait rendre compte des limites de l'écrivaine¹⁰⁷. C'est ainsi qu'on atteste une fois de plus le choix du journal, comme forme adoptée par les femmes en tant que « refuge de créative féminine

religieuses. » Voir « Comment pouvait se dérouler une journée de classe en ce temps-là ? », dans AUBIN, Anne-Marie, DION, Jean-Noël (1985). *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁵ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.* p. 332-333. Nous signalons l'intertextualité établie avec la figure et la création d'Émile Nelligan par d'autres analyses. Voir l'étude de CANTIN, Annie (1996) *Henriette Dessaulles, Journal, 1874-1881, lecture sociostylistique d'une trajectoire littéraire*, mémoire de maîtrise, Université Laval.

¹⁰⁶ Cette attitude de se « cacher » derrière des pseudonymes demeure très courante, aussi après l'époque de la rédaction du *Journal*. Après la mort de son mari en 1897, Henriette commence à écrire pour publier. Elle publie (sous le pseudonyme de Fadette, entre autres) des lettres dans plusieurs journaux : *La Patrie* (1904), *Le Journal de Françoise* (1906 – 1909), *Le Nationaliste* (1914 – 1922), *L'Action française* (1920 – 1927) et *Le Devoir* (jusqu'à sa mort en 1946). Elle signe aussi ses chroniques des pseudonymes tels que Danielle Aubry, Jean Deshayes (Deshaies), ou Marc Lefranc. Voir la chronologie établie dans MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 82 – 102.

Dans AUBIN, Anne-Marie, *Ibid.*, p. 6. En « Introduction », l'auteure compte plus de six pseudonymes utilisés par Henriette Dessaulles pour signer ses 3000 articles en dehors des graphologies.

Nous notons aussi la reproduction d'une partie du *Journal*, plus précisément les fragments du 14 mai au 13 août 1876, du Premier Cahier dans le *Journal de Françoise*, 7^e année, n° 3, samedi 2 mai 1908, p. 34-40 sous le titre « L'amour passa... ». Henriette change tous les noms de la version originale de son *Journal* et signe elle-même ce passage sous le pseudonyme de Françoise (pseudonyme de Robertine Barry en fait, voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 644).

¹⁰⁷ Voir aussi le cas de Mademoiselle Angers qui publie son premier roman *Un amour vrai* sous le pseudonyme de Laure Conan.

privée d'autres modes d'expression littéraire »¹⁰⁸, hormis ceux permis par et dans l'ordre social. Le journal est donc une forme de libération des pensées et des sentiments par fragments, une forme d'émancipation, mais en même temps, ce même journal est aussi la confirmation d'un engagement impossible sur la voie littéraire, en raison de l'obstacle idéologique¹⁰⁹.

Tout comme le fragment, le journal renferme à son échelle une double dimension, négative et positive. Henriette écrit à sa cousine, Adine Bourassa, sœur d'Henri Bourassa, le directeur du journal *Le Devoir*, dans une lettre datée du 26 juin 1881 :

La vie n'est pas un poème et Dieu merci j'ai su en choisir le côté gracieux jusqu'à présent, je sais aussi voir son aspect sérieux et avec Dieu et Maurice et notre amour, je réussirai bien à donner à ce sérieux une beauté attachante. Du moins je ferai de mon mieux et j'ai confiance.¹¹⁰

Henriette rend compte de sa position, de sa volonté de renoncer « à la passion pour le bon sens », au « poème » pour la « vie ». Mettant fin à son *Journal* la veille de son mariage, elle met également fin à une vie rêvée d'écrivaine à laquelle elle a aspiré¹¹¹. Finalement, le projet auquel elle s'est livrée, celui du « devoir être une très vraie demoiselle Dessaulles », pour devenir ensuite une très vraie madame Saint-Jacques ne prenait pas en compte le dessin, l'écriture du « Je ». Voilà pourquoi ce *Journal* renferme à son échelle l'obstacle idéologique du fragment en tant que faux-fuyant.

B. La deuxième position retenue est celle de la dialectique du fragment vue comme intersection entre ouvert et fermé, entre dehors et dedans, entre dire et cacher,

¹⁰⁸ DIDIER, Béatrice, *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁹ Nous notons le paradoxe qui paraît, car selon l'avis de plusieurs critiques, Henriette ferait son entrée dans la littérature canadienne d'expression française, justement grâce à son *Journal*.

¹¹⁰ Lettre reproduite par Jeannine Couture, dans COUTURE, Jeannine (1966). *Fadette, vie et œuvre de Madame H.D Saint-Jacques (1860 – 1946)*, Ottawa, Université d'Ottawa (MA).

¹¹¹ Voir l'étude de CANTIN, Annie. *Ibid*

entre déconstruire et construire (une certaine image du Moi, de l'Autre), entre désordre et ordre. Cette dialectique confirme l'indétermination et l'incertitude du journal intime, comme le montre B. Didier¹¹². On parle de l'indétermination du journal, image réfractée de l'indétermination du sujet retrouvé en position d'ambivalence entre la dissimulation et la réalité. On parle de l'incertitude, car on ne peut pas identifier la limite de la sincérité dans les fragments, leurs interstices et leurs non-dits dans le cadre d'un journal, d'où naît toute une problématique liée au Moi. Nous précisons que nous comprenons, dans ce contexte du journal intime, le Moi comme « noyau » de la personnalité. C'est l'élément qui désigne en fait une possible intériorité¹¹³.

D'abord, nous devons poser ce problème du Moi par rapport à l'auteur, au diariste même. À rejoindre les principes exposés dans *Contre Sainte-Beuve*, nous retrouvons dans tout projet d'écriture y compris dans le cas du journal intime, deux Moi, celui de la personne physique effective et le Moi profond qui fait naître l'œuvre¹¹⁴.

De plus, dans le cadre de son étude sur l'évolution de la subjectivité, Pierre Hébert affirme que le cas d'Henriette Dessaulles se situe à une époque où le statut du Moi change et se libère d'une certaine hiérarchisation (moi occulté, moi recouvert et moi

¹¹² DIDIER, B. *Ibid.*

¹¹³ FRÖLICH, Werner. D. (1997). *Wörterbuch Psychologie*. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & co. KG, Livre de Poche, coll. « Pochothèque » pour l'édition française, p. 260.

¹¹⁴ Proust écrit à ce sujet : « L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIX^e siècle, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, [...] à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu [...], cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. » PROUST, Marcel (1971). *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 221

affirmé) pour s'imposer comme « construction »¹¹⁵. Henriette accorde une attention particulière à l'expression, à l'examen, à la « valorisation » de son Moi. Elle va le faire par fragments dont le but est de reconstituer la cohérence d'un Moi textuel de l'auteure. C'est une façon d'assumer et de s'assumer, une façon de « se prendre en charge elle-même ». Selon P. Hébert, ces positionnements indiquent le mouvement même du journal, qui évolue d'un instrument de « conscience de soi » en un instrument de « connaissance de soi ». Il cite aussi Madeleine Ouellette-Michalska qui affirme : « Curieusement l'écriture conduit le plus souvent au-delà du lieu où l'on se propose d'aller. Elle conduit vers l'avant, à l'intérieur, loin derrière »¹¹⁶. C'est l'espace du *dedans*, l'espace de confiance, de l'imaginaire, d'un Moi idéal unitaire, du construit, de l'ordre qui s'oppose à celui du *dehors* qui incarne l'aliénation, le réel dispersé, le désordre. Ce mouvement du dehors vers le dedans prend place dans l'espace bien délimité du fragment, vu comme un refuge, dans le silence du monde extérieur, dans la solitude, comme l'explique B. Didier¹¹⁷.

Le 14 septembre 1875, Henriette écrit : « Journée nulle – ça ne vaut pas la peine d'en parler. J'ouvre mon cahier comme si j'allais trouver du bon dedans »¹¹⁸.

Selon les théories de Lacan, le Sujet est divisé entre le « Moi » et le « Je »¹¹⁹. À partir de cette division, on peut comprendre la comparaison à laquelle procède B. Didier lorsqu'elle montre que l'espace du *dedans* peut être assimilé à une deuxième naissance,

¹¹⁵ HEBERT, Pierre (1988). *Le Journal Intime au Québec : structure, évolution, réception*. Montréal. Éditions Fides, p. 67.

¹¹⁶ OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (1985). *La Tentation de dire*, Montréal, Éditions Québec Amérique, p. 44.

¹¹⁷ DIDIER, Béatrice *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁸ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁹ Ces théories sont citées aussi dans le chapitre « Le Refuge matriciel » dans DIDIER, Béatrice, *Ibid.*, p. 89.

qui se fait par le truchement de la parole. En écrivant son journal, Henriette s'adresse avec son Moi à un Autre qui peut être son Inconscient, Maurice, sa belle-mère, Dieu, allocutaires qui « spatialisent » sa vie intérieure. Mais cet espace intérieur inscrit dans l'aire du silence une expression de liberté, de dire qui doit être bâtie, construite. On va le faire en assemblant des fragments du Moi (que l'on retrouve divisé à son tour en « Moi Corps » et « Moi Âme »), la seule voie possible afin de procéder à une introspection de soi et, dans le meilleur des cas, à « la découverte de l'identité, du Je ».

En effet, pour construire cet espace du *dedans* des écueils non seulement apparaissent, mais, par le fait d'être dans une « logique du fragmentaire », nous constatons que ceux-ci resurgissent régulièrement. Un de ces écueils serait la discontinuité comprise comme la multiplication de l'Un en le divisant¹²⁰. Non seulement le sujet d'Henriette est divisé entre son Moi et son Je, mais le Moi se subdivise encore et encore à l'infini par volonté de surprendre son détail le plus intime, le plus petit, son « infiniment petit » à partir duquel il essaiera un « redevenir moi », comme le dit M. de Biron¹²¹. Henriette respecte cette règle implicite de l'intime en livrant donc des fragments de son Moi. Par exemple, le fragment du 24 septembre 1876 accueille le fragment « Corps » de son Moi :

J'ai passé la journée au lit hier. Je ne sais pas si ce sont les taquineries « Mauriciennes », mais j'ai eu une « révolution de bile » très peu intéressante. Je suis bien ce soir, mais un peu fatiguée.¹²²

Le fragment du 24 décembre 1875 abrite la « dimension Âme » de son Moi, dans une perspective très pascalienne, par ailleurs.

¹²⁰ Voir page 22 et 23 ci-dessus sur la différence entre discontinuité et fragment selon C. Zaharia.

¹²¹ Cité dans DIDIER, Béatrice, « Le refuge matriciel » dans *Ibid.*, p. 87-116.

¹²² DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 22.

Dans la soirée

Je communierai cette nuit et je demanderai à Dieu ces ailes de l'âme qui m'élèveraient un peu, près de Lui L'Infini, et loin de moi petite misère de ce soir !¹²³

Il est donc évident qu'Henriette ne se perçoit pas comme un Tout, disons qu'elle compte retrouver ce Tout dans « [son] cher miroir de [ses] imperfections »¹²⁴. C'est dans ce sens que le journal rend spéculaire, reflète, plutôt une image de soi. « En fait lorsque les diaristes parlent d'exprimer leur moi, ils semblent être victimes d'une illusion optique », affirme B. Didier en faisant référence au « stade du miroir » de Lacan¹²⁵. Sans entrer dans des détails d'ordre psychanalytique, nous résumons en disant que ce stade fait justement voir une ébauche du Moi vu comme parfait, comme idéal. C'est une identification à une image. Ce stade a été montré comme important, car c'est à travers lui que l'homme fait la première expérience de sa reconnaissance en tant que tel. Néanmoins, il est aliénant en même temps, car l'homme s'identifie à l'image spéculaire d'un Autre¹²⁶.

Qu'en est-il dans le cas d'Henriette ? Est-elle victime d'une « illusion optique » ?

Pour y répondre, nous suivons la logique mise en place par l'étude du concept du fragment, logique qui se retrouve à l'échelle du journal intime d'Henriette Dessaulles.

¹²³ DESSAULLES, Henriette, *Idem.* p. 139

¹²⁴ DESSAULLES, Henriette, *Ibidem.* p. 157, le fragment du 9 avril 1876.

¹²⁵ DIDIER, Béatrice, *Ibid.*, p. 112.

¹²⁶ Lacan met en place cette étude en 1936 pour revenir sur ce sujet en 1949 à l'occasion de la communication, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». Ce stade a fait objet d'autres analyses entreprises par des psychanalystes américains ou par Henri Wallon. Il s'agit d'observer et d'interpréter les réactions d'un petit enfant lorsqu'il découvre entre 8 mois et 18 mois son image dans un miroir. On a surpris sa joie qui « vient de l'anticipation leurrante que cette image lui offre [...] de la forme aliénée d'une maîtrise de lui-même et d'une complétude [à laquelle il ne peut] pas accéder. Cette image le réjouit à mesure de [...] sa dépendance devant ses besoins et son environnement, bref de tout ce qui s'inscrit dans son impossible autonomie. Cette image est la sienne, c'est aussi celle d'un autre. Il s'identifie en s'aliénant. Le Moi [...] est cette image, objet narcissique où apparaissent les pièges, les leurres, les illusions d'une psychologie à la recherche d'une instance supérieure fondatrice d'une synthèse de la personnalité ». Voir GUYOMARD, Patrick (2000). « Lacan (J). » dans *Encyclopédie Universalis, Ibid.*

Plutôt que de partir d'une définition *a priori* du journal intime, il conviendrait de se tenir à l'élaboration d'un *pattern* ou de plus grand commun dénominateur constitué par des constances.¹²⁷

Nous proposons de surprendre le Moi d'Henriette à partir des retours sur des sentiments, des aspects, des fautes ou des vertus qui la caractérisent et qui contribuent non seulement à sa construction, fragment par fragment, mais rend aussi compte d'une unité du Moi tant souhaitée, par la réitération d'un noyau thématique. À l'échelle de l'œuvre, une telle entreprise attesterait « rétroactivement sa véracité même »¹²⁸. Cette démarche prouve aussi que le journal intime peut se construire autour d'un fil conducteur qui engendre une écriture « active »¹²⁹. Ces images itératives tissent et organisent de l'ordre dans une vie perçue « telle quelle » reproduite dans l'espace du journal intime, à l'échelle du fragment, qui est compris comme intersection entre ouvert et fermé, entre *dehors* et *dedans*, entre désordre et ordre, entre multiple et Un.

C. La troisième position de notre synthèse, mise en place au début de ce sous-chapitre, se propose d'étudier la participation du fragment au Système et la façon dont la *self variance* mène à la *self représentation*¹³⁰, donnant ainsi naissance à un Système propre à chaque diariste. Peut-on parler de la mise en place d'un Système typique à partir des fragments du *Journal* d'Henriette Dessaulles ? Observons des exemples concrets, reflets de la variation mentale du sentiment de l'amitié qui évolue vers le sentiment d'amour que la jeune fille éprouve pour son voisin Maurice. C'est une image qui

¹²⁷ OSTER, Daniel (1994). « La conscience de l'obstacle » dans *Dictionnaire universel des littératures*. Paris, PUF, DIDIER, Béatrice, dir., p. 1791.

¹²⁸ *Idem*, p. 1791.

¹²⁹ À la différence du romancier, le diariste « se laisse vivre », ne se donne pas le mandat de créer des personnages, mais « de reproduire la vie telle qu'elle est ». Voir DIDIER, Béatrice, *Ibid.*, p. 106.

¹³⁰ Pour ces deux notions voir page 4 de notre étude.

l'assujettit dès le départ et très rapidement (sa redondance en est une preuve). La « *self variation* dessaultienne » se met en place dans les premières pages du premier cahier du *Journal*. Le 8 septembre 1874, jour de la rentrée au couvent, dans un nouveau cahier confident, Henriette est en proie à une rêverie, mais *in praesentia* d'un « objet du désir » bien désigné :

Je me choisirai un **ami** [nous soulignons] qui s'appellerait Maurice et je l'aimerais tant – il serait beaucoup plus vieux que moi, mais ma fée s'arrangerait pour qu'il m'aime aussi *quand même* !¹³¹

Deux jours plus tard, le 10 septembre, la diariste se penche deux fois sur son journal et, dans le fragment « du soir », elle relate :

Dans la soirée

...Jos est venue m'inviter pour une promenade en voiture. [...]. Maurice conduisait et nous avons eu tous les trois un plaisir qui ressemblait à celui des vacances. J'ai rapporté de la joie pour une semaine ! Si je pouvais aller aux provisions plus souvent !¹³²

Cette sensation de plaisir simple, innocent, entame sa métamorphose quelques jours plus tard, le 18 septembre, le fragment d'Henriette transpose une émotion toute particulière, envahissante :

18 septembre 1874

À cinq heures, en sortant de classe, j'allais porter à Jos un billet d'invitation des sœurs... Maurice vint m'ouvrir et il fut si gentil, si bon, si content de me voir, que je me sentis, comment dire, me dilater – j'étais si mal avant, comme *rétrécie* dans mes remords et ma malice. Pendant que Jos cherchait sa mère pour avoir la permission d'accepter l'invitation j'étais seule avec lui.¹³³

¹³¹ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, p. 15. Nous précisons qu'Henriette avait 14 ans alors que Maurice était de 4 ans plus âgé qu'elle (Maurice Saint-Jacques est né le 23 novembre 1856 à Saint-Denis-sur-Richelieu. Il était alors pensionnaire au Séminaire de Saint-Hyacinthe, voir MAJOR Jean-Louis, *Ibid.*, p. 114. Henriette revient sur cet aspect dans le fragment de son journal, daté du 23 novembre où elle se demande si Maurice ne va pas être attiré par les filles de son âge dont elle donne quelques noms.

Sur le *désir* chez Henriette Dessaulles, voir notre article « Écrire son journal, rituel du désir tenu secret » paru dans le Cahier du GRES, vol. 2, automne 2006, *Des entrées solennelles du XVI^e au XVIII^e siècle et des rituels publics ou privés au XX^e siècle*, dans le cadre du Groupe de Recherche sur les Entrées Solennelles dans les villes françaises à la Renaissance (1484-1615), sous la direction de Marie-France WAGNER.

¹³² DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 16

¹³³ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 19.

Quelques jours plus tard, elle continue à signaler des manifestations, des symptômes de ces nouveaux états. En procédant à la différence (dans son esprit) entre les « amis garçons » et les « amies filles », une nouvelle représentation de Maurice prend aussi forme. Dès lors, elle ne pourra plus être « toute naturelle » devant lui, comme elle le serait devant un ami quelconque ou une amie. Une distance s'impose, le fragment sert à transposer graphiquement cette distance, en la cernant, en l'isolant. C'est dans et par le fragment qu'Henriette se rapproche ou s'éloigne de Maurice (de son image plutôt) pour s'analyser mieux et se diriger vers une prise de conscience.

5 janvier 1875

...C'est drôle tout cela...c'est curieux comme on ne se sent pas avec un jeune homme comme avec une jeune fille...un tas de choses qu'on n'oserait pas dire on ne sait pas pourquoi, et puis, l'impression que tout ce qu'il dit peut nous faire.

Je creuse ce problème moi !

...Et puis Maurice...s'il était une jeune fille, aurais-je songé à me faire prier pour lui donner mon portrait ? Pourquoi me faire prier ...l'aurais-je donné à un autre, n'importe qui ? Non – alors c'est une préférence – elle est bien ordinaire cette préférence puisqu'il est mon **ami** [nous soulignons], que je le connais depuis longtemps, pourquoi alors ces simagrées ? Au fond j'avais du plaisir à le lui donner. – Tout cela me semble embrouillé sans raison, ou bien uniquement pour la raison qu'ils sont des garçons et moi une fille...et vrai, cela ne me semble pas une bonne raison celle-là.¹³⁴

Outre cela, le *dehors*, la société lui impose de plus des exigences auxquelles elle doit se soumettre strictement, exigences qui rendent problématique son *dedans*. Elle se sert de son seul exutoire, le *Journal*.

17 juillet 1875

Hier je le *sentais* me regarder toute la soirée, même quand j'étais très loin de lui. Cela me gêne...en même temps j'aime cela...je l'observe de mon côté. J'ai des yeux pour m'en servir aussi, moi ! Qu'il a l'air froid, calme et fin. Est-il si froid et si

¹³⁴ *Idem*, tome I, p. 32- 33.

calme que cela ?...il se pourrait que non : « *Still waters run deep* ». En verrais-je le fond ?¹³⁵

Nous sommes reconnaissante à la diariste qui introduit la notion abyssale pour déplacer dans l'invisible la perception de l'amour comme sentiment.¹³⁶

La métamorphose de l'amitié en amour reprend, plusieurs jours étant nécessaires pour que celle-ci « s'écrive » aussi, qu'elle « sorte » de l'Inconscient d'Henriette pour se blottir dans la phrase de son journal, le 30 juillet 1875 :

L'amitié – l'amour – [nous soulignons] ce sont deux mots – sont-ce deux choses ? Les deux veulent dire aimer quelqu'un. J'aime Maurice c'est bien certain – est-ce de l'amitié ou de l'amour ? Pour répondre il faut connaître la différence entre les deux. Je n'ai jamais entendu parler de l'amitié de Dieu – ce n'est pas assez fort ! L'amour alors c'est le plus ! J'aime le plus...et je suis une petite folle parce que j'y pense beaucoup, que j'ai toujours hâte de le voir et quand je le vois, j'ai l'air aussi...bête que les statues de l'église ! Il ne semble pas me trouver si bête que ça lui, et il a de bien jolis yeux et une chère voix douce qui continue à m'entrer dans le cœur.¹³⁷

L'effet de la conscientisation, de l'extériorisation de cette métamorphose est majeur, le désordre s'installe et y demeure jusqu'à ce que l'aveu voie le jour :

Lundi, 2 août 1875

Comment ressembler mes idées dans ma pauvre tête pour écrire ce soir – je ne sais plus penser – tout est chaos et souffrance en moi.¹³⁸

Déchirée entre cet amour qui se profile dans une société encore trop redevable aux « bonnes » conventions, partagée entre un sentiment de culpabilité qui la surprend

¹³⁵ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, p. 80. Nous remarquons la subtilité de l'image utilisée par Henriette dans ce proverbe anglais qui paraît vers 1400 dans une traduction latine de Caton « *Quod flumen placidum est, forsan latet altices unda* ». Le proverbe sera transformé en vers par Shakespeare dans *Henri VI* « *Smooth runs the water where the brook is deep* (voir *Henri VI*, III, I, 53). Dans la littérature française, on le retrouve pour la première fois repris par Molière : « Mais il n'est, comme on dit, pire eau que l'eau qui dort » (voir *Tartuffe*, I, 24). Pour plus de références voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, tome I, p. 178.

¹³⁶ Voir notre analyse sur la disposition en abîme du texte dans ce journal, chapitre 2.

¹³⁷ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 81- 82.

¹³⁸ DESSAULLES, Henriette, *Idem*, tome I, p. 83

régulièrement par rapport à l'autorité parentale (sa belle-mère¹³⁹), ainsi que celle de l'église, Henriette n'a d'autre issue que de rester fidèle à ses sensations, de faire confiance à sa perception du monde, de bâtir son Système à elle.

8 septembre 1875 :

Je pense à hier soir – il m'a embrassée, que dirait monsieur Prince¹⁴⁰ ?... Il tonnerait ! Pourquoi ?... Moi, j'ai voulu parce que Maurice me le demandait, il avait de la peine, je n'aurais pas voulu faire plus – surtout en lui refusant une si petite chose.

Quant à moi, vrai, entre me faire embrasser par lui et me faire dire très doucement qu'il m'aime, j'aime mieux entendre qu'il m'aime. Et puis, puisque cela ne se fait pas, de se laisser embrasser par un homme, je ne le permettrais pas souvent à Maurice. Au fait, je pense à tout cela ce soir, mais hier cela a été plus simple – il m'a priée et j'ai dit oui parce que j'aurais souffert de lui résister. C'est tout. Et que le bon Dieu et tous ses anges nous aient vus, cela ne me gêne ni vis-à-vis d'eux, ni vis-à-vis de moi-même !¹⁴¹

Tel le Système de P. Valéry, le Système d'Henriette est l'interaction du Corps, de l'Esprit et du Monde (CEM) qui rend possible la définition d'un *Système du Moi*. Nous vérifions la possibilité du fonctionnement de l'esprit de la jeune fille qui tient à sa disposition un nombre fini d'éléments, des phénomènes qui participent à sa *self variance*, voie d'accès à sa *self représentation* dont le but est de figurer avant d'expliquer. De l'amitié vers l'amour la *self variation* passe de la complicité, à la connivence, pour profiler une

¹³⁹ Sa belle mère, Frances Fanny Leman s'oppose à sa relation avec Maurice, son voisin et son amoureux. En dépit du fait que les deux familles se connaissent, sont voisines et partagent les mêmes milieux et les mêmes activités, Henriette se voit à maintes reprises « persécutée ». Fanny Leman, descendante de la famille Papineau, en bonne bourgeoise de l'époque, se montre constamment tourmentée par une éventuelle « mésalliance » qu'Henriette pouvait faire avec Maurice Saint-Jacques. À ses yeux, seules les vieilles familles ou celles qui sont fortunées grâce aux professions libérales, bénéficient d'attention. En réalité, on retrouve la notion de « quartiers de noblesse », propre au Canada français de l'époque. Pour elle, les Saint-Jacques ne dépasseront jamais leur condition de marchands, malgré leur vie aisée et leur place dans la société. C'est la raison pour laquelle, elle préférera une alliance entre cousins (au prix de tout risque de consanguinité) à « la disgrâce » d'une mésalliance. Voir l'article « Dear diary » d'Elinor Kyte Senior, paru dans *The Gazette*, (3 janvier 1987) qui donne aussi des informations liées à une ancienne querelle entre les descendants des Saint-Jacques et les Papineau.

¹⁴⁰ Il s'agit du prêtre confesseur d'Henriette. On note aussi l'usage des initiales dans le manuscrit. Serait-ce par volonté de préserver les identités, par autocensure ou par embarras, par faiblesse de la part de l'auteure d'écrire ses noms ?

¹⁴¹ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 92

intimité qui se crée d'abord, petit à petit, fragment par fragment, dans un idéal du Moi d'Henriette, celui de l'espace du journal¹⁴².

Quelle est la place du langage dans la construction de ce Système ? Nous posons comme nécessité l'existence d'un *self langage*, outil qui traduit et rend visible le parcours de la *self variation* à la *self représentation*. Peut-on parler d'un *self langage* spécifique à Henriette Dessaulles ? Il apparaît évident, dans la mesure où elle se livre à un projet d'écriture intimiste. En effet, on a prouvé que dans le cadre d'un journal intime, l'intimité ne peut être qu'effet de langage¹⁴³. Habituellement, l'intimiste fait preuve d'un excès de subjectivité dont le résultat serait une possible déformation de la réalité. On est en droit de supposer que cela n'est guère le cas de la jeune fille. Il suffit de se rapporter à l'exemple cité ci-dessus à l'occasion de l'analyse faite du parcours de la *self variation* à la *self représentation*. L'amitié évolue, de fragment en fragment (psychiquement et « graphiquement ») vers l'amour, sentiment bien réel et partagé effectivement aussi par les deux jeunes. Envisagé ainsi, le « Système dessaulien » ouvre une nouvelle voie d'analyse pour ce journal intime. Ne serait-ce que pour examiner le réalisme, la franchise avec laquelle Henriette attribue constamment les *bonnes* images à son bien aimé. On l'a vu, l'écriture déforme souvent, et l'imaginaire se réserve le rôle de fausser la réalité en attribuant des qualités et/ou des défauts à l'être aimé, qui n'en est pas « propriétaire ». Henriette contourne intelligemment cet obstacle, preuve aussi d'une extrême maturité que l'on peut associer à cette jeune fille de la fin du XIX^e siècle.

¹⁴² Qui, dans ce cas précis, rejoindra heureusement, à la fin du compte, son sujet.

¹⁴³ Cela problématise la notion d'intimité même. Car l'Autre auquel s'adresse le diariste dans son journal n'est pas « subi » mais « visé » par le texte. Alors de quelle intimité parle-t-on ? De celle réelle, du diariste ou d'une intimité créée, construite dans l'espace du journal ? Voir les études menées par DIDIER, Béatrice, *Ibid.* et GIRARD, Alain (1986). *Le Journal intime*. Paris, PUF.

Une autre caractéristique du *self langage* qui mène à une *self représentation* est la stratégie de la substitution qui assure aussi la totalité (au niveau du fragment et au niveau de l'œuvre). C'est notre dernier point de la synthèse envisagée plus haut.

D. Pour appliquer la notion de la totalité dans le journal d'Henriette Dessaulles, nous revenons à la distinction faite par C. Zaharia entre la notion de « totalité » et « totalité fragmentaire »¹⁴⁴. Nous rejoignons une fois de plus la logique du fragment, ainsi que la possibilité que celui-ci confère de renfermer et d'illustrer le Tout à son échelle.

Le journal intime est matrice du « genre » du fragment, que nous allons considérer ici exactement comme nous l'indique le fragment 205 d'*Athenaeum* : « Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson. » Nous considérons que le journal intime n'est en fait que l'échelle supérieure de ce détachement vu au niveau fragmentaire ce qui lui réserve « la condition de monade ». La monade dans le fragment et dans le journal symbolise le repli sur soi-même que suppose justement la définition d'*Athenaeum*.¹⁴⁵

À cela s'ajoute l'image du journal vue comme un ensemble de métonymies, qui ne font que souligner l'existence de la totalité au niveau des fragments.¹⁴⁶ Dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous retrouvons le même concept et le même type d'assemblage de métonymies, où le trope répond à sa définition littérale. Tel le fragment qui peut contenir à son échelle la totalité, n'importe quel thème, épisode du *Journal* renvoie à une

¹⁴⁴ Voir page 25 de notre étude, pour ces deux notions.

¹⁴⁵ ZAHARIA, Constantin. *Ibid.*

¹⁴⁶ C'est aussi l'exemple du *Journal* de Michelet considéré comme : « formidable machine fictionnelle où s'abolit le partage du public et du privé, de l'intime et de l'Histoire..., une machine métonymique (n'importe quel épisode de sa vie privée renvoie à la totalité présente, passé ou future du monde), où sa vie privée devient comme le modèle de la Vie ». Dans le *Journal* de Michelet, cette métonymie est possible car les figures de Pauline, d'Athénaïs substituent la figure de la Nature, de la France, du Peuple, de l'Humanité, de l'Histoire. MICHELET Jules (2000). *Correspondance générale, tome XI : 1866-1870*, Textes réunis, classés et annotés par Louis Le Guillou, Paris, Librairie Honoré Champion, référence citée dans OSTER, Daniel, « Journal intime », dans *Dictionnaire universel des littératures, Ibid.*, p. 1793.

« totalité », ne serait-ce que par les données de la vie privée de la jeune fille, qui intègrent un paradigme de vie au XIX^e siècle propre à chacune et à toutes les jeunes filles de l'époque. Nous lisons, dans ce journal, des fragments liés aux distractions réservées à Henriette. Celles-ci sont aussi propres à toutes les jeunes filles de même condition sociale de l'époque¹⁴⁷. Du point de vue social, le fragment du journal, telle la métonymie ou la synecdoque peut transposer le Tout par la partie. La définition même de la métonymie et de la synecdoque, comme figures de la contiguïté, le confirme, dans la mesure où celles-ci permettent l'utilisation d'un mot à la place d'un autre non pas dans le but d'une comparaison (comme c'est le cas de la métaphore) mais dans le but d'établir un rapport d'interdépendance. Ce sont les tropes qui rendent possible la représentation du Tout au niveau du fragment en le rattachant à ce Tout dont il est partie constituante¹⁴⁸. Ce sont aussi les figures qui « institutionnalisent » la liberté de la réception sous les multiples rapports où celle-ci peut être envisagée. Michel Le Guern l'affirme :

La métaphore est aisément repérable parce qu'elle introduit une image, alors que la métonymie ne fait image que dans certains cas particuliers, relativement rares.¹⁴⁹

Dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous sommes en présence d'un tel « cas particulier » où la métonymie (ou la synecdoque) « suggère une image » rare. Ceci nous pousse à nous interroger sur la fonctionnalité de ces deux tropes, sur la façon dont elles sont en mesure de restituer un sens global, concrètement, dans le cas de cette écriture intime, tout en assurant et assumant le repli du fragment sur lui-même, tel un *hérisson*.

¹⁴⁷ Par exemple faire du théâtre, aller au bal, sortir en compagnie de son amoureux toujours « chaperonnée » par une tierce personne (amie, cousine, sœur...), tenir un journal intime, etc.

¹⁴⁸ La différence entre métonymie et synecdoque n'est pas notre propos. Nous retenons la nuance proposée par Henry Albert conformément à laquelle la base de la métonymie serait la compréhension alors que la base de la synecdoque serait l'extension. L'auteur souligne qu'en réalité ces deux figures ne diffèrent pas par leur logique, mais par leur application. Voir ALBERT, Henry (1971). *Métonymie et métaphore. Ibid.*, p. 18 – 26.

¹⁴⁹ LE GUERN, Michel (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Ibid.*, p. 104.

De nombreuses caractéristiques associées à la métonymie (ou à la synecdoque) le prouvent. Nous en avons retenu une seule, suggestive dans notre cas. Il s'agit de la propriété de « brûler des étapes »¹⁵⁰ et de raccourcir le chemin de perception des choses déjà connues. Voici un exemple concret :

13 mai 1875

Cousine Louise a chanté divinement – j'étais dans un grand fauteuil, loin de la lumière, écoutant et me perdant dans cette harmonie – j'en ai pleuré...de plaisir ? de quoi alors ?...Je ne sais, j'étais toute remuée, toute vibrante et je viens de remercier Dieu d'avoir créé la musique et de m'avoir mis dans l'âme une telle puissance d'en jouir !¹⁵¹

La musique « brûle » ainsi toutes les étapes qui mènent étrangement à la...mort. Vu les morceaux joués, leur « harmonie divine », on peut interpréter cette scène comme prémonitoire. La cousine Louise chante d'abord *Ave Maria*, la prière la plus connue de toute la chrétienté, qui est constituée de deux parties, institutionnalisées et généralisées depuis le XVI^e siècle: « La Salutation », la partie des anges, (l'ange Gabriel salue Marie selon l'Évangile de Luc) et « l'Imploration », la partie réservée aux hommes¹⁵². Lus attentivement, les vers de cette deuxième partie, figurent la mort, image qui « s'installe » dans l'Inconscient de la jeune fille¹⁵³. Le deuxième morceau joué par cousine Louise le

¹⁵⁰ L'expression introduite par G. Esnault est citée par H. Albert dans le chapitre « Nature et mécanisme créateur » dans ALBERT, Henry, *Ibidem*, p. 22.

¹⁵¹ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p.62. D'après les études de J.-L. Major la cousine Louise est Marie-Louise Laframboise, le quatrième enfant de Rosalie Eugénie Dessaulles, sœur de Georges Casimir, le père d'Henriette. Elle est donc sa cousine germaine. Ce soir du 13 mai, elle aurait chanté *Ave Maria* et *Tantum ergo*, d'après la lettre de Marie Papineau, présente aussi à la soirée, lettre adressée à son père, Auguste-Cyril. Voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 161 (note explicative).

¹⁵² **La Salutation** : « Ave Maria, gracia plena/Dominus tecum/benedicta tu in mulieribus/et benedictus fructus ventris tui, Jesus » Traduction : Je vous salue Marie/pleine de Grâce/le Seigneur est avec vous. /Vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni. **L'Imploration** : « Sancta Maria, Mater Dei, /ora pro nobis peccatoribus, /nunc et in hora mortis nostrae. / Amen ». Traduction : Sainte Marie, mère de Dieu, /priez pour nous, pauvres pécheurs, /maintenant et à l'heure de notre mort. /Amen. Cette formule est en usage dans toute l'Église catholique après sa proscription par Pie V, en 1568. Source : <http://www.spiritualite-chretienne.com/marie/Ave.html>

¹⁵³ Nous signalons qu'Henriette revient sur le thème de la mort et de la grâce divine à plusieurs reprises. Par exemple, voir l'extrait du 17 mars 1875 où elle clôture son fragment par : « ...je dis à la sainte Vierge d'avoir soin de nous et de nous garder », l'extrait du 30 mars 1875, l'extrait du 4 octobre 1875, l'extrait du

même soir, renforce cette sensation. Il s'agit de *Tantum ergo*, dernière partie de la prière *Pange lingua* écrite par saint Thomas d'Aquin, pour la liturgie du Jeudi Saint, le jour de la Cène qui symbolise le corps (le pain) et le sang (le vin) du Christ¹⁵⁴. La figure de la mort surgit de nouveau dans l'esprit de la diariste. Trois ans plus tard, Henriette allait faire un rêve dont elle parle dans l'extrait du 21 mars 1878. Elle y voit clairement et au détail près la mort de Maurice. Quelques années plus tard, Maurice, devenu son époux, trouvera la mort à la suite d'une maladie¹⁵⁵. La métonymie restitue « en résumé » la complexe figure de la mort, la musique devenant figure de la « rhétorique mentale » d'Henriette où le procédé de la substitution occupe la place centrale. C'est un moyen de plus par le truchement duquel nous vérifions que ces tropes appartiennent aux « figures de la contiguïté ». Jakobson montre que, pour restituer le sens de tout mot, il faut prendre en compte la relation que celui-ci entretient avec l'objet qu'il désigne. Or, pour considérer cet objet, il faut se rapporter à sa représentation mentale. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'une relation extérieure dite de référence, apte à restituer des phénomènes ou des choses connus. Cependant, il est nécessaire d'ajouter le fait que la métonymie et la synecdoque ne réfèrent qu'indirectement à ces choses et phénomènes présumés connus. D'où découle la précision que ces deux tropes opèrent une compréhension et/ou une extension. « Tout se passe dans l'esprit, mais l'essentiel reste

6 août 1876 où on tient débat sur la grâce de la Vierge aussi, l'extrait du 7 août 1876 pour ne citer que quelques-uns.

¹⁵⁴ *Tantum ergo Sacramentum Veneremur cernui: /Et antiquum documentum Novo cedat ritui:/ Praestet fides supplementum Sensuum defectui.* Traduction : Il est si grand, ce sacrement ! / Adorons-le, prosternés. / Que s'effacent les anciens rites / Devant le culte Nouveau ! / Que la foi vienne suppléer / Aux faiblesses de nos sens ! Source : <http://www.inxl6.org/article2929.php>

¹⁵⁵ Pour une interprétation psychanalytique du rêve mentionné voir l'étude de GAUTHIER-CANO, Mona (1988). *La métamorphose du sujet dans Fadette, Journal d'Henriette Dessaulles 1874/1880*, mémoire de maîtrise, Université de Ottawa. Nous allons également revenir sur ce moment du rêve que nous allons exploiter dans le deuxième et le troisième chapitre de notre étude.

l'opération de l'esprit »¹⁵⁶. L'exemple considéré ci-dessus sur l'effet de la musique en est une preuve. Henriette use (volontairement ou involontairement) des métonymies (synecdoques), qui structurent non seulement son langage écrit, mais aussi son Inconscient¹⁵⁷. En écrivant son journal, Henriette fait intervenir, fait appel à son Inconscient, lieu radicalement hétérogène, mais qui fait référence. Celui-ci peut « répondre » le cas échéant, car il faut préciser qu'on n'est pas toujours « branchés » sur son Inconscient¹⁵⁸. C'est ainsi qu'il est métonymique, une fois de plus. On ne le « voit » pas, on ne voit que ses effets. Il se fait sentir par la production soit d'un lapsus, soit d'un acte manqué, soit d'un mot d'esprit, soit d'un rêve. C'est le cas précis d'Henriette qui fait le rêve mentionné et qui atteste l'opérationnalité de la métonymie tant au niveau psychique qu'à celui de son discours intime. Ces métonymies jouent un rôle essentiel dans le *self langage* créé par Henriette Dessaulles dans son journal, *self langage* envisagé comme outil, comme voie et voix de sa *self représentation*. Cette dernière se met en place à son tour à la suite d'une *self variation* mentale, élément de base du « Système dessaulien ».

Nous avons étudié dans cette première partie, les particularités et le rôle du fragment, sa participation au Système, sa possibilité de restituer la globalité, tout en dépassant des obstacles d'ordre structurel ou idéologique, ce qui lui a permis de s'inscrire dans une complexe dialectique de l'ouvert et du fermé, du *dehors* et du *dedans*, du

¹⁵⁶ ALBERT, Henry, *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁷ Voir les théories de Jacques Lacan qui analyse l'Inconscient humain comme un langage métonymique et métaphorique, car il est formé des lapsus et des jeux de mots. Si l'Inconscient est considéré comme un langage pareil au texte, on suppose alors qu'il y a aussi un Inconscient du texte, qu'il faut explorer.

¹⁵⁸ L'inconscient est selon Lacan une structure d'éléments discontinus. Ce sont des signifiants qui s'enchaînent mais qui sont entrecoupés à un certain moment donné par « un espace » libre, pour le sujet de l'Inconscient.

désordre et de l'ordre. Nous avons montré l'importance du seuil dans le fragment, l'importance de la limite qui rend le divisible indivisible. Nous avons aussi certifié l'existence d'un fragmentaire hétérogène, composite, dont nous avons appliqué concrètement certaines propriétés au *Journal* d'Henriette Dessaulles.

Dans ce même type du fragmentaire complexe s'inscrit également le fragmentaire en abîme. Pour l'examiner, il est nécessaire de repérer l'intromission des fragments dans des fragments du récit-cadre du journal d'Henriette Dessaulles. Cette analyse en profondeur porte sa contribution à la notion de « totalité fragmentaire » et de « totalité » tout en s'appuyant sur les considérations de F. Nietzsche et de P. Valéry, qui exhortent à en évaluer aussi le vide, l'abîme des fragments, le lieu du non-dit afin de « rendre visible » ce qui est invisible, car aucune autre théorie ne s'en charge.

2. Le fragment en mouvement

Derrière chaque caverne [il en est] une autre qui s'ouvre – qui doit s'ouvrir – plus profonde encore; dominant chaque surface, un monde plus vaste, plus étranger, plus riche; et un abyme (*Abgrund*) derrière tout fondement (*Grund*) et toute fondation (*Begründung*).

Nietzsche¹⁵⁹

Nous avons constaté que le fragment littéraire s'inscrit dans un projet philosophique qui s'avère apte à ouvrir une voie vers son décryptage, vers son décodage, car un texte fragmenté incite à une interprétation herméneutique, comme nous l'avons compris. L'écriture fragmentée, en l'occurrence l'écriture d'un journal intime, appelle, par définition et dans son économie même, une lecture des significations essentielles dans la profondeur du texte, [ainsi] « menaçant la ruine »¹⁶⁰. Dans ce sens, nous posons la nécessité de considérer, à présent, une autre caractéristique spécifique du genre du fragment. Il s'agit de la position médiane que le fragment occupe entre l'auteur et le lecteur. M. Gailliard s'attarde sur l'intérêt de cette disposition de l'écriture fragmentaire, ce qui lui permet d'envisager sa réception en tant qu'accord ou désaccord entre le producteur du texte et son récepteur et de mesurer la distance qui s'établit entre ces deux instances¹⁶¹. À cet égard, l'auteur résume dans un tableau l'appréhension du fragmentaire par l'auteur et par le lecteur¹⁶². Nous situons le « cas Dessaulles » dans la position

¹⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich (1955). "Jenseits von Gut und Böse" in *Werke in drei Bänden*, hsg. Von K. Schlechta, München, Hanser, § 289, traduction de Lucien Dällenbach, dans DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abîme*. Paris, Éditions du Seuil, p. 229-230.

¹⁶⁰ DÄLLENBACH, Lucien (1979) « Du fragment au cosmos », *Ibid.*, p. 421.

¹⁶¹ Voir GAILLIARD, Michel (1999) « Le fragment comme genre », *Op.cit.*, p. 389.

¹⁶² *Idem*, p. 390.

évidente où la perception du fragmentaire est une évidence pour la diariste¹⁶³ comme pour le lecteur. L'effet de cette perception se traduirait, d'après M. Gailliard, par une distance minimum qui s'établit entre la diariste et son lecteur. Partant de cette prémisse, nous nous proposons de vérifier cette distance, dans cette deuxième partie de notre étude, où nous examinerons l'abîme du texte dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles. Dans le but de rendre compte d'un fragment « sans reste », nous adopterons une stratégie qui nous permettra de combler les niveaux de la profondeur du texte, vérifiant ainsi le rapport fragment - Tout. Nous ciblerons des fragments où le texte semble « aspirer au repos » nous incitant à pactiser avec la théorie musicale. Nous analyserons, en effet, les fragments musicaux disposés sur plusieurs étages de l'échelle abyssale. Partant du concept du fragment, nous rapprocherons des éléments appartenant aux systèmes de signes différents, le texte et la musique. Nous inscrirons « au cœur » du blason d'Henriette Dessaulles des fragments musicaux auxquels reviennent les rôles d'harmoniser le virtuel avec le réel, d'orchestrer des parties hétérogènes, résumant l'entier par un segment, et de construire ainsi, à leur manière, le Cosmos à partir du Chaos. La perception du fragment ne reposerait donc plus uniquement sur la lecture et sa mémoire, mais aussi sur l'écoute et sa mémoire.

Pour atteindre ces objectifs, nous nous sommes arrêtée à l'ouvrage de L. Dällenbach¹⁶⁴ auquel nous reconnaissons le mérite d'avoir fondé et justifié des grilles d'analyses souvent appliquées pour examiner la disposition en abîme dans le littéraire. Après avoir défini, dans un premier sous-chapitre, la mise en abîme comme procédé

¹⁶³ Nous l'avons vu ci-dessus dans le cadre du fragmentaire volontaire, assumé et reconnu par l'auteur, la datation étant une preuve concrète.

¹⁶⁴ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*

d'analyse, preuve d'un héritage théorique et critique, nous résumerons brièvement, dans une deuxième partie, les aspects principaux qui articulent la théorie de L. Dällenbach, tout en prenant soin d'identifier et de légitimer les grilles choisies pour notre application. Une troisième sous-partie de ce deuxième chapitre visualisera l'application pratique de ces grilles dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles. L'introspection du « fragmentaire en abîme »¹⁶⁵ permettra de rendre compte du fait que le rassemblement des morceaux musicaux pris dans le vide du texte participent à la reconstitution d'un assemblage textuel où les fragments s'enchaînent, résonnent et modèlent un univers autre, « un monde homogène où tout se tient et se pousse »¹⁶⁶, autrement dit, un texte fragmentaire qui se lit sans failles.

2. 1. Disposer un texte en abîme, un outil d'analyse

Avant de tenter de définir ce procédé, il semble essentiel de saisir le moment où apparaît ce procédé du texte en abîme. Puisant ses spécificités dans l'héraldique et dans la peinture, la disposition en abîme devient concept littéraire. Utilisé au départ à des fins purement techniques chez Shakespeare, Poe, Melville, Hoffmann, Flaubert, Zola, Maupassant, il est assumé par la conscientisation de cette technique chez Proust, Gide et les Nouveaux Romanciers¹⁶⁷. Nous nous sommes arrêtée au « moment Mallarmé » dans

¹⁶⁵ Tel qu'envisagé dans le classement mis en place dans notre premier chapitre, p. 13.

¹⁶⁶ POULET, Georges (1961). *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, p. 206.

¹⁶⁷ Voir la rétrospective mise en place dans STANCIU – CAPOTA, Rodica (2004). « Du blason littéraire ou la mise en abîme en littérature », *Dialogos*, vol. 9, p. 55 – 57.

la littérature française¹⁶⁸. Stéphane Mallarmé projetait d'élaborer sa thèse de doctorat comme « modèle corrélatif » à une étude linguistique pour montrer « le langage se réfléchissant ». Mais ce projet ne fait qu'anticiper le « moment Gide » où l'auteur offre, pour la première fois, dans son *Journal*, une définition effective du procédé de la mise en abîme¹⁶⁹.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau de *Ménines* de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la *Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ».¹⁷⁰

À partir de la publication du *Journal* d'André Gide, on parle « d'une charte » qui normalise cette méthode, comme le montre L. Dällenbach qui se donne le mandat, entre autres, d'entreprendre une enquête sur l'application ultérieure de cette charte¹⁷¹. Survolant le paysage dressé par L. Dällenbach, nous retenons les travaux du critique C.

¹⁶⁸ Quoiqu'on attribue à Victor Hugo le rôle du premier technicien de l'abîme dans la littérature française (il avait essayé d'établir un catalogue de traits spécifiques entrant dans la définition de la mise en abîme), on fait référence à Mallarmé comme étant parmi les premiers auteurs à faire part de sa volonté d'étudier cette méthode. Il en témoigne lui-même, dans sa lettre de juillet 1868 à Cazalis, en prenant comme exemple à ce titre son *Sonnet en X*, au sujet duquel il affirme : « J'extraits ce sonnet auquel j'avais une fois songé d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique. MALLARMÉ, Stéphane (1965). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p.851-853 et p.1489.

¹⁶⁹ Le *Journal* d'André Gide a été conçu entre 1889 – 1893.

¹⁷⁰ GIDE, André (1948). *Journal*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », p. 41.

¹⁷¹ Voir le chapitre intitulé « Un héritage critique », dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 32-40.

E. Magny qui crée en réalité le terme de « mise en abîme »¹⁷² et de ceux de P. Laffille qui parle de « composition ou construction en abîme »¹⁷³. On attribue aussi à ce dernier l'introduction du terme de « métaphore spéculaire ». Tous ces auteurs examinent de près la charte gidienne en analysant ses avantages et ses limites. Par la suite, le relais est assuré par Bruce Morissette, Gérard Genette (qui propose le terme de « structure en abîme »), Tzvetan Todorov ou Jean Ricardou, pour ne nommer que ceux-là¹⁷⁴. Cependant, la critique littéraire semble admettre que l'étude de L. Dällenbach serait l'une des typologies les plus complètes (intégrant la théorie de la mise en abîme de Gide) et la plus maniable pour des applications concrètes à divers textes littéraires¹⁷⁵. Après évaluation, nous avons pris parti pour cette méthode qui envisage et souligne, entre autres, l'existence d'un mouvement de migration, de déplacement possible des fragments d'un niveau diégétique à l'autre, déplacement qui serait rendu possible par réflexion. Néanmoins, il nous revient la tâche de nous rapporter également aux interprétations ultérieures prêtées à la méthode de L. Dällenbach. Parmi ces interprétations, nous avons choisi les analyses proposées par Janet Paterson, Alain Goulet et Catherine Kerbrat-

¹⁷² Nous faisons référence au chapitre « La Mise en abîme ou le chiffre de la transcendance » dans MAGNY, C. E. (1950). *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris, Éditions du Seuil, p. 269-278, œuvre citée dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³ Voir LAFFILLE, P. (1954). *André Gide romancier*, Paris Hachette, œuvre citée dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁴ Voir MORISSETTE, Bruce (1971). « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure » dans *Comparative Literature Studies*, vol. VIII, n° 2, GENETTE, Gérard (1966, 1969, 1972). *Figures, Figures II, Figures III*. Paris, Éditions du Seuil ; TODOROV, Tzvetan (1967). *Littérature et signification*. Paris, Larousse ; RICARDOU, Jean (1967). *Problème du nouveau roman*. Paris, Éditions du Seuil.

¹⁷⁵ Nous notons la critique faite à cette typologie par Mike Bal, en 1978 (elle propose une réinterprétation de la mise en abîme selon la sémiotique de Peirce), ou la critique portée par Ulrich Winter, en 1988, (il envisage aussi l'autoreprésentation littéraire à l'aide de la sémiotique de Peirce). S'il fallait se rapporter aux dires du Groupe de recherche en narratologie de l'Université de Hambourg, les nouvelles catégories d'analyses qui en résultent seraient trop complexes et s'ajusteraient difficilement pour l'emploi proprement dit dans le texte. Voir MEYER – MINNEMANN, Klaus et SCHLICKERS, Sabine (2004). *La mise en abyme en narratologie* [En ligne] <http://www.vox-poetica.com> (Page consultée le 5 février 2006).

Orecchioni, ainsi qu'une toute dernière réinterprétation proposée par Klaus Meyer – Minemann, et Sabine Schlikers¹⁷⁶.

2. 2. Disposer un texte en abîme selon la méthode « Dällenbach »

Pour L. Dällenbach, « est mise en abîme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire »¹⁷⁷. Voyons donc comment l'auteur arrive à établir une telle définition « pluraliste » comme il la qualifie lui-même. L. Dällenbach prend comme point de départ, la définition gidienne à laquelle il reproche de ne pas expliciter le résultat d'une mise en abîme. Est-il question d'un reflet parfait du sujet de l'œuvre dans une duplication ou une démultiplication intérieure ? Gide introduit la notion de miroir dans sa définition, afin de s'en servir plutôt comme support pour lancer une rhétorique héraldique à laquelle il s'attache dans un premier temps. Cette rhétorique est la seule habileté, selon L. Dällenbach, pour rendre compte finalement du contenu proprement dit de la définition gidienne.

Le miroir, son type de réflexivité, son orientation et son emplacement dans le texte représentent pour Dällenbach une notion importante à laquelle on doit prêter une attention particulière. Gide avait déjà constaté que, dans la peinture, un miroir convexe

¹⁷⁶ Nous renvoyons aux articles signés par les auteurs suivants : PATERSON, Janet M. (1982). « L'autoreprésentation : formes et discours », *Textes*, vol. 1/1982, p. 177 – 194; GOULET, Alain (1982). « La construction du Moi par l'autobiographie *Si le grain ne meurt* d'André Gide », *Textes*, vol. 1/1982, p. 51 – 69 ; KERBRAT – ORRECCHIONI, Catherine (1982). « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Textes*, vol. 1/1982, p. 27 – 49. Voir aussi MEYER – MINNEMANN, Klaus et SCHLICKERS, Sabine (2004). *Ibid.*

¹⁷⁷ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 52 et p. 61.

reflète « un peu différemment » l'image¹⁷⁸. En général, dans la peinture, les miroirs reflètent d'une manière « complétive », en faisant voir quelque chose qui ne se trouve pas dans la sphère visuelle. Cependant, s'il fallait se tenir à la conception gidienne, dans la littérature, ces miroirs réfléchissent « le sujet » même de l'œuvre (connu ou à découvrir). Le rapprochement avec la peinture doit donc être abordé avec précaution, pour éliminer toute analogie inadéquate. À cela s'ajoute l'obligation de préciser le type de miroir (convexe, plan, concave) interposé dans un tableau ou dans un texte littéraire. Par exemple, un miroir convexe déforme toujours l'objet en le reflétant. Rechercher donc une identité parfaite entre l'énoncé et l'objet réfléchi serait abusif. Gide confirme cet aspect lui-même lorsqu'il affirme, dans sa définition, qu'« aucun de ces exemples n'est absolument juste »¹⁷⁹. Tout cela conduit Dällenbach à constater que la réflexion ne doit pas être uniquement « un opérateur d'échange », mais bien « un moyen de passage à la limite ». Outre cela, le phénomène se complexifie car, ce qu'on voit en réalité dans un miroir, c'est une image, c'est un Autre¹⁸⁰. Dès lors, la mise en abîme, dans la conception de L. Dällenbach, essaie de subsumer le principe héraldique, du blason dans le blason (duplication interne) et celui de la métaphore spéculaire. Or, cette association entre abîme, blason et miroir, l'incite à s'interroger sur la limite de la représentation et souligne l'ambiguïté du terme « abîme », vu à la fois comme « *terminus technicus* »¹⁸¹ et comme métaphore. Le comparé « abîme » est placé face à un comparant qui devient

¹⁷⁸ Voir la définition d'André Gide, ci-dessus, p. 55.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Dällenbach cite Lacan et le stade du miroir auquel nous avons aussi fait référence dans le premier chapitre de notre étude. Voir ci-dessus, note 126, p. 39.

¹⁸¹ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 17

« composite » au cours des siècles¹⁸². En fonction de ce comparant, l'auteur regroupe la réflexivité en : réflexivité simple (le blason dans le blason, le microcosme et la monade)¹⁸³ ; en réflexivité à l'infini (la monade à nouveau, l'infinité des miroirs parallèles, la phrase itérative de Wahl, la boîte à figures itératives, l'infini mathématique)¹⁸⁴ et en réflexivité paradoxale (la phrase de Wahl même).

Après avoir identifié une typologie de la réflexivité dans cette première grille, l'auteur s'interroge sur les fonctions attribuées à un miroir interposé dans le texte littéraire. Ces fonctions sont synthétisées à deux : l'une de « centrage » et l'autre d'« espionnage ». La fonction de centrage donne naissance à une interprétation dichotomique. Pour l'expliquer, nous retenons « l'itinéraire de l'exégèse » choisi par Dällenbach, de « miroir qu'avec moi je promène »¹⁸⁵ vers « miroir qu'on promène le long d'un chemin »¹⁸⁶. Toute une dialectique, tout un mouvement est surpris dans le passage du « je » au « on », du nommé vers l'anonymat, du particulier vers le général, du fragment vers la totalité, mais aussi du Tout vers le fragment¹⁸⁷. C'est ainsi que le

¹⁸² Il est envisagé comme infini mathématique, c'est-à-dire comme miroir parallèle, boîte à motifs répétitifs, poupées russes, pyramides mexicaines, monades emboîtées, etc.

¹⁸³ Comme exemple littéraire, on donne *Ulysse* de James Joyce et *Un amour de Swan* de Proust. Voir *Ibidem*, p. 38

¹⁸⁴ Avec l'exemple littéraire du roman utopique de Philippe Quarles, représentant de d'A. Huxley ou de la phrase auto-itérative de Jean Wahl énoncée au sujet de la philosophie de Jasper, dans *Études kierkegaardienne*. Nous reproduisons cette phrase : « On pourrait ainsi formuler le problème de la philosophie de Jasper : Quelle est la valeur de la philosophie de la phrase : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre, etc ». Un commentaire sur cette phrase a été également fait par C. E. Magny. Voir DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 36 et p. 37.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 46.

¹⁸⁶ Il s'agit d'une partie de la citation de Stendhal « Un roman est un miroir que je promène avec moi le long d'un chemin », dans le roman *Le Rouge et le Noir*, chapitre XIII, première partie, cité dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 46.

¹⁸⁷ Nous donnons l'exemple de *Les Faux monnayeurs* d'André Gide où le personnage d'Édouard tient un journal, miroité dans le récit du roman. Ce personnage y fait part, entre autres, de sa conception esthétique sur l'art, sur le roman. On a montré que ces considérations n'incarnent pas uniquement le point de vue

centrage doit être compris, non seulement comme focalisation, mais aussi comme élargissement du point de vue.

La fonction « d'espionnage » laisse entrevoir ce qui se passe derrière nous, comme nous l'avons vu dans la peinture. Elle opère dans le texte, d'après Dällenbach, d'un côté, le retour en arrière réalisant un pont entre le passé et le présent, et de l'autre, elle abolit même l'antithèse entre le *dedans* et le *dehors*, relevant des informations encore plus exhaustives sur les personnages, ou sur l'intrigue. Prenant comme base ces considérations, l'auteur montre dans une conclusion préliminaire que, dans la pratique, la mise en abîme est souvent associée à la notion de miroir :

L'usage de la plupart des critiques témoigne suffisamment du caractère interchangeable de la mise en abîme et du miroir pour qu'il soit permis de les confondre et de baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant à notre procédé.¹⁸⁸

Nous soulignons que Gide était également revenu sur l'importance du miroir dans le texte, qu'il allait préférer finalement au motif héraldique. Le mérite de L. Dällenbach est d'englober ces deux techniques et de conduire plus loin l'analyse de l'effet spéculaire. Pour lui, la réflexion (en charge du miroir) est complémentaire à la duplication (ou réduplication, en charge initiale du blason). Cette réduplication devient « mission » du miroir aussi. Envisagée de la sorte, celle-ci peut être regroupée dans une deuxième grille, la grille de la réduplication : en réduplication simple, le fragment et l'œuvre sont dans un rapport de similitude, en réduplication à l'infini, le fragment et l'œuvre sont dans le même rapport de similitude, mais le fragment emboîte un autre qui emboîte un autre et ainsi de suite et en réduplication aporistique, où le fragment inclut l'œuvre qui le

d'Édouard, mais de tout autre personnage du récit cadre du roman, voir du narrateur et de l'auteur. Dans le sens inverse, ce que les autres personnages racontent dans le récit cadre de *Les Faux monnayeurs* peut être aussi repris par Édouard dans son journal, en tant qu'opinion personnelle. D'où, le mouvement du fragment vers l'entier et du Tout dans le fragment.

¹⁸⁸ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 51.

contient. Rassemblant ces deux réalités distinctes (le blason et le miroir), Dällenbach investit la mise en abîme de la responsabilité d'une image emblématique et unifiante.

Le théoricien se propose de vérifier cette image dans la pratique littéraire en analysant l'objet de la réflexion. Qu'est-ce qu'on peut déplacer d'un niveau à l'autre dans l'abîme du texte ? Gide désigne cet objet comme étant le « sujet de l'œuvre »¹⁸⁹. Mais, vu le fait que le « sujet » pour Gide signifie le thème, l'intrigue, l'agent de narration, l'histoire, l'esthétique, la critique de l'œuvre, Dällenbach invite à remplacer ce terme par celui du « récit »¹⁹⁰. Cette précision apportée, l'auteur institue les conditions nécessaires pour que la réflexion du « sujet/récit » ait lieu. Voici ces conditions.

La première condition est importante dans la perspective de notre étude. Elle vise la notion de « sujet synecdochique ». Ce sujet s'explique par le modelage, par la hiérarchie même d'un texte disposé en abîme. La réflexion est un procédé de « surcharge sémantique » qui opère sur les deux (ou plusieurs) niveaux, celui du récit principal et celui des récits enchâssés. Ces derniers fonctionnent comme une synecdoque ou une métonymie, dans la mesure où ils contiennent un résumé du récit principal¹⁹¹. L'objet réfléchi (l'énoncé, l'histoire) acquiert, dès lors, une métasignification lui permettant de se prendre comme thème. Nous remarquons une fois de plus les fonctions

¹⁸⁹ Voir la définition de Gide, p. 55 ci-dessus.

¹⁹⁰ Comme il est question du récit, l'auteur s'attarde sur des aspects de la narration qu'il met en rapport avec la linguistique pour expliciter des termes comme l'énoncé, l'énonciation, le code. Voir la deuxième partie de son étude « Pour une typologie du récit spéculaire », le chapitre « Mise en abîme et réflexivité », dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 57-76.

¹⁹¹ Cette nuance de substitution et de correspondance en même temps est importante. Si, au niveau du récit enchâssé, on ne trouve pas le résumé de l'histoire reflétée, une partie donc de l'histoire principale, on peut parler d'une pseudo mise en abîme.

de la synecdoque ou de la métonymie qui opèrent sur l'extension et sur la correspondance, permettant de prendre une partie pour le tout¹⁹².

La deuxième condition se trouve à la charge du texte. Il s'agit de donner un indice, un signe, « une porte vers l'abîme », pour que le processus s'enclenche. C'est dire que :

[...] il appartient au *texte* [...] d'opérer « l'analogie en donnant l'analogue » et que, par conséquent, la clé herméneutique ne peut en aucun cas ouvrir l'accès à une réflexion avant que le récit n'ait révélé l'existence et indiqué l'emplacement¹⁹³.

La troisième condition pour que la réflexion s'amorce requiert l'identification dans le texte d'un dédoublement par rapport à un autre aspect du récit. Or, ce processus pour qu'il fonctionne requiert l'appropriation de tout le récit (tant au niveau principal qu'au niveau enchâssé). C'est uniquement ainsi que la substitution peut s'effectuer en permettant le passage d'un registre à l'autre. Entre les récits peuvent s'établir de multiples relations, comme l'homonymie des protagonistes du récit cadre et des récits enchâssés, la quasi-homonymie d'un personnage et de l'auteur, la répétition du décor et de la constellation des personnages, ou la reprise textuelle d'une ou plusieurs expressions « symptomatiques » du récit premier à l'intérieur du segment réfléchi. Il est donc nécessaire de bien connaître l'intégralité de ces récits, afin de procéder à une substitution exacte et de se préserver de la tentation de « voir » des effets de miroir partout dans le texte pour les rendre de « purs travestissements » pour dire comme Dällenbach, car, en réalité, ces derniers ne contribuent nullement à l'analyse.

¹⁹² Voir notre premier chapitre voir le sous-chapitre 1.3. p. 47-48, ci-dessus.

¹⁹³ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid*, p. 63. Au sujet de l'analogie et l'analogue, l'auteur fait référence aux études de P. Ricoeur dans RICOEUR, Paul (1960). *Finitude en culpabilité II, (La symbolique du Mal)*, Paris, Aubier, et RICOEUR, Paul (1969). *Le conflit des interprétations*. Paris, Éditions du Seuil.

La complexité des relations qui s'établissent entre les récits ouvre visiblement l'éventail des interprétations, plaçant au centre le terme de « réflexivité » en soi. D'après L. Dällenbach, la réflexivité ne signifie pas dédoublement dans l'acception première du terme. Tout phénomène réflexif a un double sens, car réfléchir ne signifie pas uniquement restituer le double de l'image réflexive. Ce n'est pas une image répliquée comme celle obtenue en regardant dans un miroir, c'est beaucoup plus que cela. La réflexivité permet de faire voir d'autres aspects, d'autres images, en ouvrant ainsi le spectre de la glose du texte déployant son sens herméneutique¹⁹⁴.

Faisons donc le point, sur ces principes herméneutiques qui guident la lecture d'un texte disposé en abîme dans un autre. D'abord, il faut reconnaître et identifier la totalité au niveau du fragment : « c'est l'ensemble du texte qui donne sens à chacun de ses segments »¹⁹⁵. Ensuite, il faut éviter de tomber dans le piège d'une « allégorie réflexive »¹⁹⁶ dans les textes où la réflexivité ne respecterait pas les conditions mentionnées ci-dessus, car sans ces conditions elle ne pourrait donc pas exister.

À partir de là, trois instances narratives peuvent être envisagées pour une disposition en abîme : l'énoncé, l'énonciation et le code. En ce qui concerne l'énoncé, nous devons convoquer et expliciter avant toute chose, la notion de « métarécit réflexif » (le récit enchâssé) dans le sens compris par Dällenbach¹⁹⁷. On attribue à ce métarécit

¹⁹⁴ Cette considération oblige l'auteur de réexaminer la relation existante entre l'objet réflexif et l'objet réfléchi et de postuler la « double entente » nécessaire entre le sens littéral et le sens métaphorique du mot « réflexivité » en soi, justement par rapport au résultat de la réflexion. Concrètement, on montre que, même si on ne trouve pas les mêmes mots, les mêmes expressions au niveau du récit enchâssé, le procédé de réflexivité peut fonctionner grâce à l'allégorie ou au symbole, mais il faut bien le repérer. Voir DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 64 et suivantes.

¹⁹⁵ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Nous précisons que Dällenbach s'éloigne de la définition du récit méta-diégétique telle qu'énoncée par G. Genette en tant que récit au second degré, qui entretient avec le premier une relation de causalité directe

plusieurs propriétés : de réfléchir le récit premier, de le couper par l'intromission des déictiques différents sans rapport de contiguïté avec ceux du récit premier (par exemple lieu et temps différents, interrompant la diégèse) et d'introduire dans le récit premier un facteur de diversification.¹⁹⁸ Outre ces propriétés, on précise que l'instance narrative dans le métarécit peut aussi être différente (occasionnant une variation stylistique). Cette insertion (orale ou écrite) peut implémenter un métarécit personnel, par exemple en « je », dans un récit premier à la troisième personne ou, inversement, elle peut conduire à une généralisation par l'insertion du « on » dans un récit premier au « je ». Tous ces traits accordent une plus grande liberté au métarécit réflexif¹⁹⁹. Ce dernier se contente de réfléchir le récit premier sans demeurer sous sa stricte tutelle, il peut être aussi détaché (l'auteur donne l'exemple des rêves, des représentations auditives ou visuelles, intercalés dans le récit premier).

Après avoir rendu brièvement ces particularités appartenant à l'espace narratif, passons à la dimension temporelle qui nous semble importante, car elle complète cet espace narratif dans le cadre du procédé. Nous partons d'une évidence, la mise en abîme est, par définition, anachronique. Le segment, le fragment réfléchi ne peut pas suivre la chronologie du récit premier. De la sorte, la mise en abîme peut être prospective si elle réfléchit une histoire « à venir », avant terme, rétrospective si elle réfléchit « après coup » une histoire déjà accomplie et rétro-prospective, si elle réfléchit l'histoire en exhibant des événements antérieurs tout en laissant entrevoir des événements postérieurs. Pour restituer la fonctionnalité du procédé de la mise en abîme dans un texte littéraire, il

à fonction explicative, une relation thématique à fonction analogique ou, par contre, il n'entretient aucune relation. Voir GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil.

¹⁹⁸ Cet aspect a aussi été abordé par Jean Rousset dans *Narcisse romancier*. Voir DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁹ Cela le démarque du récit métadiégétique de G. Genette.

convient de repérer également la catégorie « temporelle » exprimée par le segment en abîme.

Jusqu'à présent, nous nous sommes limitée à envisager l'énoncé comme objet de la disposition en abîme. Cependant, celui-ci ne représente pas la seule catégorie acceptée. L. Dällenbach montre que nous pouvons aussi considérer la mise en abîme de l'énonciation, celle-ci non seulement dans le sens de forme de l'énoncé (le roman dans le roman, le journal dans le roman, la poésie dans le journal, etc), mais aussi du point de vue de sa réception. Dans tout texte, l'autorité auctoriale ne se limite pas uniquement à son producteur (l'auteur) et à ses acteurs (narrateur et personnages), mais aussi au narrataire et au lecteur²⁰⁰. Son rôle serait donc de s'arrêter dans la lecture lorsqu'il croise l'indice, la « porte vers l'abîme », pour une bonne évaluation de la grammaire du texte. Cet arrêt lui permettrait ainsi d'opérer le « passage de l'ignorance à la connaissance, qui, selon Aristote, définit la « reconnaissance »²⁰¹. Il revient donc au lecteur une triple tâche : de déchiffrer les signes, de prendre conscience de ceux-ci et d'agir subséquent²⁰².

Une dernière catégorie qui retient notre attention est le code du texte. Après avoir disposé en abîme l'énoncé (« ce dont on parle », le thème), l'énonciation (la forme qui encadre le thème et qui s'attarde sur sa réception), le code se propose de comprendre la façon, le « comment on parle »²⁰³. Partant de l'approche métaphorique selon laquelle le texte est un tissu, L. Dällenbach poursuit la comparaison en examinant ce tissu à la loupe.

²⁰⁰ Nous précisons que nous comprenons par narrataire le lecteur interne et nous le différencions ainsi du lecteur empirique (externe). Nous uniformisons la notion de lecteur externe, empirique et nous prenons la liberté de ne pas étudier tous les types de lecteurs existants, selon la théorie d'Iser : lecteur idéal, contemporain, lecteur informé (Fisch), lecteur visé (Wolff), archilecteur (Riffaterre), lecteur implicite (Eco), ou les nuances portées à ces catégories par Bertrand Gervais dans GERVAIS, Bertrand (1993). *À l'écoute de la lecture*. Montréal, VLB Éditeur. L'analyse demeure ouverte à cet égard.

²⁰¹ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 108.

²⁰² Toute une dialectique sur la liberté et la manipulation du lecteur pourrait être mise en place et étudiée à ce sujet. Voir le chapitre « La narration mise au jour » dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 110-111

²⁰³ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 123.

Il désigne de trame une tresse qui rendrait plus visible « l'entrelacement » de plusieurs codes possibles. Dans ce sens, nous pouvons retrouver dans l'abîmes du texte des fragments appartenant à des systèmes de signes différents : la musique, la peinture, le filmique, entre autres. Pour cette raison, l'auteur attribue à la mise en abîme du code textuel un pouvoir transcendantal, celui de dépassement d'un seuil.

Une fois la dernière grille choisie, celle de l'objet réfléchi, nous devons diriger notre attention sur la notion d'intertextualité, que nous ne saurions dissocier du procédé de la mise en abîme²⁰⁴. Le concept de l'intertextualité relève d'une grande variété et d'une grande applicabilité. Dans notre cas, il opère aux trois niveaux d'analyse. L'intertextualité est indivisible de la mise en abîme au niveau de l'énoncé, de l'énonciation et du code textuel.

L'énoncé disposé en abîme fait référence, *ipso facto*, à un autre énoncé et, par là même, il renvoie à la notion d'intertexte.²⁰⁵ Ainsi, l'intertextualité n'est pas une simple allusion d'un texte à un autre, mais bien plus, elle est la transposition d'un texte dans un autre. G. Genette confirme cet aspect à son tour²⁰⁶.

Au niveau de l'énonciation, la notion d'intertextualité est liée à celle du narrataire ou du lecteur dans la conception de M. Riffaterre : « L'intertexte est la perception par le lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »²⁰⁷. Cette

²⁰⁴Dällenbach saisit lui-même cet aspect, voir le chapitre « La fiction et ses doubles », dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 76 – 100.

²⁰⁵Nous retrouvons, avant tout, la résonance à la définition de l'intertextualité énoncée par Julia Kristeva, selon laquelle : « [...] un mot littéraire n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur ». Voir KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 144.

²⁰⁶D'après lui, l'intertextualité est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidéctiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre ». Voir GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, p. 14.

²⁰⁷Cité par G. Genette, *Idem*, p. 8.

démarche autorise Riffaterre à placer le rapport inéluctable instauré entre l'intertextualité et l'acte de lecture sous un angle herméneutique²⁰⁸. En définitive, Riffaterre reconsidère, d'une part, les hypothèses de J. Kristeva et rejoint, d'autre part, la théorie de la mise en abîme au niveau de l'énonciation, telle qu'elle est envisagée par L. Dällenbach.

Au niveau du code textuel mis en abîme, nous récupérons également la notion de l'intertextualité, dans la mesure où celle-ci a pénétré dans le domaine lexicographique. François Wahl la définit par exemple, comme « connexion multiple » par laquelle « le texte substitue son ordre aux règles prédéterminantes de la langue²⁰⁹ ». Somme toute, il serait opportun de dire que l'interaction entre la mise en abîme et la théorie de l'intertextualité trouve son existence dans ce contexte en créant un dispositif complexe, seul en mesure de mener à l'élucidation inconditionnelle d'un grand nombre de phénomènes textuels.

2.2.1. Schématiser sous forme de grille la disposition en abîme

Revenons sur les étapes principales retenues de la vaste et éclectique théorie de L. Dällenbach. Partant de la définition de la mise en abîme d'A. Gide, l'auteur examine, à tour de rôle, le principe héraldique et la métaphore spéculaire. En accordant une importance particulière à la notion de réflexivité, il la distribue sur un triple axe, en désignant une première grille, la grille de la réflexivité.

²⁰⁸ « L'intertextualité est le mécanisme [...] propre à la lecture littéraire. En effet, elle seule produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune au texte littéraire et non littéraire ne produit que le sens ». La définition est citée par De BIASI, Pierre-Marc (1997). « Théorie de l'intertextualité », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris. Encyclopédie Universalis, Albin Michel, p. 375.

²⁰⁹ Il s'agit de l'article de Fr. Wahl dans le *Dictionnaire de science du langage* sous la direction d'O. Ducrot et T. Todorov, cité dans De BIASI, Pierre-Marc, *Ibid.*, p. 374.

Réflexivité	simple
	à l'infini
	paradoxale

Tableau 1

Parallèlement, la réduplication (complémentaire à la réflexion) constitue une deuxième grille, la grille de réduplication :

Réduplication	simple
	à l'infini
	aporistique

Tableau 2

Par la suite se pose le problème de l'objet qui peut subir cette réflexion et cette réduplication, appelé « objet réfléchi ». Avant tout, celui-ci peut être l'énoncé (l'histoire, le thème du récit) qui doit répondre à plusieurs exigences, dont la substitution qui le transforme en énoncé synecdochique. À ce niveau de l'espace narratif vient se greffer la notion de la temporalité, qui dessine une troisième grille, la grille de la temporalité :

Mise en abîme	prospective
	rétrospective
	rétro-prospective

Tableau 3

Ensuite, l'objet de la mise en abîme peut aussi être l'énonciation (notamment par le rôle important accordé au narrataire). Finalement, cet objet réfléchi peut être le code du texte (les systèmes de signe auxquels appartiennent les fragments envisagés). Une quatrième grille se dessine donc, il s'agit de la grille de l'objet réfléchi:

Objet réfléchi	énoncé
	énonciation
	code

Tableau 4

En terminant, la mise en abîme, procédé emprunté par le domaine du littéraire aux autres arts (la peinture, l'héraldique), impose au texte de se pencher sur soi-même, de s'interroger sur son statut, sur son image et son fonctionnement, tout en étendant son réseau intertextuel. Le but est d'explorer son vide, ce « vide essentiel où le langage acquiert son espace »²¹⁰ sous la forme d'une « révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient »²¹¹. Appliquons donc cette théorie au journal étudié.

2. 3. Lire le texte et la musique dans le Journal d'Henriette Dessaulles, selon la disposition en abîme

L'un des fragments qui restitue une perspective musicale en abîme des plus spéculaires est celui daté du 25 septembre 1879. Voici cet extrait :

Je pus donc jouir sans arrière-pensée d'une soirée qui comptera dans mes plus chers souvenirs.

Maurice exigea ses valse - il me fit jouer du Chopin, et nous avons causé comme je ne puis le faire qu'avec lui. Il a une manière à lui d'apprécier les gens et les choses en m'ouvrant des horizons inconnus -- toute affection mise de côté, j'aurais encore une admiration très vive pour son intelligence et pour sa nature si élevée.

Jos me fit jouer le « Miserere » du *Trovatore* - mais au beau milieu Maurice me posa la main sur le bras.

- Je t'en prie Henriette ne joue plus cela devant moi, cela me fait une impression affreuse.

Surprise je le regardai, il était pâle...je laissai le piano.

²¹⁰La citation appartient à Michel Foucault, (1968). « Distance, aspect, origine » dans *Théories d'ensemble*, Paris, Seuil, p. 23.

²¹¹ RICARDOU, Jean (1971). *Problème du nouveau roman*. Paris, Éditions du Seuil, p. 181.

- C'est affreux ce glas ! reprit-il presque bas.

Je cherchai à le distraire de cette impression pénible, mais j'en restai le cœur tout serré. Je me demande quelle pensée triste a pu l'impressionner à ce point. Jusqu'à ce moment il avait paru tant jouir de tout. Je ne le lui ai pas demandé, cherchant plutôt à lui faire oublier cette angoisse.

Comme nous la redoutons cette affreuse mort et avec quel soin nous écartons tout ce qui peut nous la rappeler.²¹²

Essayons d'éclairer les éléments enfouis dans l'abîme de ce fragment, en faisant appel au cadre théorique choisi, cadre tracé par la mise en abîme et l'intertextualité. Une première lecture linéaire de l'extrait convoque l'intertextualité. Dans ce cas, nous classons l'intertextualité dans la catégorie *d'allusion non littérale et non explicite* dans la mesure où l'énoncé suppose la perception du rapport existant entre cet énoncé et un autre. Nous rejoignons ainsi les postulats de Julia Kristeva sur la productivité du texte :

Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : [...] qu'il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent.²¹³

Concrètement, c'est le cas de la thématique de la mort à venir, amorce d'une méditation sur la condition misérable de l'homme, thématique inscrite dans les dédales de la musique, et du texte, qui répond à la notion « d'idéologème »²¹⁴. Il convient aussi de préciser qu'envisagée de la sorte, l'intertextualité se vérifie ici comme visée plutôt formaliste, structuraliste, comme « croisement de plusieurs surfaces textuelles »²¹⁵, comme « coprésence entre deux ou plusieurs textes »²¹⁶. Mais ceci n'est pas l'unique sens de l'intertextualité, car nous l'avons vu, ce procédé relève aussi de l'herméneutique. Dans ce cas, nous classons l'intertextualité dans la catégorie des *références non*

²¹² *Ibidem*, p. 300.

²¹³ KRISTEVA, Julia, « Le Texte clos » dans *Ibid.*, p. 113.

²¹⁴ Cette notion exprime un regroupement d'une organisation textuelle y compris les énoncés qu'elle assimile. *Idem*, p. 114.

²¹⁵ Voir la définition de Kristeva, définition énoncée au sous-chapitre 2.2, note 207, p. 66.

²¹⁶ Telle qu'envisagée par G. Genette. *Idem*.

littéraires et explicites, matérialisées par l'introduction du motif de « Miserere » (ce mot, marqué typographiquement dans le texte par des guillemets, renvoie à une citation). De cette position, l'intertextualité revendique l'étude des sources, des références, étude placée sous la responsabilité du lecteur²¹⁷. Dans notre cas, « Miserere », que l'on traduit par « aie pitié de moi », est *l'incipit* du premier vers du Psaume 50 (ou 51 selon l'édition), qui incarne, dans l'Église catholique, la supplication du roi David en proie aux remords. Ce psaume a été récupéré par la musique pour le besoin d'un motet²¹⁸. Son effet pathétique est prodigieusement souligné « à l'orchestre » par Gregorio Allegri qui « réarrange » le motet en 1638. Il obtiendra alors l'une des plus célèbres parties musicales pour chœur du répertoire de la Chapelle Sixtine²¹⁹.

Ce retour aux sources d'un mot devenu motet, indique que « Miserere » a réussi à faire sa place dans le paysage musical en préservant le mouvement bidirectionnel, entre la contrition et l'espoir dans le pardon divin, mouvement présent dans le texte biblique d'origine. Cette bifurcation, amplification de l'effet pathétique, se lira aussi dans le *Journal d'Henriette*.

²¹⁷ Voir la définition de Riffaterre *Idem*.

²¹⁸ Le mot « motet » issu du latin *motetus* dérivé du *motulus* qui « signifie petit mot » est une manière parmi d'autres de traiter le chant grégorien au début de la polyphonie occidentale. Sa caractéristique essentielle provient du texte littéraire et non pas de la musique. Voir HONEGGER, Marc et PREVOST, Paul (1998). *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse- Bordas, p. 446. Nous retrouvons pour la première fois le tempo du « Miserere » au XVI^e siècle. Le pape Léon X l'intègre alors dans le rituel de la célébration de l'office religieux pour la Chapelle Sixtine. Dès lors, il fut interprété en récitations psalmiques lors de « l'office des Ténèbres », qui se tenaient le Mercredi, le Jeudi et le Vendredi Saint. À la fin de ces offices, on reprenait le motet d'une façon plus spectaculaire. Les chandelles de la chapelle Sixtine éteintes, le pape et les cardinaux à genoux attendaient la dernière note du « Miserere » pour « racler leurs souliers sur les dalles illustrant par ce geste le chaos d'un monde d'où la lumière du Christ avait disparu. Voir HARQUEL, Fr. (1998) « Miserere ..., Psaume 50 (51) à 4/5 voix de Gregorio Allegri » dans *Idem*, p. 431.

²¹⁹ Cette version de « Miserere » demeure dans le répertoire de la chapelle Sixtine jusqu'en 1870, date après laquelle il ne fut repris que dans des occasions très rares, comme des funérailles de papes, des cardinaux, etc. Nous précisons que celle-ci est aussi la version retenue pour notre analyse. Il semble que les compositeurs auxquels nous référerons, se sont inspirés, eux aussi, de cette composition. En effet, dans leurs opéras, « Miserere » est toujours attribué à un chœur de moines et chanté, psalmodié « à capella », sans accompagnement orchestral.

Une deuxième étude de sources, appartenant à la catégorie de *référence non littéraire et explicite* de l'intertextualité, est indiquée dans l'extrait ci-dessus par le mot souligné en italique, *Trovatore*²²⁰. Il s'agit de l'opéra italien *Il Trovatore* (*Le Trouvère*), composé par Giuseppe Verdi sur un livret de Salvatore Cammarano et d'Emmanuele Bardare, d'après la pièce *El trovador* (1836) d'Antonio Garcia Gutiérrez.²²¹

Pour la création de l'acte IV, la « Scène du supplice », Verdi s'inspire de l'opéra *Rienzi* de Richard Wagner, de la « Scène du rideau » située à la fin de l'acte II²²². C'est le

²²⁰ Dans l'édition critique, on souligne le fait que dans le manuscrit le mot est accentué : « Trovatoré ». Voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.* note 57, p. 534.

²²¹ Il fut créé à Rome au Teatro Appollo, le 19 janvier 1853. L'action placée en Biscaye et en Aragon en 1409, se déroule en quatre actes : « Il duello » (Le Duel), « La gitana » (La Gitane), « Il figlio della zingara » (Le Fils de la gitane) et « Il supplizio » (Le Supplice). Le palais d'Aliaferia abrite au départ un drame amoureux, sur le fond de la rébellion d'Urgel. Léonore (voix de soprano, pour incarner la grâce et l'amour d'une jeune femme), une noble Aragonaise, attendant son bien-aimé parti à la guerre, tombe amoureuse d'un trouvère (voix de ténor, pour dire la tendresse, la jeunesse et le courage) qui remplissait l'air de la nuit de ses chants. Mais le comte de Luna (voix de basse selon la tradition du bel canto, comme rival du ténor) gentilhomme d'Aragon est aussi épris de Léonore. Parallèlement, on raconte un épisode de la jeunesse du comte, où son frère mourut, car il était la cible de la vengeance d'une bohémienne qui voulait racheter sa mère brûlée au bûcher. Tout le monde prenait Manrico, pour le fils d'Azucena la gitane en cause (voix de mezzo-soprano qui convient parfaitement à une expression chargée de drame). Finalement, le comte de Luna découvre son rival Manrico, et il le condamne à mort. Après l'avoir exécuté, il apprend de la gitane Azucena qu'il avait tué son propre frère.

Placée donc en pleine renaissance espagnole, l'intrigue du *Trouvère* réserve à cet opéra sa place auprès des trois autres créations qui forment ensemble une « tétralogie verdienne » d'inspiration espagnole, et ce, en dépit de la création contemporaine du *Trouvère*, de la *Traviata* et du *Rigoletto* (desquels il s'éloigne tant par son sujet que par son style musical). *Le Trouvère* siège donc aux côtés de *La forza del destino* (La force du destin), de *Don Carlos* et d'*Ernani*. Le renvoi à *Hernani* de Victor Hugo est évident dans cet opéra. Il faut préciser que Verdi doit beaucoup à V. Hugo, auquel il se rapporte pour s'approprier une nouvelle dramaturgie. Par ailleurs, Antonio Garcia Gutiérrez, le dramaturge espagnol dont s'inspire Verdi pour créer *Le Trouvère* est, lui aussi, un des épigones de V. Hugo. L'allusion textuelle tisserait donc un réseau intertextuel encore plus ample dans ce cas précis. Manrico appartient à la lignée d'*Hernani* et à celle du *Cid*, à la différence près qu'il ne se trouve pas partagé entre deux grandes vertus : l'amour et honneur.

²²² Plus précisément, il s'agit de la scène 3 ou la scène 4, selon les versions. *Rienzi* est un opéra de jeunesse de R. Wagner, grand succès à l'époque. La musique et le livret appartiennent à R. Wagner (d'après le roman d'Edward G. Bowler-Lytton). Ce n'est pas la première fois que Verdi s'inspire de Wagner. Il le fait aussi pour *Aida*, *Falstaff* et *Othello*. Inversement, on considère aussi *Rienzi* comme étant un des opéras les plus italiens du compositeur allemand. Il s'agit de la création la plus représentative du triptyque de jeunesse de Wagner : *Les Fées*, *La défense d'aimer* et *Rienzi*. Cette œuvre, beaucoup plus nettement que les deux autres, laisse déjà entrevoir le génie de Wagner : en plus des lignes et des harmonies musicales originales, nous y décelons la mise en place d'une thématique qui vise l'éternel humain, l'absolu besoin de sacrifice, l'aspiration vers la rédemption, une image particulière d'une femme très forte, les problèmes sociaux posés, comme l'égalité des classes et la liberté qui doivent naître dans une société dominée par l'Art et l'Amour. Voir LECLERCQ, Fernand (1988). *Guide des opéras de Wagner*, Michel Pazdro, dir., p. 24-29. En ce qui concerne cet opéra, Adriano aime Irène, sœur de Rienzi. Mais, les deux amants proviennent de familles

cas d'une allusion dans le sens analysé par l'intertextualité, dans la mesure où le *modèle* du « Miserere » a été puisé par Verdi à cet endroit précis.

2.3.1. Mettre en place un modèle héraldique de la mise en abîme dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles.

Après ce bref survol des sources en tant que procédés de l'intertextualité, nous constatons que l'étude d'une thématique, allusion ou citation, retrouvée dans diverses surfaces textuelles entrecroisées, ne rend pas nécessairement compte de l'émergence d'une figure emblématique associée aux personnages²²³ ou, encore moins, d'un effet temporel dans le récit cadre désigné par le fragment envisagé du *Journal* d'Henriette. Nous confirmons que l'élucidation raisonnée de ce fragment textuel appelle à un dispositif où l'intertextualité est subsidiaire à la disposition en abîme.

Attachons-nous à l'axe vertical qui conduit vers l'abîme de ce fragment. À prime abord, nous constatons que le mot « Miserere » est signalé dans le texte entre guillemets et placé devant le mot *Trouvère* en italique. Ces marques lui confèrent un premier rôle, celui d'indice textuel, de « porte vers l'abîme » qui est susceptible d'enclencher le

rivales qui se haïssent (car noble et plébéienne). L'action se passe dans une Rome dépourvue du pouvoir papale (les papes résidaient alors en Avignon), en proie aux luttes sanglantes entre les familles des patriciens (notamment Orsini et Colonna). Pour punir Rienzi, tribun du peuple, les nobles enlèvent sa sœur Irène, qui sera sauvée par le noble Adriano Colonna, son amoureux. Dans ce deuxième acte, les nobles complotent pour tuer Rienzi, mais celui-ci échappe à la mort. Les nobles vont être châtiés. Au signal de Rienzi, le rideau se lève pour laisser percevoir l'angoisse des nobles, chacun se trouvant accompagné par un moine pour se rendre à l'échafaud.

²²³ Comme le désire Gide : « un sujet qui se retrouve au niveau des personnages ». Voir la définition d'A. Gide, p. 55 ci-dessus.

processus²²⁴. Une première figuration laisse entrevoir la prolifération des figures emboîtées à l'intérieur d'autres figures, restitution même du concept liminaire de la charte gidiene qui repose sur le principe héraldique.

Tel qu'indiqué par le texte, supposons un « écu » a_1 , placé en abîme dans un écu A. L'écu a_1 doit « mimer » une partie de l'écu A, tout en éliminant l'excès du a_1 par rapport à A. Dès lors, la seule façon correcte pour a_1 de se représenter dans le A est d'accueillir en son centre un tiers écu a_2 , qui, à son tour, pourrait perpétuer le procédé à l'infini²²⁵. Mais cette notion d'infini pose problème, car chaque écu ne retrouverait sa forme qu'en incorporant un autre qui le creuse. Serait-il possible d'entrevoir un tel procédé au niveau du littéraire ? Nous nous conformons à l'opinion de Dällenbach qui remarque que ce type précis de dédoublement est « voué à rester à l'état du programme, ou de l'ébauche »²²⁶. En effet, représenter en profondeur le résumé du résumé d'un résumé présupposerait d'entrevoir à un certain moment la limite du récit même. Nous posons donc la nécessité d'introduire la notion de « seuil de plausibilité » qui doit régir l'emboîtement.

De la sorte, pour constituer notre modèle, nous identifions l'écu A comme étant le fragment cité du *Journal*, l'écu a_1 le fragment représenté par la scène « Le supplice » de l'opéra *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi, (fragment vers lequel le texte du *Journal* nous dirige) et l'écu a_2 le fragment représenté par la « Scène du rideau » de l'opéra *Rienzi* de Richard Wagner, (fragment auquel nous sommes arrivés par une étude intertextuelle). À ce niveau, nous établissons le seuil de plausibilité pour la disposition en abîme dans ce

²²⁴L. Dällenbach considère ce processus comme une première condition de la mise en abîme. C'est au texte que revient le rôle d'opérer l'analogie et de signaler la présence d'une « clé herméneutique ». Voir ci-dessus p. 62.

²²⁵ Voir DÄLLENBACH Lucien, « La logique de l'abîme » dans *Ibid.*, p. 143-144.

²²⁶ *Idem*, p. 145.

fragment du *Journal*. Nous plaçons au cœur de l'écu le motet « Miserere ». C'est à lui que revient le rôle de résumer à chaque niveau les œuvres qui y sont placées²²⁷. Voici donc notre disposition en abîme dessinée dans le modèle héraldique.

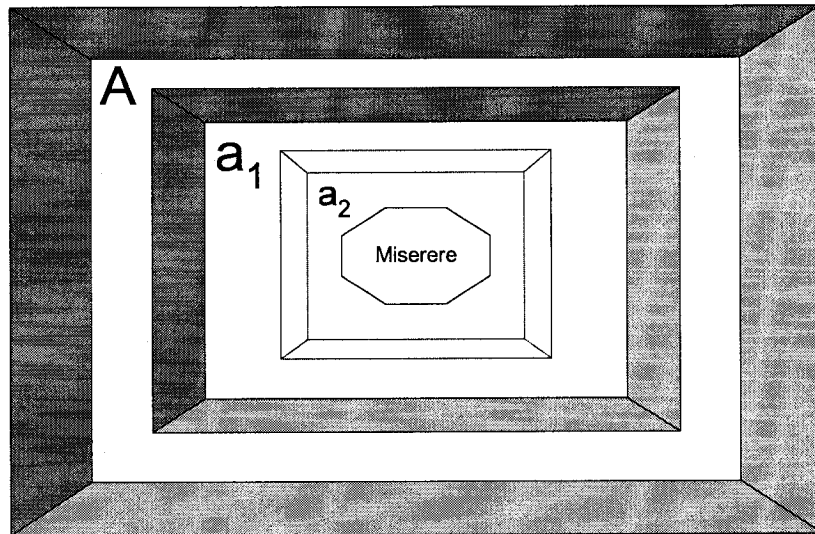


Figure 1 : Modèle héraldique

Évaluons ce modèle. L'écu A se fait « armoirie », emblème au niveau du *Journal* d'Henriette, car il représente, par des symboles thématiques, le personnage de la diariste. Henriette se retrouve en compagnie de Maurice et de la sœur de celui-ci, Jos, lorsqu'elle donne cours à la demande de cette dernière pour changer l'agréable tonalité imprimée par les valse et par la musique de Chopin, musique requise par Maurice, et joue le « Miserere ». Nous le savons, il ne s'agit pas d'un choix indifférent du paysage musical des Miserere, mais bien au contraire, d'un fragment extrait de l'acte IV « Le Supplice » du *Trouvère* de G. Verdi. Observons une première signification de ce motet dans la scène mentionnée.

²²⁷ Le mot résumé doit être compris sous cet angle et non pas dans le sens où a_2 résume a_1 qui résume A.

Les Moines (de l'intérieur) :
Miserere pour une âme qui s'approche
Du départ sans retour,
Miserere pour elle, divine Bonté,
Qu'elle ne soit point la proie de l'inferral séjour.²²⁸

Nous retrouvons le double mouvement spécifique au motet « Miserere » : la contrition, marquée par le deuxième vers « du départ sans retour » et l'imploration du pardon divin, délibérément soulignée dans le premier vers « Miserere pour une âme qui s'approche » et réitérée dans le troisième « Miserere pour elle, divine Bonté »²²⁹. Voyons, à présent de quelle manière le « Miserere » devient résumé de chaque fragment à tous les niveaux du modèle.

Au niveau de l'écu a₂, dans cette scène du complot, du mensonge et de la trahison, métaphoriquement appelée la « scène du rideau », nous pouvons considérer que le « Miserere » résume la condition mortelle, pécheresse de l'homme qui dépasse toute ambition politique, qui dépasse tout amour également. À la fin de la scène, les nobles qui ont comploté la mort de Rienzi sont accompagnés à l'échafaud, chacun, individuellement par un moine. La gestualité scénique prolonge l'effet dramatique de la musique de « Miserere ». Nous notons aussi le choix de préserver le latin (la langue de l'Église), comme expression verbale pour cette phrase musicale dans un opéra écrit en allemand :

Les Moines (dans la coulisse) :
Misereat dominum vestrorum peccatorum !

²²⁸« Frati (dall'interno) : Miserere d'un'alma già vicina/alla partenza che non ha ritorno/Miserere di lei bontà divina./ Preda non sia dell'inferral soggiorno ». Strophe 262 du livret. Voir POINDEFERT, Bruno, *Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 69.

²²⁹Un effet de réflexion, dans le sens littéral, est tout de suite repérable, si nous regardons « en miroir » les vers impairs v₁ et v₃, ainsi que les vers pairs v₂ et v₄. L'analyse stylistique demeure ouverte.

Par l'introduction du chœur de moines dans l'opéra, R. Wagner non seulement résume en une phrase la vraie condition de l'homme de laquelle il faut qu'on tienne compte, mais il met en évidence tout un pathétisme lié à cette prise de conscience.

Au niveau de l'écu a₁, plusieurs interventions sont réservées au chœur des moines chantant « Miserere », véritable crescendo de l'image d'une mort imminente tant dans l'esprit de Léonore que dans celui de Manrico. Les mêmes caractéristiques liées à la condition de chaque homme y sont résumées. Indépendamment de leurs gestes, de leurs actes, ils se dirigent inéluctablement vers la mort. Manrico est enfermé dans une tour pour être exécuté par les hommes du comte de Luna, Léonore est libre, devant la tour, mais prisonnière de son amour, un amour qui devient impossible, car il est limité par la mort. Elle se dirigera aussi vers la mort, seule issue trouvée²³⁰. Or, devant l'évidence de la mort, la seule chose qui reste à faire est d'implorer le pardon divin. Les moines résument dans leur chant, toute une vie, toute « une scène », à ce niveau aussi.

Au niveau de l'écu A, dans le fragment du *Journal*, « Miserere » condense la même image du péché originel de l'homme, convoquant la dimension psychologique d'une manière plus marquante. Nous sommes en présence des trois jeunes gens, tous brillants, tous engagés dans des projets ambitieux (amoureux ou professionnels) qui semblent s'arrêter dans leur parcours pour un instant, afin de « prendre conscience » de la certitude de la mort grâce au « Miserere ». Maurice n'attend même pas la fin du motet, l'impression l'accable « au beau milieu » :

- Je t'en prie Henriette ne joue plus cela devant moi, cela me fait une impression affreuse....

²³⁰Elle décide d'agir pour sauver le trouvère. Elle conclut un marché avec le comte de Luna auquel elle se donnera en échange de la liberté de Manrico. Cependant, elle avale auparavant un poison afin que le comte ne la possède pas vivante. Sans savoir si Manrico sera libéré en réalité, elle choisit la mort comme solution.

- C'est affreux ce glas !²³¹

Nous notons aussi l'emploi du terme « glas », son des cloches de l'église annonçant la mort (ou l'agonie) résumant le rituel funèbre qui suit²³². Ce n'est peut-être pas un hasard si cette perception se trouve associée d'une manière si psychosomatique à Maurice²³³. Finalement, on peut affirmer que le « Miserere » résume dans chaque écu le fragment qu'il renferme.

Examinons à présent les autres éléments du modèle héraldique pour comprendre son apport à la glose du fragment du *Journal* d'Henriette. Nous nous rapportons aux considérations de L. Dällenbach pour la structure de la mise en abîme gidienne. La première condition serait d'attribuer à un personnage le rôle du narrateur et d'établir un rapport d'analogie entre l'action du personnage et celle du narrateur à chaque niveau. Dans notre cas, cette condition ne se vérifie pas, pour la simple raison que la responsabilité de ce rapport est attribuée toujours au « Miserere » (le cœur même de l'écu), qui est un motif musical et non pas un narrateur. La deuxième condition nécessaire serait d'entrevoir une analogie, une dépendance et une fonction entre le contenu du récit cadre et des récits enchâssés²³⁴. Notre modèle répond à cette condition, car il y a un lien évident entre le récit cadre de l'écu A et les deux récits enchâssés des écus a₁ et a₂. Ce lien est assuré non seulement par le « Miserere », comme nous l'avons vu, mais aussi, entre autres, par la présence d'un personnage féminin placé constamment devant la mort, image qui catalyse ses idées, ses gestes, ses manifestations immédiates. Voici, de l'abîme vers la surface :

²³¹ DESSAULLES, Henriette. *Ibid.*, tome II, p. 300.

²³² Voir LITTRE, Émile. *Ibid.*

²³³ Comme nous le savons, il va mourir quelques années plus tard. Résume-t-il déjà par anticipation sa vie ?

²³⁴ Nous précisons que nous considérons comme récit également l'air ou le récitatif musical.

Irène (dans *Rienzi*) :

**Lève les yeux vers Dieu ! Accorde ta clémence !
Épargne, ô, mon frère, la tête de son père !** ²³⁵

Léonore (dans *Le Trouvère*) :

Cette **musique**, ces **prières**
Solennelles et funestes
Emplissent l'air d'une **obscur** terreur !
L'angoisse qui étreint
Tout mon être... ! ²³⁶

Henriette (dans le *Journal*) :

Comme nous la **redoutons** cette **affreuse mort** et avec quel soin nous écartons tout ce qui peut nous la rappeler. ²³⁷

Les mots soulignés prouvent la manière dont on rend axiomatique le geste d'angoisse devant la fin de la vie, mais aussi chaque fois, ici, devant la fin de l'amour. Les personnages féminins sont aussi plus sensibles à cette dernière composante.

La troisième condition serait de rétablir un rapport relationnel entre le sujet écrivain (dans notre cas, la diariste) et le sujet de l'œuvre dans un dédoublement quasi-parfait, pour respecter la figure du blason dans le blason. Dans notre situation, Irène n'est pas le dédoublement parfait de Léonore qui, elle non plus, n'est pas le dédoublement parfait d'Henriette. Autrement dit Henriette, bien qu'elle soit le sujet d'une duplication intérieure n'offre pas la figure d'une réduplication parfaite, dans le cadre de ce modèle héraldique. Celui-ci ne répond donc que partiellement aux exigences de la théorie. Nous en retenons les points forts, l'établissement du « Miserere » comme cœur de l'écu, ainsi que les analogies entre les écus A, a₁ et a₂. Cependant, nous sommes obligée de

²³⁵ Irène: "O blick zu Gott, sei gnädig Bruder/Und schone, ach, seines Vaters Haupt!" Voir « La Scène du Rideau », acte II, scène 3 dans *Rienzi ou le dernier des tribuns, partition réduite pour chant et piano* (1869), Paris, A. Durand, p. 226-227.

²³⁶ « Quel suon quelle preci/ solenni, funeste/ empiro quest'aere /di cupo terror !/contende l'ambascia,/che tutta m'investe», strophe 263, livret du « Trouvère », acte IV, scène I, dans *Avant-scène Opéra* (1980), n° 60, p. 69.

²³⁷ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome II, p. 300.

reconnaître le point faible majeur qui est, dans ce cas, l'absence d'un dédoublement parfait.

2.3.2. Mettre en place un modèle réflexif de la mise en abîme dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles

Nous posons ainsi la nécessité de réactualiser le recours au procédé de L. Dällenbach. Ce dernier accorde dès le départ le « droit » de migration aux fragments d'un niveau diégétique à l'autre, thèse qui s'inscrirait mieux dans notre perspective d'analyse de l'écriture fragmentaire intime. Cette migration serait assurée essentiellement par la réflexion, qui ne doit pas être comprise comme simple outil, comme un « opérateur d'échange », mais comme « moyen de passage à la limite »²³⁸. Évidemment, pour qu'il y ait réflexion, il faut interposer, dans le texte, un miroir qui doit dévoiler une de ces caractéristiques de base, « le pouvoir de révélation »²³⁹. En effet, un miroir ne sert pas uniquement à restituer le double d'une image, mais aussi à saisir ce qui se passe derrière, ou à focaliser dans un point plusieurs images ou morceaux d'images²⁴⁰. Il importe donc de préciser de quel type de miroir nous comptons nous servir (à titre métaphorique, certes) dans le cas du *Journal* d'Henriette Dessaulles. Nous optons, dans un premier temps, pour un miroir - rétroviseur plan, tel celui interposé dans la toile *Les Ménines* de Velazquez²⁴¹. Certes, l'image reflétée est une partie, un fragment du fragment initial,

²³⁸ Voir le sous-chapitre 2.2, p. 58, ci-dessus.

²³⁹ DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 19.

²⁴⁰ Voir les fonctions de « centrage » et « d'espionnage », fonctions associées au miroir selon son type, p. 59 de notre étude.

²⁴¹ Voir le commentaire à ce sujet dans DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 21.

mais le rôle essentiel de la réflexion que nous retenons est celui de permettre de « sortir du cadre²⁴² ». Le miroir permet donc de dépasser le seuil du fragment textuel. Par une réciprocité des regards, nous faisons osciller l'intérieur et l'extérieur, le *dedans* et le *dehors*, contribuant à une édification autre du récit. Mais un miroir convexe ou concave pourrait tout aussi bien convenir. Tel celui disposé, par exemple, dans les toiles de Van Eyck²⁴³, de Memling²⁴⁴ ou de Quentin Matzys²⁴⁵, il se verrait investi dans le *Journal* de la fonction « d'espionnage », qui réalise un pont entre le passé et le présent²⁴⁶ et de la fonction de « centrage », qui focalise, mais élargit aussi le point de vue²⁴⁷. Dans toute occurrence, nous comprenons l'étude de la réflexivité, comme disposition scripturale réfléchie dans une disposition musicale, ce qui institue différemment une relation de soi à soi, cible même du fragmentaire, qui retrouverait ainsi la voie pour réintégrer le Tout. Au « pouvoir de révélation », signalé plus haut comme caractéristique principale du miroir, nous joignons le pouvoir d'agrandissement de l'espace textuel, ce qui confère à la mise en abîme un effet esthétique particulier : « d'élargissement et d'approfondissement, d'indéfinie complexité »²⁴⁸. Inscrivons donc le fragment étudié dans la grille de

²⁴² Voir aussi le commentaire de Michel Foucault au sujet de Velazquez : « L'image doit sortir du cadre » dans FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, p. 20.

²⁴³ Les toiles citées par Dällenbach au sujet de l'analyse gidienne sont *La femme au bain* et le *Mariage Arnolfini*. Voir DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁴ On réfère au *Dyptique de Martin Van Newenhoven*. *Idem*.

²⁴⁵ Il s'agit de la peinture *Le Banquier et sa femme* ou *Le Peseur d'or*. *Idem*.

²⁴⁶ Nous parlons d'une même thématique ou d'une même attitude associée aux personnages à des époques différentes : 1842 pour *Rienzi*, 1853 et 1857 pour *Le Trouvère* et 1879 pour le *Journal* d'Henriette Dessaulles.

²⁴⁷ Les manifestations d'Henriette se retrouvent aussi à l'échelle des autres personnages envisagés, ce qui permettrait le passage du « je » à « on » du fragment vers la globalité et, inversement, des traits de ces personnages sont aussi retrouvés au niveau d'Henriette. Voir l'exemple ci-dessus sur la position du personnage féminin devant la mort à venir, montrée dans le modèle héraldique.

²⁴⁸ « ... [I]l est facile de voir intuitivement [...] quel « espace du dedans » ce procédé introduit au sein même de l'œuvre (c'est par des jeux de glace analogues que les décorateurs agrandissent de l'intérieur les pièces trop exiguës) – avec quelle attirance, quel vertige métaphysique nous nous penchons sur cet univers de reflets qui s'ouvre brusquement à nos pieds ; bref quelle illusion de mystère et de profondeur produisent

réflexivité, telle que Dällenbach l'envisage. Nous plaçons ce fragment textuel contenant des références musicales en abîme sur la première position, la réflexivité simple, ce qui nous permettrait de le relier aussi au modèle héraldique²⁴⁹. Il nous reste à présent à identifier l'objet réfléchi.

A. Disposer en abîme l'énoncé du fragment

Qu'est-ce qu'on peut disposer effectivement en abîme ? La première position de la grille de l'objet réfléchi est l'énoncé, le thème²⁵⁰. Une série de conditions s'imposent, dont deux sont essentielles d'après l'auteur. La première condition vise l'objet réfléchi comme synecdochique, c'est-à-dire qu'il fonctionne soit comme une synecdoque, soit comme une métonymie²⁵¹. La deuxième condition impose l'identification au niveau du récit réfléchi d'un dédoublement²⁵². Vérifions la fonctionnalité de ce schéma dans notre cas.

Partant toujours de notre premier modèle, le modèle héraldique, nous dessinons trois étages d'analyse : le premier étage est représenté par le fragment appartenant au « récit-cadre », le *Journal* d'Henriette Dessaulles, noté A, le deuxième étage est le fragment faisant partie de *Trouvère* (premier niveau de l'abîme), noté a₁, et le troisième étage est le fragment faisant partie de *Rienzi* (deuxième niveau de l'abîme), noté a₂, seuil

nécessairement ces histoires dont la structure est « en abyme »...C. E. Magny cité dans DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 34 et p. 36

²⁴⁹ Voir le tableau 1, p. 68. Cette réflexivité est du type blason dans le blason, monade, microcosme.

²⁵⁰ Voir le tableau 4, p. 69.

²⁵¹ C'est une métonymie dans la mesure où l'objet réfléchi contient un résumé du récit cadre principal.

²⁵² Et pour cela, il faut s'appropriier le récit second en entier pour éviter de pratiquer une « allégorèse réflexive » et de tomber dans le piège d'une fausse mise en abîme.

de plausibilité également. Le vecteur qui relie ces trois étages est le motet « Miserere », qui se voit associer un véritable rôle de métaphore transportant le sens d'un système de signe à l'autre²⁵³. Voici la représentation du nouveau modèle :

A	
α	a_1
α	a_2

Tableau 6

Une observation liminaire conduit vers les rapports entretenus par les fragments en abîme et le fragment du journal. Nous saisissons qu' a_1 et a_2 peuvent faire voir des caractéristiques miroitées de/en A en égale mesure. Ici, a_2 n'est pas emboîté, subordonné donc en quelque sorte à a_1 , à son tour subordonné à A comme dans le cas du modèle héraldique. Dans ce nouveau modèle, les fragments en abîme sont disposés sur deux niveaux, mais ils détiennent la même importance et la même liberté à faire miroiter des objets réfléchis, ce qui porte une nuance importante à notre analyse (surtout au niveau du dédoublement, point faible trouvé dans le modèle héraldique).

Posons le problème de l'objet réfléchi dans ce modèle. Premièrement, nous considérons le récit, l'histoire (au niveau du *Journal*, du *Trouvère* et du *Rienzi*). Se rapportant à la première condition de la mise en abîme de l'énoncé, du thème, nous nous interrogeons sur la valeur du récit synecdochique, en tant que résumé dans ce modèle. Est-ce que les récits de l'abîme sont des résumés du récit cadre ? Tout d'abord, nous devons rappeler que, dans une logique fragmentaire, nous sommes tenue de considérer constamment un fragment du récit cadre et des fragments précis des récits réfléchis.

²⁵³ Métaphore vient du grec *metaphora*, qui signifie transfert tant au sens matériel qu'abstrait. Le terme est utilisé par Aristote dans la *Poétique*. Il y décrit une opération du langage fondée sur le transfert.

Reconsidérons donc la question. Le fragmentaire décelé en abîme résume le fragment envisagé du *Journal* d'Henriette ? À première vue, la réponse est évidemment négative, s'il fallait se tenir au sens strict du mot résumé. Toutefois, la relation entre l'objet réflexif (le *Journal*) et les objets réfléchis (*Le Trouvère* et *Rienzi*) admet, selon L. Dällenbach, l'allégorie, le symbole²⁵⁴ (à condition que le texte l'indique) ce qui élargit l'acception du mot « résumé ». À cela vient se greffer la deuxième condition, celle du dédoublement qui incarnerait la migration des fragments d'un étage à l'autre. Dans ce cas, notre exemple se calque sur ce modèle et sur ses exigences théoriques.

- D'abord, nous reconnaissons l'homonymie des personnages, homonymie qui contribue à une résonance entre les personnages féminins d'Henriette, de Léonore et d'Irène (les trois personnages féminins sont devant l'image de la mort imminente, comme nous l'avons vu).
- Ensuite, nous reconnaissons aussi la répétition du décor et la répétition de la constellation des personnages. Dans les trois cas, l'action des fragments visés se passe dans un cadre isolé, isolement rendu encore plus apparent par le motif du soir ou de la nuit. Voici de l'abîme vers la surface :

Niveau a₁ - Dans *Rienzi*, la scène en cause prend place le soir (voir la nuit) vu le déroulement dramatique antérieur. De plus, son dénouement s'amorce « derrière le rideau ». La didascalie en est la preuve : « (On entend de la salle cachée par le rideau, les sombres chants des moines...) »²⁵⁵ .

²⁵⁴ Voir cet aspect étudié plus haut, p. 62.

²⁵⁵ Voir la partition réduite pour piano et chant de *Rienzi*. *Ibid.*, p. 226-227.

Niveau a₂ - Dans *Le Trouvère* : « Une aile du palais de l'Aliaferia. À l'angle, une tour percée de fenêtres closes par des barreaux de fer. Nuit très noire.... »²⁵⁶ .

Niveau A - Dans le *Journal* : « J'étais à me féliciter à l'approche du soir quand un billet de Jos m'invitant pour le souper [...]. Je pus donc jouir sans arrière-pensée d'une soirée qui comptera dans mes plus chers souvenirs »²⁵⁷ .

Dans ces trois cas, la nuit est non seulement isolement du jour, du monde mais aussi Inconscient, profondeur.

- Puis, notre modèle répond encore aux exigences de Dällenbach, car nous reconnaissons, dans les trois cas, une même constellation de personnages, un couple amoureux en présence d'un troisième personnage, un proche :

a₂ - Dans *Rienzi*, c'est le cas d'Irène et d'Adriano en face de Rienzi, le frère d'Irène.

a₁- Dans *Le Trouvère*, c'est le cas de Léonore, de Manrico et d'Azucéna, la mère de Manrico.

A -Dans le *Journal*, c'est le cas d'Henriette, de Maurice et de Jos, la sœur de Maurice.

- Finalement, ce modèle se vérifie aussi car, dans les trois situations, nous sommes en présence de la reprise textuelle d'une phrase à chaque échelle, c'est-à-dire nous retrouvons une expression du récit premier à l'intérieur des récits réfléchis. Il s'agit de la phrase condensée dans « Miserere » qui signifie « aie pitié de moi ».

²⁵⁶ *Avant-scène opéra, Ibid.*, p. 68.

²⁵⁷ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome II, p. 300.

Cette analyse confirme la probité des conditions mentionnées ci-dessus, dans une mesure suffisante pour octroyer aux fragments de l'abîme la fonction de « métarécits réflexifs » et de leur associer leurs propriétés.

- La première propriété désignée par L. Dällenbach réside à réfléchir le récit premier. Nous l'avons vu, ceci est possible.
- La deuxième propriété réside à « couper » le récit premier, chaque fois que les déictiques sont différents. L'action de *Rienzi* se passe à Rome, l'action du *Trouvère* en Aragon, alors que l'action du fragment du *Journal* est localisée à Saint-Hyacinthe.
- La troisième propriété est « d'interrompre la diégèse » du récit premier, les trois actions ne se passant pas en même temps non plus.
- La quatrième propriété est d'introduire « un facteur de diversification », ne serait-ce que par l'association du « Je » à des personnages chaque fois différents. Étant devant une application quasi *stricto sensu*, nous sommes donc en mesure de considérer les fragments en abîme comme de véritables « métarécits réflexifs »²⁵⁸.

Un dernier aspect lié à la disposition en abîme de l'énoncé vise la situation de ces figures thématiques dans la temporalité du récit fragmentaire du *Journal* d'Henriette Dessaulles.

²⁵⁸ À l'occasion de l'analyse de la méthode du *Récit spéculaire* entreprise ci-dessus, nous avons compris que ces métarécits jouissent d'une plus grande liberté, dans l'acception de L. Dällenbach, ne demeurant pas sous une stricte tutelle du récit premier. L'auteur donne l'exemple des représentations audio et/ou les rêves considérés comme pouvant avoir fonction de métarécit réflexif. À cet égard, nous précisons qu'Henriette se retrouve dans telles occurrences. Voir le fragment où la diariste est devant *Ave Maria* ou *Tantum Ergo*, morceaux chantés par la cousine Louise, lors de la soirée passée chez les Dessaulles, par exemple, ou dans d'autres situations où elle écoute la musique. Voir le premier chapitre, p. 48 et l'Annexe 2, « Henriette Dessaulles et la musique ». Ces séquences peuvent être aussi analysées comme métarécits réflexifs dans ce journal. À cela pourrait se joindre l'extrait du 20 mars 1878, où Henriette fait le rêve de la mort de Maurice. Ce rêve peut aussi être vérifié comme métarécit réflexif dans l'abîme de l'Inconscient de la diariste.

En effet, nous avons vu que l'intertextualité ne pouvait pas rendre compte de cet aspect, qui appartient à la disposition en abîme. Toute mise en abîme est anachronique, l'étude des déictiques prouvent que la chronologie des fragments en abîme ne peut pas suivre celle du fragment cadre du *Journal*. Dans la grille de la temporalité de la mise en abîme, nous rangeons notre modèle sur la troisième position²⁵⁹. Nous sommes devant une disposition en abîme à valeur rétro-prospective, où l'histoire réfléchie dévoile des événements antérieurs tout en laissant entrevoir des événements à venir. Il paraît évident que le thème de base miroité est la condition mortelle de l'homme, la mort, son approche, nous l'avons montré dans des citations précises du modèle héraldique. Cependant, l'examen de la disposition en abîme en tant que réflexivité est la seule façon pour faire apparaître d'une manière claire d'autres conséquences de cette position. Toujours de l'abîme vers la surface, le cadre temporel de l'histoire se désigne comme une sorte de « purgatoire » temporel, de salle d'attente d'un fait. Les personnages le ressentent très fortement :

- À l'étage a_2 de *Rienzi* :

Les Moines (dans la coulisse) :

Misereat dominum vestrorum peccatorum !

Adriano :

Quels chants terrifiants ! Et quels sombres accents !

Irène :

Lève les yeux vers Dieu ! Accorde ta clémence !

Épargne, ô, mon frère, la tête de son père !²⁶⁰

L'imminence de la mort est peut-être plus forte en plaçant « Miserere » en début de la scène pour souligner le geste de l'imploration du pardon divin.

²⁵⁹ Voir tableau 3, p. 68.

²⁶⁰ « La Scène du Rideau », acte II, scène 3 dans *Ibid.*

- À l'étage a₁ du *Trouvère* :

Léonore :
 Au dessus de l'horrible tour,
 Ah, l'on dirait que la mort
 Plane sur ses ailes
 De ténèbres !
 Ah, ces portes peut-être
 Ne s'ouvriront pour lui
 Que lorsqu'il ne sera plus
 Qu'un cadavre glacé !²⁶¹

Léonore exprime explicitement l'approche de la mort de Manrico et celle de la sienne, à l'aide d'une rhétorique qui favorise l'accumulation des épithètes funéraires (« horrible tour », « ailes de ténèbres », « cadavre glacé »).

- À l'étage A du *Journal* :

Jos me fit jouer le « Miserere » du *Trovatore*, mais au beau milieu Maurice me posa la main sur le bras.
 - Je t'en prie Henriette ne joue plus cela devant moi, cela me fait une impression affreuse.
 Surprise je le regardai, il était pâle... je laissai le piano.
 - C'est affreux ce glas ! reprit-il presque bas.
 Je cherchai à le distraire de cette impression pénible, mais j'en restai le cœur tout serré. Je me demande quelle pensée triste a pu l'impressionner à ce point. Jusqu'à ce moment il avait paru tant jouir de tout. Je ne lui ai pas demandé, cherchant plutôt à lui faire oublier cette angoisse.
 Comme nous la redoutons cette affreuse mort et avec quel soin nous écartons tout ce qui peut nous la rappeler.²⁶²

C'est au tour d'Henriette de ressentir un sentiment qui lui confirme vaguement un « déjà vu » au niveau de son Inconscient, tout en laissant présager un « pas encore »²⁶³. Nous soulignons la haute fonction visuelle de l'extrait, qui tel celui du niveau a₁, joue sur l'emploi itératif de l'adjectif affreux/affreuse, associé à la pâleur de Maurice, pâleur qui

²⁶¹ « Sull'orrida torre,/ahi ! par che la morte/con ali di tenebre/librando si va !/Ahi ! forse dischiuse/gli fian queste porte/sol quando cadaver/già freddo sarà ! », strophe 267 *Avant-scène Opéra. Ibid.*, p. 70.

²⁶² DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome II, p. 300

²⁶³ Il s'agit du rêve de la mort de Maurice, qu'elle a fait auparavant et dont il est question dans l'extrait du 21 mars 1878.

est le résultat de l'écoute de « Miserere », mobile, véhicule vers la mort. La suggestion du cadavre de Maurice est évidente. Cette image est transportée par la métaphore mortuaire au niveau du *Trouvère* aussi. Nous signalons la présence des vers finals de la strophe 267 de la « Scène du supplice » au sujet du cadavre de Manrico « Que lorsqu'il ne sera plus/ Qu'un cadavre glacé ! ». À l'étage de *Rienzi* l'image est plutôt suggérée par « accorde ta clémence... ». D'autres éléments peuvent être relevés tel « le cœur serré », miroitement parfait du cœur de Léonore clairement exprimé par « ses battements à mon cœur » ou de celui d'Irène découlant de sa prière envers Rienzi. Le nom « angoisse » du fragment du *Journal* se fait aussi reflet parfait de « l'angoisse qui étreint » nettement exprimée par Léonore, à l'étage du *Trouvère*, ainsi que de l'image de l'angoisse déduite du vers d'Adriano et d'Irène.

Il serait peut-être important de saisir la position du fragment analysé (le 25 septembre 1879), entre l'épisode du rêve fait par Henriette (le 21 mars 1878) et l'épisode de la mort effective de Maurice (quelques années plus tard). Voilà pourquoi il est aussi important d'explorer les abîmes musicaux du *Journal* qui relèvent des aspects voués à rester voilés au regard, en disposant l'action sur un axe temporel également²⁶⁴. Voilà de quelle manière le fragmentaire en abîme devient responsable, à son tour, d'une exigence

²⁶⁴ Pour le rapport rêve/musique, nous nous rapportons à la considération théorique de Richard Wagner qui dit : « Ainsi que le rêve le confirme à chaque expérience à côté de ce monde, il en est un second qui doit être connu de la conscience au moyen d'une fonction cérébrale dirigée vers l'intérieur que Schopenhauer appelle précisément « l'organe du rêve ». Nous savons de l'expérience, avec une égale certitude, qu'à côté du monde dont nous avons des représentations visuelles, il en est un second, présent à notre conscience, perceptible uniquement par l'ouïe, un « monde du son » dont nous pouvons dire qu'il est au premier ce que le rêve est à l'état de veille. De même que le monde contemplé en rêve exige pour prendre forme, une activité particulière de notre cerveau, de même la musique exige pour pénétrer notre conscience, une activité cérébrale analogue. [...] ». Voir WAGNER, Richard. *Beethoven*, p. 87 et 147, ouvrage cité dans NICOLAS, François (2003-2004). « Écouter, lire et dire la musique (I), théorie de l'écoute musicale », *Cours de musique pour scientifiques et littéraires*, Paris, École normale supérieure [En ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Ecoute> (Page consultée régulièrement).

fragmentaire qui fait de lui « un nécessaire impossible », car c'est à son niveau, celui du non-dit que s'effectue « l'exigence de la parole vue comme « essence du dit »²⁶⁵ .

B. Disposer en abîme l'énonciation du fragment

La disposition en abîme du thème revêt la forme la plus courante dans le littéraire, d'après L. Dällenbach. Cependant, celui-ci ne représente pas l'unique objet réfléchi. Le rôle essentiel de ce procédé est « par artifice, à rendre l'invisible visible »²⁶⁶. Or, pour cela, il faut aussi convoquer le lecteur, qui fait inéluctablement partie de l'énonciation narrative²⁶⁷. Nous nous proposons de saisir l'énonciation disposée en abîme en analysant uniquement l'aspect lié à sa réception dans le cadre du modèle réflexif. Nous précisons que L. Dällenbach considère la disposition en abîme de l'énonciation comme mécanisme encore plus complexe qui viserait non pas seulement le rôle du lecteur²⁶⁸.

Il revient donc au lecteur le rôle de déchiffrer les signes, d'en prendre conscience et d'agir ensuite. Il peut le faire en convoquant sa pensée, comme le montre L. Dällenbach, ainsi que Janet Paterson qui cite M. Foucault à ce sujet : « La notion d'un [...] monde à l'infini qui est miroir de lui-même représente selon M. Foucault, une catégorie de la pensée »²⁶⁹. Dans notre cas, le lecteur devient « instance productrice »²⁷⁰

²⁶⁵ Voir le sous-chapitre 1.2, p. 24.

²⁶⁶ DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 100.

²⁶⁷ C'est la deuxième position de la grille de l'objet réfléchi, voir le tableau 4, p.68.

²⁶⁸ Voir la définition de la mise en abîme de l'énonciation : « ...l'on entendra par la mise en abyme de l'énonciation 1) la présentification diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception en tant que telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception ». Dans DÄLLENBACH, Lucien « La narration mise à jour », *Ibid.*, p. 100

²⁶⁹ FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, chapitre 2, auteur cité dans PATERSON, Janet M. (1982). « L'autoreprésentation : formes et discours », dans *op. cit.*, p. 177. En

de sens au moment où il croise le mot « Miserere ». Il revient donc à cet indice la responsabilité de restaurer aussi la liaison entre le producteur du texte et son lecteur. Examinons ce fragment dans cette nouvelle perspective.

À première vue, « Miserere » est un titre, un nom propre. D'après Dällenbach, il est un connecteur puissant, il opère *ipso facto* l'arrêt dans le parcours de lecture. Mais à observer plus attentivement, le « Miserere » est aussi une phrase « aie pitié de moi ». Elle peut être vue comme « citation » d'un texte d'origine, biblique dans d'autres textes²⁷¹. Considéré de la sorte, le « Miserere » se fait une figure « rétroactive » et crée un pont entre le passé et le présent, entre l'époque de sa création (1514), l'époque du fragment en abîme a₂, *Rienzi* (20 octobre 1842), l'époque du fragment en abîme a₁, *Le Trouvère* (19 janvier 1853) et l'époque du fragment cadre A, le *Journal* (25 septembre 1879). Ainsi, à travers « Miserere », ce fragment du journal « contribue à unifier des livres épars, à contester leur autonomie, à modifier l'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes - à les réactiver en un mot »²⁷².

Mais le « Miserere », ne se contente pas uniquement du rôle de découverte d'ordre chronologique. Il est aussi en mesure de restituer une « totalité fragmentaire »²⁷³. En effet, « Miserere » est à son tour un fragment qui fait partie d'une totalité fragmentaire à chaque étage de l'abîme dans notre cas. La restitution de cette totalité fragmentaire est à

procédant à un remaniement des grilles de Dällenbach, l'auteure réévalue aussi, dans cet article, la disposition en abîme au niveau de l'énonciation, dans le cadre d'une autoreprésentation textuelle, résultat de la mise en abîme.

²⁷⁰ Selon l'expression de l'auteur dans DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 101

²⁷¹ C'est un effet d'intertextualité comme nous l'avons vu ci-dessus, voir p. 66 de notre étude.

²⁷² DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 102.

²⁷³ Totalité, telle que celle postulée par C. Zaharia, p. 25 ci-dessus.

la charge du lecteur²⁷⁴. Pour opérer le passage progressivement d'un registre à l'autre (du texte à la musique et inversement), pour comprendre le sens qu'il transporte, il faut que le lecteur soit en mesure d'inclure l'indice « Miserere » à l'étage A, a₁ et a₂ dans les séquences, voire les œuvres au complet, qui contiennent ce tempo. Pour que la simple révélation du nom de « Miserere » ne se limite pas à sa signification primaire (un chant religieux), ou qu'il n'opère aucune analogie, l'arrêt dans le parcours de la lecture tient aussi de la catégorie dont le lecteur fait partie ainsi que du type de lecture prêtée. La mise en abîme atteste l'engagement dans une lecture qui n'est pas simple progression (« lecture-en-progression ») mais aussi une « lecture-en-compréhension »²⁷⁵. De plus, il est nécessaire de connaître le morceau entier qui abrite ce mot tant au niveau du *Journal*, qu'au niveau de son abîme, c'est-à-dire l'intégralité de la « Scène du supplice » dans *Le Trouvère*, ainsi que l'intégralité de la « Scène du rideau » dans *Rienzi*. En effet, « le lecteur présume à partir de ce qu'il résume »²⁷⁶.

De plus, il convient de noter que le « Miserere » est aussi une forme d'expression musicale. C'est parce qu'il est musique, qu'il détient une des fonctions de celle-ci, la fonction d'anticipation qui peut aussi attribuer au fragment étudié le rôle de prolepse. Nous nous rapportons donc au schéma de L. Dällenbach que nous adaptons à notre cas concret²⁷⁷ :

²⁷⁴ Nous rappelons que L. Dällenbach souligne aussi cet aspect à l'occasion de l'explication de la réflexivité. Voir le sous-chapitre 2.2.

²⁷⁵ Voir « Introduction aux régies de la lecture » dans GERVAIS, Bertrand, *Ibid.*, p. 19 – 131.

²⁷⁶ DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 90.

²⁷⁷ Reproduites dans le « L'invisible-visible ou le caché-révéle de l'auteur et du lecteur », dans DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 104-105. Nous précisons que nous avons choisi les termes auteur/lecteur interne et non pas implicite, dans le but d'éviter toute confusion possible avec la notion de lecteur implicite énoncée par W. Iser dans son ouvrage.

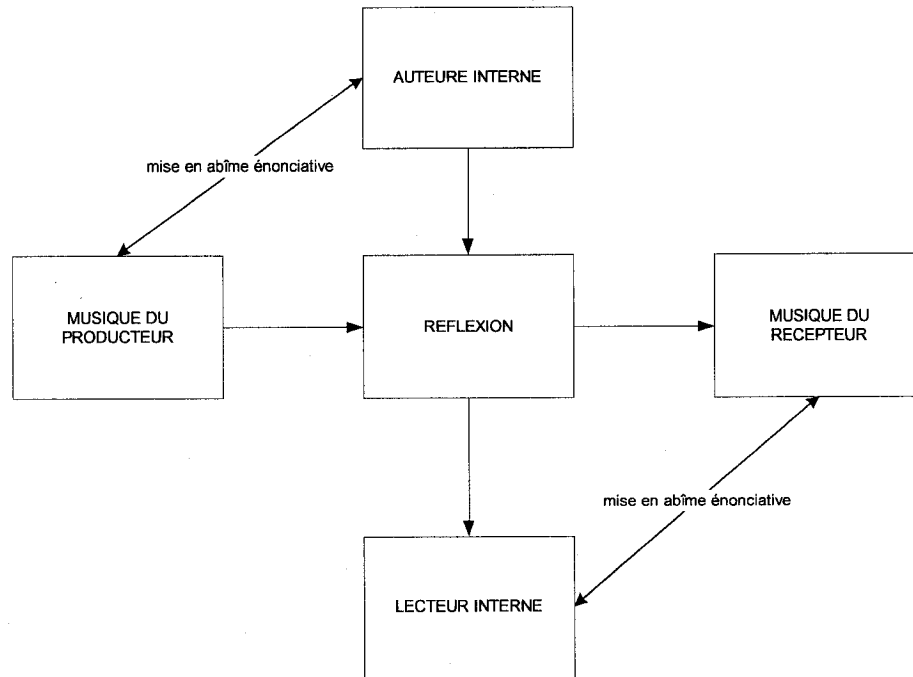


Figure 2 : Schéma de réception interne

Nous attribuons le rôle d’auteure interne, à Henriette, interprète du motet, et le rôle de lecteur interne à Maurice, le premier auditeur, « lecteur » qui écoute le « Miserere ». En raison du fait que Maurice procède à un geste d’écoute, nous ne pourrions pas mandater une glose complète aux conséquences de cet acte sans convoquer les spécificités de l’esthétique de la réception musicale. Ne serait-ce que pour dire qu’on inscrit la musique dans un processus très complexe qui suppose l’abolition des frontières entre le sujet psychologique individuel et les sons que celui-ci reçoit²⁷⁸. Le compositeur et théoricien Pierre Schaeffer identifie même « les quatre modes de l’écoute » : écouter, ouïr, entendre et comprendre²⁷⁹. Il importe d’observer lesquelles de ces quatre catégories sont intégrées par Maurice en tant que lecteur interne.

²⁷⁸ Voir SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux*, ouvrage cité dans NICOLAS, François. *Ibid.*

²⁷⁹ Auteur convoqué dans *Idem*.

Nous partons de la constatation que l'écoute est une pratique individuelle à très haut degré²⁸⁰. D'une part, écouter ne signifie pas une simple audition de la musique, c'est-à-dire se « tenir face à la musique²⁸¹ », la juger de l'extérieur, mais bien au contraire, écouter signifie souscrire à l'intention de la musique. De plus, écouter ne signifie pas qu'ouïr un morceau isolé, mais reconnaître son appartenance à une totalité et de restituer, si possible, cette totalité. D'autre part, il faut souligner qu'il revient aussi à la musique le rôle de contenir un indice, une porte ouverte vers sa réception, tout comme il revient au texte disposé en abîme le rôle de « montrer » l'indice, la porte vers l'abîme. Il résulte de tout ceci que : « Écouter est une activité beaucoup plus hasardeuse, [...] pour écouter il faut qu'il se passe quelque chose qui dépend de l'œuvre elle-même, non seulement de l'auditeur »²⁸². À la lumière de ces considérations, nous envisageons Maurice comme étant engagé dans un processus d'écoute effective, processus qui se réserve, dans ce cas, le rôle de prolepse. Nous savons que la note écoutée, la phrase musicale comprise, laisse entrevoir une image.

Mais comment as-tu écouté ? En avant ou en arrière, ou simplement note par note, au fur et à mesure ? Le peuple comme animal, n'a l'écoute que du présent, et non des deux temps polaires, il n'entend que des syllabes musicales, et non pas une syntaxe. C'est parce qu'il s'imprègne de la première phrase d'une période qu'un bon auditeur de la parole peut saisir parfaitement celle qui suit.²⁸³

Or, la partition du « Miserere », extrait du *Trouvère* que Maurice écoute, respecte un « rythme pointé » édifié sur une « écriture verticale²⁸⁴ » qui encadre la dominante, et ce, dès le départ. Le but est de créer une ambiance neutre, aplatie, pour marquer la nécessité

²⁸⁰ Tout comme la production de la musique (sa création ou son interprétation) se définit aussi comme pratique singulière et spécifique à l'artiste. Nous avons vu cet aspect dans notre introduction, p. 7.

²⁸¹ NICOLAS, François, *Ibidem*.

²⁸² *Idem*.

²⁸³ La citation est extraite de *Flegeljahre* de Jean Paul, p. 149, repris dans DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 85.

²⁸⁴ Voir l'analyse de la partition dans *Avant-scène Opéra*, *Ibid.* p. 69.

de se rendre compte de notre condition misérable. Voilà l'image figurée par l'écoute de la musique dans l'esprit de Maurice. La mise en abîme de l'énonciation est une prolepse, car le lecteur interne est orienté vers une anticipation diégétique et extradiégétique, anticipation à laquelle est associé le pouvoir de prémonition. Cette fonction de la réception est finalement une « manœuvre qui géométrise le récit »²⁸⁵.

Cependant, l'acte de lecture ne s'arrête pas à ce niveau. En allongeant l'axe vertical, nous retrouvons l'auteur et le lecteur empirique. Le nouveau schéma toujours, modelé sur celui de L. Dällenbach²⁸⁶, devient à juste titre :

²⁸⁵ DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 87

²⁸⁶ *Idem*, p.105. Une précision s'impose au sujet de l'auteur et de l'auteur interne. Il s'agit d'Henriette. En tant qu'auteure interne, elle est interprète du morceau musical qui appelle à une réception, en tant qu'auteure elle est en position de narratrice dans son *Journal*. Nous vérifions ces deux positions en nous référant aux considérations d'Iser, dans ISER, Wolfgang (1985). *L'acte de la lecture. Théories de l'effet esthétique*, *Ibid.*, p. 70.

« [...] le texte littéraire ne copie pas simplement le réel existant il se fait un monde de celui qui existe. La perspective de l'auteur se construit au cours de l'acte de constitution de sens ». Nous comprenons donc la perspective de l'auteure comme étant élargie par la disposition en abîme de l'énonciation selon le procédé de L. Dällenbach. À chaque niveau, nous avons une autre auteure et une autre perspective. L'idéal est, comme le montre Iser, que ces perspectives se croisent quelque part, ce qui va se passer précisément dans le cas d'Henriette.

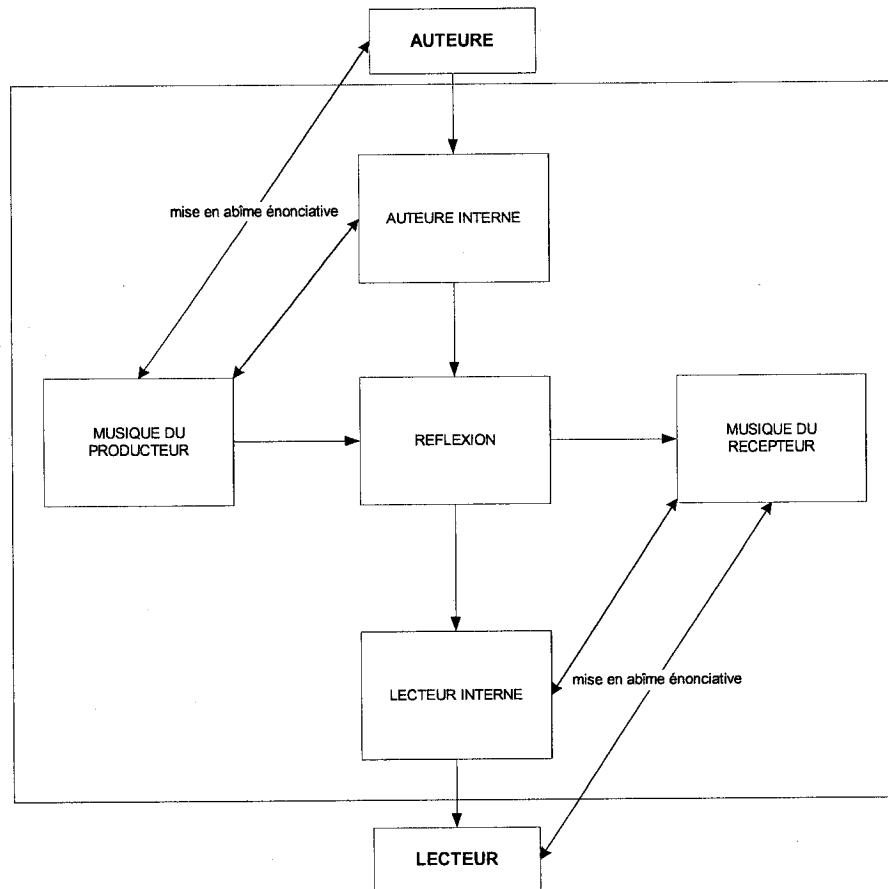


Figure 3 : Schéma de réception externe

Cette disposition nous semble très éloquente car elle apporte sa contribution, c'est-à-dire la hiérarchisation de la position du lecteur empirique (situé sur une échelle extérieure) par rapport à celle du lecteur interne (situé sur une échelle intérieure). Ainsi, le lecteur empirique sait beaucoup plus que le lecteur interne grâce, effectivement, à cette disposition en abîme de l'énonciation²⁸⁷.

Quel est l'effet esthétique de la mise en abîme de l'énonciation en tant qu'acte de réception du *Journal* d'Henriette sur nous, lecteurs empiriques ? D'abord, nous sommes tentés d'opérer la « sélection » et la « combinaison » de différents éléments pour restituer

²⁸⁷ Pour les notions uniformisées de lecteur interne et externe, voir la note 200 à la page 65 plus haut.

le caractère événementiel du texte, comme le montre Wolfgang Iser²⁸⁸. Le fragment étudié devient « événement » au moment où, nous, lecteurs externes, sommes en mesure de saisir son effet. Nous le faisons au moment où nous nous investissons dans une « lecture en abîme », stratégie exigée par la technique même du texte. Autrement dit, nous retrouvons le principe de W. Iser conformément auquel le « lecteur reçoit le sens du texte dans la mesure où il se constitue »²⁸⁹. En identifiant l'indice de réflexivité, les étages de l'abîme, le seuil de plausibilité, les données musicales et leurs effets, le lecteur devient « créateur » du texte, de son espace, de sa géométrie. Une fois de plus, les compétences de chaque lecteur sont sollicitées, la compréhension étant condition d'une « phénoménologie de la lecture », selon W. Iser. « Le texte, comparable à la partition d'une œuvre musicale, doit être interprété par des lecteurs pourvus d'aptitudes différentes »²⁹⁰, d'où la nécessité de prendre en compte *la mobilité du point de vue du lecteur*. Outre cela, la lecture nous engage, nous responsabilise et nous rend indissociables de ce que nous « produisons ». « Dès qu'il y a implication il y a présence »²⁹¹. C'est ainsi que lisant « en abîme » le fragment étudié du *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous sommes présents à notre tour dans ce texte comme composante de son énonciation. Nous sommes ainsi en mesure de découvrir des possibilités de lecture qui demeuraient voilées à notre regard, étant accaparés par leurs « adversaires », c'est-à-dire par les éléments que le texte expose ouvertement.

²⁸⁸ « [...] le caractère événementiel du texte surgi de la sélection et de la combinaison se communique au lecteur ». ISER, Wolfgang (1985). *Ibid.*, p. 10.

²⁸⁹ *Idem*, p. 49.

²⁹⁰ *Idem*, p. 199.

²⁹¹ SCHAPP, Wilhelm (1953). *Geschichten verstrickt*, Hambourg, p. 143, repris dans ISER, Wolfgang (1985). *Ibid.*, p. 237.

Notre présence dans le texte dépend de cette implication. Elle est le corrélat de conscience du caractère événementiel de la lecture. Si nous sommes co-présents à un événement, c'est qu'il nous arrive quelque chose.²⁹²

Dans ce cas concret, il nous arrive de re-crée la géométrie de ce fragment de l'abîme à sa surface, ce qui nous permet de comprendre autrement l'action musicale de la diariste, le geste de l'écoute de son destinataire à la lumière des données qui traversent des systèmes de signes différents à des époques différentes. Ainsi la lecture se fait perception, critère essentiel de l'expérience esthétique grâce à son caractère transcendantal.

C. Disposer en abîme le code du fragment

Ce pouvoir transcendantal se voit accentué, selon L. Dällenbach, par la disposition en abîme du code textuel. Après avoir analysé la disposition en abîme du thème (de l'énoncé) et de l'énonciation (notamment la réception), nous sommes obligée de prendre en considération une dernière donnée textuelle, le code²⁹³. L'analyse conduit à distinguer l'entrecroisement de plusieurs systèmes de signes dans le fragment étudié, ce qui restitue également la notion de « composition » textuelle attribuée par Dällenbach à toute mise en abîme, car est permise justement l'appropriation concomitante de tout élément impliqué²⁹⁴. Il paraît évident que l'« assemblage » texte-musique régit la disposition en abîme du code. Nous revenons sur l'aspect important lié au choix de ce fragment qui renferme des extraits musicaux de l'opéra. À la différence d'un autre genre musical,

²⁹² ISER, Wolfgang (1985). *Ibid.*, p. 238.

²⁹³ La troisième position de la grille de l'objet réfléchi. Voir tableau 4, p. 69.

²⁹⁴ « Ce qui fait la spécificité de la mise en abyme textuelle [c'est le fait que] celle-ci se donne sans relâche pour objet de représenter une *composition* [...] dans la mesure où il permet la saisie simultanée des éléments en jeu (ou en activité) et des rapports qui les lient, cet *assemblage* de pièces articulées.» Voir « Texte et code en spectacle » dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 127

l'opéra reflète d'une manière claire dans notre cas, l'existence de la musique dans le texte, mais aussi du texte dans la musique (les livrets des opéras)²⁹⁵. Le code détient donc un double pouvoir de révélation. Même si la musique est dépourvue d'une « sémiologie codifiée »²⁹⁶, le langage musical, expression des nuances les plus mystérieuses de l'affect, peut parler et faire parler un texte littéraire, comme le montre J.-L. Backès²⁹⁷. Analysons notre passage du point de vue du code mis en abîme.

Relativement au « Miserere », nous avons identifié comme référence la création précise, le « Miserere » de G. Allegri qui est une composition en « faux bourdon ». On appelle à l'alternance de deux chœurs, l'un de quatre voix (pour les versets pairs) et l'un de cinq voix (pour les versets impairs), en précisant que chaque verset repose sur un accord parfait. Naît ainsi une rare harmonie qui évoque une « beauté » simple, religieuse mais aussi très pathétique. R. Wagner introduit dans la « Scène du rideau » le motif du chœur religieux dans l'opéra, en faisant référence à ce motet. Il faut préciser qu'en réalité, nous sommes en présence d'un contre-emploi du chœur dans l'opéra. En général, celui-ci est utilisé dans les scènes d'ampleur : les fêtes, les épisodes de guerre, les grandes disputes. Bien souvent, il se voit même associé au ballet pour créer plus d'effet²⁹⁸. De plus, R. Wagner place ce chœur, qui est immobile (il ne bouge pas au début) dans un cadre isolé (derrière le rideau) le soir ou la nuit, comme nous l'avons vu. Le spectateur est contraint d'écouter d'abord et, ensuite, de voir. L'effet dramatique est

²⁹⁵ Voir notre parcours méthodologique énoncé en introduction de notre travail sur l'importance du texte qui se fait parole dans l'opéra, p. 7.

²⁹⁶ Comme l'affirme M.-F. Hamard et comme nous l'avons vu ci-dessus car chaque producteur et récepteur de la musique l'interprète en fonction de nombreux facteurs qui appellent à un contexte référentiel varié. Pour plus de précision se reporter à HAMARD, Marie-Françoise. *Ibid.*, p. 211.

²⁹⁷ Voir « L'expressivité comme moyen d'invention » dans BAKES, Jean-Louis (1994). *Musique et littérature, essai de poétique comparée*. Paris, PUF, p. 81.

²⁹⁸ COLAS, D. *Ibid.*, p. 718.

nettement plus grand, par le fait de prolonger le dévoilement. Or, cet aspect précis qui place la musique au premier plan est aussi valable pour les deux autres fragments (à l'étage du *Trouvère* et à l'étage du *Journal*, où s'écoute toujours cette musique funèbre pour « voir » ensuite l'image qu'elle incarne).

Revenons à *Rienzi*. Jouant sur une tonalité grave, uniforme, une double scissure s'opère en introduisant le motif du « Miserere » dans la « Scène du rideau ». Au niveau de la musique, où l'orchestre s'arrête devant le chœur des moines qui appuient clairement, *a capella*, chaque mot sur un accord parfait²⁹⁹. Au niveau du récit, « Miserere » suspend la dispute entre Adriano et Rienzi, relègue le drame amoureux d'Adriano et Irène ainsi que ses lourds fardeaux pendant la durée musicale de cette phrase. Ainsi, R. Wagner positionne les personnages mais aussi les spectateurs face à la mort, face à la condition misérable de tous (indépendamment des actes et des ambitions). Pour cette raison, la partie se démarque et exerce une influence sans conteste sur le public. Verdi ne fait donc pas exception et se charge d'exploiter et d'adapter à sa manière cette incidence musicale et ses effets dans *Le Trouvère*.

Nous retrouvons ainsi le code « Miserere » situé au deuxième étage du modèle de la disposition en abîme dans notre texte, en ouverture du « Supplice ». Tous les éléments scéniques et orchestraux contribuent à le marquer, à le mettre en relief. Le rideau se lève sur « une nuit très noire » soulignée aussi par deux clarinettes dans le chalumeau en

²⁹⁹ Nous soulignons par cet emploi particulier du chœur sans orchestre la volonté d'accentuer « la parole » dans la musique. Il s'agit du procédé de la « voix lyrique invisible ». Le spectateur est mis en situation d'opérer une substitution. Outre cela, le fait de ne pas pouvoir identifier l'origine de la musique, confère à la parole chantée de l'opéra une dimension étrange, voire « sacrée ». Voir MOINDROT, Isabelle (1997). « Pour une poétique de la parole théâtrale : la parole de l'opéra », dans *Ibid.*, p. 265-266.

registre grave et deux bassons, dans un motif de *staccato* associé à la nuit³⁰⁰. On fait place au chœur des moines, chœur retrouvé toujours à contre-emploi, étant placé dans l'une des scènes les plus intimes de tout l'opéra³⁰¹. Le premier accord de « Miserere », en la bémol mineur³⁰², se voit précédé par le son des cloches d'églises, les cloches de la mort qui ont un grand impact théâtral par leur intromission dans l'appareil dramatique du *Trovatore*. Elles synthétisent en fait toute l'ambiance de la scène et se reflètent parfaitement dans le terme « glas », utilisé par Maurice à l'étage du *Journal*³⁰³. À cela s'ajoute, les accords de l'orchestre qui succèdent aux cloches, accords qui sont une marche funèbre pour prolonger l'aspect lugubre. De surcroît, Verdi édifie cette scène par la superposition de trois plans sonores : celui du chœur des moines, celui de Léonore et celui de Manrico. Le premier plan sonore est psalmodié depuis les coulisses à mi-voix, uniformément, respectant un « rythme pointé » échafaudé sur une « écriture verticale »³⁰⁴, pour créer une ambiance neutre, aplatie. Le deuxième plan sonore exprime la terreur de Léonore devant l'imminence de la mort, par un rythme aussi pointé, abordé dans une tonalité mineure, chargée de bémols³⁰⁵. Le troisième plan sonore appartient à Manrico, enfermé dans la tour. Accompagné de la harpe, le ténor qui chantait auparavant

³⁰⁰ Voir le commentaire de « Il supplizio » dans POINDEFERT, Bruno (1980), *Avant-Scène Opéra*, n° 60, p. 69.

³⁰¹ Nous notons que cette intimité est en charge complète de la musique. Léonore se retrouve devant la tour où est enfermé Manrico et non pas dans la tour à ses côtés. Physiquement séparés, ils se retrouvent réunis dans le territoire de la musique uniquement, union prouvée par leur duo à la fin de la scène. Nous notons aussi les nombreux clichés appartenant à l'imaginaire romantique : la tour, la prison, la nuit, les deux amoureux.

³⁰² Nous précisons que la tonalité mineure est une des manières de rendre apparents les sentiments de l'âme, et ce, depuis le chant grégorien. La même note, la bémol achève la réplique musicale antécédente de Léonore : « Et rappelle en lui des souvenirs/ Les rêves, les rêves de l'amour/Mais, ah ! Ne lui dit pas imprudemment/ Les peines, les peines de mon cœur ! » Voir « Il supplizio » dans POINDEFERT, Bruno. *Ibid.*, p. 68.

³⁰³ Voir ci-dessus p. 78.

³⁰⁴ Voir l'analyse de la partition dans *Avant-scène Opéra*, *Ibid.*, p. 69.

³⁰⁵ Nous notons l'intertextualité au niveau de la musique avec la scène finale de *Traviata* (l'agonie de Violetta).

la vie et le courage transforme son chant héroïque en un chant funèbre. Pour lui, l'amour et la mort deviennent dès lors indissociables, tout comme ils le sont pour les protagonistes de *Rienzi*, tout comme ils le seront pour Henriette et Maurice. En dépit de cette tripartition, l'ensemble musical demeure uni. Le fil conducteur est assuré au niveau de l'orchestre par le rythme funèbre qui incarne, à son tour, « trois visages différents » mais une seule détresse humaine, tout comme dans notre modèle de la disposition en abîme, la musique incarne trois visages différents mais la même unique détresse. De plus, Verdi superpose ces trois plans sonores dans diverses combinaisons à partir de la moitié de la scène jusqu'à sa fin: Miserere seul, Miserere + air de Léonore, air de Manrico seul, pour réunir le tout finalement dans Miserere + air de Léonore + air de Manrico. Chaque fois, Miserere est « le cœur », le *pattern* de la partition, tout comme il est le cœur de l'écu dans notre modèle héraldique³⁰⁶. Autour de lui, le thème musical évolue à quelques précisions près. Délibérément, ce thème est conservé dans le cas des moines et dans celui de Manrico, alors que le thème évolue dans le cas de Léonore. Nous devons reconnaître le mérite du compositeur qui fait preuve d'une grande « finesse psychologique ». Il est possible de « dire », par le truchement de la note et de la parole musicale, que Manrico et les moines se retrouvent enfermés dans une tour, dans un cloître, dans l'impossibilité de toute action, de toute influence externe aussi, alors que Léonore est la seule à jouir de la liberté et du pouvoir d'agir, la seule à prendre une décision. La musique dirige à elle seule la suite de l'intrigue (Léonore va conclure le marché avec le comte de Luna auquel elle accepte de se donner en échange de la liberté du trouvère). Au niveau du *Journal*,

³⁰⁶ Voir figure 1, page 75.

Maurice se retrouve emprisonné dans l'angoisse de la mort de laquelle il se verra « délivré » par Henriette qui « cherche à le distraire de cette impression pénible »³⁰⁷.

La finale du « Supplice » atteint l'acmé de l'émotion et le summum de la complexité au niveau de l'écriture musicale, s'inscrivant ainsi dans la plus pure des traditions des « lois de surenchère », selon laquelle il faut garder les traits les plus marquants pour la fin. C'est la raison pour laquelle « Miserere » se voit superposé à la fin sur le duo des deux amoureux³⁰⁸. Indéniablement, le rôle du « Miserere » est marquant dans le cadre de cette scène. Comme l'exige le procédé de la disposition en abîme, il nous revient le devoir de réintégrer ce motet dans l'ensemble de la scène d'où il provient, pour en montrer l'usage exact dans le texte. Respectant cette condition au niveau du code mis en abîme, nous constatons que les auteurs convoqués ont tous relié un « éthos », un caractère, une valeur morale à ce motet qui se fait aussi « manière » d'interprétation.

Nous avons vu le pouvoir du code musical en abîme dans ce journal. La musique « écoutée » dans les profondeurs abyssales revisite le « Système dessaullien ». La *self variation* de l'amour poursuit son cheminement menant à une *self représentation* de l'amour enrichi d'une nouvelle variable, la condition mortelle de l'homme qui limite inéluctablement cet amour. Reprenons la partie finale de ce fragment.

Comme nous la redoutons cette affreuse mort et avec quel soin nous écartons tout ce qui peut nous la rappeler.³⁰⁹

Nous comprenons peut-être mieux cette nouvelle variable à la lumière des « révélations spéculaires » que nous venons de proposer. Henriette émet de nombreuses réflexions sur

³⁰⁷ DESSAULLES, Henriette. *Ibid.*, tome II, p. 300

³⁰⁸ En raison de la même loi, Verdi introduit « Miserere » aussi à la fin de l'opéra, comme fond de toile pour la mort de Manrico, mais uniquement pour la version française créée à Paris en 1857. La version italienne, contient Miserere uniquement dans la « Scène du supplice ». Voir POINDEFERT, Bruno. *Ibid.*

³⁰⁹ DESSAULLES, Henriette. *Ibid.*, tome II, p. 300.

la mort, sur la condition de l'homme dans d'autres extraits de son journal, mais elle ne ressent pas aussi fort probablement la présence de cette image dans sa *self représentation* même. Ses gestes en sont la preuve. Telles les héroïnes de l'abîme de son texte, elle se positionne en femme qui agit, qui assume le premier geste pour écarter (symboliquement) les pensées noires de la mort qui foudroient Maurice, comme nous l'avons déjà vu. Telles les héroïnes de l'abîme, Henriette se réconcilie aussi avec l'idée de cette nouvelle image. Nous remarquons la « musicalité » de la dernière phrase de son fragment, d'une « tonalité marquante », prescrite par l'expression « comme nous » suivie d'un présent, présent de l'énonciation certes, mais aussi présent de vérité générale, celui des définitions, celui de l'incontournable.

En raison du fait que le texte se voit en mesure de révéler ce qui le dépasse depuis son intérieur (en l'occurrence un autre code), il a un pouvoir transcendantal, et par là même, il diagonalise les savoirs. Autrement dit, il a le pouvoir d'informer l'être comme l'affirme L. Dällenbach. Pour Maurice, la musique de « Miserere » est une « promesse »³¹⁰. Promesse de musique, promesse de se retrouver dans cette musique qui laisse transparaître un effet immédiat, clinique (« il était pâle » [...] « c'est affreux ce glas ! reprit-il presque bas »). D'une part, la musique se fait langage qui agit sur l'Inconscient de Maurice à partir de l'Inconscient du texte du *Journal* d'Henriette. La disposition en abîme de la musique assure la communication entre ces Inconscients. D'autre part, cela rend encore plus évidente la nouvelle *self représentation* d'Henriette, c'est-à-dire la représentation d'une figure de l'amour dont la limite fait désormais partie. L'effet de la mise en abîme du code dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles fait apparaître

³¹⁰ La promesse est comprise comme anticipation, voir note 23 de l'introduction, p. 7.

le « moment faveur »³¹¹ dans le « Système dessaullien ». Celui-ci surgit à l'improviste dans l'esprit de la diariste comme « moment de vertige » qui s'ouvre depuis le *dedans* de son *Journal* non pas comme une promesse, comme une simple anticipation, mais plutôt comme une « espérance »,

[...] espérance que ce moment musical vaille pour tous les autres moments de l'œuvre, non seulement ceux qui vont suivre mais également ceux qui [I]'ont précédé...[II] inaugure ainsi non seulement une rétroaction mais aussi une projection.³¹²

Ainsi la musique du « Miserere » assure « religieusement », à son tour une disposition en abîme rétro-prospective dans ce journal, tel que l'avait garanti la mise en abîme du thème³¹³ en complexifiant le « Système dessaullien ».

³¹¹Le « moment faveur » est un instant difficilement définissable dans l'écoute de la musique. Se rapportant aux dernières théories de l'écoute musicale proposées par Fr. Nicolas, nous comprenons que le moment faveur est un morceau, un fragment qui n'est jamais choisi. C'est l'œuvre musicale qui est un morceau, un fragment qui n'est jamais choisi. C'est l'œuvre musicale qui le choisit. Le moment faveur n'est pas un beau passage, ni une culmination, ni une transition entre deux parties de l'œuvre. Le moment faveur surgit toujours à l'improviste à l'oreille, il n'est ni garanti, ni marqué dans la partition. D'habitude, il n'y a qu'un seul par œuvre. Il faut le sentir. Voir NICOLAS, François. *Ibid.*

³¹² *Idem.*

³¹³Henriette se retrouve entre un « déjà vu » et un « pas encore ».

D. Évaluer le modèle réflexif, ses avantages et ses limites

Si nous retraçons donc la grille de l'objet réfléchi dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous constatons que celle-ci est complète. Elle répond en très grande partie aux exigences du procédé de L. Dällenbach au niveau de l'énoncé (la thématique), au niveau de l'énonciation (avec l'aspect de la réception privilégiée) et au niveau du code (la musique).

En conclusion, que peut-on dire de ce modèle ? Il donne, avant tout, l'impression de texte en mouvement, en progression. Nous retrouvons donc l'aspect migratoire des fragments, qui se déplacent par réflexion d'un étage à l'autre. Son application dans le journal intime d'Henriette Dessaulles appelle au dépassement d'un premier niveau d'écriture et de lecture. Ce modèle exhibe d'une manière claire des moyens esthétiques plutôt que de parier sur leur efficacité aveugle, ce qui oblige à reconsidérer les composantes de la Totalité au niveau de l'écriture fragmentaire de ce journal et de réévaluer le « Système dessaullien ». La musique se fait spectre d'un texte qui se voit contraint d'en tenir compte.

Nous avons modelé ce dispositif en abîme réflexif sur une échelle tripartie, le niveau A est le fragment étudié dans le *Journal*, le niveau a_1 est le fragment en abîme représenté par le « Supplice » du *Trouvère* et le niveau a_2 est le fragment en abîme représenté par la « Scène du rideau » de *Rienzi*. L'indice de réflexivité, noté α , a été désigné par le motet « Miserere » présent à tous les niveaux.

Un point fort de ce modèle vise l'indice α qui se voit investi d'une fonction beaucoup plus complexe que dans le cas du modèle héraldique. Premièrement, nous l'avons détecté comme étant non seulement simple indice de réflexivité, comme « porte vers l'abîme » que le texte se doit d'ouvrir. Deuxièmement, il est aussi métaphore spéculaire, transportant le même sens au niveau de deux systèmes de signes différents. Troisièmement, il restaure la liaison entre le producteur et le récepteur du texte. Quatrièmement, α est un double code (celui du langage textuel et celui du langage musical). Son décodage révèle une polysémie nouvelle dans le texte étudié.

Mis à part cet apport, l'emploi de ce modèle réflexif offre l'avantage d'identifier l'autorité auctoriale d'une manière différente, depuis l'abîme du texte. Il est, en réalité, la seule manière de vérifier les personnages (féminins) de l'abîme comme étant promus au niveau de la diariste en quelque sorte par les similitudes qui existent entre leurs actions. C'est un atout rendu possible par ce procédé, car nous ne sommes plus tenue de respecter la loi d'un dédoublement parfait imposé par le modèle héraldique. Le fait d'avoir identifié et analysé l'objet réfléchi au niveau de l'énoncé nous a permis, entre autres, d'investir les personnages (surtout féminins) de l'abîme de crédibilité, car partisans d'une thématique commune.

Qu'en est-il des points faibles de ce modèle ? À première vue, on pourrait dire que la mise en abîme force le texte à se replier sur lui-même, à devenir autoréférentiel, dans la mesure où il renvoie au même sujet, à plusieurs étages. Le message du texte serait donc centré sur lui-même, le langage du texte jouerait sur son propre code, ce qui le bornerait au lieu de l'ouvrir. Néanmoins, dans notre cas, nous avons vu qu'en se dirigeant vers l'abîme du texte, nous croisons un autre code, hétérogène (qui reflète la musique dans le

texte et le texte dans la musique) dont les attributs heuristiques sont sans équivoque. Selon nous, le principal défaut qui pourrait s'attribuer à ce modèle serait la tentation de « domestiquer trop le récit après avoir été domestiqué par lui »³¹⁴. Nous nous demandons si ce modèle ne contribue, d'un côté, à « l'effacement » de la diariste derrière les personnages qui peuplent l'abîme de son écriture, disparition provoquée par l'enchâssement évident de ces trois niveaux. D'un autre côté, nous nous demandons dans quelle mesure le motet du « Miserere », composante essentielle de tous les modèles trouvés, ne se réserve pas le droit de stabiliser trop le récit à cet endroit précis au lieu de le dynamiser. Certes, lors de cette analyse, nous avons enrichi ce motet des propriétés qui surgissent et se certifient sans équivoque, et qui dynamisent la lecture mais uniquement au niveau de ce fragment, de l'abîme à la surface. En réalité, le « Miserere » serait apte à représenter beaucoup plus que cela pouvant se refléter à l'échelle du journal entier. Pour que les éléments identifiés dans l'abîme de ce fragment n'affectent donc en rien l'identité d'Henriette, pour élargir aussi l'espace de mouvement du « Miserere », il faudrait associer à ce modèle réflexif un symbole, un paramètre qui « quantifie » finalement le « Système dessaullien ».

Nous souscrivons de la manière la plus pressante aux considérations de J. Ricardou et de L. Dällenbach qui s'accordent pour dire qu'il faut trouver une « sorte d'extension, une diversification » à la pratique de la mise en abîme, de ne pas la pratiquer uniquement comme théorie à appliquer avec rigueur.

[...] au lieu de continuer à l'appliquer mécaniquement [la notion de la mise en abyme] selon ce qu'elle signifiait, c'est-à-dire rester prisonnier d'elle, il faut la

³¹⁴ Voir « Perspectives diachroniques » dans DÄLLENBACH, Lucien, *Ibid.*, p. 206.

transformer en lui faisant subir une extension telle que ce qu'elle désignait soit désormais un simple secteur d'un domaine plus ample³¹⁵.

Nous assumons cette tâche en faisant intervenir la science des fractales dans le cadre de cette théorie littéraire de la mise en abîme. Une nouvelle image prend place « au cœur » du *Journal* et « au cœur » d'Henriette. Cette image parachèvera le « Système dessaullien ».

³¹⁵ RICARDOU, Jean. *Claude Simon*, p. 175, cité dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 205.

3. Les nouveaux horizons, les nouvelles méthodologies

L'abîme m'a appris que nous ne pouvons pas comprendre un problème que par l'intermédiaire d'un autre problème et, à travers lui, comme si l'homme n'avancait pas de l'obscur à la lumière, ainsi qu'on le pense, mais en se dirigeant vers un autre sorte d'obscur, moins épais. Cette différence entre deux obscurités, nous l'appelons lumière.

Adonis, *Mémoire du vent*

L'analyse de la disposition en abîme des références musicales dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles a conduit à la distinction d'une réalité reconstituée à partir des fragments, réalité qui demeure lacunaire à plusieurs égards. Une de ces lacunes est le dédoublement décrit par un commentaire métalinguistique qui trahit l'opacité du concret, la capacité de celui-ci de se représenter comme symbole. Car, finalement quel est le symbole, le *pattern* du « Système dessaullien » ? Nous avons compris qu'il y a des similitudes et des dissemblances entre les différents niveaux décelés à l'introspection des profondeurs du fragmentaire intime, ce qui a permis de faire un « moment faveur » de la disposition en abîme des références musicales dans ce journal. Néanmoins, ceci n'a pas la force « d'opposer un grand Tout à un grand Trou, [d]'absorber ce qui déborde le système et donner son complément au fragment de la tessère symbolique »³¹⁶. Le besoin de dépasser l'« acquis » au profit du « requis » s'impose avec acuité pour comprendre en quoi une structure textuelle fragmentaire prescrit la création d'une nouvelle image, résultant d'une nouvelle analyse.

³¹⁶ DÄLLENBACH, Lucien (1979). « Le tout en morceaux », dans *Ibid.*, p. 165.

La mise en abîme convoque la notion de l'infini. L'infini se dérobe facilement à notre regard. D'une manière métaphorique, « une fractale est un moyen de voir l'infini »³¹⁷. Nous nous proposons de dépasser cette vision « métaphorique » mettant à l'épreuve du fragmentaire intime littéraire la science des fractales.

Les mathématiciens utilisent les fractales pour développer une intuition liée à un certain nombre de problèmes. Dans notre cas, associer le « Pourquoi » de la science au « Comment » du littéraire pourrait probablement nous mener vers une intuition de nouvelles *a priori* et de nouvelles approches du littéraire, approches destinées à « résoudre » le non-dit, de le rendre visible comme nouvelle figuration dans ce journal intime, mais non seulement dans ce journal, dans d'autres textes aussi.

Nous analyserons le même fragment qui a fait aussi l'objet du modèle héraldique et du modèle réflexif dans notre deuxième chapitre. Après avoir expliqué, dans une première sous-partie, le choix de cette science, nous survolerons « le relief », la morphologie des fractales qui trouveront « droit d'espace » dans le littéraire. Nous démontrerons aussi que le concept du fragment se calque sur leurs fonctions. Dans une deuxième sous-partie, nous montrerons d'une manière concrète que le modèle réflexif de L. Dällenbach dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles peut être considéré de type fractal. Nous analyserons l'enjeu de cette nouvelle considération qui débouchera, dans une troisième sous-partie, vers l'élargissement de son usage dans le cas du littéraire. Nous ouvrirons la voie à l'établissement d'une possible critériologie fractale dans le texte littéraire.

³¹⁷ GLEICK, James (1989). *La Théorie du chaos, vers une nouvelle science. Ibid.*, p. 132.

3.1. Comprendre la forme et l'Idée des fractales

Tout le monde s'accorde pour dire que, depuis leur apparition, les fractales nous positionnent devant un phénomène insolite. Il est extrêmement rare de voir une notion mathématique faisant une telle fortune dans des domaines si diversifiés. La fractale est un « être mathématique » défini comme une limite, dont on devinait l'existence, selon B. Sapoval³¹⁸. Longtemps considérées comme étant « pathologiques » à cause de leur irrégularité, les fractales attestent leur capacité de tracer le « trait d'union » entre l'abstrait et le réel, entre les mathématiques et la nature. C'est la raison pour laquelle le mathématicien B. Mandelbrot se donne le mandat de leur assigner non seulement un statut scientifique, mais aussi un statut universel³¹⁹. En effet, les fractales sont présagées par les sciences et par les divers arts depuis longtemps, car la volonté de mathématiser le réel est très ancienne. Rendre *abstrait* le réel signifie aussi le rendre universel, c'est-à-dire valable partout, indépendant de certaines conditions³²⁰.

³¹⁸SAPOVAL, Bernard (1997). *Universalités et fractales*. Paris, Flammarion, collection « Champs », p. 106. Nous comprenons la notion de limite ici telle qu'Aristote la définit dans la *Physique*. Pour le philosophe, la limite qui est indivisible est un lieu qui ne s'identifie pas dès le départ. En calcul infinitésimal, la limite désigne la valeur vers laquelle converge une série continue où il est toujours possible de trouver une différence, aussi petite et insignifiante soit-elle entre celle-ci et les valeurs de la suite. Tout en dissociant, la limite unit en amorçant un mouvement vers l'au-delà. Elle désigne donc une dichotomie du « fini-infini », du « limité-illimité », importante dans de nombreuses ontologies. Il faut aussi préciser que l'origine du concept de limite appartient aux pythagoriciens. En grec *peras* signifie limite et *apeiron* signifie illimité. Dans leur système des opposés, la limite était assimilée à l'impair (*peras*) qui s'oppose au pair (*apeiron*). Cette opposition leur permet de considérer ces deux données comme « forme de disjonction ultime que la pensée puisse affronter ». Platon, à son tour, reprend cette opposition et considère l'Être en devenir comme mélange de limité-illimité. Voir ROGUE, Christophe (2003). « Limite » dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, Michel Blay dir., p. 616.

³¹⁹ Voir MANDELBROT, Benoît (1975). *Les Objets fractals*. *Ibid.*

³²⁰ Cela représente, en réalité, l'idée qui départage la physique d'Aristote et celle de Galilée. Depuis Galilée, cette idée émerge afin de mieux décrire et prévoir un comportement. En effet, on manifestait le besoin de mathématiser le réel pour trouver la correspondance entre l'esprit humain et les phénomènes de la

Dans le cas des fractales, la construction d'une géométrie complexe peut-être perçue à travers des images qui parlent d'elles-mêmes. L'appréhension des fractales se décèle aussi comme voie d'accès, praticable non seulement dans le cas de nombreux phénomènes physiques ou mathématiques, mais aussi dans le champ du littéraire. Une parenté évidente existe entre les termes « voir » et « comprendre ». Le domaine des fractales est un domaine où la perception visuelle est un guide utile. En introduisant les fractales dans le texte littéraire, nous portons une nuance à la congruence : « un mot vaut mille images » pour la transformer en « un mot vaut un millième d'image » et de restituer, par cette voie d'analyse aussi, la donnée déterministe du chaos³²¹.

Les fractales se voient donc liées au chaos, elles en font partie³²². Le chaos est une catégorie dynamique. La fractale est une classe géométrique. Mais les deux se produisent en même temps. Le chaos peut donc prendre une forme géométrique, il peut avoir des propriétés fractales, d'où découle la constatation que les fractales peuvent contribuer à « détecter » et « ordonner » le chaos³²³. Par cette propriété même, les fractales confirment leur appartenance à la morphogenèse et « dessinent les contours de ce qui constitue bel et bien une nouvelle figure du savoir »³²⁴. De plus, les théories morphologiques ont aussi le

nature. Avoir accès aux mathématiques signifie avoir accès à la description scientifique du monde. Dans ce contexte, nous comprenons la notion d'abstrait comme mathématique. La science peut-être considérée « universelle » dans la mesure où elle décrit des phénomènes valables ou quasiment valables partout indépendamment de certaines conditions. C'est ainsi que rendre abstrait le réel peut être compris dans le sens « d'universel ». Il existe trois types d'universalités. La géométrie fractale fait partie de la troisième universalité. Pour plus de détails, voir « La mathématisation, délit d'initié » et « Universalité, fractales et... », dans SAPOVAL, Bernard. *Ibid.*, p. 29- 54.

³²¹ Voir SAPOVAL, Bernard. *Ibid.*, p. 110-111.

³²² Sur la découverte de la science du chaos voir l'Annexe 5, « Considérations sur la science des fractales ».

³²³ William Garnet l'avait démontré dans son ouvrage. Voir WILLIAMS, Garnett P (1997). "Fractal Structure", in *Chaos Theory Tamed*. Washington DC, Joseph Henri Press.

³²⁴ BOUTOT, Alain (1993). *L'invention des formes*. *Ibid.*, p. 11. La morphogenèse y est aussi expliquée comme une science ancienne qui se propose d'étudier les formes que peuvent prendre les objets inanimés et animés autour de nous. Cette théorie de la morphogenèse permettrait, selon l'auteur de réactualiser une ancienne idée de la science, celle de comprendre le réel et non pas d'agir uniquement sur lui. Une extension est opérée lorsqu'on envisage aussi la science du chaos comme appartenant à la morphogenèse. Dès lors, un

mérite de restituer le principe du *holisme*, car justement elles « appréhendent les formes non seulement comme des entités autonomes mais aussi et surtout globalement »³²⁵. Après avoir localisé les fractales comme partie de la science du chaos et de la morphogenèse en même temps, voyons brièvement leur parcours historique.

La première image fractale est attribuée, selon plusieurs auteurs, à Albrecht Dürer (1500) qui réitère la figure d'un pentagone à de plus petites échelles dans un pentagone initial. Deux siècles plus tard, en 1700, G. W. Leibniz découvre la propriété d'autosimilarité, d'après laquelle tout morceau peut ressembler au Tout dont il fait partie, propriété qui est aussi fondement et condition essentielle des fractales. En 1915 est décrite pour la première fois une figure de type fractal, dans le triangle (ou le tamis) de Sierpinski. Dès lors, la visée mathématique semble exercer son empire sur cette nouvelle donnée (au profit de celui de la physique et de la philosophie) tout en essayant de rendre calculable ses propriétés. En 1918, le mathématicien Gaston Maurice Julia développe des fonctions de polynômes réitérés, alors qu'en 1919, Félix Hausdorff décrit les dimensions non entières. En 1962, B. Mandelbrot applique ces nouveaux principes de calcul dans le domaine de l'économie pour visualiser les fluctuations des cours boursiers. Par pur hasard, il constate que certaines extensions de ces applications peuvent être envisagées dans le domaine de l'acoustique, de la dynamique des fluides ou de la géophysique. Il y trouve le dénominateur commun dans les principes fondateurs et spécifiques des

nouveau rapport homme/choses s'installe, rapport qui bouscule aussi les mœurs de la pensée, les catégories même de la hiérarchie intellectuelle. Voir *Idem*, p. 13 et 14.

³²⁵ Voir « Le principe holiste : le cas de la théorie des structures dissipatives » dans *Idem*, p. 84. Le terme *holisme* évolue du grec *holon* qui signifie Tout. Voir aussi le chapitre « Le catalogue fractal » dans *Idem*, p. 96 et suivantes. À cela s'ajoute aussi le fait que le holisme n'accepte pas la mise en pratique d'une thèse isolée mais toujours dans un ensemble d'hypothèses, d'où aussi notre démarche qui envisage l'hypothèse littéraire en corrélation avec l'hypothèse scientifique, celle musicale et celle philosophique. Voir article « Holisme » dans *Grand Dictionnaire de la philosophie* (2003). Paris, Larousse, Michel Blay dir., p. 484.

fractales. Un nouveau concept prend contour. À partir de 1979, B. Mandelbrot commence à l'appliquer à des domaines déterministes. En 1980, il publie pour la première fois l'image d'un calcul mathématique, l'image de « l'ensemble de Mandelbrot » rendue visible grâce à l'ordinateur, ce qui attire l'attention sur la morphologie de ces nouvelles entités, les fractales.

3.1.1. Définir les fractales

En dépit de la « simplicité » prônée par les fractales, leur définition demeure complexe et difficile, car on convoque non seulement une nouvelle science pour les situer (le chaos), mais aussi la création d'une nouvelle géométrie³²⁶. Dès lors, une définition mathématique se joindra à la définition lexicale³²⁷. Le fil conducteur qui relie ces deux définitions est assuré par l'étymologie même du terme, *fractus*, qui signifie brisé, irrégulier. En tant que dimension non-entière donc, ce terme incarne, du côté mathématique, une fraction, alors que du côté lexical, il incarne le fragment³²⁸. Partant de cette constatation, une fractale est un ensemble mathématique ou un objet physique qui répond constamment à trois grandes propriétés : l'homothétie interne, l'invariance d'échelle et l'autosimilarité.

³²⁶Cette nouvelle géométrie est caractérisée par deux déterminations : les objets visés appartiennent à la nature alors que les outils employés appartiennent aux mathématiques. Voir MANDELBROT, Benoît. *Ibid.*, p. 10. Nous précisons que la découverte et la définition d'une géométrie fractale dans la nature sont considérées comme les développements scientifiques des plus notables de la fin du XX^e siècle. Voir SAPOVAL, Bernard. *Ibid.*, p. 66.

³²⁷ Voir la définition des fractales dans l'introduction de notre travail, note 4, p. 2.

³²⁸ Voir aussi l'étymologie du terme fragment, analysée dans notre premier chapitre, note 43, p. 14

L'homothétie est une transformation de l'espace qui conserve le point de référence et multiplie la distance entre deux points quelconques par la même constante fixe. Elle porte aussi le nom de transformation par similitude³²⁹. B. Sapoval emploie la notion d'homothétie pour décrire une opération d'agrandissement ou de réduction d'un objet, tout en respectant l'échelle de reproduction pour que l'objet ne soit pas déformé. Autrement dit, on impose la conservation du « facteur d'échelle ».

Nous retrouvons à travers ce facteur d'échelle, la deuxième propriété des fractales, l'invariance d'échelle. Celle-ci traduit une symétrie à toutes les échelles de l'analyse, indépendamment de leur grandeur. Par là même, l'invariance d'échelle symbolise l'existence et l'importance de l'infini dans le fini.

Cette notion est indissociable de la dernière propriété des fractales, l'autosimilarité, selon laquelle des structures, des parties des fractales, des *pattern* se répètent les mêmes à toutes les échelles. Si on agrandit une portion située, à première vue, à la frontière d'une fractale, on se rend compte que des répliques de tout l'ensemble apparaissent, et nous forcent à repousser cette frontière et de poursuivre le processus à perpétuité³³⁰.

³²⁹ L'homothétie montre la conformité de deux configurations qui sont de la même forme et qui ont une même orientation. On dit aussi que c'est une application mathématique de l'espace sur lui-même. Le terme est introduit par le mathématicien français Michel Chasles. Il est composé des deux termes grecs, le préfixe *homo-* pour dire « semblable » et *thesis* pour la « position ». Il traduit la correspondance entre deux figures de même forme et de même orientation. Voir la définition du terme dans *L'Encyclopédie scientifique* : www.techno-science.net [En ligne] page consultée le 20 septembre 2006.

³³⁰ Il nous semble important de préciser que B. Sapoval apporte une nuance essentielle entre la similarité et l'autosimilarité, entre similitude et similitude interne. En prenant l'exemple de la gravure « Venus et amours » dans *Les Jeux des amours* de Fialetti, il montre que, si on réduit par photocopie la gravure on obtient une nouvelle image réduite. Entre l'image d'origine et celle réduite, il y a une similarité, une similitude mais il n'y a pas d'autosimilarité, de similitude interne, car l'image réduite ne reproduit pas une partie de l'image initiale. Voir SAPOVAL, Bernard. *Ibid.*, p. 102, fig. 26. Dans les fractales, on retrouve toujours l'autosimilarité, la similitude interne, comme propriété d'un objet d'être exactement semblable à l'objet lui-même. Un quart de l'objet est identique à l'objet initial. Un fragment peut restituer le système.

Il faut toutefois comprendre que cette stricte identité est un cas particulier des fractales, qui n'opère nullement une souscription au générique. Dès lors, les fractales doivent être classifiées pour une meilleure appréhension. Le critère de classification réside justement dans la propriété d'autosimilarité. Nombreux sont les catalogues des fractales, quasiment chaque auteur essaie d'en établir un³³¹. Nous avons choisi la classification de Jean-Pierre Louvet. Elle regroupe les fractales en partant de deux grandes catégories de base, les fractales naturelles et les fractales déterministes.

Les fractales naturelles (appelées aussi *self-affine* par d'autres auteurs³³²), telles que B. Mandelbrot les explique dans son ouvrage de référence, sont caractérisées par une autosimilarité approximative³³³. Dans le cadre de ce type précis de fractales, le coefficient de hasard intervient. Ce sont les fractales qui restituent, d'une manière fidèle, le caractère probabiliste, aléatoire. À cela se joint la notion de « fini », qui délimite dans les fractales naturelles un seuil au-delà duquel l'autosimilarité ne fonctionne plus³³⁴. Dans cette catégorie s'inscrivent les cours boursiers, les ramifications du poumon, le réseau vasculaire de l'homme, les branches des plantes (la fougère) le relief des côtes, dont la Côte de la Bretagne qui a été objet d'étude précise pour B. Mandelbrot³³⁵.

³³¹ Voir GLIECK, James, *Ibid.*, WILLIAMS, Garnet, *Ibid.*; SAPOVAL, Bernard. *Ibid*, entre autres.

³³² WILLIAMS Garnet, *Ibid*.

³³³ Voir MANDELBROT, Benoît. *Les Objets fractals. Ibid*.

³³⁴ B. Mandelbrot montre par ailleurs que nous n'avons pas la possibilité de percevoir l'objet fractal dans sa totalité car il est infini par définition. C'est la raison pour laquelle on met des limites dans l'étude des fractales (qu'il s'agisse d'une limite dans un algorithme itératif ou dans une interprétation physique). Voir *Idem*.

³³⁵ Il démontre que toute longueur en apparence finie est en réalité infinie, selon l'instrument de mesure utilisé. Si on mesure la côte de la Bretagne, (d'un relief très irrégulier et varié) depuis l'avion, nous avons une certaine dimension. Cependant, si on mesure la côte de la Bretagne au pas ou avec un compas imaginaire, comme le précise Gleick, on s'aperçoit que sa dimension est beaucoup plus grande que dans le premier cas. « Cette expérience de pensée à l'aide d'un compas imaginaire offre un moyen de quantifier l'observation d'un objet depuis des distances – à des échelles différentes. La conséquence est la vraie valeur de la côte ». GLIECK, James. *Ibid.*, p, 129.

La deuxième catégorie des fractales déterministes (appelées aussi fractales exactes, mathématiques, géométriques) conviennent aux exigences d'autosimilarité dans la mesure où elles se caractérisent par une régularité géométrique statistique, c'est-à-dire qu'elles ont la même forme et la même longueur à différentes échelles³³⁶. De cette catégorie fait partie, entre autres, le triangle de Sierpinski qui retient notre attention dans le cadre de la présente étude. Proposée par le mathématicien polonais Waław Franciszek Sierpiński (1882-1969), cette figure est bâtie sur « le triangle de Pascal », découvert au XVII^e siècle. Dans ce triangle, chaque nombre représente la somme des deux nombres qui sont placés au-dessus de lui³³⁷.

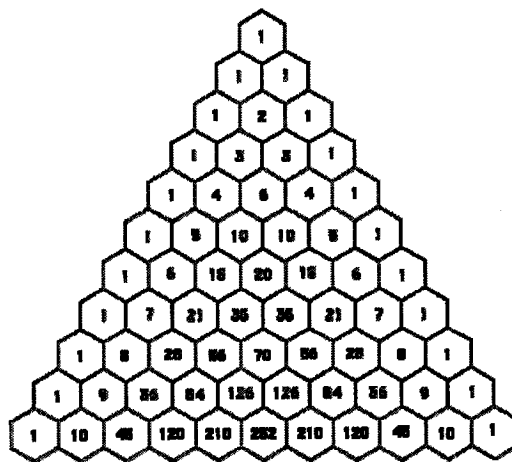


Figure 4 : Triangle de Pascal

³³⁶ C'est le cas de la courbe de von Koch, de la poussière de Cantor et de la courbe du dragon.

³³⁷ En réalité, ce triangle est décrit pour la première fois par le mathématicien chinois Zhu Shijie en 1303 dans son livre *Le Miroir de Jade des Quatre Inconnues*, où il prend soin de montrer que la figure du triangle était à son époque connue au moins depuis 200 ans. On connaissait donc l'existence des propriétés de ce triangle bien avant Pascal. D'autres mathématiciens les ont étudiés, comme le perse Omar Khayyam au XI^e siècle ou Al- Karaji (953-1209). Quelques années plus tard, Leibniz s'inspire du « triangle de Pascal » et met en place « le triangle de Leibniz » où on remplace les nombres par des fractions. Mais ce dernier ne trouve pas autant d'applications concrètes que celui de Pascal. Voir *Encyclopédie scientifique : www.techno-science.net* [En ligne] page consultée le 20 septembre 2006. Voir aussi CLEMENT, Catherine (2000). « Leibniz (Gottfried Wilhelm) 1646 – 1716 », dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, *Ibid.*

Le « triangle de Pascal » cache, en vérité, depuis longtemps, une structure fractale. Cette structure fractale est figurée par la disposition des nombres impairs dans le triangle. Si nous enlevons tous les nombres pairs en ne gardant que les nombres impairs, nous obtenons une image du genre :

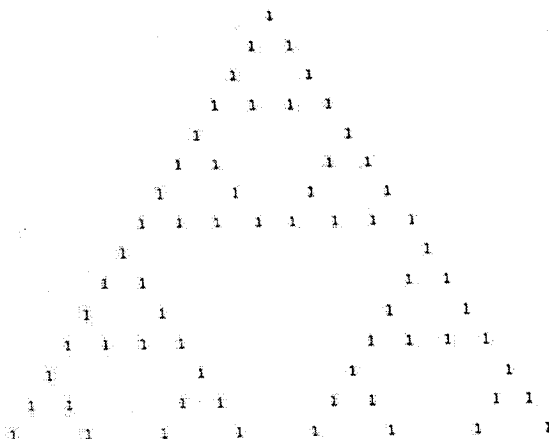


Figure 5 : Réduction du triangle de Pascal

Quelle est l'importance de cette structure fractale, représentée par des nombres impairs qui cache une fractale depuis des siècles, dans notre étude ? Nous nous rapportons à notre considération ci-dessus conformément à laquelle nous définissons la fractale comme un « être mathématique » vu comme limite³³⁸. Nous avons montré que les pythagoriciens opposaient dans leur Système, l'illimité (*apeiron*) à la limite (*peras*). Or, dans leur concept, l'*aperion* était identifié au pair, alors que le *peras* à l'impair³³⁹. Si nous écartons donc tous les nombres pairs du « triangle de Pascal », nous apercevons la limite (l'impair) sous la forme d'une fractale, « un lieu qui ne s'identifie pas dès le départ ».

³³⁸ Voir note 320, page 112 de notre étude.

³³⁹ *Idem*. Voir aussi l'explication des termes grecs dans ROGUE, Christophe (2003). « Limite » dans *Grand dictionnaire de la philosophie. Ibid.*, p. 616.

À partir de ce stade, nous obtenons une image fractale par la réitération progressive des triangles dans le triangle (le triangle de Sierpinski).

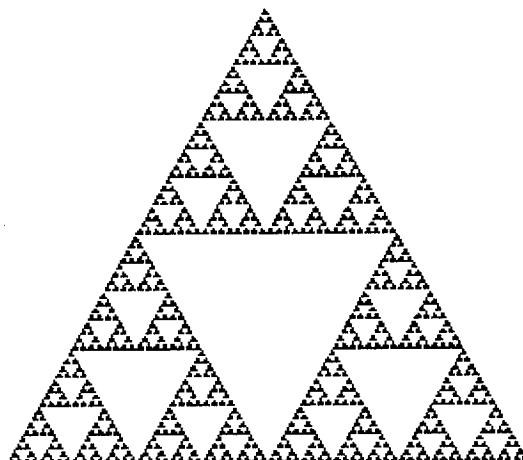


Figure 6 : Triangle de Sierpinski

Grâce à cette nouvelle image réitérative, nous attestons l'association de la notion de « limite illimitée » aux fractales, et ce, sur une base mathématique concrète, qui se voit décodée par la philosophie. Cette notion trouvera une forte résonance dans le cadre de l'analyse du texte fragmentaire du journal intime étudié.

Parmi d'autres fractales déterministes de type géométrique ou mathématique (selon l'auteur J.-P. Louvet), nous rappelons aussi le système Lindenmayer, les fractales de Barnsley, les fractales de type « flame », les ensemble de Julia et de Mandelbrot³⁴⁰. Certes, ce catalogue est une liste qui s'agence, qui s'enclenche présentement. Cependant, son étude à l'état où elle se trouve déjà, nous a permis de dégager certaines fonctions associées aux fractales.

³⁴⁰ Voir l'Annexe 5, « Considérations sur la science des fractales » pour la description plus au détail de ces types de fractales.

Sans conteste, les fractales permettent de modéliser les phénomènes des plus divers avec un réalisme impressionnant, comme elles sont propres aux sciences. En dépit du fait que cette modulation ne débouche pas forcément sur des applications directes³⁴¹, elle apporte sa contribution dans les domaines les plus hétérogènes, d'où leur universalité. On explique certains aspects de la structure de l'univers, de la géophysique, de la biologie (les plantes), de la médecine³⁴², dans le cas de l'électronique même. Cependant, une application préférentielle des fractales est associée au domaine de l'art (la peinture, le nouvel art web, la musique, les effets spéciaux dans le filmique), ce qui atteste aussi notre choix pour le cas du littéraire. Appliquer les fractales dans ce domaine, nous amène à explorer leurs bases scientifiques et à élaborer de nouveaux outils, qui permettront de procéder à une analyse échappant peut-être aux méthodes traditionnelles. Examiner la disposition en abîme à l'aide de la science des fractales, signifie, à toute évidence, aborder une autre approche de la complexité, de l'infini.

En effet, les fractales invitent à « contempler » l'infini. Nous comprenons ici l'infini, non pas uniquement comme associé à Dieu, ou comme réflexion philosophique abstraite, mais aussi comme figure matérialisée, ce qui entraîne une suite de conséquences importante, car nous avons la possibilité de « voir » et non pas uniquement d'imaginer que le tout est dans un fragment du Tout (en éprouvant, certes, une forte sensation de vertige). Or, cette « réification » rendue possible et visible par l'ordinateur donne aux fractales la possibilité de nous livrer immédiatement au moins trois caractéristiques du chaos :

³⁴¹ Par exemple dans le domaine boursier, l'application de la science des fractales ne nous mène nullement à prévoir l'évolution de la bourse à un moment donné.

³⁴² On retrouve une structure fractale notamment dans le cadre des encéphalogrammes pathologiques. En tant que lecture d'un diagnostique, leur apport est important pour l'établissement d'une critériologie neuronale.

- il peut surgir dans des formes simples (réitératives³⁴³),
- il est déterministe,
- il peut prendre des formes harmonieuses.³⁴⁴

Analysons à présent les résonances de cette nouvelle science dans le cadre du fragmentaire en abîme envisagé. Nous nous proposons de l'aborder à la lumière de ces nouvelles considérations, afin d'y reconstruire le « mythe composite » de la parole fragmentaire de l'intime, en y « injectant » un nouveau matériau, celui de la fractale.

3.1.2. Saisir les fonctions des fractales miroitées dans le concept du fragment

Nous avons constaté que le fragment doit être considéré aussi comme paramètre scientifique. Dans le cas des fractales, le Tout est réductible à ses parties constitutives. Cette assertion morphologique trouve résonance sur le plan de la considération philosophique uniquement par le truchement du fragment. Le fragment restitue des propriétés « de type fractal », car il relève, d'un côté, de l'indépendance dans le cadre du Système et il restitue, de l'autre, la globalité du Système.

Nous tenons à préciser, une fois de plus, que la perception d'un aspect fractal au niveau du fragment n'est en réalité qu'un nouvel énoncé de toute une épistémologie existante et mise en place depuis longtemps, comme nous l'avons constaté dans le cas du

³⁴³ Une image de 800x600 pixels détient par exemple, 480.000 points calculés individuellement à raison de 100 à 200 itérations chacun. Voir LOUVET, Jean-Pierre. *Les Fractales. Ibid.*

³⁴⁴ En effet, les fractales dirigent notre esprit vers une « image » de l'infini qui cesse pour la première fois de nous apparaître sous la forme effrayante d'un gouffre, comme celle de Pascal par exemple ou d'un abîme dangereux, insondable, comme celle de Nietzsche. De nouvelles images harmonieuses naissent.

parcours historique du fragment au premier chapitre de notre étude, ce qui nous a fourni déjà de nombreux éléments pour rendre possible ce rapprochement³⁴⁵. Le « fragment déterministe » (en l'occurrence fractal) est pressenti par le romantisme allemand qui met au centre de la réflexion sur l'art un « état chaotique du monde ». En réalité, cet aspect désignait une problématique propre à Hegel, les romantiques n'ont fait que souligner avec plus de détermination l'existence du chaos (dû au fragmentaire) dans l'œuvre d'art. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy le confirment dans leur étude sur la théorie du romantisme littéraire allemand en rattachant le chaos à l'image d'un « être organique en puissance »³⁴⁶ qui ne doit pas être évité ou contourné, mais bien au contraire, qui doit être considéré comme « matériau », pour essayer d'exploiter sa force et de bâtir, d'organiser à partir et à l'aide de ce chaos.

L'aspiration de l'unité est dans les faits une caractéristique anthropologique de l'homme, mais elle peut aussi devenir acceptation d'une ingéniosité qui fonde une autre *poïesis*. Comment peut-on ordonner, de nos jours, les fragments dans le Système, le Tout ? Nous sommes en mesure d'ajouter un nouvel « ingrédient » appartenant à notre modernité, susceptible d'augmenter « la séduction » du fragment³⁴⁷. Par sa particularité absolue, ce nouvel ingrédient nous convie non à mettre en cause les postulats antérieurs, mais à trouver d'autres manières de penser le littéraire (filtré ici par la philosophie et par les sciences), afin d'en dégager de nouvelles règles d'interprétation. Voir le fragment

³⁴⁵ Voir le premier chapitre de notre étude.

³⁴⁶ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY Jean-Luc. (1978). *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Ibid.

³⁴⁷ L'expression appartient à Baudrillard. Voir le chapitre « Fragment et Fractales » dans BAUDRILLARD, Jean (2001). *D'un fragment l'autre. Entretien avec François L'Yvonnet*. Paris, Albin Michel coll. « Itinéraires du savoir », p. 55- 77.

littéraire comme une fractale, c'est miser sur l'existence d'une image absente à première vue, mais qui « travaille les choses », comme le dit Borges.

Comme la théorie du chaos nous oblige à revoir la dialectique du simple et du complexe, la théorie des fractales nous oblige à réviser la dialectique du fragment et du global appliquée aussi au littéraire. La dichotomie se profile une fois de plus dans le cadre de cette nouvelle dialectique et fait ressortir la contradiction qui existe en fait entre la notion de fragment et celle de la fractale. S'il fallait se rapporter à l'étymologie même des deux termes, la fractale, tel le fragment devrait incarner un désordre³⁴⁸. Mais la fractale symbolise avant tout un ordre, comme nous l'avons vu à l'occasion de l'étude de sa morphologie. Cette ambiguïté offre matière d'interprétation socio-philosophique et permet à Baudrillard d'opposer le fragment (qui est désordre, mais aussi liberté) à la fractale (qui est ordre, mais en même temps utopie)³⁴⁹. Introduire la notion des fractales dans le littéraire supposerait limiter en fait « la liberté dans le texte » au profit d'un algorithme, qui inflige un parcours obligatoire au fragment. La littérature deviendrait-elle déterministe ? Notre volonté est de démontrer qu'envisager le fragment dans ce journal comme une fractale ne réduit pas le champ des associations et des interprétations

³⁴⁸ Voir la définition des fractales, p. 2 ci-dessus.

³⁴⁹ Il « parie pour le fragment pour la liberté ». Considérant le fragment comme fracture, comme opposant du système, Baudrillard exhorte à parier pour le fragment qui demeure le seul libre. La fractale s'oppose, dans sa conception, au fragment dans la mesure où il postule que « le cycle des métamorphoses est un éternel retour des formes, mais pas un éternel retour du même ». En choisissant le fragment, l'auteur montre que « dans la dimension de continuité, les choses changent ». D'après lui, l'idiosyncrasie est « fatale ». On arrive au fatal du fractal et ainsi on suggère l'utopie. Libérer, d'après lui signifie « le contraire de l'enchaînement ». Or, les formes, elles enchaînent à l'infini dans notre univers qui est fini. Il montre que « dans notre monde il n'y a pas de potentiel illimité pas plus dans les formes que dans l'énergie » et qu'il faut trouver un destin fini (l'exemple pris est celui de la prolifération de la production. La production est assimilée à l'information et à la technoscience, qui réquisitionne la nature ». Voir « Fragments et fractales », dans BAUDRILLARD, Jean. *Ibid.*, p. 55-60.
Nous précisons que cette vision associée aux fractales a dominé quelques années jusqu'à ce qu'on s'interroge avec plus de motivation sur le concept de la fractalité. Voir CONDÉ, Susan (2001). *La fractalité dans l'art contemporain*. Paris, Éditions de La Différence.

possibles menant à une diminution du sens mais, bien au contraire, cette entreprise contribue à un enrichissement sans équivoque.

Parler de fragment fractal signifie faire appel avant tout à « l'interactivité » science et philosophie, ce qui permet une interprétation correcte de la notion de déterminisme. On a souvent interrogé cette notion, les enjeux philosophiques et épistémologiques qui en découlent. A. Boutot montre que la conciliation entre la notion de déterminisme et de liberté est tout à fait possible à condition d'attribuer une bonne interprétation à cette première. « Le déterminisme scientifique n'est pas un déterminisme ontologique et laisse donc ouverte la question de la liberté... »³⁵⁰. Son rôle essentiel ne serait pas de réduire la liberté mais, bien au contraire, de l'assurer en ce qu'elle laisse voir des formes ordonnées, morphologiques complexes, là où il y avait auparavant hasard et aléa, augmentant ainsi notre compréhension du réel. Dans le littéraire, faire voir des images d'ordre fractal là où il n'y a que des fragments dispersés rendrait intelligible une morphologie complexe du texte littéraire. Dans la théorie des fractales, « le visible compliqué [...] est expliqué par l'invisible simple »³⁵¹. Dans le littéraire, le visible prolixe d'un texte est expliqué par l'invisible, surgi de son abîme sous formes fragmentaires également, mais qui peuvent aussi être des formes simples et ordonnées. C'est en cela que le « non-dit » gagne aussi du sens et devient un « dit » cohérent. « En introduisant de l'ordre dans le désordre, du simple dans le complexe [...], on satisfait à

³⁵⁰ L'auteur refait tout un parcours historique de la notion de déterminisme depuis l'époque de Spinoza jusqu'à celle de Kant, pour appuyer son argumentation en faveur d'une bonne compréhension du déterminisme dans le cadre du chaos, des fractales. BOUTOT, Alain, « La philosophie du chaos » dans *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, *Ibid.*

³⁵¹ BOUTOT, Alain, *Ibid.* p. 177. Par ailleurs une distinction s'opère entre le terme déterminisme et fatalisme. On associe souvent, à tort, ces deux notions. Voir l'Annexe 5, « Considérations sur la science des fractales » pour la définition des deux notions.

l'exigence de l'intelligibilité »³⁵². En faisant intervenir la science des fractales, associée au texte fragmentaire intimiste, nous tenons à montrer que le fragment « peut » beaucoup plus dans le cadre du « Système dessaullien ». Nous attribuons donc à la science des fractales la responsabilité de « calculer » autrement la distance existante entre plusieurs systèmes de signes (littérature, philosophie, musique). Comme nous l'avons signalé dans les deux chapitres précédents, les perspectives historique et théorique du littéraire n'ont fait qu'anticiper l'aspect fractal du fragment. Parachevé par la philosophie, le fragment littéraire a transformé sa rhétorique en espace d'argumentation où, finalement, « parier » pour un « fait fractal » est devenu possible³⁵³. Explorons donc ce « fait fractal » dans le cadre de la disposition en abîme des références musicales dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles.

³⁵² *Ibidem.* p. 178

³⁵³ Nous comprenons le fait comme un événement quelconque constaté ou établi – ce qui ne peut se faire que par expérience. Il y a fait scientifique, car il a été objet d'une expérimentation, d'une observation rigoureuse (ce qui suppose une théorie préétablie et une technologie adaptée). En philosophie, on oppose la question du fait *quid facti* à la question de droit *quid juris* comme ce qui est à ce qui doit ou devrait être. Cela vaut aussi du point de vue gnoséologique ou pratique. Car le fait d'avoir devant nous une science (ou une morale) par exemple, ceci ne veut pas dire aussi ce qu'elle vaut ni à quelle condition elle répond. En faire la critique ? Possible, mais ceci ne fera qu'ajouter un autre fait de plus. Ainsi il n'y a que des faits, « c'est ce qu'on appelle le monde ». Voir COMPTE-SPONVILLE, André. *Ibid.* p. 236-237.

3. 2. Façonner un modèle de type fractal dans le fragmentaire de l'intime

Nous posons comme prémisses l'admissibilité d'un modèle de type fractal édifié sur le modèle réflexif, analysé dans notre deuxième chapitre, selon le procédé de L. Dällenbach. Ce modèle réflexif a été préféré au modèle héraldique, grâce à son attribut d'accorder la migration aux fragments d'un niveau diégétique à l'autre. Cette migration est assurée par la réflexion et doit être comprise « comme moyen de passage à la limite »³⁵⁴. Comme la notion de limite se voit associée à celle de la fractale, nous comprenons par association « le moyen de passage à la limite » comme « moyen de passage à la fractale ». De la sorte, on trouve réintégré le concept d'un fragmentaire « en train de se faire » comme nous l'avons postulé au premier chapitre. Cette mobilité, ce mouvement autorise le fragment de passer d'une « écriture du désastre » à une « écriture du chaos »³⁵⁵.

Reprenons le modèle réflexif. Dessiné sur trois étages (A, l'étage du *Journal*, a₁ l'étage du *Trouvère* et a₂ l'étage de *Rienzi*), ce modèle impose une première observation liée à sa hiérarchie. Nous avons montré que chaque fragment de l'abîme détient un degré de liberté pour faire miroiter des objets réfléchis. N'étant plus dans une logique d'emboîtement qui régit le modèle héraldique, on ne peut plus parler d'une subordination des fragments a₂ par rapport à a₁, qui, lui, est à son tour sous la tutelle du fragment A. Or, cet aspect porte une nuance importante au niveau de l'étude du dédoublement dans le cadre du procédé de la mise en abîme. En effet, ce problème de réduplication continue à poser problème dans le cas du *Journal* d'Henriette Dessaulles. Dans la grille de l'objet

³⁵⁴ Voir, le deuxième chapitre, p. 58.

³⁵⁵ Voir le premier chapitre, p. 21.

réfléchi, ci-dessus nous avons vu que l'énoncé, l'énonciation et le code portent chacun leur contribution précieuse à la compréhension de la lecture en abîme du fragment étudié, mais sans élucider cependant le problème de reduplication. Nous nous sommes retrouvée dans l'impossibilité de compléter le « Système dessaullien », car la réflexivité fait justement impasse sur la notion de reduplication dans ce cas précis.

Cependant, l'analyse mise en place dans notre deuxième chapitre nous a conduite à distinguer plusieurs fonctions au motet « Miserere » présent aux trois niveaux du fragmentaire. Du « cœur de l'écu », il se transforme en véhicule réflexif et en métaphore spéculaire pour que le spectaculaire devienne spéculaire dans la mesure où « on réduit le spectacle à la pure transparence de sa signification, on allégorise le symbole par traduction »³⁵⁶ d'un code différent, celui de la musique dans le texte et du texte dans la musique. Toutefois, ni le modèle héraldique, ni le modèle réflexif n'autorisent « Miserere » à incarner une même figure, qui expliciterait la reduplication. Ces modèles cessent d'être légitimes si nous voulons que le fragment ait des propriétés fractales, ce qui nous invite à reconsidérer la valeur du motet « Miserere » dans le cadre de cette analyse.

3.2.1. Tracer la nouvelle figuration du modèle de type fractal

Partons de la constatation que le « Miserere » itère, à chaque niveau, un cadre où nous retrouvons constamment trois « coordonnées » précises : l'amour lié à la mort et à la nuit. En examinant plus attentivement ces trois coordonnées, nous constatons que, bien

³⁵⁶ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*

qu'elles appartiennent à des scènes différentes (elles intègrent à chaque niveau une totalité autre), elles ne se divisent plus. Elles incarnent comme une limite à laquelle arrive à se décomposer « Miserere ». À partir de cette limite, « Miserere » s'autoréplique à chaque niveau pour « générer » de nouvelles images. Repérons ces données de la surface vers l'abîme³⁵⁷ :

- Niveau A : l'amour, lié à la mort, perçu dans le cadre suggestif de la nuit est objet et sujet du couple d'Henriette et de Maurice.
- Niveau a₁ : l'amour, la mort et la nuit tissent une toile « romantique » par excellence, toile qui emprisonne et sacrifie Léonore et Manrico.
- Niveau a₂ : l'amour, la mort et la nuit sont des « vertus cornéliennes » qui font cadre à l'héroïsme d'Irène et d'Adriano.

Essayons de poursuivre l'analyse de ces trois « coordonnées » à chaque niveau. Nous nous rendons compte que nous sommes arrivée chaque fois à une limite. On ne peut plus diviser, décomposer, morceler davantage « l'amour ». Dans aucun des trois cas étudiés, l'amour n'est un sentiment qui se dédouble. Il s'agit partout d'un amour profond, sincère, total et complet qui n'admet pas l'implantation d'une arrière-pensée, d'une allusion quelconque invitant à une analyse encore plus « microscopique ». On ne peut non plus diviser la mort, vue ici comme épilogue de toute existence terrestre (la mort est limite par son contenu). Finalement, la nuit ne se décompose pas non plus. Les actions sont ponctuelles, elles prennent place dans le cadre de la nuit, où elles s'achèvent aussi. Chaque fois, l'instant analysé est un « moment principal » de l'action. Les personnages

³⁵⁷ Selon l'exigence du procédé de L. Dällenbach, nous avons analysé le fragmentaire en abîme toujours depuis l'abîme vers la surface pour identifier les éléments existants dans les profondeurs avant tout. Dans le cas d'un modèle de type fractal, notre démarche est inverse, les fractales se « lisent » de la surface du macroscopique vers le microscopique.

sont engagés dans une seule action d'où on ne saurait dissocier l'amour lié à la mort et à la nuit. Rien ne permettrait la poursuite d'une analyse divisionnaire à d'autres échelles temporelles, plus réduites encore. C'est pourquoi nous considérons ces trois éléments comme « facteurs limites », qui régissent la distribution en abîme des trois niveaux envisagés, selon une géométrie précise.

À l'instar des fractales qui exigent une figuration précise, nous construisons l'image correspondante à ce nouveau modèle sur l'image du triangle de Sierpinski³⁵⁸. Dans notre cas, ce triangle expose les limites « l'amour », « la mort » et « la nuit » dans ses trois angles. Nous précisons que la distribution de ces trois données est aléatoire, vu le fait que nous sommes en présence d'un triangle équilatéral (voir figure ci-dessous). Cette géométrie atteste d'elle-même la position d'égalité entre l'amour, la mort et la nuit. Disposées de la sorte, ces trois données-limites sont en mesure de représenter au milieu du triangle avec plus de précision, le motet « Miserere ».

³⁵⁸ Nous nous sommes arrêtée à la figure du triangle, une figure qui a été souvent convoquée, non seulement dans la sémiotique où le triangle de Peirce servira de coquille d'interprétation ultérieure pour d'Ogden et Richards, ou plus tard par Ullman. Voir KERBRAT – ORRECCHIONI, Catherine (2000). « Sémantique » dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, *Ibid.* Voir aussi l'importance associée par l'auteure au triangle dans le contexte d'autoréférentialité dans KERBRAT – ORRECCHIONI, Catherine (1982). « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Textes, Ibid.*, p. 27 – 49. La figure du triangle a été souvent reprise dans l'analyse du littéraire. L'œuvre *La Recherche du temps perdu* a aussi été représentée sur une figure triangulaire. Aux angles de la base, on a disposé le « côté de chez Swan » en opposition avec le « côté de Guermantes » alors que l'angle du sommet représenterait l'éternité de l'Art. Sur ce schéma se calque le triangle dessiné pour l'interprétation de l'œuvre *Si le grain ne meurt* d'André Gide. On a placé aux angles de la base la figure de la Mère et du Père en opposition, figures réunies au sommet sous le signe de la vocation littéraire de Gide. Voir GOULET, Alain (1982). « La construction du Moi par l'autobiographie *Si le grain ne meurt* d'André Gide », *Textes, Ibid.*, p. 58. À la différence de ces dernières interprétations, le triangle de Sierpinski convoqué ici est équilatéral.

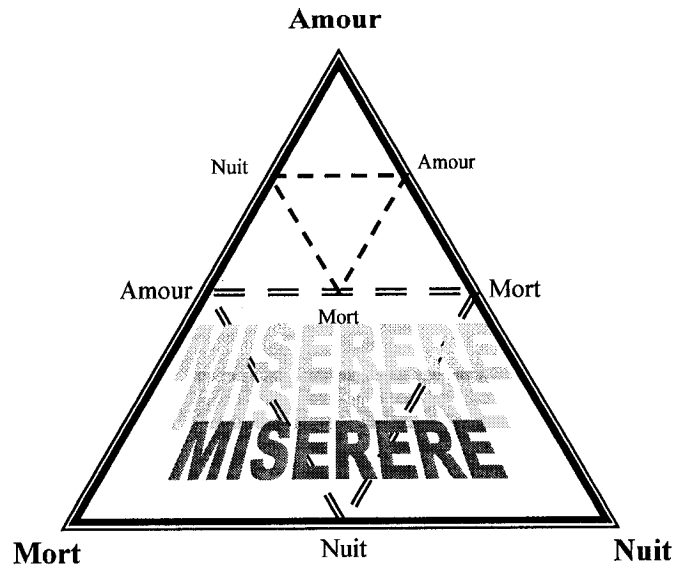


Figure 7 : Figuration du modèle fractal³⁵⁹

Élucidant une symbolique liée au nombre trois (trois angles, trois arrêtes dans un triangle), on atteste aussi « l'assise épistémologique au concept de fractal ». Cette dernière s'éclaire au travers du Tiers même, comme l'affirme Michel Maffesoli³⁶⁰. Avant toute chose, le chiffre trois remet en question la symétrie et, par là même, la simplification « dualiste ». Le chiffre trois fait ressortir l'éclatement, la pluralité qui engendre le dynamisme. À cela s'ajoute le fait que le chiffre trois est considéré comme « métaphore du fractal »³⁶¹, car il « ouvre à l'infini et à l'ordonnement »³⁶².

³⁵⁹ À considérer uniquement les triangles qui ont le même trait graphique pour leurs arrêtes. Nous précisons que nous considérons juste ces trois triangles ainsi démarqués comme répondant aux exigences établies plus haut. Nous rappelons que nous avons aussi établi un seuil de plausibilité, figuré ici par le triangle le plus petit démarqué. Au delà de ce seuil, nous considérons que l'autosimilarité ne fonctionne pas dans le cas de la présente analyse d'un modèle réflexif de type fractal dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles. C'est la raison pour laquelle nous ne prenons pas en compte tous les autres triangles qui se dessinent automatiquement dans cette figuration.

³⁶⁰ MAFFESOLI, Michel (1993). « Considérations épistémologiques sur la fractalité », dans CONDÉ, Susan. *Fractalis. La complexité fractale dans l'art. Ibid.*, p. 9-39.

³⁶¹ *Idem.*, p. 24

³⁶² *Idem.*, p. 17

De plus, le chiffre trois est un chiffre impair. Nous avons montré ci-dessus l'association de l'impair à la notion de limite et à celle de la fractale, nous avons vu que le triangle de Sierpinski est né du triangle de Pascal. Le chiffre trois décelé dans le « Miserere » ouvre, dans ce journal, à l'infini par la reconnaissance de l'impair « amour, mort et nuit », parfaitement ordonné dans une figure qui se délimite à l'aide d'un fragment du *Journal* d'Henriette Dessaulles, d'une scène de l'opéra *Le Trouvère* et d'une scène de l'opéra *Rienzi*. Grâce à l'intervention de la science des fractales, le « Miserere » devient un *pattern*. Cette représentation graphique et philosophique de la disposition en abîme, nous mène vers une première transparence liée au dédoublement. La signification de « Miserere » dépasse la simple dualité du départ. On n'y lira plus uniquement la contrition et l'espoir dans le pardon divin, tels que véhiculés depuis l'époque où ce motet était psaume. Le « Miserere » devient trilatéral, se spatialise ayant dès lors la capacité de suggérer une nouvelle image. En effet, l'amour devenu angle correspondant de la mort et de la nuit figure avec plus de clarté l'image de la souffrance. Or, la souffrance n'est pas uniquement présence dans l'abîme du fragment étudié, mais elle est aussi occurrence à l'échelle d'autres fragments du *Journal* d'Henriette Dessaulles³⁶³. Vu comme *pattern* triangulaire d'une fractale, le « Miserere » trouve le moyen de sortir des profondeurs du texte et d'étendre son pouvoir suggestif, amplifiant l'image de la souffrance. Nous saisissons d'une manière évidente le fragment comme projection du Système, grâce au

³⁶³ Nous précisons que nous identifions aussi beaucoup plus facilement l'image de la souffrance, image invoquée souvent par la diariste dans ces quatre cahiers, que l'image de la contrition et de l'espoir divin. Voir les extraits du 8 septembre 1874 « il y a du triste même dans le plaisir, puisqu'il finit », l'extrait du 2 septembre 1879 « La souffrance, l'amour ! ». DESSAULLES, Henriette. *Ibid.*, tome I, p. 13 et tome II, p. 28.

pouvoir des fractales qui soulignent la notion de « dynamisme hermétique »³⁶⁴. Cet aspect confirme également le choix du modèle réflexif pour y greffer les fractales. Nous avons constaté que le modèle réflexif atteste la migration, le déplacement d'un niveau diégétique à l'autre. Le modèle réflexif de type fractal le « visualise ». Nous sommes enfin en mesure de « voir » et de « comprendre » que c'est l'image de la souffrance qui se dédouble et qui se déplace à plusieurs niveaux dans ce journal. Il ne faut pas chercher le dédoublement au niveau des personnages.

Le *pattern* du « Miserere » répond aux exigences des fractales aussi au niveau fonctionnel par l'existence des trois propriétés des fractales : l'homothétie, l'invariance d'échelle et l'autosimilarité.

- Nous comprenons l'homothétie dans ce cas, car nous sommes, avant tout, devant une « application mathématique de l'espace sur lui-même »³⁶⁵. Nous sommes capables d'associer l'amour, la mort et la nuit à des points précis, les sommets d'un triangle, des points qui sont équivalents et se répètent [les mêmes]. Si nous voulons réduire (ou agrandir) cette image, ceci est possible tout en respectant la forme de « l'objet fractal du Miserere » qui demeure identique à tous les trois niveaux. L'homothétie nous permet donc de vérifier la deuxième caractéristique des fractales, l'invariance d'échelle.
- Celle-ci est attestée par un « facteur d'échelle ». Or, le procédé de la mise en abîme permet justement d'établir une échelle. Nous avons donné contour à trois niveaux, nous considérons que le niveau A, celui du *Journal* est le plus lisible car

³⁶⁴ Vues comme lutte entre le hasard et le l'ordre, les fractales deviennent moteur d'analyse, par leur « tendance vers une conception du détail comme projection du macrocosme ». Voir CONDÉ, Susan. *Ibid.*, p. 23.

³⁶⁵ Voir la définition de l'homothétie, p. 116.

le plus proche du lecteur ; le niveau suivant a_1 (lisible aussi, car il est clairement figuré dans le texte par le mot *Trouvère*, en italique) et le niveau le plus « invisible » a_2 , qui est le plus éloigné. Sur cette échelle, le *pattern* se réitère à des « grandeurs » différentes en fonction de la proximité du niveau. Mais la figure est constamment la même, nous y retrouvons les trois mêmes invariables.

- L'autosimilarité se vérifie aussi. À chaque niveau, nous apercevons la restitution d'une partie de l'image globale du fragment étudié, A, a_1 et a_2 . Cette partie de l'image est toujours la même, mais elle n'est pas une réplique de l'image entière du fragment du départ³⁶⁶.

À la lumière de ce nouveau regard, nous pouvons définir ce modèle comme étant complexe³⁶⁷. Tout d'abord, il est complexe, car nous pouvons le comprendre à partir d'une idée simple qui se réitère, le *pattern*, présent sur plusieurs niveaux. Ensuite, il est complexe car il rapproche des fragments hétérogènes, à première vue³⁶⁸. Puis, ce modèle se forme non pas en faisant intervenir une donnée extérieure, mais en puisant sa forme en soi-même, il s'auto engendre. Le fait de retrouver le fragment dans un Tout ainsi que la totalité au niveau du fragmentaire nous oblige à prendre en compte à la fois sa multiplicité et son unité. Il s'inscrit donc dans un mouvement « ordre-désordre-

³⁶⁶ Voir la définition de l'autosimilarité ou de la similitude interne explicitée à l'aide de l'exemple pictural, p. 116 ci-dessus. Nous avons vu que le morceau du fragment étudié provient des fragments plus grands (A au niveau du *Journal*, a_1 un acte entier d'opéra et a_2 une scène entière d'opéra).

³⁶⁷ Nous faisons référence aux considérations d'Edgar Morin, dans CONDÉ, Susan (2001). *La fractalité dans l'art contemporain*. *Ibid.*, p. 12.

³⁶⁸ C'est le mérite du procédé de la mise en abîme de mettre en rapport plusieurs systèmes de signes, c'est le mérite du procédé d'avoir réuni dans ce modèle « l'acte du supplice » du *Trouvère* de G. Verdi, « la scène du rideau » de *Rienzi* de R. Wagner et le *Journal* d'Henriette Dessaulles.

interaction-auto-organisation »³⁶⁹. Évaluons donc ce que ce nouveau modèle complexe fait « gagner » ou fait « perdre » au niveau de l'analyse du présent fragment.

3.2.2. Évaluer le nouveau modèle de type fractal

Édifié sur le modèle triangulaire du Sierpinski, cette disposition en abîme de type fractal doit être, avant tout, placée dans le catalogue des fractales, ce qui pose d'emblée un problème. Nous connaissons deux grandes catégories de fractales : naturelles et déterministes³⁷⁰. Notre modèle intègre, en quelque sorte, les deux catégories. D'une part, il s'agit d'une image fractale naturelle, car la notion de l'infini est clairement restituée comme particularité spécifique aux fractales naturelles. Dans notre cas, cette notion est représentée par le seuil de plausibilité établi au niveau a_2 de *Rienzi* au delà duquel nous considérons que l'autosimilarité ne fonctionne plus. Cependant, d'autre part, nous avons bâti l'image de cette fractale sur un modèle déterministe, triangulaire, qui selon la définition permet l'autosimilarité à l'infini. En dépit de cette ambivalence, et vu le fait que la notion de l'infini ne peut pas être envisagée comme dimension purement mathématique dans le cas du littéraire, nous plaçons notre modèle dans la première catégorie, celle des fractales naturelles en dépit d'une image géométrique uniforme trouvée³⁷¹.

³⁶⁹ Il s'agit du mouvement des systèmes complexes, mouvement défini par Susan Condé, comme la « tétralogie d'Edgar Morin ». Voir *Idem*, p. 153.

³⁷⁰ Voir page 117 ci-dessus.

³⁷¹ Nous rejoignons aussi les affirmations de L. Dällenbach même qui montre l'impossibilité d'une réduplication à l'infini dans le littéraire. Voir notre deuxième chapitre.

Ensuite, cette disposition en abîme de type fractal reprend une des interrogations qui problématise le procédé de la mise en abîme, selon L. Dällenbach. Il s'agit de la visualisation d'une figure cohérente de la continuité. Vu le processus si complexe de la réflexion envisagé par l'auteur, nous sommes en droit de nous demander dans quelle mesure nous pouvons parler d'une continuité et comment départager celle-ci d'une fausse continuité dans le cadre du modèle réflexif du fragment étudié et disposé en abîme. Nous estimons qu'il est essentiel de faire intervenir la science des fractales pour pallier ce manque détecté dans ce procédé. Nous trouvons la résonance à notre démarche dans la méthodologie de L. Dällenbach même. Dans notre cas, le motet « Miserere » s'impose, car c'est lui qui est reproduit à différentes échelles devant la réplique de tout autre image possible ou de tout autre modalité aussi. Une première figuration d'un « modèle réduit » apparaît tel le modèle de Lévi-Strauss.³⁷² Le modèle réduit qui apparaît ici est le « Miserere » ou ce que nous avons appelé le *pattern* d'une fractale. L'analyse en abîme du fragment dans ce *Journal* s'entame grâce au « Miserere », se poursuit à la manière d'une triade délimitée par l'amour, la nuit et la mort et s'achève aussi à son niveau, car les mêmes caractéristiques se retrouvent à chaque niveau, dans des récits différents appartenant aux systèmes de signes différents et à des époques différentes. Ainsi, notre *pattern* a le mérite de « simplifier le complexe » et de transformer le passé en présent.

Simplifiant la complexité de l'original, la réplique fictionnelle convertit le temps en espace, transforme la successivité en contemporanéité et par là même, accroît notre pouvoir de *com-prendre* [nous soulignons]³⁷³.

Il revient donc à l'image fractale envisagée ci-haut le rôle de muer le temps dans un espace triangulaire qui *com-prend* l'essence et la limite du motif de « Miserere » filée au

³⁷² Voir LEVI-STRAUSS, C. (1962). *La pensée sauvage*, Paris, Plon, p. 36.

³⁷³ Voir « La fiction et ses doubles » dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 78.

long des siècles. À cela s'ajoute le fait que le *pattern* synthétise tout ce qui est indispensable et écarte en même temps tout ce qui est subsidiaire. Dès lors, il *in-forme*³⁷⁴. Ces deux propriétés attestent la complexité du « modèle réduit ».

Sans se limiter à ces deux qualités évidentes, nous devons nous demander si une telle pratique de réitération ne réduirait pas la « virtualité polysémique textuelle », pour reprendre le terme de L. Dällenbach. En effet, nous savons que l'homme ne compose pas avec l'ordre, il est difficile de trouver des signifiants diversifiés dans un ordre trop rigoureux. L'expérience de l'art nous apprend que l'homme vérifie sa créativité surtout lorsqu'il est devant le désordre. L'expérience de la lecture nous le confirme aussi. C'est aussi la raison pour laquelle le fragmentaire (le texte morcelé) invite à une si riche interprétation, éclectique, composite. L'aspect trop ordonné de la fractale littéraire triangulaire trouvée, ici, pourrait incarner une faille du modèle. Toutefois, en se réitérant depuis l'abîme du texte, le *pattern* « Miserere » irradie son pouvoir en l'imprimant au fragment entier du récit cadre, voire même aux autres fragments du *Journal*. Le thème de la souffrance renfermée dans le « Miserere », thème identifié dans l'abîme de ce fragment ne se stabilise pas à cet endroit précis, mais s'engage dans un mouvement dynamique qui le relie à d'autres extraits de ce journal³⁷⁵. Nous considérons qu'il procède ainsi à une véritable amplification et en aucun cas à une perte de signification³⁷⁶.

³⁷⁴ Voir *Idem*. Nous comprenons aussi *in-forme* comme étant aussi forme dans sa forme, fractale dans l'ensemble dont elle fait partie.

³⁷⁵ L'image de la souffrance lisible d'une manière évidente dans d'autres extraits du journal, voir note 363, p. 132.

³⁷⁶ Nous retrouvons aussi l'écho des considérations de Jakobson. Telle la redondance en linguistique étudiée par l'auteur comme moyen de différencier les niveaux et les fonctions du langage, la redondance d'un noyau thématique permettrait de mieux apprécier la « stratification » complexe d'un thème au niveau du journal. Voir JAKOBSON, Roman, (1973). *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions du Minuit, p. 17-18.

Par rapport à un mouvement apte à incarner le continu, L. Dällenbach édifie un paradigme binaire pour le procédé de la mise en abîme. Il envisage les « *mises en abyme particularisantes* », qui reposent sur l'existence évidente d'un « modèle réduit » auquel revient la tâche de « comprimer la signification de la fiction » et les « *mises en abyme généralisantes* », qui reposent sur des transpositions et qui « font subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n'eût pas été capable par lui-même »³⁷⁷. Cependant, l'auteur constate que, dans chacun de ces deux cas, la mise en abîme « fonctionne comme un modificateur en + ou – de déterminisme³⁷⁸ », le degré de liberté et l'effet de simplification étant sous la stricte dépendance de la classification proposée. Où placer notre nouveau modèle de type fractal pour restituer correctement sa fonction ?

Nous constatons que la classification de L. Dällenbach pourrait être remise en cause dès l'apparition de celui-ci. En effet, par ses propriétés et par ses fonctions, la « fractale littéraire triangulaire » a le pouvoir de réunir les deux classes. Il est un « modèle réduit » qui comprime la signification, tout en la généralisant en même temps³⁷⁹. C'est un de ses grands mérites, celui de laisser entrevoir ainsi la continuité du microcosme au niveau du macrocosme qui le contient, la continuité du fragment au niveau du Système. Si une forme est apte à englober plusieurs missions tout simplement en se réitérant, elle est aussi apte à donner lieu à de nouvelles stratégies de lecture, porteuses à leur tour de nouvelles valeurs qui prévalent si l'analyse est conduite à la manière des fractales.

³⁷⁷ Voir DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 81.

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ « Miserere » synthétise la signification de la disposition triangulaire de l'amour, de la mort et de la nuit, ce qui lui permet de renfermer dans son espace l'image de la souffrance qui se généralise depuis l'obscur du non-dit de l'abîme du fragment jusqu'au récit cadre du *Journal*.

3.2.3. Lire (se représenter) le nouveau modèle de type fractal

Avant tout, il s'agit de saisir une distinction entre le procédé d'emboîtement et celui d'auto enchâssement, procédés régis par une disposition en abîme dans un texte littéraire, comme le suggère L. Dällenbach. L'argumentation de l'auteur qui re-exploite les principes de Noam Chomsky est tout à fait convaincante à l'égard de la réception des deux types de procédés dans les textes disposés en abîme. Nous retenons l'avis de L. Dällenbach qui affirme que si tout lecteur peut *com-prendre* un nombre fini d'emboîtements (à cause de la finitude de la mémoire), il lui est encore plus difficile de supporter l'auto enchâssement (*self-embedding*, d'après le terme de mécanique perceptive de N. Chomsky)³⁸⁰. Nous trouvons l'écho de cette explication dans la théorie de W. Iser qui montre qu'au cours de la lecture « l'attente et la mémoire se réfléchissent mutuellement »³⁸¹. La disposition en abîme du fragment étudié invite le lecteur à opérer une synthèse entre les signes indiqués par le texte (quant à l'amour, la mort et la nuit) et leurs représentations, synthèses qui sont essentiellement bâties sur des *images*³⁸². Pour que ces images prennent contour, il faut convoquer notre pensée et notre système référentiel³⁸³. Aussi l'image devient « catégorie centrale de la représentation »³⁸⁴. Son rôle essentiel n'est pas de faire apparaître la fractale en tant qu'objet mais comme signification. C'est le mérite du littéraire de convoquer une implication personnelle

³⁸⁰ Voir CHOMSKY, Noam (1966). « La notion de règle de grammaire », dans *Langage 4*, ouvrage cité dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, note 1, p. 201.

³⁸¹ ISER, W. *Ibid.*, p. 245

³⁸² Voir « Les synthèses passives du processus de lecture » dans ISER, W. *Idem.*

³⁸³ C'est uniquement ainsi que nous pouvons dépasser la limite du fragment, comme nous l'avons montré au premier chapitre. Voir page 25.

³⁸⁴ ISER, W. *Op.cit.*, p. 249.

beaucoup plus substantielle que dans le cas des autres arts (la peinture, la photographie, le filmique, où nous sommes devant une image toute configurée)³⁸⁵.

Il est essentiel de lire le « Miserere » comme un *pattern* triangulaire qui se réitère pour que l'image d'une fractale s'élabore. Comme dans le cas des autres domaines de l'art, la fractale fait ici apparition dans un univers surchargé, qui ne cesse pas de se surcharger au fur et à mesure de la descente de chaque niveau dans l'abîme du texte. L'image peut donc se dérober facilement. C'est la raison pour laquelle nous avons intérêt à associer l'image à une forme. Or, appréhender une forme là où le langage « s'échappe à lui-même et nous échappe aussi » prouve l'interactivité du lecteur. L'auto enchâssement devient enchaînement. Nous résolvons non seulement le problème du résumé dans la mise en abîme (car voir une image fractale ne signifie pas résumer chaque fois le récit qui l'encadre, l'autosimilarité le prouve) mais aussi la dérision déclenchée par une image d'enchâssement (car la mémoire a sa limite).

En dernier lieu, il nous reste à élucider l'apparition d'une « idéologie de disparition » par l'effacement de la diariste devant les personnages de l'abîme. Dans le modelage mis en place selon le procédé de L. Dällenbach, nous avons identifié cet aspect comme faille³⁸⁶. Les fractales remédient à cette lacune aussi. Faire enchaîner une image précise, ordonnée et cohérente, image associée aux trois personnages mentionnés plus haut, n'altère nullement leur priorité identitaire dans le cadre de la disposition en abîme, bien au contraire, cela y constitue « le fil d'Ariane » qui relie Henriette à Léonore et à

³⁸⁵ Nous comprenons la notion d'implication personnelle en tant que présence effective du lecteur dans le texte ce qui suscite sa souscription affective. Voir notre deuxième chapitre sur la présence du lecteur dans le texte. Voir aussi la théorie de W. Iser sur le caractère affectif de l'image de représentation dans *Idem*, p. 253.

³⁸⁶ Nous avons constaté qu'Henriette s'efface en quelque sorte devant Léonore et Irène. Voir deuxième chapitre.

Irène. L'image de la diariste est l'image d'une homothétie interne de grands et de petits détails inter-médialisés à l'aide de la fractale.

Considéré de type fractal, le modèle réflexif permet l'apparition du paramètre qui quantifie le « Système dessaullien ». Dans le cadre de ce Système, la *self variation* de l'image d'origine de l'amitié mène à la *self représentation* de l'image de l'amour par une *self itération*. Il s'agit de la *self itération* du *pattern* « Miserere » qui se fait l'icône de la souffrance lue non seulement en abîme, mais aussi en surface du texte sous une même forme dans ce journal intime.

Particularisé de la sorte, le « Système dessaullien » se voit en mesure de rétablir la distinction faite par C. Zaharia entre discontinuité et fragment³⁸⁷. D'un côté, la discontinuité est « multiplication de l'Un en le divisant ». Il s'agit de la division de l'Un (la souffrance) en le multipliant par la réduplication d'un même noyau, *pattern*. La discontinuité apparente laisse entrevoir la continuité par cette itération précisément. De l'autre côté, le fragment est vu comme « entité irréductible à d'autres éléments qui conservent ses propriétés initiales », c'est-à-dire, il est vu comme une limite³⁸⁸. La limite pour nous est la fractale, donc illimitée, figurée dans ce fragment par une image rigoureuse qui devient symbole du « Système dessaullien ». Avec l'apparition des fractales une nouvelle interprétation du *Journal* d'Henriette Dessaulles s'amorce. Néanmoins, cela ne signifie pas la fin de sa lecture. Trouver une image parfaite ne signifie pas achever un processus représentatif. L. Dällenbach le montre en s'appuyant sur l'exemple de Josiah Royce. Ce dernier prend l'exemple de la carte d'Angleterre, qu'il imagine fidèlement reproduite et finie, bien délimitée. Devant cette carte, il se rend

³⁸⁷ Voir notre premier chapitre, p. 22.

³⁸⁸ *Idem*.

compte qu'elle « contient une carte de la carte [...] jusqu'à l'infini »³⁸⁹. Dès lors l'inquiétude s'installe.

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Milles et Une Nuits* ? Que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Je crois avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs³⁹⁰.

Lorsque B. Mandelbrot étudie, la carte de la côte de la Bretagne pour « mesurer » son irrégularité, trouve-t-il un « remède fractal » qui guérit cette angoisse qui s'étend jusqu'au littéraire aussi ? Le symbole réitérant du « Système dessaulien » repéré, sommes-nous encore « inquiets » que la diariste Henriette Dessaulles, interprétant le « Miserere », interprète aussi un « acte du supplice » et une « scène du rideau » ? Sommes-nous encore plus « inquiets » que Maurice, spectateur de la diariste qui confie inconsciemment sa souffrance par la musique, est aussi le spectateur de Léonore et d'Irène, ce qui amplifie l'effet d'une « promesse », sa mort à venir ? Sommes-nous surtout « inquiets » que Maurice entreprenne ce geste d'écoute prémonitoire tout en étant aussi personnage dans le *Journal* d'Henriette ? Enfin sommes-nous, lecteurs empiriques, « inquiets » que ce fragment intimiste nous emprisonne dans son engrenage, où il nous invite à « jouer » avec des possibilités chaotiques et ordonnées du texte ?

Lire signifie être manipulé aussi par le texte³⁹¹. La méthode de la mise en abîme le prouve, peut-être d'une manière encore plus évidente, ainsi revisitée par la science des fractales. Nous sommes en présence d'un texte qui se « donne en représentation ». Son

³⁸⁹ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 218.

³⁹⁰ BORGES, J-L. (1957). *Enquêtes*, Paris Gallimard, p. 83, cité dans DÄLLENBACH, Lucien. *Idem*.

³⁹¹ Nous comprenons la notion de jeu dans le sens philosophique attribué par Gadamer qui affirme aussi que « jouer c'est toujours être joué », c'est-à-dire manipulé aussi. Voir GADAMER, Hans-Georg (1976). *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Wahl, François, dir., p. 32.

mode de se constituer par l'acte de lecture est sa propre représentation. « Or, se donner en représentation est un aspect universel de l'être et de la nature »³⁹². La fractale « être mathématique » devenue universel est aussi présent dans le littéraire où il « se donne en représentation » depuis l'abîme du texte du *Journal* d'Henriette Dessaulles, tenant son lecteur sous son charme particulier tout en l'incitant à une nouvelle « réflexion ». La mise en abîme, ses particularités, ses mécanismes impliquent « l'introduction à une nouvelle ontologie formelle de la littérature³⁹³ ». Pareille au procédé de la mise en abîme, les fractales nous interpellent sur un terrain conceptuel innovateur que nous n'avons pas intérêt à contourner désormais, car les fractales pourraient répondre aux exigences des textes de plus en plus morcelés, multipolaires, ou hyper réflexifs, textes qui entraînent une crise de la mise en abîme telle qu'envisagée jusqu'à présent. Les fractales nous positionnent finalement devant une nouvelle *weltanschauung*.

3.3. Profiler un contour du concept du fractal à partir du littéraire

De la monade (Leibniz) au hérisson (Schlegel), le fragment, « entité autosuffisante » fait glisser son épistémologie dans celle des fractales et confirme son évolution dans l'espace du texte littéraire aussi entre ouvert et fermé, dans le cadre d'« une écriture en train de se faire ». Avec l'apparition des fractales dans le texte littéraire, un nouveau cycle recommence. Nous sommes en plein « éternel retour » de l'ordre et du chaos dans le littéraire. Il importe de comprendre le sens de cette évolution

³⁹² *Idem*, p. 34.

³⁹³ FOUCAULT, Michel (1963) « Le langage infini », *Tel Quel* n° 15, p. 47, cité dans DÄLLENBACH, Lucien. *Ibid.*, p. 149.

et de cerner les problèmes qu'elle soulève. Ainsi, nous devons comprendre dans quelle mesure la fractale contribue également, à partir du littéraire (la théorie littéraire), à la définition du concept du fractal, de la fractalité. La définition du concept est nécessaire pour compléter l'analyse de cette nouvelle forme dans son dynamisme³⁹⁴. Comme première démarche, la philosophie de Leibniz s'avère indispensable. Cette philosophie est définie par excellence comme philosophie de l'ordre, inextricablement liée aux vérités mathématiques³⁹⁵.

Grâce à la notion de la monade, Leibniz montre que le monde entier est contenu dans chaque substance individuelle et il n'existe que dans cette inclusion³⁹⁶. Or, qu'est-ce qui distingue ces substances ? Ce qui les distingue est le fait qu'elles expriment toutes le même monde, mais pas le même morceau³⁹⁷. C'est-à-dire que la cellule herméneutique mise en place dans ce journal, appelée « Système dessaullien », exprime à sa façon la totalité, mais pas le même morceau de totalité, qu'une autre cellule désignerait. Dès lors, le littéraire comme le monde est une complication du concept d'expression. Y voir la fractale signifie compliquer le concept de théorisation du littéraire. Pourquoi ? Car la fractale est peut-être la seule forme apte à reconsidérer la relation existante entre le

³⁹⁴ Voir Deleuze qui affirme que le concept est une création dynamique qui fait « bouger les choses ». Voir le séminaire sur Leibniz donné le 15.04.1980 à l'université Paris VIII – Vincennes *Les cours de Gilles Deleuze* [En ligne] <http://www.webdeleuze.com> (Page consultée régulièrement). Voir aussi « Sur la philosophie » dans DELEUZE, Gilles (2003). *Pourparlers*. Paris, Édition du Minuit, p. 186.

³⁹⁵ Mis à part la notion de monade, du pli, notions qui sont essentielles dans le cadre de notre étude, nous devons aussi préciser que Leibniz propose le calcul différentiel et l'analyse infinitésimale. Leibniz a constamment trouvé écho aux vérités métaphysiques dans les calculs mathématiques. C'est la raison pour laquelle nous l'envisageons comme point de départ dans l'essai de conceptualisation où la notion de fractale passe à celle de fractalité, du fractal.

³⁹⁶ « La monade n'est autre chose qu'une substance qui entre dans les composés, simple, c'est-à-dire sans parties » *Monadologie* § 1, dans *Dictionnaire des philosophes* (1984). Paris, PUF, Denis Huisman, dir., p. 1709. Voir aussi l'explication de la monade

³⁹⁷ Nous retenons la précision faite par Deleuze quant à la dualité qui doit être constamment maintenue pour correctement définir la monade de Leibniz : « le monde n'existe que dans la monade qui l'exprime et les monades n'existent que pour le monde qu'elles contiennent ». Voir le cours « Leibniz -19.05.1987 ». *Op.cit.*

principe d'identité et le principe de contradiction dans un système textuel, principes essentiels qui interviennent également dans la monadologie. À partir d'un principe d'identité, on peut arriver à un principe de contradiction chez Leibniz³⁹⁸. Pour saisir ce passage, il faut faire appel à l'interactivité, c'est-à-dire saisir la superposition de la science, de la philosophie et de la littérature. On peut démontrer scientifiquement qu'un triangle détient toujours trois angles et qu'il n'y a pas de liberté possible dans ce cas, car nous sommes aptes à démontrer l'identité entre l'existence du triangle et l'existence des trois angles. Nous sommes en présence d'une vérité régie par le principe d'identité où le contradictoire est impossible. Par contre, pour une vérité régie par la raison suffisante (le raisonnement), les choses se complexifient, car, à ce niveau-là, la contradiction est possible. Concrètement, dans notre cas, la diariste Henriette aurait pu ne pas interpréter le « Miserere » à la demande de Jos (un acte tout à fait envisageable, il y a donc liberté à ce niveau de réflexion). Oui, mais si Henriette n'avait pas interprété « Miserere », il aurait fallu un autre fragment à cet endroit, dans ce journal. Un autre fragment entraîne une autre action. Ceci est *impossible* avec le *Journal* dont il fait partie. En général, une chose ne doit pas uniquement exister, mais elle doit être *compossible*³⁹⁹. Les fractales ne doivent pas uniquement exister dans un texte, mais doivent aussi être *compossibles* avec ce texte. Il est peut-être important de considérer cet aspect de la compossibilité dans la mesure où la fractale mène vers un Système ouvert, qui demeure ouvert (voir la définition

³⁹⁸ Voir la démonstration de Deleuze, *Idem*.

³⁹⁹ Deleuze explique la création du concept de *compossibilité* pour désigner une logique plus restreinte que celle de la possibilité logique. Voir *Idem*. Le principe de compossibilité nous donne la possibilité d'avancer dans notre raisonnement, tout en convoquant une certaine rigueur de l'analyse. En convoquant les vérités d'essence, mathématiques et les vérités d'existence, nous prouvons l'interaction science/philosophie. En appliquant (en surface) ce principe dans le cas des fractales repérées dans un texte, nous prouvons l'interaction lettres/philosophie et nous consolidons l'analyse. Nous précisons aussi que ce principe de compossibilité a été envisagé par Deleuze pour l'étude des séries extensives, notion inextricablement liée à celle de l'infini.

de la fractale comme « limite illimitée »). Or, un Système est ouvert lorsque ses principes « se rapportent à des circonstances et non pas à des essences »⁴⁰⁰. Le « Système dessaullien » mis en place dans ce journal et analysé à l'aide d'une fractale est ouvert, car il se rapporte à la circonstance de l'interprétation du motet du « Miserere ». Et par là même il est *compossible* avec ce *Journal*.

Dès lors, nous associons au premier énoncé (le triangle a trois angles) le statut d'une vérité d'essence, analytique, alors qu'au deuxième énoncé (Henriette interprète « Miserere »), nous donnons le statut d'une vérité d'existence, car la diariste ne peut interpréter « Miserere » que si ce motet existe aussi. Quelle est la différence entre les deux vérités dans le cadre de notre étude ? La deuxième vérité suppose non seulement l'existence du « Miserere » en réalité, mais aussi le fait que ce motet soit inclus dans la notion individuelle d'Henriette Dessaulles. Nous avons vu que le « Miserere » en tant que *pattern* d'une fractale symbolise la souffrance. Or, dans la notion de souffrance, c'est le monde entier qui est contenu⁴⁰¹. L'analyse irait à l'infini dans ce sens. Elle serait apte à se déployer à l'infini uniquement sous cet angle et non pas autrement (nous avons montré que l'autosimilarité ne fonctionne plus au delà du niveau a_2). Autrement dit pour démontrer l'identité Henriette = souffrance, il nous faudrait une série infinie d'opérations. C'est à ce niveau que se situe la différence entre la notion de l'infini mathématique et l'infini de la philosophie. Si une vérité d'essence (analytique, mathématique) est finie,

⁴⁰⁰DELEUZE, Gilles (2003). « Entretien sur *Milles Plateaux* », dans *Pourparlers*. *Ibid*, p. 48.

⁴⁰¹Nous retrouvons écho à cette démarche dans l'analyse infinitésimale, trait de la nouvelle mathématique proposée par Leibniz. « L'analyse infinitésimale est un calcul des différentielles. La psychologie est le même calcul, appliqué aux petites perceptions. [...] La nouvelle mathématique envisage le continu et utilise le passage à la limite ». SERRES, Michel. Paris, PUF, coll. « Épiméthée », p. 208. C'est une voie pour saisir le passage : objectivation-subjectivation-objectivation.

Voir aussi l'exemple du personnage proustien qui renferme un monde entier, dans DELEUZE, Gilles (2003). *Proust et les Signes*, Paris, PUF.

une vérité d'existence est infinie et contingente (pour Leibniz, il y a un monde dans un monde, dans un monde)⁴⁰².

D'un autre côté, nous savons qu'une analyse infinie est avant tout une analyse virtuelle. L'association du terme infini et virtuel est importante pour la fractalité. La fractale, une forme en train de se former perpétuellement est une « hétérogénéisation en acte » issue de la conjonction du réel et du virtuel⁴⁰³. En vertu de cette complexité, nous considérons que la présence de la fractale dans le texte littéraire induit un nouveau *point de vue*.

Pour définir la notion de point de vue, nous mandatons une fois de plus la science de cette démarche. Leibniz marque un double progrès qui vise à la fois les mathématiques et la philosophie, lorsqu'il démontre qu'il y a une essentialité, une objectivité du sujet. Cette essentialité est liée au point de vue, car chaque notion individuelle a son point de vue (nous ne pouvons pas prendre position envers un fait quelconque sans avoir délimité auparavant notre point de vue). Mais pour Leibniz chaque découverte devait être incluse dans un modèle, par souci de systémativité. Son modèle est un « modèle mathématique du système et système philosophique de modèles mathématiques »⁴⁰⁴. Autrement dit,

⁴⁰² C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de passer par le principe de compossibilité. Ce principe offre une bonne voie d'analyse des séries extensives, qui interviennent aussi dans notre analyse. Les séries extensives se définissent par le fait d'être infinies et d'entrer dans le rapport partie/Tout. Il y a trois types de séries dont nous retenons ici le troisième type, celui spécifique à Leibniz. Il s'agit des séries convergentes qui ont pour propriétés supplémentaires de se prolonger les unes dans les autres, de manière à constituer un monde conjonctif, le monde qui sera exprimé par chaque fragment. Ce type de séries permet à Leibniz de définir les individuations. En fait, chez Leibniz : extension/intension/individuation. Voir cours « La logique de l'événement - 07/04/1987 », dans *Les cours de Gilles Deleuze*. *Ibid.*

⁴⁰³ Voir le nouveau principe du *formisme* qui montre que « la forme est formante ». MAFFESOLI, Michel (1993). « Considérations épistémologiques sur la fractalité », dans CONDÉ, Susan. *Fractalis. La complexité fractale dans l'art*. Paris, Éditions de « La Différence », p. 9-39.

COUCHOT, Edmond (2003). « Virtuel » dans *Grand Dictionnaire de la philosophie*. *Ibid.* p. 1077-1078.

⁴⁰⁴ « La notion de modèle », dans SERRES, Michel (1968). *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. *Ibid.* p. 62-71.

nous trouvons toujours écho philosophique dans une notion mathématique, tout comme nous trouvons écho mathématique dans la philosophie.

L'analyse des points de vue en mathématique est liée à la géométrie projective. Dès lors, non seulement chaque notion individuelle a son point de vue, mais le secret du point de vue est géométrique, mathématique⁴⁰⁵. Michel Serres montre que pour Leibniz, le centre de configuration d'une figure régulière est le point de vue. Autrement dit, à la géométrie du centre se substitue la géométrie du point de vue, en introduisant une perspective autre. Cette perspective n'est pas uniquement mathématique, mais aussi philosophique⁴⁰⁶.

Mis à part cette capacité de perspective, le point de vue se définit comme étant en rapport avec une variation de séries et comme étant en puissance d'ordonner le cas⁴⁰⁷. Dans notre cas, nous vérifions ces caractéristiques qui légitiment à considérer le « Miserere » comme un point de vue qui impose sa « géométrie » triangulaire depuis le centre du fragment étudié. Mais le « Miserere » est aussi point de vue, car il est vu en rapport avec une variation de séries et il est en puissance d'ordonner le texte⁴⁰⁸. En outre, le « Miserere » est un point de vue, car il est condition de manifestation d'une vérité dans

⁴⁰⁵ Dans la logique leibnizienne, le point de vue est géométral et non pas psychologique. À la limite, le point de vue est psycho géométral, selon Deleuze. À savoir que Leibniz était un homme de notion et non pas un psychologue. Il montre que le point de vue des hommes est toujours fini, « notre perception se réduit à une perspective conique », car il converge toujours à un point. C'est juste le point de vue de Dieu qui est infini et d'une autre forme. Identifier donc le point de vue comme géométrique, *calculus situs*, relève d'un savoir mathématique particulièrement riche. Vu le fait que le modèle leibnizien est mathématique et philosophique en même temps, cela nous permet de traiter la perception sous un angle différent qui restitue l'importance de la forme (géométrie triangulaire) dans le cas de notre fractale. « Du connaître [...] nous sommes conduits au savoir, du savoir perceptif, nous revenons à l'activité perceptive comme si le cycle communication (de substances) – expression (représentation) – signification – objet (phénomène) – essence était indifféremment plongé dans l'ordre du subjectif. » Voir « Les multiplicités représentatives » dans SERRES, Michel, *Op. cit.*, p. 151, p. 153.

⁴⁰⁶ Leibniz crée pour la première fois la philosophie de perspective qui se verra reprise, revisitée et élargie par Nietzsche, plus tard.

⁴⁰⁷ Voir « Leibniz- 19.05.1987 » dans *Les cours. Ibid.*

⁴⁰⁸ Mettre en rapport et en forme triangulaire l'amour, la mort et la nuit signifie mettre en série les phénomènes qui définissent « Miserere » aussi.

ce texte (la vérité de la souffrance)⁴⁰⁹. Alors si dans la philosophie, le point de vue introduit une perspective, il le fait aussi dans le cas du littéraire. Cette perspective n'est jamais frontale, ne permettant pas de saisir une forme d'emblée (c'est la raison pour laquelle le point de vue est essentiellement de perspective baroque) :

[...] le point de vue n'est pas une instance à partir de laquelle on saisit une forme, mais le point de vue est une instance à partir de laquelle on saisit une série de formes, dans leurs passages les unes dans les autres, soit comme métamorphoses de formes : passages d'une forme à une autre, soit comme anamorphose : **passage du chaos à la forme** [nous soulignons]. C'est le propre de la perspective baroque⁴¹⁰.

Nous constatons que le concept du fractal intègre des caractéristiques du baroque par le truchement du point de vue. Étant dans une logique du fragmentaire en abîme déployé sur plusieurs niveaux de profondeurs, nous constatons que cette perspective n'est pas frontale non plus dans notre cas.

Toujours dans cette perspective, le point de vue détient la propriété d'opérer aussi le passage vers l'inclusion (*inesse*)⁴¹¹. Quelle est l'importance de cette notion dans notre étude ? Nous l'associons avant tout au *dedans* spécifique de l'écriture intimiste. Nous l'interprétons aussi comme notion qui n'est pas uniquement propre à la monade qui renferme le monde, le Tout à son échelle, mais aussi comme notion propre au pli. Le pli a déjà été envisagé comme « essence » dans laquelle on peut puiser des aspects pour définir le concept du fractal. S. Condé propose comme « emblème » pour le fractal, « une structure complexe qui célèbre ses propres plis »⁴¹². Le pli légitime une origine possible pour le concept du fractal, car « le pli est le contenu d'une enveloppe, l'enveloppe est la

⁴⁰⁹ « On ne trouve aucune vérité si on n'a pas un point de vue déterminé ». G. DELEUZE, cours du 16/12/1986. *Ibid.*

⁴¹⁰ G. DELEUZE, *Idem.*

⁴¹¹ *Inesse* est une notion latine qui désigne l'inclusion, impliquant ainsi un dedans, un « plein supposé », comme dans le cas des monades. Voir SERRES, Michel, p. 314.

⁴¹² CONDÉ, Susan (1993). *Fractal. La complexité fractale dans l'art*. Paris, Éditions de « La Différence », p. 43

raison du pli »⁴¹³. S'il fallait prouver cette propriété en nous basant sur notre modèle, nous constaterions que :

- Le *pattern* est ce qu'on « met » dans une fractale, la fractale est la raison d'être du *pattern*.
- La souffrance est ce qu'on met à l'intérieur du « Miserere », *pattern* dans le modèle réflexif de type fractal. Le modèle réflexif fractal est la raison du « Miserere »⁴¹⁴.

À la lumière de ces considérations, nous adhérons à l'affirmation selon laquelle le pli ne présuppose pas uniquement, le pli *implique*.

Ce qui est plié est nécessairement enveloppé dans quelque chose sinon ce ne serait pas plié. Ce qui est plié n'est plié, ce qui est courbe n'est courbe que pour être enveloppé. Enveloppé, en latin, c'est *involvere*, ou *implicare*. Impliqué, enveloppé, c'est la même chose. *Implicare*, c'est quoi ? C'est l'état du pli qui est enveloppé dans quelque chose, qui est impliqué dans quelque chose. Ce qui est plié et par la même impliqué dans quelque chose. C'est d'une grande beauté tout ça, c'est aussi beau qu'une oeuvre d'art. Et par rapport à une oeuvre d'art ça a un avantage, c'est que, en plus, c'est vrai. C'est vrai les choses se passent comme ça⁴¹⁵.

Ce que le pli implique dernièrement est aussi peut-être la fractalité, vue dans sa « dynamique hermétique »⁴¹⁶. Cette dynamique est possible non seulement puisqu'il y a un contenu dedans, mais aussi car le pli se déplie, se replie sans cesse ainsi assurant et assumant une progression⁴¹⁷. Cependant, nous posons la nécessité de bien analyser et comprendre cette progression, car c'est à ce niveau précis que le modèle du pli pourrait

⁴¹³ G. DELEUZE. *Idem*.

⁴¹⁴ Ce cheminement devrait être suivi aussi dans le cas d'autres textes soumis à ce type d'analyse.

⁴¹⁵ G. DELEUZE. *Idem*.

⁴¹⁶ CONDÉ, Susan (2001). *La fractalité dans l'art contemporain*. *Ibid*.

⁴¹⁷ Il faut comprendre le dépli non pas comme le contraire du pli mais comme ce qui suit le pli. Voir DELEUZE, Gilles (1993). *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris, Les Éditions du Minuit, coll. « Critique ».

ne plus fonctionner (d'où la nécessité de définir un nouveau concept du fractal)⁴¹⁸. Il reste encore à élucider dans quelle mesure le fractal rendrait donc possible l'intersection, la bifurcation dedans/passage⁴¹⁹. Pour toutes ces raisons, nous attestons la possibilité, la nécessité même de l'analyse de la fractale dans et depuis le littéraire sous un angle conceptuel sous l'angle de sa fractalité.

3.3.1. Esquisser une grille d'analyse des modèles de type fractal dans le texte littéraire

Dans l'ensemble, l'idée qu'on pourrait se faire quant à un « cahier de charge » des fractales dans le littéraire est complexe. La question est d'identifier quand et pourquoi il y a des images de type fractal dans un texte, et comment celles-ci fonctionnent et mettent en marche l'engrenage d'un texte disposé en abîme (ou d'un texte analysé selon une autre méthode). Mais la question est aussi de délimiter l'orbe épistémologique des fractales à partir du texte. Au terme de cette analyse, nous sommes en mesure d'affirmer que, pour

⁴¹⁸ Lorsque le pli se déplie et se replie, il peut aussi changer de forme, alors que la fractale s'organise toujours autour de son *pattern*.

⁴¹⁹ Si le monde de Leibniz a deux étages (âme et matière), le nôtre en a plusieurs. Les frontières entre ces multiples niveaux sont de plus en plus floues, n'étant plus de lignes de démarcations mais des passages, des territoires, eux aussi de plus en plus nombreux. De nos jours tout est quantifié à la puissance ⁿ. Nous n'avons plus un dédale, nous avons des dédales ⁿ. Nous n'avons plus une frontière (comme celle vue depuis toujours dans la culture occidentale entre corps/âme, nature/culture, réel/virtuel). Nous avons des frontières ⁿ. Vivre ce monde signifie développer « l'art des intervalles » mais aussi y trouver là un fil d'Ariane. La fractale en est un peut-être, car elle est la première en mesure de rendre le virtuel en acte, de l'actualiser, de le faire événement, et ce, depuis le littéraire aussi, non seulement depuis d'autres formes de l'art. Nous notons l'impact du concept de la fractalité saisi surtout depuis le pictural. Nous l'avons saisi dans les peintures de Jackson Pollock. Nous continuons de le saisir dans le courant très moderne des fractalistes composé d'Edward Berko, Jean-Paul Agosti, Carlos Ginzburg entre autres. La fractalité essaye d'être interprétée à partir du pictural. Nous notons les commentaires du philosophe Edgar Morin, du sociologue Michel Maffesoli, pour ne nommer que quelques-uns. Voir aussi les deux ouvrages publiés autour de la fractalité dans l'art (pictural notamment) par Susan Condé, CONDÉ, Susan, *Fractalis, Ibid;* et *Fractalité dans l'art contemporain. Ibid.*

que les fractales existent dans un texte littéraire non simplement au niveau d'une simple métaphore du chaos et de l'infini, nous sommes mis en demeure de repérer leur *pattern* et d'identifier leur grille morphologique, grille que nous avons réduite à trois niveaux : l'homothétie, l'invariance d'échelle (qui présuppose l'existence d'une hiérarchie donc) et l'autosimilarité. Pour que les fractales dessinent leur fractalité depuis un texte littéraire, il faut valoriser, délimiter ou disqualifier avant tout la monade et le pli (les deux éléments sur lesquels nous nous sommes arrêtée). À partir de là, nous pouvons essayer de créer un nouveau concept⁴²⁰.

La fractale nous a appris dans cette analyse, que nous contemplons dans le texte une image qui « sait » davantage sur le fragment et sur son rapport d'indépendance et de dépendance au Système. Elle a porté sa contribution à l'enrichissement interprétatif des faits tout comme elle l'a fait aussi dans d'autres domaines (économie, géographie, médecine, etc.). La fractale, « être mathématique » rendu universel morphologiquement, demeure singulière au niveau de son concept. Tel le concept du pli, le fractal est « différentiel » et « différenciant »⁴²¹. Par la manipulation de ce nouveau concept du fractal, de la fractalité, on arrive à se connecter à des réalités non philosophiques.

⁴²⁰ Nous précisons que nous nous limitons à esquisser, dans la présente étude, l'analyse conceptuelle de la fractalité et son impact sur l'avenir de la théorie littéraire. Nous nous proposons d'approfondir et de poursuivre notre démarche dans notre thèse de doctorat. Dans la présente étude, nous avons surtout privilégié l'aspect morphologique des fractales, aspect envisagé dans le cadre du modèle réflexif de type fractal.

⁴²¹ DELEUZE, Gilles (2003). « Sur Leibniz » dans *Pourparlers*. Paris, Éditions du Minuit, p. 213 -223. Nous précisons que la notion et le mouvement du pli n'appartiennent ni à Leibniz ni à Deleuze, étant connus depuis l'époque des grecs dans l'art. Nous notons que le pli avait passionné aussi Mallarmé, Michaux mais qui l'ont valorisé à partir de la création littéraire ou picturale. Dans le domaine de la musique, nous notons la composition de Pierre Boulez, *Pli selon pli, portrait de Mallarmé pour soprano et orchestre*. Il s'agit de la mise en musique du sonnet « Remémoration d'amis belges » de Stéphane Mallarmé. L'image de la cathédrale de Bruges, offre au compositeur le matériau favori pour une belle alliance lettres et musique. Par le truchement du mouvement progressif du pli de la cathédrale, « pli qui se déplie, sans cesse », dans les brumes du matin, il arrive à découvrir « pli selon pli » le portrait du poète. Voir BOULEZ, Pierre (1983). *Plis selon pli*. [En ligne] <http://brahms.ircam.fr/compositeurs/texte> IRCAM-Centre « Georges Pompidou ». (Page consultée le 2 septembre 2006).

Autorisons le fractal dans le littéraire aussi. L'enjeu peut être majeur. Si le concept de la monade ou celui du pli surtout ne cessent d'inciter, depuis l'époque de Leibniz, à raisonner sur la matière, sur la vie, à partir du littéraire aussi, le concept fractal placé toujours sous l'égide du texte révélerait l'existence des systèmes de signes pluralistes efficaces et « en puissance ». Le fractal pourrait promouvoir une nouvelle dynamique textuelle à la hauteur d'une méthode littéraire.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons étudié le *Journal* d'Henriette Dessaulles dans une perspective du fragmentaire en abîme. Exploitant les références musicales, appartenant à l'opéra, nous avons construit, un système herméneutique propre à cette œuvre, appelé le « Système dessaullien » où s'opère, à différents niveaux, une évidente résonance médiatique entre plusieurs systèmes de signes (texte, musique et sciences).

Le premier chapitre a eu pour tâche de trouver le chemin d'une possible « pratique des fractales » dans le littéraire par le truchement du fragment et de son concept, notamment la problématique du seuil, de limite envisagée dans sa relation de partie indépendante et intégrante du Tout (Système). Nous avons convoqué, entre autres, les théories classiques du fragment telle la théorie émise par l'école du romantisme allemand d'Iéna (notamment la notion du fragment « hérisson », entité autosuffisante), le concept du Système de P. Valéry (comme interaction Corps/Esprit/Monde) ou l'importance de « l'exigence fragmentaire » envisagée par M. Blanchot. Toutes ces théories dessinent d'emblée cette étude comme une redécouverte. Leur examen localise et nomme des propriétés qui revendiquent, en réalité, depuis longtemps un « fait » fractal dans et pour le littéraire. Monade, hérisson, cœur du blason, ruine et temple, toujours fragment et toujours Tout, les fractales existent depuis longtemps au niveau du texte, comme elles existaient aussi dans l'abîme des calculs mathématiques ou enfuies dans la nature. Il ne manque que d'appliquer une interface, indispensable, pour les faire voir. Pour nous, cette

interface a été la philosophie, seule en mesure de combiner les données des lettres, de la musique et de la science. Ceci nous a permis d'entamer dans ce premier chapitre, la « programmation » du « Système dessaullien » à l'aide d'un *self langage* de ce journal intime qui traduit le parcours d'une *self variation* mentale vers une *self représentation*.

Le chapitre suivant a proposé une perspective du fragmentaire en abîme. Dans le but de témoigner de l'existence d'un fragment « sans reste », d'imposer au fragment d'englober le Système, le Tout, nous avons étudié les références musicales de l'opéra, disposées en abîme dans ce journal, selon le procédé de L. Dällenbach. Deux modèles ont été mis en place, le modèle héraldique, du « blason dans le blason », tel que suggéré par A. Gide et le modèle réflexif, étudié selon les grilles choisies : la grille de la réflexivité, la grille de la reduplication, la grille de la temporalité et la grille de l'objet réfléchi, telles que désignées par L. Dällenbach. Nous avons déployé l'analyse sur une échelle formée de trois niveaux de profondeurs : le récit du *Journal* d'Henriette Dessaulles, « l'Acte du supplice » du *Trouvère* de Giuseppe Verdi et la « Scène du rideau » de *Rienzi* de R. Wagner. À ce dernier niveau, nous avons établi un seuil de plausibilité, au-delà duquel nous considérons que la réflexivité ne fonctionne plus, seuil régissant donc cette disposition en abîme. Par contre, à l'intérieur de cette échelle tripartite, la réflexivité fonctionne pleinement et sous plusieurs angles, incarnant un véritable mouvement de migration d'un niveau à l'autre. Après l'évaluation de ces deux modèles, nous avons pu compléter le « Système dessaullien » d'une *promesse* et d'un *moment faveur* associés au motet du « Miserere », motet qui représente « la porte vers l'abîme » dans le fragment

intime envisagé. Cependant, des failles ont été inscrites dans le bilan établi pour ces modèles, notamment au sujet de la possibilité de faire voir la réduplication.

Le dernier chapitre s'est donné pour mission d'analyser le même exemple du *Journal* d'Henriette Dessaulles à l'aide de la toute récente science des fractales, en tant que science de la morphogenèse et science du chaos déterministe. Nous l'avons greffée sur le modèle de type réflexif de la disposition en abîme. Le « Système dessaullien » a été quantifié par un nouveau paramètre, un *pattern* qui se réitère et qui a l'habileté de restituer avec plus d'évidence l'enchaînement dans le procès d'auto-enchâssement spécifique de la mise en abîme. La *self variation* mentale mène finalement à une *self représentation*, qui se crée grâce à la *self itération* d'un noyau. Ce cheminement parachève la mise en place de notre assemblage herméneutique dynamique. Son mouvement est mieux figuré, traduisant également sa capacité d'engager l'image représentée dans une « irradiation » dans d'autres fragments de ce journal.

Nous avons formé aussi une hypothèse conclusive liée à l'établissement d'une possible critériologie des « fractales littéraires ». Pour une application des plus exhaustives possibles, nous avons posé la nécessité de l'analyse des fractales non seulement dans une perspective morphologique mais, aussi, dans une perspective conceptuelle afin de saisir la possible contribution du littéraire comme matériau à la définition de la fractalité.

Notre parcours démontre que le discours intimiste dans ce journal, surchargé du *dedans* par sa définition même, par la circonstance de la musique et par l'acte de l'interprétation du « Miserere » se fait une figure de type fractal. Ceci ouvre une nouvelle

dimension qui enrichit la polysémie virtuelle du texte intimiste, du texte littéraire en général. Cette démarche nous a permis d'inscrire ce journal écrit à la fin du XIX^e siècle, dans la matrice de notre temps où tout se définit comme « technologie de combinaison »⁴²². Surgie dans ce texte littéraire, la fractale atteste et célèbre une fois de plus l'hétérogène en « consolidant les coexistences » (texte, musique, sciences)⁴²³. Par son relief, elle cartographie autrement le fragment. En effet, elle trace dans ce journal des lignes qui demeurent toujours ouvertes, des lignes où tout s'agence à la frontière, à la limite pour se générer encore et encore et pour exercer une nouvelle « volonté de puissance ». Il s'agit de la puissance de nous faire « voir » et « comprendre » l'infini depuis un seul morceau d'un fragment du *Journal* d'Henriette Dessaulles.

La fractale, nouvelle « forme née du cortex de la machine » qui sait beaucoup plus sur « le global » et « le détail »⁴²⁴ impose sensiblement la beauté de son relief virtuel non seulement dans notre monde réel, mais aussi dans le monde de notre art, dans le monde de nos textes, entraînant à un changement du paradigme représentatif de ces derniers. C'est dire donc que « si nous savons reconnaître [des aspects des fractales] dans l'expression de l'infini dans *Les Ménines* de Velazquez »⁴²⁵, nous savons aussi reconnaître le « Miserere » comme un point de vue central, géométrique, triangulaire, dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles. Ceci fait de notre travail un « différentiel » par la nature de cet acquis et ouvre la voie vers d'autres interprétations intermédiaiques.

⁴²² Y compris au niveau des théories littéraires, car notre démarche a combiné la mise en abîme, la musicologie et la science des fractales. Voir CONDÉ, Susan (2001). *La fractalité dans l'art contemporain*, *Ibid.*

⁴²³ DELEUZE, Gilles. « Mille Plateaux » dans *Pourparlers*, *Ibid.*

⁴²⁴ Pour tous ces termes voir CONDÉ, Susan (2001), *Idem*, p. 146.

⁴²⁵ CONDÉ, Susan. « Les méthodes et techniques du fractal » dans *La fractalité dans l'art contemporain*. *Ibid.*, p. 146. L'exemple de la peinture les *Ménines* de Velazquez a aussi été envisagé par L. Dällenbach pour la disposition en abîme. Voir notre deuxième chapitre.

Bibliographie

Corpus :

DESSAULLES, Henriette (1999). *Journal, Premier Cahier 1874-1876*. Québec, Canada, Bibliothèque Québécoise.

----- (1999). *Journal, Deuxième, Troisième et Quatrième Cahier 1876-1881*. Québec, Canada, Bibliothèque Québécoise.

Ouvrages consultés :

ALBERT, Henry (1971). *Métonymie et métaphore*. Paris, Éditions Klincksieck.

ARROYAS, Frédérique (2001). *La lecture musico littéraire : à l'écoute de la Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte/ Frédérique Arroyas*. Montréal, Presses Universitaires de Montréal.

ARTAUD, A. (1956). « Fragments d'un journal d'enfer » dans *L'Ombilic de limbes*. Paris, Gallimard.

AUBIN, Anne-Marie, DION, Jean-Noël (1985). *Hommage à Henriette Dessaulles, Pionnière du journalisme féminin, 1860-1946*. Saint-Hyacinthe, Regroupement littéraire Richelieu-Yamaska.

AUBIN, Anne-Marie (1994). « Henriette Dessaulles (1860 – 1946). Les Lettres de Fadette », dans DARSIGNY, Maryse, DESCARRIES Francine, KURTZMAN, Lyne, TARDY, Évelyne. *Ces femmes qui ont bâti Montréal, la petite et grande histoire des femmes qui ont marqué la vie de Montréal depuis 350 ans*. Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 167-168.

BAKES, Jean-Louis (1994). *Musique et littérature, essai de poétique comparée*. Paris, PUF.

BARNESLEY, Michael (1988). *Fractals everywhere*. Boston, Academic Press.

BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1973). *Plaisir du texte*. Paris, Seuil, coll. « Points ».

BENJAMIN, Walter (1982). « Les Passages et Paris, capitale du XIX^e siècle, 1939 », dans *Das Passagen-Werk (Le livre des passages)*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, p. 60 - 77.

- BAUDRILLARD, Jean (2001). *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*. Paris, Albin Michel coll. « Itinéraires du savoir ».
- BLANCHARD, Roger (2002). « Nocturne (musique) » dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, version 6. 0. 72
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- BLANCHOT, Maurice (1987). *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- BLANCHOT, Maurice (1986). *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. « Libre examen. Politique ».
- BOUTOT, Alain (1993). *L'invention des formes. Chaos – Catastrophes – Fractales – Structures dissipatives – Attracteurs étranges*. Paris, Éditions Odile Jacob.
- BOUTOT, Alain (1991). « La philosophie du chaos », dans *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, vol CLXXXI, 116^e année, Paris, PUF.
- BRUNERYE, M. (1998). « Miserere...motet à 5 voix en 3 parties de Josquin des Prés » dans *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse-Bordas, p. 431.
- BRUNET, Berthelot (1970). *Histoire de la littérature canadienne française suivie des portraits d'écrivains*. Montréal, Éditions HMH ltée, coll. « Reconnaissance », p.117 – 121.
- CLEMENT, Catherine (2000). « Leibniz (Gottfried Wilhelm) 1646 – 1716 » dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, version 6. 0. 72.
- COLAS, D (1998). « Le Trouvère, opéra de Giuseppe Verdi » dans *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse-Bordas, p. 717.
- COMTE-SPONVILLE, André (2001). *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF.
- CONDE, Susan (1993). *Fractalis. La complexité fractale dans l'art*. Paris, Éditions de « La Différence ».
- CONDE, Susan (2001). *La fractalité dans l'art contemporain*. Paris, Éditions de La Différence.
- CRILCQ (ouvrage collectif) : *La vie littéraire au Québec*, tome 4 (1870-1894).

CRILLY, A.J, EARNSHAW, R.A, JONES, H (1993). *Application of Fractals and Chaos, the Shape of Things*. EU, Library of Congress.

COUCHOT, Edmond (1984). « Image puissance image », dans *Revue d'Esthétique* n° 7, p. 123-133.

COUCHOT, Edmond (2003). « Virtuel » dans *Grand Dictionnaire de la philosophie*. Paris, Larousse, Michel Blay dir., p. 1077-1078.

DAHAN, DALMEDICO, Amy (2002). «La Théorie du chaos, une révolution ?», *Recherche hors série* no 9, novembre - décembre 2002, p. 96 – 101.

DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abîme*. Paris, Seuil.

----- (2001). *Mosaïques, un objet esthétique à rebondissements*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

----- et HART, Christian (1982). *Fragments et totalité ou la lecture comme suture. Problème de la réception du texte fragmentaire*. Francfort sur Maine, Suhrkamp.

----- (1979) « Du fragment au cosmos » dans *Poétique*, n° 40, p. 420- 431.

----- (1979) « Le tout en morceaux » dans *Poétique*, n° 42, p. 156-169.

DEL LITTO, Victor (éd) (1978). *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », n° 175.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1980). *Mille plateaux*. Paris, Éditions du Minuit.

DELEUZE, Gilles (1994). *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris, Éditions du Minuit.

----- (2003). *Pourparlers*. Paris, Édition du Minuit.

----- (2003). *Proust et les Signes*, Paris, PUF.

Les cours de Gilles Deleuze [En ligne] <http://www.webdeleuze.com> (Page consultée régulièrement).

Dictionnaire des philosophes (1984). Paris, PUF, Denis Huisman, dir.

DIDIER, Béatrice (1976). *Le journal intime*. Paris, PUF, coll. « SUP ».

----- (1983). « Autoportrait et journal intime » dans *Corps écrit*. Paris, PUF, p. 167-182.

EKELAND, Ivar (1995). *Le Chaos*. Paris, Flammarion, coll. « Dominos », Michel Serres, dir.

Encyclopédie scientifique : www.techno-science.net [En ligne] page consultée le 20 septembre 2006.

Encyclopédie Universalis, CD-ROM, version 6.

FIELD, Michael, GOLUBITSKY, Martin (1993). *La Symétrie du chaos, à la recherche des liens entre mathématiques, art et nature*. Paris, Interéditions.

FOUCAULT, Michel (1983). « L'écriture de soi » dans *Corps écrit*. Paris, PUF, p. 3-23.

FRÖLICH, Werner. D. (1997). *Wörterbuch Psychologie*. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & co. KG, Livre de Poche, coll. « Pochothèque » pour l'édition française.

GADAMER, Hans-Georg (1976). *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Wahl, François, dir.

GAILLIARD, Michel (1999) « Le fragment comme genre », *Poétique*, vol. 120, p. 387-401.

GENNES, Pierre Gilles, dir. (1987). *L'ordre du chaos*. Paris, Bibliothèque pour la science, diffusion Belin.

GENETTE, Gérard (1966). *Figures*. Paris, Seuil.

----- (1969). *Figures II*. Paris, Seuil.

----- (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.

----- (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.

GERVAIS, Bertrand (1993). *À l'écoute de la lecture*. Montréal, VLB Éditeur.

GIDE, André (1976). *Les Faux Monnayeurs*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio ».

GIDE, André (1948). *Journal*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade ».

GIRARD, Alain (1986). *Le Journal intime*. Paris, PUF.

GLEICK, James (1989). *La Théorie du chaos, vers une nouvelle science*. Paris, Flammarion.

GLIKSOHN J. M. (1989) « Littératures et arts » dans *Précis de littérature comparée*, dirigé par P. Brunel et Y. Chevrel, PUF.

GOULET, Alain (1982). « La construction du Moi par l'autobiographie Si le grain ne meurt d'André Gide », *Textes*, vol. 1/1982, p. 51 – 69.

Grand Dictionnaire de la philosophie (2003). Paris, Larousse, Michel Blay, dir.

GUYOMARD, Patrick (2000). « Lacan (J). » dans *Encyclopédie Universalis*, version 6.0.72, CD-ROM.

HAMARD, Marie-Françoise (2005). « Littérature et Musique », dans *Le Comparatisme aujourd'hui*, coll. « UL3 Travaux et Recherches », Université Charles de Gaulles, Lille 3, p. 211 – 229.

HAMON, Philippe (1977). « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », p. 115-181.

HARQUEL, Fr. (1998). « Miserere ..., Psaume 50 (51) à 4/5 voix de Gregorio Allegri » dans *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse-Bordas, p. 431.

HAYLES, Katherine N (1990). *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca and London, Cornell University Press.

----- (1992). "Turbulence in Literature and Science: Question of Influence", *American Literature and Science*, Robert J. Scholnick Editor, the University Press of Kentucky, Library of Congress, p. 229 – 251.

HEBERT, Pierre (1988). *Le Journal Intime au Québec : structure, évolution, réception*. Montréal, Éditions Fides.

HEYNDELS, Ralph (1985). *La pensée fragmentaire*. Bruxelles, Pierre Mardaga coll. « Philosophie et langage ».

HONEGGER, Marc et PREVOST, Paul (1998). *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse- Bordas.

ISER, Wolfgang (1985). *L'acte de la lecture. Théories de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage ».

JAKOBSON, Roman (1973). *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.

JAY, Paul (1984). *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Barthes*, Ithaca, Cornell University Press.

JARETY Michel (2000). « Valéry (Paul) 1871 -1945 », dans *Encyclopédie Universalis*, version 6. 0. 72, CD-ROM.

JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».

JOUBERT, Joseph (1989). *Pensées, jugements et notations*. Paris, Librairie José Corti, éditeur Rémy Tessonneau.

KERBRAT – ORRECCHIONI, Catherine (1982). « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans *Textes*, vol. 1/1982, p. 27 – 49.

KRISTEVA, Julia (1969). *Séméïotiké : recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.

----- (1975). *La traversée des signes*. Paris, Seuil.

KUNZ WESTERHOFF, Dominique (2005). *Méthode et problèmes. Le journal intime* [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements> (Page consultée le 20 mai 2006).

KYTE SENIOR, Elinor (1987). « Dear diary » in *The Gazette*, 3 janvier 1987.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil.

LALANDE, André (1968). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF, Société française de la philosophie.

LACS, Pierre-Paul (2002) « Mendelssohn Bartholdy (Felix) 1809 – 1847 », dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, version 6. 0. 72

LAMONDE, Yvan (1983). *Je me souviens, la littérature personnelle au Québec (1860-1980)*. Québec, Institut de la recherche sur la culture.

LE BRETON, David (1998). *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris, Armand Colin.

LECLERCQ, Fernand (1988). *Guide des opéras de Wagner*, Michel Pazdro, dir.

LE GUERN, Michel (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris Larousse université, coll. « Langue et langage ».

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 19 – 35.

----- (1993). « Le je de jeunes filles », *Poétique*, no 94, avril, p.229-251.

LE RU, Véronique (2003). « Sensibilité », dans *Grand Dictionnaire de la philosophie*. Paris, Larousse, Michel Blay, dir., p. 959-960.

LIICEANU, Gabriel (1992). *Cearța cu filozofia (Querelle avec la philosophie)*. Bucarest, Éditions Humanitas.

LITRE, Émile (1892). *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Hachette.

LOUVET, Jean-Pierre (2003). *Les Fractales*. [En ligne] <http://www.futura-sciences.com> (page consultée le 18 septembre 2006).

MADELENAT, Daniel (1989). *L'intimisme*. Paris, PUF.

MAFFESOLI, Michel (1993). « Considérations épistémologiques sur la fractalité », dans CONDE, Susan. *Fractalis. La complexité fractale dans l'art*. Paris, Éditions de « La Différence », p. 9-39.

MAJOR, Jean-Louis (1989). *Henriette Dessaulles. Journal*. Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », édition critique.

MALLARME, Stéphane. (1995). *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », préface d'Yves Bonnefoy.

MALLARME, Stéphane (1965). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade ».

MANDELBROT, Benoît (1975). *Les Objets fractals*. Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

MAURON, Charles (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*. Paris, Librairie José Corti.

MAY, Robert (1974) « Biological populations with nonoverlapping générations : stable points, stables cycles and chaos » dans *Sciences*, n° 186, p. 645

MEYER – MINNEMANN, Klaus et SCHLICKERS, Sabine (2004). *La mise en abyme en narratologie* [En ligne] <http://www.vox-poetica.com> (Page consultée le 5 février 2006).

MICHAUD, Ginette (2006). *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*. Paris, Galilée coll. « Incises ».

MICHELET, Jules (2000). *Correspondance générale, tome XI : 1866-1870*. Textes réunis, classés et annotés par Louis Le Guillou, Paris, Librairie Honoré Champion.

MOINDROT, Isabelle (1997). « Pour une poétique de la parole théâtrale : la parole de l'opéra » dans *Sémiotique appliquée*, vol. 1, n° 3. [En ligne] <http://www.chass.toronto.edu/french/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Moindrot.pdf> (page consultée le 19 septembre 2006).

MONTANDON, Alain (1992). *Les formes brèves*. Paris, Hachette

MORISSETTE, BRUCE (1971). « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », dans *Comparative Literature Studies*, vol.8, n° 2,

MOROT-SIR, Édouard (1982). « Texte, référence et déictique », *Textes*, vol. 1, p. 134 – 137.

NICOLAS, François (2003-2004). « Écouter, lire et dire la musique (I), théorie de l'écoute musicale », *Cours de musique pour scientifiques et littéraires*, Paris, École normale supérieure [En ligne] <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Ecoute> (Page consultée régulièrement).

NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Le gai savoir (Die fröhliche Wissenschaft)*. Paris, Flammarion.

OSTER, Daniel (2000). « Fragment (littérature) », dans *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, version 6. 0. 72.

OSTER, Daniel (1994). « Journal intime », dans *Dictionnaire universel des littératures*. Paris, PUF, Béatrice Didier, dir.

OZILOU, Marc (2006). *La monadologie bonaventurienne*, Ph.D., Paris, Université de Sorbonne.

PACHET, Pierre (1990). *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Paris, Éditions Hachette, coll. « Brèves littéraires ».

PARADIS, Bruno (1988). « Leibniz un monde unique et relatif » dans *Magazine littéraire* n° 257. [En ligne] http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_416.htm (Page consultée le 6 octobre 2006).

PATERSON, Janet M. (1982). « L'autoreprésentation : formes et discours », *Textes*, vol. 1, p. 177 – 194.

POINDEFERT, Bruno (1980). « Le Trouvère » dans *Avant-scène Opéra*, n° 60.

POULET, George (1961). *Les métamorphoses du cercle*. Paris, Plon, p. 206.

- PROUST, Marcel (1971). *Contre Sainte Beuve*. Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- RAMEAU, Jean-Philippe (1986). *Traité de l'harmonie / Jean-Philippe Rameau*. Précédé de Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition / par Joseph-François Kremer, Paris. Éditions Méridiens Klincksieck.
- REGNAULT, François (2002). « La musique ne pense pas seule », dans *Psychanalyse et musique ou « jouer du déchiffrage »* [En ligne] <http://www.entretamps.asso.fr/Seminaire/Musicanalyse/Regnault> (page consultée le 31 août 2006).
- RICARDOU, Jean (1971). *Problème du nouveau roman*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICARDOU, Jean (1982). « L'Escalade de l'autoreprésentation », *Textes*, vol. 1, p. 15-25.
- xxx (1869). *Rienzi ou le dernier des tribuns, partition réduite pour chant et piano*. Paris, A. Durand, p. 226-227.
- RIFFATERRE, Michael (1970). *Essai de stylistique structurale*. Paris, Flammarion.
- RIFFATERRE, Michel (1979). *La Production du texte*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- ROBBE – GRILLET, Alain (1984). *Le miroir qui revient*. Paris, Éditions du Minuit.
- RODIN, A. (1911). *L'Art. Entretiens réunis par P. Gsell*. Paris, Grasset.
- ROGUE, Christophe (2003). « Limite » dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, Michel Blay, dir., p. 616.
- ROUSSET, Jean (1986). *Le lecteur intime*. Paris, Éditions José Corti.
- SANDER, Leonard (1987). « La croissance fractale », dans *L'ordre du chaos – préface de GENNES Pierre Gilles (1987)*, Paris, Bibliothèque pour la science, diffusion Belin, p. 47 – 54.
- SAPOVAL, Bernard (1997). *Universalités et fractales*. Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- SAWKINS, L. (1998) « Miserere ...grand motet à deux chœurs de Jean-Baptiste Lully » dans *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse-Bordas, p. 431.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1996). *Fragments*. Paris, Éditions José Corti.

SCHOPENHAUER Arthur (1966). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris, PUF.

SERRES, Michel (1968). *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».

SIMMEL, Georg, (1996). *Secret et sociétés secrètes*. Paris, Éditions Circé, traduit de l'allemand par Sybille Muller.

STANCIU – CAPOTA, Rodica (2004). « Du blason littéraire ou la mise en abîme en littérature », *Dialogos*, vol. 9, p. 55 – 57.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*. Paris, PUF.

----- (1994). « Fragment », dans *Dictionnaire Universel des littératures*. Paris, PUF, Béatrice Didier, dir.

TODOROV, Tzvetan (1967). *Littérature et signification*. Paris, Larousse.

VALERY, Paul (1997). *Cahiers 1894-1914*. Paris, Gallimard, coll. « NRF »

VAN ROEY- ROUX, Françoise (1991). *La littérature intime au Québec*. Montréal, Boréal Express.

VIGNES, Jean (2000). « Essais. Michel Eyquem de Montaigne, 1580 – 1588 », dans *Encyclopédie Universalis*, version 6.0.72, CD-ROM.

VIRET, J. (1998). « Miserere des Jésuites, motet de Marc-Antoine Charpentier », dans *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse-Bordas, p. 431.

WILLIAMS, Garnett P. (1997). “Fractal Structure”, in *Chaos Theory Tamed*. Washington DC, Joseph Henri Press.

ZAHARIA, Constantin (2003). *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*. [En ligne] <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/melancolie> (Page consultée le 22 mai 2006).

xxx (1968). « Distance, aspect, origine » dans *Théories d'ensemble*. Paris, Seuil.

ANNEXE 1

Études universitaires réalisées sur le *Journal* d'Henriette Dessaulles

Nous avons répertorié sept travaux qui focalisent ou qui se donnent pour objet d'étude ce journal intime.

- COUTURE, Jeannine (1966). *Fadette, vie et œuvre de Madame H.D. Saint-Jacques, 1860-1946*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa.

On étudie la vie et l'œuvre d'Henriette Dessaulles dans une perspective historique, œuvre dans laquelle s'inscrivent hormis ce journal intime, de nombreuses chroniques publiées par la suite dans des journaux canadiens d'expression française, ainsi que des contes et des nouvelles.

- GAUTHIER-CANO, Mona (1988). *La métamorphose du sujet dans Fadette, Journal d'Henriette Dessaulles 1874/1880*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa.

L'auteure se donne le mandat d'analyser, dans une perspective psychanalytique située dans la topique freudienne, l'évolution du sujet d'Henriette, qui passe d'une jeune fille rebelle à une jeune fille conciliante dans le récit du *Journal*.

- CANTIN, Annie (1996). *Henriette Dessaulles, Journal, 1874-1881, lecture sociostylistique d'une trajectoire littéraire*, mémoire de maîtrise, Université Laval.

On cherche à démontrer qu'il existe une inextricable liaison entre les conditions sociologiques dans lequel le présent journal apparaît et la stylistique de celui-ci.

- ST-LAURENT, Suzanne (1999). *Pour une approche narratologique du journal intime*, thèse de doctorat, Ph.D., Université de Sherbrooke.

Dans le cadre de cette étude doctorale, le *Journal* d'Henriette Dessaulles figure dans la première partie, comme exemple dans une théorie des récits intimes, où on a favorisé l'étude de la temporalité (ordre, durée et fréquence).

- PROULX, Marie-Hélène (2001). *La fictionalisation dans le Journal d'Henriette Dessaulles; À demain*, mémoire de maîtrise, Université McGill.

Articulé autour de deux volets, l'un de critique et l'autre de création, ce travail analyse la fictionnalisation à l'aide de la narratologie qui dévoile une dramatisation évidente. La partie de la critique est réservée à l'extrait du *Journal* d'Henriette Dessaulles, où la diariste raconte son voyage à Orchard Beach. La partie de la création propose un récit, où la diariste est une adolescente de la région de l'Outaouais.

- BOLDUC, Julie (2003). *Une diariste ironique lecture stylistique du Journal d'Henriette Dessaulles*, mémoire de maîtrise, Laval.

L'auteure explore la figure stylistique de l'ironie en s'interrogeant dans quelle mesure cette perspective rend compte de l'affirmation du sujet de la diariste.

- AUGER, Manon (2004). *Mademoiselle Dessaulles" adaptation scénaristique du "Journal (1874-1881)" d'Henriette Dessaulles, suivie de, Le statut sémiologique du personnage dans le journal intime L'exemple du "Journal (1874-1881)" d'Henriette Dessaulles*, mémoire de maîtrise, Université de Laval.

Dans ce dernier travail réalisé, l'auteure met en place un scénario, qui focalise la quête identitaire d'une jeune fille, en même temps narratrice et personnage de son histoire.

ANNEXE 2

Henriette Dessaulles et la musique

Henriette Dessaulles est pensionnaire au couvent de « Lorette » de Saint-Hyacinthe entre 1874 et 1875 et au couvent « Présentation de Marie » de la même ville, entre 1876 et 1877. La musique fait partie de son cursus dès sa rentrée au couvent, quoiqu'elle ait bénéficié d'une éducation musicale bien avant, chez elle⁴²⁶. La musique fait partie de ses préoccupations quotidiennes. Elle en parle souvent dans son *Journal*. Les renvois à la musique y sont nombreux, soit en tant qu'arrière-plan des soirées mondaines, soit en tant qu'exutoire pour se libérer d'une surcharge émotive⁴²⁷, soit en tant que moyen d'instruction obligatoire pour une jeune fille provenant de tel milieu⁴²⁸, soit en tant que

⁴²⁶Dans la chronologie mise en place dans l'édition critique du *Journal*, nous remarquons la date du 6 juillet 1875, journée de distribution des prix au couvent de « Lorette ». Henriette reçoit, entre autres, « le prix de composition et de musique. L'année suivante, en tant que pensionnaire au couvent « Présentation de Marie », elle « prend des leçons de musique pratique (une heure). À compter du 1^{er} février 1877, ses leçons de musique sont prolongées de dix minutes (ACPM, Livre de comptes) MAJOR, Jean-Louis, *Ibid*, p. 84-85. De plus, s'il fallait se rapporter à l'horaire imposé aux internes du couvent de l'époque, nous remarquons que la musique est matière obligatoire tous les jours « après le souper et la récréation [...] jusqu'à l'heure du coucher précédé par la prière du soir. L'enseignement de la musique instrumentale et vocale : piano, mandoline, chant était offert à celle qui le désirait » et constituait une option au cours de peinture. Voir AUBIN, Anne-Marie, *Ibid*, p. 68

⁴²⁷Voir l'extrait du 18 janvier 1876 : « Heureusement, la musique me console quelque-fois - - mais même elle, la douce, me jette dans de grands découragements ! Je joue si peu comme mon rêve ... enfin je travaille de mon mieux et je trouve, à certains moments, une jouissance exquise à jouer des romances de Mendelssohn qui me vont droit à l'âme pour la faire vibrer, chanter ou pleurer ». Voir DESSAULLES, Henriette, *Ibid*, tome I, p. 147.

⁴²⁸L'extrait du 9 septembre 1875 : « Meilleure journée – leçon de musique charmante. Étrange coïncidence – « à quel numéro des Études étions-nous en vacances ? » - 17- et 17 c'est *L'Adieu*, de Mozart », ou le fragment du 18 décembre 1875 : « J'irai au couvent demain pour l'examen de musique : une sonate de Mozart, une nocturne de Chopin et une étude de vélocité qui me met hors d'haleine ! » DESSAULLES, Henriette, *Ibid*, tome I, p. 92-93 et p. 136.

véhicule vers la méditation religieuse⁴²⁹, soit en tant que « paramètre » de l'image de l'amour, l'une des images les plus importantes du « Système dessaullien ».

L'extrait daté du 13 mai 1875, envisagé déjà ci-dessus évoque « la cousine Louise [chantant] divinement » l'*Ave Maria* et le *Tantum Ergo*, des « morceaux prières » et des prières qui permettent à la musique de se faire *itineris* vers la mort dans l'Inconscient d'Henriette⁴³⁰.

Un autre exemple pluri fragmentaire rassemble les extraits échelonnés entre le 22 juin et le 7 août 1876. C'est la seule partie du *Journal* d'Henriette qui a aussi fait l'objet d'une publication séparément sous forme de nouvelle⁴³¹. Au long de ces pages, Henriette décrit son séjour passé dans le Maine, à Orchard Beach, en compagnie de la famille du docteur Malhiot⁴³². Alors âgée de 16 ans, Henriette, fait une « rencontre musicale ». Il s'agit d'un jeune musicien, atteint d'une maladie incurable M. Robinson, qu'elle prend pour anglais⁴³³. Dans les fragments musicaux joués devant et pour Henriette, il transfère et met en charge de « la partition » tous les sentiments d'un amour naissant, mais qui sont constamment teintés du « noir », de la mort.

⁴²⁹ L'extrait du 25 décembre 1874 « Oh la belle messe de minuit – j'en suis encore ravie. La musique si pieuse, le recueillement, les lumières, le *tout ensemble* si mystérieux... », ou l'extrait du 7 octobre 1879 : « Heureusement, le chant du salut vint toucher mon cœur. » DESSAULLES, Henriette, *Ibid*, tome I, p. 29 et tome II p. 306.

⁴³⁰ Nous comprenons le sens du terme *itineris* comme la prière qu'on doit faire avant de partir en voyage, la connotation de la mort comme « départ » est aussi évidente. Voir article « Itinéraire » dans LITRE, Émile. *Ibid*.

⁴³¹ La partie en cause a été publiée sous le titre « L'amour passa » signé sous le pseudonyme de Françoise dans le journal de Robertine Barry, voir le premier chapitre de notre étude.

⁴³² Il s'agit d'Adolphe Malhiot, médecin et ami de famille des Dessaulles. Ils se fréquentaient souvent. Voir la note explicative dans MAJOR, Jean-Louis, *Ibid*, p. 255. Henriette accompagne M. Malhiot, sa femme et ses filles à Portland, état du Maine aux États-Unis, à Orchard Beach, station balnéaire au bord de la mer très prisée par la bonne société de l'époque. Voir *Idem*, p. 255.

⁴³³ En réalité, il s'agit de Henry Torsey Robinson, né à Hallowell (dans le Maine), d'après l'identité établie dans *Idem*, p. 261.

À son tour, Henriette transfère et charge la parole de son *Journal* de ce qu'elle ressent :

11 juillet 1876

[...] et du côté du salon, un jeune musicien jouait des nocturnes de Chopin dont j'ai joui à en avoir mal. Ça semble une contradiction... c'est ainsi pourtant. J'étais sortie de moi-même ».⁴³⁴

⁴³⁴ DESSAULLES, Henriette. *Ibid.*, tome I, p. 175.

ANNEXE 3

Références littéraires en abîme dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles

L'extrait du 17 juillet 1875, contient le proverbe anglais « *Still waters run deep* »⁴³⁵, proverbe qui se distingue par sa typographie. Celui-ci est signalé comme indice dans le texte (étant marqué en italique). En second lieu, son énoncé rend réflexive la notion même de l'abîme en miroitant la profondeur de l'eau sans fond, étymologie même du terme abîme⁴³⁶. Son énonciation se voit aussi complexifiée par la disposition en abîme, le proverbe devenant vers dans les pièces de Shakespeare et de Molière, et participant ainsi à un autre genre réceptionné différemment. Son code, dissemblable de celui du fragment du journal car la diariste le reproduit en anglais, est aussi mis en abîme. Il laisse entrevoir d'autres codes (latin, français), l'enrichissant de la sorte. Tout cela conduit à une réception différente de ce fragment qui intègre la globalité autrement. Le fragment évolue d'un simple morceau à un espace, délimité par deux axes : horizontal (dessiné par la lecture linéaire au niveau du « récit cadre » du journal) et vertical (dessiné par la lecture en abîme).

D'autres extraits fonctionnent d'une manière analogue. C'est le cas de celui du 2 septembre 1879⁴³⁷. Il s'agit de l'inclusion d'un poème entier, *The Light of Stars* de

⁴³⁵ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 80.

⁴³⁶ Le mot abîme évolue du mot composé grec formé du « a » privatif et d'un terme signifiant « fond ». Il connote déjà le « sans fond ». Il est récupéré en latin, par le mot *abyssus*, attesté depuis le II^e siècle après de notre ère. Il évolue en *abyss* qui donne *abismus* et, plus tard « abîme ». É. Littré lui désigne 9 positions explicatives. Voir l'article « Abîme », dans LITTRE, Émile. *Ibid.*

⁴³⁷ DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome II, p. 278- 280.

Longfellow⁴³⁸, poème qui laisse une trace dans l'esprit de la jeune fille qui perçoit tout particulièrement l'image de la souffrance, inextricablement liée à celle de l'amour. C'est aussi le cas de l'extrait du 2 octobre 1880, où la diariste reproduit (traduit en français cette fois-ci) quelques vers d'un des plus célèbres poèmes de Tennyson, qui font passer devant ses yeux l'image « désolante, angoissante et douloureuse » de la mort, comme elle la qualifie elle-même⁴³⁹. C'est le cas également des *Confidences* et des *Harmonies* de Lamartine, de *Rob Roy* de Walter Scott, dans l'extrait du 10 octobre 1875, de *Dombey and son* et *Pick-wick Papers* de Ch. Dickens dans l'extrait du 4 novembre 1874, et celui du 13 novembre 1875, ou du compte rendu sur Voltaire de Thomas Carlyle, dans l'extrait du 8 septembre 1879⁴⁴⁰. Sans avoir, au demeurant, la prétention d'établir une quelconque exhaustivité, nous sommes en mesure d'affirmer que le récit du *Journal* d'Henriette Dessaulles s'enrichit virtuellement si ces références sont mises en valeur par le procédé de la mise en abîme.

⁴³⁸Le poème provient du recueil *Voices of the Night* édité en 1839 et il est repris dans *Henry Wadsworth Longfellow*, vol. I, Boston, Ticknor and Fields, 1860, p. 12-13. Voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 517, note 46. Nous précisons qu'Henriette fait référence à Longfellow, l'un de ses auteurs préférés, à plusieurs reprises. C'est le cas de l'extrait du 7 octobre 1875 et de celui daté du « mardi matin », le 25 juillet 1876. Voir DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 113 et p. 186.

⁴³⁹DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, 353. Il s'agit du poème « The Princess » (1847) paru aussi sous le titre « Tears, Idle Tears ». Voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 582-583. Henriette découvre Tennyson dans l'extrait du 13 mars 1878 où elle avoue avoir été plaisamment impressionnée par une des études sur celui-ci, ce qui l'aurait incitée de lire ses poèmes.

⁴⁴⁰Il s'agit de l'article « Voltaire » paru dans *Foreign Review*, no 26, 1829, repris dans « Thomas Carlyle, Critical and Miscellaneous Essays [...] » in *Seven Volumes*, vol 2, Londres, Chapman and Hall, 1872, p. 121. Voir MAJOR, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 520. Pour les extraits mentionnés, voir DESSAULLES, Henriette, *Ibid.*, tome I, p. 23, p. 131 et tome II, p. 282.

ANNEXE 4

Considérations sur le rapport musique - philosophie

Par définition, la musique se réclame édicatrice⁴⁴¹. Cette édification se fait autour d'un noyau sonore qu'elle englobe dans un tout. On a souvent reconnu le côté rationnel (mathématique) de la musique, parce qu'elle est rythme, harmonie et mesure. Mais ce côté est indissociable du côté affectif de la musique. D'où découle la conclusion que l'exercice de la musique ne saurait s'accomplir que dans une perspective totalisante.

Cette expression d'unité n'a lieu que dans l'espace mathématique de la musique, où s'expérimente, s'éprouve concrètement, le plaisir des nombres que l'on ne peut nombrer, des calculs que l'on ne peut effectuer, d'équilibres que l'on ne peut évaluer, des temporalités qui se divisent exactement ou non, des commensurabilités et d'incommensurabilités, d'anticipations et de rétrospctions, et tout cela sans le savoir, il y a bien là des lois, mais elles nous sont inconnues [...].⁴⁴²

Dès lors, nous trouvons tout intérêt à considérer la musique en interaction étroite avec la philosophie en tant que procédé universel. À cet égard, nous nous rapportons à la définition philosophique énoncée par Schopenhauer selon laquelle la musique est

Volonté :

La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté qu'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. Elle n'est donc pas comme les

⁴⁴¹Goethe qualifie l'architecture comme une « musique figée », Lacan caractérise la musique et l'architecture comme des arts suprêmes. Voir REGNAULT, François (2002). La musique ne pense pas seule ». Dans *Psychanalyse et musique ou « jouer du déchiffrement »* [En ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/Seminaire/Musicanalyse/Regnault> (page consultée le 31 août 2006).

⁴⁴²*Idem*. Cette vision globalisante ne vise pas uniquement le récepteur, mais aussi le compositeur. Nous donnons l'exemple de Mozart qui précise, dans sa correspondance, qu'il est en mesure d'« embrasser d'un seul regard ou d'une seule perception intérieure, immédiate ou instantanée, l'ensemble du morceau qu'il venait de composer dans sa tête et qu'il ne restait plus qu'à transcrire ». Cet épisode est commenté par Philippe Sollers lors de sa rencontre télévisée avec Jacques-Alain Miller du 17 janvier 2002, référence citée aussi dans *Idem*.

autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes.⁴⁴³

⁴⁴³SCHOPENHAUER Arthur (1966). *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, Livre III § 52, p. 329.

ANNEXE 5

Considérations sur la science des fractales

- Le Chaos comme science

La science des fractales appartient à la science du chaos déterministe, science qui s'impose dernièrement, grâce à ses multiples applications concrètes. La science du chaos, anticipée par le mathématicien et physicien français Henri Poincaré (1854-1912), apparaît et se développe aux États-Unis et en Europe à la fin des années 1960. C'est le mathématicien américain, James Yorke, qui associe le nom de chaos à cette nouvelle science⁴⁴⁴.

- Entre déterminisme et fatalisme

Le terme du déterminisme est expliqué par l'association de plusieurs sens :

1. Sens concret : Le déterminisme incarne les conditions essentielles à l'identification d'un phénomène.
2. Sens abstrait : Le déterminisme représente un ensemble de faits où les éléments dépendent les uns des autres, ou sont même prévus.
3. Sens philosophique : Le déterminisme est une doctrine qui relie les événements de l'univers et les actions humaines de telle manière que, chaque fois, il n'y a qu'un seul

⁴⁴⁴ Voir l'entretien de MAY Robert (1974) « Biological populations with nonoverlapping générations : stable points, stables cycles and chaos » dans *Sciences*, n° 186, p. 645. Voir aussi GLEICK, James. *Ibid.* p. 92, ainsi que BOUTOT, Alain (1991). « La philosophie du chaos » dans *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, vol. CLXXXI, 116^e année, Paris, PUF, p. 145. Tous ces auteurs s'accordent pour confirmer cette référence.

état possible, déterminé par celui qui est antérieur ou ultérieur. Le terme apparaît chez Kant, ensuite il est repérable chez Hegel, puis devient courant chez Feuerbach.

4. Sens impropre : fatalisme. Considéré dans ce sens, le déterminisme représente un ordre strict dans lequel les faits sont déterminés à l'avance par une puissance soit extérieure, soit supérieure à la volonté. On ne peut pas s'opposer à cette puissance ce qui mène à la conclusion que l'événement se passera inévitablement⁴⁴⁵.

- Types de fractales déterministes (de type géométrique ou mathématique)

- Le système Lindenmayer ou L-systèmes se définit comme « une grammaire formelle dont les règles définissent la procédure pour transformer par itération une chaîne de caractères de départ en une autre chaîne »⁴⁴⁶.

- Les fractales de Barnsley ou le IFS (Iterated Function System) subsume un type de fractales assez original ; elles sont proposées par Michael Barnsley. « Leur structure est décrite par un ensemble de fonctions affines qui calculent les transformations appliquées à chaque point par homothétie, translation et rotation »⁴⁴⁷.

- Les fractales de type « flame » sont « une combinaison d'attracteurs étranges produits par la méthode IFS, à laquelle est appliqué un ensemble de transformations très complexes. [...] Se construisent progressivement par accumulation de points apparaissant de façon semi-aléatoire »⁴⁴⁸.

- Les ensembles de Julia et de Mandelbrot sont des fractales édifiées sur l'itération des polynômes complexes. Elles ont un grand impact dans l'art graphique et l'art

⁴⁴⁵ Pour plus de détails voir LALANDE, André (1968). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF, Société française de la philosophie, p. 221-224.

⁴⁴⁶ LOUVET, Jean-Pierre (2003). *Les Fractales*. [En ligne] *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Idem.*

⁴⁴⁸ *Idem.*

web. À ce sujet, on parle de la représentation des fractales par des nombres quaternions, nombres complexes qui ont une partie entière et trois parties imaginaires. Si on introduit ces nombres dans les ensembles de Julia ou de Mandelbrot, normalement représentés en 2D, nous devrions avoir une représentation en 4D (quasiment impossible). Néanmoins on constate que, dernièrement, ceci devient envisageable (se rapporter à la page 7 sur les *Quaternions*, leurs avantages et failles)⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ *Idem.*