

Pierre-Olivier Brodeur

Université de Montréal

Autour d'une tête de mort.
Essai d'ethnocritique
d'un roman édifiant

Les romans édifiants de l'Ancien régime — des fictions narratives en prose qui affichent clairement leur but apologétique — forment un corpus particulièrement propice à l'analyse sociocritique, puisqu'ils s'appuient sur différents types de discours (religieux et littéraires), qu'ils travaillent dans le but de créer de nouvelles représentations littéraires. Dans l'esprit de cet ouvrage, nous avons voulu explorer certains concepts développés par l'ethnocritique, le concept d'embrayeur culturel et celui d'intersigne, en les utilisant dans l'étude d'un des romans édifiants les plus emblématiques de la Contre-Réforme : *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*¹.

1. François Fouet, *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*, Paris, Mathieu Guillemot, 1601. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *F*.

Ce roman paru en 1601 sous la plume de François Fouet raconte l'histoire de Floriane, une jeune fille « autant douée de beauté qu'on pouvait désirer pour la rendre agréable : et semblait que la nature eut amoncelé dans ce corps tout ce qu'elle avait de plus rare, pour en former une perfection » (*F*, p. 10). Cette beauté provoque le désir de son père, bientôt en proie à « une humeur monstrueuse, inspirée du diable » (*F*, p. 10) qui le pousse à séduire sa fille pour assouvir son « infâme convoitise » (*F*, p. 10). À partir de la nuit fatidique où le crime se commet, une passion incestueuse se noue entre les deux amants. Ils deviennent ensuite complices de la séquestration puis du meurtre de la mère de Floriane qui, ayant découvert la relation, veut les forcer à y mettre fin. Le crime a des résultats opposés chez la fille et le père : alors que ce dernier est pris de remords et veut réformer sa vie, le matricide confirme la plongée dans le vice de Floriane. Elle décide en effet d'assassiner ce père devenu gênant et de s'enfuir sur un bateau. Celui-ci est victime d'une tempête qui rejette Floriane — seule survivante — sur une île déserte où vit un ermite. Elle quitte l'île de l'ermite pour se rendre à Naples, préférant après certaines hésitations le statut de jeune et belle courtisane à la vie religieuse. Un jour qu'elle assiste à la messe dans le but de s'attacher de nouveaux soupirants, elle est frappée par le sermon du prêtre, dont les « belles et saintes paroles animées d'un esprit tout divin lui [donnent] dans l'âme [...] une vive lumière des puissants rayons de la divinité » (*F*, p. 52). Fouet nous rapporte en style indirect la première partie du sermon qui détermine Floriane à mener une vie de « dévote, & bienheureuse pénitente » (*F*, p. 83), laquelle porte sur les vertus de la virginité. Le discours est ensuite plus précisément dirigé vers Floriane :

Cet éloquent et docte prédicateur inspiré de Dieu, comme s'il eut lu dans le cœur de Floriane, branlante entre le paradis et l'enfer, & qu'il eut parlé à elle poursuit. Que tardes-tu misérable (disait-il) qui as mis ta chair aux enchères, & ton honneur en vente, que tardes-tu à revenir à ton Dieu [...]. Puis tirant une tête de mort, couverte de quelque reste de peau flétrie, & collée sur ses os, esquels on voyait encore force longs poils, qui marquait que c'était

la tête d'une femme, qu'il avait porté en chaire, ajouta. Voici mondaine (disait-il) que deviendra ta beauté, de laquelle tu fais maintenant tant d'estime. (*F*, p. 49)

Cette tête de mort, brandie au milieu du prêche, agit en quelque sorte comme un « embrayeur culturel² », en mettant en place un véritable palimpseste culturel et en mobilisant des éléments relevant de domaines culturels différents : culture religieuse, mais aussi culture humaniste qui entre en écho avec la mythologie antique et a également une portée esthétique.

La première culture qui est convoquée par cette tête de mort est la culture pastorale du XVII^e siècle, c'est-à-dire les pratiques utilisées par le clergé pour convertir et prêcher. Aussi frappante que puisse être l'image de ce prêtre brandissant en plein sermon une tête en putréfaction, elle est à l'époque un dispositif apologétique commun et fort usité. L'historien du christianisme Jean Delumeau évoque le « "truc" de la tête de mort³ » utilisée pour impressionner les fidèles, citant le rapport de mission d'un moine capucin mentionnant le « stratagème classique à cette époque de la tête de mort⁴ ». Cette scène est donc une représentation relativement fidèle des pratiques pastorales de l'époque. Par sa théâtralité, elle est également un embrayeur discursif, puisque c'est suite à l'exposition de la tête de mort que le sermon passe du style indirect au style direct. Le geste du prédicateur a donc un impact énonciatif et rhétorique, il personnalise le discours du prêtre en opérant le passage d'un discours universel à un discours particulier, notamment par l'utilisation de l'apostrophe « Voici mondaine ». Il y a ainsi une définition de l'auditoire qui

2. Guillaume Drouet définit les embrayeurs culturels comme « des points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture » (Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romanticisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 145, 2009, 3^e trimestre, p. 14).

3. Jean Delumeau, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 374.

4. *Ibid.*, p. 374.

entraîne la précision des enjeux moraux du discours et ouvre la voie à la persuasion et à la conversion.

La tête de mort est le déclencheur de l'entreprise rhétorique, mais elle y joue également un rôle clé, puisqu'elle est utilisée comme support du discours persuasif, ce que la tradition aristotélicienne nomme une « preuve extra-technique⁵ ». La tête de mort est objet d'une véritable glose dans le sermon, alors que le prêtre s'en sert pour présenter un discours qui n'est plus seulement moral, mais qui prend des accents théologiques :

Hé! Où sont ces beaux yeux que tu nommais des astres, & quelque fois avec le stoïcien des dieux. Où sont ces déités germaines [...]? Où cette grandeur? Où ce nombre mystique? [...] Qu'est devenu ce nombre mystérieux qui a péri dans son infinité, de laquelle il est le vrai symbole? [...] C'est bien à des yeux lascifs, desquels on peut dire en leur nombre, que le binaire ou bien dualité est l'origine première de toute difformité, de désordre, et de confusion, qui n'a aucune proportion, aucun arrête, si le vague de son infinité n'est terminé par l'unité céleste, & par celui qui n'est qu'un en soi-même [...] ce nombre est le commencement de divorce, d'autant qu'il sort soudain de soi, en doublant l'unité, ces yeux se sont aussi disjoints, et séparés de Dieu, que Pythagore disait être l'unité, comme le deux, le diable, et le mal. (*F*, p. 49)

Les yeux de la tête de mort, ou plutôt ses orbites, sont abordées par le prêtre dans une perspective herméneutique qui l'amène à disserter de la nature de Dieu, mêlant ainsi une approche qui rappelle l'exégèse kabbalistique à l'arithmancie pythagoricienne, une technique de divination. Il s'agit d'un glissement dans l'orthodoxie religieuse du discours, qui puise à des sources culturelles autres que celles autorisées par le canon. L'exercice de glose chrétienne se trouve récupéré par des discours relevant de la tradition juive et

5. « J'entends pas preuves extra-techniques celles qui n'ont pas été fournies pas nos moyens personnels, mais étaient préalablement données » (Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 22).

de la divination grecque, dévoilant du même coup la plasticité et l'adaptabilité d'une approche des textes utilisée ici pour exploiter les significations multiples d'un symbole fondateur de la pastorale chrétienne du XVII^e siècle.

Le début du passage précédemment cité dévoile une autre ramification culturelle de la tête de mort. Il s'agit du motif du *memento mori*, « souviens-toi que tu vas mourir », qui est au cœur du discours chrétien de l'époque⁶. En insistant sur la nature éphémère et la vanité de l'existence terrestre en comparaison à l'éternité, le *memento mori* sert d'argument pour la conversion chrétienne et le rejet du monde, puisque le but de la vie d'un chrétien ne peut qu'être la préparation de sa propre mort. Il n'est cependant pas que cela, puisque le *memento mori* dépasse les stricts cadres du religieux pour participer à l'élaboration de pratiques artistiques diverses : peinture, sculpture, poésie, essai. En peinture, le motif du *memento mori* est suggéré par la représentation de symboles tels que la tête de mort, mais aussi le sablier, le squelette ou une fleur coupée. En littérature, le chapitre XIX des *Essais* de Montaigne, « Que philosopher c'est apprendre à mourir⁷ », exploite le rapport entre temps et éternité pour développer une réflexion sur l'ars moriendi, l'art de se préparer à sa mort⁸. De l'autre côté de la Manche, la fameuse scène d'*Hamlet* « to be or not to be », dans laquelle un crâne est l'objet d'une réflexion sur l'existence humaine, n'est pas sans ressemblances avec

6. Voir Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 44-123, Robert Favre, *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 74-77 et Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010.

7. Montaigne, *Essais*, édition d'Amaury Duval, Paris, Rapilly, t. 1, p. 103-135.

8. On pourrait également citer Pascal et Bossuet comme écrivains chrétiens dont une partie significative de l'œuvre repose sur cette pensée. Au XIX^e siècle, nous retrouvons le *memento mori*, notamment sous la plume de Baudelaire dans les poèmes « Une charogne » et « L'Horloge » (« Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi ») (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition établie par Jacques Dupont, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1991, p. 122).

l'extrait qui nous occupe ici. La pièce de Shakespeare nous rappelle également qu'à la portée philosophique de ce motif s'ajoute une dimension proprement esthétique, qui relève d'une théâtralisation de l'angoisse de vivre et d'une esthétique du macabre qui joue sur la fascination exercée par la mort et le cadavre. La harangue du prêtre n'est pas sans exploiter certains procédés de l'esthétique du *memento mori*, notamment l'énumération anaphorique, exploitée entre autres par François Villon dans la « Ballade des Dames du temps jadis » et dans la « Ballade des Seigneurs du temps jadis »⁹. La monstration de la tête de mort et la référence au *memento mori* entraînent ainsi une mise en forme particulière du discours dans un sens poétique qui montre les implications esthétiques de ce motif culturel, qui s'intègre dans le discours religieux et le déborde en même temps.

Le motif du *memento mori* tel que l'exploite François Fouet est cependant loin des réflexions d'un Montaigne sur la nécessité de se préparer à la mort. Plutôt qu'une mort apprivoisée, telle que cherchait à la dépeindre Montaigne, nous avons affaire ici à une mort terrifiante, en phase avec la pastorale de la peur qui caractérise le début du XVII^e siècle. Mort terrifiante donc, ou, pour être plus précis, monstrueuse. Lorsque le prêtre brandit cette tête de morte, il renvoie à Floriane sa propre image, dépouillée du masque de la séduction : le visage, la peau, la chair. En arrachant les traits de la beauté pour montrer le cadavre moral qu'ils dissimulent, le prêtre utilise le monstrueux contre le monstrueux, mobilisant ainsi un imaginaire qui relève de la mythologie grecque.

Cette tête de monstre séducteur brandie comme un talisman d'exorciste n'est en effet pas sans rappeler certains éléments du mythe de Méduse, belle jeune fille séduite par Poséidon dans un

9. Les paroles du prêtre (« Où sont ces beaux yeux que tu nommais des astres, & quelque fois avec le stoïcien des dieux. Où sont ces déités germanes? [...] Où sont ces douces et bien riantes grâces [...]? Où est cette langue qui captivait à soi de ces discours charmeurs de monde? ») résonnent en effet en écho aux célèbres vers de Villon : « Mais où sont les neiges d'antan? » (François Villon, *Poésies*, édition établie par Jean Dufournet, Paris, Éditions Gallimard, coll. « nrf », 1973, p. 69) et « Mais où est le preux Charlemagne? » (*Ibid.*, p. 70).

temple dédié à Athéna, qui la punit en la transformant en monstre au regard pétrificateur. Sa tête décapitée sera ensuite utilisée par Persée contre divers monstres marins avant d'aller orner le bouclier d'Athéna, dorénavant doté du pouvoir pétrificateur du monstre¹⁰. La séduction blasphématrice se trouve ainsi mise au service de la divinité blasphémée. C'est un réinvestissement similaire que l'on retrouve dans le cas de Floriane. Littéralement terrassée par le discours et la mise en scène du prêtre elle est

plus proche de la mort que de la vie [...] ses yeux étaient mi-morts, ses lèvres toutes ternies, et son teint blême et décoloré; son sang retiré, et resserré es plus nobles parties, avait laissé le reste de son corps tout glacé, sans mouvement, et sans vigueur, l'âme ayant presque déjà quitté cette prison, vaguait dedans les cieus, et s'était allé prosterner devant le trône de la divinité. (*F*, p. 57)

Le corps de Floriane est « tout glacé, sans mouvement, sans vigueur », autant dire pétrifié par le regard terrible de la tête de mort. Le mythe de Méduse est récupéré par le discours chrétien pour rendre compte d'un processus dans lequel le monstrueux est utilisé contre le monstrueux pour provoquer la conversion. Ce mouvement de retournement du monstrueux contre lui-même se poursuit dans le roman par les pratiques de mortifications de Floriane, qui débutent par la tonte de ses cheveux avant de devenir beaucoup plus violentes :

Elle se donnait la discipline jusqu'au sang, sang qu'elle détrempeait avec les larmes qu'elle versait en abondance, puis se vêtissait de la haire, qui perçait cette chair entamée, frappait d'un caillou sa poitrine. Et quelques fois ayant fait une couronne d'épines bien piquantes la mettait sur sa tête, le sang ruisselant de tous côtés de telle sorte que ses yeux en étaient offusqués. (*F*, p. 69)

10. Stephen R. Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 24. Il existe aussi des versions du mythe dans lesquelles Méduse est un monstre dès sa naissance. Cependant, toutes s'accordent sur le fait que le héros Persée utilise la tête de son ennemie pour vaincre d'autres monstres.

La tête de mort ouvre donc le texte à quatre registres culturels différents : pastorale tridentine; glose kabbalistique mêlée de numérogie pythagoricienne; *memento mori* et culture mythologique grecque. Peut-on pourtant vraiment parler de cultures distinctes dans ce cas-ci, d'une pluralité culturelle du texte? Ce serait difficile, étant donné les liens étroits qui unissent les différentes déclinaisons du crâne que nous avons relevées. Elles ne relèvent pas toutes directement et complètement d'une culture religieuse : le *memento mori* est un thème philosophique et artistique largement diffusé, la numérogie pythagoricienne relève d'une pensée qui tend vers l'ésotérisme. Elles font cependant toutes parties d'une culture de l'élite religieuse lettrée constituée d'une juxtaposition, d'un bricolage de différents motifs, de différents codes culturels qui, aussi apparentés qu'ils puissent être, restent tout de même distincts. Il s'agit bien d'une seule culture, mais qui se décline en plusieurs motifs ayant des sources et des implications rhétoriques, esthétiques et discursives qui, elles, sont bien distinctes.

Pour conclure cette étude, nous nous intéresserons aux liens qui unissent, dans le fonctionnement même du texte, la tête de mort et le personnage de Floriane. Cette tête de mort, qui symbolise à la fois le mal, l'éternité de la mort face à la vie éphémère et la monstruosité morale mise à vif, cette tête de mort que le prêtre brandit pour terrasser Floriane, peut-elle également être envisagée comme intersigne? Selon Jean-Marie Privat,

Les « intersignes » sont, en ethnographie, des signes concrets annonciateurs d'événements (souvent dramatiques) à venir (un chien qui hurle dans la nuit est codé comme l'annonce d'une mort prochaine dans le voisinage). [...] La lecture ethnocritique envisage ce réseau d'intersignes comme des présages sémantiques narrativement cohérents et pertinents dans les catégories cognitives des mondes culturels convoqués¹¹.

11. Jean-Marie Privat, « Le Retour et ses discours. Une ethnocritique de l'intersigne », *Études de lettres*, n° 1-2, 2005, p. 221.

La tête de mort brandie par le prêtre fonctionne à première vue de cette manière, puisqu'elle annonce la conversion de Floriane et sa mort et repose, du moins en partie, sur la cohérence culturelle du monde du roman. Cette portée proleptique est rendue apparente par le retour de la tête de mort à des moments clés de la pénitence, alors que l'accent est mis sur la conversion de l'amour du monde en amour de Dieu. Le crâne y symbolise une forme de sublimation religieuse de la volupté. Au lit « garni de gaze [...] parsemé de roses » (*F*, p. 42) qui recevait ses amants est substitué une couche faite de

trois chaînes de fer, et une pièce de marbre sous sa tête lui servant d'oreiller, aux deux côtés il y avait deux têtes de mort, vers lesquelles tournant quelque fois le visage, elle collait, et attachait sa bouche, comme si elle eut voulu savourer le plaisir de la mort avant que d'y venir. (*F*, p. 70)

Floriane devient elle-même progressivement un cadavre dans cette retraite, annonçant ainsi sa fin prochaine : « Son corps exténué et flétri languissait parmi ces vies, et à peine vivait parmi ces langueurs, si maigre, si défait, et alanguie, qu'on l'eut pris pour l'image de la mort » (*F*, p. 71). Sa mort est de plus présagée par l'insistance avec laquelle la tête de mort s'impose à elle :

Elle était aux plus grandes extrémités de sa pénitence, affligeant plus son corps que jamais, essayant davantage ses forces, éprouvant sa sensualité de toutes les plus cruelles rigueurs, quand un jour comme elle était en méditation, elle commença d'une extraordinaire façon à penser au départ de ce monde, tendant plus vivement son esprit à l'objet de ses yeux qui étaient ces têtes de mort qu'elle avait continuellement en vue en sa cellule. (*F*, p. 74)

L'agonie de l'héroïne débute peu de temps après. La tête de mort est ainsi le signe de sa mort, à la manière d'un intersigne. Il y a cependant une différence de taille qu'il nous faut souligner : la cohérence narrative de l'intersigne repose sur les mondes culturels convoqués dans le roman, mais aucun lien narratif ne relie l'intersigne à l'événement annoncé. Ce n'est visiblement pas le cas ici, puisque la

tête de mort que brandit le prêtre pour terrasser Floriane a un rôle diégétique fort : elle déclenche l'événement principal du récit qu'est la conversion de l'héroïne. Dans sa première apparition durant le sermon elle est plus qu'une annonce, elle est véritablement une cause directe de la conversion de Floriane. Par conséquent, on ne saurait parler d'une véritable pensée de l'intersigne ici.

Si la tête de mort n'est pas un intersigne, comment envisager son fonctionnement à l'intérieur même du texte? Écartons d'emblée l'idée d'une relation sémiologique : la tête de mort ne *signifie* pas Floriane, elle n'est pas le symbole de l'héroïne, elle est le symbole des pratiques, valeurs et discours qui sous-tendent le roman et que celui-ci réalise narrativement. En ce sens, Floriane symbolise autant la tête de mort que cette dernière symbolise Floriane, mais elles ne se renvoient pas l'une à l'autre : elles renvoient toutes deux à un discours commun qui se décline sur deux plans de signification distincts, le narratif et le symbolique. Il y a donc un lien non pas sémiologique, mais homologique, une correspondance des significations de deux modes de représentations, l'un narratif, l'autre symbolique, qui sont tous deux utilisés pour servir les mêmes fins rhétoriques. Au monstrueux macabre de la tête de mort répond le monstrueux moral de Floriane; au *memento mori* répond la conversion et la préparation à la mort narrativisées dans le roman; au syncrétisme crâne/mythe de méduse correspond l'inceste/mythe de Pygmalion. À l'utilisation pastorale de la tête de mort par le prêtre correspond l'utilisation édifiante du personnage de Floriane par l'auteur. Si bien que les dernières pages qui nous montrent Floriane embrassant la tête de mort, Floriane tendant vers la tête de mort, Floriane devenant la tête de mort, doivent-elles être lues comme la réalisation de la fusion des deux modes de représentation et d'illustration du discours édifiant : l'un symbolique, l'autre narratif. En brandissant le crâne, l'auteur nous indique qu'une fois enlevés les événements et péripéties du récit, les scènes de meurtre, d'inceste, de prostitution et de sorcellerie, tout ce qui fait de l'œuvre un roman et non un traité, une fois enlevée toute cette chair narrative, reste le visage grimaçant de la mort.