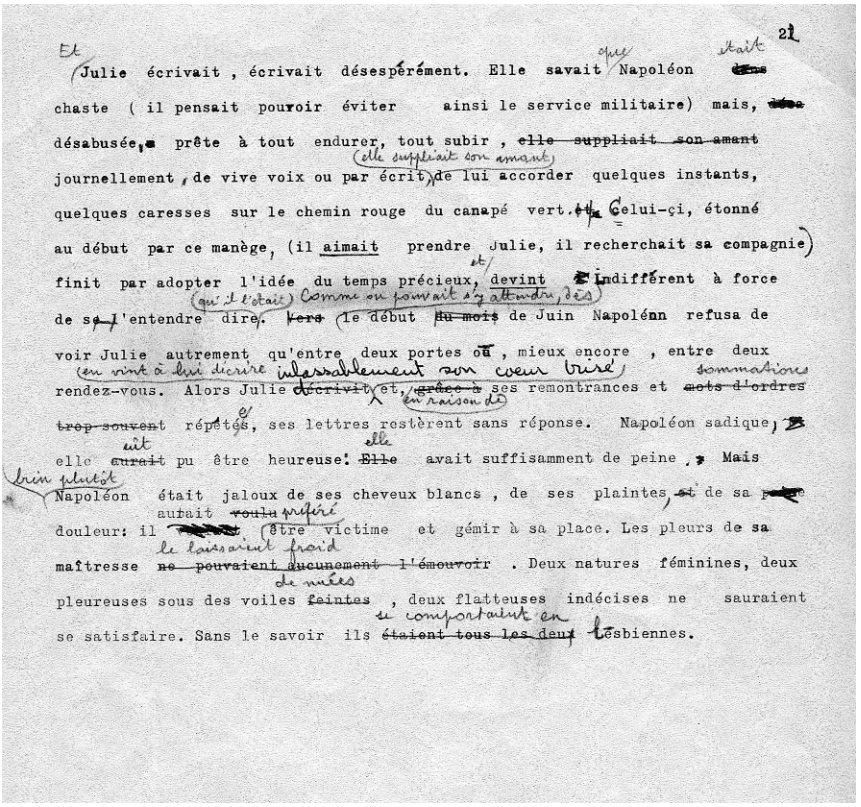


Document 1. Fragment inédit du *Napoléon* de Joyce Mansour, comportant de nombreuses corrections de la main de Breton.

STÉPHANIE CARON

De la création comme re-commencement
Petit aperçu sur la genèse des récits de Joyce Mansour: le cas *Napoléon*

Maintenant voyons la coulisse, l'atelier, le laboratoire intérieur
Charles Baudelaire

En digne représentante du surréalisme, fût-il du troisième convoi, Joyce Mansour joua toujours la carte de l'inspiration contre celle du travail, de la réceptivité passive contre la création concertée, du premier état contre la réécriture. Du moins le prétendait-elle. Quoique peu prolixe en commentaires autocritiques, l'auteur de *Cris*[1] soutint en effet tout au long de ses entretiens, et avec une remarquable constance, la thèse de la complète spontanéité créatrice, libérée de la préméditation comme de la contrainte. L'interrogeait-on sur ses sources d'inspiration? « Je ne sais pas. C'est la réalité la plus proche »; ses intentions d'écrivain? « On ne peut jamais savoir ce que l'on va écrire »; sa façon d'écrire? « Je travaille assez irrégulièrement. Parfois, je passe une semaine sans écrire ». « Écrire, c'est crier », résumera pour finir le poète lors d'un jeu radiophonique avec Alain Jouffroy[2], en une phrase qui réaffirme, tout autant que sa fidélité à ses premiers engagements poétiques, une conception de la littérature comme œuvre de première main, ne nécessitant ni réflexion ni reprise. La critique ne s'est d'ailleurs pas fait faute de relayer ces déclarations: « Chez Joyce Mansour l'acte d'écrire est crise de possession, plutôt que geste de composition. Il s'agit d'un saisissement subi, qui ne se commande pas et n'admet aucun contrôle de la part de l'intéressée », écrivait par exemple J. H. Matthews dans la monographie que, le premier, il consacra à l'écrivain[3].

1. *Cris* est le titre du premier recueil de poèmes de Joyce Mansour, paru en 1953 dans la collection « Poésie » de Pierre Seghers.

2. Ces propos de Joyce Mansour sont respectivement extraits des émissions radiophoniques suivantes: « Écrivains étrangers d'expression française: Joyce Mansour », entretien avec Jean Pajet diffusé le 2 décembre 1967, « Petite illustration de la langue française: Joyce Mansour », entretien avec Roger Pillaudin diffusé le 3 décembre 1956, « Le Moyen-Orient et les livres: *Jules César* de Joyce Mansour », entretien de 1956 dont seul le texte a été retrouvé dans les archives de l'auteur, et « Poésie ininterrompue: Joyce Mansour ». Au cours de cette dernière émission, diffusée le 28 septembre 1975, la poétesse et Alain Jouffroy organisèrent un jeu, intitulé « Les sourds s'entendent? », qui consistait à dialoguer sans entendre les propos de son interlocuteur.

3. J. H. Matthews, *Joyce Mansour*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 8.

Voilà qui eût pu être de nature à décourager toute velléité d'approche génétique de cette œuvre, si l'ouverture des archives de l'auteur, il y a quelques années, n'était venue, sinon infirmer, du moins nuancer cette version des faits: alors que les poèmes sont très peu, voire pas du tout retouchés, les textes en prose sont, eux, implacablement biffés, annotés, remaniés, et nombre de leurs manuscrits raviraient à coup sûr les généticiens, dont l'un des objets de prédilection est, à en croire Pierre-Marc de Biasi, « le vilain brouillon saturé de ratures[4] ». Certes, de là à en conclure au hiatus entre déclarations d'intention et pratique effective, il y a un grand pas, que Matthews se garde bien de franchir: « la praticienne est libre de modifier telle phrase, de remplacer tel mot. […] ce n'est pas là vouloir améliorer le [texte], le récupérer en quelque sorte[5] ». Mais de là à s'obstiner à nier que la genèse des écrits mansouriens soit peut-être plus complexe que leur auteur ne veut bien l'admettre, il y en a un autre, contre lequel il convient d'élever quelques garde-fous. Car ce que révèle l'exhumation des avant-textes est, au fond, la pratique de deux modes de composition distincts: aux poèmes, l'écriture de premier jet; aux récits, la composition plus concertée, où le premier état le cède ensuite à un réel souci d'amélioration, de révision et de reprise. L'auteur lui-même dut d'ailleurs en convenir:

> En poésie, je ne retouche jamais. Pour *Jules César*, qui est mon premier ouvrage en prose, je n'ai pas « arrangé » mes phrases, mais je suis revenue après quelques jours sur ce que j'avais écrit et j'ai senti alors le besoin soit d'enlever certaines choses, soit d'ajouter[6].

« Retoucher », « revenir », « enlever », « ajouter » – autant de termes indiquant la direction à suivre pour rejoindre la genèse des récits mansouriens, qui demande sans doute à être saisie, non à l'état de commencement, mais comme re-commencement.

De fait, ces textes font toujours l'économie de ce que la critique génétique nomme « la phase pré-rédactionnelle »: point, ici, de canevas scénarique anticipant et préparant le texte à venir; point d'ébauches ni d'esquisses développant les contenus primitifs de ce scénario. À la différence d'un Zola, auquel son œuvre multiplie d'ailleurs les clins d'œil irrévérents, Joyce Mansour est de ces écrivains qui « ont besoin de se jeter dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan »: son écriture est « réfractaire à toute programmation initiale, ne s'appuie sur aucun schéma écrit, et va droit devant elle »[7]. Les témoignages concordent d'ailleurs sur ce point: celui de Joyce Mansour elle-même, qui d'un entretien l'autre répète

4. Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature », nº 128, p. 16.

5. J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, *op. cit.*, p. 8.

6. « Le Moyen-Orient et les livres: *Jules César* de Joyce Mansour », *op. cit.*.

7. Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, *op. cit.*, pp. 32-33.

à l'envi son ignorance du projet initial qui préside à sa propre activité d'écriture (« Je ne sais jamais ce que je veux. Ce n'est pas une tournure de phrase. Vraiment, je ne sais pas du tout[8] »), celui de son époux (« sa poésie survenait par jets, par émotions, sans jamais être associée à un travail[9] ») ou, plus récemment, celui de son fils cadet, Cyrille, qui se souvient n'avoir jamais vu sa mère préparer au brouillon des textes qu'elle rédigeait directement à la machine à écrire.

Pour autant, la fabrique textuelle de Joyce Mansour ne se soustrait pas complètement au postulat de départ des généticiens, selon lequel « le texte définitif d'une œuvre littéraire est, à de très rares exceptions près, le résultat d'un *travail*[10] ». Car s'il était rare que Joyce Mansour corrigeât ses textes immédiatement, si ses dactylogrammes montrent que l'architectonique de ses récits était posée et la textualisation à peu près fixée dès le premier jet, elle n'en procédait pas moins, après coup, à des réécritures globales sous forme de *versions* successives. Or, de corrections en variantes et d'ajouts en retranchements, ces réécritures creusent parfois d'importants écarts entre l'avant-texte et le texte définitif, ce produit qui ne s'avère le plus souvent fini qu'au moment de sa publication.

Travail qui s'opère aussi, plus secrètement, en amont de l'écriture, au cours du processus de maturation qui mène de l'idée du texte à sa mise en œuvre écrite. Car tous les textes de Joyce Mansour sont loin d'être composés sur le coup d'une émotion, d'un souvenir ou d'une vision fugitifs qu'ils s'attacheraient à transcrire sur le vif: ce qui est valable, tout au plus, pour sa poésie, ne l'est nullement pour ses textes de prose, dont la rédaction n'est pas exactement coextensive avec la décision ou le projet d'écrire. Pour réduite soit-elle, la phase pré-rédactionnelle consiste tout au moins en une élaboration psychique dont les archives ne conservent certes aucune trace écrite, mais qui bien souvent prend appui sur des écrits préexistants. Se tiennent en effet, à la source de bien des récits mansouriens, des modèles antérieurs, qu'il s'agisse d'autres textes (la Bible dans *Les Gisants satisfaits*, *Les Vases communicants* dans *Iles flottantes*[11]), de schèmes littéraires (le roman d'apprentissage dans *La Pointe*[12]), ou de figures marquantes de la littérature et d'ailleurs *(Jules César*[13]*)*. Qu'elle soit autographe, allographe ou

8. « Petite illustration de la langue française: Joyce Mansour », *op. cit*.

9. Propos recueillis dans *Libération*, 27 juin 1991.

10. Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, *op. cit*., p. 9.

11. Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958; *Iles flottantes*, Paris, Gallimard, 1973.

12. *La Pointe* était l'une des « missives lascives » qu'accueillit la « Boîte Alerte » conçue par Mimi Parent pour l'édition de tête du catalogue de la huitième Exposition internationale du surréalisme, organisée à Paris de décembre 1959 à janvier 1960 sous le titre « EROS ».

13. *Jules César* est le premier récit de Joyce Mansour. Dédié à André Breton, il est paru en 1956 aux éditions Pierre Seghers.

intertextuelle, la réécriture joue en somme à tous les stades de la genèse, où elle s'exerce au besoin sur les propres écrits de l'auteur. L'on retrouve en effet dans ses textes de prose, non seulement des poèmes ou des vers extraits de recueils déjà publiés ou en préparation, mais nombre de fragments pré-rédigés, îlots d'écriture en attente auxquels le recyclage narratif viendra, peut-être, conférer sens, selon un art combiné du passage et du réemploi dont l'originalité réside principalement, chez Joyce Mansour, dans l'échange qu'il opère entre fiction et écriture de soi. En témoigne *Napoléon* qui, plus que tout autre, fut pensé et repensé, manié et remanié, et dont l'avant-texte révèle d'étonnants échanges entre les genres: si cette étude se consacre à ce récit, c'est parce qu'il illustre peut-être de manière exemplaire la *façon* narrative de Joyce Mansour.

Comme la plupart des récits de la poétesse, *Napoléon* est proprement inénarrable[14]. Relation très fantaisiste des épisodes précédant l'accession au pouvoir du futur tyran, il met en scène, à Étretat, un Napoléon en proie aux premières affres de l'amour. Le jeune homme y est épris, au grand dam de son père, le Père Armand, et de sa bonne, Léonie-Miel, d'une certaine Julie, femme plus âgée que lui et déjà mère de deux siamois, Gareth-Vincent. Mais las de son envahissante maîtresse, de la compagnie du monstre et des reproches de son entourage, Napoléon finit par quitter Julie, en l'occurrence défigurée par la petite vérole suite à un rêve du Père Armand. Alors que tous les personnages se dispersent (le Père Armand meurt, Julie disparaît, Léonie-Miel part pour Paris), le conte se ferme sur le récit de l'opération manquée de Gareth-Vincent qui, aspirant à se séparer, trouve la mort entre les mains d'un vieux chirurgien dont la dernière consolation sera de « chasser la caille » entre les cuisses d'une sémillante infirmière.

Toute la verve, mêlant humour et poésie, qui caractérise les récits de Joyce Mansour trouve peut-être sa plus remarquable expression dans celui-ci. Elle-même lui accordait d'ailleurs une attention bien particulière, puisqu'elle songea à donner son titre à tout un recueil de proses: parmi les contributions recensées pour juin 1967 dans le « Rectificatif au calendrier des postes » publié dans le premier numéro de *L'Archibras*, se lit en effet: « Joyce Mansour. *Napoléon. Récits*[15]. » C'est toutefois dans un recueil intitulé, en hommage à Georg Groddeck, *Ça*, que le conte paraîtra finalement, en 1970, aux éditions du Soleil Noir. Insertion à première vue surprenante, dans la mesure où ce volume recueille six autres textes en prose apparemment bien antérieurs à celui-ci, et d'ailleurs parus de longue date en revue ou en catalogue: comme le souligne la note de l'éditeur imprimée

14. *Napoléon* figure dans le volume des œuvres complètes paru en 1991 aux éditions Actes Sud sous le titre *Joyce Mansour, prose et poésie* (p. 197-232). C'est à cette édition que renverront toutes nos références.

15. *L'Archibras*, nº 1, avril 1967.

en dernière page, *Napoléon* est le seul à être resté, jusque-là, inédit[16]. Mais il n'est pas pour autant composé spécialement pour l'occasion: en chantier depuis plusieurs années, sa rédaction remonte vraisemblablement au début des années soixante.

Outre divers feuillets, isolés ou en carnets, relatifs à ce projet, l'on recense en effet dans les archives de l'écrivain deux versions successives de ce récit, dont la première devait être achevée en 1964. Dans une lettre datée du 30 juillet 1964, André Breton fait référence à ce conte que, selon son habitude, Joyce Mansour lui avait soumis en lecture: « Vous pensiez qu'il me ferait rire, mais je trouve bien trop de raisons graves de l'aimer pour que le rire n'en soit réduit à passer sous cape[17]. » L'enthousiasme n'aveugle cependant pas Breton qui, comme à l'accoutumée, couvre le dactylogramme de corrections au crayon: traquant sans répit fautes de lexique ou de syntaxe, signalant les répétitions, ajoutant des coordinations manquantes et rectifiant, au besoin, la structure de certaines phrases, il suggère à son amie quantité de remaniements. Joyce Mansour, il est vrai, est d'origine anglophone: elle ne maîtrisera jamais parfaitement l'orthographe du français et sa syntaxe gardera toujours l'empreinte de sa langue natale, tentée comme elle est par la tournure nominale et la phrase brève, lapidaire – qui semblent en l'occurrence déplaire à son principal correcteur. Mais si le texte définitif de *Napoléon* montre qu'elle tient précieusement compte, sur ces points, des suggestions de Breton, elle ne s'interdit pas pour autant d'apporter des modifications personnelles à un texte que, non contente de saturer à relecture de corrections autographes, elle enrichit de nombreuses greffes marginales et, le cas échéant, ampute de certains passages jugés insatisfaisants ou redondants. Nous reproduisons ici l'un des fragments inédits qui, bien que rejeté du texte final, fut conservé dans le premier dactylogramme du récit (document 1).

Aussi est-ce un récit sensiblement différent que nous donne à lire la seconde version du conte, qui devait être à peu près achevée en 1965 ou 1966. Le tapuscrit de ce *Napoléon* de seconde main se présente en effet, pour l'essentiel, comme une mise au net du précédent: y sont prises en compte la plupart des corrections autographes et allographes portées sur le texte de 1964 et, s'il comporte encore quelques annotations de Breton,

16. Tout comme *La Pointe*, *L'Ivresse religieuse des grandes villes* figurait dans l'édition de tête du catalogue de l'exposition « Eros »: ce court dialogue y paraissait sous la forme d'un disque enregistré par Sacha Pitoëff et Dominique Farell, dont l'autre face proposait une interprétation de *La Brebis galante*, de Benjamin Péret. Trois des textes recueillis dans *Ça* étaient préalablement parus dans *La Brèche*: *Dolman le maléfique* (nº 1, octobre 1961), *Infiniment… sur le gazon* (nº 4, février 1963) et *Illusions de vol* (nº 6, juin 1964). Quant au récit intitulé *À la Renommée de la tartine*, il figurait dans le premier numéro de *L'Archibras*, en avril 1967.

17. Extrait de la correspondante inédite d'André Breton avec Joyce Mansour, archives Cyrille Mansour. Nous remercions vivement M. Mansour de nous autoriser à reproduire ici ces documents inédits.

celles-ci ne concernent plus guère que l'orthographe, et tout particulièrement des erreurs d'accentuation qu'il rectifie dans la marge de gauche. Il est vrai que le dénouement du récit, qui ne lui plaisait pas, a fait, depuis la première version, l'objet d'un complet remaniement: à l'idée d'abandonner le mot de la fin à un collage d'article de journal relatant un accident de voiture dans lequel Napoléon aurait trouvé la mort, Joyce Mansour a substitué le récit de l'opération manquée de Gareth-Vincent, le double fils siamois de Julie.

Mais *Napoléon* n'a pas, pour autant, dit son dernier mot: entre cette deuxième version et celle qui paraîtra finalement en 1970, les campagnes de corrections se poursuivront – sans Breton, cette fois. De fait, alors que sa parution est annoncée pour juin 1967 dans le numéro d'avril de *L'Archibras* que nous mentionnions précédemment, le récit subira encore, bien au-delà de cette date, de nombreuses modifications, dont l'examen codicologique du second tapuscrit semble indiquer qu'elles s'ordonnèrent en trois vagues successives. Après une première relecture donnant essentiellement lieu à des remaniements d'ordre orthographique ou lexical, manuscrits à l'encre noire, le texte fut de nouveau revu et corrigé, à l'encre bleue cette fois: deuxième campagne de correction qui voit l'apparition, dans le récit, d'un vers extrait de « Entre le rêve et la révolte la raison vacille », poème destiné à paraître en 1969 dans un recueil intitulé *Phallus et Momies*, où il est daté d'octobre 1967: « Il faut déjouer les tours de la cathédrale[18] ». C'est, enfin, à l'encre rose que Joyce Mansour apportera d'ultimes retouches autographes à son texte, parmi lesquelles l'insertion d'une phrase significative dans l'un des énoncés de Julie: « Il ne faut pas que *ça* se touche[19] » – proposition qui coïncide sans doute avec la décision de publier le récit dans un recueil précisément intitulé *Ça*, décision que la signature du contrat d'édition entérine officiellement en octobre 1968. Quant au dénouement de *Napoléon*, décidément bien problématique, il semble avoir été modifié *in extremis*, au moment de remettre le manuscrit à l'éditeur: de tous les documents retrouvés dans les archives, seules les épreuves de l'édition finale portent la première trace de ce qui sera le dernier dernier mot du texte (p. 232: « Napoléon entra dans Étretat. Il suivit d'abord une ellipse allongée, Vénus heurta Mars, la chute de Troie se produisit et, de l'autre côté de l'océan, tout recommença. »). Épreuves qui seront encore l'occasion de nombreuses révisions: précisions typographiques, certes, mais aussi mots ou phrases entiers biffés, ou remplacés par des substituts – rares sont les pages qui échappent à ces retouches de dernière minute dont Joyce Mansour était, semble-t-il, coutumière.

Conte dont le dernier mot est sans cesse différé, et dont l'écriture est semée d'hésitations et de repentirs, conte qui n'aurait peut-être jamais

18. Joyce Mansour, *Napoléon*, *op. cit.*, p. 216.

19. *Ibid.*, p. 207.

trouvé sa forme définitive si l'édition n'était venue, coûte que coûte, la lui imposer, *Napoléon* est en somme un récit auquel Joyce Mansour remit inlassablement la main, comme s'il s'agissait pour elle d'une œuvre capitale. Et de fait, s'il manqua de peu sa vocation de chef d'œuvre, au sens étymologique du terme, du moins satisfit-il celle d'œuvre centrale: texte qui se tient à mi-parcours de la production mansourienne, mais aussi au croisement de plusieurs autres, écrits antérieurs qui sont aussi bien les siens propres que ceux d'illustres prédécesseurs.

L'une des questions qu'appelle, presque inévitablement, *Napoléon*, est précisément la raison de sa présence au sein de l'œuvre mansourienne: il est pour le moins surprenant de trouver, au milieu des *Déchirures*, *Damnations* et autres *Carré blanc* qui enveloppent cette œuvre d'un violent parfum de soufre, un récit dont le titre semble annoncer rien moins qu'un roman historique. Et de fait, ce « brillant sujet[20] » n'est pas, à proprement parler, une trouvaille de la poétesse: innombrables sont les auteurs qui lui ont prêté langue, et il lui a vraisemblablement été soufflé, directement ou non, par d'autres, au premier rang desquels ses propres ascendants littéraires.

Épigone tardif du surréalisme, Joyce Mansour n'en subit pas moins, de manière particulièrement marquée, l'influence de ses prédécesseurs: intérêt porté aux productions oniriques, recours à l'écriture automatique – celle qui s'affirmera bientôt comme l'un des plus grands poètes surréalistes d'après-guerre restera jusqu'au bout très attachée à ce qu'elle considère comme les valeurs cardinales du mouvement. Certes, le personnage de Napoléon ne compte pas précisément au nombre de ces valeurs; il ne s'inscrit pas moins dans une secrète mais longue tradition qui, mêlant sarcasmes, indignation et, peut-être, fascination, perpétue d'une génération surréaliste l'autre les références irrévérentes à l'exilé de Sainte-Hélène. Qu'ils fussent du premier ou du dernier convoi, les représentants du groupe ont toujours fait montre, en effet, d'un intérêt assez prononcé pour la figure de Napoléon: outre la participation d'Artaud au célèbre film qu'Abel Gance consacra au non moins célèbre empereur, son nom est cité à plusieurs reprises dans *Littérature*, et mentionné en première ligne dans le texte de présentation de *La Révolution surréaliste*, dont le second numéro reproduit une citation de *L'Europe nouvelle* relevant une curieuse coïncidence entre la date de la disparition de Bonaparte et celle de l'apparition de la revue. Récurrentes sont par ailleurs les allusions à Napoléon sous la plume

20. « Un brillant sujet » est le titre du canevas d'un pseudo roman, mêlant les poncifs du récit d'aventures et du roman historique, que Jacques Rigaut donna dans *Littérature*, nouvelle série, nº 2, 1er avril 1922. Le personnage principal, Palentête, y monte dans une machine à remonter le temps en forme d'œuf, dans l'espoir d'y retrouver une maîtresse perdue sept ans plus tôt et de vivre un amour sublime. Le lit de ladite maîtresse étant déjà occupé par lui-même, plus jeune, il décide de remonter le cours de l'histoire jusqu'à la Genèse: « Napoléon, Hannibal, les Pyramides! Zut! Passons au Déluge. »

des premiers surréalistes qui, de Desnos à Aragon, en passant par Péret, Crevel ou Breton lui-même, ne manquent jamais une occasion de le tourner en dérision ou de conspuer « l'idéal national » dont il s'était, le premier, fait le chantre: à l'appel de Robert Desnos s'écriant « Qu'il surgisse, le Bonaparte lyrique[21] ! », ne répondent guère, dans les premières revues du groupe, que propos sardoniques ou portraits-charges à la Crevel, qui, pour toute justification de l'humeur guerrière du personnage, explique que « le jeune Bonaparte avait la gale et [que], de se gratter, ça lui donnait des idées pour la campagne d'Italie[22] ». Et de fait, cet ex-coupeur de têtes royales reconverti en empereur avait bien des raisons de s'attirer le mépris de ceux dont le mot d'ordre était « la Révolution d'abord et toujours! », mot d'ordre qui prenait sa source dans le souvenir de la Convention[23]. C'est d'ailleurs, semble-t-il, au titre d'« escamoteur public[24] » que Napoléon deviendra l'un des hérauts privilégiés des surréalistes, au moment où leurs relations avec le Parti Communiste commenceront à se distendre. Dès le sixième numéro du *SASDLR*, Breton évoque en effet, dans « Centenaire d'Arnim », la déception causée, en Allemagne, par l'ancien révolutionnaire Bonaparte – expression implicite, peut-être, d'une crainte prospective dont le discours qu'il prononcera, le 16 janvier 1937, après le second procès de Moscou, montrera qu'elle s'avérait fondée: après avoir cité Trotski affirmant que « le régime politique actuel d'U.R.S.S. est un régime de " bonapartisme soviétique " », Breton rappelle que Fichter « s'est abusé jusqu'à saluer Napoléon comme le libérateur, comme l'envoyé et le porte-parole de la Révolution française », Napoléon qu'il renvoie, sur ce point, dos à dos avec Staline[25]. Quelques années et plusieurs revues plus tard, c'est aux côtés d'un autre sinistre personnage que le despote réapparaîtra dans *La Brèche*, où le

21. Robert Desnos, « La baie de la faim », *La Révolution surréaliste*, nº 4, 1ère année, 15 juillet 1925.

22. René Crevel, « Le point de vue du capitaine », *La Révolution surréaliste*, nº 12, 5e année, 15 décembre 1929.

23. Dans l'un de ses entretiens avec André Parinaud (repris dans *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 503), Breton fait remarquer que « jusqu'en 1925, il est frappant que le mot de Révolution, en ce qu'il peut avoir d'exaltant pour nous, n'évoque dans le passé que la Convention et la Commune ».

24. C'est ainsi que Breton désigne Napoléon Bonaparte dans son *Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet*, où il dit ne vouloir retenir de l'empereur que *Les Lettres à Joséphine*, « qui parviennent encore à nous émouvoir, en dépit de la personnalité de leur auteur » *(Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 635*)*.

25. Sans aller jusqu'à lire dans la perpétuation de ce motif, sous la plume de Joyce Mansour, une revendication d'ordre politique à laquelle elle n'était en l'occurrence guère encline, le fait est que son *Napoléon* n'est peut-être pas totalement exempt d'engagement idéologique: à la faveur de sa publication tardive, il paraît deux ans après les événements de 1968, événements dans lesquels les surréalistes avaient consécutivement nourri l'espoir de voir leurs idées trouver enfin un terrain d'application concret, et vu cet espoir déçu par les retombées de cette révolte qui n'avait pas su se transformer en révolution.

parallèle entre les couples Hegel / Napoléon et Heidegger / Hitler suggéré dans un article d'Aimé Patri suscitera entre son auteur et Elisabeth Lenk une mini-polémique qui se prolongera dans les numéros 6 et 8. Il suffit d'ajouter, à cet inventaire non-exhaustif des avatars napoléoniens, l'autobiographie fictive que Lo Duca, ami des surréalistes et de Joyce Mansour, faisait paraître en 1962 sous le titre *Journal secret de Napoléon Bonaparte*[26], pour se persuader que l'attention que portaient les surréalistes à ce personnage créa tout au moins un climat favorable à l'éclosion du récit mansourien, et pesa sans doute dans la décision du poète d'explorer, à son tour, ses potentialités narratives.

De manière plus singulière, il est toutefois plausible que trois contributions aient plus directement influé sur cette décision. La première, signée Benjamin Péret, était parue dans la huitième livraison de *Littérature*, nouvelle série, le 1er janvier 1923: sous le titre « La fleur de Napoléon », Péret dédiait à Robert Desnos un mini-roman d'aventures burlesque dont le protagoniste est un Napoléon aussi grotesque que le roi Ubu de Jarry. Flanqué d'un flacon d'eau de Cologne, d'une huître, d'un rhinocéros, d'une bûche de Noël et du Soldat Inconnu portant un seau de colle, Napoléon en costume de maréchal Foch surgit des Invalides pour se livrer à diverses actions héroïques (tuer Catherine de Médicis, se jeter dans les flammes de l'amour, sauver le Cid d'une mort certaine) qu'il entrecoupe de chants militaires édifiants: « Descendras-tu, cochon de vendu, répondre à l'appel de ton nom », « V'là l'général qui rentre au quartier, la moustache emmerdée, attention les bleus, ça va chier », ou « Ah, fallait pas qu'y aille, ah, fallait pas y'aller ». Or, si la chanson qu'entonne Gareth-Vincent, l'ignoble couple de jumeaux soudés par l'oreille qui tient lieu de cour au Napoléon mansourien, est de facture plus civile, elle n'en garde pas moins la trivialité de ces chants initiaux:

> Du sang sur la craie
> Comme une couche de rillettes
> Entre deux colonnes de linge sale
> Une odeur de mégots
> Dans l'échancrure de la vague
> C'est la mort c'est la mort
> La mort de Napoléon[27].

26. Lo Duca, *Journal secret de Napoléon Bonaparte*, Jean-Jacques Pauvert, 1962. Les organisateurs de la XIe Exposition internationale du surréalisme, qui se tiendra en décembre 1965 à la galerie de l'Œil sous le titre « L'Écart absolu », accorderont encore une place de choix à l'empereur. Outre un arc de triomphe unijambiste, rebaptisé pour l'occasion « Arc de déroute », y est présenté un portrait de Bonaparte accompagné d'un manchot (visualisation du slogan « Un bon appartement chaud »), qui résume la réflexion de Jean Schuster sur le rôle de la publicité.

27. Joyce Mansour, *Napoléon*, *op. cit.*, p. 207.

Au crédit de Péret, pourrait également être versé le brouillage total de la chronologie historique auquel procède *Napoléon,* où la mention d'un « téléphone » constitue, dès l'*incipit*, le premier d'une longue série d'anachronismes dont le moindre n'est pas, en fin de parcours, l'allusion à la guerre de Troie sur laquelle se clôt le récit. Car si le titre du *Napoléon* mansourien met le lecteur sur la piste du roman historico-biographique, celui-ci ne constitue tout au plus qu'un canevas de base, un horizon d'attente qui semble n'être posé que pour mieux être aussitôt contourné. À cet égard, ce récit s'apparente d'assez près au projet que décrivait François Valorbe à la fin du huitième numéro de *BIEF*, lorsqu'il annonçait en juillet 1959 la parution, aux éditions du Terrain Vague, d'un recueil intitulé *Napoléon et Paris. Contes cruels*:

> Nous pourrions nous amuser à décrire par le menu les caractéristiques, l'atmosphère, le climat, l'archéologie, les souvenirs historiques, les habitants de Paris. Puis analyser l'aspect physique, la couleur, le caractère, les qualités, les défauts, l'éducation, les habitudes, les goûts, les mœurs, l'entourage, les aspirations de Napoléon. Nous n'en ferons rien.
> Nous pourrions nous étaler longuement sur ses origines humbles et son ascension, sur ses jeux, ses études, ses entreprises, ses travaux, ses amours, ses mariages, ses amis, ses alliés, ses ennemis, ses périodes de chance, ses échecs, sa gloire (locale), son génie, sa fin lamentable.
> Nous ne fatiguerons pas à cela.

Or, Joyce Mansour aurait pu être l'auteur de ces lignes, tant elles semblent résumer, sur le mode de l'antiphrase, le contenu de « son » *Napoléon*: la narratrice a beau affirmer en deuxième page que « passer outre au jugement d'ensemble sur [les] mœurs [du personnage] serait brûler les étapes », le passage en revue de ses principaux traits de caractère le cède bien vite à de tout autres considérations, assez éloignées d'une quelconque réalité biographique ou historique.

Enfin, le choix du curieux prénom dont Joyce Mansour affuble Léonie-Miel, le personnage qui remplit auprès de Napoléon la triple fonction de nourrice, de servante et, au besoin, de maîtresse par intérim, peut faire au moins l'objet d'une hypothèse. Le 1er octobre 1961, Breton faisait paraître dans le premier numéro de *La Brèche*, un article intitulé « Rousseau sculpteur? » dans lequel il attribuait la paternité d'une statue anonyme représentant le baron Daumesnil à Henri Rousseau. Entre autres pièces à conviction, Breton faisait valoir le fait que Daumesnil avait, tout comme l'arrière-grand-père du peintre, participé aux campagnes napoléoniennes, puis reproduisait un passage de la correspondance de Rousseau avec sa fiancée, prénommée Léonie. Joyce Mansour, collaboratrice de *La Brèche*, avait naturellement connaissance de ce texte et il est possible que, travaillant déjà à son *Napoléon*, elle ait été frappée par l'irruption de ce prénom au charme à la fois androgyne et désuet, non loin de celui de l'empereur. Tendrait à

plaider dans ce sens la présence, dans la première version du texte, de deux feuillets manuscrits manifestement rédigés à part et intercalés ensuite dans le récit, tout entiers consacrés à une glose onomastique: « Marie devint Léonie-Miel après quelques années épuisantes passées au service du père Armand. Après la naissance de N., plus personne ne songea à l'appeler de son nom initial. »

Péret, Valorbe, Breton: si l'on peut sans doute ranger ces noms diversement célèbres au nombre des sources de Joyce Mansour, elle-même nous en souffle un quatrième, point trop éloigné il est vrai:

> J'avais vu René Alleau, qui est un ami de Breton d'ailleurs. Il s'occupait d'alchimie. Il ne le disait pas, et puis il était fantastique. Il faisait des horoscopes d'une façon extraordinaire. Il en avait fait à plusieurs amis. Et il a commencé, il a dit: « Vous, c'est l'autocrate. » J'ai dit: « Arrêtez. » J'ai trouvé cela tellement formidable; ce n'était pas vrai du tout, mais tellement formidable, enfin pas conscient, et je n'ai pas voulu entendre autre chose. Alors dès que je faisais quelque chose d'un peu autobiographique… J'avais *Jules César*. Je suis en train d'écrire un *Napoléon*. Il y aura un *Alexandre*. Mais ça m'est venu de ça[28].

Si le discours d'un tiers est, cette fois, explicitement désigné comme source extérieure du récit, il exerce son influence de tout autre manière: au détour des dénégations et des silences qui ponctuent cette confidence, une proposition en fin de compte émerge – *Napoléon* demande à être lu comme un récit autobiographique. Affirmation qui, à plus d'un titre, semble sujette à caution. Certes, elle peut trouver quelque semblant de justification si l'on rapproche ce nom des deux autres que cite l'auteur: quoi de commun entre Jules César, Napoléon et Alexandre, outre leur statut de grands autocrates, si ce n'est leurs relations étroites avec l'Égypte, terre natale de Joyce Mansour? Ce personnage a, par ailleurs, ceci de commun avec Jules César, aux yeux de la poétesse, d'incarner le type même de l'homme-femme – elle fera à plusieurs reprises dans ses carnets, pour elle-même ou dans des brouillons de lettres à ses amis, cette remarque qu'elle formulera à haute voix au sujet de son premier récit: « Jules César est l'homme-femme par excellence, autant physiquement que moralement, que psychiquement, que tout. On sait de lui qu'il est d'un côté la femme hésitante et de l'autre côté l'empereur, l'homme qui agit[29]. »

Mais là où Jules César assumait cette ambivalence, réincarné comme il l'était sous les traits d'une veuve chargée d'éduquer deux jumeaux, la féminité de son successeur ne s'exprime guère que pendant ses années de jeunesse, alors que « tout concorde à former le caractère moelleux de Napoléon à l'image d'un sein sous un globe de verre »: ce « mouton aux goûts de loup » devient bien vite « un homme sans scrupules enivré de lui-même »,

28. « Ecrivains étrangers d'expression française: Joyce Mansour », *op. cit.*

29. « Petite illustration de la langue française: Joyce Mansour », *op. cit.*

dont le principal souci sera, en fin de parcours, d'ériger dans Paris autant de symboles de son « pénis de cérémonie »[30]. Affirmation de virilité qui, combinée à un « impérissable amour de la patrie » et à une somme de tares diverses (la narratrice le dit « timide, orgueilleux, choyé, souffreteux, torturé par l'ambition mais trop veule pour la satisfaire »), laisse à douter que l'investissement autobiographique auquel fait allusion Joyce Mansour puisse s'effectuer sur un tel personnage.

Sans aller jusqu'à supposer que le titre *Napoléon* ait pu être choisi parce qu'il est « le plus aisément négociable sur le marché de la librairie[31] », le fait est qu'il trompe l'attente du lecteur: le véritable protagoniste n'est peut-être pas celui dont le nom figure sur la couverture, mais sa compagne Julie, dans laquelle se reconnaît un avatar fictif de Joséphine de Beauharnais[32]. Dans un brouillon de lettre retrouvé dans un carnet, Joyce Mansour commente en effet son récit en ces termes: « Julie-Joséphine et puis. Cette autre Joséphine connue de moi seule, dévoilée, enfin. » Commentaire qui ne fait, au fond, que confirmer ce que le texte suggère avec insistance, dont l'intrigue se concentre, bien plus que sur le personnage éponyme, autour de cette femme « âgée de quarante-cinq ans » qu'il s'est choisie pour compagne. Par ailleurs, si le portrait de Napoléon dont dispose le lecteur se borne à ce que veut bien lui en dire le narrateur, Julie est, *a contrario*, un personnage doté d'une épaisseur propre: en plus d'un portrait physique en bonne et due forme, elle bénéficie d'un espace d'expression à part entière, puisque sont reproduits dans le texte, outre des passages de sa correspondance avec Napoléon, de larges extraits de son journal intime.

Or, ces éléments relèvent moins de l'invention que de la réécriture, voire de la transposition textuelle pure et simple. Que l'on en juge à la « Lettre de Julie à Napoléon en réponse à sa demande en mariage », qui reprend presque littéralement « Nuit de veille dans une cellule en cristal de roche », poème paru en 1965 dans *Carré blanc*[33]. Si l'un des vers fera l'objet, dans la version définitive du récit, d'un léger retraitement, le fait est que Joyce Mansour songeait initialement à l'y insérer tel quel: dans la première version dactylographiée du texte, le poème est non seulement repris sous sa

30. Joyce Mansour, *Napoléon*, *op. cit.*, successivement p. 198 et p. 225.

31. Propos de François Valorbe dans sa présentation du recueil *Napoléon et Paris. Contes cruels*, *BIEF*, nº 8, juillet 1959.

32. Le choix du prénom de ce personnage est peut-être motivé par le souvenir de Julie Clary, épouse du frère de Napoléon, mais qui semble lui avoir été d'abord destinée.

33. Joyce Mansour, *Carré blanc*, éditions du Soleil noir, repris dans *Joyce Mansour, prose et poésie*. Cette édition reproduit deux fois « Nuit de veille dans une cellule de cristal de roche »: le poème figure, sous le titre « Lettre de Julie à Napoléon en réponse à sa demande en mariage » dans *Napoléon*, p. 200, et sous son titre originel dans *Carré blanc*, p. 413. La « Lettre de Julie » ne propose qu'une variante: au troisième vers de la seconde strophe, le poète substitue l'expression « Nue pantelante » à celle, parue dans *Carré blanc*, de « Nue rousse et tentaculaire ».

forme littérale, mais laisse encore affleurer, comme en palimpseste, son titre sous la biffure que l'auteur lui inflige avant de le remplacer par celui qui figurera dans la version publiée. Comme la plupart de ceux réunis dans *Carré blanc*, il présente pourtant tous les stigmates du poème lyrique, tenté par l'effusion personnelle et semé d'allusions autobiographiques[34]: insufflant du mystère dans l'économie narrative, son insertion dans un récit qui se présente comme une biographie fantaisiste témoigne, pour le moins, d'une porosité de la fiction et de l'auto-représentation, dont les frontières sont loin d'être étanches chez Joyce Mansour. Aussi ne s'étonne-t-on guère de découvrir qu'elle envisagea un moment de prélever le contenu de la correspondance de Julie avec son amant au sein de son propre journal, journal qui entretient en l'occurrence des liens étroits avec celui de Julie, dont *Napoléon* reproduit trois passages.

À côté de brouillons, d'articles de journaux et de dactylogrammes inédits, furent en effet retrouvés dans les archives de la poétesse plusieurs feuillets composant une sorte de journal intime en prose, réparti en deux ensembles distincts. Le premier est composé d'une dizaine de feuillets sur papier vert très fin, recueillant chacun un ou deux textes où Joyce Mansour évoque ses souvenirs d'Égypte, raconte ses rêves, livre ses états d'âme ou s'épanche en considérations sur les habitudes linguistiques de ses contemporains, la mort, voire tel spectacle affligeant qu'elle a pu voir à la télévision. À l'instar d'un journal, chaque extrait est introduit par une indication dactylographiée de lieu et de date (« Paris, le 17 mars », « Au même, Paris, le 17 décembre » ou « Mardi 17 décembre ») que l'auteur apporte au besoin, en cas d'oubli, à la main: ainsi, plusieurs de ces textes portent-ils en en-tête, toujours à l'encre verte, un ajout manuscrit précisant leur lieu de rédaction. Or, sur le feuillet correspondant, dans la première version de *Napoléon*, à l'amorce du journal de Julie, l'on relève la mention dactylographiée « 25 décembre » et, manuscrite à l'encre verte, « Paris » – deux détails soigneusement biffés et remplacés, à l'encre rouge cette fois, par les indications autographes « Extraits du journal de Julie » et « Mardi », qui suffisent à transformer le « je » réel en « je » feint et l'écrit personnel en œuvre de fiction. En même temps qu'une confirmation du personnage de Julie dans le rôle d'analogon fictif de la poétesse, de telles corrections apportent la preuve qu'une étroite équation s'établit, pour elle comme pour ses compagnons surréalistes, entre l'écriture et l'existence, la « fiction » et la vie.

Équation qui a, néanmoins, ses limites. Car si certains fragments du journal de Joyce Mansour ont effectivement droit de cité dans le conte, d'autres s'en voient finalement exclus, qui furent pourtant un moment pressentis pour y prendre place. Figurent ainsi dans les archives trois de ces feuillets parias, dactylographiés sur un papier rose au grammage très fin:

34. Lorsque l'énonciatrice se dit « Lourde / De la gélatineuse souffrance orientale », elle fait implicitement référence à ses origines égyptiennes.

Jeudi 18 Décembre

20

Quelques pelletées de vanille

J'ai passé de bons moments avec mon téléphone.

Nous avions creusé un trou dans le sable au fond du jardin entre le terrain de croquet et la maison du gérant. Un trou enterré dans le vif du limon sans ossement de témoin ni pelletée bucolique. Un merveilleux ~~sucre~~ sertie de chair.

Baignés par une ~~sueur~~ sueur de pavé aux pâles odeurs d'aventure, nous nous trouvions très bien dans ce trou, ~~contre l'autre~~ serrés l'un contre l'autre, loin des tombées radioactives causées par les trop fréquents éclats des nerfs paternels.

Par malchance, au début d'Octobre, une dalle de granit rose sortit de la carrière et envahit le trou. Mon père prit l'habitude de lancer des cailloux dans la fente. Toute fière de ma ruse, j'ai suivi son exemple, et nous parvinmes ainsi à une profondeur considérable.

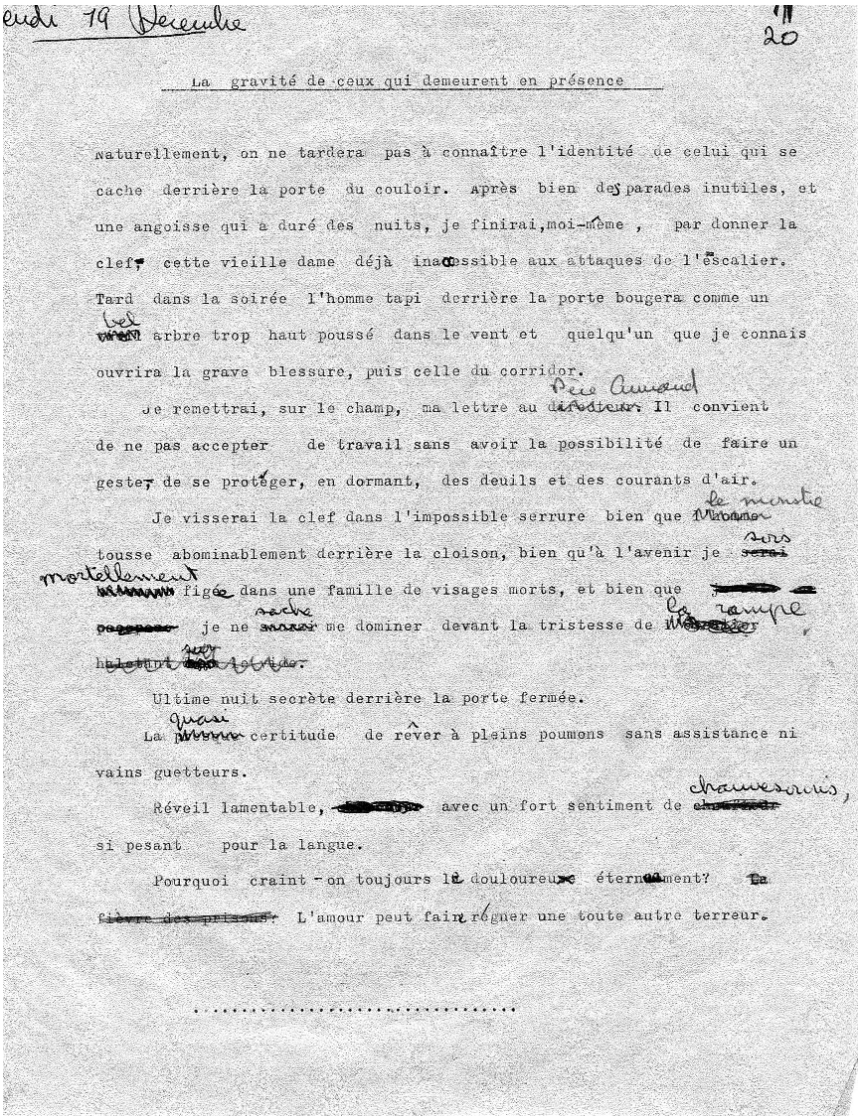
"J'ai sans doute provoqué un drôle de désastre", dit-il en me regardant. J'ai posé le récepteur, (la voix de mon père me cause le pire des malaises) et je suis sortie de la fosse. Il est probable que, dorénavant, le cortège solennel des ~~[illegible]~~ qui glisse journellement dans l'enchevêtrement des couloirs derrière un petit amour noir, me semblera vulgaire.

Une tombe nouvelle fait les cent pas sur l'emplacement du trou.

On ignore complètement les intentions des hommes qui lancent des pierres, la nuit, au fond du jardin.

.....

Document 2. Texte inédit
dont Joyce Mansour avait envisagé l'insertion dans *Napoléon*.



Jeudi 19 Décembre

20

La gravité de ceux qui demeurent en présence

Naturellement, on ne tardera pas à connaître l'identité de celui qui se cache derrière la porte du couloir. Après bien des parades inutiles, et une angoisse qui a duré des nuits, je finirai, moi-même, par donner la clef; cette vieille dame déjà inaccessible aux attaques de l'escalier. Tard dans la soirée l'homme tapi derrière la porte bougera comme un lent arbre trop haut poussé dans le vent et quelqu'un que je connais ouvrira la grave blessure, puis celle du corridor.

Je remettrai, sur le champ, ma lettre au Père Amand directeur. Il convient de ne pas accepter de travail sans avoir la possibilité de faire un geste, de se protéger, en dormant, des deuils et des courants d'air.

Je visserai la clef dans l'impossible serrure bien que le menuisier tousse abominablement derrière la cloison, bien qu'à l'avenir je sois mortellement figée dans une famille de visages morts, et bien que [redacted] je ne sache me dominer devant la tristesse de la rampe, hélant [redacted].

Ultime nuit secrète derrière la porte fermée.

La quasi certitude de rêver à plains poumons sans assistance ni vains guetteurs.

Réveil lamentable, [redacted] avec un fort sentiment de chaussures, si pesant pour la langue.

Pourquoi craint-on toujours le douloureux éternellement? La fièvre des prisons. L'amour peut faire régner une toute autre terreur.

.....

Document 3. Texte inédit
dont Joyce Mansour avait envisagé l'insertion dans *Napoléon*.

deux d'entre eux, respectivement intitulés « Où quelques pelletées de vanille » et « La gravité de ceux qui demeurent en présence », s'apparentent semble-t-il à des comptes rendus de rêves (documents 2 et 3); le troisième, titré « L'aube du grand somnifère », est une prose poétique vraisemblablement composée, comme nombre de textes de cette époque, pendant une nuit d'insomnie (document 4). Tous trois portent les traces évidentes d'un projet d'intégration à *Napoléon* : de ratures de substitution (le syntagme « le père A. » remplaçant « mon père ») en ajouts marginaux (« réflexe conditionné, disent les jumeaux »), jusqu'à l'intitulé manuscrit modifiant la nature générique d'un extrait (« récit de [rêve] de Julie »), tout un attirail de réécriture y est déployé à seule fin de gommer des manuscrits les indices autobiographiques trop voyants pour greffer, en leur lieu et place, des bribes de phrases ou de syntagmes les rattachant à la diégèse (document 5). Greffe qui, finalement, ne prendra pas: à l'instar du siamois Gareth-Vincent décidant, en fin de parcours, de « se débarrasser l'un de l'autre une fois pour toutes[35] », le récit finira par rejeter ces trois fragments d'autobiographie, en fin de compte exclus du jeu de mise en circulation des genres qu'il engage par ailleurs.

Éviction que ne justifie pas leur éventuelle insuffisance: il s'agit au contraire de passages très réussis, dont tout porte à croire qu'ils furent en fait victimes, après coup, des résistances intérieures de leur auteur, vraisemblablement tenaillé par la crainte de trop en dire, ou de s'y dévoiler sous un jour trop intime. Sans commettre de lourde indiscrétion biographique, il convient en effet de noter que la première version de *Napoléon* dut être composée à la même période que nombre des poèmes de *Carré blanc*, à un moment où le couple Mansour traversait une grave crise, et la poétesse une phase très difficile, vraisemblablement causée par le départ de son époux. Sans doute est-ce sur ce point, d'ailleurs, que s'établit la correspondance entre ce récit et l'auto-représentation dont l'auteur le dit tributaire. Car si c'est bien, non comme le titre semble l'indiquer autour du héros éponyme, mais autour du personnage apparemment secondaire de Julie que se noue le curieux pacte autobiographique de *Napoléon*, un tel investissement doit moins, sans doute, à la personnalité de la créature historique qui lui servit de modèle qu'au sort que lui réserva son époux lorsqu'il décida de se faire empereur, sort dans lequel Joyce Mansour vit peut-être, au moment où elle entamait la rédaction de son texte, quelque similitude avec le sien. Que des fragments du journal de l'auteur se soient finalement vus écarter de l'édition définitive, c'est ce qu'expliquerait alors le fait qu'ils fassent allusion, plus ou moins explicitement, à cette situation: suggérées, ici par une adresse à un « tu » absent, là par des références à la solitude ou à l'effroi, les expressions de la souffrance amoureuse contaminent en effet les trois extraits évincés, dont elles inclinent le ton à la mélancolie, voire à la tristesse.

35. Joyce Mansour, *Napoléon*, *op. cit.*, p. 226.

Mercredi 12 Décembre

L'aube du grand somnifère

L'idée se démaquille derrière le paravent. On la redit.

Le sommeil se fait attendre.

Alors je chante d'une voix claire le nom de tous ceux que j'aime; de ceux que j'abhorre également, quoique, même profondement endormie, certains noms à eux seuls suffisent à me faire perdre le fil.

J'invente mot à mot un langage mélancolique destiné à aider les familles qui, entre les photos fanées et les enfants bleus difficiles à ~~[illegible]~~ étouffer, se ~~[illegible]~~ gaspillent distraitement dans les jeux de ~~[illegible]~~ société. Ma mère aimait pianoter ainsi accoudée sur la pierre.

Mais alors, qu'est-ce que la peur? Réflexe conditionné, disent les jeunes

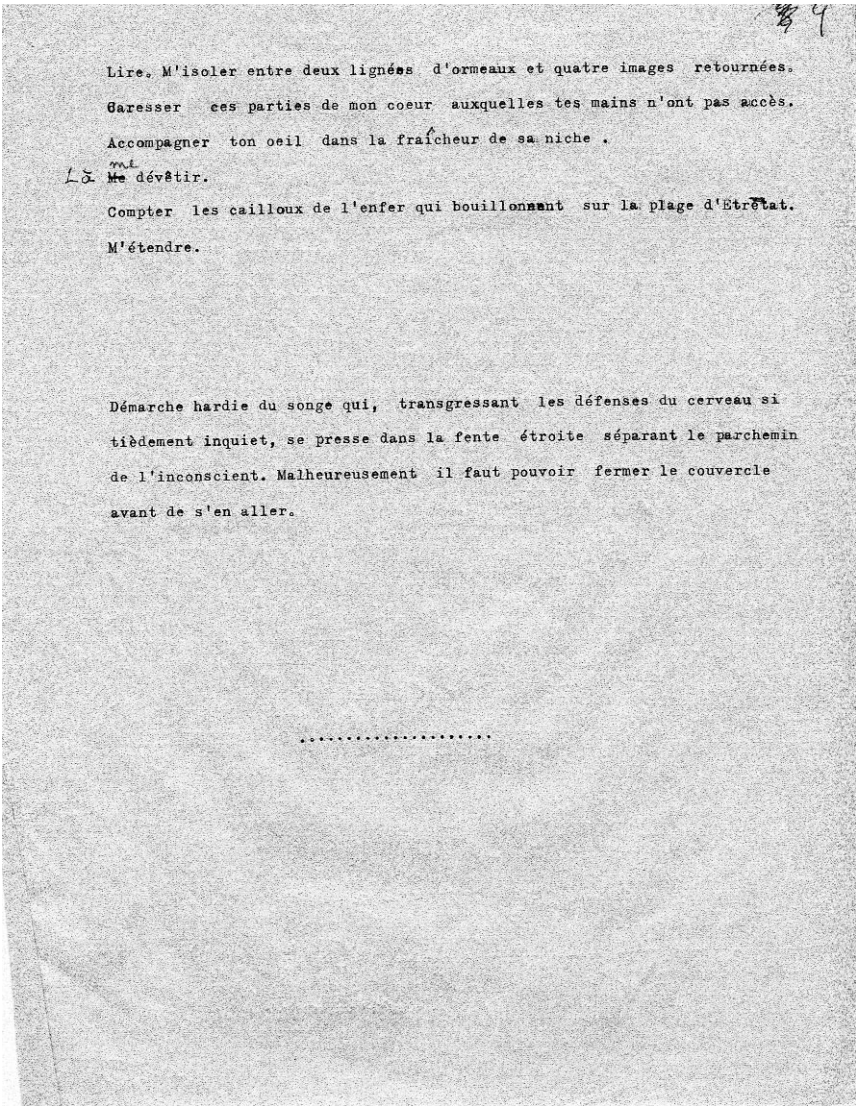
Je retire une couverture, puis deux. Je ne chante plus; sans être véritablement à bout de souffle je ne saurais penser les notes sans déranger le tas de vieux manteaux qui encombrent le mot "fini".

[Pouvoir se laisser aller à l'intolérable douleur sans plier les genoux ni faucher la gerbe mûre aux applaudissements de flambeau. Je me rapproche dangereusement (de l'asphyxie). Défaire ma chevelure. Le sommeil vient rarement par ce chemin-là.

Repasser les creux du tambour
Faire tinter les petits os qui forment la rampe, le plateforme des étoiles
Suivre le son dans le labyrinthe de l'oreille.

Il ne peut y avoir de corps de ballet si le maître s'envole sur la cravache ~~[illegible]~~. Il paraît que, petite fille, je savais conjuguer le verbe ~~[illegible]~~.

Mon père m'écrit pour me faire oublier le reste. Il y a des obsessions plus vraies que leurs vivants porte-faix.



Lire. M'isoler entre deux lignées d'ormeaux et quatre images retournées.

Caresser ces parties de mon coeur auxquelles tes mains n'ont pas accès.

Accompagner ton oeil dans la fraîcheur de sa niche.

Me dévêtir.

Compter les cailloux de l'enfer qui bouillonnent sur la plage d'Etretat.

M'étendre.

Démarche hardie du songe qui, transgressant les défenses du cerveau si tièdement inquiet, se presse dans la fente étroite séparant le parchemin de l'inconscient. Malheureusement il faut pouvoir fermer le couvercle avant de s'en aller.

.....

Document 4. Texte inédit
dont Joyce Mansour avait envisagé l'insertion dans *Napoléon*.

à sa boutonnière, "elle apporte la rage, la haine, l'amour: ~~les~~ apanages de la vie."

"Je ne veux plus avoir de cauchemars." Le malade semble éprouver des difficultés à articuler certains mots devant le docteur.

"Mais vous dormez déjà, jeune homme", rit le docteur débonnaire en partant.

"Je n'ai dit que la vérité", ~~me~~ ma belle-mère dit entre ses dents.

Le malade ferme les yeux et ~~replonge~~ en dans sa vertigineuse glissade vers ~~la~~ cette mort surpeuplée qu'il ~~craint~~ appréhende d'être ~~la~~ sienne.

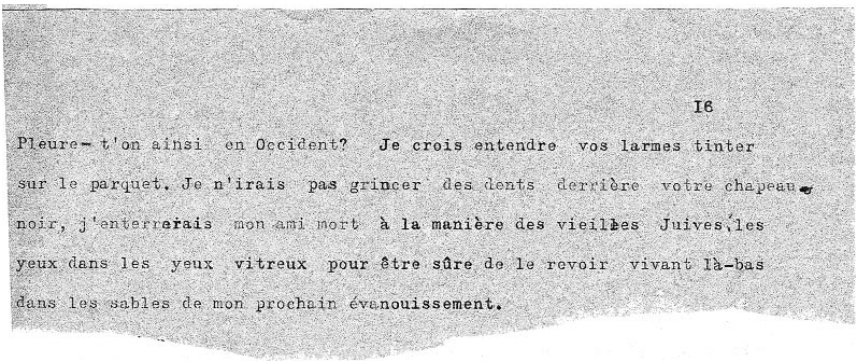
~~Marcel Schwob~~ Lettre fictive de Jules à N.

Pouvoir mourir violemment devant vous, mon amour délavé par trop de nuits salaces, m'effondrer, brillante de mon insatiable désir, comme une citadelle dans une mare de sang: invulnérable et par ~~vous~~ jour, toujours reprise.

Je me jetterai dans le vide de votre silence, dans la vraie poussière, celle que vous ne foulerez guère: je sais que vous êtes de nature soumise. Je me noierai dans la Seine: pâle reflet sur le plafond de votre corps. Vous restez là au bout du fil, comme un enfant au berceau prétendument absorbé par la lumière; vous m'écoutez, mais vos mains détruisent mon peu d'espoir: vous tapez à la machine de l'homosexuel solitaire.

Un ami est mort. Vous irez pleurer autour de son cercueil dans la foule de ~~vos~~ ses parents aux fronts jaunes et cols bien-pensants. Vous enlèverez vos lunettes pour laisser voir et couler vos larmes, un souffle puissant et sur gonflera votre poitrine: il fait bon vivre quand les petites cervelles ~~sont~~ pâlissent.

Je me souviens des funérailles de ma mère: des mouchoirs échangés comme autant de moites signaux, du piano démuni de son châle, de tous ces bras blancs des amies de la défunte qui brassaient l'air du grand salon, crémeux sous leurs voiles, lourds comme les bas-fonds de la fosse; croissants de lune sur le tulle de la danseuse Océane.



16

Pleure-t'on ainsi en Occident? Je crois entendre vos larmes tinter sur le parquet. Je n'irais pas grincer des dents derrière votre chapeau noir, j'enterrerais mon ami mort à la manière des vieilles Juives, les yeux dans les yeux vitreux pour être sûre de le revoir vivant là-bas dans les sables de mon prochain évanouissement.

Document 5. Fragment (inédit) du journal de Joyce Mansour dont elle envisagea l'insertion dans *Napoléon*.

Pudeur ou auto-censure, seul l'avant-texte gardera donc les traces insistantes de la direction qu'aurait pu prendre *Napoléon*, récit fortement enclin à la suture entre fiction et écriture de soi. C'est en remontant vers la genèse du texte que le lecteur peut retrouver le ou les mots perdus que *Napoléon* ne prononce pas et ainsi renouer les fils de l'histoire d'un texte et de l'histoire personnelle de son auteur qui, pour s'être distendus au cours du temps, s'entretissent bel et bien au commencement de l'œuvre, conformément au pacte sur lequel s'établit l'écriture surréaliste. Commencement qui peut, toutefois, être re-commencé à l'envi: au regard de la poésie, que Joyce Mansour conçoit comme écriture de l'instant, la longévité du récit et son inscription particulière dans le temps offrent au moins la possibilité de moduler le cri initial, et ainsi de ne pas toujours laisser le dernier mot au premier, surtout lorsque celui-ci résonne de manière trop personnelle. Peut-être est-ce, d'ailleurs, pour cette raison que la belle dame en qui beaucoup saluèrent l'un des plus grands poètes de la dernière génération surréaliste n'écrivit pas que des poèmes, mais fut aussi, jusqu'en 1973, un grand auteur de contes.

Stéphanie Caron