



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

5 | 2008

Le rire des conteurs

Les Contes hiéroglyphiques de Horace Walpole et la question du «Nonsense»

Jan Herman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/683>

DOI : 10.4000/feeries.683

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 93-114

ISBN : 978-2-84310-123-6

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jan Herman, « Les Contes hiéroglyphiques de Horace Walpole et la question du «Nonsense» », *Féeries* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/683> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.683>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Féeries

Les Contes hiéroglyphiques de Horace Walpole et la question du «Nonsense»

Jan Herman

Horace Walpole et les Contes hiéroglyphiques
Il était une fois un roi qui avait trois filles, c'est-à-dire qu'il en aurait eu trois s'il en avait eu une de plus. Mais, on ne sait trop comment, l'aînée n'était pas née.

- 1 AINSI COMMENCE LE DEUXIÈME Conte hiéroglyphique («Le Roi et ses trois filles») de Horace Walpole (1717-1797), ce grand et brillant seigneur anglais, dont la postérité a seulement retenu la correspondance avec M^{me} Du Deffand¹. Les historiens de la littérature se souviennent aussi du *Château d'Otrante* (1764), premier échantillon du roman gothique dans lequel certains se sont plu à reconnaître le début du Romantisme. Horace Walpole est pourtant bien loin d'être l'auteur d'un seul roman et d'une correspondance intéressante. Son œuvre, publiée un an après sa mort, est d'une grande diversité. En tout cinq gros volumes in-quarto, publiés à Londres². Walpole se piquait de bien connaître les arts, ce dont témoignent de nombreux essais sur l'histoire de la peinture, anglaise surtout. Ses œuvres esthétiques, parmi lesquelles un « Sermon » sur la peinture, prennent souvent la forme de catalogues: ainsi presque un tiers de son œuvre est composé d'exhaustifs répertoires commentés de graveurs anglais, de peintres de la période Tudor, d'auteurs royaux et nobles d'Angleterre, etc. La vie et les écrits de H. Walpole sont entourés de scandales. Ses « Papers relative to Chatterton », où il dénonce la supercherie du poète qui avait présenté une de ses œuvres comme un manuscrit authentique rédigé en vieil anglais, eurent pour effet dramatique le suicide de l'auteur. Fabricant de faux lui-même, H. Walpole mit J.-J. Rousseau dans l'embarras, en 1766, en contrefaisant l'écriture et la signature du roi de Prusse dans une lettre à Rousseau, qui en fut dupe un moment. Admirateur de Shakespeare, il publia lui-même une « Tragedy », *The mysterious Mother*, qui est l'histoire d'un double inceste. On lui accorde aussi l'honneur d'avoir introduit en France le goût du jardin anglais.

- 2 En dépit de leur intérêt incontestable, peu de ces œuvres, hormis le fameux *Château d'Otrante*, sont connues du public français³ et cela malgré quelques traductions, de René de Ceccaty presque exclusivement, à qui l'on doit une première édition des *Contes hiéroglyphiques*, suivis d'un dossier de lettres et du *Règne de Richard III*⁴, publiés aux éditions Clima en 1985. Après la disparition des éditions Clima, les *Contes hiéroglyphiques* ont connu une nouvelle édition, au Mercure de France, en 1995, procurée elle aussi par René de Ceccaty. Parallèlement, une traduction procurée par P.A. Gendre, a paru chez Corti, en 1985. René de Ceccaty a également donné chez Corti⁵, en 1991, une traduction de la pièce de Walpole, *La Mère mystérieuse*, et est l'auteur de *L'Or et la poussière*, consacré aux rapports entre H. Walpole et M^{me} du Deffand et publié chez Gallimard, en 1986. L'exploration des *Contes hiéroglyphiques* en France se trouve ainsi réduite au travail de traduction. Une étude tant soi peu approfondie sur le sujet fait encore défaut.
- 3 Il est vrai aussi que peu d'œuvres de H. Walpole ont paru en traduction française au XVIII^e siècle. Outre le *Règne de Richard III*, dont la traduction soi-disant de Louis XVI parut en 1800 et *Le Château d'Otrante*, dont la traduction de Marc-Antoine Eidous date de 1767, seuls quelques articles publiés dans le périodique *The World* ont pu être connus d'un public français un peu large: *Le Monde, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle*, traduction par Monod en 1767. Tout cela n'était pas suffisant pour qu'H. Walpole trouve sa place dans la *Bibliographie de la littérature française* de Cioranescu. Aussi n'est-il pas à proprement parler un écrivain français et cela explique en partie le peu d'études françaises sur sa production littéraire.
- 4 Les réflexions qui suivent devront donc être prises avec certaines réserves et méritent quelques mises en garde. Que *Les Contes hiéroglyphiques*⁶ ne soient pas une œuvre française ne nous empêchera pas de les insérer dans le paradigme qui est à l'étude dans ce recueil. Toujours est-il que le « comique », qui y est à l'œuvre à chaque page, n'est pas, non plus, très français. Il s'agit du « nonsense ». La phrase mise en exergue au début de notre étude en constitue un exemple. La critique anglo-saxonne, pas très abondante elle non plus, n'a pas de peine à reconnaître dans le recueil de H. Walpole un précurseur du « nonsense⁷ », cette forme d'humour si typiquement britannique qui connaîtra son apogée avec les œuvres de Lewis Carroll⁸ et d'Edward Lear⁹. Mais d'abord: comment définir le « nonsense »?

La tradition anglaise du « nonsense »

- 5 La première occurrence du mot « nonsense » en anglais se trouve chez Ben Johnson en 1614, dans le sens d'un énoncé qui ne produit aucun sens ou des idées absurdes¹⁰. L'emploi du terme est généralement dépréciatif, comme chez Samuel Johnson dans le *Dictionary of English Language* (1750): « unmeaning or ungrammatical language¹¹ ». Il faut attendre le XIX^e siècle et l'ère victorienne pour que l'expression reçoive une validation plus positive. Elle est alors facilement associée à une forme osée, imagée de littérature pour enfants, dont L. Carroll et Ed. Lear fournissaient les modèles et établissaient la poétique implicite. Dans la mesure où ces œuvres étaient appréciées par le public adulte, elles offraient une échappatoire facile du monde réel et un retour temporaire et joyeux à l'enfance. Dans l'hypothèse soutenue par un des meilleurs spécialistes, W. Tigges, le « nonsense » comme formule ou « genre » littéraire ne pouvait émerger qu'à l'époque victorienne. La littérature du « nonsense » doit se comprendre comme une réaction postromantique contre l'emploi « synthétique » que le Romantisme faisait

du langage, mettant à l'avant-plan le fusionnel et le sentiment. L'ère victorienne, qui implique un retour du rationalisme avec l'éveil du développement industriel, rétablit l'emploi «analytique» du langage, mais dans un but qui frôle la parodie. Échappant à la dialectique de la représentation que la Poétique classique avait appelée *mimesis*, le « nonsense » se fonde sur une sorte de déterminisme de la forme. Sa logique est celle de l'anagramme, de la perversion de proverbes, de l'emploi de structures sérielles comme l'alphabet, ou la succession des jours de la semaine qui imposent au texte leur « logique ». Le verbe précède la réalité. Dans le petit poème que voici, c'est l'appel de la rime qui engendre les idées:

O'ver seas that have no beaches
To end their waves upon
I floated with twelve peaches,
A sofa and a swan¹².

- 6 Ces vers ne manquent pas d'évoquer la « rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection » de Lautréamont, qui inspira les surréalistes. Le « nonsense » n'est pas la représentation d'une réalité absurde, elle échappe, en partie, à la re-présentation et crée, en se jouant des ressources de la langue même, une réalité absurde, où sont juxtaposés des éléments ou objets entre lesquels le lien est parfaitement fortuit. L'une des caractéristiques de base du « nonsense » réside dans l'arbitraire, qui ne concerne pas seulement les juxtapositions fortuites construisant le monde absurde, mais aussi la progression narrative. Dans la suite du poème, la fin est déceptive. Le « nonsense » se moque de la logique de la cause et de l'effet:

The blunt waves crashed above us
The sharp waves burst around,
There was no one to love us,
No hope of being found –
Where, on the notched horizon
So endlessly a-drip
I saw all of a sudden
No sign of a ship¹³.

- 7 De tous ces traits se dégage un effet «comique» dont le trait essentiel est, selon la théorie de W. Tigges, la tension non résolue entre la présence et l'absence d'un « argument » (« a point »). Le « nonsense » balance constamment entre présence et absence de sens. Si l'univers, verbal, est lui-même absurde et la fin de l'histoire déceptive, l'ensemble n'échappe pas aux structures du discours, qui imposent une linéarité. S'il y a création d'un horizon d'attente – littéralement dans ce poème – cette attente est déçue par une absurdité: je ne voyais tout à coup aucun signe de bateau. La réalité évoquée est celle d'un naufrage où un jeu verbal vient explorer des possibilités lexicales, imaginaires selon une logique linguistiquement et sémantiquement correcte, mais logiquement absurde (« Je flottais avec douze pêches, un sofa et un cygne » ou « tout à coup, je ne voyais aucun signe de bateau »). Là où la deuxième strophe semble vouloir favoriser l'immersion émotionnelle du lecteur, l'émotion se retire de cet univers à la fin, la tension se résolvant dans l'absurde.
- 8 Bien sûr, il ne faudrait pas beaucoup de gymnastique mentale pour rendre à ce texte une « logique » cohérente. On peut le lire sans trop de difficultés comme les rêveries d'un enfant qui, privé de l'amour maternel, assis sur un sofa, contemplant le panier de fruits sur le dressoir et une plante placée dans un cache-pot ornemental qui a forme de cygne, s'imaginant aller à la dérive, regardant par la fenêtre, où l'horizon paraît

dentelé à cause des flots de pluie qui en brouillent la vue. Mais le poème n'appelle aucune lecture de ce type. Précisément, il ne demande pas à être interprété pour en dégager un sens cohérent ou pour que soit rétabli le contact émotif avec le lecteur. Le poème dit assez ce qu'il est: une mer dont aucun rivage n'arrête les flots.

« Le Cornet à dés » et « Mi-Li. Conte de fée chinois »

- 9 Il est assez hasardeux de qualifier les *Contes hiéroglyphiques* de «nonsense»¹⁴, comme le font habituellement les commentateurs anglo-saxons ou germaniques, qui les rapprochent très volontiers des expérimentations shandienne de Laurence Sterne¹⁵. Un rapprochement du «nonsense» pourrait au premier abord se justifier par le fait que deux des *Contes hiéroglyphiques*, pour le moins, étaient destinés à une enfant de neuf ans, Caroline Campbell, la nièce du meilleur ami de H. Walpole, Henry Seymour Conway.
- 10 Le troisième conte, « Le Cornet à dés » se présente comme « traduit de la traduction française de la comtesse d'Aulnoy, pour le divertissement de M^{lle} Caroline Campbell». Le texte est ainsi retourné à sa prétendue source anglaise. Anglais il était et anglais il redevient, par une nommée M^{me} d'Aulnoy interposée, qui sans doute n'a jamais eu l'idée de composer ou de traduire un tel conte. Dans la même manœuvre, « Le Cornet à Dés » est rattaché à une tradition de conte de fées que souligne aussi l'incipit: «Il était une fois un marchand de Damas, nommé Aboulcasem, qui avait une seule fille appelée Pissimissi, ce qui signifie “les eaux du Jourdain”¹⁶ ». À sa mort, le marchand de Damas n'apporte à sa fille pour toute fortune qu'une coquille de pistache tirée par un éléphant et une coccinelle. Ce véhicule, qu'on ne trouve que dans les contes de fée, amènera la petite Pissimissi à la découverte d'un monde nouveau qui est parfaitement cohérent une fois que le lecteur – et l'enfant qui écoute cette histoire racontée au bord de son lit – a accepté les prémisses organisant l'univers merveilleux du conte de fée, qui n'a rien d'« absurde ». En effet, le carrosse conduit la jeune fille, à qui la petite Caroline Campbell est bien sûr appelée à s'identifier, vers une tour de cuivre¹⁷ où une vieille magicienne est enfermée avec dix-sept mille maris dont la collection lui avait coûté infiniment d'effort et beaucoup d'argent. Pissimissi conduit habilement son véhicule jusqu'à la cheminée par laquelle il serait entré sans difficulté si l'éléphant, par son poids et son volume, n'avait pas cassé la grille, bouchant ainsi entièrement le passage. Par manque d'aération, tous les maris étouffent, ce qui provoque la rage de la magicienne. Une tempête est déclenchée, une armée de démons mobilisée, mais le vent emporte la tour et Pissimissi et son attelage sont délivrés. Leur chute les fait tomber dans la boutique d'un apothicaire où tous les médicaments sont aussitôt aspirés par la trompe de l'éléphant qui en est tellement affaibli qu'il lui devient impossible de tirer plus longtemps le carrosse, abandonné aux seuls soins de la coccinelle, bientôt épuisée de tirer un carrosse archi-bourré de tous les jouets de Pissimissi. Heureusement pour l'équipage survient alors un oiseau-mouche qui est au service du roi Salomon. Ce dernier, collectionneur d'insectes, sort de sa poche un cure-dent en diamant avec lequel il pique la coccinelle et commence à l'extraire:

Mais toute sa philosophie fut confondue, quand écrasée entre les pattes de l'éléphant, il aperçut la tête d'une jolie fille et entre ses jambes une maison de bébé, qui avait trente pieds de largeur, des fenêtres de laquelle jaillissait un torrent de dragées qui y avaient été mises pour faire de la place. Puis suivit l'ours qui avait été compressé par les ballots de pain d'épices et en était tout couvert; il n'avait pas l'air à son affaire; et le singe avec une poupée dans chaque patte et ses bajoues pleines

de dragées, qui pendaient de part et d'autre et traînaient jusqu'au sol comme la plantureuse poitrine de la duchesse de...¹⁸

- 11 Assurément plus est en jeu ici que la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection... Mais à aucun moment la composition du merveilleux, absurde si l'on veut, ne verse dans le non-sens. Les merveilles s'accumulent en fonction d'une pointe. L'horizon d'attente n'est jamais rompu et l'immersion de l'enfant dans le conte dont elle est en même temps le sujet sera totale. En effet, le roi Salomon s'éprend désespérément de Pissimissi. La reine de Saba en est dans une colère folle et lance vers le nez de Pissimissi un cornet à dés qui s'y accole et « comme il était d'ivoire, Salomon compara toujours par la suite le nez de sa bien-aimée à la tour qui mène à Damas¹⁹ ». Ainsi le conte explique comme Pissimissi est devenue la femme préférée du roi Salomon. Le nouveau nez de la princesse rappelle en même temps tout le chemin parcouru, de Damas à la cour de Salomon, en passant par la Tour de la magicienne. Dors bien, Caroline...²⁰
- 12 Si toutes les ressources d'un imaginaire merveilleux sont ici sollicitées, jamais le conte ne verse dans le « nonsense », si on définit ce dernier, avec W. Tiggès, comme une tension irrésolue entre présence et absence de sens. Mais on y reconnaît des traits accessoires du « nonsense », comme la « rencontre fortuite » d'éléments disparates et ce que la critique anglo-saxonne appelle « disrupted narrative », c'est-à-dire une narration versatile et imprévisible, qui se soustrait à une logique de cause à effet.
- 13 Il en va de même du cinquième conte, « Mi-Li. Conte de fée chinois » qui prend encore plus explicitement l'enfant de neuf ans pour sujet. Cette fois-ci il s'agit d'expliquer comment Caroline Campbell est devenue princesse de Chine. Tout le conte est composé comme un jeu verbal sur le nom de la jeune fille. Le conte est cependant trop raffiné pour avoir eu pour destinataire direct une fille de neuf ans, dont le nom a pu servir ici de prétexte à l'invention. Un oracle prédit à Mi-Li, prince de Chine, qu'il épousera une princesse dont le nom est le même que celui des colonies de son père. Cette prédiction est évidemment faite pour se réaliser dans la figure de la jeune Caroline, dont le nom est en même temps celui d'une colonie d'outre-mer. Le parcours qui relie ce début à cette fin est jalonné de malentendus et de mauvaises lectures que le brillant conteur qu'est H. Walpole arrive à multiplier avec beaucoup d'humour. Le premier dérapage est dû au prince lui-même, qui demande à son gouverneur qui pourrait être cette fille dont le nom est celui du « royaume » de son père. Le gouverneur, sourd et muet et peu habitué à dire les choses clairement et directement, déclare, du bout des doigts, que la question n'est pas faite pour recevoir une réponse immédiate. Le prince ne se contente pas d'une telle réplique évasive et insiste. Las de répéter la question du bout des doigts il la braille aussi fort que possible. Sur ce, les courtisans se précipitent et se saisissent des paroles du prince qui se répandent de par le royaume en se transformant inévitablement: le nom de la future épouse du prince est « le même que celui de son père ». Aucune princesse répondant à ces qualificatifs ne peut être trouvée. Le prince décide alors de partir lui-même à la recherche de sa promise. Il s'embarque sur un navire à Canton où un matelot irlandais observe que la fille de son ami, Bob Olivier, répond à la description de la future princesse de Chine. Elle s'appelle elle aussi Bob Olivier. Arrivé à Dublin, le malheureux prince est consterné par la nouvelle que sa promise est déjà mariée. Ce qui le sauvera de la dépression après toutes ces mésaventures est un rêve, qui transforme encore l'oracle. Il rêve
- qu'il trouverait sa future épouse dont le père avait perdu les colonies qui n'avaient jamais été ses colonies, dans un endroit où il y avait un pont sur aucune eau, une

tombe où personne n'avait été enterré ni ne serait enterré, un passage souterrain dans lequel il y avait des chiens aux yeux de rubis et d'émeraudes, et une ménagerie de faisans chinois plus belle que toutes celles des immenses jardins de son père²¹.

- 14 Un savant d'Oxford pourra aider le prince à interpréter l'oracle et à mener sa quête à bon terme. Sur la route d'Oxford, un mendiant indique au prince, qui voyage *incognito*, la maison du général Conway, qui voudra bien lui prêter sa chaise. Or, il n'y a qu'un endroit au monde où toutes les conditions de l'oracle onirique se trouvent réunies, et c'est le parc du général Conway. Le passage cité rappelle notre tentative de conférer un sens au poème de Peake par sa réécriture. Ce qui paraît du « nonsense » peut recevoir un sens par un effort de lecture, auquel le poème n'invitait cependant pas. Dans le cinquième *Conte hiéroglyphique* par contre, l'oracle absurde se réalise effectivement et la réunion apparemment fortuite d'un pont, d'une tombe, d'un passage souterrain et d'une ménagerie de faisans chinois s'avère répondre à la description du parc, certes bizarre, du général Conway, l'ami intime de H. Walpole et l'oncle de la petite Caroline²². Le jardinier amènera le prince successivement par un cours d'eau tari, par une fausse tombe ornementale et par un passage souterrain. Les chiens aux yeux de rubis renvoient au trésor que le prince porte avec lui. Au sortir du passage souterrain, le prince ébahi voit s'approcher une heureuse troupe au milieu de laquelle se trouve une jeune fille vers laquelle il se précipite, criant en anglais de Chine « Qui elle? Qui elle?²³ ». À quoi le général répond, résistant à la tentation de prendre le prince au collet pour tant d'impolitesse:

Mais enfin, c'est M^{lle} Caroline Campbell, fille de Lord William Campbell, feu le gouverneur de sa majesté dans l'État de Caroline.

— Oh, Hih²⁴! Je me rappelle maintenant tes paroles! s'écria Mi-Li.

Et elle devint ainsi princesse de Chine²⁵.

- 15 L'absurdité de l'oracle s'expliquant de manière cohérente, le « nonsense » est réduit à très peu de choses dans ce conte. Seul le début de l'oracle onirique pourrait encore poser problème. « Le père qui avait perdu ses colonies qui n'avaient pas été ses colonies » s'explique pourtant sans trop forcer le texte par la retraite et puis la mort du gouverneur Campbell qui, après des années de service, avait perdu les colonies qui n'étaient pas les siennes mais celles de sa Majesté.

Le Post-Scriptum

- 16 Après cette double analyse, où le rapprochement des *Contes hiéroglyphiques* du « nonsense » ne se justifie que si le concept est pris dans son sens le plus large, il devient urgent de s'interroger sur le projet poétique de H. Walpole, que ce dernier a consigné dans un « Post-scriptum », note finale où soudain toute forme d'ironie disparaît.

Je donne ces contes pour ce qu'ils sont et rien de plus: vétilles fantastiques, ils furent écrits essentiellement pour le divertissement privé et pour cet usage seulement une demi-douzaine d'exemplaires fut imprimée²⁶.

- 17 Rédigés séparément entre 1766 et 1772, les six «Contes hiéroglyphiques²⁷ » ont été imprimés, en six exemplaires, sur les presses que l'auteur avait fait installer dans son château « gothique » de Strawberry-Hill en 1785, avant de paraître une seconde fois dans les *Works* publiés en 1798 après la mort de l'auteur. Les analyses des contes trois et cinq ont confirmé le statut privé de ces vétilles qui au départ n'avaient pour but que de plaire, et certainement pas d'instruire, si l'on veut appliquer à ce recueil anglais les

normes de la poétique classique française. Mais une fois réunis en recueil et publiés en fascicule, l'auteur y reconnaît, rétrospectivement, un souci de variation inspiré par l'insatisfaction où la lecture de romans et de contes le laissait. Cette « catégorie si éculée et si rebattue » des contes

et romans lui paraît complètement dépourvue d'imagination. «Imagination» doit être prise ici dans le sens d'« invention ». H. Walpole en juge par la *Bibliothèque Universelle des Romans* dont il se montre un friand lecteur:

On ne l'admettrait guère, s'il n'était pas évident à la lecture de la Bibliothèque des Romans, qui contient les aventures fictives qui ont été écrites à toutes les époques et dans tous les pays, qu'il y a eu si peu de *fantaisie*, si peu de *diversité* et si peu d'*originalité* dans ces écrits où l'*imagination* n'est entravée par aucune nécessité de dire la vérité.

- 18 Cette définition du roman, auquel genre la littérature d'imagination est tout entière associée, est intéressante. H. Walpole l'oppose à l'Histoire: alors que l'Histoire n'a aucun mérite si elle manque à la vérité, on y trouve « infiniment plus d'invention » que dans les romans d'amour et d'aventures qui pourtant ne prétendent pas à la vérité et dont la liberté d'invention n'est limitée par aucune obligation de dire le vrai.
- 19 Pour peu qu'on veuille reconnaître dans ces quelques lignes un semblant de programme, ce dernier revendique la fantaisie, la diversité, l'originalité et l'imagination. Ce programme est assez bien réalisé dans les contes IV et VI auxquels il faut s'arrêter avant de reprendre notre discours sur le «nonsense».

« La pêche au cognac. Conte Milésien » et « Une véritable histoire d'amour »

- 20 Le dernier conte, « Une véritable histoire d'amour », est une nouvelle dans le style italien de Bandello ou de Straparole, dont le comique n'a aucun rapport avec le « nonsense », et où la tension se résout dans une « pointe ». C'est une traditionnelle histoire d'amour vécue par deux amants, Orondates et Azora, qui appartiennent à des factions vénitiennes rivales. Après de longues fréquentations idylliques et secrètes, la proposition de mariage faite par les uns est rejetée avec dédain par la famille de l'autre. Suit la pointe:

Juste au moment où un tel envoi fulminatoire avait été transcrit et signé par la dame abbesse en plein chapitre et avait été consigné au confesseur pour être apporté, la portière du couvent arriva, à bout de souffle, et annonça à la vénérable assemblée qu'Azora, terrifiée par les éclats et les menaces de l'abbesse, avait commencé son travail et avait mis bas avant terme quatre chiots: car il doit être connu de toute la postérité qu'Orondates était un lévrier italien et Azora un épagneul noir²⁸.

- 21 On le constate, les contes et histoires de H. Walpole ne sont pas toujours de la dernière délicatesse. Le quatrième, «La pêche au cognac. Conte milésien», présente un cas encore plus étonnant de mauvais goût. La «pêche» en question n'est autre que le fœtus de l'héritier au trône du roi Fitz Scanlan Mac Giolla l'ha druig, roi de Kilkenny, qui n'avait pour tout successeur qu'une fille de cinq ans, appelée Grand A par corruption de Grata, en faveur de laquelle il abdique. Lors de sa première apparition au sénat, durant laquelle la petite reine nomme sa nourrice Premier ministre, elle réclame comme privilège royal de jouer à colin-maillard. Dans le tohu-bohu qui s'ensuit la petite reine est renversée, le chancelier écrasé, alors que la reine mère accouche avant terme de

jumeaux qui meurent aussitôt des suites de la terreur causée à sa Majesté. Après avoir observé le sexe d'un des morts-nés, un courtisan fait remarquer au vieux roi qu'il a désormais un héritier mâle. La succession devenue ainsi problématique, l'existence de l'héritier-fœtus provoque une guerre civile qui est apaisée de manière extraordinaire, et grâce à l'intervention de l'archevêque de Tuum. En visite chez la vieille reine, ce dernier est soudain en proie à de violentes coliques. Pendant que la vieille dame court chercher un médecin, les douleurs de l'archevêque augmentent tellement qu'apercevant un verre sur la cheminée contenant ce qu'il croit être une « pêche au cognac » il l'avale « cul sec » et s'en trouve bien. Au retour de la reine mère, la petite reine s'écrit: «Maman! Maman! Le monsieur a mangé mon petit frère! ». La lignée mâle, disparue dans le ventre de l'archevêque, est désormais éteinte et la guerre civile n'a plus aucune raison de durer. Quant à l'archevêque, il est par la suite élu pape, sous le nom d'Innocent III, et a un fils de sa sœur. L'enfant est nommé Fitzpatrick et c'est de lui que descendent les branches cadettes des Fitzpatrick. Le conte fut composé, en 1771, pour Lady Anne Fitzpatrick, une autre des jeunes destinataires de contes. On n'ose se demander par ailleurs quelle a pu être la réaction de Lord Ossory, à qui H. Walpole envoya une copie de ce conte au moment même où Lady d'Ossory faisait une fausse couche²⁹.

- 22 Des quatre contes rencontrés jusqu'ici, « la pêche au cognac » est signalée par la critique anglo-saxonne comme la principale contribution de H. Walpole au genre du «nonsense». On y repère en effet, à un endroit bien précis, la formule essentielle du «nonsense»: la tension irrésolue entre présence et absence de sens, qui est exploitée par H. Walpole de manière particulière. Le « nonsense », chez Walpole, affecte, presque exclusivement, le niveau « argumentatif » du conte dans la mesure où ce dernier confronte les protagonistes à des questions existentielles, ontologiques, d'être et de non-être. La discussion au sujet de la succession au trône de Kilkenny est de ce type. Les arguments qui opposent les partis adverses qui divisent le royaume sont fort subtils. Si subtils, qu'ils sont prêts à verser dans le « nonsense »:

Une accusation fut votée par une large majorité, quoique non sans une chaude opposition, en particulier de la part d'un célèbre orateur kilkennien, dont le nom n'est malheureusement pas parvenu jusqu'à nous, car il fut effacé des journaux par la suite, comme l'auteur irlandais que je recopie le dit, quand il devint premier seigneur du Trésor, durant le règne du successeur de la reine Grata. L'argument de ce M. Killmorackill, dit mon auteur, dont le nom est perdu, était que sa majesté la reine-mère, ayant conçu un fils avant l'abdication du roi, ce fils était indubitablement l'héritier de la couronne, et par conséquent l'abdication annulée, étant donné que le fait que l'enfant fût mort ou vivant ne changeait pas un iota à l'affaire: il était vivant, souligna-t-il, quand il fut conçu³⁰.

- 23 Le «nonsense» chez H. Walpole est inséparable du contexte de la chicane, ou pour le moins de l'argumentation sophistiquée, et concerne presque invariablement des questions d'être ou de non-être, de mise en évidence et d'effacement, comme on le verra par la suite. Ainsi, le nom de l'orateur kilkennien est à la fois effacé et clairement lisible: Killmorackill. Si l'on définit le « nonsense » comme la tension irrésolue entre la présence et l'absence de sens, le cadre argumentatif semble conférer au discours un garant de sérieux auquel le lecteur non attentif se tromperait, alors que la contradiction flagrante entre différentes propositions au sein même du raisonnement y introduit une absurdité que la logique apparente de la démonstration – véhiculée par des adverbes comme « indubitablement » – obnubile.

- 24 Ce « nonsense » n'est qu'accessoire dans « La pêche au cognac » et n'y figure que comme une trace des mécanismes explorés avec plus de vigueur dans le deuxième conte et surtout dans la préface.

La Préface

- 25 La préface des *Contes hiéroglyphiques* est aux antipodes du «Post-scriptum». Si ce dernier est assumatif et attribuable à l'auteur H. Walpole, la première est dénégative et signée « l'éditeur ». Entre ces deux positions il n'y a pas contradiction. Alors que le péri-texte assumatif esquisse les conditions d'apparition réelle de l'œuvre, la préface dénégative ravale l'histoire génétique du texte à un niveau fictionnel, mobilisant force clichés et topoï de la tradition préfacielle. Il n'en va pas autrement chez Walpole. Un éditeur qui ne publie pas son propre texte est tenu à justifier ses options, à expliquer comment l'œuvre lui est parvenue, pourquoi il la publie, pourquoi il s'en charge et pas un autre, etc. Tout cela fait l'objet de la première partie de la préface, très parodique, où la tradition préfacielle est visée³¹. La deuxième est consacrée à une « note » sur l'auteur et est suivie de l'annonce d'une nouvelle œuvre que l'éditeur a dans ses tiroirs. Dans les parties latérales de cette préface, H. Walpole déploie tout son talent humoristique en mobilisant des ressources parodiques où la tradition littéraire attrape des flèches envenimées de toute part. En cela, la préface prolonge les protestations de l'auteur dans le « Post-scriptum ». Il faudra y revenir. Mais c'est seulement dans la deuxième partie, « la Note sur l'auteur », qu'opère le mécanisme du « nonsense », dont elle contient la formule élémentaire:

Mais qu'il écrivit les contes il y a six mille ans, comme nous le croyons, ou qu'ils fussent écrits durant ces dix dernières années, ils sont *incontestablement* la plus ancienne œuvre du monde³².

- 26 L'adverbe « incontestablement » est un indice infallible du « nonsense » chez Walpole. Il contribue à la mise en place d'un cadre argumentatif qui est affecté d'un conflit entre la force assertive de l'énonciation et l'impossibilité de l'énoncé, qui prend la forme de la conclusion logique d'une alternative. Cette alternative n'est en soi que l'aboutissement d'un raisonnement occupant l'ensemble de cette « Note sur l'auteur », qui débute ainsi:

Les contes hiéroglyphiques furent *indubitablement* écrits peu avant la création du monde et ont été depuis conservés par tradition orale, dans les montagnes de Crampraggi, île déserte non encore découverte³³.

- 27 S'il est fort possible qu'une île non encore découverte soit aussi déserte, il est moins logique qu'une tradition orale ait pu y conserver une œuvre écrite. Une fois de plus la force assertive de l'énonciation est en conflit avec l'énoncé même. La suite de ce passage ajoute aux contours que prend le « nonsense » chez Walpole un autre aspect, qui concerne la dimension ontologique des propositions avancées comme « certaines »:

De ces faits, nous avons pu avoir *l'attestation la plus authentique* de la part de plusieurs hommes d'Église qui se rappellent les avoir entendus rapporter par des vieillards bien avant qu'ils fussent, les dits hommes d'Église, nés. Nous n'ennuierons pas le lecteur avec ces attestations, car *nous ne doutons pas* qu'il les croira autant que s'il les avait lues³⁴.

- 28 La collision argumentative dans l'énoncé est d'autant plus flagrante que l'impossibilité qu'elle renferme est d'ordre existentiel: ceux qui se portent garants de la vérité de ce qui est déclaré n'étaient pas nés au moment où ils recueillaient l'information.

- 29 La question de l'origine du texte ainsi réglée, la suite du raisonnement reprend la même technique mais, à l'inverse de ce qui se passe dans les passages précédents, l'*ethos* adopté par le locuteur respire l'incertitude. Le problème discuté est topique dans la préface dénégative: qui est l'auteur de ce recueil?

Il est plus difficile de savoir avec certitude quel fut l'auteur véritable de ces contes. Nous pourrions les attribuer, *selon toute probabilité*, à *Kemanlegorpikos*, fils de Quat; mais outre que nous ne sommes pas sûrs qu'une telle personne ait jamais existé, *il n'est pas évident* qu'il ait écrit quoi que ce soit d'autre qu'un livre de cuisine et cela en vers héroïques³⁵.

- 30 De nouveau, la contradiction affecte le niveau existentiel: il est probable que l'auteur n'ait pas existé. Une fois de plus le raisonnement est entouré de formules qui augmentent ou diminuent la force illocutoire de l'énonciation: « selon toute probabilité », « nous ne sommes pas sûrs ». Mais pris dans une chaîne de possibles, le raisonnement s'ouvre ensuite à une suite vertigineuse de nouvelles contradictions, où la logique déjà chancelante bascule soudain dans le non-sens: la personne qui peut être n'existe pas n'a donc rien pu écrire... sauf des livres de cuisine en vers héroïques.

- 31 D'autres attribuent l'œuvre à *Hermès Trismégiste*... dont l'œuvre est perdue. Or, quoique cette œuvre n'existe plus, elle offre des passages intéressants:

Comme l'œuvre de *Trismégiste* est perdue, il est impossible de décider maintenant si le désaccord mentionné est aussi radical que l'ont affirmé de nombreux savants qui supposent seulement l'opinion d'*Hermès* d'après d'autres passages de ses écrits et qui ne sont pas sûrs, en réalité, s'il parlait de volcans ou de gâteaux au fromage; car il dessinait si mal que ses *hiéroglyphes* peuvent souvent être pris pour des choses tout à fait contraires en nature; et comme il n'y a pas de sujet qu'il n'ait traité, on ne sait pas avec précision ce dont il discutait en chacun d'eux³⁶.

- 32 Le substantif « hiéroglyphe » ne figure qu'une seule fois dans cette préface et ne réapparaît qu'une fois dans les contes eux-mêmes. Cette occurrence unique est pourtant suffisante pour y reconnaître la formule même selon laquelle les *Contes hiéroglyphes* sont composés. Pour René de Ceccaty, « hiéroglyphe » renvoie à « nonsense ». À l'appui de cette assertion, il cite un très intéressant passage extrait du journal que tenait H. Walpole à la fin de sa vie:

De nombreux peuples barbares ont eu une poésie primitive. Peut-être les Égyptiens en ont-ils eu, quoique l'imagination ne semble pas avoir été leur fort. Qu'aucun écrit, ni en vers ni en prose, ne nous soit parvenu, cela s'explique par leur invention absurde et maladroite et leur adhésion aux hiéroglyphes. Car une nation qui aime envelopper son savoir de mystères n'était guère disposée à se montrer désireuse d'acquérir renommée et immortalité en préservant et transmettant ses écrits à la postérité³⁷.

- 33 Pas plus que les scribes de l'Égypte antique, H. Walpole ne se souciait de la postérité littéraire de ses contes. Son ambition se limitait au déploiement de l'invention et de l'imagination dans l'intimité familiale et se réservait, à en croire le « *Post-scriptum*, à un cercle restreint d'amis. De plus, si l'occurrence unique du substantif « hiéroglyphe » a valeur de programme, elle semble couvrir un arsenal de techniques couvrant plusieurs avatars de l'absurde, dont la « rencontre fortuite » d'un volcan, d'un fromage et d'un clavecin. L'association du « hiéroglyphe » au « nonsense » est un peu rapide pourtant³⁸. Toute forme d'absurde ne produit pas du non-sens. H. Walpole invente, dans certains passages des *Contes hiéroglyphiques* une forme très particulière de non-sens qui repose, comme nos analyses l'ont montré, sur un conflit argumentatif, très souvent de nature ontologique, qui se fait remarquer par la force illocutoire de l'énonciation.

- 34 Si, malgré le caractère privé de ces contes, H. Walpole a eu en tête un programme littéraire au moment où il les réunissait en volume, ce dernier se définit comme une réaction contre l'exaspération produite par la lecture de romans et de contes, auxquels le grand lecteur qu'était Walpole reproche un manque étonnant d'imagination et d'« invention ». L'invention dont fait preuve H. Walpole dans ces contes est placée, *a posteriori* bien entendu, sous l'emblème du hiéroglyphe, cette figure d'une écriture tarabiscotée tirant tous les registres de l'imagination jusqu'au dépassement des limites du bon goût. L'invention prend ensuite la forme du pastiche ou de la parodie littéraires – des *Mille et Une Nuits* dans le premier conte, de la nouvelle italienne dans le dernier, de M^{me} d'Aulnoy dans le troisième, d'Homère dans la préface³⁹ etc. Toujours est-il que le «nonsense», au sens propre et restreint, reste un phénomène assez marginal, bien que très remarquable. Seul le deuxième conte, «le Roi et ses trois filles» en est tout entier innervé, au point même de constituer un spécimen précoce du «genre».

« Le roi et ses trois filles »

- 35 On en a cité le début en exergue de cette petite étude. Le conte continue sur le même ton. Les « auteurs » de l'époque où cette histoire se déroule ont tous affirmé que l'aînée des trois filles était très belle « quoiqu'aucun d'entre eux ne prétende qu'elle ait jamais existé ». Ce qui est établi comme une certitude absolue, c'est que la deuxième fille avait un fort accent du Yorkshire et que la troisième n'avait qu'une jambe « et dansait donc plutôt mal⁴⁰ ». C'est donc une fois de plus, comme dans « La pêche au cognac », à une histoire de succession qu'on aura affaire ici. Après la mort de sa femme et dans l'impossibilité de produire d'autres héritiers potentiels, le vieux roi souhaite que sa première fille lui succède et qu'on lui trouve le plus vite possible un mari. Mais comme elle n'existe pas, il est difficile de lui trouver un époux à sa mesure. La cour est aussitôt déchirée en factions adverses, comme dans « La pêche au cognac ». Les patriotes veulent porter au trône la seconde fille déclarant qu'elle est l'aînée et qu'elle est donc « l'héritière apparente de la couronne ». Le parti gouvernemental souscrit cependant à l'argumentation du chancelier qui se souvient que la seconde fille ne pouvait être l'aînée car jamais princesse royale n'avait eu l'accent du Yorkshire. Surviennent ensuite les partisans de la troisième fille à qui ce raisonnement paraît péremptoire et qu'ils exploitent au profit de la fille cadette dans une « logique » vertigineuse où tous les traits du « nonsense » walpoliens – cadre argumentatif, propositions conflictuelles, sujet ontologique – se croisent en se rapprochant du délire:

Quelques personnes, qui étaient attachées à la plus jeune princesse, tirèrent avantage de cet argument pour murmurer que les prétentions de son altesse royale à la couronne étaient les meilleures de toutes, car, comme il n'y avait pas de princesse aînée et que la deuxième devait être la première puisqu'il n'y avait pas de première, et comme elle ne pouvait pas être la deuxième puisqu'il n'y avait pas de première, et comme le chancelier avait prouvé qu'elle ne pouvait pas être la première, il s'ensuivait clairement, conformément à la lettre de la loi, qu'elle n'était plus personne; et donc, la conclusion s'imposait *bien sûr*, que la plus jeune était l'aînée, puisqu'elle n'avait pas de sœur aînée⁴¹.

- 36 Dans «Le roi et ses trois filles», le «nonsense» innerve profondément le narratif, qui aboutira pourtant à un nouvel équilibre dans la diégèse, mais en passant par des situations absurdes où les ressources du «nonsense» au sens strict sont abondamment sollicitées. Chaque parti cherche des alliances à l'étranger pendant la guerre civile, qui

connaît un nouveau revirement par l'arrivée du prince Quifferiquimini, « qui aurait été le héros le plus accompli de son temps, s'il n'était pas mort et s'il parlait une autre langue que l'égyptien et s'il n'avait pas eu trois jambes⁴² ». L'absurdité reçoit ici encore une couleur égyptienne qui déteint sur le conte tout entier. Mais malgré ces défauts – dont celui de parler la langue emblématique de l'absurde n'est pas le moindre – le prince récolte les suffrages des trois partis rivaux. Chacun veut l'avoir dans son camp et la guerre reprend de plus belle dans toute sa violence. En même temps le prince dicte la nouvelle mode: toutes les tables et chaises, tous les tabourets et secrétaires n'ont désormais que trois pieds. Les hommes et femmes à la mode essaient de paraître le plus cadavériques possible et leurs vêtements sont dorénavant brodés de « hiéroglyphes et de tous les caractères affreux qu'ils trouvèrent dans les antiquités égyptiennes, dont ils devaient se contenter, car ils ne pouvaient apprendre une langue perdue⁴³ ». La pierre de Rosette ne sera découverte que quelques années après la mort de H. Walpole. Le hiéroglyphe peut donc encore servir pour quelque temps d'emblème à l'affreux et à l'absurde. L'absurdité devient « nonsense » quand le conflit argumentatif et le registre ontologique sont repris, dans la suite. La fille qui finit par faire la conquête du prince squelette est l'aînée, celle précisément qui n'existe pas. Un problème, soulevé par l'archevêque surgit aussitôt: une dispense du pape s'avère nécessaire car « une femme qui ne fut jamais et un homme qui avait été [sont] déclarés cousins au premier degré par le droit canon⁴⁴ ». Mais il y a des moyens de se débarrasser de cet inconvénient plus rapides que la procédure: c'est d'envoyer une ambassade solennelle au pape avec un présent de cent mille millions de lingots d'or. Cela permettra « à votre charmante non-fille », déclare le prince squelette, « d'avoir été et m'empêchera d'être mort et il n'y aura alors aucune raison de demander une dispense à votre vieux crétin de Rome⁴⁵ ». Les éléments satiriques ne manquent pas dans les *Contes hiéroglyphiques*, comme on le constate, sans constituer le souci majeur de H. Walpole. La proposition blasphématoire est faite sans compter avec le respect religieux du vieux roi qui s'indigne. La tirade et la réplique qui suivent montrent qu'il y a une logique de l'absurde et que les arguments qui risquent à tout moment de faire virer l'absurde dans le « nonsense » ne manquent parfois pas de pertinence:

Comment! espèce de sac d'os séchés, païens et athées! hurle le vieux roi. Tu oses profaner notre sainte religion? Tu n'auras pas ma fille, squelette à trois pattes! Va te faire enterrer et damner, comme tu le mérites, car, puisque tu es mort, tu as passé le délai de repentir: je préférerais donner ma fille à un babouin qui a une patte de plus que toi, plutôt que de l'accorder à un cadavre aussi dépravé!

– Vous feriez mieux de donner votre infante unijambiste au babouin, dit le prince. Ils se conviendront beaucoup mieux. Et qui diable aurait voulu de votre non-fille sinon un corps- mort? Tout cadavre que je suis, il n'y a pas de meilleur parti que moi. Pour ma religion, j'ai vécu et je serai mort en elle, et il n'est pas en mon pouvoir d'en changer, quand bien même le voudrais-je. Quant à vous...⁴⁶.

- 37 Cette altercation est interrompue par un énorme hurlement. C'est l'effet d'un soulèvement populaire qui entre-temps a porté au trône la deuxième fille, devenue l'épouse d'un marchand de couleurs. La populace fixe le terme de la vie du vieux roi à six mois, le prince mort est enterré vivant, « malgré ses protestations », au nom du droit des peuples. Quant à la princesse cadette, elle devient folle, est internée dans un asile et ne cesse de réclamer, à corps et à cris, un mari à trois pattes.

Une nuit après la mille et unième

- 38 Le hiéroglyphe pour H. Walpole ne renvoie pas qu'au « nonsense ». La tension non résolue entre la présence et l'absence de sens n'est qu'une des modalités d'une invention débridée qui non seulement explore les frontières du sens, mais met en place un univers imaginaire, apparenté à celui du conte de fée, mais sans en avoir la cohésion. Les mondes possibles se croisant et s'entrepénétrant donnent naissance à un univers incohérent qui emprunte ses lois tantôt au monde réel dont le lecteur est familier, tantôt à divers mondes possibles, du conte de fée, du rêve,... et combine librement les espaces et les temps. Ainsi dans l'incipit d'« Une nuit après la mille et unième »:

Au pied de la grande montagne de Hirgonquou se trouvait autrefois le royaume de Larbidel. Les géographes trouvèrent rarement comparaison plus juste quand ils prétendirent qu'il ressemblait à une balle dans laquelle on voudrait donner un coup de pied: c'est ce qui se produisit. Car la montagne lança d'un coup de pied le royaume dans l'océan et on n'en entendit plus parler.

Un jour, une jeune princesse était montée au sommet de la montagne pour ramasser des œufs de chèvre, car leur blanc était excellent pour ôter les tâches de rousseur⁴⁷.

- 39 De ce « nonsense » dont la préface contient le programme, on a vu un exemple dans la chicane à laquelle se prêtait le problème de succession dans « La pêche au cognac », où le « nonsense » n'est qu'un accessoire de l'absurde. On en voit un autre exemple, tout aussi accessoire, dans ce premier conte, qui est une réécriture amusante de la première histoire des *Mille et Une Nuits*. Une nouvelle Shéhérazade parvient à endormir le sultan insomniaque par l'histoire de sa vie, qu'elle n'arrive pourtant jamais à raconter en entier à cause des interruptions incongrues du sultan. Une fois endormi, ce dernier est étouffé avec des coussins, la jeune princesse monte sur le trône, épouse chaque nuit un nouveau mari auquel elle épargne la vie selon sa bonne conduite. Le « nonsense » vient renforcer, à un seul moment, le comique de cette scène:

– Mon arrière-grand-père, continua la princesse, était un commerçant hollandais qui passa de nombreuses années au Japon.

– Dans quel but? s'enquit l'empereur.

– Il s'y rendit pour abjurer sa religion, de manière à avoir assez d'argent pour revenir la défendre contre Philippe II⁴⁸.

- 40 Le ton est essentiellement celui du pastiche, des *Mille et Une Nuits*, et de la parodie⁴⁹, de *Gulliver*⁵⁰. La satire n'est pas absente mais n'occupe jamais l'avant-plan. Le modèle adopté est, ici comme dans d'autres contes, celui des *Lettres persanes* car la princesse est représentative de l'Europe, qui est totalement inconnue aux habitants de ce singulier royaume. Pour l'empereur géant, qui est un nain pour la princesse, l'Europe est le pays de l'absurde. L'empereur n'en a aucune notion et tout ce qu'on lui raconte « ressemble à du japonais » pour lui: « De plus en plus absurde! s'écria l'empereur; vous paraissez posséder une grande quantité de connaissances impertinentes sur une grande quantité de personnes impertinentes⁵¹ ». Parmi ces absurdités, la bulle *Unigenitus*, qui est donnée pour le nom latin pour « jésuite »: – « Et qui diable sont vos jésuites? fit le géant. Vous expliquez un terme absurde par un autre et vous voulez toujours me donner des leçons!⁵² »...

- 41 En dépit de son caractère privé et de la diffusion extrêmement restreinte qu'ont connue les *Contes hiéroglyphiques* du vivant de H. Walpole, la parodie et le pastiche, qui

font appel à la connaissance littéraire d'un public lettré, occupent l'avant-plan du programme poétique de Walpole. Le « nonsense » n'est que l'accessoire d'une écriture de l'absurde qui nourrit la parodie et le pastiche, sauf dans le très étonnant deuxième conte. L'emblème hiéroglyphique, qui couvre une écriture de l'invention où la liberté créatrice est hautement revendiquée, intègre donc aussi une dimension intertextuelle sous la forme de la parodie. La fin exceptionnelle de la préface réunit plusieurs éléments d'un tel programme: de la parodie des topoï préfaciels éculés comme le manuscrit trouvé et la promesse d'une suite à la parodie des attestations de véridicité propre à l'historiographie.

Car je dois informer [le lecteur] que j'ai une autre œuvre bien plus précieuse en perspective; pour tout dire, une nouvelle histoire romaine, dans laquelle j'entends ridiculiser, surprendre et dénoncer toutes les vertus anciennes et le patriotisme antique et montrer, d'après des *documents originaux que je vais rédiger*, enterrer dans les ruines de Carthage et exhumer par la suite, qu'il apparaît, d'après les lettres de Hannon, l'ambassadeur punique à Rome, que Scipion était à la solde d'Hannibal et que les lenteurs d'exécution de Fabius viennent de ce qu'il était pensionné par ce même général⁵³.

- 42 On s'aperçoit que l'absurdité d'une telle parodie est arrosée d'une très légère sauce de « nonsense »: les documents originaux ont été rédigés par l'auteur. Mais que font d'autre les romanciers sinon de présenter comme authentiques les sources qu'ils confectionnent eux-mêmes? Fidèle au programme esquissé dans le «Post-scriptum», H. Walpole arrive à donner à un topos de l'invention romanesque dont les ressources sont nombreuses mais qu'on croyait épuisé, un tour de manivelle qui le lance avec brio dans l'inédit.

NOTES

1. Un tiers des *Œuvres* de H. Walpole est composé de lettres à divers destinataires. Les lettres de H. Walpole à M^{me} Du Deffand n'ont pas survécu. On en a une connaissance indirecte par la Correspondance de M^{me} Du Deffand, qui est disponible en Slatkine reprints (1989) : *Correspondance complète de la Marquise Du Deffand avec ses amis le président Hénault, Montesquieu, d'Alembert, Voltaire, Horace Walpole*, Plon, 1865 éditée par Adolphe Mathurin de Lescure.

2. *The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford. In Five volumes*, London, printed for G.G. and J. Robinson, Paternoster-Row and J. Edwards, Pall-Mall, MDCCXCVIII. H. Walpole, en août 1796, quelques mois avant sa mort, écrit à l'attention de ses exécuteurs testamentaires qu'un grand coffre contenant ses mémoires et un manuscrit inédit de 3 millions de mots devait être scellé après sa mort, que le coffre ne pouvait être ouvert que par le premier fils de Lady Waldegrave à l'âge de 25 ans et qu'entre-temps la clef devait être conservée par Lady Waldegrave en personne. Voir Thomas Christensen, « A Horace reading. An introduction to the Mercury House edition of Horace Walpole's Hieroglyphic Tales », <http://www.rightreading.com/writings/>.

3. La correspondance avec M^{me} Du Deffand et les rapports avec Voltaire continuent à monopoliser l'intérêt suscité par H. Walpole. À titre indicatif : entre 1960 et 2005, la Bibliographie d'O. Klapp ne mentionne qu'un seul ouvrage portant sur ses activités littéraires et esthétiques :

Rex A. Barrell, *Walpole and France*, volume I : *Walpole the francophile*, New York, Carlton Press, 1978 et volume II : *Walpole the critic*, Ottawa, Borealis Press, 1979.

4. Cette œuvre « politique » de H. Walpole fut une tentative de réhabiliter le monarque. La traduction française est attribuée sur la page de titre à Louis XVI. Elle est datée de 1800.

5. Chez Corti a paru également *Le Château d'Otrante* (1989). *L'Essai sur l'art des jardins modernes* (2002) a été édité au Mercure de France (2002).

6. La redécouverte des *Hieroglyphic Tales* par les éditeurs anglais est elle aussi très récente. L'œuvre n'avait pourtant pas entièrement sombré dans l'oubli. Ernest Bernbaum en parle en ces termes dans les *Modern Language Notes* de mai 1927 (Vol. XLII, n° 5) : *We now have again Peter Wikins and Pompey the Little and The spiritual Quixote and Walpole's Hieroglyphic Tales ; and though they have usually no editorial matter worth mentioning, the texts themselves are welcome* ».

7. À la parution des *Hieroglyphic Tales* en 1994 édités par les Mercury House Authors, le *Library Journal* saluait cette redécouverte comme « Nonsense in the best sense of the word ». Dans son article « Written for children ; two Eighteenth-Century English Fairy tales », Gillian Avery évalue le conte « The Dice box/Le cornet à Dés » comme « unique, surreal in its nonsense, Rabelaisian with sophisticated sexual innuendo », in *Marvels and Tales. Journal of Fairy-Tale*, Wayne State University Press, 2002, volume XVI, n° 2, p. 143.

8. Lewis Carroll, *Alice's adventures in wonderland* (1865) et *Trough a looking-Glass*, 1871.

9. Edward Lear, *The Complete Nonsense*, 1846.

10. Voir Wim Tigges, *An Anatomy of literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 6 : « spoken or written words which make no sense or convey absurd ideas ».

11. Nos réflexions ne concernent bien évidemment que le « nonsense littéraire » ; la « philosophie du nonsense », qui interroge le langage à partir de critères comme le vérifiable ou le falsifiable..., est ici entièrement laissée de côté. Cette philosophie analytique du nonsense a reçu comme propos emblématique la fameuse phrase « The present King of France is bald/Le roi actuel de France est chauve ».

12. Mervin Peake, *Mr Pye*, 1953. « Sur les mers qui n'ont pas de rivages pour arrêter leurs flots, je flottais avec douze pêches, un sofa et un cygne ».

13. « Les vagues émoussées s'écrasaient au-dessus de nous, les vagues aigues éclataient tout autour, il n'y avait personne pour nous aimer, pas d'espoir d'être retrouvés. Quand, à l'horizon crénelé, qui flottait si infiniment, je voyais tout à coup aucun signe de bateau ». Notre traduction.

14. Parlant de ses contes, H. Walpole écrivit à son correspondant William Cole, en 1779 : « [...] they were not written lately, nor in the gout ; nor, whatever they may seem, written while I was out of my senses ». Voir Thomas Christensen, art. cité, p. 8. M^{me} Du Deffand, qui a donc dû les lire, écrivit en 1772 qu'ils ressemblaient à « des délires ou des rêves ». Cité par Gilian Avery, art. cité, p. 149.

15. Voir Annemarie Schöne, « Laurence Sterne : Unter dem Aspekt der nonsense-Dichtung », dans *Neophilologus* n° 40 (1956), p. 51-62 ou H.D. Traill, *Laurence Sterne*, University Press of the Pacific, 2003 : « those perpetual digressions into nonsense or semi-nonsense the fashion of which Sterne borrowed from Rabelais ».

16. Toutes nos références renvoient à Horace Walpole, *Contes hiéroglyphiques et autres bizarreries*, Éd. Clima, 1985. Pour le fragment cité : p. 39. Selon Gilian Avery, « Pissi » était le surnom de la petite Caroline Campbell alors que « Pissimissi » renvoie au pot de chambre. Voir G. Avery, art. cité, p. 149.

17. Une demi-page plus bas la tour est dite de bronze. Inconséquence plutôt qu'absurdité.

18. Walpole, p. 42.

19. *Ibid.*, p. 43.

20. Dans son article, Gilian Avery découvre les « clefs » qui permettent de donner à ces hiéroglyphes un déchiffrement complémentaire : la reine de Sheba serait une visiteuse dont la

famille de Caroline, les Ailesbury, voulait se débarrasser. Peut-être s'agit-il de la Duchesse de*** à la plantureuse poitrine... G. Avery, art. cité, p. 150.

21. Walpole, p. 55.

22. Les Seymour-Conways étaient les descendants de la sœur de la mère de H. Walpole.

23. « Who she ? Who she ? », in *The Works of Horatio Walpole*, éd. citée, tome IV, p. 347.

24. Hih est la fée auteur de l'oracle, marraine du prince.

25. Walpole, p. 58-59.

26. *Ibid.*, p. 65.

27. Un septième conte hiéroglyphique, « Le Nid d'oiseau » a été retrouvé en manuscrit et édité en 1967 à la Yale University Press par W.H. Smith et traduit en français par Édouard Rodoti, qui l'a publié chez J. Corti, en 1985. René de Ceccaty a ajouté ce conte, dans une traduction de sa main, à l'édition des *Contes hiéroglyphiques* qu'il a donné, au Mercure de France, en 1995.

28. Walpole, p. 64.

29. Ce fait-divers est emprunté à l'article cité de Thomas Christensen, p. 3.

30. Walpole, p. 47.

31. Par exemple : « [...] personne n'étant capable d'accomplir cette tâche aussi bien que moi, pour des raisons que ma modestie ne me permet pas de préciser » (p. 20) ; le texte sera publié par petites livraisons afin de le rendre plus coûteux ; l'éditeur a hâte de publier ce présent qu'il fait à la postérité de peur que l'art d'imprimer des livres ne disparaisse... etc.

32. Walpole, p. 22

33. *Ibid.*, p. 21

34. *Ibid.*, p. 21

35. *Ibid.*, p. 22

36. *Ibid.*, p. 22.

37. *Miscellany, 1786-1795*, éd. Lars E. Troide, New Haven and London, Yale University Press, 1978 ; cité d'après René de Ceccaty, *Contes hiéroglyphiques*, Éd. Clima, 1985, p. 11. La traduction est de René de Ceccaty.

38. René de Ceccaty, éd. citée, p. 11 : « Hiéroglyphe équivaut donc à nonsense. Contemporain de Lawrence Sterne, Horace Walpole, bien sûr, annonce, à travers ses contes, Lewis Carroll ».

39. Dans la préface, l'éditeur promet de prouver qu'Homère a plagié ces contes, qui sont la plus ancienne œuvre du monde. Il apportera cette preuve en citant les passages concernés de *l'Iliade*, qu'il traduira en un style qui ne sera ni vers ni prose, genre d'écrire récemment usité dans les tragédies et les poèmes héroïques. Homère apparaîtra si peu ressemblant à lui-même que personne ne le prendra plus pour un écrivain original.

40. Walpole, p. 33.

41. *Ibid.*, p. 34

42. *Ibid.*, p. 34.

43. *Ibid.*, p. 35.

44. *Ibid.*, p. 36.

45. *Ibid.*, p. 37.

46. *Idem.*

47. Walpole, p. 25

48. *Ibid.*, p. 28

49. Ce conte combine en les réarrangeant différents ingrédients des *Mille et Une Nuits* ce qui lui donne l'aspect d'un pastiche.

50. Dans le *Gulliver* de J. Swift, les habitants des contrées visitées par Gulliver sont ou bien de géants ou bien des nains. Dans ce conte hiéroglyphique, l'empereur est l'un et l'autre, géant pour ses sujets et nain pour la princesse.

51. Walpole, p. 27.

52. *Ibid.*, p. 29.

53. *Ibid.*, p. 23.

RÉSUMÉS

Échappant à la dialectique de la représentation que la Poétique classique avait appelée *mimesis*, le « nonsense » se fonde sur une sorte de déterminisme de la forme. Sa logique est celle de l'anagramme, de la perversion de proverbes, de l'emploi de structures sérielles qui imposent au texte leur « logique ». Le verbe précède la réalité. Cette étude s'applique à montrer que les *Contes hiéroglyphiques* de Horace Walpole constituent un exemple précoce du « nonsense », cette forme d'ironie si typiquement britannique et dont il existe si peu d'exemples en français.

Horace Walpole's *Hieroglyphic Tales* and the question of « nonsense ».

Escaping from the dialectics of representation articulated by classical poetics under the name of *mimesis*, “nonsense” is grounded on a particular kind of determinism by form. Its logic is that of anagrams, of the perversion of proverbs, of the use of serial structures which impose their “logic” upon the text. The word pre-exists to the real. This paper shows that Horace Walpole's *Hieroglyphic Tales* offer a precocious example of “nonsense”, this typically British form of irony, of which so few French examples can be found.

AUTEUR

JAN HERMAN

Faculté des Lettres de Louvain- Belgique