

L'ESPACE MYTHIQUE DE *MADAME PUTIPHAR*  
(NOTES SUR LA COMPOSITION D'UN ROMAN « FRÉNÉTIQUE »)

Jaroslav FRYČER  
Université Masaryk, Brno

DOI : 10.32725/eer.2024.012

Le frénétisme, les bousingo(t)s, les Jeunes-France, les petits romantiques – autant de noms qui désignent certains phénomènes littéraires de l'époque romantique en France, très souvent utilisés et analysés depuis deux trois décennies sans qu'on ait pourtant réussi à en donner une description complète sinon une définition suffisamment précise. Nous n'avons pas l'intention d'en élargir le nombre : quelques essais déjà entrepris ont d'ailleurs, à l'heure actuelle, la valeur d'une solution valable et utilisable, parmi elles avant tout celle que M. Max Milner a proposée dans ses « *Romantics on the fringe* »<sup>1</sup>. Le foisonnement d'études, d'analyses ou de définitions relatives au frénétisme (ce terme est peut-être celui qui rend le mieux certains traits constitutifs de cette écriture) révèle pourtant au moins une chose : c'est que ce phénomène existe réellement et qu'il appartient au domaine du positif. Quand on veut énumérer les auteurs auxquels convient cette caractéristique, il y a un nom qui ne manque jamais sur la liste, celui de Pétrus Borel. Et quand on veut illustrer le courant frénétique par une œuvre borélienne, on n'oublie jamais de citer sa *Madame Putiphar* : les traits cherchés y sont si évidents qu'un critique a même dit : « Quant à *Madame Putiphar*, il est peut-être le chef-d'œuvre du frénétique de langue française. »<sup>2</sup> Que les constatations précédentes suffisent à justifier le choix du texte qui est l'objet de nos remarques, et à nourrir l'espoir que les résultats obtenus peuvent avoir une valeur tant soit peu générale.

Il n'est pas difficile de dresser une liste – et elle peut être assez riche – de thèmes, de motifs, de situations typiquement « frénétiques », de décors dans lesquels sont situées les histoires horribles et terrifiantes d'une dégradation humaine qui aboutit le plus souvent dans la mort d'un être innocent, de répertorier les types humains qui peuplent ces histoires – les victimes innocentes, les bourreaux, les jeunes hommes révoltés, les mauvais conseillers, différents genres de personnages sataniques, etc., etc., de même que des objets qui encombrant la scène de ces récits larmoyants souvent, ironiques parfois mais captivants et excentriques toujours<sup>3</sup>.

Ce qui en revanche pose, nous semble-t-il, des problèmes plus compliqués, c'est l'analyse et la classification de procédés narratifs, de composition, de style, bref la

---

<sup>1</sup> *The French Romantics*. Éd. D. G. Charlton, vol. II., pp. 382–422. Cambridge University Press 1984.

<sup>2</sup> Jean-Baptiste BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, Stock 1978, p. 43.

<sup>3</sup> Les ouvrages des auteurs frénétiques, bien que parfois écrits avec une teinte parodique évidente, peuvent nous aider efficacement dans ce travail, voir par ex. l'ambiance décrite dans le « Pandaemonium » de Philothée O'NEDDY (*Feu et Flamme*, 1833) ou la galerie de personnages typiquement « Jeune-France » dans le livre de Théophile GAUTIER, qui porte le même titre (1833).

description de la structure narrative de récits frénétiques<sup>4</sup>. Cette constatation résulte du fait que la composition de ces textes ne se prête pas facilement à une analyse systématique parce que l'une de ses qualités principales est son caractère discontinu et disloqué. Nous n'allons pas examiner ce problème dans ses rapports avec les projets personnels et artistiques des auteurs (le discontinu de la composition « frénétique » peut être aussi considéré comme une réalisation possible de la rupture de ces artistes avec la tradition littéraire et avec leur époque)<sup>5</sup> : les remarques suivantes ont pour objet uniquement la forme ou la syntaxe de certains éléments de la structure narrative.

Quand ils parlent de la composition de textes narratifs de « petits romantiques », les historiens et les critiques littéraires mettent l'accent sur son caractère fragmentaire tout en expliquant ce phénomène à partir de points de vue différents. Luc Steinmetz désigne la composition de *Madame Putiphar* comme « fragmentée »<sup>6</sup> et Pierre-André Rieben analyse « [l']affaiblissement de la cohésion du syntagme narratif, fragmenté au profit d'une construction associative, juxtapositive », dans *Smarra* et dans d'autres textes frénétiques<sup>7</sup>. On peut citer aussi ce que Pierre Albouy dit à propos d'un autre écrivain qui, au moins par une partie de sa vie et de son œuvre, appartient aux romantiques marginaux : « [...] roman par lettres, écrit, dialogue dramatique – *Mademoiselle de Maupin* est le roman de la contradiction, de toutes les contradictions »<sup>8</sup>. Le mélange de plusieurs techniques narratives dans *Han d'Islande*, roman qui préfigure par son thème aussi bien que par son expression le frénétisme, « produit un texte hybride »<sup>9</sup>. Et Daniel Sangsue, tout en parlant de récits écrits entre 1800 et 1850 en général (mais le sous-titre de son livre, « Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier » indique qu'il s'agit là d'auteurs qui cultivaient l'écriture « marginale »), énumère très précisément quelques-uns des procédés qui produisent cet effet de rupture : « [des récits écrits entre 1800 et 1850] se caractérisent par leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages » : « [tous ces dispositifs] visent globalement à une contestation du romanesque »<sup>10</sup>.

Ne s'agit-il pas, dans le cas de ces jeunes révoltés non-conformistes qui ne pensaient qu'à épater le bourgeois (c'est-à-dire tout être humain, quelle que fût sa situation sociale, qui se faisait de l'art et de la littérature une idée différente de celle qu'ils défendaient) par la coupe de leurs cheveux, par la couleur de leur veste, par un satanisme affiché ou par le cigare, souvent à peine visible dans une moustache

---

<sup>4</sup> Dans la présente étude, les analyses se concentrent sur la prose narrative qui, malgré les réussites de recueils poétiques tels que *Rhapsodies* (1832) de Pétrus BOREL ou *Feu et Flamme* déjà cité, reste, grâce à l'ouverture et à la souplesse formelles de tous les genres prosaïques, l'expression propre du non-conformisme artistique, aspect typique du frénétisme littéraire.

<sup>5</sup> Nous avons proposé certains éléments d'une telle interprétation dans l'article « La prose frénétique dans la littérature française », *Études romanes de Brno XX*, 1990, voir par ex. p. 20.

<sup>6</sup> « Les malheurs du récit ». In : *Madame Putiphar*, Paris, Régine Deforges 1972, p. 391.

<sup>7</sup> *Délires romantiques*. Paris, Corti 1989, par ex. p. 66.

<sup>8</sup> *Mythographies*. Paris, Corti 1976, p. 328.

<sup>9</sup> Victor BROMBERT : *Victor Hugo et le roman visionnaire*. Paris, P. U. F. 1985 (1984), p. 24.

<sup>10</sup> *Le récit excentrique*. Paris, Corti 1987, p. 9.

superbe, ne s'agit-il pas là d'une simple provocation, une parmi tant d'autres, destinée à mettre en colère les partisans de l'ordre que ce soit dans la société ou dans l'art ? Les études critiques de ces dernières années ne considèrent plus le roman frénétique comme une simple modification ou branche du roman noir, c'est-à-dire comme une littérature ne voulant que produire l'horreur et faire frissonner le lecteur (rappelons à ce propos, sans entrer en détails, que très longtemps, le « roman frénétique » n'a été qu'un synonyme du « roman noir » ou « roman gothique »). La littérature frénétique est de nos jours interprétée plutôt comme l'expression sérieuse (bien que souvent parodique ou ironique) d'une conception spécifique de la vie et de l'art, expression qui n'est pas dépourvue d'une certaine dimension philosophique ou mythologique.

Toujours plus nombreuses sont les analyses qui veulent interpréter cette production littéraire par d'autres raisons que par une révolte juvénile et au fond provocatrice ou simplement ludique. (Faut-il rappeler qu'on retrouve toutes ces qualités naturellement dans tous les ouvrages frénétiques et que sans elles, la littérature frénétique ne serait pas ce qu'elle est ? Mais il y a, dans le frénétisme, quelque chose qui va au-delà de la provocation et du scandale.) En parlant des auteurs tels que Borel, Lassailly ou Chasles, Marc Angenot rappelle que c'est le mal, si souvent présent dans leurs récits, qui peut avoir une certaine conséquence aussi pour la syntaxe narrative parce que le mal peut être vu d'emblée « comme l'envers d'un "ordre" social »<sup>11</sup>. Jean-Baptiste Baronian par une réflexion analogue arrive à la conclusion que « l'horreur et son exploration attentive peuvent faire partie intégrante d'une fiction, au point de l'investir totalement, de la métamorphoser de fond en comble » et, se référant à un autre critique, Maurice Lévy, rappelle que, à l'époque dont nous parlons, « on se rend compte qu'il est possible de bâtir un roman sur des données invraisemblables et de l'alimenter par un foisonnement de péripéties délirantes et incongrues »<sup>12</sup>. L'introduction de l'horreur, du mal, du fantastique, constituerait-elle donc quelques-unes des sources de la dislocation du récit frénétique ? Certainement, mais il peut y en avoir d'autres et Daniel Sangsue ajoute encore une, à savoir la tendance vers l'excentricité du récit comme « une [...] forme de réponse à la désillusion politique », ce qui est une idée qui peut mener, dans l'interprétation du frénétisme, assez loin : à partir d'un certain point de vue, excentricité veut dire discontinu et celui-ci peut être considéré comme fonction de modernité parce que, « du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison »<sup>13</sup>.

Le discontinu est sans aucun doute l'une des dominantes de la composition du récit frénétique mais il n'en est pas la seule : dans l'organisation de la structure narrative des ouvrages frénétiques qui sont considérés comme exemples typiques de cette écriture, nous pensons aux romans tels que *Fragoletta* de Henri de Latouche (1829), *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Le Fevre (1837) ou *Le magicien* d'Alphonse

---

<sup>11</sup> *Le roman populaire*. Recherches en paralittérature. Les Presses de l'Université de Québec, 1975, p. 37.

<sup>12</sup> *Panorama de la littérature fantastique*, p. 36 ; Maurice Lévy : *Le roman gothique anglais*, Toulouse 1968.

<sup>13</sup> *Le récit excentrique*, p. 33 et 67.

Esquiros (1839), nous distinguons au moins deux principes organisateurs opérant dans des sens opposés : l'un, désintégrant, qui reflète le côté « bohème » de leurs auteurs et leur situation de jeunes révoltés contestataires dans la vie aussi bien que dans l'art, et un autre, intégrant, unificateur, reflet des aspirations profondes des auteurs, résultat des valeurs métaphysiques introduites dans leurs textes qui atteignent dans les meilleurs romans des petits romantiques le seuil des significations mythologiques. Max Milner a saisi ce caractère transcendant de l'écriture frénétique il y a vingt ans déjà, à l'époque d'une des premières vagues de l'intérêt critique pour les « enfants perdus du romantisme » : « L'originalité incontestable des petits romantiques par rapport aux grands et aux moyens est qu'ils ont poussé très loin la révolte sociale et métaphysique, qui n'a été souvent pour les autres qu'un thème à déclamations. »<sup>14</sup>

Dans la composition de *Madame Putiphar*, Borel a utilisé peut-être toutes les techniques narratives de base qui étaient courantes dans la prose de l'époque, c'est-à-dire dans le roman romantique et dans la première étape du roman réaliste de type stendhalien ou balzacien. Le texte est segmenté de façon traditionnelle en deux tomes, sept livres et XL + XXXIII chapitres, suivis d'un épilogue d'une page. Pourtant du point de vue purement quantitatif, cet ordre est l'objet de plusieurs infractions qui en déséquilibrent la régularité apparente, avant tout la longueur de chapitres : celle-ci va de deux chapitres (un peu dans le genre de *Tristram Shandy*) formés d'un seul mot (tome I/chap. XII – la réponse de la Putiphar à la supplique des deux détenus) et de 7 lignes (II/IX), jusqu'aux chapitres longs de plusieurs dizaines de pages<sup>15</sup>. L'efficacité de ce procédé est soulignée par le voisinage presque immédiat du chapitre le plus court (II/XII) et du chapitre le plus long du livre (II/XIV).

Beaucoup plus significative est la variété des procédés narratifs utilisés qui donnent au récit le caractère d'une narration en forme de mosaïque dont la construction devait se détacher nettement de l'arrière-fond de la prose de l'époque et de l'unité de son organisation narrative : c'est peut-être justement cet aspect du roman borélien qui amena Jules Janin à parler, à son propos, d'une « composition funeste, déplorable, insensée »<sup>16</sup>. La confrontation de *Madame Putiphar* avec *l'Âne mort et la femme guillotinée* ferait d'ailleurs ressortir de façon très nette la différence entre la variété et l'incohérence des procédés utilisés par Borel d'une part et l'unité du code narratif chez Janin d'autre part, cette dernière étant assurée par la perspective unificatrice du « je » narrateur.

Le nombre de chapitres qu'on pourrait caractériser, du point de vue narratif, comme traditionnels, classiques, composés d'une combinaison du discours direct de personnages et du discours du narrateur (à la 1<sup>ère</sup> ou à la 3<sup>e</sup> personne), c'est-à-dire d'un mélange d'éléments actanciel et situationnels, n'atteint pas la moitié du nombre total : 30 chapitres à peu près sur 73 sont écrits dans cette forme narrative

---

<sup>14</sup> « Romantisme et surréalisme : la redécouverte des petits romantiques. » *Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle*, 1975, n° 4, p. 46.

<sup>15</sup> Dans le présent article, nous utilisons le texte de *Madame Putiphar* présenté par Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Le Chemin vert 1987, 405 p. : toutes les citations renvoient à cette édition.

<sup>16</sup> Dans un article du *Journal des Débats* (1839), souvent cité, par ex. par BARONIAN, *op. cit.* p. 43.

qui sera la forme préférée du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le reste du livre, Borel adopte d'autres codes narratifs.

À ce propos, il faut mentionner en premier lieu l'introduction de vers dans le texte par le « Prologue » (qui est d'ailleurs l'un des meilleurs poèmes de Borel tout court) et d'un poème en prose dans le chapitre I/XXVI qui donne la traduction française d'une ballade irlandaise que Patrick a chantée à la demande de la Putiphar. Une dizaine de chapitres est constituée par le dialogue, parfois sans aucune phrase d'introduction. Cette technique est adoptée surtout au début du roman et remplit plusieurs fonctions : celle de l'exposition (le dialogue de Lady et de Monsieur Cockermouth, I/11) ou de peinture de caractères (les dialogues de deux personnages « sataniques », M. Cockermouth et Chris, I/IX, ou le dialogue de Fitz-Patrick et de Fitz-Whyte qui dévoile les grandes différences de caractère des deux amis, I/XVI), etc. Les dialogues entre Madame Putiphar (Mme de Pompadour) et le Pharaon (Louis XV) dans le tome II du roman, ont une fonction nettement parodique et par la peinture de la bassesse morale de la Putiphar et de l'esprit borné du Pharaon, ils constituent un pendant grotesque à la tragédie personnelle du couple sublime, de Déborah et de Fitz-Patrick.

À l'opposé de ces passages dialogués se situent les chapitres composés uniquement de commentaires du narrateur (par ex. l'exposition III) et qui, vers la fin du récit, se transforment en diatribes hargneuses contre la tyrannie, contre la pseudojustice royale (II/XXIII, XXIV) ou en un tableau cruellement parodique de la Révolution (II/XXVI), racontés par un narrateur qui utilise ouvertement la 1<sup>ère</sup> personne du singulier. Parmi les techniques qui minent l'unité narrative du récit, citons encore les chapitres composés de lettres (billets doux échangés entre Déborah et Patrick, I/VIII, lettres de la Putiphar, I/XXVII, XXXVII), les nombreuses digressions et excursions dans le passé, dans les coutumes de différentes nations, etc. (par ex. I/V), et les chapitres où l'on est en face des premiers signes d'un procédé qui trouvera son plein droit de cité dans la prose narrative à l'époque moderne – le discours indirect libre (voir par ex. I/XI, p. 61 : « Devoit-il partir, devait-il demeurer ? Quoi résoudre ? [...] Et cependant s'il tomboit sous le poignard et que Dieu le sauvât [...] », etc.).

La variété des procédés mentionnée décompose d'une part l'unité narrative du récit mais, d'autre part, permet des changements brusques et variés de points de vue : dans *Madame Putiphar*, Borel manie efficacement, pour produire les effets de la terreur aussi bien que de l'ironie, cette technique, en changeant rapidement deux catégories de points de vue, des oppresseurs et des opprimés. Le caractère disloqué, discontinu, fragmenté de *Madame Putiphar* est évident et on peut le considérer comme un des traits spécifiques de la composition du roman. L'histoire des deux amants irlandais et leur rencontre tragique avec les forces du mal représentées par le couple royal, M. de Villepastoure et d'autres personnages diaboliques, dépasse l'histoire particulière de deux êtres angéliques pour s'élever à un niveau général et acquérir une dimension métaphysique ou même mythique.

L'histoire de *Madame Putiphar* ne peut se résumer simplement à une lutte allégorique entre le bien et le mal, comparable à celle qui est sous-jacente à tous les romans même les plus noirs et les plus terrifiants de Ponson du Terrail ou d'Eugène Sue. Avec Pétrus Borel – et d'autres frénétiques de son acabit – nous avons affaire

à un autre projet artistique qui d'ailleurs a été déjà noté par plusieurs critiques dans le passé. Jean-Luc Steinmetz par exemple, réclame, pour Madame Putiphar, une lecture « inhabituelle » parce que Borel comprend le jeu de la Providence comme un jeu de « forces cachées qui agissent les personnages » et utilise même les termes de « cryptogramme » ou de « véritable combat métaphysique »<sup>17</sup>. Claire-Lise Tondeur remarque, en marge de ce roman, qu'il diffère de la production courante de livres « sur les prisons », par sa « focalisation carcérale »<sup>18</sup>, et dans le cas du roman de Borel, note Victor Brombert, « déjà le titre semble lui conférer une dignité sinon mythique, du moins allégorique »<sup>19</sup>. Ajoutons que cet aspect du texte est souligné par de nombreuses allusions à la mythologie antique (Hermès, p. 48 ; Daphné fuyant Apollon, p. 51 ; Egérie, Dryade, Pylade, p. 73, etc.) ou aux légendes du Moyen-Âge (Geneviève de Brabant et son fils Bénoni, p. 279). Patrick lui-même, dans un récit qu'il fait de ses malheurs à M. de Malesherbes, rapproche l'histoire de sa vie avec celle de Joseph biblique (p. 307) et son fils Vengeance est décrit avec des attributs d'un héros presque légendaire : « Harmonieux et placide comme une statue antique, on eût dit un jeune athlète grec amène et suave, un chevalier normand [...] », (p. 322)

Deux tendances opposées se disputent la composition du roman borélien et y trouvent leur point de rencontre : l'une qui, opérant à la surface, déjoue par de nombreuses interventions et interférences le fonctionnement régulier de procédés narratifs et qui, dans le sens de la syntaxe narrative de l'époque, aboutit à une narration régulière et continue, et l'autre, dont le fonctionnement se situe dans la profondeur du texte et qui assure au récit une unité au niveau des significations allégoriques ou, si l'on veut, mythiques. Dans le cas de *Madame Putiphar*, cette dernière tendance revêt la forme d'une organisation spécifique de l'espace du récit qui est au service du projet artistique de l'auteur et du message universel de son texte. Cette organisation spatiale suit deux trajectoires géométriques tout à fait dans le sens de la conception plastique de la réalité telle qu'elle se manifestait dans les œuvres de Borel et qui est en relation avec ses débuts de peintre et d'architecte<sup>20</sup>. Et dans le roman, Borel nous donne une leçon presque instructive de la façon dont lui-même voit l'unité entre l'esprit et les mœurs d'une époque et ses manifestations artistiques et plastiques, en l'occurrence entre la morale de l'aristocratie louis-quinzienne et l'art du rococo. Qu'on relise le chapitre XXVI du tome premier pour voir, avec quelle subtilité Borel met en rapport « le tarabiscot » et sa « ligne tourmentée » avec l'esprit et la morale de la société qui vivait entourée d'œuvres d'art et d'objets de luxe de ce genre, la morale qui n'était que « la mollesse, les

---

<sup>17</sup> « Le Fil des Parques ». In : *Madame Putiphar*, Paris, Le Chemin vert 1987, p. XVII.

<sup>18</sup> « Pétrus Borel : l'univers carcéral de *Madame Putiphar* ». *Nineteenth Century French Studies*, Summer-Fall 1984, p. 70. Rappelons à ce propos aussi Pier Antonio BORGHEGGIANI qui dit, dans une étude de son livre *Bertrand – Borel – Maupassant* (Roma, Bulzoni 1987) – « Un romanzo dell'Ottocento francese : *Madame Putiphar* di Pétrus Borel », que la fatalité tragique de ce roman fait penser aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et aux *Oraisons funèbres* de Bossuet.

<sup>19</sup> *La prison romantique*, p. 53.

<sup>20</sup> Voir par ex. l'article de Mme Kalliopie SARAS « Discours pictural et frénésie romantique chez Pétrus Borel ». *Cahiers du Centre d'Études de Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, 3 (1993), pp. 21–30, qui rappelle un autre aspect de cette vision de la réalité de l'auteur.

voluptés, l'inceste, la polygamie, la pédérastie, la joie, la galanterie mauresque et non plus chevaleresque ; l'esclavage et enfin le sans-souci de l'esclavage [...] » (p. 115) et dont les produits typiques en France étaient les lettres de cachet et cette forme monstrueuse de harem parisien qu'était le Parc-aux-Cerfs.

L'espace de *Madame Putiphar* est un espace clos organisé autour de deux axes, l'un vertical, l'autre horizontal. Ces deux aspects de l'espace borélien furent déjà remarqués, séparément, par plusieurs critiques (voir par ex. les analyses citées de Claire-Lise Tondeur sur le caractère carcéral de l'espace chez Borel ou celles de Jean-Luc Steinmetz, dans la préface mentionnée, sur le rôle de l'abîme et de l'horizon dans la construction du roman). Il semble pourtant que ces deux aspects de l'espace dans *Madame Putiphar* ne peuvent pas être séparés : ils constituent un ensemble qui exprime certaines significations mythiques en tant que tout.

L'espace clos du roman n'est pas seulement celui des prisons dans lesquelles les héros passent une grande partie de leur vie – Vincennes et la Bastille pour Patrick, le Parc-aux-Cerfs et le fort Sainte-Marguerite aux bords de la Méditerranée, pour Déborah. Tout ce qui est important, se passe dans le roman à un endroit qui, pour n'étant pas tout à fait clos, n'en est pas moins senti comme tel par les personnages. La première rencontre de Patrick avec la Putiphar a lieu dans un petit boudoir coquet et serré (I/XIX), Patrick revoit Fitz-Whyte, après une longue séparation, dans une cellule (I/XXII1), une autre rencontre fatale avec la Putiphar a lieu dans le Petit Trianon, la dégradation de Patrick et le bannissement de celui-ci, se passent dans une cour d'honneur fermée de toutes parts, etc., etc. Il y a des exemples plus significatifs encore pour ce sentiment de claustration éternelle et sans issue dans le roman : le souper auquel Putiphar invita Patrick dans le Trianon eut lieu dans un endroit non-spécifié (« Étoit-ce une salle, un boudoir, un salon ou une chambre, la seconde pièce où ils se rendirent pour le souper ? », p. 124), encombré de meubles qui empêchaient presque tout mouvement (« Tout au pourtour s'étaient de larges sofas couvrant presque tout le parquet, et laissant à peine de quoi circuler autour de la table », *ibid.*) et d'où il était impossible de s'évader (« Se retirer étoit chose impossible : comment ? pas de portes visibles [...] », *ibid.*). Revenu de ce souper fatal, Patrick conçoit le Paris tout entier comme une prison : « Le séjour des villes est rétrécissant ; ces boîtes, ces cages où l'on s'étirole emprisonné, compriment et sanglent l'âme comme un corset [...] », p. 140). Et même dans un bois, en plein air, Patrick a le même sentiment de réclusion et d'impossibilité de bouger librement : il se sent comme enfermé et perdu sous « les branches, inclinées jusqu'à terre » qui forment autour de lui « un pavillon de verdure ». (p. 132)

Cet espace clos s'étend autour de deux axes dont le principal suit la trajectoire verticale. Les deux points extrêmes du roman, les premiers et les derniers mots, sont dominés par ce mouvement qui va de haut en bas et inversement. Après le premier chapitre, formé par des réflexions un peu burlesques du narrateur sur la destinée humaine et sur la Providence, les premiers mots du chapitre suivant signalent nettement ce mouvement qui dominera la composition du roman tout entière : « Mylord, venez donc au balcon », dit Madame Cockermouth à son époux et l'invite à regarder de haut le paysage baigné dans les rayons du soleil, lui aussi descendant, parce que « couchant ». (p. 12) Et quelques lignes avant la fin du roman, dans le dernier geste d'une libération définitive qui l'attend dans une folie complète, le

héros dont la dignité humaine fut complètement abaissée par l'injustice royale, accomplit le dernier mouvement, cette fois en sens inverse : « Patrick [...] levait les yeux vers la voûte [...] » (p. 374) : après ce n'est plus que la mort de Déborah et la fin de ses tourments.

Dans presque tous les moments clé de l'histoire, on peut suivre ce mouvement vertical qui marque, dans son ascendance aussi bien que descendance, la dégradation continue des deux protagonistes : le matin après la fête, où il crut sa fiancée morte, « les regards étonnés » de Patrick « s'égarèrent » et montèrent vers « la cime des rochers de la Gorge du Diable et les tours et les hautes murailles de Cockermouth-Castle ». (p. 61) Une des scènes cruciales du roman est la prise de Patrick : Déborah regarde le combat qui séparera définitivement les jeunes gens, du haut de la fenêtre de son hôtel. (p. 147)

Il est inutile d'augmenter le nombre de citations : une lecture même rapide du roman fait voir que l'action tout entière se réalise, au niveau spatial, en suivant la ligne verticale dans les deux sens possibles. Une qualité spécifique de cet emploi chez Borel mérite pourtant d'être mentionnée : le mouvement ascendant n'est pas, dans *Madame Putiphar*, un mouvement menant vers la rationalité ou au contraire vers la spiritualité, vers la libération ou vers l'évasion, comme le proposent différentes interprétations de ce phénomène<sup>21</sup>. Même le mouvement montant fonctionne, dans le roman, comme signe de dégradation et de désespoir et le regard jeté de haut vers le bas permet d'entrevoir les aspects tragiques et sombres de la vie des héros et de la vie humaine tout court.

Dans les deux premières scènes du roman, les regards jetés par deux personnages du haut du balcon et du haut de l'antique Tour de l'Est, introduisent dans le texte deux vues aux connotations d'une prémonition tragique : Lady Cockermouth et Déborah voient une journée mourante (p. 12) et « un sombre et lugubre paysage » et « une gorge profonde, étourdissante à voir ». (p. 23) Le regard jeté par l'un des deux protagonistes à partir d'un lieu élevé brise, au moins pour un instant, la fatalité de l'espace clos, mais il n'apporte à l'observateur ni joie, ni espoir : il ne fait au contraire qu'augmenter le caractère tragique et funeste de son existence. De ce point de vue, la vision borélienne dépasse le cadre conventionnel du « contraste entre la laideur du "dedans" et la splendeur entrevue ou devinée du paysage environnant », que Victor Brombert cite comme l'un des topoï de la littérature carcérale<sup>22</sup>, pour acquérir de riches significations mythiques.

Devant les yeux de Déborah regardant par la petite fenêtre de son cachot s'ouvrait un panorama magnifique mais l'impression était plutôt attristante : « La vue plongeait au loin, elle était grandiose, mais morne [...] » (p. 193) et un peu plus loin, la jeune femme revient à la même idée : « Jamais je n'aurais pensé que sous un si beau ciel, reprit Déborah, il existât un lieu aussi morne. » (p. 201) La trajectoire verticale domine même les rêves que fait Patrick dans la prison. Les fantaisies produites par l'esprit exténué et tourmenté de Patrick commençaient comme des tableaux plaisants : « Son imagination se berçait sans cesse des plus séduisantes

---

<sup>21</sup> Parmi les ouvrages classiques de ce genre, citons les études de Gaston BACHELARD (*La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. 1957) et de Georges MATORÉ (*L'Espace humain*, Paris, La Colombe 1962).

<sup>22</sup> *La prison romantique*, p. 15.

rêveries. Des caprices, des fantaisies merveilleuses naissoient et se succédoient en son esprit comme les vagues de la mer. » (p. 291) Mais ces « romans dont il se faisoit le héros aventureux » se terminaient toujours sous le même signe de la descente dans les profondeurs : « Au loin, à l'horizon, sur un arbre jeté entre deux roches, au-dessus d'un torrent, une femme leste comme une biche s'élançoit ; mais, parvenue au milieu de l'abyme, son pied léger se heurtoit ; elle tomboit, elle disparaissait sous les eaux. » (*ibid.*)

Le mouvement descendant et ascendant, fonction de la dégradation progressive des deux protagonistes du roman, est combiné dans un jeu subtil avec le mouvement sur l'axe horizontal. Jean-Luc Steinmetz l'a déjà mentionné en assignant à cette ligne la fonction de l'antithèse positive au fonctionnement de la « ligne verticale, abyssale » : « Il existe, certes, une ligne de surface horizontale qui d'ouest en est, de l'Irlande à la France, conduit Patrick et Déborah. Ce vecteur, concordant avec une voie de fuite, leur permet d'échapper à la première prison : le monde de Cockermouth-Castle [...] »<sup>23</sup>. Cette fuite verticale libéra, il est vrai, le jeune couple de la soumission à la volonté tyrannique de Lord Cockermouth, mais c'était bien une libération illusoire et elle n'amena les jeunes Irlandais que dans une toile encore plus dense de tourments et de malheurs : c'est que le mouvement horizontal, dans *Madame Putiphar*, est lié avant tout à l'idée de dédale et d'obstacle qui entrave la fuite vers la liberté.

Dès le début du récit, le déplacement horizontal demande l'effort de franchir les obstacles matériels aussi bien que moraux, de chercher le bon chemin ou de surmonter directement les dangers du dédale. Se rendant au rendez-vous secret avec Patrick, Déborah « prit un sentier tortueux et presque impraticable » et elle fut obligée de « gravir sur la contrescarpe » à l'aide de « quelques arbustes ». (p. 25) Au cours de ce rendez-vous qui se situe au début du chemin bordé de souffrances inhumaines, les deux amants se trouvent au point d'intersection de deux vecteurs qui organisent l'espace du roman. Déborah supplie son ami : « Gravissons sur le coteau, montons à la clairière », (p. 27) pour échapper au « profond de l'abyme » (pp. 27-28). Mais cette fuite ascendante n'est pas possible parce qu'empêchée par un obstacle horizontal : le monde « a tracé un sillon entre nous », dit Déborah ; « un fossé est creusé entre nous, [...] fossé que l'on ne peut franchir », répond Patrick. (p. 27)

Le déplacement de Patrick, portant le corps de l'ami mort, est la traversée d'un labyrinthe, cette fois du plus authentique qui soit dans la tradition littéraire du romantisme : à travers le château qui a en même temps la fonction de la prison : « Après avoir monté plusieurs vis, traversé plusieurs caves, plusieurs salles, plusieurs couloirs, plusieurs galeries, ils pénétrèrent dans un jardin [...] » (p. 304). Mais pour les jeunes Irlandais, non seulement les prisons, mais aussi Paris, la France ou même l'Irlande natale, représentent un univers ennemi et constituent un labyrinthe naturel<sup>24</sup>. À la première visite de Paris, Déborah s'est « égarée plusieurs fois dans son chemin » (p. 71) et même le retour de la jeune femme en Irlande n'était

<sup>23</sup> « Le Fil des Parques », p. XVI.

<sup>24</sup> « Globalement le labyrinthe est le monde du mal [...] » *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction de Pierre BRUNEL. Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand 1988, p. 889.

rien d'autre que la traversée d'un dédale maritime : « [...] après bien des bonnes et des mauvaises fortunes de mer, qui, seules, pourroient donner matière à un livre [...] la vigie [...] cria trois fois : terre ! ». (p. 279) Le recours à l'image de la ville comme labyrinthe est, certes, un lieu « très commun dans les textes modernes [où] la ville est devenue le lieu le plus courant du sentiment du labyrinthe [...] »<sup>25</sup>. Pourtant, dans les nombreux exemples de ce genre trouvés dans *Madame Putiphar*, on peut reconnaître une fonction mythique évidente qui dépasse souvent la fonction purement situationnelle de ce procédé : le labyrinthe acquiert son statut symbolique de lieu d'errance où l'homme retourne au point de départ en suivant la trajectoire d'une spirale descendante. La situation tragique de Patrick et de Déborah, le parcours néfaste et sans issue de leurs destinées, ne leur permettent pas de se libérer, de sortir du labyrinthe de leur existence et de briser la fermeture fatale de cette « spirale vicieuse ». Un exemple pour illustrer ce fonctionnement du symbole labyrinthique : deux fois dans le roman, Patrick se trouve à la porte de la Bastille – la première fois il est exténué déjà par la longue incarcération, mais toujours en pleine possession de ses forces physiques et psychiques et nourrissant encore un certain espoir de sortir du dédale absurde des prisons. La seconde fois, après la prise de la Bastille, il est libéré au cours des événements révolutionnaires, mais il n'est plus qu'une épave humaine, ne comprenant pas ce qui se passe autour de lui et suivant docilement le cortège de la foule victorieuse.

Chaque déplacement horizontal dans le roman ne marque qu'un nouveau pas dans le processus de dégradation des protagonistes. Le voyage labyrinthique qui mène Déborah de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés au Parc-aux-Cerfs, le transport de la jeune femme au fort Sainte-Marguerite, le triste retour du cadavre de Vengeance attaché au dos d'un cheval, de nombreux transports du jeune homme à l'intérieur du château de Vincennes et de Vincennes à la Bastille, jusqu'à la dernière promenade de Patrick, devenu fou, à travers Paris, tout cela ne sont que les étapes successives de la descente du jeune couple au fond de l'avilissement et du malheur.

En parlant de la poésie de Pétrus Borel, Paul Bénichou dit que « l'horizon de son œuvre est limité ; l'acte poétique s'y présente sans aucun caractère métaphysique ; le sacerdoce de l'infini, les pouvoirs de l'imagination symbolique [...] en sont à peu près absents »<sup>26</sup>. Dans *Madame Putiphar*, en revanche, toutes ces qualités sont présentes et organisent les structures même les plus profondes de son texte. Le mélange curieux du principe désintégrant (le discontinu de la composition) et du principe unificateur (la construction spatiale suivant avec une grande conséquence l'axe vertical et horizontal) enrichit la matière qui pourrait donner l'histoire terrifiante et larmoyante d'un roman noir conventionnel, par des traits qui y ajoutent certaines significations symboliques et mythiques.

L'histoire d'un amour contrarié, précisément située du point de vue historique et social, est une réalisation concrète d'un des sujets éternels de l'art : du combat entre le bien et le mal. Mais dans le cas de *Madame Putiphar*, l'organisation du texte montre que le récit y est construit encore à un autre niveau significatif : l'histoire particulière d'une jeune femme riche, de son méchant père et d'un jeune homme

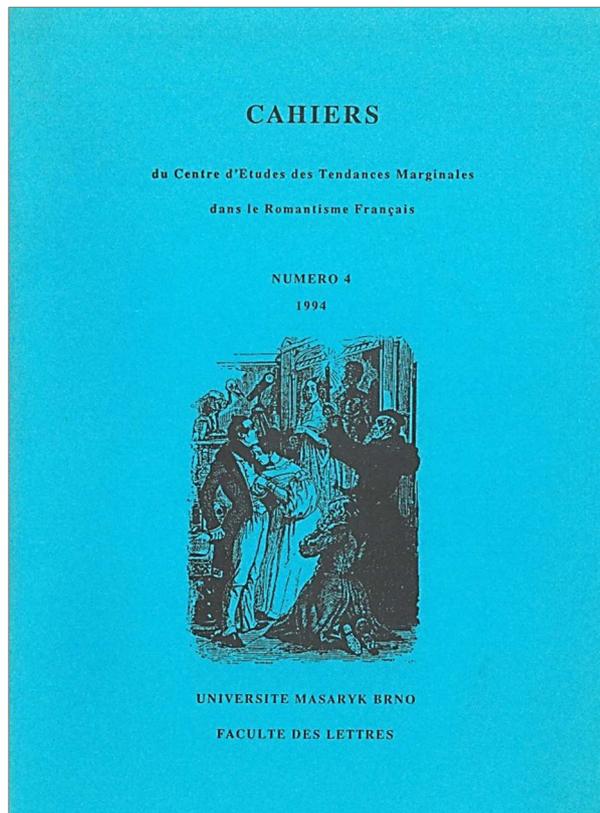
---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 905.

<sup>26</sup> *Les mages romantiques*. Paris, Gallimard 1988, p. 435.

honnête mais pauvre (opposition doublée par la différence de religion), se transpose en une histoire au sens symbolique de jeunes gens qui essaient en vain de lutter contre les forces fatales venant de l'extérieur et qui cherchent en vain le chemin vers le bonheur et vers la paix intérieure. À travers la descente fatale dans les profondeurs des souffrances et à travers l'égarément dans le labyrinthe du mal et de la méchanceté humaine, ce récit prend en dernière instance la forme d'une recherche du bonheur perdu et d'un amour qui, par son caractère rêvé d'absolu, rejoint l'idée de l'infini. « Comme l'extase mystique, le délire frénétique est une fonction d'Absolu », dit un critique français<sup>27</sup>. Pétrus Borel est, croyons-nous, l'un des représentants les plus typiques de cette recherche de l'Absolu dans le romantisme marginal en France et *Madame Putiphar* l'ouvrage qui en est une des réalisations littéraires les plus réussies.

La présente étude a été publiée pour la première fois dans les *Cahiers du Centre d'Études des tendances marginales dans le romantisme français*, n° 4, 1994, p. 27–39.



<sup>27</sup> Pierre-Georges CASTEX : « Frénésie romantique ». Cahiers du Sud, N° spécial « Petits romantiques français », 1949, p. 29.