

Ces Aventurières des Années 20...

Thomas Bauer

Université Paris Ouest – Nanterre La Défense

[Beaucoup d'obstacles s'opposent à la médiatisation des championnes ! Seules quelques femmes d'exception ont eu la chance de pouvoir laisser leur nom dans l'histoire du sport, comme la joueuse de tennis française Suzanne Lenglen dont le nom a circulé dans les plus grands journaux du monde entier. Les Années folles ayant été l'occasion pour les femmes de faire un grand pas en avant, nous avons voulu savoir si les écrivains avaient célébré les prouesses des jeunes aventurières de l'époque (Ella Maillart, Alexandra David-Neel, Gertrude Ederlé, Maryse Hilsz, etc.) et, si tel était le cas, la manière dont ils les avaient décrites. Ces portraits d'aventurières, présentés par des écrivains voyageurs que sont René Trintzius, Pierre Mac Orlan, Paul Morand ou Alain Gerbault, sont tout à fait singuliers. Sachant que la grande majorité des hommes était étonnée de voir ces héroïnes réaliser ce qu'eux-mêmes étaient incapables de faire, ils ont exprimé un sentiment d'admiration en évoquant explicitement leur caractère bien trempé ou en composant leur double romanesque.]

Lorsque Blaise Cendrars rencontre pour la première fois Élisabeth Prévost, en 1938, cette jeune voyageuse de vingt-trois ans vient tout juste de traverser l'Afrique à bord d'une vieille Ford. Fasciné par son charisme, ses prodigieuses expéditions et ses épisodes de chasse, dont témoignent les trophées exposés dans son pavillon des Ardennes, l'écrivain la considère *de facto* comme une muse intouchable qu'il surnomme alors « Madame mon copain » (Chefdor). Quelques années plus tard, alors qu'il ne la fréquente plus, il lui rend hommage à travers son personnage excentrique « Diane de la Panne » dans *L'Homme foudroyé* : « Quoi que j'en dise, je suis obligé d'avouer que notre enquiquineuse était un des meilleurs fusils d'Europe, était très sport, avait un cran magnifique, montait divinement bien à cheval, savait s'habiller, avait de l'abattage et de la conversation, bref, que c'était une fille épatante » (65). Comme ce fut le cas pour Élisabeth Prévost, les

voyageuses des années 20 qui bravèrent les éléments dans une succession de luttes inégales et de périls extrêmes, ne laissèrent personne indifférent. Bourlingueuses, exploratrices, aviatrices, navigatrices, nageuses de marathon¹, « femmes reporters » (Boucharenc 105), etc., toutes firent preuve d'audace à leur manière et attirèrent l'attention d'hommes de lettres prêts à relater leurs fabuleux exploits. Certains rédacteurs en chef demandèrent même à leurs collaborateurs de trouver un « scoop » afin de devancer leurs concurrents. C'est ainsi que *Le Matin* annonça en premier, en 1925, l'arrivée d'Alexandra David-Neel à Lhasa, après huit mois de marche. Pourquoi cet intérêt médiatique à l'égard des aventurières et cette idéalisation de leurs portraits ? Les écrivains voyageurs et auteurs du renouveau, à la fois amusés et admiratifs de ces femmes uniques et surprenantes, n'ont-ils pas profité de la vogue des vies romancées dans le monde de l'édition (Leroy, 1999), de l'augmentation des récits de voyage et de l'avancée considérable du statut de la femme occidentale pour les mettre à l'honneur ? Telle est l'idée que nous souhaitons défendre à travers l'examen de quatre grandes figures, deux romanesques (Ingrid Ginster, Zizi Tricart) et deux réelles (Titayna, Ella Maillart).

La popularité des aventurières

Dès les lendemains de la Grande Guerre, les célébrités du cinéma, de la chanson et du sport envahissent les colonnes des quotidiens. Les périodiques sportifs, couvrant largement les sports mécaniques – l'un de leur fonds de commerce –, annoncent régulièrement les défis relevés en la matière, et les aventurières connaissent alors un véritable succès populaire. Aviatrices et automobilistes notamment se voient glorifiées par des articles souvent élogieux avec, en prime, une photographie de leur portrait ; l'image commence à s'imposer dans la presse et les clichés sportifs accompagnent de plus en plus les résultats (Delporte). Il arrive parfois même que certaines d'entre elles,

¹ La natation dite de « marathon », dont le nom fut emprunté à l'athlétisme, est une forme particulière de la natation qui consiste à réaliser des parcours de grand fond en eaux vives, en général supérieurs à trois heures. Voir à ce sujet l'ouvrage de François Oppenheim, *Histoire de la natation mondiale et française*, Paris : Chiron, 1977.

sollicitées par de grands journaux, prennent la plume. Les sportives « mécaniques » ne sont pas les seules à être citées, puisque les performances extraordinaires et ponctuelles d'autres femmes d'exception, telle Gertrude Ederlé, sont également relatées. Cette Américaine de dix-neuf ans est la première femme à avoir traversé la Manche à la nage, battant du même coup le record détenu jusqu'alors par un homme, en ralliant le 6 août 1926 Cap Gris Nez à Douvres, en quatorze heures et trente-neuf minutes. L'épisode fait grand bruit dans la presse française et britannique, et maints journalistes européens, atteints dans leur orgueil, alimentent une querelle pour contester l'exploit (Fouret). De retour à New York, elle est acclamée par une foule estimée à près de deux millions de personnes (un timbre postal à son effigie sera imprimé). Cet exemple suffit à comprendre les principales raisons pour lesquelles les journalistes s'emparent de ces figures féminines : une première éditoriale, dans la mesure où les journaux doivent faire du sensationnel pour vendre du papier, une deuxième sociale, car le « côté risque-tout » des garçonnnes ne peut rester lettre morte aux yeux des progressistes, et enfin, une troisième patriotique, puisque chaque pays essaie d'imposer son modèle étatique y compris à travers les exploits sportifs de ses concitoyennes.

Pour ce qui est du monde de l'édition, il connaît à ce moment-là une vogue sans précédent pour les biographies romancées, dont celles des aventuriers. Berger-Levrault lance par exemple en 1928 la collection « Les Grandes Vies aventureuses », Plon celle des « Grandes Figures Coloniales » et Au Sans Pareil, en 1930, une série de « mémoires véritables d'aventuriers de toutes sortes » intitulée « Les têtes brûlées » (Leroy, 1999 107). Si celles-ci publient ou annoncent la parution des vies de grands hommes, certes éloignés des préoccupations sportives (Concini maréchal d'Ancre, le général Lasalle, Gilles de Rais, etc.), il n'empêche qu'elles contribuent inévitablement à la mise en place d'une littérature de témoignage où les conquérants du sport trouvent leur place (Charreton 151). Marcel Boulenger avec son article sur le « Sport et ses « as » » (1925), Jacques Mortane et ses *As du sport* (1931) ou, quelques années plus tard, Joseph Kessel et son *Mermoz* (1938), participent à cette tendance. À cela, il faut ajouter la multiplication des récits de voyage avec la collection « La route » de la librairie Alexis Redier dans laquelle Marthe Oulié va publier

Quand j'étais matelot (1930). Les aventurières érigées en modèle d'excellence vont susciter, au cœur de cette « *biographite* aiguë » (Leroy, 1999 106), l'intérêt de dizaines d'auteurs qui trouvent là un sujet d'écriture nouveau. C'est une aubaine pour les « boulimiques » de la publication ou les personnes en mal d'inspiration, sans compter qu'ils n'avaient pas besoin de faire de réel « effort d'imagination ou d'ingéniosité » (Charreton 150), tellement leurs prouesses y étaient prépondérantes. Le tragique accident d'avion d'Hélène Boucher² viendra confirmer cette tendance puisque non seulement l'événement fit couler beaucoup d'encre dans la presse spécialisée et généraliste, mais plusieurs biographies lui furent consacrées dans les mois qui suivirent³.

Il serait vain de vouloir passer en revue l'ensemble des aventurières, anonymes ou célèbres, mais afin d'avoir une vue d'ensemble, il convient de citer les grands noms qui circulaient dans la presse. La figure mythique de l'univers aéronautique de la fin des années 20 et du début des années trente est sans conteste Hélène Boucher. Non seulement, elle succéda à une lignée de Françaises d'exceptions comme Marie Marvingt, Adrienne Bolland⁴, Maryse Bastié⁵ ou Maryse Hilsz, mais elle inscrivit son nom au cours d'une période où se multipliaient les héros de l'aviation, avec des récits comme *Vol de nuit* d'Antoine de Saint-Exupéry (1931). La femme « la plus vite du monde », pour reprendre l'expression d'un journaliste de l'époque⁶, fut attirée par l'aviation dès l'adolescence et fit son baptême de l'air, sur un « Moth Gipsy », dès sa majorité. Sa notoriété, elle la doit particulièrement à un premier vol audacieux, largement couvert par la presse française, qui devait rallier Paris à Saïgon. Les rédactions ayant proposé aux lecteurs de suivre au jour le jour les aventures de l'« héroïque aviatrice » (Desanti 227), élevèrent en définitive

² Le 30 novembre 1934, lors d'un exercice d'entraînement à Guyancourt, dans les Yvelines, son *Caudron Rafale* s'écrasa à l'orée du bois.

³ On peut citer par exemple celles d'Antoine Redier, *Hélène Boucher, jeune fille française* (1935), de Jacques Mortane, *Hélène Boucher aviatrice* (1936), et de René Chambe, *Hélène Boucher, pilote de France* (1937).

⁴ Elle excellait dans les acrobaties aériennes mais l'exploit de sa vie fut de traverser la Cordillère des Andes le 1^{er} avril 1921 en 4h 17'.

⁵ Ancienne mécanicienne dans une fabrique de chaussure, s'approprie les 28 et 29 juillet 1929 le record du monde de durée féminin avec un vol de 26h48'.

⁶ *L'Écho des Sports*, 4 décembre 1934.

Hélène Boucher au rang de « star », malgré son échec. Elle s'adonna par la suite à de multiples disciplines telles que le rallye, la voltige aérienne ou les courses de vitesse, laissant ainsi derrière elle un palmarès impressionnant. D'autres « aériennes » furent remarquées, mais n'eurent pas le même succès. On pense entre autres à l'actrice Gaby Morlay⁷ qui fût la seule femme française, et peut-être au monde, à posséder en 1920 les trois brevets de pilotage : sphérique, avion et dirigeable⁸, ou encore à Mme Peuillot qui se jeta en parachute en 1921, au meeting de Dinan, à une hauteur de trois cents mètres (Laget, Mazot 320).

À l'instar de lady Hailsham qui conduisit « une 140 HP de course à l'aérodrome de Brooklands » dans un roman de Louis Hémon (216-217), ou de Danièle Kimris qui sillonne les routes du sud de la France à bord d'une torpédo dans un roman de Raymond de Rienzi, la course automobile au féminin se développe également dans les pays occidentaux. Les femmes, de plus en plus nombreuses à obtenir leur permis de conduire, sont désormais admises dans certaines compétitions (ex. Violette Morris dans le Bol d'or des voitures) et quelques-unes d'entre elles osent même se présenter au départ de rallyes. Le 30 novembre 1926, *Match L'Intran* publie un article, « Une femme au volant », dans lequel on peut lire l'extrait suivant :

Beaucoup de nos gracieuses conductrices seraient capables d'en remonter à leurs collègues masculins. La femme est maintenant familiarisée avec l'automobile et le volant n'a plus de secret pour elle.

Sensible à cette génération de femmes nouvelles, un photographe immortalisa la cantatrice Marthe Chenal (1881-1947), habillée pour l'heure en pilote et « montrant son coup d'œil »⁹ à bord d'une automobile de course. La motocyclette – qui n'est pas sans

⁷ Alors qu'elle commence à jouer dans les court-métrages de Max Linder et les pièces de Sacha Guitry, Gaby Morlay (1893-1964) se passionne pour le pilotage. Elle est même photographiée dans un numéro de *Femina*, en avril 1925, avec un modèle d'aviatrice de Jean Patou.

⁸ *Bulletin des Sociétés Féminines Françaises de Sports et Gymnastique*, n° 1, juillet 1920, p. 7.

⁹ Cette expression imagée permet de décrire l'attitude de la cantatrice se penchant légèrement sur le côté pour visualiser la route.

annoncer le futur roman d'André Pieyre de Mandiargues (1963) – connue elle aussi quelques adeptes, tels la Française Madeleine Godefroy¹⁰, la Russe Alice Charkasova ou la Belge Justine Tibesav qui rallia Saïgon à Paris. En marge de ces passionnées de la vitesse, les campeuses, qu'elles soient routières, scouts ou éclairceuses, préférèrent la vie champêtre ou montagnarde. Symbole même de l'émancipation (Desanti 211), cette vogue fut largement portée par le scoutisme féminin (Chéroutre 16), dont le mouvement initialement réservé aux jeunes gens, fut fondé en 1907 par le général britannique Baden-Powell. L'héroïne d'un roman de Jean Fayard, Margaret, est ainsi présentée comme une jeune Anglaise sportive et excentrique, jouant au tennis, au golf, au hockey mais qui aime aussi « les choses simples [...] comme les repas sur l'herbe, le camping et les promenades » (117). Parmi ces femmes allant au contact de la nature, on peut également citer Alice Damesme qui a marqué l'histoire de l'alpinisme féminin en faisant plusieurs grandes courses en tête de cordée, et celui d'Élisabeth Casteret, celle de la spéléologie, en descendant dans des grottes inconnues à la corde lisse (Schut, Ottogalli-Mazzacavallo 151).

Ces aventurières ont laissé leur nom à côté d'une autre catégorie de femmes d'exceptions qu'on ne peut oublier, sorte d'« avatar exotique de la garçonne »: les bourlingueuses (Berthier, 2006 134). Bercées depuis leur plus tendre enfance par des récits d'aventure, celles-ci voulurent conquérir leur indépendance dans un contexte où tout leur semblait permis, en partant à l'autre bout du monde et en racontant leurs péripéties. On pense à la « femme aux semelles de vent » (Lacassin 231), Alexandra David-Neel, qui parcourut à l'âge de cinquante-six ans des centaines de kilomètres sur les terres bouddhistes¹¹, aux navigatrices de la *Bonita* (Ella Maillart, Hermine et Yvonne de Saussure, Marthe Oulié) mais aussi aux femmes-reporters telles que Andrée Viollis, Alice La Mazière, Dominique Auclères ou Titaÿna, la « globe-trotter préférée des lecteurs de Paris-Soir » (Boucharenc 107). Toutes firent preuve de sportivité en multipliant les pratiques extrêmes et

¹⁰ *Bulletin des Sociétés Féminines Françaises de Sports et Gymnastique*, bulletins n° 2 et 3, août/septembre 1920.

¹¹ Exploit qui vaudra à son auteur, tel que le souligne Francis Lacassin, un « prix d'athlétisme » après que *Le Matin* est donnée la nouvelle en 1925. Celui fera paraître d'ailleurs les jours suivants les *Souvenirs d'une Parisienne au Tibet*. Elle décrivit ses voyages dans plusieurs ouvrages.

attirèrent le regard attentif de nombreux admirateurs. Elles étaient prêtes à risquer leur vie pour satisfaire ce « rêve de transcendance » (Rauch 166) dont parle André Rauch, et les propos de la navigatrice Marthe Oulié confirment cet état d'esprit :

La Mer ! pour chacune de nous, du reste, elle représente quelque chose de différent : la lutte incessante de l'esprit et du corps contre les éléments – la recherche de l'aventure – ou bien la rivière qu'il faut traverser pour accéder au pays dont on rêva depuis toujours... (18)

L'aventure était pour elles une manière de donner du piment à une existence trop bien réglée, de parcourir des régions inconnues, de côtoyer le danger, de faire des rencontres avec des bergers, des nomades, des pèlerins ou des moines, et de découvrir des paysages à couper le souffle. Loin des leurs, et pourtant reliées au monde qui les entourait, elles vécurent des émotions intenses et connurent les joies de la plénitude. Cette primauté de l'action sur les mots, comme l'explique Cécile Berthier, leur permit de devenir populaires : « elles ne voyagent pas pour écrire, comme font leurs confrères écrivains voyageurs, mais elles écrivent pour voyager [...]. [Ce] refus de la posture de l'auteur finit par être payant puisque c'est grâce à lui en partie que les bourlingueuses se font connaître et apprécier... » (Berthier, 2008).

Inutile de multiplier les exemples pour montrer la réelle popularité que vont connaître ces nombreuses aventurières aux profils si différents, et ses échos chez les gens de lettres. Nous souhaitons maintenant examiner sa diffusion sous la plume d'écrivains pour comprendre ce phénomène.

Ingrid ou la belle et courageuse aviatrice

À l'exception du roman burlesque de Henry Kistemaeckers, *Aeropolis*, ou roman-scénario de Ricciotto Canudo, *L'Autre Aile*, rares sont les fictions à mettre en avant-première un personnage d'aviatrice. On trouve plus fréquemment une anecdote rapportant le fait que l'héroïne a réalisé son baptême de l'air lors de l'adolescence ou participé à un vol d'exhibition avec un grand pilote. Ghyslaine Trémouliat, dans l'*Histoire de quinze hommes* de Marcel Berger, est par exemple décrite comme l'une « des premières, petite fille » à être montée « en avion » (112). Aussi, le

roman *Deutschland* (1929) de René Trintzius, mettant à l'honneur une jeune sportive prête à risquer sa vie par amour en effectuant un tour du monde en avion, ouvre une perspective intéressante. Mais avant de l'examiner, commençons par résumer ce récit. André Lehucher, un jeune homme de vingt-quatre ans, se rend en Allemagne chez un ami lointain de son père afin d'y apprendre le métier d'hôtelier. À son arrivée à Knesebeck, il perd de vue l'objectif de son séjour pour se laisser aller aux charmes de deux jeunes femmes, Ingrid et Anna, dont l'aventure amoureuse se traduit par une sorte de chassé-croisé (Ingrid puis Anna, et Ingrid à nouveau). En effet, si son choix se porte initialement sur Ingrid, celle-ci ne tarde pas à lui témoigner une désaffection lorsqu'elle s'aperçoit de sa « nullité sportive » (101-102). Au cours d'une partie de water-polo, il se montre maladroit, boit la tasse et perd une dent. C'est alors qu'il se tourne vers Anna avec laquelle il va vivre une histoire d'amour accélérée : un enlèvement, des nuits inoubliables, de fausses fiançailles, une rupture. Ingrid se sent coupable de la situation et, pour mettre son amour à l'épreuve, elle décide d'effectuer un raid aérien de 40 000 kilomètres. L'arrivée est prévue à Berlin, au Sportpalast, où André participe lui-même au concours vocal *Sprich bis du umfällst* (Parle jusqu'à ce que tu tombes). L'annonce de leur mariage rend heureuse la fin du roman.

Ce texte tiré en partie de son expérience, puisque l'auteur se rendit notamment à Francfort, Berlin, Dresde et Hambourg au cours des années 1927 et 1928, offre la « vision nuancée et non dépourvue d'accents critiques » (Cabanel 3-11) d'une Allemagne en plein essor (à la suite notamment du plan Dawes et des accords de Locarno). Comme plusieurs de ses contemporains dont Pierre Drieu la Rochelle, Jean Giraudoux, Paul Colin ou René Jouglet, René Trintzius est littéralement fasciné, explique Hilde Hesse, par cette Allemagne « américanisée, émancipée et hyper-moderniste » (50). Tous les aspects d'un renouveau sont évoqués : l'art, l'architecture, les décors, les relations entre les hommes et les femmes, et bien évidemment, le sport. Comme un Paul Morand qui s'amuse à croquer les portraits des femmes nouvelles d'Europe¹², René Trintzius essaie de tracer celui de l'Allemande idéalisée dont Ingrid, rompue à tous les sports, représente le prototype. Elle fait régulièrement des exercices de culture physique avec « toutes

¹² Notamment dans *Ouvert la nuit* ou *L'Europe galante*.

sortes de sandows » et « ballons-exercicer » (49), elle pratique à bon niveau le water-polo, et fait partie de « l'étoile filante », un club de nudisme et de danse. André reconnaît bien volontiers les vertus de la gymnastique qu'il considère comme une sorte de « mystique de l'hygiène » (66), et dont il admire les effets sur le corps d'Ingrid et plus particulièrement ses magnifiques jambes : « [elles] suffiraient d'ailleurs à me faire perdre toute science sportive, si j'en avais une... » (61), précise-t-il à ce sujet. Il n'y a rien donc d'étonnant à ce que Trintzius fasse entreprendre à son personnage cette folle aventure aérienne aux côtés d'un pilote expérimenté, Konrad Steyer, en passant par des villes « exotiques » qui faisaient la une des débats politiques (comme Beyrouth par exemple, la nouvelle capitale de l'Etat libanais). L'écrivain entrelace habilement la fiction et l'histoire et il profite de l'actualité pour composer les traits de ce personnage féminin. En effet, le charme d'Ingrid est emprunté à ces femmes exceptionnelles qui conquièrent jadis l'espace sportif aérien, telles que les Stelliennes¹³, en passant progressivement du statut de « passagère » à celui de « pilote sportive » (Robène 174). Si l'on reprend les propos de Margarete Zimmermann, son exploit et l'épisode final racontant son épopée dans le désert de Gobi, évoquent les expéditions de l'équipe de Sven Hedin, envoyée avec le soutien financier de la Deutsche Lufthansa pour préparer une ligne aérienne Berlin-Pékin (Zimmermann 63). Contrairement aux photographies d'aviatrices que l'auteur avait le loisir de voir dans les périodiques de l'époque, Ingrid incarne vraisemblablement à ses yeux une figure idéalisée.

Comment pourrait-on qualifier l'héroïsme dont elle fait preuve ? Contrairement aux nombreuses bourlingueuses qui cherchent à être indépendantes et parcourir les cinq continents au gré de leurs envies, il faut situer la vaillance d'Ingrid sur un autre plan : celui de l'amour. Lorsque André apprend qu'Ingrid effectue un défi aérien à cause de lui, il est doublement surpris : « Sachez seulement que vous êtes un peu responsable de ce raid... je crois qu'à Knesebeck elle ne pouvait plus vivre sans vous, quoiqu'elle

¹³ Marie Surcouf, la première femme française à obtenir le brevet de pilote sportif, fonda en 1909 la *Stella*, le premier véritable Aéro-club sportif féminin. Les Stelliennes se distinguaient nettement par leurs qualités d'initiative, leur volonté et leur mépris du danger.

ne m'ait jamais rien avoué » (214) lui explique sa tante. Ingrid ne supportant plus la situation, a ressenti la nécessité absolue d'agir, sans grande hésitation, et d'aller jusqu'à une éventuelle destruction de soi. Trintzius parvient à mener le récit de sorte à effacer la forme de l'exploit pour mieux en manifester l'enjeu. Le voyage offrant l'occasion de prendre du recul par rapport aux événements, cet engagement permet à Ingrid de faire le point sur sa vie amoureuse. Le dernier paragraphe du roman, où elle fait une confidence à André, insiste sur cet héroïsme passionnel et offre une clé de lecture :

Dans le désert de Gobi, un petit Chinois nous a sauvé la vie... Il fallait avoir la force de croire cet enfant qui nous signalait des brigands... mais j'avais mon fétiche, la branche de feuillage oubliée par toi... (223)

La façon dont André va vibrer pour cet exploit montre à quel point il estime son audace. Tel un aficionado à l'affût de la moindre information, il parcourt quotidiennement les principaux journaux : le *Berliner Tageblatt*, le *Montag*, le *B.Z. Mittag* ou encore le *Weltspiegel*. Désormais, une même passion unit les deux protagonistes, comme le signale Claude Leroy (2006 167), et le rythme du récit s'accélère de plus en plus à l'approche du dénouement. À la fin de l'intrigue, c'est en aviatrice héroïque qu'elle se présente devant André, le soir de son arrivée au Sportpalast. Il n'a alors plus d'yeux que pour elle, et lorsqu'il envoie un télégramme à sa famille pour leur annoncer son mariage, c'est par ces mots qu'il leur présente Ingrid : « Chers Parents, – Je me marie avec héroïne raid en étoile » (222). Ce n'est plus seulement de la charmante sportive qu'André est tombé amoureux, mais bien de la courageuse aviatrice.

Le choix d'une Allemande pour incarner la femme nouvelle permet à René Trintzius d'idéaliser le portrait de l'aviatrice. Son personnage illustre cet imaginaire collectif qui se diffuse à la fin des années 20 et au début des années trente, puisque quatre ans plus tard, en 1933, on retrouve une image similaire dans le long-

métrage d'Henri Decoin, *Les Bleus du ciel* (1933)¹⁴. Dans ce film, Jean-Pierre, le petit mécano (alias Albert Préjean), met tout en œuvre pour déclarer sa flamme à Jeannette Rémy (Blanche Montel), une séduisante pilote qui fait la fierté d'un club aéronautique. Les traits de Jeannette sont quasi identiques à ceux d'Ingrid.

Une nageuse de marathon prise en modèle

De l'aviatrice à la nageuse, de l'ange à l'ondine, il n'y a parfois qu'un pas. Tout comme René Trintzius fait la part belle à l'aérienne Ingrid, Robert Dieudonné met lui aussi à l'honneur une aventurière, dans son roman *Le Pur sang* (1923), à travers la description d'une nageuse de marathon. Il faut d'emblée préciser que l'ambition de Dieudonné est ici tout autre que celle de l'auteur de *Deutschland*, car s'il érige son héroïne en modèle d'excellence sportive, c'est afin de mieux dénoncer l'eugénisme, idéologie encore présente dans la société d'après-guerre. Le duc de Marly, un richissime sportsman, est déçu par les récents résultats de ses chevaux de course, ce qu'il n'apprécie guère, ayant déboursé beaucoup d'argent pour acquérir ces purs sangs de haute lignée. C'est alors qu'un jeune homme de 30 ans, Eugène Roucheron, s'entretient avec lui sur cette question héréditaire. Il lui tient tête en affirmant que la « naissance » ne joue aucun rôle dans la performance sportive. Par exemple, lui explique-t-il, il serait absurde de croire qu'un athlète complet marié à une excellente sportive donnerait naissance à un champion en herbe. Le duc croyant ferme en sa théorie lamarckienne, lui lance alors un pari rappelant quelque peu celui que Jules Verne fit jouer à son Phileas Fogg. D'ici vingt ans, il lui présentera un « pur sang » né de parents excellent dans le sport. Il met alors tout en œuvre pour trouver le couple idéal, et commence à concrétiser son projet en unissant Prosper Meynadier, un livreur de journaux courant incroyablement bien le marathon, et Zizi Tricart, une nageuse hors pair. La vie embourgeoisée du couple et de leur progéniture (Napoléon) ne leur convient cependant pas. Prosper devient fainéant, parie de l'argent, se sépare même de Zizi. Quant à

¹⁴ Film réalisé avec la collaboration des aviateurs français et notamment Maryse Hilsz, et le concours du Ministère de l'Air, Archives françaises du film, CNC, 78395 Bois d'Arcy.

Napoléon, il flâne, court les filles, devient alcoolique et fait les quatre cents coups. Le duc doit se rendre à l'évidence, surtout lors de la première compétition de cross-country de Napoléon, où celui-ci abandonne pitoyablement. L'épilogue montre que Roucheron avait raison : ce n'est pas la « race » qui fait un champion mais la volonté et le courage d'un individu.

Ce roman satirique sert de contrepoids aux discours politiques, sociaux ou médicaux qui circulaient ici ou là à propos de la « race » française. Le duc de Marly, incarnant le parfait patriote, reflète l'esprit du temps en prononçant des paroles on ne peut plus claires : « ... je veux que le premier athlète produit scientifiquement soit un Français ! » (31). Il y a même, semble-t-il, une critique lancée à l'encontre du baron Pierre de Coubertin dont le héros olympique était dans sa conception l'adulte mâle individuel et, implicitement, de couleur blanche. Or, lorsqu'un rabatteur présente au duc et à son épouse un athlète américain pour leur projet, la duchesse pousse un cri d'effroi en apercevant un « nègre ! » (39). À en croire Timothée Jobert, les réticences sont encore grandes à l'égard de ces sportifs noirs qui faisaient montre d'une hypervirilité (Jobert). L'auteur, par ailleurs journaliste à *L'Œuvre*, un quotidien aux idées radicales-socialistes et pacifistes¹⁵, s'insurge contre cet imaginaire ridicule de l'« élevage humain » (74) (titre par ailleurs d'un ouvrage du docteur Maurice Boigey publié en 1917), et pose un regard lucide sur ce sujet en tentant de faire entendre raison à ses concitoyens. De là, il soulève une autre problématique qui en découle, celle de la fécondité des sportives. On proclamait à l'époque, notamment des personnalités comme le docteur Latarjet, qu'une femme devait éviter les efforts trop violents pour préserver ses fonctions génitrices. Or, Dieudonné ayant « l'amertume habituelle des observateurs de mœurs » (Pouillart, Willems 27) transpose ces croyances en faisant parler l'un de ses personnages, le vétérinaire Capron, en ces termes : « les femelles qui ont des aptitudes remarquables pour le sport sont bien moins douées pour la maternité » (101). Pour montrer l'absurdité de tels propos, l'auteur tourne en dérision cette controverse en choisissant « Zizi Tricart » comme nom romanesque. Comment ne pas penser, en lisant cette fiction

¹⁵ Il y a une rubrique quotidienne, « L'œuvre sportive » où l'on donne les principaux résultats sportifs et compte rendus des grandes manifestations.

populaire destinée à un public masculin, à une connotation sexiste dont la tonalité est incontestablement ironique ? On retrouve bien ici l'humour d'un intellectuel de gauche qui écrivait également dans *La Vie Parisienne*¹⁶. Cet écrivain engagé politiquement, qui plus est docteur en droit¹⁷, prend le contre-pied d'une telle opinion conservatrice pour mieux la bousculer. Son roman va donc prendre à revers cette politique eugéniste en vantant les qualités physiques exceptionnelles de la future maman.

Si les personnages qu'il propose dans ses romans ne sont pas des héros, que ce soit dans *La Vedette* (1920), *Bordeaux-Paris* (1923), *Bébert, ou la vie ratée*, (1929), celui de Zizi Tricart¹⁸ n'en demeure pas moins une championne héroïque. Un ensemble de superlatifs vient alimenter le discours de l'auteur afin de montrer l'« exploit sportif remarquable » (78) qu'elle est en train d'accomplir. C'est la duchesse qui un beau matin avait lu dans l'édition de Paris d'un journal britannique qu'une

jeune nageuse, dont les performances étaient relatées au complet, allait partir de Douvres pour traverser le Pas de Calais. Certes, la saison était fort avancée puisqu'on touchait aux premiers jours d'octobre, mais il faisait tiède encore et le rédacteur expliquait que les courants, – ce qui n'était pas démontré, – étaient singulièrement moins violents après l'équinoxe. La jeune nageuse s'appelait Zizi Tricart ; elle était âgée de vingt ans ; elle avait gagné tous les championnats qui sont accessibles à une jeune naïade et, voulant achever une saison brillante par une performance inoubliable, elle prétendait traverser le Channel. (76-77)

Cette « aventureuse » (83) qui faisait le Plongeon de la Mort dans les fêtes nautiques, et participait à tous les championnats possibles, symbolise l'excellence physique. En s'engageant dans un tel raid, en traçant sa propre « route » au gré du vent et des courants, et en

¹⁶ Nous nous appuyons entre autres sur les dictionnaires biographiques ou annuaires des gens de lettres consultables à la BNF. En l'occurrence ici, « Qui est-ce ? Ceux dont on parle », 1934.

¹⁷ En 1906, il soutint une thèse sur les *Recours contre les décisions des fédérations sportives*, à la Faculté de droit de l'université de Paris.

¹⁸ On apprend par exemple dans ce récit qu'à deux milles de la côté anglaise, le père de Zizi avait tranquillement passé une amarre à sa fille qui se laissait porter.

ne comptant que sur elle-même, elle fait réellement preuve de courage. Elle se place ainsi aux côtés des nageuses de marathon qui participèrent, à défaut de pouvoir le faire dans des compétitions plus classiques (Terret 178), aux grandes épreuves en eaux vives : Charlotte Bertrand, Lily Smith, Gertrude Ederlé ou encore Annette Kellermann. Cette dernière, dont la célébrité sera mise en scène par le cinéaste américain Mervyn Leroy¹⁹, se présenta à la première édition de la traversée de Paris à la nage en 1905, et elle réussit à se classer quatrième avec seulement quatre-vingt-dix minutes de retard sur le premier, le Français Paulus, vainqueur en trois heures et vingt-neuf minutes. *L'Auto* qui lança cette épreuve à une époque où les quotidiens bon marché montaient des événements sportifs estivaux en vue d'améliorer leur « notoriété publique » (Lenoble 3) (Paul Souchon en donna un joli poème dans ses *Chants du stade*²⁰), consacrera de très belles lignes à son éblouissante performance. Dieudonné a su mettre à profit cette connaissance du monde sportif et journalistique, avec « l'esprit malicieux et observateur » (Pouillart, Willems 27) qui le caractérise, pour décrire son personnage romanesque et ses péripéties.

Pourquoi l'auteur a-t-il choisi une nageuse de marathon plutôt qu'une autre pratiquante ? Si l'on examine la typologie des sportives qu'il présente dans son œuvre, on constate qu'il y a d'un côté les « vraies » athlètes, celles qui se dépensent sans compter et sont physiquement très fortes, de l'autre celles qui font preuve d'imposture dont l'enjeu est tout autre, les joueuses de tennis par exemple qui ne manient la raquette « que pour faire un mariage riche » (18). Le choix d'une nageuse de marathon s'explique donc pour deux raisons : d'une part, sa bravoure puisque s'engager dans un défi maritime en solitaire n'est pas chose facile et, d'autre part, l'imaginaire sensuel qu'elle inspire, comme le suggère l'auteur en précisant que « la moindre comparaison qu'on ait pu alors risquer

¹⁹ Dans *Le Monde des sirènes* (1952), son personnage sera interprété par Esther Williams.

²⁰ Dans un film conservé par le fonds Joseph Leclerc de 1931, on peut voir effectivement la traversée avec des dizaines de nageurs et seulement quelques nageuses. Les Parisiens sont venus nombreux pour assister à cette course, une partie regarde le spectacle depuis les quais de Seine et les ponts, d'autres suivent en barque les athlètes. La course est suivie de loisirs nautiques : des baigneurs, des équipages s'affrontent dans des joutes, un plongeoir a même été installé en contrebas du pont des Invalides.

sur elle l'assimilait poétiquement à la sirène » (142). L'ondine aventurière posséderait toutes les qualités, en somme, pour participer à cet effet de contraste tant recherché : le cran, la résistance, l'adaptabilité, sans omettre le charme.

Contrairement à l'héroïne de *Deutschland* qui manifeste son indépendance en faisant seule le choix de partir en raid aérien pour mettre à l'épreuve son amour, Zizi Tricart s'engage dans ce marathon aquatique sous l'impulsion d'un père davantage préoccupé par les retombées financières. Bien des différences les séparent, on le voit, et pourtant ces deux personnages ont en commun la description d'un portrait flatteur. En est-il de même pour les aventurières réelles de l'époque ?

L'aventureuse Titaïna

Lorsque Titaïna (pseudonyme d'Élisabeth Sauvy) accepte que Pierre Mac Orlan préface son roman *La Bête Cabrée* (1925), elle ne savait pas encore le sort que l'écrivain allait lui réserver. La seule chose dont elle était à peu près sûre est qu'il serait sensible à son récit d'aventure « maritime ». N'oublions pas qu'à cette date en effet, l'ancien rugbyman devenu écrivain voyageur avait publié *Le Chant de l'équipage* (1918), *À bord de l'Etoile Matutine* (1920) ainsi que son *Petit manuel du parfait aventurier* (1920). Pourtant, contre toute attente, il ne va pas réserver ses premiers mots au roman, préférant davantage croquer le portrait de cette ravissante aventurière « aux yeux de Bédouine » (IV). Pourquoi un tel choix ?

Après la parution de son premier roman en 1923, *Simplement*, Titaïna pensait ne pas avoir de difficulté à publier son deuxième manuscrit. C'était sans compter les critiques des frères Fischer, des éditions Flammarion, avec lesquels elle avait signé un contrat de longue durée. Ils n'apprécièrent guère le roman, trouvant le style télégraphique et l'intrigue trop noire. Ils lui demandèrent de faire des modifications et d'ajouter quelques chapitres. Piquée au vif, elle décida d'aller proposer son texte à d'autres maisons, mais accusa une série de refus. Après maintes démarches, elle parvint néanmoins à décrocher l'accord du directeur des Éditeurs Associés, à la condition qu'elle « souscrive cent exemplaires de luxe et qu'elle sollicite une préface d'un auteur de renom » (Heimermann 82). Élisabeth Sauvy tenta sa chance auprès de plusieurs auteurs dont René Boylesve, J.-H. Rosny, Jean Richepin

ou Henri Pourrat, mais les réponses tardèrent à arriver. C'est alors que Mac Orlan, dans les couloirs de *L'Intransigeant*, lui offrit son soutien :

Il paraît que vous cherchez une préface pour votre dernier roman [...]. Je doute que mon nom vous serve beaucoup, mes propres livres ne connaissent eux-mêmes que de très faibles tirages, mais si vous le jugez utile je suis prêt à vous aider. (Heimermann 82)

Six pages lui suffiront à enjoliver l'image de cette jeune femme de vingt-sept ans : quelques éléments sur sa vie, sur son travail de reporter et sur l'écriture de son roman.

Pierre Mac Orlan ne considère pas Titaÿna comme une dame mais plutôt comme une aventureuse, une femme non dénuée de charme aux allures de garçon manqué. C'est également le sentiment de Joseph Delteil, lui aussi lancé par Pierre Mac Orlan, qui la présente en ces termes : « Vu Titaÿna ; un œil de gazelle dans un corps d'avion. Elle doit faire l'amour avec les palmiers »²¹. Et en 1938, Edouard Helsey ira dans le même sens lorsque la rédaction de *Gringoire* lui commandera un portrait d'elle : « Un grand garçon, sportif, hardi, franc et cordial, plein de précoce sagacité et de fougue juvénile, c'est ainsi qu'elle m'apparaissait »²². En fait, Mac Orlan comme bien d'autres est tout de suite séduit par la personnalité charismatique, à la fois « étrange » et « émouvante » (I), de celle qui revendique bien souvent « la supériorité de l'action sur les mots » (Berthier, 2008). Elle laisse transparaître une véritable sincérité dans ses actes, en osant, anticipant, entreprenant, et le futur auteur du *Quai des brumes* ne s'y trompe pas : « J'aime la puissante humeur vagabonde de Titaÿna [...] parce qu'elle est curieusement humaine » (II). Ses mots sont réellement saisissants :

On peut dire de notre époque qu'elle a conduit l'art du reportage aux plus hautes réussites de l'art littéraire. Les grands romanciers de 1925 sont presque tous des reporters adroits courageux, et d'une résistance physique honorable. Béraud, Dorgelès, Morand, Helsey, Londres, Jean-Richard Bloch, et bien d'autres ont cherché et cherchent encore dans le monde le petit détail humain

²¹ J. Delteil, *Journal*, 15 décembre 1925.

²² E. Helsey, « Titaÿna », *Grégoire*, 15 juillet 1938.

qui ranime la flamme littéraire. Titaÿna, aussi résistante qu'un homme, sait porter le sweater de sports, le veston de cuir et les jolies bottes souples de sept lieues que l'on trouve au milieu des équipements coloniaux. Soit au Maroc, soit dans les steppes désespérées ou parmi les tziganes candides, elle a suivi la même piste que les hommes les plus boucanés, dans les terres où « l'on ne ment jamais ». Elle a connu les heures rudes de franc compagnonnage où la galanterie n'intervient jamais (III-IV).

C'est en proposant un premier conte au quotidien *La Victoire*, en septembre 1922, que la sœur d'Alfred Sauvy (future amie d'Antoine de Saint-Exupéry²³, de Jean Cocteau²⁴ et de Jean Prouvost) fit ses premiers pas dans le journalisme et choisit, pour pseudonyme, trois syllabes à la sonorité musicale empruntées à la mythologie catalane du XVI^e siècle. Sorte de bouclier utile pour préserver sa personnalité secrète et pudique, celui-ci a sonné comme un « mot de passe » aux oreilles de toute une génération de lecteurs (Lacassin 326), puisque Titaÿna a toujours eu le souci d'introduire l'aventure. Elle a maintes fois risqué sa vie en parcourant les quatre coins de la planète, à chameau, en avion, sur une goélette, en faisant du sleeping-car ou à bord du *Hindenburg*, le plus grand dirigeable du monde. Par exemple, lors d'un vol à bord d'un monomoteur biplace piloté par Jacques Richard, en vue d'interviewer Mustapha Kemal en Turquie, elle dut faire un atterrissage forcé et regagner la plage à la nage. En outre, elle a passé son brevet de pilote alors même que le plus grand reporter du moment, Albert Londres, n'est jamais monté en avion.

L'inventeur du « fantastique social » devait avoir cette représentation de Titaÿna lorsqu'il lut *La Bête cabrée*, ce qui expliquerait pourquoi il tente de percer sa psychologie en analysant le roman. Il commence certes par décrire son style d'écriture, « *un style franc et net* » où elle cherche à offrir une impression poétique

²³ En 1931, lors de la publication de *Vol de nuit*, Antoine de Saint-Exupéry lui enverra un exemplaire dédié : « A Titaÿna qui connut tout ça, à qui ce petit livre n'apprendra rien, mais lui rappellera peut-être ses propres excursions. » (Heimermann 165)

²⁴ En 1936, il lui dédicacera son *Tour du monde en quatre-vingt jours* : « Chère Titaÿna, c'est grâce au Tour du monde que je t'ai vraiment connue. Donc le Tour du monde était merveilleux. Je t'aime et je t'embrasse du fond du cœur. » (Heimermann 177)

plutôt qu'à produire des récits haletants. Mais ensuite, il examine la construction de l'intrigue et de ses personnages, car les monstres qui peuplent l'île d'Atkinson, ressemblants étrangement à ceux du docteur Moreau²⁵, sortent tout droit de l'imaginaire de son auteur et traduisent, selon lui, ses angoisses : « c'est une sorte de poubelle géante et aride, un enfer sans feu, où les mauvaises pensées de chacun de nous trouvent un refuge et une caricature d'organisation » (V). L'univers romanesque de Titaÿna reflète une volonté de « se connaître à travers les déchéances relatives du corps et de l'âme » et, en même temps, une « harmonieuse connaissance de l'amour » où chacun, quelle que soit son origine, « peut défendre sa chance » (V). Jeune, indécise et fouguese, Titaÿna semble se poser beaucoup de questions sur le sens de la vie et cherche encore, au cœur de ces Années folles, à trouver sa place.

En mettant en relief le caractère sportif, boulingueur et séducteur de Titaÿna, Mac Orlan s'inscrit, au même titre que René Trintzius ou Robert Dieudonné, dans la lignée des portraitistes sympathiques à leurs modèles. Il décrit l'image d'une aventureuse bousculant les conventions et risquant sa vie pour laisser une empreinte dans la littérature.

Éloge de la navigatrice

Autres femmes, autres portraits, les navigatrices « méditerranéennes » du début des années 20 semblent elles aussi avoir séduit des écrivains voyageurs. Les cinq « garçons » à cheveux courts qui s'embarquèrent dans de belles « aventures marines »²⁶ à bord des voiliers *Perlette* et *Bonita*, intriguèrent en effet par leur audace. Il s'agit d'Ella Maillart, Hermine et Yvonne de Saussure, Marthe Oulié et Mariel Jean-Brunhes. L'une de leurs plus remarquables croisières fut sans doute réalisée à bord de la *Bonita*, un cotre long de onze mètres et jaugeant treize tonneaux, avec lequel elles relièrent Marseille à Athènes.

Hermine de Saussure et Ella Maillart, amies d'enfance, découvrent très tôt les secrets de la voile sur le lac Léman. Rejetant le conformisme, pleines d'énergie, elles s'amusent tellement qu'elles se trouvent peu à peu dévorées par le goût du voyage. Au même moment, la lecture des terribles témoignages de guerre, *Les*

²⁵ Cf. H.-G. Wells, *L'Île du docteur Moreau* (1896).

²⁶ Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean Griffet.

Croix de bois de Dorgelès ou *La Vie des martyrs* de Duhamel, leur montre le visage de la cruauté (Bouvier 119), et la rencontre avec deux jeunes écrivains ayant connu les tranchées, Jean Bernier et Pierre Drieu la Rochelle, viendra confirmer ce désir de révolte. « Sans eux, écrivit Ella Maillart, nous aurions pu oublier que cette Europe d'après-guerre ne nous inspirait que de l'antipathie » (Vibart 49). Elles décident alors de profiter de la vie en larguant les amarres du côté de Nice, dès l'arrivée de l'été (Bouvier 119). C'est en 1923 qu'elles décident d'effectuer une croisière en mer Égée et font la connaissance d'Alain Gerbault, par l'intermédiaire de Virginie Heriot²⁷. Ils ont reçu tous les trois une éducation anglaise, partagent une même érudition hellénique et font preuve d'énergie sportive : leur complicité est immédiate (Vibart 49). Au « milieu des cartes » (Oulié, Saussure 10) qui s'amoncellent dans le *Firecrest*, Ella et Hermine passent alors des soirées inoubliables, à écouter attentivement les récits et projets d'Alain Gerbault. Signe du destin ou de leur amitié, ils se croisent régulièrement dans les différents ports de la côte méditerranéenne, et notamment à Cannes où le jeune navigateur prépare judicieusement sa future traversée de l'Atlantique en solitaire. Lorsqu'il écrit le récit de son épopée, publié en 1924, il leur fait un clin d'œil élogieux :

À côté de mon *Firecrest*, se trouve *Perlette*, un petit bateau de sept mètres de long appartenant à deux jeunes filles qui en constituent tout l'équipage. Leur audace est très admirée de tous les pêcheurs et les flâneurs le long du quai s'attardent à les contempler, grimant pieds nus dans la mâture. (25)

Le voyage entrepris par Hermine de Saussure et Marthe Oulié représente le premier volet de ce périple en Grèce. Dans un livre publié en 1926 aux éditions Hachette, *La Croisière de « Perlette »*. *1 700 milles dans la mer Égée*, elles racontent leur histoire dont la description au départ du Pirée, en date du 24 novembre 1923, donne le ton : « Lentement, nous sortons des jetées et contournons la presqu'île d'Akté [...] où nous mouillons à la tombée de la nuit. Nous jouissons enfin du calme... » (16). Le deuxième volet caractérise l'expédition effectuée en 1925 à quatre, puisqu'Ella

²⁷ Alias « *Madame de la mer* », telle que l'a surnommée le poète Rabindranath Tagore.

Maillart et Yvonne de Saussure rejoignent leurs camarades. Le jour du départ, chacune d'elles affiche avec bonheur une personnalité atypique. Hermine de Saussure (alias « Miette »), fille d'un officier de marine, licenciée en lettres classiques, âme du groupe et « capitaine » de la *Bonita*, a résolu de vivre à fond ses idéaux de jeunesse. Ella Maillart (qui recevra dans le récit de Peter Fleming le surnom de « Kini »), « second » du bord, barreuse de voiliers de jauge internationale²⁸, hockeyeuse, skieuse, vit une expérience qui décide de sa destinée de bourlingueuse. Marthe Oulié (surnommée « Patchoum » par Ella Maillart), « maître coq et chef mécanicien » à bord, auteur et voyageuse, cultive sa passion pour l'archéologie qu'elle mettra à profit tout au long de sa vie. En 1930, cette dernière racontera avec un enthousiasme encore intact, dans *Quand j'étais matelot*, cette expérience fabuleuse vécue en mer²⁹ par cet équipage exclusivement féminin « de 92 ans » (16). Car bien que Marthe Oulié définisse la navigation comme « un magnifique sport d'équipe » (68), chacune de ces jeunes femmes dut affronter les longues heures de la solitude. En effet, face à soi-même, dans un « dialogue direct du corps avec la nature » (Griffet 69), c'est un retour à soi qu'impose ce type de voyage, et l'une des *bribes de sagesse* d'Ella Maillart l'explique : « En naviguant, j'ai eu le sentiment d'être seule sous le ciel, d'être seule avec Dieu. On se pose alors la question primordiale : Que fait-on ici-bas... ? » (18). Fantastique exercice dans la mesure où elles étonnèrent beaucoup de monde en manœuvrant habilement leur voilier, « vêtues de tricots marins à rayes blanches et bleues, d'un fichu rouge autour du cou » et d'un « gros pantalon de toile » (Oulié 35). Cette situation était si improbable que lorsqu'elles voulurent débarquer à La Maddalena, elles furent soupçonnées d'espionnage par les autorités italiennes (Oulié 74). Ce voyage les conduisit en Corse, en Sardaigne, en Sicile, sur les îles ioniennes et Ithaque.

Dans son *Éloge du repos*, Paul Morand rendra hommage à ces quatre jeunes femmes ne comptant « guère plus de soixante-dix ans », selon ses propres mots : on voit là une petite exagération de sa part visant certainement à magnifier un peu plus leur exploit !

²⁸ Elle fut l'une des représentantes de la délégation suisse aux épreuves nautiques des Jeux Olympiques de Paris en 1924.

²⁹ Expédition au cours de laquelle elles seront rejointes pour un temps par Mariel Jean-Brunhes et Henri-Benedict, le jeune frère des sœurs de Saussure.

Ayant frété un cotre de quelques tonneaux, pendant plusieurs mois elles naviguèrent en Méditerranée orientale et visitèrent la Grèce, la Crète et les îles de la mer Égée. Sans autres armes qu'un gramophone, sans autre approvisionnement que quelques boîtes de conserve, Mlles Oulié et de Saussure nous ont donné une merveilleuse leçon d'indépendance et d'endurance sportive, et leur voyage est le type de l'itinéraire gratuit. Chaque page de leur journal est un hymne à la liberté, une liberté achetée non avec de l'argent, mais du courage, de la force physique, de l'expérience ; science nautique et art culinaire, voilà des femmes qui ne coûteront pas cher à leurs époux, pendant le voyage de noces ! (65-66)

Par le style direct et simple qui caractérise son écriture, l'auteur d'*Ouvert la nuit* expose un sentiment d'amusement et d'engouement à l'égard de celles qui voyagent comme les hommes et revendiquent leur liberté à corps et à cris. Cet écrivain voyageur ayant lui-même goûté aux joies de la croisière en Méditerranée³⁰, comprend dans quelle mesure la mer leur offre l'occasion de fuir les « esclavages » (Guitard-Auviste 199) qu'elles vivaient au quotidien. Il se fait même leur porte-parole, raison pour laquelle sans doute, il ironise à propos de leur hypothétique « voyage de noces ». Il portera une attention toute particulière à Ella Maillart, subjugué par sa détermination que rien ne viendra altérer, et il lui tirera un « coup de chapeau » (Guitard-Auviste 199). Après maintes rencontres en des lieux chargés d'émotions, il écrira en effet à son sujet :

Visage solidement construit comme un palais de bonne époque, avec un nez droit [...] un menton conquérant, des pommettes bien sculptées ; ses mains sont viriles, ses grands pieds sont ceux d'un coureur d'univers. (Bouvier 125)

Emmenées par la charismatique « vagabonde des mers », les cinq navigatrices vont marquer les esprits des années 20, dont celui du

³⁰ Une belle photographie du jeune Morand sur un voilier est présentée dans un recueil de textes choisis par Michel Bulteau. Cf. *Paul Morand, Au seul souci de voyager*, Paris : Louis Vuitton, 2001, p. 195.

Commandant de Vaisseau Georges Hébert³¹. Ce pédagogue va en effet créer à Deauville, en 1929, une « Ecole Nautique Féminine », à bord d'un joli trois-mâts de 150 tonneaux, l'*Alcyon*, où les élèves encadrées par de vieux marins expérimentés apprendront tous les rudiments de la voile. En outre, elles ont ouvert la voie aux grandes navigatrices qui viendront plus tard illustrer les pages de *L'Équipe* : Florence Arthaud, Isabelle Autissier ou Ellen Mac Arthur. Avec le recul, on peut dire qu'Alain Gerbault et Paul Morand font partie de ces précurseurs qui, très tôt, célébrèrent l'incroyable sportivité de ces navigatrices.

Cette « microsociologie de la voyageuse » (Berthier, 2008) examinée à travers le regard de quelques écrivains voyageurs, à savoir René Trintzius, Pierre Mac Orlan, Paul Morand ou Alain Gerbault, permet de faire ressortir les prouesses de quelques aventurières. À titre d'échantillon représentatif, le choix de quatre portraits de femmes aux profils différents (une aviatrice, une nageuse de marathon, une femme-reporter, une navigatrice) a permis d'éclairer ce point de vue. Peu importe au fond qu'elles soient des héroïnes réelles ou fictives, ce qui compte c'est l'imaginaire du vagabondage au féminin qu'elles inspirent. Ces auteurs traduisent l'impression générale ressentie par les hommes de l'époque : la grande majorité était étonnée de voir ces femmes réaliser ce qu'eux-mêmes étaient incapables de faire. Certaines ont pris de très grands risques ; par exemple Ella Maillart, envoyée par *Le Petit Parisien* en grand reportage pour examiner le comportement du nouvel occupant japonais en Mandchourie, se fit « rosser par ces joyeux conscrits à coup de pieds et de crosses » dans l'express de Vladivostok (Bouvier 125), ou Hélène Boucher trouva tragiquement la mort en testant un *Caudron Rafale* au-dessus de Guyancourt. Quelques mois après le décès de la jeune aviatrice, René Chambe précise d'ailleurs qu'à « l'heure de l'effort ou du péril, sa clarté, bien longtemps, soutiendra l'âme des pilotes de France » (9), et il montre à quel point il a été sensible à son opiniâtreté. Au moment où le statut de la femme occidentale

³¹ Selon Eric Vibart, les cinq jeunes filles étaient adeptes des théories hébertistes, ce qui explique pourquoi elles portaient la même tunique que les Palestriennes à bord de la *Bonita*. Cf. Introduction du livre réédité en 2004 de Marthe Oulié, *Quand j'étais matelot*, Editions Ouest-France.

évolue incontestablement, où se multiplient les biographies romancées et les récits d'aventure, les témoignages sur ces sportives de l'extrême convergent en un même point. Quelles que soient les intentions de ces auteurs (dessiner le portrait de l'Allemande moderne, lutter contre l'eugénisme, lancer une jeune reporter ou faire l'éloge d'une navigatrice), il plane sur ces portraits enjolivés ou idéalisés un sentiment d'amusement et d'admiration. Ces portraitistes sympathiques viennent compléter la liste des poètes-reporters, documentaristes ou passionnés ayant salué la bravoure des sportives.

BIBLIOGRAPHIE

- Berger, Marcel. *Histoire de quinze hommes*, Paris : Ferenczi, 1924.
- Berthier, Cécile. « Quand les garçonnnes voyagent », dans l'ouvrage dirigé par Stéphanie Bung et Margarete Zimmermann, *Garçonnnes à la mode, à Berlin et Paris dans les années 20*, Revue *Querelles*, 2006 (133-147).
- . « Les bouurlingueuses de la plume : Portraits de voyageuses-écrivains dans l'entre-deux-guerres », dans *Femmes au bord de l'auteur* (sous la direction de Myriam Boucharenc), *Belphégor*, vol. VII., n° 2, juin 2008.
- Boucharenc, Myriam. *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Boulenger, Marcel. « Le Sport et ses « as » », *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1925.
- Bouvier, Nicolas. *L'Échappée belle. Eloge de quelques pérégrins*, Genève : Métropolis, 1996.
- Cabanel, Jean. « René Trintzius », *Triptyque. Lettres. Arts. Sciences*, n° 55, février 1932, p. 3-11. Cité par M. Zimmermann, « Entre Caligari et Giraudoux. *Deutschland*

(1929) de René Trintzius », sous la direction de W. Asholt et Cl. Leroy, *Paris-Berlin-Moscou. Regards croisés (1918-1939)*, RITM, n° 35, Université Paris X Nanterre, 2006.

Canudo, Ricciotto. *L'Autre Aile*, Paris : Fasquelle, 1924.

Cendrars, Blaise. *L'Homme foudroyé* (1945), Paris : Éditions Denoël, textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2002, vol. 5.

Chambe, René. *Hélène Boucher, pilote de France*, Paris : Éditions Baudinière, 1937.

Charreton, Pierre. *Les Fêtes du corps*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux XLV, 1985.

Chefdor, Monique. *Madame mon copain. Elisabeth Prévost et Blaise Cendrars : une amitié rarissime*, Nantes : Éditions Joca Seria, 1997.

Chéroure, Marie-Thérèse. *Le Scoutisme au féminin*, Paris : Cerf, 2002.

Courrière, Yves. *Pierre Lazareff ou le vagabond de l'actualité*, Paris : Gallimard, 1995.

Delporte, Christian. *Les Journalistes en France (1880-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris : Seuil, 1999.

Desanti, Dominique. *La Femme au temps des années folles*, Paris : Éditions Stock/Laurence Pernoud (1984), Le livre de poche, 1992.

Dieudonné, Robert. *Le Pur sang*, Paris : Ollendorff, 1923.

Fayard, Jean. *Oxford et Margaret*, Paris : Fayard, 1924.

Fleming, Peter. *News from Tartary*, London: Jonathan Cape, 1936.

- Fouret, Claude. « 1926 : La bataille de la Manche à la nage », Revue *STAPS*, n° 66, avril 2004 (43-61).
- Gerbault, Alain. *Seul à travers l'Atlantique* (1924), Paris : Grasset et Fasquelle, 1991.
- Griffet, Jean. *Aventures marines. Images et pratiques*, Paris : L'Harmattan, 1995.
- Guitard-Auviste, Ginette. *Paul Morand (1888-1976). Légende et vérités*, Paris : Balland, 1993.
- Heimermann, Benoît. *Titayna*, Paris : Flammarion, 1994.
- Hémon, Louis. *Battling Malone, pugiliste* (1925), Paris : Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1984.
- Jobert, Timothée. « Ces obscurs objets de désirs... Les sportifs « noirs » et l'hypervirilité à l'épreuve de l'histoire dans le champ sportif français (1880-1962) », dans l'ouvrage dirigé par Philippe Liotard et Thierry Terret, *Sport et Genre*, Paris : L'Harmattan, vol. 2, 2005 (229-239).
- Kistemaeckers, Henry. *Aeropolis. Roman comique de la vie aérienne*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1909.
- Lacassin, Francis. *L'Aventure en bottes de sept lieues*, Paris : Éditions du Rocher, 2007.
- Laget, Françoise et Serge, Mazot, Jean-Paul. *Le Grand Livre du sport féminin*, FMT Éditions, 1982.
- Lenoble, Benoît. « La traversée de Paris... à la nage », *Le Tigre du jour*, 3 juillet 2007, (3).
- Leroy, Claude. « Séries de vies : la vogue des biographies romancées dans les années 1920 », *Récits de vies et médias*, sous la direction de Ph. Lejeune, *RITM*, n° 20, Université Paris X, 1999 (105-122).

---. « L'Allemande imaginaire », sous la direction de Wolfgang Asholt et Claude Leroy, *Paris-Berlin-Moscou. Regards croisés (1918-1939)*, RITM, n° 35, Université Paris X Nanterre, 2006 (159-174).

Mac Orlan, Pierre. préface du livre de Titaÿna, *La Bête cabrée*, Aux éditeurs associés, 1925, (I-VI).

Maillart, Ella. *Bribes de sagesse*, Paris : Actes Sud, 2007.

Morand, Paul. *Eloge du repos* (1937), Paris : Arléa, 1996.

Oulié, Marthe. *Quand j'étais matelot*, Paris : Redier, 1930.

Oulié, Marthe, Saussure, Hermine (de). *La Croisière de « Perlette ». 1700 mille dans la mer Egée*, Paris : Hachette, 1926.

Pouillart, Raymond, Willems, Jean. *Le Sport et les lettres*, Louvain : E. Nauwelaerts, 1953.

Rauch, André. « La montagne « spirituelle » dans les récits d'ascension », dans l'ouvrage dirigé par David Le Breton, *L'Aventure. La passion des détours*, Paris : Autrement, 1996 (166-184).

Rienzi, Raymond (de). *L'Aventure sur la route. Roman d'une faible femme et de sa petite auto*, Paris : Flammarion, 1925.

Robène, Luc. « Vers la création d'un sport féminin : des filles de l'air aux aéronautes », textes réunis par Pierre Arnaud et Thierry Terret, *Histoire du sport féminin*, Paris : L'Harmattan, 1996, tome I, (165-184).

Schut, Pierre-Olaf, Ottogalli-Mazzacavallo, Cécile. « Les pratiques touristiques, une voie d'accès privilégiée au sport pour les femmes ? », sous la direction de Thierry Terret, *Sport et Genre*, Paris : L'Harmattan, 2005, vol. I., (135-154).

Souchon, Paul. « La traversée de Paris à la nage », *Les Chants du stade* (1923), poèmes, Paris : Éditions Jules Tallandier, 1943 (77-78).

Terret, Thierry. *Naissance et diffusion de la natation sportive*, Paris : L'Harmattan, 1994.

Trintzius, René. *Deutschland*, Paris : Gallimard, 1929.

Vibart, Éric. *Alain Gerbault. Vie et voyages d'un dandy révolté des années folles*, Paris : Payot, 1992.

Zimmermann, Margarete. « Entre Caligari et Giraudoux. *Deutschland* (1929) de René Trintzius », sous la direction de W. Asholt et Cl. Leroy, *Paris-Berlin-Moscou. Regards croisés (1918-1939)*, RITM, n° 35, Université Paris X Nanterre, 2006.

Stéphane Mallarmé : une poétique du labyrinthe

Christopher Bouix

Université de Paris IV – Sorbonne

[Le texte mallarméen n'a cessé, au long du siècle dernier, d'être disséqué : afin d'en écarter la proverbiale « obscurité », nombre de critiques ont tenté, par diverses méthodes, de trouver un sens unique aux Poésies et autres Coups de dés. Le parti pris de cet article, quant à lui, est de considérer l'hermétisme de Mallarmé comme partie intégrante de son œuvre. L'errance du lecteur face à un texte dont il ne maîtrise pas la signification n'étant donc plus la conséquence d'une poésie prônant « l'art pour l'art » mais faisant pleinement sens.

On considérera donc la poétique de Mallarmé non uniquement comme une poétique de l'écriture, mais comme une poétique de la lecture. C'est par son errance dans ce dédale de mots que le lecteur donne au poème sa signification éclatée, ses infinies possibilités de lecture. Il s'agira donc de voir en quoi, par le travail sur la syntaxe et la multiplicité des sens, le texte mallarméen est une construction labyrinthique qui, comme il se doit, tend à l'idée, centrale dans les Poésies, de purification.]

Depuis la première édition des *Poésies*, en 1899, la littérature critique consacrée à Mallarmé s'est vue prospérer au point de faire, au cours du XX^{ème} siècle, d'un écrivain relativement incompris en son temps, l'une des figures majeures de notre modernité. C'est en tout cas le point de vue que donne Hugo Friedrich en 1956 dans son célèbre ouvrage *Structures de la poésie moderne*¹. Mais, si les commentaires se sont multipliés, si l'influence du « poète » sur la littérature contemporaine n'est plus à démontrer, n'est-ce pas avant tout pour sa proverbiale « obscurité » que Mallarmé fascina tant le siècle dernier ?

¹ H. Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris : Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1999

« *L'hermétisme de cette œuvre est à la fois redouté et exalté* » déclare Hugo Friedrich². Dès lors, la volonté d'éclairer l'obscurité mallarméenne est devenue un lieu commun de la critique littéraire ; Paul Bénichou ira jusqu'à en faire, avec son ouvrage *Selon Mallarmé*, le couronnement de toute une œuvre³.

Il ne s'agira pas, dans les pages qui suivent, de trouver une nouvelle « explication », mais d'accepter l'obscurité en tant que telle. L'œuvre de Mallarmé marque un tournant dans la poésie occidentale justement parce que, la première, elle ose remettre en question la relation qu'entretient dans le texte le langage avec le sens. Il faudra donc considérer l'hermétisme non plus comme faisant obstacle au sens mais comme faisant sens lui-même. Toute tentative de clarification serait ainsi, sinon entièrement vaine, tout au moins limitée, vouée à un certain échec.

Les *Poésies*, en remettant en question le matériau même de la littérature – le langage –, clôturent ainsi superbement le XIX^{ème} siècle, et annoncent les avant-gardes à venir.

Toutefois, si l'écriture de Mallarmé a bien un caractère de rupture et d'innovation, elle s'inscrit incontestablement dans une perspective évolutive et présente une vertigineuse réflexion sur la question de la tradition. On connaît l'érudition de Mallarmé, sa culture profonde des auteurs antiques, son amour pour les littératures orientales. Si une révolution prend forme sous sa plume, c'est en constant regard des œuvres du passé.

L'écriture de Mallarmé est donc doublement labyrinthique : tout d'abord par son obscurité dans laquelle il est aisé de se perdre, mais aussi par ce tissu de références qui se trame toujours derrière le simple texte. Les lectures et interprétations se trouvent multipliées, comme autant de chemins qui s'ouvrent, toujours plus nombreux.

Je me propose dès lors de voir en l'œuvre de Mallarmé – et l'on sait l'importance primordiale que celui-ci attachait à la composition, à l'architecture de ses ouvrages – une vaste construction labyrinthique, dans laquelle l'égaré du lecteur fait partie intégrante du texte (une telle idée permettant de voir en

² *Ibid.*, p. 132

³ P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris : Gallimard, 1995

l'œuvre de Mallarmé non plus seulement une poétique de l'écriture, mais bien une poétique de la lecture).

Ce rapprochement entre le thème du labyrinthe et l'œuvre de Mallarmé n'est nullement fortuit. En amateur éclairé de littérature, celui-ci aura maintes fois rencontré celui-là, figure centrale de ses lectures privilégiées, des *Mille et une Nuits* aux romans gothiques (et notamment le *Vathek* de Beckford qu'il préfaça) en passant, bien entendu, par la mythologie grecque.

Cette figure du labyrinthe, fascinante, et qu'il serait vain de réduire à un simple jeu – on étudiera les différentes dimensions, moins ludiques que spirituelles ou philosophiques, du labyrinthe –, se retrouve donc, à nouveau, centrale, dans les textes de Mallarmé.

On verra ainsi, en un premier temps, en quoi le poème mallarméen, parce qu'il est fermé sur lui-même et parce qu'il multiplie ses possibilités de lectures, s'apparente à un jeu labyrinthique. Je m'attarderai ensuite sur la question du langage ; j'essaierai de démontrer comment Mallarmé, dans sa poésie, tisse un vaste réseau dans lequel les mots sont en constant jeu de miroir.

Puis nous verrons en quoi le processus labyrinthique, qui tend vers le sens dévoilé du texte, peut encore se rattacher à la tradition de l'énigme en poésie. Pourquoi Mallarmé est-il obscur ? Pourquoi la lecture de ses poèmes s'apparente-t-elle à un itinéraire initiatique, à un parcours ponctué d'épreuves ? Je me pencherai dans un dernier temps sur cette idée d'« égarement significatif » : c'est justement par ces épreuves, par ce processus que le poème trouve son sens.

Le poème comme labyrinthe

Dans un texte de 1870, sobrement intitulé *Le sonnet*, Théophile Gautier décrit le poème comme fermé sur lui-même, comparable en cela à une petite pièce d'émail, finement travaillée et contenant tout un monde. Bien entendu, un tel point de vue n'est pas étranger aux doctrines de « l'art pour l'art », desquelles Mallarmé fut proche. Le point de départ de textes comme les « éventails », voire même le « Toast funèbre » et sa fameuse « coupe vide », est-il tout à fait différent (bien que ces textes, naturellement, dépassent de loin cette problématique) ?

C'est donc là le premier point de comparaison sur lequel je m'attarderai : le poème, dans la pensée de Mallarmé est, comme un

labyrinthe, fermé sur lui-même. Il contient tout réel, et en lui-même demeure son commencement et sa fin.

De la même façon que dans une construction labyrinthique, les voies, dans l'œuvre poétique de Mallarmé, se multiplient comme autant de chemins, de possibilités de lecture.

Le poème clos

Le poème serait-il donc un îlot parfaitement détaché du monde, un objet retiré du réel, presque retiré, comme les émaux de Gautier, de sa propre utilité ? Dans un article justement intitulé « Sur le Beau et l'Utile », Mallarmé écrit : « Façonner, exactement, veut, chez l'artisan, une espèce d'oubli quant à l'usage, autant que du bibelot – seulement la mise en œuvre directe de l'idée, comme l'objet se présente, pour plaire et servir, causant une impression, toute moderne, de vérité »⁴.

On ne peut s'empêcher de mettre l'accent, dans cette phrase, sur deux termes, mallarméens par excellence : d'une part, bien sûr, le « bibelot » et, d'autre part, l'idée d'« oubli » que l'on retrouve dans la fameuse *Crise de vers*⁵. Le poème, « bibelot d'inanité sonore » serait-il un objet absent, une construction de vide⁶ ?

« Non-présence, non-absence » ; c'est ainsi que, dans *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot définit l'oubli⁷. Car le poème est bien, à la fois, comme nous l'avons vu, absence (puisqu'il est un vide fondamental, « aboli ») et présence (puisqu'il est tout de même cet objet, ce « bibelot »). Comme la construction labyrinthique dans le mythe grec, le poème existe, parfaitement retiré du monde puisqu'il est en lui-même son propre monde, avec ses propres règles, sa propre logique.

À cette idée d'un poème clos, objet sonore parfait, répond chez Mallarmé le rêve d'un Livre, recueil absolu qui remplacerait non seulement tous les livres existant mais le monde lui-même. Il

⁴ S. Mallarmé, « Sur le Beau et l'Utile », in *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris : Gallimard (*poésie / Gallimard*), 2003, p. 412

⁵ « *Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets* », *Ibid.*, p. 259 ; je souligne.

⁶ Pourrait-on voir ici comme une réminiscence de Platon qui, de sa *République* chassait les poètes pour n'être qu'« imitateurs » et ne savoir véritablement construire aucun objet ?

⁷ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 289

parlera, dans une lettre à Verlaine à propos de ce « Grand Œuvre [...] architectural et prémédité » du « Livre, persuadé au fond qu'il n'y en a qu'un »⁸.

Par ce Livre, par cette « explication orphique de la terre » et son architecture même, Mallarmé deviendrait une sorte de Dédale moderne, un créateur absolu qui produirait, à l'intérieur de l'Univers, un monde clos et parfait ; un labyrinthe, donc, dont il aurait seul la clé.

La fragmentation du sens

On a pu, dans cette première approche, comparer le poème à un objet ou à une construction. Cette dernière image architecturale est particulièrement significative dans le cas de Mallarmé, qui aura le premier réfléchi à la spatialité du poème, à sa façon d'occuper l'espace, à son *architecture*. On pense, naturellement, au *Coup de dés*, texte fondateur à bien des égards.

Car, dorénavant, le poème, jusque dans sa mise en page, fait entièrement sens. Par sa disposition typographique, le texte mallarméen va se revêtir d'un sens nouveau, devenir l'objet de multiples interprétations. Ainsi, dans le fameux « Sonnet en -yx » dont chacun s'est acharné à percer le sens, la disposition des mots à l'intérieur du sonnet, la forme du sonnet elle-même – et non plus seulement la signification des termes choisis – oriente le lecteur vers une éventuelle signification.

On peut favoriser, à la lecture d'un poème de Mallarmé, une interprétation purement textuelle, sémantique ; mais une lecture musicale ou visuelle pourrait aussi bien s'y substituer. Mallarmé multiplie les chemins. On ne peut se contenter d'une seule lecture car tout fait sens dans le poème. Chaque voie doit être explorée, chaque chemin qui s'ouvre doit être arpenté.

Que l'on prenne, à nouveau, l'exemple du « Sonnet en -yx ». Il existe plusieurs lectures possibles de ce poème. La première consisterait à déchiffrer la langue de Mallarmé, à extraire des mots et de la syntaxe, si insolites puissent-ils paraître, une signification⁹.

⁸ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 788

⁹ On peut renvoyer, pour ce type de lecture, aux premières pages de l'essai que Paul Bénichou consacre à la première version de ce sonnet, in *op. cit.*, p. 177-187

Une autre lecture consisterait à ne considérer le texte que sous un point de vue purement musical. Mallarmé, après tout, ne rêvait-il pas, selon la formule de Paul Valéry, de « reprendre à la musique son bien »¹⁰ ? Les effets d'assonances et d'allitérations, les rimes, la subtilité des sonorités : tout cela participe pleinement au sens. Enfin, une troisième lecture consisterait à étudier le « Sonnet en -yx » dans sa spatialité : les deux fois un quatrain et un tercet qui représenteraient la Grande Ourse réfléchi dans un miroir, la disposition, véritablement, en X du texte (dont le point de rencontre des deux traits serait, au milieu du septième vers, « s'en est allé » : l'absence), etc.

Cette courte analyse ne vise qu'à démontrer la façon dont Mallarmé fragmente la signification de son poème (bien sûr, ce sont ces trois lectures qu'il faudrait tout ensemble rassembler, afin d'obtenir une véritable explication. On ne peut se contenter d'une lecture uniquement musicale, par exemple).

Mallarmé, en multipliant les possibilités de lecture, en proposant différents accès, également légitimes, crée une impression de labyrinthe. Dans une telle poétique, le lecteur doit donc choisir, comme on choisit une voie plutôt qu'une autre, telle ou telle autre lecture, tel ou tel autre chemin.

Une syntaxe labyrinthique

On se trouve donc, dans le cas du poème mallarméen, devant un texte à la fois clos, se suffisant à lui-même, parfaitement retiré du monde, et qui multiplie malgré tout les significations, qui propose au lecteur une quasi-infinité de lectures – qui est, en un sens, infiniment ouvert. Nous allons donc voir à présent comment, dans cette unité sémantique qu'est la phrase, Mallarmé, par le biais d'une syntaxe détournée qui lui est propre, va de nouveau multiplier les lectures et faire de la phrase elle-même le symbole de sa poétique du labyrinthe.

En effet, la phrase est, dans la grammaire française, une unité signifiante. On pourrait ainsi l'imaginer comme fil d'Ariane guidant le lecteur jusqu'à la fin du texte, mais aussi jusqu'à sa signification. Le travail effectué par Mallarmé sur la phrase va donc s'apparenter à une rupture de ce fil, une véritable « déconstruction » de l'effort fait pour guider le lecteur.

¹⁰ P. Valéry, « Avant-Propos », in *Variété I*, Paris : Gallimard, 1948, p. 105

À propos de cette syntaxe réinventée, Mallarmé écrit : « un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions »¹¹. La syntaxe serait donc cette composition, cet « équilibre supérieur » qui permettrait le sens (Mallarmé ne cherche pas à perdre le lecteur sans raison. La syntaxe se veut chez lui élément de compréhension, c'est un « pivot [...] à l'intelligibilité »¹² ; c'est seulement par sa complexité que celle-ci pourra livrer l'intégralité des significations envisagées).

Je renverrai, pour illustrer la multiplicité des significations, à l'analyse menée par Anne-Marie Pelletier dans *Fonctions poétiques*, particulièrement intéressante¹³. Dans cet ouvrage, on peut voir à quel point, par leur syntaxe même, trois vers du célèbre « Toast Funèbre » peuvent donner lieu à une multitude d'interprétations¹⁴.

Il est important de noter, à nouveau, qu'aucun de ces commentaires, grammaticalement, est erroné ; chaque interprétation, en soi, est juste. La phrase mallarméenne, par la complexité de sa syntaxe, est essentiellement polysémique. On retrouve donc cette idée de multiplication des possibilités de lecture dont j'ai fait, dans cette première partie, l'axe principal des fondements d'une poétique du labyrinthe chez Mallarmé.

Un labyrinthe de glaces

Cette polysémie fondamentale crée donc chez le lecteur une sensation d'incertitude, d'égarement. Quel chemin, en effet, choisir pour arriver le plus sûrement à la signification du texte ? Il semble, cependant, que dans ce labyrinthe tout fasse sens et, comme on l'a vu, on ne peut se contenter de choisir une lecture et de s'y tenir, ignorant les autres dimensions du texte.

¹¹ S. Mallarmé, *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, op. cit., p. 286

¹² *Ibid.*

¹³ A.-M. Pelletier, *Fonctions poétiques*, Paris : Klincksieck, 1977, p. 141

¹⁴ Les trois vers en question étant : « *Et l'on ignore mal, élu pour notre fête / Très simple de chanter l'absence du poète / Que ce beau monument l'enferme tout entier* » ; « *l'apposition soulignée peut être rapportée avec autant de vraisemblance au mot 'monument' qui suit [...] qu'à 'on'* » écrit A.-M. Pelletier, in op. cit., p. 141

Comment étudier, par exemple, le *Coup de dés* en ne tenant compte que du texte lui-même et en oubliant sa disposition typographique ? Le poème mallarméen est un véritable jeu de miroirs, où chaque lecture renvoie à une autre, à l'infini.

Je me pencherai, à présent, sur cette idée de fuite constante de la signification dans le langage même. À quoi renvoient, chez Mallarmé, les mots du texte ? Sont-ils autant de miroirs vers un sens caché ? Quelles seraient alors les implications de ce « nouveau langage » ?

Les mots en miroir

Comme on l'a vu, le texte mallarméen se veut coupé du monde extérieur, parfaitement clos, se suffisant à lui-même, dans sa propre réalité. On arrive donc à un point crucial de la poétique de Mallarmé. Comment fermer le texte sur lui-même, en restant dans le langage, par essence référentiel ? C'est là tout le débat de la *Crise de vers*.

« À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...] si ce n'est pour qu'en émane [...] la notion pure » écrit Mallarmé dans ce texte fondateur¹⁵. Ce n'est donc pas à l'objet lui-même que le mot fait référence, mais à sa « notion pure ». C'est, à travers le mot, l'absence même, la « notion pure » qui est visée (c'est-à-dire, dans un système platonicien, l'Idée, et non la matérialité du signifié).

On se trouve donc bien devant un système qui remet le langage en question mais aussi la parole du poète, un système qui interdit, en quelque sorte, tout épanchement lyrique. Ce sont les mots eux-mêmes qui, renvoyant à leurs concepts, tissent le texte (et non plus un poète-mage tel que le romantisme en a créé, entité sensible, pure subjectivité). Chez Mallarmé, les mots « s'allument de reflets réciproques [...] remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique »¹⁶.

Les mots ne sont donc plus animés par une référentialité à un monde extérieur, mais s'éclairent les uns les autres dans une sorte

¹⁵ S. Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur ; Divagations : Un coup de dés*, op. cit., p. 259

¹⁶ *Ibid.*, p. 256

de jeu de miroirs¹⁷, un chemin second à l'intérieur de la composition du texte et de l'ordre de la phrase. Mallarmé va privilégier l'usage de mots rares, archaïques ou spécialisés, qui ne renvoient, dans une première lecture, à rien de véritablement connu. Toutefois, s'ils ne se réfèrent à plus rien d'*extérieur*, les mots vont désormais se réfléchir l'un dans l'autre, créer un tissu sémantique complexe, qui fait du langage lui-même le véritable sujet du texte mallarméen.

Il faudra donc accorder une importance particulière à l'étymologie, aux sonorités, etc. Le début du « Sonnet en -yx » est caractéristique. Dans le premier vers, on se trouve face au mystérieux « onyx »¹⁸. Or, l'étymologie nous apprend que ce mot grec peut désigner les ongles mais aussi une pierre précieuse dont la couleur se rapproche de celle des ongles. « Onyx » renvoie donc clairement aux « purs ongles » du début du vers. La « dédicace » se refermant, en quelque sorte sur elle-même, piégée par ces deux termes synonymes qui miroitent l'un dans l'autre. On peut donc voir dans ce premier vers et dans ce mouvement « aboli » comme un symbole de la poétique de Mallarmé ; le langage, comme le poème ou le mouvement vers l'absolu, comme le couloir d'un labyrinthe, ne renvoie jamais qu'à lui-même.

Le cas du miroir vide : Mallarmé et le « *ptyx* »

Ainsi, d'« onyx » à l'étymologie grecque, de l'étymologie aux « purs ongles », c'est un parcours labyrinthique se refermant sur lui-même que le lecteur devra suivre.

Or, si comme on l'a constaté, les mots perdent en un sens leur valeur référentielle, c'est aussi, outre cette volonté de faire du langage le véritable sujet du texte, un positionnement philosophique de la part de Mallarmé. Je m'attarderai, pour illustrer cette idée, sur le fameux « *ptyx* » du même « Sonnet en -yx ».

Nul mot, sans doute, du vocabulaire mallarméen n'aura engendré autant d'interprétations différentes, voire contradictoires, au long du XX^{ème} siècle. Et, en effet, comment interpréter ce terme

¹⁷ On retrouve ici, au risque de se répéter, l'idée fondamentale de poème fermé sur lui-même.

¹⁸ On rappelle le vers initial de la seconde version du texte : « *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* »

mystérieux, inexistant en français ? On connaît, bien sûr, la lettre à Lefébure ; dans celle-ci, Mallarmé assure qu'il préférerait que ce mot n'existe dans aucune langue, « afin de [lui] donner le charme de le créer par la magie de la rime »¹⁹.

Le « ptyx » serait-il donc un mot purement musical, sans signification aucune ? Dans la première version du texte, intitulée « Sonnet allégorique de lui-même », le « ptyx » est un « insolite vaisseau » ; dans la version définitive, celle des Poésies, il devient le déjà entrevu « aboli bibelot »²⁰. Certains préféreront recourir à une explication étymologique. Ainsi Paul Bénichou, qui rappelle qu'une forme grecque du mot existe, qui signifie « 'pli' ou 'repli' et, par extension, toutes sortes d'objets creux ou profonds »²¹. Plus récemment, Yves Bonnefoy a proposé à son tour une explication : le « ptyx », mot issu d'une faute d'impression dans un dictionnaire, serait un oiseau nocturne²². Il serait aussi, note toujours Bonnefoy, la réunion des lettres x et y (les lettres « des équations qui situent un point dans l'espace ») et p et t (les lettres de celles « qui se compliquent de la considération du temps »²³).

C'est donc, semble-t-il, à l'infini que l'on pourrait interpréter ce mot, trouvant sans cesse de nouvelles lectures. Or ne serait-ce pas, justement, dans ces infinies possibilités que réside la signification réelle du mot ? Le « ptyx » est un mot vide, qui ne renvoie qu'à lui-même, qu'à sa propre absence. L'ouverture qu'il présente sur l'infinité des interprétations est caractéristique de ce que j'ai appelé la poétique du labyrinthe chez Mallarmé.

C'est donc dans la multiplicité des lectures possibles, ces chemins labyrinthiques, que le mot trouve sa signification essentielle : celle, justement, de se dérober sans cesse, d'obliger le lecteur à revenir sur ses pas, à se perdre dans ses interprétations.

Un langage nouveau

L'écriture de Mallarmé se caractérise donc, comme on l'a vu, par une utilisation profondément personnelle de la syntaxe,

¹⁹ S. Mallarmé, Lettre à Lefébure du 3 mai 1868

²⁰ S. Mallarmé, *Poésies*, Paris : Gallimard (*poésie / Gallimard*), 1992, p. 58

²¹ P. Bénichou, *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 184

²² Y. Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », in *L'imaginaire métaphysique*, Paris : Editions du Seuil, 2006, p. 101-121

²³ *Ibid.*, p. 106

doublée d'une recherche constante sur le vocabulaire. Mallarmé invente dans le recueil des *Poésies*, à l'image du « ptyx », un langage nouveau, auto-référentiel, purement poétique.

« Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême » écrit-il par ailleurs dans la Crise de vers²⁴. Le langage poétique qu'il met au point serait-il, dès lors, cette langue suprême ? En effet, Mallarmé semble déplorer la pluralité des langages qui, pour désigner un objet quelconque, ont recours à différents mots.

Or, on l'a vu, Mallarmé cherche quant à lui, dans ses poèmes, non plus à se référer à un objet extérieur, mais à une « notion pure » ; « pure », et qui ne peut donc être nommée dans un langage par essence imparfait. Ce rêve d'une langue nouvelle est au centre de son œuvre. En effet, la distinction qu'il effectue entre un langage journalier, prosaïque, et une langue hautement poétique est fondamentale. La poésie sera, chez Mallarmé, le lieu d'une forme d'Idéal.

Il s'agira donc, paraphrasant une phrase célèbre, de dépeindre non plus l'objet, ni *a fortiori* de le nommer, mais de s'attacher à l'impression produite par les mots eux-mêmes. L'invention de cette langue nouvelle met donc le lecteur au premier plan ; ce sera désormais à lui de composer la signification du poème, à lui de trouver, dans l'enchevêtrement complexe et subtil (on a vu l'importance des sonorités, de l'étymologie, etc.) de la langue mallarméenne, une ouverture vers le sens.

On se trouve alors devant une poétique non simplement tournée vers l'acte de l'écriture (et les *Poésies* de Mallarmé, bien entendu, de même que ses essais divers, se réfèrent à ce moment de l'écriture), mais également orientée vers l'acte de la lecture.

Une poétique de l'énigme

La poétique de Mallarmé, et l'on oublie souvent cette dimension de l'œuvre, est donc bien *aussi* une poétique de la lecture. L'invention d'un langage nouveau, purement poétique, place le lecteur au centre même du texte. C'est en effet dans la lecture, dans l'interprétation, que l'œuvre devient, comme on l'a

²⁴ S. Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 252

vu tant elle multiplie les possibilités et les fausses pistes, labyrinthique.

Mais c'est aussi le sens, ou plutôt la quête du sens, qui se retrouve, également, mis en avant. Pourquoi, dès lors, Mallarmé dérober-t-il cette signification espérée ?

On va donc voir à présent en quoi Mallarmé participe à la tradition ancestrale de l'énigme en poésie. Le poème, objet clos et parfait, renferme en lui-même ce trésor qu'est le sens, et le réserve au lecteur qui aura su résoudre sa lecture, qui aura su comprendre son langage. Une telle idée implique donc que ce soit bien la quête elle-même du sens qui se trouve au centre de la poétique de Mallarmé.

Mallarmé et la tradition de l'énigme

La volonté d'une langue nouvelle, propre à la poésie, ne date pas de Mallarmé ; le fait, déjà, qu'elle soit rimée jusqu'au XIX^{ème} siècle, distingue la poésie de la prose. Mallarmé, si avant-gardiste puisse-t-il nous paraître aujourd'hui, appartient, en un certain sens, à une tradition.

L'obscurité de son œuvre, qui participe à la distinction entre une langue prosaïque et une langue poétique, rejoint en effet la tradition de l'énigme en poésie (on songe aux énigmes de Straparola, à certains poèmes des *Mille et une Nuits*, aux fables populaires qui cachent parfois leur morale sous une énigme, etc.). Comme le rappelle Paul Bénichou, l'énigme est une « obscurité volontaire, mais provisoire ; [un] sens à chercher, et à trouver, faute de quoi on reste étranger au poème »²⁵.

La quête de la signification se trouve donc, dans une telle poétique, au centre même du texte. Il me semble intéressant, dans cette optique, de m'arrêter un instant sur les *Vers de circonstance* de Mallarmé, qui illustrent, de façon quelque peu simplifiée, cette idée. En effet, ces courts poèmes (en général des quatrains), que Mallarmé considérait comme une véritable partie de son œuvre²⁶ fonctionnent sur le principe même de l'énigme.

Que l'on prenne, pour illustrer cette affirmation, l'un des plus beaux de ces *Vers de circonstance*, à l'intention de Méry Laurent : « Si la Dame aux doux airs vainqueurs / Qui songe au 9 Boulevard

²⁵ P. Bénichou, *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 20

²⁶ Ne voulait-il pas, en 1892, les faire éditer ?

Lannes / T'ouvre, mon billet, comme un cœur / Avec ses ongles diaphanes »²⁷.

Ce texte a, avant tout, une utilité : il se destine au postier qui devra remettre un billet à son destinataire. La figure du lecteur est donc bien mise en avant. Celui-ci devra cependant déchiffrer le poème, comprendre son message s'il veut délivrer la lettre qui l'accompagne, à la personne et à l'adresse voulues. On se trouve ainsi devant le type même de l'énigme poétique qu'il faut d'abord résoudre.

Ces poèmes « simplifiés » que sont les *Vers de circonstance* illustrent parfaitement cette volonté, de la part de Mallarmé, de ne pas donner directement le sens du poème, de le cacher sous une énigme qui exigera du lecteur un effort et une réflexion.

Le « poète » et le « bétail »

Car la poésie de Mallarmé ne se donne pas à tous. Elle exige de son lecteur un travail d'interprétation et se destine à une élite seule, qui aura su la parcourir et se perdre dans toutes les voies de son labyrinthe. C'est un plaisir aristocratique, pour Mallarmé, que celui de la poésie.

« Au-dessus du bétail ahuri des humains » : c'est sur ce vers (si l'on excepte le « Salut » initial) que s'ouvre le recueil des *Poésies*²⁸. La foule est donc, d'emblée, méprisée par le « poète ». Car cette autre figure, celle du créateur solitaire (grandement hérité d'un romantisme baudelairien) que met en scène Mallarmé est, en quelque sorte, l'autre pôle, qui s'oppose à la multitude, à l'« ahurissement » de la foule.

Comme nous l'avons vu, le « poète » (et, déjà, cette orthographe particulière du mot est significative) n'utilise pas même le langage des hommes²⁹ ; il éprouve le besoin de s'inventer une langue, que seuls quelques élus, parmi la foule, comprendront. Cette idée entre pleinement dans la poétique de l'énigme énoncée plus haut : à celui qui aura su résoudre l'énigme que pose le

²⁷ S. Mallarmé, *Vers de circonstance*, Paris : Gallimard (*poésie* / Gallimard), 1996, p. 69

²⁸ S. Mallarmé, « Le Guignon », in *Poésies*, *op. cit.*, p. 4

²⁹ Il en emprunte, certes, certains mots, mais dans un usage tout différent puisque, comme nous l'avons vu, non référentiel.

poème, qui aura su en percer le langage, et à lui seul, s'ouvrira l'œuvre dans toute sa grandeur, dans toute sa beauté.

« Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent ; on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue » écrit Mallarmé dans un article intitulé « Le Mystère dans les Lettres »³⁰. Autrement dit : le texte mallarméen – qui réserve sa signification, son « trésor », à ceux qui auront su passer les épreuves – crée, pour le reste de la foule, un autre sens, « indifférent », une sorte de « fausse piste » qui permet de se débarrasser des lecteurs non dignes.

On retrouve ici, bien entendu, une idée infiniment proche de celle qui règne dans une construction labyrinthique. Mallarmé invente, à proprement parler, des impasses à l'intérieur de son texte. Il appartiendra donc au lecteur, et à lui seul, de ne pas se laisser leurrer, de poursuivre son égarement, de résoudre énigmes et épreuves pour arriver, enfin, à l'aboutissement de sa quête, le « trésor » du texte, son véritable sens.

Un processus purificateur

Il y a donc, dans la poétique de Mallarmé comme dans un labyrinthe, l'idée de quête, associée aux idées d'égarement, de piétinement, de fausses pistes, de retours en arrière, etc. Le lecteur devra suivre un parcours, traverser les épreuves du texte pour arriver à ses fins.

Ce processus rappelle celui des labyrinthes que l'on voit dans certaines églises³¹ ; le pénitent doit y suivre un chemin purificateur qui le mènera au centre du labyrinthe, où il se verra libéré de ses péchés. On retrouve ce schéma purificateur dans l'œuvre de Mallarmé. Toutefois, ce n'est plus d'une absolution religieuse qu'il est seulement question (même si le thème du péché continue de tenir une place fondamentale dans les *Poésies*) mais plutôt d'une purification dans le langage même.

On l'a vu, Mallarmé cherche à exprimer, dans sa poésie, la « notion pure ». Le langage poétique n'est donc jamais séparé de

³⁰ S. Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », in *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés, op. cit.*, p. 281

³¹ L'exemple le plus fameux étant le labyrinthe de la Cathédrale de Chartres.

cette idée de « pureté ». Comme on l'a vu, seul celui, parmi les lecteurs et la foule, qui saura résoudre l'énigme que pose le poème, pourra accéder à sa signification profonde, son trésor, son « azur ». Or celui-ci, qui aura traversé les épreuves, qui aura accompli le processus, se trouvera donc, à l'intérieur du langage poétique nouveau, purifié de la matérialité méprisable, de la langue journalistique que se partage le « bétail ».

Le poème est donc, dans cette optique, un processus purificateur, un lent abandon d'une langue prosaïque vers un langage poétique pur. C'est dans cette idée que réside le cœur de la poésie du labyrinthe mise au point par Mallarmé.

Il y a donc une véritable opposition entre le « pur » et l'« impur », entre l'élite et la multitude. On retrouve cette idée dans le vocabulaire utilisé par Mallarmé, construit sur cette opposition. Au « pur » est donc souvent associée la pâleur, la lumière, une certaine forme de virginité (« À l'air pur et limpide et profond du matin »³², « Vers l'azur attendri d'octobre pâle et pur »³³). On retrouve parfois la forme d'un ange pour exprimer cette pureté (« Et vers le ciel errant de ton œil angélique »³⁴, « Je me mire et me vois ange ! »³⁵)

La poésie de Mallarmé serait dès lors un processus vers une plus grande pureté, vers la perte d'une matérialité abhorrée (tant dans le langage que dans l'être, qui devient « ange »), un long processus vers l'acceptation de la Mort et du Néant.

Conclusion

La poésie de Mallarmé, après celle de Baudelaire, « invente » donc à son tour, pour reprendre l'expression d'Yves Bonnefoy, la mort³⁶. Car là se trouve peut-être la plus profonde question que posent les *Poésies*. Dans l'utilisation d'un langage auto-réflexif, dans le recours constant à l'obscurité, c'est à creuser le texte jusqu'au Néant qu'invite l'auteur. Le lecteur trouve alors, et c'est là la grandeur de Mallarmé, dans le poème un écho de sa propre

³² S. Mallarmé, « Le Sonneur », in *Poésies, op. cit.*, p. 18

³³ S. Mallarmé, « Soupir », in *Poésies, op. cit.*, p. 23

³⁴ *Ibid.*

³⁵ S. Mallarmé, « Les Fenêtres », in *Poésies, op. cit.*, p. 11

³⁶ Y. Bonnefoy, « Les Fleurs du Mal », in *L'improbable et autres essais*, Paris : Gallimard (Folio), 1992, p. 31-40

existence : il est, lui-même, jusque dans sa matérialité, fait de Néant, lui-même « vaine forme de la matière ».

Le parcours labyrinthique, le processus purificateur, libérateur, serait donc, dans cette optique et comme dans les labyrinthes antiques ou chrétiens, une métaphore du « chemin de la vie ». On est face à une poétique de l'égaré : se perdre dans les poèmes de Mallarmé, c'est, comme dans la symbolique du labyrinthe, exister véritablement.

Cette volonté de voir, aussi, dans l'œuvre de Mallarmé une poétique de la lecture met donc en avant l'aspect grandement ontologique, souvent oublié, de celle-ci.

Il semble significatif que cette « poétique du labyrinthe » telle qu'on la trouve donc ici soit issue d'une période mouvementée dans l'Histoire des Idées, particulièrement en ce qui concerne la poésie. Mallarmé, il le prétendra à plusieurs reprises, ne fait que poursuivre l'enseignement de Baudelaire ; il est, à l'orée de ce que l'on appelle désormais « modernité », un nouveau phare.

Car cette mise en abyme, dans le poème, dans la lecture même du poème, de l'existence, car cette invention d'un langage auto-référentiel, cette acceptation de la Mort et de notre Néant, ce sont autant de thèmes qui importeront dans la poésie du XX^{ème} siècle. Mallarmé marque un véritable tournant

Il m'a semblé, tout au long de cette étude, que l'idée de « poétique du labyrinthe » telle que j'ai pu la justifier (du texte clos à la tradition de l'énigme et à l'égaré calculé du lecteur) illustre fort bien en quoi Mallarmé marquait un tournant dans l'Histoire des formes littéraires, par sa volonté de refermer le texte sur lui-même et de faire du lecteur le véritable co-auteur du texte.

Cette œuvre pose donc en filigrane la question, éternelle, du *sens* en littérature. Comment lire un texte ? Comment lui trouver une signification viable ? N'est-ce pas, comme le montre Mallarmé, dans les errements, les doutes, les remises en question du lecteur que se trouve le véritable « trésor » ? N'est-ce pas dans le labyrinthe lui-même, dans la quête, que se trouve la réponse à cette énigme ?

Dans les *Disciples à Saïs*, Novalis prédit que celui qui saura percer les secrets de la Nature trouvera « merveille des merveilles – lui-même ». Le texte mallarméen se clôt, finalement, sur la

même idée : à celui qui saura soulever le voile du texte, à celui-là seulement, il sera donné de voir – comme dans un dernier effet de miroir, comme dans une ultime dérobade – son propre Néant.

BIBLIOGRAPHIE

- Bénichou, Pierre. *Selon Mallarmé*, Paris : Gallimard, 1995
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969
- Bonnefoy, Yves. *L'improbable et autres essais*, Paris : Gallimard (Folio), 1992
- Bonnefoy, Yves. *L'imaginaire métaphysique*, Paris : Editions du Seuil, 2006
- Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*, Paris : LGF (Le livre de poche), 1999
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988
- . *Poésies*, Paris : Gallimard (*poésie / Gallimard*), 1992
- . *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris : Gallimard (*poésie / Gallimard*), 2003
- . *Vers de circonstance*, Paris : Gallimard (*poésie/ Gallimard*), 1996
- Pelletier, Anne-Marie. *Fonctions poétiques*, Paris : Klincksieck, 1977
- Valéry, Paul. *Variété I*, Paris : Gallimard, 1948

Le rejet des contraintes de la société de consommation dans *La danse juive* de Lise Tremblay

Georgia Carley

L'acte meurtrier qui conclut *La danse juive* de Lise Tremblay choque à cause de son caractère apparemment imprévu; cependant, une analyse des changements psychologiques subis par la narratrice révèle que cet acte est conforme à la tentative de cette dernière de trouver un moyen de vivre sainement dans une société qui méprise les individus obèses. Son acte de parricide est un geste symbolique du rejet des contraintes imposées aux individus obèses par la société de consommation contemporaine. Au cours du roman, la narratrice est hyperconsciente de l'effet nuisible qu'a la société sur sa propre santé psychologique et physique ainsi que sur celle des personnes qui l'entourent. La narratrice refuse l'idée que, en maigrissant, elle sera sauvée; cependant, elle éprouve de la difficulté à se valoriser à cause de son internalisation du mépris social de l'obésité. La narratrice identifie son père comme celui qui lui a enseigné comment se détester et qui lui a nié la chance de se voir comme étant normale; l'acte de parricide est donc l'ultime effort de la narratrice de se libérer de ces contraintes.

Cet essai analysera le développement psychologique de la narratrice pour montrer que le meurtre commis par la narratrice est un acte symbolique de son rejet des contraintes sociales contre les obèses. Cette analyse se fera en quatre étapes: en premier, nous présenterons l'opinion de la narratrice de celles, notamment sa mère et son amie Alice, qui ont un corps et une attitude valorisés par la société. Nous examinerons ensuite le conflit interne qu'éprouve la narratrice au sujet de son corps et de sa personne. Troisièmement, nous montrerons que son père est au cœur du conflit qu'éprouve la narratrice. Enfin, nous dégagerons l'engagement de la narratrice dans une lutte contre les valeurs sociales, culminant dans le parricide. De plus, dans la conclusion de ce projet, nous montrerons que la problématique présentée dans *La danse juive* est particulièrement pertinente dans le contexte québécois ainsi que dans le contexte global.

L'analyse de la problématique présentée dans *La danse juive* s'appuiera sur les théories de Jean Baudrillard, énoncées dans *La société de consommation*, et de Kathleen LeBesco, dans *Revolting Bodies? The Struggle to Redefine Fat Identity*, pour décrire l'idéologie de la société de consommation contemporaine envers le corps de ses membres. Les phénomènes qui sont identifiés et analysés par Baudrillard et LeBesco sont vécus par la narratrice.

Dans *Revolting Bodies*, LeBesco maintient que dans une société capitaliste, « the attitude toward fatness as a failure of citizenship prevails » (LeBesco 55). LeBesco base cette assertion sur le fait que dans une société capitaliste, ce sont les valeurs du caractère moral, du travail fort et de la discipline personnelle qui sont valorisées (55). Typiquement, dans de telles sociétés, les personnes obèses sont perçues comme ayant manqué de discipline, de caractère moral ou n'ayant pas accompli le travail nécessaire pour leur assurer une figure mince (23). Ces personnes sont donc jugées mauvais citoyens.

Dans *La société de consommation*, Baudrillard explique comment ces valeurs ont pu prendre une telle importance dans une société capitaliste. Baudrillard explique que la force consummative qui motive la consommation est une force d'origine sociale (Baudrillard 103), ce qui entraîne que les produits sont consommés « comme éléments de système », plutôt que pour atteindre un « rapport d'un individu à un objet » (104). Ce système « assure l'ordonnance des signes et l'intégration du groupe: elle [la consommation] est donc à la fois une morale (un système de valeurs idéologiques) et un système de communication, une structure d'échange » (109). Dans ce système de communication qui accorde les valeurs morales, il y a deux principes de base: le gaspillage et « l'underconsumption » (48, 129).¹

Le gaspillage semble être une folie, une « dysfonction de l'instinct » (48), parce qu'il s'agit d'une consommation de biens qui ne sont pas nécessaires. Cependant, Baudrillard note qu'« à travers toutes les époques, les classes aristocratiques ont affirmé leur prééminence » par moyen du gaspillage (49). Cela indique que

¹ Dans *La société de consommation*, Baudrillard emploie le terme anglais « underconsumption » pour exprimer la surdifférenciation par moyen de la discrétion (130). Nous conservons la terminologie de Baudrillard pour préserver la clarté de son analyse.

le gaspillage est nécessaire, une « fonction essentielle » dans la société de consommation, parce que « le surcroît de dépense, le superflu, l'inutilité rituelle de la 'dépense pour rien' [devient] le lieu de production des valeurs, des différences et du sens, » c'est-à-dire l'origine du langage de la consommation (49). Dans des sociétés de consommation industrialisées, une « métaconsommation » de « underconsumption » se développe (129). Parce que les biens de consommation sont trop répandus (86), le prestige « ne s'affiche précisément plus par l'*ostentation* [...] mais par la discrétion, le dépouillement et l'effacement » (130).

C'est dans la minceur que ces deux manières de se différencier dans une société de consommation entrent en conjonction. Le corps mince est une manifestation d'une « underconsumption » de nourriture, c'est-à-dire, on ne mange pas afin de maintenir une minceur, et, en même temps cela manifeste un 'gaspillage' de nourriture, puisque la seule raison d'être de la nourriture est sa consommation. C'est aussi dans une telle situation qu'une valeur morale s'attache à la minceur: lorsque le gaspillage est valorisé en tant que 'inconspicuous consumption,' la consommation ostensive de nourriture manifestée par le corps gros est perçue comme gaspillage de nourriture, puisqu'il s'agit d'une consommation de plus de ce qui est nécessaire pour bien alimenter le corps.

Baudrillard établit le lien entre la valeur morale de consommation, produite par les principes de gaspillage et l'underconsumption', et la taille du corps lorsqu'il soutient que « le corps est devenu *objet de salut* » (200). Dans la société capitaliste, le corps a pris la fonction morale et idéologique de celle de l'âme (200). Ainsi, il identifie la croyance de cette société que « si vous ne faites pas vos dévotions corporelles, si vous péchez par omission, vous serez punies. Tout ce dont vous souffrez, c'est par irresponsabilité coupable envers vous-même (votre propre salut) » (202). Pour être vu comme un individu moral ou 'sauvé', il faut donc être en possession d'un corps mince, qui est une preuve de dévotions régulières (204).²

² Dans *La danse juive*, le caractère religieux de l'obsession de maigrir est présenté comme thème important. Les personnages d'Alice, du père de la narratrice, et surtout de Mel, deviennent évangélistes dans leur désir de perdre du poids pour être sauvé. Dans ce projet, nous touchons brièvement à ce

Cette idée, celle du rôle du corps dans une société de consommation ouvre la possibilité de la croyance que « the good citizen cannot be ugly and therefore cannot be infected by, or infect, members of society with dangerous illnesses, illnesses that would be marked on their physiognomies » (Sander Gilman, *Picturing Health and Illness: Images of Identity and Difference*, cité dans LeBesco 55). Ces maladies ne sont pas seulement médicales, elles comportent tout ce qui peut être dangereux pour la société. Puisque l'obésité est identifiée comme laide et amoralisée dans la société de consommation, l'individu obèse est perçu comme citoyen indésirable; il est donc nécessaire de travailler fort, avec beaucoup de discipline personnelle, pour posséder un corps maigre aux connotations morales positives (LeBesco 55). Ces théories des fondations idéologiques de la société de consommation énoncées par Baudrillard et LeBesco indiquent l'origine culturelle de l'hyperconscience de taille qui est présentée dans *La danse juive*.³

Dans *La danse juive*, la mère de la narratrice est une citoyenne idéale de la société de consommation. Mince, elle est obsédée par la propreté et consomme les magazines et la mode à la place de la nourriture. La narratrice dit que sa mère a « une silhouette élancée [...] elle ne deviendrait jamais grosse » (Tremblay 14). La mère a une prédisposition génétique à la minceur, mais elle garde sa figure aussi par mesure d'une faible consommation de nourriture. Le rôle de la mère comme symbole du refus social de la nourriture est préfiguré dès sa présentation; la narratrice indique que sa mère « remplace ses dents en grimaçant, » ce qui signifie que le moyen de la consommation de la nourriture, les dents, ont même été détruites par la société de consommation (11). La narratrice remarque que le frigo de sa mère « est vide, seulement du coke et des viandes froides. Le congélateur est plein de plats cuisinés allégés et congelés » (83). La nourriture que mange sa mère n'est

sujet, en ce qu'il a rapport au rejet de la société de consommation de la narratrice; cependant, une analyse plus poussée de ce thème serait profitable.

³ Dans *Revolting Bodies*, LeBesco présente aussi la nécessité pour les personnes obèses de prendre action contre les préjugés et les contraintes de la société contemporaine. Son argument a influencé notre lecture de *La danse juive*, nous permettant d'identifier le projet de la narratrice; cependant, la narratrice est loin d'être une simple incarnation de la théorie de LeBesco.

pas robuste, elle consiste de plats allégés, de café instantané, de lait évaporé et de soupes en conserve (83, 13, 84, 79). Cette sous-consommation de nourriture est délibérée; la narratrice remarque lorsqu'elle lit les magazines de sa mère qu'elle se « plonge dans des recettes complexes que [s]a mère ne fait jamais. Les photos de magazines ne souillent pas sa cuisine » (84). L'idée de la nourriture est à consommer, mais la nourriture elle-même ne l'est pas. Ainsi, la mère conserve-t-elle sa figure d'individu sauvé.

Dans une société de consommation, la consommatrice idéale est mince parce qu'elle a visiblement de l'espace à remplir, et elle a donc une raison de consommer. Dans le cas de la mère, elle remplace la consommation de nourriture avec une consommation 'religieuse' d'hebdomadaires, de magazines féminins et de mobilier (11, 51, 84, 74). Par exemple, la narratrice note: « Ma mère change le mobilier au gré des revues de décoration et des propos que tient la gérante de la boutique voisine de celle où elle travaille avec madame Dufresne » (74). La narratrice observe aussi que sa chambre de jeunesse a été complètement redécorée depuis son départ, en dépit du fait que personne ne s'en sert (76). Contrairement à la consommation de nourriture, cette consommation de mobilier est valorisée dans la société capitaliste.

La mère de la narratrice a une manie de la propreté. Comme LeBesco l'a indiqué, la propreté est liée à la minceur comme indice d'un citoyen désirable. Dans la maison de la mère, « [t]out est propre, à sa place » parce que la mère « passe ses journées libres à faire du ménage » (74, 75). De plus, la mère « se lav[e] lorsqu'elle ne [sait] plus quoi faire, cela lui procur[e] une activité » (76). Baudrillard identifie aussi les ablutions comme une sorte de révérence religieuse de la société de consommation (Baudrillard 204). Le corps propre est un corps qui s'élance vers le salut. De cette façon, le corps et la maison de la mère, toujours propres, constituent des signes, comme sa minceur, de sa valeur morale et de son identité comme citoyenne idéale.

Cependant, même si la mère incarne les qualités d'une citoyenne idéale, valorisée par l'idéologie de la société de consommation, elle en souffre les conséquences. La narratrice dit « Je pense souvent que ma mère ne comprend pas sa vie. Quelque chose lui a échappé, il y a longtemps. Elle s'est endormie dans les musiques sirupeuses des centres commerciaux qu'elle a trop fréquentés » (51). Dans cette description de sa mère, la narratrice

indique clairement que la consommation et la société de consommation sont les causes du malheur de sa mère, de sa difficulté d'être authentique et de vivre pleinement. Au contraire, la mère est « minuscule dans cette pièce trop grande » dans sa « grosse maison inutile » (74). La narratrice croit que sa mère serait beaucoup plus heureuse si elle pouvait retourner à son village natal, qui est éloigné de tout centre de consommation (83). Cependant, sa mère ne peut déménager parce qu'elle n'est pas la propriétaire de sa maison; c'est le père de la narratrice qui la possède (83). Ceci est une indication du rôle que joue le père de la narratrice comme agent des contraintes de la société de consommation, rôle que nous examinerons plus loin; pour le moment, notons seulement que le sort de la mère indique la difficulté d'échapper à la société de consommation une fois qu'on en fait partie.

Comme la mère de la narratrice, l'amie de la narratrice, Alice, est aussi une consommatrice idéale. Elle est mince, et se définit au moyen du 'inconspicuous consumption.'⁴ Cependant, elle sert davantage comme cible de ridicule pour la narratrice; alors que la narratrice éprouve de la sympathie pour sa mère, elle n'a que du dédain pour Alice, car celle-ci a recours à des mesures extrêmes pour se conformer à l'idéal de la société de consommation.

Selon la narratrice, Alice maintient sa figure mince au prix de grands efforts. Elle se soumet « chaque jour à un entraînement sérieux, un entraînement mesuré par des machines et des tableaux quadrillés » (28); son corps est « façonné par ses deux heures d'exercice quotidien, un muffin au son dans son sac à main, muffin qu'elle cuisine elle-même pour en contrôler le contenu en gras » (91). Dans l'idéologie de la société de consommation identifiée par Baudrillard, Alice fait preuve d'une dévotion envers son corps qui est nécessaire pour atteindre le salut. Cependant, le résultat pour Alice de cet entraînement et de cette attention intense à sa diète est un corps où les os de clavicule sont clairement visibles et « ceux de sa cage thoracique [peuvent] presque [être] compt[és] sous son vêtement moulant » (101). La narratrice juge que cet entraînement a produit pour Alice un corps « sec et dur » qui « accuse son âge »

⁴ Il s'agit ici d'un synonyme de 'underconsumption', autre terme anglais employé par Baudrillard dans *La société de consommation*.

(28, 91, 99). Les efforts pour atteindre l'idéal ont donc eu, pour Alice, des effets nuisibles et évidents sur sa santé corporelle.

Alice travaille « à une émission de télé sur la consommation » (92). En parlant « de garanties sur les voitures et de consommateurs abusés » on pourrait croire que son travail s'oppose à l'idéologie consumériste (92). Cependant, ce n'est que l'« underconsumption » qui est pratiqué par Alice. En plus de son émission de télévision qui place une valeur sur la consommation éduquée, elle « lave chaque soir son linge du jour et le suspend au-dessus de sa baignoire pour ne pas consommer de l'électricité inutilement » (91). Ce geste, loin d'être un refus des contraintes de la société de consommation, est au contraire une énonciation de différence basée sur le système de signes de la société de consommation. Enfin, Alice est perçue avec dédain par la narratrice parce qu'elle a fait des compromis conscients pour atteindre l'idéal de la société de consommation, mais n'a réussi qu'à nuire à sa santé et à trouver un emploi bien éloigné de ses « préoccupations nobles et culturelles » (102).

Comme le prouvent évidemment ses opinions sur sa mère et Alice, la narratrice ne croit pas que la citoyenne idéale de la société de consommation est un but désirable, physiquement ou psychologiquement. Cependant, la narratrice éprouve des émotions négatives envers elle-même, à cause de son non-conformisme, et parce que les valeurs de la société de consommation sont insidieusement enracinées en elle. Au fur et à mesure que le roman avance, la narratrice éprouve de plus en plus de mépris envers soi, mais elle est aussi consciente de l'importance d'échapper aux contraintes de la société de consommation, ainsi que d'identifier la source de son internalisation de ces contraintes.

La caractéristique la plus évidente qui classe la narratrice comme citoyenne non désirable est sa taille. Comme elle se décrit, elle est « une grosse femme obèse très voyante » (17). Contrairement à sa mère ou à Alice, la narratrice n'éprouve aucun désir de maigrir (67). Elle éprouve du plaisir en mangeant et jouit du pouvoir sexuel de son gros corps (15, 24 etc., 32, 52, 113). Lorsqu'elle consomme de la nourriture, ce n'est pas le compte calorique ou le contenu en gras qui lui importe, mais la sensation que provoque la nourriture: la texture de la nourriture et les sensations de bien-être après avoir mangé (69, 24, 66). De plus que par sa taille, la narratrice n'est pas une citoyenne idéale de la

société de consommation parce qu'elle ne consomme que faiblement les biens de consommation. Il ne s'agit pas de l'«inconspicuous consumption» non plus. Contrairement à Alice, la narratrice ne se définit ni ne se valorise par une limitation de consommation. Cependant, elle marche presque toujours lorsqu'elle doit se rendre quelque part, elle vit dans un appartement qui n'est ni excessivement grand ni excessivement cher, et puisqu'il est difficile de se trouver des habits dans sa taille, elle achète rarement des vêtements (18, 26, 50 etc., 12, 38). Elle ne fait pas mention de son achat d'autres biens de consommation, et même passe les magazines que lui donne sa mère à sa voisine, réduisant ainsi l'achat des magazines, sinon la consommation de leur contenu, par deux personnes (16).⁵ La narratrice aimerait l'opportunité d'obtenir des vêtements à la mode dans sa taille (38), mais autrement ne désire pas la vie de citoyenne idéale de société de consommation comme vécue par sa mère et Alice.

Même si la narratrice s'oppose à sa mère et à Alice, chez qui elle perçoit la preuve de l'effort de se conformer à l'idéal de la société de consommation, elle ne peut quand même pas ignorer qu'elle souffre aussi d'effets nuisibles dans son corps. Au cours du roman, la narratrice décrit en détail l'apparence de son corps gros et de la sensation d'être dans ce corps. Par exemple, lorsqu'elle s'apprête à prendre un bain, elle se décrit: « Mes seins lourds tombent sur mon ventre. Les marques de mon soutien-gorge sont à jamais tracées sur la peau de mes épaules. Mes hanches sont striées de veines blues » (35). Cette description est préfacée par le commentaire « Je vois mon corps mais je me force à l'ignorer » (35); phrase qui résume l'attitude de la narratrice envers son corps au début du roman. Elle est consciente de son corps et des douleurs que lui impose sa graisse, mais elle préfère ignorer ces dernières. Nous observons le même phénomène lorsqu'elle remarque: « mes chevilles me font mal. C'est l'âge. Ma graisse commence à être lourde à porter. [...] Je commence à compter mes pas, surtout le soir » (13). Il y a dans ces remarques le sens que si elle parvient à réduire le nombre de pas qu'elle doit prendre, elle sera en mesure d'ignorer le fait que le grand poids de son corps lui cause de la

⁵ Pourtant, il faut noter que la narratrice consomme le contenu des magazines; elle ne peut échapper à la consommation de biens même si elle rejette les idéaux de la société de consommation.

douleur. Cependant, de cette description des problèmes que lui cause sa graisse, nous relevons le fait que ce n'est que récemment qu'elle devient consciente de son corps de cette manière.⁶

Cette sensation que son corps s'alourdit et se dégrade est éprouvée par la narratrice de plus en plus au cours du roman, et révèle ses émotions contradictoires envers elle-même. Par exemple, lorsqu'elle s'assoit dans l'autobus, la narratrice remarque: « J'ai du mal à reprendre une respiration normale. Il me semble que ma poitrine s'élève et s'affaisse dans un vacarme infernal. Je pense à mon âge, n'arrive pas à faire le lien entre cette femme invalide et moi. Le mot me surprend, m'envahit tout entière » (58). La narratrice éprouve de la difficulté à se réconcilier au fait que son corps, à cause de son mode de vie, vieillit tout comme celui d'Alice. Elle ne peut réconcilier ce qu'elle voit avec son âge encore jeune, comme elle se dit en se regardant aux toilettes du café des Arabes, « La femme dans le miroir m'a fait peur. Une vision de moi, dans dix ans, transpirant au moindre mouvement et le cheveu mou et rare comme ont les femmes obèses » (64).

Ce n'est pas seulement dans sa relation avec elle-même que la narratrice éprouve des émotions contradictoires au sujet de son corps. À plusieurs reprises, elle observe le désir de se cacher, en hiver lorsqu'elle « [s]'enveloppe dans [s]es capes et [elle se] cache [s]on corps » (52) ou lorsqu'elle se sent « paisible » dans un café parce que « [p]ersonne ne fai[t]t attention à [elle], [elle] [est] invisible » (65). Cependant, à propos de sa mère, la narratrice dit, « J'ai souvent envie de la forcer à me regarder, à regarder mon corps, ce qu'il est devenu. Parle-t-on des monstres dans ses magazines glacés, en fait-on mention » (52). Il y a dans ces remarques une attitude agressive envers sa mère, ce qui constitue une première indication des actions que va prendre la narratrice pour se réconcilier avec son corps et rejeter les contraintes des valeurs de la société de consommation.

⁶ Dans « L'obscénité du roman contemporain », Michel Biron présente *La danse juive* comme un roman de témoignage, qui témoigne de l'expérience de l'individu obèse dans la société contemporaine. Cependant, une telle analyse nie à la narratrice la possibilité d'agir, et donc nous ne nous fondons pas sur cette théorie dans ce projet.

C'est à cause de sa nouvelle conscience de son corps que la narratrice examine les causes de son obésité et de son attitude envers son corps. Elle commence à comprendre que ses émotions négatives envers elle-même proviennent de l'idéologie de la société de consommation; par exemple, elle se rend compte que lorsqu'elle est avec Alice, qui s'est conformée à l'image de la consommatrice idéale, « En sa présence, [elle] [se] sen[t] toujours sale, d'une saleté dont [elle] ne pourrai[t] jamais venir à bout » (92). En plus de se rendre compte que ce sont les valeurs de la société de consommation qui provoquent ses émotions négatives, elle commence aussi à comprendre que c'est son père qui est à l'origine de l'enracinement de ces valeurs en elle. Elle remarque explicitement que

J'ai l'impression que mon corps m'encombre. Je sais d'où vient cette impression, même si j'arrive presque toujours à éviter le souvenir. Dans le sous-sol de la grosse maison de banlieue, il y a plein de monde que je n'ai jamais vu. Ma mère se tient silencieuse dans un coin parce que mon père lui a dit que son accent était ridicule; il le lui avait dit la veille, en même temps qu'il lui a annoncé cette réception. [...] En même temps, il m'a regardée, Il n'a rien dit. J'étais trop grosse, plus difficile à cacher que l'accent traînant de ma mère. Il faut qu'il se résigne (59).

Pendant la soirée qu'elle passe à la maison de sa mère, la narratrice commence à penser aux 'histoires' qu'elle porte dans sa graisse. Ces histoires ont rapport à sa jeunesse, à celle de son père, et à sa famille paternelle. Ce sont des histoires que son père avait niées. Par exemple, elle dit qu'elle porte dans sa graisse la famille du Nord (128) et l'adolescent gros qu'était son père (101).

Le père de la narratrice a fait de grands efforts, dans son adolescence et durant l'adolescence de sa fille, de nier ces deux histoires. Les soeurs de la mère de la narratrice parlent du « miracle de sa transformation » (130); il avait maigri et est parti de son village natal pour devenir un succès (131). De plus, il a interdit à ses enfants de connaître sa famille après un Noël désastreux (45). Aussi, son attitude envers sa propre grosseur a fait qu'avant leur divorce, la mère de la narratrice « a traîné son enfant obèse chez des médecins de sa banlieue cossue qui affirmaient ne pouvoir rien faire tant que l'enfant n'aurait pas atteint la fin de sa

croissance [...] c'était l'hérédité [...] un mot qui calme, qui vient de Dieu, qui apporte la paix et qui [l]'a enfermée dans cette graisse à tout jamais » (111). Le père de la narratrice a tenté de nier son hérédité, mais la société de consommation trouve acceptable seulement cette explication pour la grosseur de la narratrice, puisque, autrement, elle aurait été de caractère moral faible.

Pour développer une attitude saine envers elle-même, la narratrice doit retrouver son lien avec l'hérédité qui lui a été nié et elle doit rejeter les contraintes de la société de consommation. Afin d'entamer son rejet des valeurs de la société de consommation, la narratrice rompt son amitié avec Alice et termine sa relation avec son amant Mel. Ensuite, la narratrice voyage au Nord pour voir la famille de son père. Finalement, n'ayant pas réussi à trouver là ce qu'elle cherchait, elle passe au meurtre de son père, acte à la fois prémédité et inattendu.

La rupture avec Alice est signalée par le refus de la narratrice de payer « la consommation » de son amie, geste de rupture mais aussi, dans son expression, un symbole du refus de l'idéologie de consommation d'Alice.⁷ La rupture avec Mel est effectuée par le moyen d'une lettre, une lettre dans laquelle la narratrice dit explicitement à Mel qu'elle « ne veu[t] pas être sauvée » (118). À la suite de son infarctus et de son séjour à l'hôpital, Mel fréquente un groupe pour perdre du poids, et laisse des messages pour la narratrice, lui disant que pour maigrir « nous devons d'abord mincir dans la tête » (107). La narratrice identifie les efforts de Mel à perdre du poids comme des efforts de parvenir à être sauvé (67), et la narratrice les refuse. Il est si important pour la narratrice d'échapper aux propositions nuisibles de Mel qu'elle lui apporte la lettre « tout de suite, malgré [s]a tête qui tourne et [s]es nausées. Il faut que cette histoire cesse, parce que [elle a] peur du mépris » (118). Cependant, la narratrice se sert du conseil de Mel, que les changements doivent en premier lieu prendre place dans la tête avant d'être visibles; elle passe à l'action après une période de contemplation. Pourtant, elle modifie le conseil pour lui permettre

⁷ Puisque la narratrice refuse de payer la « consommation » – le mot lui-même signale le rôle symbolique du geste de la narratrice.

de passer à l'action contre ceux qui l'empêchent de changer sa perception d'elle-même.⁸

Après avoir rompu avec ceux qui lui imposent l'idéologie de la société de consommation, la narratrice cherche à retrouver ce qui lui a été nié dans l'effort d'imposer l'idéal social. Ainsi, pour se permettre de changer son opinion de soi, la narratrice rend visite à la famille de son père au Nord. En apprenant la manière que son père lui a imposé des contraintes de la société de consommation, la narratrice décide qu'elle doit chercher ce qu'il a nié (141). De plus, elle est portée à visiter sa grand-mère et sa famille parce que, en se rendant compte de sa grosseur et de l'effet de celle-ci sur son corps, elle est de plus en plus consciente de la famille qu'elle ne connaît presque pas. Cette prise de conscience est graduelle, puisqu'elle doit aller contre le dédain que lui a transmis son père pour sa famille. Ses premières prises de conscience de sa ressemblance à la famille de son père la dégoûtent, par exemple lorsqu'elle remarque « Ma sueur sentait de plus en plus le lait suri. J'ai pensé à ma grand-mère, à la mère de mon père que je n'avais pas beaucoup connue parce qu'il en avait honte. Elle avait cette odeur. Enfant, cela m'écœurait. Mon frère et moi trouvions qu'elle sentait mauvais » (64). Cependant, pendant sa révélation à la maison de sa mère, la narratrice dit « Je n'arrivais pas à voir le lien entre la petite ville au Nord, cette grosse maison désertée et l'obèse couchée dans ce lit. Un chaînon manquait. Cela avait un rapport avec ma graisse, avec la voix angoissée de mon père, avec la vie réglée de mon frère et le conformisme absolu de ma mère » (77-78). La narratrice cherche un lien, le 'chaînon manquant' parce qu'elle sait que cela doit exister. Elle sait aussi que ce chaînon a un lien avec son père et les manifestations du conformisme aux idéaux de la société de consommation qu'il a imposées à sa famille.

C'est pour voir ce lien, ce chaînon manquant, que la narratrice rend visite à la famille au Nord. La narratrice dit à deux reprises: « Je ne sais pas ce que je suis venue chercher ici » et « je n'arrivais pas à comprendre ce que j'étais venue faire là » (136, 138). Ces doutes sont preuves de la difficulté d'aller au-delà des contraintes psychologiques que lui a imposées son père. Cependant,

⁸ Mel est un personnage très intéressant, surtout en relation au thème dans *La danse juive* de l'aspect religieux du projet de maigrir; une analyse de ce personnage est donc au-delà du sujet de cet essai.

lorsqu'elle est questionnée par sa grand-mère, qui lui demande pourquoi elle est venue, elle répond simplement « pour voir » (138). Il est important que la narratrice observe ce « monde dont [elle] ne connai[t] pas les codes, » mais dans lequel « [Elle] n'a[...] aucune trace des douleurs qu[']elle ressen[t] parfois avec Alice ou avec [s]a mère » (136, 138). Avec la famille de son père au Nord, la narratrice trouve un monde qu'elle ne connaissait pas, un monde dans lequel les personnes obèses peuvent se sentir à l'aise. C'est le monde que lui a nié son père, et même si elle voit que c'est le monde dans lequel elle se sent plus confortable, elle comprend aussi qu'elle ne peut pas y rester, elle ne peut pas se cacher dans cet endroit de confort sans d'abord faire face aux causes de son éloignement de cet endroit.

Ultimement, la narratrice ne peut pas éviter la confrontation avec son père, le symbole et l'outil de toutes les contraintes de la société de consommation. La narratrice prend conscience du rôle qu'a joué son père avant sa visite au Nord, mais elle doit suivre les étapes afin de vérifier ce qu'il lui a interdit. Pendant que la narratrice visionne l'émission de son père,

le souvenir de la réception au sous-sol [...] revient. Il y a le regard de mon père posé sur moi, mon père qui ne peut pas me cacher. Je revois la pièce remplie d'inconnus et une grosse adolescente qui fait le tour des petits groupes et parle à des gens embarrassés de découvrir que mon père a une fille comme cela; ils n'en reviennent pas. La grosse adolescente parle, elle dit des obscénités [...] Je revois cette adolescente, j'ai honte de son impudeur (97).

Ce souvenir de la réception est l'écho du souvenir antérieur, mais il y a là des changements importants. Elle n'est plus passive dans le scénario, elle agit contre les contraintes que lui impose son père. La narratrice a honte de son action, parce que, adolescente, elle ne comprenait pas vraiment pourquoi elle agissait contre son père; au moins, elle n'avait pas les raisons qu'elle a maintenant comme adulte. La narratrice pense à son action lorsqu'elle visionne la première émission de son père. La deuxième émission pointe de façon symbolique au processus de découverte qu'entreprend la narratrice. Dans cette émission, le protagoniste survole le Nord en hélicoptère et puis doit faire un atterrissage forcé (127). Cela

indique que le survol du Nord est important, il est essentiel de le voir, mais il ne faut pas atterrir là, au risque de ne jamais repartir. Même si ce sont les conseils de son père, ce sont aussi les conseils qui portent la narratrice à visiter sa famille au Nord et à agir contre son père.

L'acte ultime du rejet des contraintes de la société de consommation par la narratrice est le meurtre de son père. Le père de la narratrice lui rend visite à son appartement. Il l'ignore, parlant sur son cellulaire, et puis il crie qu'elle n'aurait pas dû visiter sa famille (141-142). C'est une négation explicite du pouvoir de la narratrice de se définir, de trouver un mode de vie dans lequel elle peut se sentir à l'aise. Lorsque la narratrice tend la main pour prendre un biscuit afin de se conforter, son père se fâche encore plus, et le lui interdit violemment: « Il m'arrache la boîte des mains et la lance du bout des bras » (142). C'est à cet instant que la narratrice le tue. Elle rejette le pouvoir de son père de lui dicter ce qu'elle peut faire, elle rejette aussi son pouvoir de la limiter aux contraintes de la société de consommation.

Ainsi, le parricide qui termine *La danse juive* de Lise Tremblay est la culmination d'un processus de prise de conscience de la narratrice. Devenue consciente de sa graisse et de l'effet nuisible de l'idéologie de la société de consommation qui valorise les corps minces, la narratrice essaie de résoudre son conflit interne, c'est-à-dire la tension dans sa façon de se percevoir. Pour réaliser ce projet, elle coupe les liens avec ses amis, Alice et Mel, qui cherchent à atteindre l'idéal social. Ensuite, elle visite la famille de sa grand-mère pour voir un monde dans lequel les obèses sont confortables. Finalement, la narratrice tue son père qui a renforcé les contraintes de la société de consommation, celui qui lui a nié le monde qui l'aurait acceptée.

La problématique présentée dans *La danse juive* est à la fois pertinente dans le contexte québécois, ainsi que dans le contexte occidental. L'intrigue de *La danse juive* se déroule à Montréal; selon l'analyse de Lucie Joubert, le choix de Montréal est important parce que, en tant que grande métropole, il semble y avoir dans cette ville assez d'espace pour un citoyen obèse.⁹ Cependant, à cause de ceux et celles qui se fient à l'idéal de la société de consommation, la ville devient trop petite pour un

⁹ Dans la version électronique de l'article de Joubert, il n'y a pas de pagination.

individu obèse, d'une façon que les petites villes au Nord évitent. L'espace montréalais et québécois est ainsi important pour le développement du thème du roman. De plus, Joubert pense que pour poursuivre son thème, Tremblay devrait situer son prochain roman à Paris afin d'élaborer son enquête de la relation entre la taille du corps et celle de la ville. Cette assertion de Joubert indique que Montréal et Québec se trouvent dans le contexte occidental. Ceci est aussi clair dans la manière que les théories de Baudrillard et de LeBesco, développées selon une analyse de l'occident et des États-Unis, respectivement, illustrent la société qui est présentée par Lise Tremblay dans *La danse juive*.

BIBLIOGRAPHIE

- Annesley, James. *Blank Fictions: consumerism, culture, and the contemporary American novel*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Baudrillard, Jean. *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Galimard, 1974.
- Biron, Michel. « L'obscénité du roman contemporain. » *Voix et Images*. Vol. XXIV, no. 3 (Printemps 1999): 602.
- Chartrand, Robert. « L'achèvement du père, enfin. » *Le Devoir*, 27 Février, 1999.
- Joubert, Lucie. « Le Monde de Lise Tremblay: Montréal, île maudite, refuge ou no woman's land? » *University of Toronto Quarterly*. Vol. 70, no. 3 (Summer 2001): 725.
<http://proquest.umi.com.ezproxy.library.dal.ca/pqdlink?index=0&did=372492371&SrchMode=1&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1204637513&clientId=15814>
- LeBesco, Kathleen. *Revolted Bodies? The struggle to redefine fat identity*. Amherst : University of Massachusetts Press, 2004.

- Mills, Jennifer S. et al. « Effects of Exposure to Thin Media Images: Evidence of Self-Enhancement Among Restrained Eaters. » *Personality and Social Psychology Bulletin*. Vol. 28, no. 12 (Decembre 2002): 1687-1699.
- Saint-Martin, Lori. « The Other Family Romance: Daughters and Fathers in Québec Women's Fiction in the Nineties. » *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Paula Ruth Gilbert et Roseanna L. Dufault, eds. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2001.
- Tremblay, Lise. *La danse juive*. Montréal: Léméac Éditeur Inc., 1999.
- Wattanasuwan, Krisadarat. « The Self and Symbolic Consumption. » *Journal of American Academy of Business, Cambridge*. Vol. 6, no. 1 (Mars 2005): 179-184.

« Au commencement était le fourbi... », essai sur la fiction et le réel

Marielle Chauvin

Paris 8

[L'objet de ma thèse est d'interroger la fiction à l'œuvre dans les œuvres d'art dans une aspiration wittgensteinienne. Pour ce, en partant d'une hypothèse irréaliste : « Au commencement était le fourbi. », je propose d'interroger les rapports entre la fiction et le réel. Dans les Remarques sur le rameau d'or de Frazer, Wittgenstein écrit : « On pourrait presque dire que l'homme est un animal cérémoniel. C'est sans doute en partie faux, en partie dépourvu de sens, mais il y a aussi quelque chose de correct là-dedans. » En ce sens, le premier objet de mon travail est de comprendre la fiction à l'œuvre, c'est-à-dire en action, en marche dans nos vies, dans toute la ritualité qui assure son fonctionnement et sa transmission. Ainsi, nous verrons comment la fiction apparaît, dans son corps ritualisé, dès lors que l'esprit s'éveille car comme l'écrit encore Wittgenstein dans la même série de remarques : « La forme de l'esprit qui s'éveille est l'adoration. »]

Fourbi, trucs et métaphysique

Le vague et le réel

Le monde est un matériau si peu commode. Il grouille, bruisse, fourmille, se dérobe sans cesse. Il glisse entre les mots mal ajustés, il fait la nique à nos appareils, il se métamorphose sous nos yeux, nous obligeant sans cesse à nous re-positionner, à re-penser, à re-présenter. « Au commencement était le fourbi », tel serait pour moi la première phrase d'un récit des origines, mythologie personnelle inspirée par Leiris qui sait si subtilement nous « faire voir les corrélations ¹ », pour reprendre une formulation wittgensteinienne, entre ce moi grouillant en pleine éducation, les mots et le monde :

¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, traduit par Jean Lacoste, « Qu'est ce que croire ? », Agone n°23, Marseille, 2000, 211 pages, pages 12-31, page 20.

Quand on ne sait pas encore lire, quand on n'a pas encore appris, systématiquement, des listes plus ou moins longues de mots dans un recueil tel que le Pautex, destiné aux écoliers des plus petites classes et grâce auquel ils peuvent enrichir leur vocabulaire, assimilant, de leçon en leçon, de nouveaux termes (ici groupés selon le sens et non classés par ordre alphabétique comme il en est pour les lexiques et dictionnaires) quand on n'est pas encore initié au grand mystère de la lecture, ou que, novice encore, on vient à peine de le pénétrer, les mots - appréhendés par la seule audition - se présentent sous d'étranges figures qu'on aura peine à reconnaître lorsqu'on les verra, en noir sur blanc, écrits. Que de monstres oraux se trouvent ainsi forgés ! Que de créations saugrenues se mouvant sur un plan, qui, plus tard, semblera fantastique !²

Ainsi, c'est au détour de l'intermédiaire, à l'effort de la vision de ces connexions triangulaires entre moi, le monde et des outils, qu'apparaît la fiction là où on ne voudrait pas la trouver : au commencement de notre apprentissage du monde, à l'origine même de notre éducation. L'expérience fictionnelle enfantine rapportée par Leiris n'est pas sans rappeler notre rapport à l'Autre, aux autres, je veux dire par là, à ceux que l'on définit négativement et, avant toute chose, par leurs différences. En effet, comment qualifions-nous les langues que nous ne comprenons pas, celles qui nécessitent une articulation particulière que notre apprentissage ne nous a pas donné l'occasion d'exercer : « barbarismes », « borborygmes » ! Voilà le retour de ces « monstres oraux » que convoque l'écrivain anthropologue à la remémoration de l'apprentissage de sa propre langue, celle que l'on nomme maternelle et que l'on ne saurait écorcher à la différence de ces autres, dont les performances labiales sont pour nous logorrhées, fumeux et vastes symptômes de notre difficulté à appréhender toutes ces différences qui ont la fâcheuse habitude de rendre précaire et surtout « un parmi les autres », notre rapport au monde que l'on voudrait vrai, unique, essentiel.

Ainsi, en deçà du jugement d'ethnologue comme Frazer, lequel appréhende les rituels primitifs sous l'égide de l'erreur

² Michel Leiris, *Biffures, La règle du jeu I*, L'Imaginaire/Gallimard, Paris, 1975, 302 pages, page 13.

scientifique, notre vocabulaire lui-même est le symptôme d'un fait de société : nous envisageons les différences culturelles en termes de vrai et de faux. En fait, c'est toute une réflexion sur la différence elle-même qui reste en suspens et, il est significatif, en ce sens, que c'est dans *les Remarques sur le Rameau d'or* de Frazer que Wittgenstein énonce : « Toute une mythologie est déposée dans notre langage.³ » S'y décline également une éthique de la différence, en filigranes, laquelle prend, parfois, cette forme : « Oui, il est important que je doive m'approprier même le mépris que quiconque a pour moi, comme une partie essentielle et importante du monde vu de ma place⁴ » Il est bien trop tôt à ce jour pour me permettre de commenter ou de décliner cette formulation différentielle et implicite de l'éthique. Cependant, il me faut l'évoquer pour comprendre l'importance de sa prémisse : « Au commencement était le fourbi », vision hypothétique qui singe sans y prendre goût une vérité éternelle. Cette phrase se pose donc comme une hypothèse de travail qui seule permet, à mon sens, une forme de comparatisme philosophique faisant apparaître les connexions intermédiaires que les grands systèmes s'ingénient à masquer, en élégants prestidigitateurs. En effet, il s'agit de détecter sans tenter de ceindre, des dépôts mythologiques, des ritualités fonctionnelles, lesquels constituent notre expérience humaine de ce grand fourbi, qu'il s'agisse de l'enfance de l'humanité ou de celle de chacun de ses exemplaires. Cependant, évitons d'ores et déjà un écueil qui nous tend les bras du fait de cette expression fallacieuse d' « enfance de l'humanité ». En effet, il ne s'agit pas pour moi de dire que « le bon sauvage », « l'homme naturel », l'homme a-culturel entretient un rapport fictionnel au monde de même que les enfants se racontent des histoires. Non, mon propos est bien le suivant : l'homme, dans la construction même de son univers, c'est-à-dire de la réalité –terme sur lequel nous reviendrons évidemment-, ne sait faire autrement, et cela quelque soit la nature de ses entreprises, que de se réapproprier ce fourbi, ce vague monde hostile, c'est-à-dire littéralement de l'inventer à nouveau. En ce sens, l'étrangeté des mots, dans la période d'apprentissage,

³ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, op.cit. , page 21.

⁴ Ibid., page 22.

est un symptôme révélateur de cette manière, ou plutôt de ces manières, de faire des mondes. Par la suite, quand nous commençons à être imprégnés de cette façon de faire, nous perdons cette faculté de nous étonner, cet émerveillement que procurent, dans les débuts, ces monstres fabuleux que sont nos mots les plus ordinaires. Parfois, seulement, et encore, faut-il être curieux, nous retrouvons cette joie facile en découvrant d'autres cultures, d'autres façons d'être au monde. L'expérience artistique est aussi l'occasion de retrouver le goût de l'étonnement, à chaque fois, mais est-ce si évident ?

L'homme de la rue, cependant, ne vit pas dans ce grand fourbi, du moins ce n'est pas ça vivre pour lui, comme pour nous tous. Comme l'écrit Ernst Bloch, dans *Experimentum Mundi* : « Vivre, au sens transitif, présuppose la rotation devant notre regard de ce qui peut être vécu.⁵ » Ainsi, nous avons la conscience de vivre une fois seulement après avoir intégré un certain ordre, une certaine organisation de cet informel monde dont on ne saurait que faire sans les mots, les hypothèses, les histoires. En amont, nous sommes dans le gargouillement de l'enfance, dans le « balbutiement » de la vie, ce qui ne l'est donc pas encore et il est intéressant de noter comment, à tous points de vue, la vie commence quand on sait la prononcer. Le problème est le suivant : si ce que nous appelons « réalité » est en somme une version ordonnée de ce vague, mue par la relativité des points de vue, comment se fait-il que, au sein d'une même communauté, nous nous accordions tous à peu près, sur ce que nous considérons comme telle ? Cette question qui prend tout l'apanage de la pertinence n'en a que les plumes. En fait, c'est un cas typique de « question pour philosophes », c'est-à-dire, un peu abruptement, une question que personne ne se pose non pas par paresse ni par manque de qualification mais bien parce que, cela va de soi. Cette interrogation que je me formule, bonne élève !, est un énoncé vide. Nous apprenons par répétitions, la transmission est géologiquement stratifiée en couches régulières : il n'y pas d'autres manières d'apprendre. Ainsi, comme l'écrit Nelson Goodman : « La largesse d'esprit ne saurait se substituer au dur

⁵ Ernst Bloch, *Experimentum Mundi, question, Catégories de l'élaboration, Praxis*, traduction de Gérard Raulet, Payot, Paris, 1981, 273 pages, page 12.

labour. ⁶» Nous avons tendance à penser que la réappropriation de ce fourbi hostile et sans forme, l'invention du réel, relève d'une paresseuse fantaisie, repoussoir de la connaissance, or, l'activité imaginative est rigoureuse et se conjugue avec la compréhension. Selon Iris Murdoch : « La fantaisie est l'ennemi rusé de l'imagination intelligente dont le pouvoir est plus authentiquement inventif [...] ⁷» De ce fait, notre réalité est mue par la force de l'habitude et nous puisons sans cesse dans un fond commun sur lequel nous nous entendons. Nous avons par ailleurs également tendance à dénigrer cette puissance coutumière, laquelle il est vrai, balaie souvent d'un geste la connaissance technique durement acquise. Ainsi, des étudiants en médecine interrogés dans un bar sur la question de la circulation des liquides dans le corps, de leur absorption à leur évacuation, vont-ils, pour la plupart, dessiner hâtivement au dos de leurs sous-bock un simple conduit allant de la bouche à la vessie...

Le réel et sa norme

Ce que nous appelons réalité et que nous reconnaissons comme telle peut être en quelque sorte conçu comme une vaste forme tissée des connaissances que nous avons pu acquérir sur notre milieu, de la crainte et de la curiosité que peut nous inspirer ce dernier, des hypothèses plus ou moins probantes sur son origine et la nôtre. L'ensemble du corpus évolue évidemment tel un vaste corps encombrant et malhabile en fonction de la variation de l'ensemble de ces critères dont j'ai loin d'avoir fait le tour. Evidemment, cette conception du réel est également colorée de variations qui peuvent être importantes selon l'individu, c'est-à-dire selon ses croyances, sa profession, son âge, ses coordonnées espace-temps. Il est évident, me semble-t-il, que la réalité ne recouvre pas tout à fait le même fourbi pour l'enfant, l'homme religieux et le scientifique. Il y a donc une myriade de versions de cette réalité lesquelles, en tout état de cause, communiquent, s'enrichissent, s'opposent et se

⁶ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Folio essais/Gallimard, Paris, 1992, 228 pages, page 42.

⁷ Iris Murdoch, « Littérature et Philosophie », in *La tentation romanesque ; Ecrits sur la philosophie et la littérature*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Contretemps/La table ronde, Paris, 1997, 377 pages, page 36.

répondent. En somme, il s'agit du mouvement de la vie elle-même et c'est en ce sens, bien évidemment, que « vivre » se confond avec son énonciation. La reconnaissance individuelle passe par l'adoption d'un certain nombre de règles, lesquelles structurent et fédèrent telle ou telle version du monde. En effet, l'énonciation est fondamentale dans la construction du réel et, de par sa mise en action elle-même, elle entraîne nécessairement la conception de ses règles. D'ailleurs, comme l'écrit Erving Goffman qui a tenté de penser la réalité, cette mise en ordre viable dans sa théâtralité :

C'est un lieu commun de dire que des groupes sociaux différents expriment de façon différente des attributs tel que l'âge, le sexe, la résidence et le statut de classe, et que dans chaque cas ces attributs constituent un matériau brut qui est ensuite façonné par la constellation complexe des différents modes de comportement, propre à chaque culture. Dans ces conditions, être réellement un certain type de personne, ce n'est pas se borner à posséder les attributs requis, c'est aussi adopter les normes de la conduite et de l'apparence que le groupe social y associe.⁸

Ce propos sociologique, bien que s'intéressant davantage à la structure sociale qu'à la forme de vie, donne à voir cette connexion intermédiaire liant existence et réalité dans une ritualité partagée. Pour autant, il me semble que ce que Goffman décrit comme étant le fonctionnement de celui qui « est réellement » correspond davantage à l'adoption de règles plutôt que de normes. Cette distinction n'est pas une simple subtilité de vocabulaire et les deux termes, règle et norme, recouvrent des modalités différentes lesquelles entrent en ligne de compte dès lors qu'il s'agit de ce que l'on admet comme réel et, surtout, dans sa forme comparatiste. En fait, il s'agit pour moi de donner à voir le fait que, dès lors que deux conceptions de la réalité s'opposent, nous avons tendance à juger en termes de vrai et de faux.

Repositionnons-nous dans la conception ludique et théâtrale propre à Goffman, car cette posture permet de donner à voir

⁸ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. la présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Le sens commun/Les éditions de Minuit, Paris, 1973, 251 pages, page 76.

certaines de ces fameuses *liaisons intermédiaires*. Les comportements que le sociologue décrit correspondent au suivi d'une règle. Il s'agit en effet d'adapter sa conduite en référence à celle-ci. Je vais réviser mon comportement dès lors que l'on me montrera que je la transgresse. En ce sens, suivre une règle présente deux caractéristiques majeures : l'immédiateté et le mimétisme. Dans la seconde philosophie wittgensteinienne, nous retrouvons ses deux aspects. En effet, le jeu de langage régi par une règle comporte, pour être complet, une action correspondante à une requête qui s'apparente à une réaction immédiate. D'autre part, la reconnaissance dudit jeu de langage se fait par mimétisme, il s'agit des fameux « airs de famille ». Comme Bouveresse en fait la synthèse : « C'est la règle qui crée le point de vue auquel tous ces cas, aussi différents que possible à d'autres égards, peuvent être identifiés et perçus comme ayant été traités de façon identique. ⁹ » Il se trouve que notre façon d'apprendre et de comprendre passe par ce mimétisme que l'on trouve aisément à détecter dans les conduites enfantines. De plus, nous considérons « avoir compris », dès lors que nous entretenons avec ladite règle une certaine immédiateté. Ainsi, l'instituteur détecte l'erreur dans le temps d'hésitation et de doute. Pour autant, la vie en société est régie par l'idée qu'il ne s'agit pas seulement de se référer à une règle et de la suivre, il s'agit, plus profondément de s'y conformer. Dès lors, comme l'explique avec une grande clarté Pierre Livet, il ne s'agit plus de règles mais bien de normes :

Or les normes sociales n'exigent pas qu'on les suive. Elles sont satisfaites dès lors que l'on s'y conforme. Dans la mesure où les normes sont liées à des sanctions (nous reviendrons sur ce point) ces sanctions ne peuvent se déclencher simplement parce que nous soupçonnerions quelqu'un de ne pas vouloir suivre la norme, mais de simplement s'y conformer. [...] Et les normes limitent donc notre capacité à critiquer les conduites de nos semblables parce que nous les soupçonnons de ne pas avoir les mêmes intentions que nous.¹⁰

⁹ Jacques Bouveresse, *La force de la règle, Wittgenstein et l'invention de la nécessité*, Collection critique/Les éditions de Minuit, Paris, 1987, 175 pages, page 38.

¹⁰ Pierre Livet, *Les normes*, Vocation philosophe/Armand Colin, Paris, 2006, 168 pages, page 30.

Les normes sont donc plus directement liées à la détection de leurs transgressions. De ce fait, et cela pour revenir enfin à notre conception de la réalité, si nous considérons les règles qui régissent notre rapport au grand fourbi non plus comme des règles dont l'applicabilité suggère une zone d'indétermination mais comme des normes, dès lors notre rapport culturel aux autres versions possibles de ce grand fourbi ne se fera plus sous l'égide d'un comparatisme curieux mais prendra évidemment les traits d'un jugement de valeur. Il me semble cependant que la distinction norme/règle n'a pas seulement à faire à une différence de rapport avec la transgression, il s'agit avant tout, en mon sens, d'une occultation majeure de la créativité.

La question des règles est centrale dans la pensée wittgensteinienne. En effet, il s'intéresse à notre langage d'un point de vue de grammairien, c'est-à-dire, sous l'égide de ses règles. Les mathématiques font l'objet d'un grand intérêt dans la mesure où elles représentent la forme langagière réglée par excellence et, pour finir, son ethnologie fictive porte souvent sur une suspension hypothétique de l'une de nos règles : « Imaginez cette possibilité étrange : nous aurions jusqu'à présent toujours commis une erreur de calcul dans la multiplication 12×12 .¹¹ » On peut se demander quel est l'intérêt de ce jeu suspensif qu'aime à pratiquer Wittgenstein. Il me semble que cette démarche quasi oulipienne tend à montrer non pas tant la relativité des règles qui régissent notre vivre ensemble que leur créativité. C'est l'invention perpétuelle de nos formes de langage que le philosophe nous donne à voir. Bouveresse réfléchit sur la façon dont Wittgenstein conçoit les rapports entre les mathématiques et le monde réel. :

Wittgenstein décrit le mathématicien comme inventant sans arrêt de nouvelles formes de représentations [...]. Son idée est que nous devons concevoir la démonstration essentiellement en termes de modification ou d'innovation conceptuelles, et non

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les fondements des mathématiques*, éditées par G.E.M. Anscombe, G.H. Von Wright et Rush Rhees, traduit de l'allemand par Marie-Anne Lescourret, Bibliothèque de philosophie/Gallimard, Paris, 1983, 351 pages, page 85.

d'exploration de contenus conceptuels dont les caractéristiques préexisteraient à la démonstration.¹²

Il y a évidemment dans cette remarque une claire contestation de notre accès aux faits, de la possibilité philosophique d'accéder à quelque chose d'antérieur et de plus essentiel que nos pratiques langagières, contestation sur laquelle nous reviendrons. Pour l'heure, il s'agit plus simplement de voir la créativité des règles que la mutation normative abhorre et fait disparaître. Wittgenstein attribue à la philosophie la seule tâche de décrire les pratiques langagières et nos façons d'agir, ses exercices suspensifs sont une forme de contrainte intellectuelle à laquelle le philosophe se soumet afin de mieux se ressaisir du langage. En ce sens, la comparaison avec l'ouliipo et en particulier avec son instigateur George Perec n'est pas sans fondement. En effet, la disparition des parents de l'écrivain dans les camps de la mort lui avait ôté les mots pour le dire, les exercices oulipiens l'ont rendu possible : « L'extermination avait emporté jusqu'au langage pour le dire. Pour s'en ressaisir, il lui a fallu utiliser des contraintes, comme celle de la Disparition de la lettre E.¹³ » Wittgenstein nous demande sans cesse d'avoir le courage de vivre sans cette théorisation philosophique névrotique. Le glissement de la régularité à la normativité qui guide et oblige à une sélection du monde sans pour autant prendre l'apparence d'une contrainte est l'expression de cette irrésistible envie de théoriser. Elle rejette la créativité et par là même la fiction.

La réalité en son récit

« Au commencement était le fourbi » pourrait être, en tout état de cause, la première phrase d'une cosmogonie quelconque. La cosmogonie est une forme de récit « total » car elle relate à la fois l'origine mythique de l'univers et de ses êtres mais décrit également l'émergence des sociétés. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que ce type de récit est la Création par excellence

¹² Jacques Bouveresse, *Le pays des possibles, Wittgenstein, les mathématiques et le monde réel*, collection critique/Les éditions de Minuit, Paris, 1988, 219 pages, page 63.

¹³ « *Enfants et victimes de bourreaux* », Aliette Armel, *Le magazine littéraire* n°467, septembre 2007, pages 50-51, page 50.

puisqu'il s'agit toujours de remonter au point unique de l'origine du monde. Comme l'écrit Mircéa Eliade à ce propos dans *Aspect du mythe* :

Tout mythe d'origine raconte et justifie une « situation nouvelle »- nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas dès les débuts du Monde. Les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le monde a été modifié, enrichi ou appauvri.¹⁴

Ainsi, le récit mythique a la particularité de lier dans une même histoire l'origine du monde, ce vague fourbi et les connaissances que l'homme a pu acquérir sur son milieu. C'est l'usage que l'homme socialisé fait de ce monde qui est conté dans le récit mythique, usage qui fait écho à la situation originelle imaginée. Il est intéressant par ailleurs de noter que ces récits mythiques sous leur forme chantée ont souvent, comme le rapporte Mircéa Eliade, des fins médicales. Il va de soi qu'il ne s'agit pas uniquement de chanter pour guérir mais, le chant accompagne un geste guérisseur en racontant comment l'homme s'est approprié l'usage de telle ou telle plante. Cet usage des chants mythiques a été l'objet, et l'est encore, de fantasmes tout occidentaux sur les guérisseurs et leurs pouvoirs. En un sens, ce fourvoiement rappelle les remarques de Wittgenstein sur *le Rameau d'or* de Frazer :

Je lis, parmi de nombreux exemples semblables, la description d'un roi de la pluie en Afrique, à qui les gens viennent demander la pluie lorsque vient la saison des pluies. Or cela veut dire qu'ils ne pensent pas réellement qu'il puisse faire de la pluie, ils le feraient, autrement, pendant la saison sèche durant laquelle le pays est « un désert aride et brûlé ». ¹⁵

Ainsi, ces exemples montrent les égarements auxquels on s'expose en théorisant là où il faudrait se borner à décrire des pratiques. Cela étant, ce que je voudrais mettre en exergue, pour l'heure, à propos de ces récits mythiques, est le fait qu'ils mêlent des

¹⁴ Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Folio essais/Gallimard, Paris, 1963, 249 pages, page 36.

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, op.cit., page 22.

connaissances scientifiques à un récit imaginaire de l'origine. En ce sens, la mythographie est un exercice pluridisciplinaire qui fait merveilleusement coexister des connaissances techniques et des croyances. Ainsi, compréhension et création se trouvent imbriquées dans cette façon particulière de faire des mondes dont nous avons perdu la logique en raisonnant sans cesse de manière dichotomique. Pourtant, si nous avons perdu la vision mythographique au sens où nous avons tendance à considérer ces formes de récit comme de pures fantaisies, dans notre gestualité et dans les réponses que l'on peut donner aux enfants, nous en conservons le sens.

Dans nos sociétés contemporaines, les hommes et les femmes que nous sommes se font les porteurs de représentations archaïques, de mythes sur notre origine, c'est-à-dire sur la naissance d'un enfant, de manière tout à fait consciente et volontaire et cela, en dépit des rudiments biologiques que chacun d'entre nous a pu acquérir durant ses années de collège. En effet, à la question typique de l'enfant qui demande à sa mère : « Dis maman, comment on fait les bébés ? », celle-ci va, dans une grande majorité de cas, répondre : « Papa a mis une petite graine dans le ventre de maman. » Ce à quoi l'enfant éveillé et peut-être déjà suspicieux à l'égard de cette réponse surprenante lui répondra : « Heureusement que mon petit frère n'a pas été une tomate. » Cela étant, dans le récit, il s'en est fallu de peu... Sans entrer dans les conséquences idéologiques sur la place de l'homme et de la femme, que cet exemple courant amène à mettre subrepticement en place depuis la plus tendre enfance, il est intéressant de voir que cette description d'une pratique contemporaine montre que, si nous considérons comme des sous-genres les récits mythiques d'autres cultures, nous prenons grand soin des nôtres et, plus profondément, nous les considérons comme meilleurs pour nos enfants que la simple vérité biologique. Pourtant, pour rester dans une explication imagée, il ne serait pas plus troublant de répondre à l'enfant : « Papa et maman ont chacun une petite graine qui se sont mélangées. », ce qui resterait somme toute plus proche de ce que l'on sait scientifiquement sur la procréation. Cela étant, ce sont les représentations de l'homme et de la femme qui s'en trouveraient modifiées et c'est justement ce qui est en jeu dans cette réponse rituelle. La ritualité est au cœur de nos vies et cela même dans la

contemporanéité. Si nous avons donc des difficultés à voir les récits mythiques comme des liaisons intermédiaires, tout en continuant à transmettre, au moins oralement, certaines de nos représentations mythiques, certains écrivains recréent, à mon sens, une forme de mythographie du monde moderne. Les exemples sont nombreux et j'ai bien trop peur de mal les choisir. Borges, l'écrivain à la folle érudition, me semble incarner parfaitement ce renouveau de la figure du mythographe. Alan Pauls, dans un « manuel d'utilisation » consacré à la lecture de l'écrivain argentin décrit ceci :

Ce n'est pas la Vérité de la métaphysique qui « passe » à travers l'exemple du truco, et l'infini ne franchit pas intact le tamis de la boîte à biscuits. Mais dans le frottement entre l'idée et son incarnation, entre la haute culture et les illustrations populaires, naît une chose qui s'appelle fiction : une chose faite de traductions manquées, d'insuffisances, d'incongruités réciproques, mais davantage capable que tout autre de recueillir idées, concepts, formules, toutes les abstractions du monde, pour leur donner un visage et un nom, et les faire voyager vite, très vite, plus vite que la lumière.¹⁶

Il y a dans cette description haute en couleurs de la fiction, une opposition nette à la métaphysique et, par là, à la philosophie laquelle a condamné sévèrement l'art de la fabula.

Le plus grand mythographe de la cité grecque est bien évidemment Homère. Ce dernier a une autorité considérable à Athènes où il joue un rôle de première importance dans l'éducation. Homère est un poète, il représente même à lui tout seul, l'excellence du poème épique. La poésie homérique dépasse ce que l'on appelle poésie aujourd'hui, elle englobe tous les genres, tous les savoirs et nous semble vertigineuse d'obscurité à bien des points de vue. Malgré cette complétude de la poésie mythographique, quelque chose en nous, nous dont l'éducation poétique se cantonne à la récitation laborieuse de quelques vers dans les petites classes, quelque chose donc résiste à penser qu'un poète, aussi océanique fut-il, pouvait ainsi enseigner la vertu. Dans

¹⁶ Alan Pauls, *Le facteur Borges*, traduit de l'espagnol par Vincent Raynaud, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2006, 188 pages, page 170.

la *République* de Platon, Homère est mis durement en accusation pour être finalement chassé de la cité idéale en ces termes :

Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable ; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir [...] ;¹⁷

Sous une formulation châtiée et urbaine, c'est un rejet clair, univoque et sans appel qui s'exprime. Les artistes n'auront pas droit de résidence dans la cité de Platon, dans cette bourgade pour philosophes où la métaphysique règne. En effet, le reproche majeur fait à Homère et aux artistes en général, parmi lesquels le poète est encore le plus respectable est de produire des faux semblants qui caricaturent pernicieusement les idées et, par là, en souillent la pureté. La philosophie aime l'immuable et la métaphysique plus que tout. Ainsi, nos outils philosophiques sont bien mal taillés pour penser la fiction, pour décrire des pratiques et en découvrir la ritualité. Dans *le feu et le soleil*, Iris Murdoch nous propose un étonnant portrait de Platon en démiurge contrarié auquel j'ai du mal à croire. Pour autant, philosophe et écrivain à la fois, elle esquisse une description de la tentative (tentation ?) artistique fine :

Le (bon) artiste humain, que Platon considère en tant que tel comme une vile caricature, essaie de représenter le monde partiellement déchu tel qu'il est, et, du même coup, de produire quelque chose de beau et de plaisant.¹⁸

L'artiste, écrivain ou plasticien, tente donc, à l'aide de matériaux divers, par le biais de différentes formes langagières, de décrire l'usage du monde, de comprendre les pratiques humaines en s'intéressant à leur mise en œuvre, à leur fonctionnement, en tentant donc de voir l'humain dans sa gestualité. Il me semble que le portrait qui se dessine ici en filigrane n'est pas seulement celui

¹⁷ Platon, *La République*, traduit par Robert Baccou, GF Flammarion, Paris, 1966, 610 pages, page 149, République III, 398 a.

¹⁸ Iris Murdoch, « *Le feu et le soleil* », in *L'attention romanesque*, op.cit., page 363.

de l'artiste pris dans sa généralité, il s'agit, me semble-t-il, d'un portrait de Wittgenstein qui fut, par ailleurs mais certainement pas par hasard, le professeur de philosophie d'Iris Murdoch. L'œuvre de Murdoch révèle-t-elle sa part non écrite ?

« La montée des circonstances »

Irréalisme

L'artiste, le philosophe, le philosophe-artiste, l'homme de savoir, et les conteurs d'histoires, prêcheurs de bonnes paroles ou oiseaux de mauvais augure tentent donc de nous livrer une description convaincante du grand fourbi afin de le rendre viable, afin de le rendre réel, afin que nous puissions y vivre sans y mourir de peur, sans s'y entretuer constamment. Débutant en grande pompe avec un « once upon a time » cosmogonique –« au commencement était le fourbi »-, à l'évocation de ces monstres grammaticaux fantastiques, avec cet amour du merveilleux qui suinte partout, et bien contre mon gré, rongé pourtant mon frein afin de ne pas à y aller à mon tour de mon évangile non canonisable, j'étais en droit de m'attendre à des premières constatations plus panachées. Au lieu de cela, elles sont sobres, minimales. Elles ne brillent ni par l'ambition réaliste, ni par la virtuosité théorique. En cela, elles se voudraient secrètement d'inspiration wittgensteinienne tout en rougissant instantanément de cette prétention. Mais de quoi s'agit-il exactement ? En essayant de décrire nos pratiques, c'est-à-dire nos manières d'user de ce monde, celles-ci sont apparues comme des gestes mus par une certaine ritualité, une forme de régularité. Pour autant, de par une irrésistible légèreté ou animés par une secrète envie de prendre cinq minutes la place du Père (tant qu'il a le dos tourné), nous avons tendance à glisser subrepticement de la régularité à la normalité. En d'autres termes, nous avons tendance à idéaliser nos pratiques rituelles, à vouloir ériger les règles de notre vivre ensemble au rang de vérités éternelles. C'est en ce sens que, faire taire le prophète, se borner philosophiquement à ne considérer que le symptôme descriptif apparaît instantanément comme l'indice d'une sécheresse intellectuelle sans précédent. Mais tenons bon. Si cette position d'inspiration wittgensteinienne n'est pas idéaliste, elle n'est pas non plus inspirée par le réalisme. En effet, nous avons, de toute façon, tendance à « glisser » vers des explications causales du monde en « glosant » sans reddition et sans pudeur sur

nos descriptions du grand fourbi lesquelles nous laissent affamés, littéralement sans fin. En fait, tout se passe comme si les hypothèses scientifiques ou philosophiques qui sous tendent notre conception du monde s'instauraient en grandes vérités, par la force de l'habitude, par leur aptitude à durer, ou non. Il est intéressant de voir comment, lorsque l'on part de descriptions, deux positions philosophiques, idéaliste et réaliste, apparemment opposées, nous révèlent une même force de conviction, à savoir que l'homme est en mesure de formuler des vérités sur le monde. Dans les deux cas, la vérité à est découvrir. En ce sens, ces deux conceptions ont également pour point commun de rejeter le prélude suivant : « Au commencement était le fourbi ». Au dernier mot, il faut substituer le terme de « vérité ».

Pascal Engel dans la *Norme du vrai* fait une synthèse de cette origine commune :

De ce point de vue, le réaliste comme l'antiréaliste sont d'accord pour dire que le vague n'est pas un trait de la réalité, mais de notre connaissance. Mais ils le disent au nom de conceptions radicalement différentes de la vérité : pour le premier le vague est un trait de notre connaissance parce que la réalité ne peut pas elle-même être vague, alors que pour le second, le vague est un trait de notre connaissance parce qu'il ne peut être un trait d'autre chose, car aucune réalité transcendante à notre connaissance n'existe.¹⁹

A défaut de la possibilité même d'une qualification positive (les silences de notre vocabulaire sont parfois aussi éloquents que sa dilatation), il me faut donc m'avouer à moi-même mon irréalisme latent. Si je manque de réalisme et d'idéalisme, je ne veux pas manquer de courage. Cette attitude éthique est par ailleurs inspirée par le philosophe autrichien dont Aldo G. Gargani rapporte des paroles en tout point poétiques : « Le courage, et non le talent, même pas l'inspiration, est le grain de moutarde qui croît jusqu'à devenir un grand arbre.²⁰ » Si la qualification soustractive de cette

¹⁹ Pascal Engel, *La norme du vrai, Philosophie de la logique*, Nrf essais/Gallimard, Paris, 1989, 472 pages, page 273.

²⁰ Aldo G. Gargani, « *Ethique, psychanalyse et écriture philosophique*, traduit de l'anglais par Serge Claeys, in *Wittgenstein et la critique du monde moderne*, essais/La lettre volée, Bruxelles, 1996, 125 Pages, pages 63 à 82, page 68.

posture se confond donc avec l'irréalisme, un adjectif convenablement positif à l'égard de Wittgenstein serait peut-être donc « poétique ». Cet irréalisme philosophique va de pair avec une reconnaissance de la place de la fiction, dans ses manifestations rituelles, au cœur de notre vivre ensemble. En effet, les incursions répétées de Wittgenstein dans le domaine de l'ethnologie fictive ont pour but de nous montrer que l'adoption d'une forme de représentation déterminée, d'une certaine conception du réel dépend, bien plus que nous ne le souhaiterions, de facteurs circonstanciels qui n'ont pas nécessairement une « raison d'être » précise et distincte., comme nous avons essayé de le voir, nous organisons notre fourbi selon nos capacités d'observation et d'organisation mais aussi en fonction de nos croyances, de nos peurs, du rôle et de la place que chaque acteur social se doit de tenir et tout se mêle si bien que le Thomas des temps modernes peut très bien baisser les yeux devant un chat noir, encourager ses enfants à faire leurs lettres au Père Noël ou même se signer à l'église...En somme, il s'agit bien, toujours et encore, de s'efforcer de voir quand on a tendance à vouloir juger, classifier, ordonner, en brisant les connexions intermédiaires qui existent secrètement entre des attitudes rationnelles et d'autres qui le sont beaucoup moins. En fait, « voir » est ici conçu comme une véritable activité et non pas comme une méthode d'enregistrement passive et prétentieusement objective. En effet, la neutralité objective, fantasme philosophique par excellence, n'en a que le nom car cette posture porte en elle ses préférences, son goût pour les facteurs raisonnablement efficaces.

S'efforcer de voir est une activité à la fois beaucoup moins ambitieuse (L'objectivité n'est elle pas ubris divine déguisée en sagesse ?) et beaucoup plus laborieuse. En effet, ingrate est la place de celui qui doit se faire l'écho discret des pratiques humaines car, il s'agit bien de voir, c'est-à-dire de prendre en compte l'ensemble des facteurs circonstanciels, lesquels circonscrivent une forme de vie parce qu'ils en sont l'usage, le corps même. L'exercice de la vision consiste en une transcription des usages du monde et cet exercice est ingrat dans la mesure où il réclame une suspension ponctuelle de l'ego. Ainsi, la posture irréaliste qui rend possible la vision nécessite l'écoulement de ce Soi dans le monde. Musil écrit :

Comme la possession de qualités présuppose qu'on éprouve une certaine joie à les savoir réelles, on entrevoit dès lors comment quelqu'un qui, fût-ce par rapport à lui-même, ne se targue d'aucun sens du réel, peut s'apparaître un jour, à l'improviste, en Homme sans qualités.²¹

L'homme sans qualités dont il est question dans le récit de Musil, Ulrich, traverse son époque en « traînant une ligne dans l'eau » ce qui lui permet de voir et de décrire les pratiques de sa Cacanie. Il s'agit de s'exercer à voir l'usage du monde et il est intéressant de noter que Nicolas Bouvier, dans son ouvrage du même titre (*L'usage du monde*), évoque cette absence de qualités dans sa positivité soustractive, posture irréaliste de l'infatigable curieux :

Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr.²²

Ces citations de Musil et de Bouvier ne manquent de poésie et, il est notable que dans cette possibilité particulière de voir et de décrire, l'acte poétique est bien souvent le chemin le plus praticable. Le poétique rend possible cette description des usages. D'ailleurs, Wittgenstein, tout en souhaitant faire de la philosophie une description des pratiques humaines déclarait que celle-ci devrait s'écrire comme de la poésie. Ce n'est donc pas nécessairement par erreur ou par hasard que Denis Roche, poète et photographe, a rendu hommage au philosophe autrichien dans la composition d'images photographiques mettant en scène un appareil photo, images que j'évoquerai plus en détails ultérieurement. On retrouve dans la pratique poétique de Denis Roche cette même négativité à l'œuvre, cette tierce posture, cet irréalisme nécessaire à la vue de la fiction à l'œuvre dans notre réalité. Ces écrits portent l'impact de cette qualification

²¹ Robert Musil, *L'Homme sans qualités tome I*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Editions du Seuil, Paris, 1956, 833 pages, page 22.

²² Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1992, 418 pages, page 418.

soustractive comme le *Mécrit* dont Christian Prigent dit : « Le texte de Roche se constitue de fait comme une somme de soustractions.²³ »

La manière poétique

Outre cette qualification soustractive de l'espace poétique et créatif de Denis Roche, celui-ci dit « croire à la montée des circonstances²⁴ ». Pour autant, il circonscrit cette description des facteurs à l'acte artistique, photographique. Il s'agit pour lui de la seule possibilité d'un exercice esthétique valable. De fait, en évoquant la poésie imminente, latente dans toute tentative descriptive des pratiques humaines, je trahis moi-même mon propos. En effet, cette évocation de la poétique du discours a tendance à faire oublier la proposition de départ, à savoir que la réalité n'est pas autre chose que cette transmission orale, écrite, implicite de cet usage protéiforme du monde. Ainsi, la poésie proprement dite, l'activité artistique dont nous reparlerons évidemment tente, à chaque fois, de relater cette expérience totale du monde. Pour autant, loin de moi l'idée de limiter l'usage de la fiction aux seules activités artistiques. Non, il s'agit bien de montrer que, lorsque l'on veut donner à voir, dans un discours philosophique, le fait que la construction de la réalité dans toute forme de vie passe par des pratiques ritualisées, le poétique s'en mêle toujours un peu. C'est pour ses raisons que Wittgenstein est souvent qualifié d'obscur, d'étrange voire de mystique. Comme l'écrit Claude Savary : « C'est au moyen d'interrogations continues qu'une manière poétique de faire sert de matrice au discours philosophique.²⁵ » Ce rappel réflexif qui recadre plus largement le propos est important car c'est bien la conception du réel qui est en jeu et pas seulement la conception artistique, même si les deux sont évidemment liées. En effet, parler d'une pratique poétique uniquement en termes d'activité artistique peut très bien

²³ Christian Prigent, *Denis Roche*, Poètes d'aujourd'hui/Seghers, Paris, 1977, 189 pages, page 69.

²⁴ Denis Roche, *Ellipse et laps*, Collection photo-cinéma/Maeght éditeur, Paris, 1991, 167 pages, page 69.

²⁵ Claude Savary, « Wittgenstein, De la philosophie comme thérapie linguistique de la poésie », *Revue canadienne d'esthétique*, volume 10, automne 2004, revue électronique de la société canadienne d'esthétique.

s'accommoder d'une conception réaliste ou idéaliste du réel. Par contre, reconnaître la fictionalité au cœur même de la réalité en la décrivant comme ensemble des pratiques réglées trace nécessairement une voie autre, une troisième posture ni réaliste ni idéaliste, peut-être irréaliste. Quand bien même le mot « fiction » est encore peu apparu dans la tentative réflexive à laquelle je m'adonne ici, le chemin irréaliste en conditionne nécessairement la présence. La fiction est implicitement présente dans cette version-ci du monde et c'est pourquoi le recadrage présent autour de la poétique comme manière et pas seulement en tant qu'acte, lequel me semblait nécessaire, est une prise de position forte ou plutôt l'engagement dans une voie définitivement laborieuse. Pour autant, si cette voie est glissante et nos outils linguistiques, tant sur le plan du vocabulaire que de la grammaire, mal adaptés, elle est tout autant libératrice car elle redonne une certaine viabilité à une vision ouverte de la fiction dont notre usage en a terriblement déterminé le sens.

Une langue dite vivante, par opposition à une langue morte, se définit comme telle tant que ses usages évoluent et se modifient encore. Ainsi, sont éditées tous les ans de nouvelles versions de dictionnaires lesquels font état de l'apparition et de la disparition de certains mots mais aussi de l'évolution du sens de ces mots. De ce fait, certains sens se perdent quand certains usages disparaissent. Il y a dans notre langage une correspondance automatique et commune entre sens et usage, correspondance dont nous nous soucions peu à tort, car cette pratique en dit long, ou plutôt nous montre beaucoup de liaisons intermédiaires de notre façon de penser. On constate donc une dilatation du vocabulaire (augmentation du nombre de mots) pour une déperdition du sens (chaque mot voit le nombre des usages réduit). En fait, tout se passe comme si nous utilisions de plus en plus de mots pour dire de moins en moins de choses...A contrario, les anciens avaient moins de mots mais ceux-ci pouvaient prendre des sens très variables selon le contexte d'usage. Cette différence d'usages du langage n'est pas une simple maniaquerie de linguiste (bien qu'elle puisse expliquer par ailleurs en partie les difficultés de traduction), elle se répercute automatiquement sur la façon de concevoir le monde. En effet, la séquentialisation systématique du langage prend forme dans un découpage de plus en plus spécialisé des

formes du discours c'est-à-dire des savoirs. Ainsi, si l'humaniste du XV^{ème} siècle est un érudit, aujourd'hui les philosophes ne comprennent plus les écrivains qui ne comprennent plus les scientifiques...Ce découpage va même plus loin puisque les philosophes entre eux, selon leurs spécialisations, leurs continents et leurs maîtres à penser, ne peuvent même plus dialoguer. Parfois même, c'est l'héritage d'un philosophe (comme Wittgenstein) qui se voit amené à un démembrement grotesque et stérile (tu prends la tête et je garde le reste) qui ne dévoile qu'un toc dichotomique que l'on emploie à tout va à défaut d'être en mesure de déployer une pensée. Ainsi, il n'y a peut-être que dans cette « manière poétique » que l'on retrouve un peu la possibilité d'une description harmonieuse de l'homme en son contexte. Comme l'écrit Edouard Glissant, dans son intense densité :

La poésie est le seul récit du monde et elle discerne ces présences et elle rajoute aux paysages et elle révèle et relie les diversités et elle devine et nomme ces différences et elle ouvre tellement longuement sur nos consciences et elle ravive nos intuitions. Au long de ce temps qui nous concerne et passe pour nous, elle désigne et elle accomplit cette quantité (des différences) qui se réalise et qui fournit au mouvement et donne vie à l'infinissable et à l'inattendu.²⁶

Ceci en dit long sur notre approche terrifiante du mélange qui nous rend si incapable de comprendre des formes complexes de pensées (aussi bien Wittgenstein que les rites primitifs), incompréhension qui se manifeste dans l'émiettement, l'appauvrissement et la haine, enfin.

Penser une version irréaliste du réel semble être une contradiction dans les termes et ainsi nous oblige presque, afin de ne pas paraître incohérent, à prendre parti dans le débat réaliste/antiréaliste. En effet, adopter une telle posture philosophique nécessite à la fois une grande sobriété afin de se restreindre à la description de pratiques sans tomber dans la généralisation, et une grande flexibilité du regard puisqu'il s'agit

²⁶ Edouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Esthétique I, Nrf Gallimard, Paris, 2006, 216 pages, page 99.

de s'exercer à voir une culture dans son ensemble, de l'embrasser dans ce qu'elle a de plus anecdotique. Telles sont peut-être les raisons de la difficulté de compréhension de la prose wittgensteinienne laquelle, en puisant de toutes parts (ethnologie fictive, mathématiques, musique) nous oblige sans cesse à recommencer à chaque fois l'effort de compréhension. Ainsi Bouveresse dit de lui :

En dépit de l'espèce de rigueur implacable qui caractérise sa démarche philosophique, Wittgenstein s'apparente certainement beaucoup plus, en fin de compte, à la catégorie des philosophes artistes qu'à celle des philosophes scientifiques.²⁷

L'exercice irréaliste qui se manifeste donc de manière poétique (au sens où la poésie nous restitue l'homme en son fourbi), donne à voir la réalité comme usages du monde par une communauté d'hommes à un moment donné du temps. Ainsi, la possibilité de voir, si elle est de part en part antithéorique, se doit d'être nécessairement pragmatique. En effet, comme nous venons de le montrer, l'approche de Wittgenstein nécessite répétition et recommencement de l'effort intellectuel à chaque fois et pour chaque exemple. De même, comme nous l'avons déjà signalé précédemment, le « voir » est un sport laborieux et ingrat. Rien n'est acquis, jamais, pour voir la diversité des pratiques il faut se pencher infiniment sur le fini, totalement sur le particulier, rigoureusement sur le futile... Il me semble que l'attitude pragmatique n'est rien d'autre que cela : cette attention particulière qui permet de voir. Pour autant, le pragmatisme à mauvais presse. C'est peut-être le « isme » qui lui donne cette mauvaise mine ? En effet, il est associé dans les esprits à une grotesque synthèse entre la démagogie et l'opportunisme. Peut-être avons-nous simplement peur de redécouvrir une utilité philosophique dont les Anciens n'avaient pas à rougir ? Nous préférons trop souvent nous réfugier et nous regrouper sur nos acquis, nos ismes/isthmes, plutôt que de plonger dans la jungle des pratiques. La peur de vivre s'est-elle malencontreusement aventurée jusqu'en philosophie ? « Go the

²⁷ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : la rime et la raison, Science, éthique et esthétique*, Collection critique/les éditions de Minuit, Paris, 1973, 278 pages, page 12.

bloody hard way ! » disait Wittgenstein à ses élèves. Avons-nous oublié ce cri? « Le cri est un rhizome.²⁸ » écrit Edouard Glissant, c'est-à-dire la possibilité de la cime et de la racine, de la profondeur et de l'étendue, de l'unique et de la diversité. Ainsi s'espère la vision irréaliste : libre de revoir.

Ritualité

Dire que la réalité n'est pas autre chose que l'expérience transmise d'une communauté d'usages à un moment donné de l'espace et du temps, n'est pas sans conséquences sur ce que l'on peut attendre, espérer, rechercher dans nos diverses tentatives cognitives. En effet, cette focalisation sur les usages implique un nécessaire abandon de la recherche de la vérité. Au-delà de l'usage, il y a d'autres usages, et la recherche de leurs origines, de leur essence pour parler en philosophe, ne peut être autre chose que leurs récits dans lesquels on réinvente, on réenchante à chaque fois ce qui manque, la ligne dans l'eau, le filet de voix dont l'écho s'est déjà dissipé. Ainsi, dans *Marelle*, fiction-enquête dans laquelle il s'agit de se perdre pour se trouver, Julio Cortázar qui dit d'ailleurs tenter de désécrire décrit cette expérience :

Je pense aux gestes oubliés, aux multiples gestes et propos de nos ancêtres, tombés peu à peu en désuétude, dans l'oubli, tombés un à un de l'arbre du temps. J'ai trouvé ce soir une bougie sur une table et, pour m'amuser je l'ai allumée et j'ai fait quelques pas avec elle dans le couloir. Elle allait s'éteindre quand je vis ma main gauche se lever d'elle-même, se replier en creux, protéger la flamme par un écran vivant qui éloignait les courants d'air. Tandis que la flamme se redressait, forte de nouveau, je pensai que ce geste avait été notre geste à tous (je pensai tous et je pensai bien, ou je sentis bien) pendant des milliers d'années, pendant l'Age du Feu, jusqu'à ce qu'on nous l'ait changé par l'électricité. [...]

Je pense à ces objets, ces boîtes, ces ustensiles qu'on découvre parfois dans les greniers, les cuisines, les fonds de placards, et dont personne ne sait plus à quoi ils pouvaient bien servir. Vanité de croire que nous comprenons les œuvres du temps : il enterre ses morts et garde les clés. Seuls les rêves, la

²⁸ Edouard Glissant, *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, op.cit., page 112.

poésie, le jeu -allumer une bougie et se promener avec elle dans le couloir- nous font approcher parfois de ce que nous étions avant d'être ce que nous ne savons pas si nous sommes.²⁹

Cette expérience de la bougie, du feu et du soleil, d'une gestualité à la fois retrouvée et réinventée est bien celle du réel, celle que l'on fait tout le temps et pour tout, à chaque fois qu'on tente de prendre prise sur le monde, à chaque fois que l'on s'essaie à vivre. En écho, la bougie de Cortázar n'est pas un exemple anodin, pioché au hasard parmi le fourbi des ustensiles de cuisine, dans les cartons du grenier. Non, la bougie convoque le monde des ombres, la bougie fait renaître une scène philosophique ancestrale, celle de l'allégorie de la caverne au livre VII de la *République* de Platon, rituel inaugural et matrice de toutes les formes d'idéalisme depuis lors. Les prisonniers de la caverne ne voient d'abord que les ombres, puis le feu et enfin sortent de leur antre, pour découvrir les objets sous la lumière naturelle et le soleil en personne. Je ne sais si j'ai jamais vraiment bien compris ce mythe. Cependant, quand je regarde le soleil, je suis aveuglée et cet astre n'a peut-être jamais fasciné que parce qu'il permet de marcher dans la lumière et d'avoir chaud. Les hommes veulent s'approcher du soleil pour mieux l'utiliser mais le toucher, j'en doute : ils veulent vivre.

L'esclave des ombres que je suis est donc plus intéressée par ce qui se passe dans la caverne que par l'ambition de toucher un jour le soleil de la connaissance absolue et des vérités éternelles. Comme je l'ai déjà annoncé, ma cosmogonie ne semble vouloir être d'essence divine et les irréalistes sont un peu les intouchables de notre système de pensée. Il existe bien entendu de multiples interprétations et digressions de l'allégorie platonicienne qui est un peu, il serait bon de se l'avouer, notre mythe fondateur à nous, les philosophes. N'en faut-il pas un, de toute façon ? Pour ma part, en bonne élève, je considère que ce mythe est de toute première importance et peut-être vaut-il la peine qu'on tente de le voir plutôt que de le penser, n'en déplaise à mes congénères. Tentons donc de décrire la caverne en considérant non pas sa montée rude et escarpée mais ce petit mur derrière lequel se cachent les montreurs

²⁹ Julio Cortázar, *Marelle*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, L'imaginaire/Gallimard, Paris, 1966, 590 pages, pages 478-479.

de marionnettes. Intéressons-nous à ces personnages de l'ombre peu recommandables selon l'avis de Platon. Voilà donc leur pratique : façonner des statuettes d'hommes et d'animaux, dresser un mur, allumer un feu, tout ça pour mimer la vie, pour la jouer devant des prisonniers de surcroît. Quelle drôle de châtement n'est-ce pas ? Tout à coup, en décrivant ainsi le procédé, m'apparaît un air de famille, une liaison intermédiaire entre deux châtements : le sort des prisonniers platoniciens et le traitement expérimental du jeune Alex, le héros ultraviolent du roman *L'orange mécanique* d'Anthony Burgess porté à l'écran par Stanley Kubrick. Comme le dit l'écrivain dont l'œuvre a fait l'objet de nombreux malentendus : « La violence ne constituait pas l'essentiel de l'Orange mécanique. L'important, pour moi, le véritable sujet était le débat philosophique fondamental sur le libre arbitre.³⁰ » En effet, comme l'explique également l'auteur la fin la plus juste de l'histoire montre un Alex qui s'intègre enfin à la société, un héros qui désire avoir des activités plus créatives. Ainsi, le traitement imaginé par l'écrivain qui consiste à enchaîner le jeune délinquant et à l'obliger à voir sans cesse des scènes de violence, à voir en fait des images de ses propres actes le guérit de son asocialité. De même, vu sous cet angle, les prisonniers platoniciens arrivent enfin à vivre à la lumière du jour, à vivre ensemble sans chaîne après avoir subi un traitement identique, décrit comme désagréable par le philosophe grec. Ainsi, il semble que le passage par la fiction, la mise en scène du monde, puisse permettre aux hommes de vivre ensemble, c'est-à-dire de s'entendre sur une conception commune et implicite de la réalité. Il y aurait évidemment beaucoup à dire en appliquant ce constat aux politiques actuelles de prévention de la délinquance. Cela dit, en philosophe, restons dans notre cercle de craie et sourions à la pensée de Wittgenstein pour qui voir un film était comme une bonne douche après un séminaire, les claquettes de Fred Astaire et Ginger Rogers ou un western de préférence...

On pourrait dire, non sans quelques raisons, que Wittgenstein est un rigoriste aux goûts démodés tant l'aspect anthropologique de son œuvre donne à voir le réel dans son épaisseur. En effet, la réalité apparaît comme une coulée flasque et compacte composée de pratiques ritualisées inextricablement emmêlées et, ainsi,

³⁰ Anthony Burgess, propos recueillis par Robert Louit, *Le magazine littéraire* n°459, 40 ans de littérature, décembre 2006, page 44.

semble rétive à toute forme de transformation rapide, individuelle, radicale, n'en déplaie à notre engouement tout philosophique pour la puissance de la pensée, engouement bien moins rationnel que nous le souhaiterions. Cet enchevêtrement qui constitue nos usages du monde met en exergue la fiction, sous sa forme rituelle, au cœur de nos existences et rend nécessaire la question du « comment » trop longtemps substituée à celle, non moins mythique du « pourquoi ». Ainsi, Marc Augé, prenant en compte la question du rituel dans notre monde contemporain sous la forme du « comment » l'évoque en terme de « dispositif » :

C'est un tel dispositif – celui dont l'absence fait plus encore ressentir la nécessité- que nous proposons d'appeler rituel. Le rite se définira ainsi comme la mise en œuvre d'un dispositif à finalité symbolique qui construit les identités relatives à travers des altérités médiatrices.³¹

Il est intéressant de noter qu'à ce stade, c'est encore une forme de qualification soustractive « celui dont l'absence fait plus encore ressentir la nécessité » qui nous permet d'évoquer notre rapport au monde. Ainsi, au-delà du fonctionnement rituel, il y a le vide, vide qui se traduit en terme social par inadaptation, marginalisation, violence, délinquance : nous voilà à nouveau, par la montée des circonstances, parmi les prisonniers de la caverne. François Chobeaux, lequel a travaillé sur l'inadaptation sociale des jeunes occidentaux contemporains, ceux qui forment « la zone », auto proclamation non moins révélatrice dont l'absence de qualificatif (on attend l'adjectif) donne à voir littéralement sa négativité, les appelle lui « les nomades du vide », usage encore une fois de la poétique pour évoquer les affres d'une vie dans laquelle les pratiques rituelles de la réalité sociale n'ont pas été transmises. Cette absence de connaissance des rites de la vie en commun enferme l'individu dans un errance solitaire puisque l'existence même d'une communauté zonarde est illusoire au sens où la solidarité est inexistante ou éphémère. Il écrit ceci :

³¹ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs/Flammarion, Paris, 1994, 195 pages, page 89.

La vie d'errant n'a rien d'exotique ou de folklorique, et rien qui puisse laisser penser qu'un réel mode de vie, une culture sont en train de naître ici. C'est un enfermement dans une souffrance individuelle et dans une absence totale de sens [...]³²

L'évocation de ces marges, de ces individus littéralement mis hors jeu de la réalité, montre l'importance de cet apprentissage rituel qui est loin d'être un seul postulat philosophique. Cette description donne à voir une relation de dépendance, une relativité circulaire à creuser.

Des manières de faire des mondes

Relativisme

La mise en exergue de cette nécessité d'apprentissage et de transmission rituelle des pratiques humaines, et cela même dans nos mondes contemporains, peut porter à confusion. En effet, les exemples de désengagement social sur lesquels j'ai pu m'appuyer et à travers lesquels j'ai tenté de montrer l'importance de la mise en scène du réel dans l'apprentissage de la vie en commun, peuvent être interprétés de manière ontologique, comme si les formes de pratiques rituelles transmises via leur simulation étaient moralement bonnes, par nature. Comme l'écrit Mircea Eliade à propos du mythe :

Le mythe n'est pas en lui-même, une garantie de « bonté » ni de morale. Sa fonction est de révéler des modèles et de fournir ainsi une signification au monde et à l'existence humaine. Aussi son rôle dans la constitution de l'homme est-il immense. Grâce au mythe, nous l'avons dit, les idées de réalité, de valeur, de transcendance se font jour lentement. Grâce au mythe, le Monde se fait jour en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif. En racontant comment les choses ont été faites, les mythes dévoilent par qui et pourquoi elles l'ont été, et en quelles circonstances.³³

Quand bien même l'auteur nous parle ici de récits des origines, notre transmission des pratiques qui constituent notre réalité, notre

³² François Chobeaux, *les nomades du vide*, La découverte/Poche, Paris, 2004, 133 pages, pages 59-60.

³³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit. page 181.

forme de vie, et qui passe par la fiction narrative et/ou visuelle, fonctionne de la même manière. Il s'agit bien toujours de descriptions de circonstances lesquelles nous permettent de comprendre comment agir et ne sont pas absolument morales. En effet, comme nous l'avons vu précédemment les pratiques initiées ne sont pas nécessairement justifiées rationnellement, elles sont aussi l'écho de nos croyances et de nos peurs, ces dernières ayant bien souvent pour conséquence des attitudes de méfiance vis-à-vis de la différence, voire de la haine et des replis identitaires, individuels ou sociaux que l'on connaît bien dans nos sociétés contemporaines. Pour reprendre un des mes exemples, dans le film de Kubrick, *Orange mécanique*, le jeune héros sortant de son traitement cinématographique et ayant perdu toute capacité de violence est presque tout autant incapable de s'intégrer socialement : il est sans cesse malmené, ses victimes se vengent et ainsi donnent à voir en chaque homme la propension à être un bourreau. *Orange mécanique*, par le truchement fictif, nous amène à un constat peu glorieux : notre usage du monde et la possibilité de notre vivre ensemble tiennent également à une certaine proportion de violence et de cruauté maîtrisées les uns envers les autres. L'ultraviolent comme le non violent sont repoussés dans les marges du vivre ensemble qui comprend une manifestation régulée de ladite violence. Ainsi, si nous qualifions les organisations tribales de « sauvages », nous transmettons nous aussi une certaine pratique de la violence, du châtement et du meurtre.

Ce constat, par certains aspects peu brillants, a toutefois l'avantage de montrer encore une fois les faiblesses des jugements péremptoires en termes de vrai et de faux, de bien et de mal, dès lors qu'il s'agit de pratiques du vivre ensemble. On peut donc affirmer sans ambages qu'adopter un point de vue irréaliste sur le monde entraîne nécessairement une forme de relativité qui revêt plusieurs formes. Ainsi, la reconnaissance d'une certaine amoralité des pratiques humaines, la dépendance du « sens du réel » vis-à-vis de ces usages, la vision de la ritualité qui les instruit. L'économie des grandes structures, l'attention donnée aux descriptions et aux usages, la prise en compte de l'importance de la simulation fictionnelle dans nos tentatives de compréhension et d'intégration est un autre aspect du point de vue relativiste. Si nous avons déjà évoqué, assez largement me semble-t-il, ces divers constats mis à nu par la prise en compte de la fictionalité à l'œuvre

dans nos pratiques quotidiennes du monde, la relativité donne à voir encore d'autres particularités de nos tentatives cognitives. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué ultérieurement, au-delà de la pratique, il n'y a que d'autres pratiques que nous tentons de réinventer et, de ce fait, la relativité prend un peu la forme d'une circularité. En un sens, l'hypothèse posée par Borges dans les *Ruines circulaires*, laquelle présente un homme qui serait le rêve d'un autre homme qui serait le rêve d'un tiers encore etc., présente bien les caractères de l'irréalisme au sens où, elle n'est ni réaliste ni idéaliste, mais n'est certainement pas dépourvue d'un certain sens de l'observance et d'acuité. L'emploi du terme « observance » n'est pas ici une négligence de ma part, il ne s'agit pas d'un vague cousin du mot « observation » dont j'aurais usé pour varier et divertir. Non, je l'emploie en tout état de cause c'est-à-dire dans l'acceptation de son contexte religieux. En effet, l'observance est l'accord de son comportement et de ses pratiques à des règles religieuses. En somme, il s'agit bien de régler son usage du monde sur le respect et l'habitus d'une certaine ritualité entendue ici dans sa force répétitive et sa part de mysticisme. Il me semble que Borges réussit cela : donner à voir la ritualité des comportements humains. Il écrit d'ailleurs dans *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, autre nouvelle :

Le fait que toute philosophie soit à priori un jeu dialectique, une philosophie des Als Ob, a contribué à les multiplier. Les systèmes incroyables abondent, mais ils ont une architecture agréable ou sont de type sensationnel. Les métaphysiciens de Tlön ne cherchent pas la vérité ni même la vraisemblance : ils cherchent l'étonnement. Ils jugent que la métaphysique est une branche de la littérature fantastique. Ils savent qu'un système n'est pas autre chose que la subordination de tous les aspects de l'univers à l'un quelconque d'entre eux.³⁴

D'une manière poétique, l'écrivain nous donne à voir la ritualité à l'œuvre dans nos pratiques, y compris philosophiques. Ces philosophes-ci ont cessé d'être fascinés par leur propre image.

³⁴ Jorge Luis Borges, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, in *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Folio/Gallimard, Paris, 1983, 183 pages, pages 11-31, page 20.

Wittgenstein pourrait être l'un de ces drôles de métaphysiciens, dont le parcours reflète un peu le relativisme des sages de Tlön : d'un *Tractatus*, créateur d'un monde parfait, à des *Recherches* qui aiment à se perdre et à s'égarer dans les multitudes de la diversité des usages. Dans le film *Wittgenstein* de Derek Jarman, Keynes raconte sa propre histoire au philosophe mourant en évoquant ce parcours fantastique :

Il était une fois un jeune homme qui rêva de réduire le monde à de la pure logique. Et comme c'était un jeune homme intelligent, il y parvint finalement. Quand il eut fini, il fit un pas en arrière pour admirer son œuvre. C'était merveilleux : un monde débarrassé de l'imperfection et de l'indétermination, semblable à d'innombrables étendues de glace brillante qui se déployaient à l'horizon. Ainsi, le jeune homme intelligent regarda le monde qu'il avait créé et décida de partir à sa découverte. Il fit un pas en avant et s'effondra de tout son long sur le dos. Vois-tu, il avait oublié le frottement. La glace était lisse, plane et immaculée, mais on ne pouvait y marcher. Alors le jeune homme intelligent s'assit et pleura des larmes amères. Après quelques années, il mûrit et devint un vieux sage et il parvint à comprendre que la rugosité et l'ambiguïté ne sont pas seulement des imperfections. Elles sont ce qui fait tourner le monde.³⁵

Les philosophes convoitent élégamment le soleil et, en attendant, ils aiment à capturer ses rayons dans de brillants jeux de miroir qui laissent à rêver d'une infinie étendue brillante et parfaitement intelligible. Comme le fait remarquer Poe dans *Philosophie de l'ameublement* :

La passion de l'éclat –cette idée s'étant confondue, comme nous l'avons déjà observé, avec celle de magnificence générale– nous a conduit aussi à l'emploi exagéré des miroirs. Nous recouvrons les murs de nos appartements de grandes glaces anglaises, et nous imaginons avoir fait là quelque chose de fort beau. Or, la plus légère réflexion suffirait pour convaincre quiconque a un œil du détestable effet produit par de nombreux miroirs, spécialement par les plus grands. En faisant abstraction de sa puissance réflexive, le miroir présente une surface continue,

³⁵ Le film de Derek Jarman, *Wittgenstein*, traduit de l'anglais par Patricia Farrazi, éditions de l'éclat, Paris, 2005, 173 pages, pages 97-173, page 172.

plane, incolore, monotone, une chose toujours et évidemment déplaisante. Considéré comme réflecteur, il contribue fortement à produire une monstrueuse et odieuse uniformité [...]³⁶

Le parcours de Wittgenstein est donc celui d'un réveil philosophique qui va de l'uniformité glacée à la découverte des diversités, et ce déploiement lent de la multiplicité est déjà présent et visible dans le *Tractatus logico-philosophicus* que l'on considère, à tort me semble-t-il, comme un pur déploiement métaphysique. En effet, si l'une des premières propositions (1.13) est : « Les faits dans l'espace logique sont le monde ³⁷ », elle prend une toute autre dimension à l'écoute des dernières propositions (5.61) : « La logique remplit le monde ; les frontières du monde sont aussi ses frontières. ³⁸ » Si cet ouvrage présente l'apparence d'une métaphysique, c'est assurément dans sa forme fantastique, au sens borgésien, que celle-ci prend son sens.

Problématique du fait

Introduire des ruptures radicales dans l'œuvre d'un philosophe ou de n'importe quel auteur, c'est réintroduire insidieusement l'esprit dichotomique, notre propre faiblesse à penser, notre sempiternelle difficulté à comprendre la forme d'une totalité limitée, nos mauvaises habitudes de bons élèves. En effet, appliquons cela à notre propre existence.

Nos décisions les plus radicales sont avant tout des actions de changement qui prennent sens souvent dans l'obscurité, nous faisant apparaître, à contre-jour, comme une énigme d'intériorité. Pourtant, nous avons l'intuition pour nous-même d'une continuité profonde, d'un lien invisible. C'est l'identité, et ce qui nous semble le plus étrange et le plus incompréhensible chez l'autre se confond avec ce qui est le plus partagé par tous : notre possibilité de changer. Pour reprendre donc une lecture littérale de ce *Tractatus*, continuons en plus loin, après la proposition 5.61 citée

³⁶ Edgar Allan Poe, *Philosophie de l'ameublement*, traduit de l'anglais par Claude Richard, in Contes, essais, poèmes, Bouquins/Robert Laffont, Paris, 1989, 1600 pages, pages 1056-1061, page 1059.

³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit par Gilles-Gaston Granger, Tel/Gallimard, Paris, 1993, 121 pages, page 33.

³⁸ Ibid., page 93.

précédemment : « Le monde et la vie ne font qu'un. ³⁹ » (5.621). Ainsi, dans le *Tractatus* déjà, ce qui est reconnu comme réalité et vécu comme tel est circonscrit à son propre récit. Il n'y a pas de différence entre ce que je pratique, ce que je dis et ce que je vis, il n'y a pas d'énigme mais un appel certain à une forme d'exigence du regard. Ainsi, on trouve en germe cette attention à la ritualité et aux pratiques humaines qui sera l'objet de celui que l'on nomme, par faiblesse, le second Wittgenstein, comme si l'identité était autre chose que cette possibilité de changer. La philosophie souffrirait-elle de schizophrénie ? Il est intéressant de remarquer que ces partisans d'une lecture dualiste de Wittgenstein sont par ailleurs des interprétants réalistes. En effet, si l'idéalisme prétend à une connaissance de la vérité, le réalisme prétend lui à un accès direct aux faits et donc à une autre forme de vérité, une vérité inscrite dans le bas des reins du monde qu'il s'agirait de savoir lire. Berkeley met en scène Hylas et Phylonous : « Or, si nous supposons qu'un aveugle-né vînt soudain à être doué de la vue, n'est-il pas manifeste qu'il ne pourrait, au début, avoir aucune expérience de ce que la vue peut suggérer ? ⁴⁰ » En effet, lui répond Hylas poussé par son bon sens. Cette expérience proposée par Phylonous n'est pas sans rappeler l'exemple de l'aveugle à la signification maintes fois utilisé par Wittgenstein afin de nous donner à voir à quel point le regard porté sur le monde est dépendant de notre éducation et de notre culture. Nous voyons ce que nous pouvons et, par là, et cela dès le *Tractatus*, c'est notre accès aux faits qui est mis en doute par Berkeley et le philosophe autrichien. Voilà de quoi embarrasser considérablement les interprétants réalistes.

Les réalistes, pour se réappropriier au moins *le Tractatus*, n'ont donc pas d'autre solutions que d'en passer par la pirouette dichotomique, par faire ce qu'on ne fait jamais dans la vie, à part dans le cadre de pathologies graves : se scinder en deux. Pour autant, il ne s'agit pas non plus pour moi de mettre le Wittgenstein du *Tractatus* et ses écrits postérieurs sur un même plan. Il ne s'agit

³⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., page 93.

⁴⁰ George Berkeley, *Trois dialogues entre Hylas et Phylonous*, traduit par Geneviève Brykman et Roselyne Dégremont, GF Flammarion, Paris, 1998, 297 pages, page 120.

pas de substituer la confusion à la rupture : il nous faut tenter d'appréhender des changements en tant que tels. Ainsi, Wittgenstein n'est pour moi ni un métaphysicien déçu ou déchu ni un pur thérapeute, il est avant tout un conteur, un griot au sens littéral, au sens où il nous raconte astucieusement nos histoires de famille, nos façons de faire. La figure de l'aveugle à la signification que Wittgenstein tente de saisir dans les *Remarques sur la philosophie de la psychologie* est très riche car elle révèle tout à la fois la virtuosité du conteur qui décrit une figure humaine qui se laisse peu dire mais veut bien parfois se montrer, tout en rendant lisible l'autonomie de nos formes de langage vis-à-vis des faits.

205. Que dois-je donc dire : - qu'un aveugle à la signification n'est pas en état de réagir ainsi ? ou que simplement il ne prétend pas avoir ressenti sur le moment la signification, - que, donc, il n'a simplement pas fait usage d'une image particulière ?⁴¹

Ainsi, cette fiction développée par Wittgenstein nous permet de comprendre concrètement que le sens n'est pas autre chose que l'usage mais encore que, au-delà de l'usage, il n'y a pas des faits auxquels nous aurions directement accès mais un certain usage du monde.

L'erreur que nous sommes susceptibles de faire pourrait s'exprimer : nous cherchons l'utilisation d'un signe, mais nous la cherchons comme s'il s'agissait d'un objet qui coexiste avec le signe. (l'une des raisons de cette erreur et à nouveau que nous cherchons une chose qui correspond à un substantif)⁴²

Ainsi, par l'usage de la figure fictionnelle de l'aveugle à la signification prend corps une autre facette de cet irréalisme wittgensteinien qui nous ramène encore une fois à la nécessité de nous borner à la description de nos usages du monde. C'est

⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie (I)*, traduit de l'allemand par G.Granet, Editions T.E.R., Mauvezin, 1989, 244 pages, page 56.

⁴² Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, traduit de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Tel/Gallimard, Paris, 1996, 313 pages, page 40.

l'ontologie de faits, indépendants de nos usages, formant un monde qu'il s'agirait pour le philosophe de découvrir, qui est mise à mal par l'entreprise wittgensteinienne. La renonciation à la pureté des faits, à une réalité dégagée des pratiques humaines ne touche pas seulement l'entreprise philosophique, elle concerne également, et peut-être avant même la philosophie, les sciences dites expérimentales. Si les entreprises cognitives humaines créent le fait tout autant qu'elles le comprennent, elles sont des *Fictions théoriques* et comme l'écrit Henri Pierre Jeudy : « Une chose est certaine : vous n'êtes jamais en mesure de refuser d'accomplir des rituels⁴³. »

La rigueur grammaticale propre à Wittgenstein, son attention donnée aux règles, sa prolixité en termes d'exemples invitent donc à considérer l'indépendance de nos formes de langage vis-à-vis des faits et donc à les reconsidérer ontologiquement parlant. En effet, si nous n'avons jamais accès qu'à des pratiques et à des usages, croire à la possibilité d'existence d'une connaissance purement objective est chimérique, car nous ne découvrons jamais que ce que nous sommes en mesure de découvrir, nous appréhendons le fourbi à travers un langage et des pratiques correspondantes si bien que nos faits en sont toujours un peu les enfants. Somme toute, dire que la ritualité est au cœur de nos pratiques implique également la pratique de la science puisqu'elle concerne la totalité de l'expérience humaine. Ainsi, nos règles de vie, lesquelles, comme nous l'avons vu, sont vécues en tant que normes dans l'exercice de la vie c'est-à-dire en tant que bornes du praticable sont également des valeurs à travers lesquelles nous organisons le fourbi.

Hilary Putnam évoque un *enchevêtrement* des faits et des valeurs, en mon sens, il s'agit davantage d'une co-création car le terme utilisé par Putnam laisse planer l'espoir d'une clarification possible et donc le doute sur l'existence d'une ontologie distincte des faits et des valeurs. Nous vivons mal ce renoncement ontologique d'une distinction claire car nous le vivons comme un renoncement à cette énigme du vrai, cette énigme de la nature humaine qui nous rend tellement intéressant et profond. Comme l'écrit Wittgenstein à la fin du *Tractatus* : « Il n'y a pas

⁴³ Henri-Pierre Jeudy, *Fictions théoriques*, Manifeste. Editions Léo Scheer, Paris, 2003, 171 pages, page 162.

d'énigme.⁴⁴ » C'est cette courte phrase qui, je pense, a la pouvoir de nous libérer de nos maux philosophiques mais pour l'heure, contentons nous de montrer que renoncer à l'objectivité, laquelle induit une prétention à l'ontologie du fait, n'est pas renoncer à une description correcte du monde et encore moins à la possibilité de connaître. Comme le fait remarquer le même Putnam dans *Fait/valeur* : « Ce que je suis en train de dire, c'est qu'il est temps de cesser d'assimiler objectivité et description.⁴⁵ » Ici, se profile autre chose encore, car la remarque de Putnam a valeur préventive contre les mauvaises interprétations de l'entreprise wittgensteinienne. En effet, si le philosophe autrichien veut tenter de faire de la philosophie une description des pratiques, ce n'est pas pour retrouver la voie de la vérité mais bien pour nous donner à voir des façons de vivre ensemble et ouvrir ici la brèche d'une éthique différentielle. C'est en cela que l'irréalisme wittgensteinien est également une approche pragmatique de la réalité. Tiercelin cite Pierce : « Le pragmatisme, écrit Pierce dans une veine pré wittgensteinienne, ne résout aucun problème réel. Il montre seulement que les problèmes supposés ne sont pas des problèmes réels.⁴⁶ »

Manières de faire des mondes

Ainsi, Cora Diamond, dans son livre intitulé *L'esprit réaliste* défend le caractère réaliste de Wittgenstein en rompant avec la connotation philosophique du terme telle que je l'évoquais précédemment et en défendant l'idée selon laquelle le vrai réalisme est un retour à l'attention portée à la vie humaine ordinaire. De ce fait, Wittgenstein l'irréaliste serait en fait le seul vrai réaliste....Le nouveau réalisme emprunte donc les voies de l'ordinaire et élabore une vision harmonieuse de l'œuvre de Wittgenstein. Cora Diamond tente donc d'explicitier, souvent avec justesse, ce que l'on peut détecter comme des contradictions dans l'œuvre wittgensteinienne :

⁴⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., page 111.

⁴⁵ Hilary Putnam, *Fait/Valeur : la fin d'un dogme et autres essais*, traduit de l'anglais par Marjorie Caveribère et Jean-Pierre Cometti, Collection Tiré à part/Editions de l'éclat, Paris, 2004, 187 pages, page 42.

⁴⁶ Claudine Tiercelin, *C.S Peirce et le pragmatisme*, Philosophes/PUF, Paris, 1993, 123 pages, page 9.

Vous pouvez lire le Tractatus comme contenant nombre de doctrines dont Wittgenstein soutient qu'elles ne peuvent être mises en mots, de sorte qu'elles ne valent pas réellement comme des doctrines (...) Si vous lisez le Tractatus de cette façon, vous pensez que, une fois l'échelle rejetée, vous avez toujours prises sur certaines vérités touchant la réalité, tandis que vous niez en même temps, que vous disiez effectivement quelque chose de la réalité.⁴⁷

Cette interprétation clarifie en un sens la fameuse proposition 6.53 tout en l'appauvrissant :

Mes propositions sont des éclaircissements en ceci que celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque par leur moyen- en passant par elles- il les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté.) Il faut dépasser ces propositions pour voir correctement le monde.⁴⁸

Dans la proposition 6.54, Wittgenstein renvoie dos à dos les réalistes (dans son usage philosophique traditionnelle), c'est-à-dire ceux qui pensent que la philosophie donne accès à des vérités sur le monde et les idéalistes (via le terme métaphysique) qui pensent également que l'on peut atteindre la vérité par des voies supérieures. En somme, Wittgenstein, ne veut emprunter ni la voie terrestre ni la voie céleste, il dessine une troisième voie que j'ai nommée irréaliste et que Diamond nomme « nouveau réalisme ». Pourtant, le philosophe n'emprunte pas mais dessine, esquisse, laisse à imaginer, et c'est en ce sens que ses propositions sont avant tout celles du possible. Il me semble justement que la lecture jumelée des propositions 6.53 et 6.54 ne dit littéralement pas autre chose que cela : j'ai dessiné un monde parfait, regardez le et éclatez de rire car celui-ci est probable comme les autres, c'est un bon roman n'est-ce pas, appréhendez le comme une différence à part entière, un aspect parmi d'autres. Le nouveau réaliste pêche à

⁴⁷ Cora Diamond, *L'esprit réaliste, Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit de l'anglais par Emmanuel Halais et Jean-Yves Mondon, Science, histoire et société/PUF, Paris, 2004, 524 pages, page 245.

⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., page 112.

mon sens par excès, il fait de la difficulté à voir et de ces tentatives un devoir, et par là même renoue (inconsciemment ?) avec la recherche de la vérité, de la vraie voie, juste et bonne moralement. Or, il me semble que l'esprit wittgensteinien est beaucoup plus modeste et improbable. Cet esprit réaliste anabaptiste, en cherchant l'uniformisation passe outre les différences, le sens du possible et par là scinde.

En effet, comme l'explique Diamond dans « L'éthique, l'imagination et la méthode du *Tractatus* de Wittgenstein », ce ne sont pas les propositions qu'il s'agit de comprendre mais l'homme, le personnage. Du coup, pour le bien-être de l'harmonisation de l'œuvre de Wittgenstein, c'est l'homme et son œuvre qu'on décide de sacrifier sur l'autel du bon sens. Ainsi, interprétants réalistes (baptisés ou non) se rejoignent dans une même lecture dichotomique même si le coup de ciseau n'est pas donné au même endroit. Pourtant, il me semble que la résistance intellectuelle qu'offre la proposition wittgensteinienne –« Ethique et esthétique sont une seule et même chose.⁴⁹ »- profondément liée à l'expression *sub specie aeternitatis* (l'embarras des traducteurs pour rendre ladite expression tient toute entière à cette irrésistible envie de donner un coup de ciseau) donne à voir notre difficulté à comprendre en termes de totalité car, entendons-nous bien, il ne s'agit point d'une énigme. Cette petite phrase qui n'est même pas une proposition, tout juste une forme embryonnaire d'une prière d'insérer (elle est entre parenthèse à la fin de la proposition 6.421), a le pouvoir de nous recentrer sur l'inessentiel, enfin, la culture du différentiel. Pour l'heure, contentons-nous, si je puis dire, de l'irréalisme, c'est déjà bien assez. Ainsi, si nous essayons de faire une description du *Tractatus*, nous voyons juste ceci : Wittgenstein nous dévoile des manières de faire des mondes. C'est un manuel qui nous donne à voir des secrets de fabrication qui apparaissent du coup, morcelés par le philosophe, dans l'étroitesse des ces tiroirs à numéros, dans ces « propositions », faibles, précaires, absurdes, précieusement ridicules parfois. C'est le fonctionnement des tentatives cognitives qui est comme ralenti, disséqué et, par là même, se révèle en savoir anthropologique. Le lisse et le parfait de nos cosmogonies nous semblent tout à coup parfaitement suspects

⁴⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., page 110.

et c'est sur cette impression que nous jetons l'échelle. C'est dans cette gestualité que se montre le sens du possible, cet irréalisme dont on a tort d'avoir honte, qu'on déguise pudiquement en nouveau réalisme alors que le *Tractatus* est chef d'œuvre de métaphysique fantastique quand y coexistent à la fois la possibilité de faire des mondes parfaits et celle de s'en délivrer. La tentative de se défaire de l'enchevêtrement du réel, qui mêle si bien compréhension et création, nous place invariablement dans une posture donquichottesque. L'expérience de se battre contre des moulins à vent n'est pas, dans l'action, si désagréable, elle procure souvent au moins l'illusion de lutter. C'est lorsque l'on se sent regardé (un peu comme dans l'expérience sartrienne de la honte) que cet acte devient ridicule. Wittgenstein, philosophe des Als Ob, dissèque nos manières de faire des mondes et nous montre en poules couchées sur le dos alors que nous nous imaginons guerroyant.

C'est Jacques Bouveresse qui, le premier, dans *un philosophe chez les autophages*, émet cette comparaison entre la situation de la philosophie et cette poule hypnotisée, la poule de Kircher. Cette volaille placée en position couchée dans un cercle de craie est incapable de se lever, ce syndrome est moins frappant en philosophant mais non moins problématique. En effet, le cercle hypnotique que l'on découvre aux abords de la philosophie présente deux aspects intéressants et non moins insurmontables. D'une part, il est presque invisible, en fait, c'est comme s'il fallait déjà être un peu tombé dans le piège, être à l'intérieur du cercle, pour en prendre conscience. Telle est peut être la vision de Wittgenstein dans le *Tractatus* : tentant de mettre à jour un monde clair et distinct, il se rend compte au fur et à mesure de sa méprise et du fait qu'il est en train d'ériger un mur tout autour du lieu. D'autre part, ce cercle n'est pas de craie, il n'a pas de substance et se constitue au regard de nos projections et de nos désirs : multiforme, il s'incarne dans l'ambition philosophique. En fait, notre cercle ressemble beaucoup à *Neverland*, le pays imaginaire de Peter Pan qui se caractérise par son adaptabilité : il prend la forme de nos pensées. Dans le conte, si vous ne croyez pas à *Neverland* vous ne pouvez pas vous y rendre. Peut-être qu'en philosophie si l'on considère, en wittgensteinien, qu'il n'y a pas d'énigme et que cette hypnose ne peut donc en être une, le cercle

s'ouvre. Ainsi, Cometti écrit dans *le philosophe et la poule de Kircher* :

Il ne s'agit pas seulement de sortir du cercle, mais de savoir comment il faut s'y prendre pour ne pas s'agiter dans le genre de mouvement désordonné que favorisent tout particulièrement les situations de panique.⁵⁰

Renoncer à toute forme d'idéalisme ou de réalisme, c'est renoncer aux énigmes, c'est renoncer à la reconnaissance d'une existence ontologique du cercle hypnotique. A partir de là, on peut peut-être imaginer les conditions de l'enchevêtrement des faits et des règles, de la connaissance et de la création non pas de cause à effet et donc, comme quelque chose à démêler, mais bien comme la ressource inépuisable d'un savoir anthropologique protéiforme. Ainsi, dans cette forme de libération coexistent l'exigence pragmatique et l'irréalisme. Tel est, je pense, la force descriptive et non argumentative de Nelson Goodman :

La fiction opère dans les mondes réels à peu près de la même façon que la non-fiction. Cervantès, Bosch et Goya, pas moins que Boswell, Newton et Darwin, prennent, défont et refont, et reprennent nos mondes familiers, en les refondant de manières remarquables et parfois obscures, mais finalement reconnaissables- c'est-à-dire re-connaissables.⁵¹

Ainsi, la posture irréaliste nous permet de voir et de montrer l'importance des formes fictionnelles dans la construction de notre réalité. Contextualisée, la fiction prend corps dans nos pratiques ritualisées, dans la force de l'habitude, l'intégration régulée, notre forme de vie.

⁵⁰ Jean-Pierre Cometti, *Le philosophe et la poule de Kircher*, quelques contemporains, éditions de l'éclat, Paris, 1997, 167 pages, page 39.

⁵¹ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op.cit., page 149.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Auge, Marc. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs/Flammarion, Paris, 1994, 195 pages
- Berkeley, George. *Trois dialogues entre Hylas et Phylonous*, traduction française de Geneviève Brykman et Roselyne Dégremont, GF Flammarion, Paris, 1998, 297 pages.
- Bloch, Ernst. *Experimentum Mundi, question, Catégories de l'élaboration*, Praxis, traduction française de de Gérard Raulet, Payot, Paris, 1981, 273 pages.
- Borges, Jose Luis. *Fictions*, traduction française de P.Verdevoeye, Folio/Gallimard, Paris, 1983, 183 pages.
- Bouveresse, Jacques. *La force de la règle, Wittgenstein et l'invention de la nécessité*, Collection critique/Les éditions de Minuit, Paris, 1987, 175 pages.
- . *Wittgenstein : la rime et la raison, Science, éthique et esthétique*, Collection critique/les éditions de Minuit, Paris, 1973, 278 pages.
- . *Le pays des possibles, Wittgenstein, les mathématiques et le monde réel*, collection critique/Les éditions de Minuit, Paris, 1988, 219 pages.
- Bouvier, Nicolas, *L'usage du monde*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1992, 418 pages.
- Chobeaux, François. *les nomades du vide*, La découverte/Poche, Paris, 2004, 133 pages.
- Cometti, Jean-Pierre. *Le philosophe et la poule de Kircher*, quelques contemporains, éditions de l'éclat, Paris, 1997, 167 pages.

- Cortazar, Julio. *Marelle*, traduction française de Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, L'imaginaire/Gallimard, Paris, 1966, 590 pages.
- Diamond, Cora. *L'esprit réaliste, Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit de l'anglais par Emmanuel Halais et Jean-Yves Mondon, Science, histoire et société/PUF, Paris, 2004, 524 pages.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*, Folio essais/Gallimard, Paris, 1963, 249 pages.
- Engel, Pascal. *La norme du vrai, Philosophie de la logique*, Nrf essais/Gallimard, Paris, 1989, 472 pages.
- Glissant, Edouard. *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, Nrf Gallimard, Paris,
- Goffman, Ervin. *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. la présentation de soi*, traduction française d'Alain Accardo, Le sens commun/Les éditions de Minuit, Paris, 1973, 251 pages.
- Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*, traduction française de Marie-Dominique Popelard, Folio essais/Gallimard, Paris, 1992, 228 pages.
- Jarman Darek. *Wittgenstein, le film*, traduction française de Patricia Farrazi, éditions de l'éclat, Paris, 2005, 173 pages.
- Judy, Henri-Pierre. *Fictions théoriques, Manifeste*/Editions Léo Scheer, Paris, 2003, 171 pages.
- Leiris, Michel. *Biffures, La règle du jeu I*, L'Imaginaire/Gallimard, Paris, 1975, 302 pages.
- Livet, Pierre. *Les normes, Vocation philosophe*/Armand Colin, Paris, 2006, 168 pages.

- Murdoch, Iris. *L'attention romanesque, Ecrits sur la philosophie et la littérature*, traduction française de Denis-Armand Canal, Contretemps/La table ronde, Paris, 1997, 377 pages.
- Musil, Robert. *L'Homme sans qualités tome I*, traduction française de Philippe Jaccottet, Editions du Seuil, Paris, 1956, 833 pages.
- Pauls, Anne. *Le facteur Borges*, traduction française de Vincent Raynaud, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2006, 188 pages, page 170.
- Platon. *La République*, traduction française de Robert Baccou, GF Flammarion, Paris, 1966, 610 pages.
- Poe, Edgar Allan. *Philosophie de l'ameublement*, traduction française de Claude Richard, in Contes, essais, poèmes, Bouquins/Robert Laffont, Paris, 1989, 1600 pages, pages 1056-1061.
- Prigent, Christian. *Denis Roche, Poètes d'aujourd'hui/Seghers*, Paris, 1977, 189 pages.
- Putnam, Hillary. *Fait/Valeur : la fin d'un dogme et autres essais*, traduction française de Marjorie Caveribère et Jean-Pierre Cometti, Collection Tiré à part/Editions de l'éclat, Paris, 2004, 187 pages.
- Roche, Denis. *Ellipse et laps*, Collection photo-cinéma/Maeght éditeur, Paris, 1991, 167 pages.
- Tiercelin, Claudine. *C.S Peirce et le pragmatisme*, Philosophes/PUF, Paris, 1993, 123 pages.

Wittgenstein, Ludwig. *Remarques sur les fondements des mathématiques*, éditées par G.E.M. Anscombe, G.H. Von Wright et Rush Rhees, traduction française de Marie-Anne Lescourret, Bibliothèque de philosophie/Gallimard, Paris, 1983, 351 pages.

---. *Remarques sur la philosophie de la psychologie (I)*, traduction française de G.Granel, Editions T.E.R., Mauvezin, 1989, 244 pages.

---. *Tractatus logico-philosophicus*, traduction française de Gilles-Gaston Granger, Tel/Gallimard, Paris, 1993, 121 pages.

---. *Le cahier bleu et le cahier brun*, traduction française de Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Tel/Gallimard, Paris, 1996, 313 pages.

Articles

Armel, Alette. « *Enfants et victimes de bourreaux* », Le magazine littéraire n°467, septembre 2007, pages 50-51.

Burgess, Anthony, propos recueillis par Robert Louit. Le magazine littéraire n°459, 40 ans de littérature, décembre 2006, page 44. 2006, 216 pages.

Gargani, Aldo G. « *Ethique, psychanalyse et écriture philosophique*, traduction française de Serge Claeys, Actes du colloque *Wittgenstein et la critique du monde moderne*, essais/La lettre volée, Bruxelles, 1996, 125 Pages.

Savary, Claude. « *Wittgenstein, De la philosophie comme thérapie linguistique de la poésie* », Revue canadienne d'esthétique, volume 10, automne 2004, revue électronique de la société canadienne d'esthétique.

Wittgenstein, Ludwig. *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, traduction française de Jean Lacoste, « Qu'est ce que croire ? », Agone n°23, Marseille, 2000, 211 pages, pages 12-31.

Apocalypse: mort et transfiguration dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis

Norma Kjolbro

L'Apocalypse est le dernier livre du Nouveau Testament. Elle raconte la fin violente du monde avec des visions catastrophiques et infernales. Les élus sont gratifiés d'une résurrection, promis à une Jérusalem nouvelle : « Il n'y [a] plus ni deuil, ni cri, ni souffrance. Quant aux lâches, aux infidèles, aux dépravés, aux meurtriers, aux impudiques, aux magiciens, aux idolâtres et à tous les menteurs, leur part se trouve dans l'étang embrasé de feu et de soufre : c'est la seconde mort » (Ap 21)¹. Voilà de quoi alimenter la conscience populaire d'un tourment certain.

L'Apocalypse johannique présente un temps linéaire, irréversiblement orienté vers la mort, où l'âme des hommes sera jugée en fonction de leurs œuvres. Dès lors, la finitude, propre à l'homme, « agit sur [l']existence comme un déclic pour l'action » (G 199). La condition mortelle devient une récompense car « sans elle tout paraît fade et répétitif » (AA 62). Elle confère à l'homme une liberté qui, cependant, exige de ne pas s'arrêter en chemin² : « l'arrêt c'est la mort » (PM 364).

Par ailleurs, *l'Apocalypse* dans son sens grec originel, c'est d'abord la Révélation. Elle désigne la vision de Jean de Patmos ; une vision, selon Northrop Frye, dont « la signification totale peut apparaître à tout moment et à n'importe qui »³ : « Voici, je viens comme un voleur » (Ap 16.15).

Ce chapitre propose d'explorer dans l'optique du mythe de *l'Apocalypse*, le désir de transfiguration chez les personnages de

¹ *La Bible, L'Apocalypse*, p. 1814. Dorénavant, toutes les références à *L'Apocalypse* se feront entre parenthèses dans le texte par le sigle Ap suivi du chapitre et du verset.

² Le concept de liberté chez Kokis est expliqué à travers les paroles du peintre Gilberto dans le roman *Errances*. « La liberté, ... c'est l'exigence de ne pas s'arrêter en chemin, le plus confortable soit-il. Elle nous pousse à la découverte, à l'aventure intellectuelle. S'il n'y a plus de mystère, finie la liberté ». p. 468.

³ Frye, Northrop. *Le grand code*, p. 198.

Sergio Kokis. L'aspiration à la nouvelle Jérusalem se fait dans l'ici et le maintenant, car l'apocalypse chez Kokis est une apocalypse intérieure. La résurrection ne se fait pas dans l'avènement de la mort physique mais plutôt dans le dépassement de la mort-en-vie. Il s'agit d'une quête de transcendance et de transfiguration.

Mort et liberté

Dans *La danse macabre du Québec*, Sergio Kokis explique que « c'est la tension antagonique entre ces deux pôles (de la vie et de la mort) qui fait vibrer le moment présent de toute action humaine »⁴. La mort, c'est d'ailleurs ce qui rend belle la vie, « sans être destiné à pourrir et à disparaître, comment apprécier le moment présent » (MJ 141) ? Par conséquent, le concept de liberté devient le corollaire de celui de la mort : « Les êtres humains savent qu'ils meurent, donc ils sont libres » (MJ 88). Il ne reste à l'homme que le pouvoir de se choisir dans les limites de sa condition (MJ 92) puisque le salut de l'homme est une pure illusion religieuse selon Lucien⁵ : « Tu vivras et tu mourras seul, et ta vie sera ce que tu auras pu en faire » (MJ 225). La quête du personnage de Boris dans *Errances* se base sur cette conception. En visitant la tombe de son père, il affirme croire qu'on meurt et que c'est tout : « Je n'arrive pas à envisager la mort autrement que comme la fin » (E 406). Lorsque Boris parcourt *La Bible* qui lui est laissée par son père, il découvre un passage de *L'Apocalypse* souligné de rouge et marqué d'un point d'exclamation. Ce passage agit comme un réveil de conscience : « Je connais ta valeur, que tu n'es ni froid ni chaud. Ah, si tu étais froid ou chaud ! Parce que tu es tiède, ni froid ni chaud, je te cracherai de ma bouche » (E 411).

⁴ Kokis, Sergio. *La danse macabre du Québec*, p. 79.

⁵ Cette vision rejoint celle de Sartre. Dans un ouvrage de Régis Jolivet intitulé *Sartre ou la philosophie de l'absurde*, nous lisons que l'homme n'est rien de défini et de déterminé : « Il est pure possibilité, c'est-à-dire qu'il est libre, ... libre de cette liberté pure, créatrice des essences et des vérités, dont Descartes faisait le privilège de Dieu et que Sartre, renonçant à Dieu, place résolument dans la réalité humaine » p. 43. Kokis, comme plusieurs de ses personnages, ne croit pas en Dieu. Dans *L'amour du lointain*, il affirme son athéisme (AL 272) et son adhésion à la philosophie sartrienne : « Ma découverte importante a été cependant le théâtre de Sartre, et *L'être et le néant* que je considère comme un des textes fondamentaux de la philosophie contemporaine. Il me permettait de mettre un peu d'ordre théorique dans ma façon d'être » (AL 176).

L'Apocalypse, pour Boris, est dans le pourrissement du quotidien. Dans *L'amour du lointain*, Kokis écrit que « tout arrêt de parcours implique la destruction de la liberté [...], et cela implique la perte de la spiritualité et l'envasement dans la mort-en-vie » (AL 244). Or, on trouve dans le commentaire précédent de *L'Apocalypse*, une perspective qui s'intéresse davantage à la « coexistence du temps présent et de l'ère nouvelle »⁶. Dès lors, *L'Apocalypse* n'a plus le rôle de symboliser les étapes préparatoires à l'avènement final mais plutôt de provoquer le réveil spirituel dans le présent : « Le temps est proche » (Ap 1.3). Curieusement, à la fin du roman, la lettre d'Olga précise que le recueil de Boris a une réception favorable en Europe, qu'il est comparé à « Pasternak, pour mettre en garde le lecteur naïf » (E 436). Se peut-il que cette comparaison soit un clin d'œil au recueil de Pasternak intitulé *La seconde naissance* ?

« Kokis n'est pas un tiède », écrit Francine Bordeleau⁷ en qualifiant la prose de Kokis. Mais peut-être fait-elle allusion ici à l'urgent désir de transfiguration et à la force spirituelle des personnages de Sergio Kokis. Car, il faut comprendre que pour Kokis ainsi que pour ses personnages, il est bien ici le Jugement dernier du chapitre XX de *L'Apocalypse* et son avènement ne se fait pas dans la Mort. Il est ce temps d'illumination toujours réitérable. Car la mort n'est pas le point d'aboutissement de la vie mais une limite qui détermine l'être au moment de son existence. C'est « cette question maîtresse qui est là, au centre de tout, depuis le début, à la fois comme origine et comme moteur de mon activité incessante » (AL 214). Le narrateur du *Pavillon des miroirs* ne souhaite-il pas triompher de la mort lorsqu'il prend conscience du fait que le monde est « constitué de tièdes » (PM 283) ? Cette tiédeur est bien celle de la mort-en-vie, qualifiée de « menace métaphysique » omniprésente par Kokis lui-même (AL 64). Le cas de Boris n'est pas différent. La mort est envisagée comme une limite, et non comme un passage et c'est cela qui précipite son urgence de vivre : « Les risques, les coups de tête, ce sont eux le sel de la vie ... On ne vit qu'une seule fois » (E 431). À la fin du roman, Boris regarde « les amis une dernière fois, puis il [passe] de l'autre côté de la barrière ». Or, cette entrée dans une nouvelle

⁶ « Introduction à *L'Apocalypse* », *La Bible*, p. 1793.

⁷ Bordeleau, Francine. «Le carnaval des morts», *Lettres québécoises*, p. 10.

existence lui donne une « impression enivrante de liberté » (E 181). Le sens de la traversée d'espaces est bien celui de l'affranchissement d'une inertie : « Il s'agit d'échapper à la monotonie de la permanence pour s'engager dans la voie des transformations »⁸, des transformations qui doivent se faire dans le *hic et nunc*, en toute liberté.

Mort symbolique et transfiguration

Les visions de morts violentes qui mettent un terme à la dégradation du monde sont, chez Kokis, des expériences intérieures. Elles agissent pour provoquer le réveil spirituel. « La vision, extérieure et imposée d'en haut, se renverse : Tout homme a en lui son Patmos »⁹. Ce genre de révélation ne passe pas par la fin du monde et des temps, il intègre la mort, l'assimile « pour trouver le chemin de tout ce qui dans le temps et l'espace nous prolonge au-delà de nous-mêmes »¹⁰. Ainsi, pour mieux comprendre ce que *L'Apocalypse* raconte, il faut transcender la notion du temps tel que nous le percevons. Chronos et Kairos, précisément. C'est dans le moment actuel du Kairos grec qu'il est possible de percevoir un passage, une ouverture du temps. *L'Apocalypse* est donc une histoire de signes et non d'événements, d'images et non de choses. Comme le dit Frye, il s'agit d'un « panorama de certaines choses qui prennent diverses formes dans le vécu humain »¹¹. Dès lors, les visions de *L'Apocalypse* n'ont plus le rôle premier de symboliser les étapes préparatoires à l'avènement final, [...] mais plutôt de souligner la confrontation actuelle de deux ordres de réalité »¹². Il faut alors comprendre que « la Création n'est pas le commencement de la Nature à

⁸ Harel, Simon. *Le voleur de parcours*, p. 160.

⁹ Chauvin, Danièle. «Apocalypse», *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 119.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths*, «The book of Revelation is a panorama of certain things in human experience taking on different forms», p. 225. Comme dans les chapitres précédents, nous paraphrasons les citations pertinentes à notre étude. C'est dans le but d'alléger le texte et de faciliter la lecture.

¹² « Perspectives particulières de l'Apocalypse johannique », « Introduction à *L'Apocalypse* », *La Bible*, p. 1793.

proprement dire, mais le début de la connaissance consciente »¹³. Cette conscience n'est-elle pas avant tout celle de la mort ? Kokis reconnaît que ce thème est « omniprésent dans [ses] livres parce que c'est uniquement dans la conscience de la mort qu'on peut comprendre la vie et le combat des hommes » (AL 306). *L'Apocalypse*, malgré son aspect eschatologique représente ainsi une fin paradoxalement ouverte : elle permet le renouveau existentiel tant recherché par les personnages de Kokis.

La structure d'une telle quête spirituelle se retrouve dans *La gare* et dans *Le fou de Bosch*. Les héros quittent tous deux leur espace familier pour répondre à un appel intérieur. Ils éprouvent la mort symbolique et s'éveillent à un état nouveau par la transfiguration. Mircéa Eliade explique que « le symbolisme du passage exprime une condition spécifique de l'existence humaine : une fois né, l'homme n'est pas encore achevé : il doit naître une deuxième fois »¹⁴. Pour ce faire, il doit se consacrer à la « marche vers la vérité »¹⁵, un genre d'itinéraire spirituel, de pèlerinage, qui ouvre l'accès à la transformation ontologique.

Le personnage d'Adrian dans *La gare* est dans une impasse transitoire lorsqu'il échoue à Vokzal. Cette rupture avec le quotidien déclenche ce qui deviendra le passage entre la mort en vie et la vie libre pour Adrian. Le village de Vokzal se pose comme un point de non retour : il est impossible de rester à Vokzal pour la même raison qu'il est impossible pour l'homme de rétrograder lorsqu'une prise de conscience lui offre de nouvelles possibilités. Vokzal, qui signifie gare en russe, n'est qu'un lieu de passage entre deux modes d'existence : « Une gare [...] c'est plutôt un simple croisement de chemins, une étape » (G 83), il faut partir de Vokzal. Par ailleurs, ce petit village perdu au milieu de la steppe constitue un arrêt dans le temps. L'attente d'Adrian « prend l'aspect d'une eau stagnante » et dissimule un « grand déploiement d'énergie spirituelle » (G 199). Milan Kundera écrit dans *La lenteur* qu'il « existe un lien entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli »¹⁶. Cette lenteur, créée par la steppe dans *La*

¹³ Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths*, Traduction libre de la citation : « The Creation is not primarily the beginning of nature as such, but the beginning of conscious understanding ». p. 227.

¹⁴ Éliade, Mircéa. *Le sacré et le profane*, p. 155.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Cartafan, Serge. « Philosophie et spiritualité » @ www.sergetcar.club.fr

gare, renvoie au vide, au silence, au dépouillement, et cette parenthèse dans le temps permet à Adrian de faire le point et de changer d'existence. Autrement dit, elle devient l'instance génératrice de sens. Plus précisément le *kairos* : ce moment actuel qui permet à Adrian de confronter deux ordres de réalité, celle de sa vie antérieure et celle de sa nouvelle existence. Ainsi, pour connaître une transfiguration, Adrian doit atteindre ce gisement de sens dissimulé au cœur de son séjour à Vokzal ; sens qui se révèle par la rupture avec le quotidien. Peu à peu, il se rend compte que vivre dans « une pure étape, lui fait dire des paroles propices à jouer les métaphores du détachement » (G 204).

La transfiguration d'Adrian est progressive, elle comprend un long travail de deuil. « Ce qui arrange les choses est le fait de vivre jusqu'au bout les situations difficiles, jusqu'à satiété ou à l'écoeurement, pour les purger définitivement de leur impact initial, pour s'y habituer et les incorporer dans une signification nouvelle » (G 200). En effet, Adrian s'accroche au passé pour la simple raison qu'il lui procure une certaine sécurité. Sauf que le rite de passage s'installe de lui-même, puisqu'à partir du moment où Adrian se retrouve dans cette gare, « tout le reste [s'enchaîne] avec une logique implacable, et il [est] impossible de reculer » (G 136). Ses biens, sa famille et son identité sont tous restés derrière pour précipiter le point tournant de son existence. Il doit, bien malgré lui, enfiler les vêtements de quelqu'un d'autre puisque les siens sont sales (G 97). Au fil du temps et des prises de conscience, Adrian troque ses souliers contre des godillots militaires « d'un soldat déserteur » (G 133). Curieusement, ils sont beaucoup plus confortables même s'ils « provoqu[ent] chez lui un sentiment désagréable comme s'ils représent[ent] la perte définitive de son identité citadine » (G 133). C'est que son désir de changer d'existence demeure encore inavouable, sans compter cette affreuse angoisse devant les nouvelles possibilités : « Il oscill[e] ainsi entre sa vie antérieure et cette brèche béante d'une vie nouvelle pleine de possibilités » (G 177).

Adrian devient Joseph : « Adrian ou Joseph, cela revient de plus en plus au même à mesure que le temps passe » (G 157). Il s'agit maintenant pour Adrian de dépasser l'inertie, l'engasement dans la mort en vie de Vokzal et de repartir à pied. À la fin du roman, « tous les risques de mourir en chemin deviennent négligeables devant le danger de désaffection de [sa] propre

personne » (G 197). Cette liberté qui s'ouvre devant lui signifie qu'il accepte son état nouveau. Vokzal lui fait prendre conscience que la mort « agit sur notre existence comme le déclic pour l'action » (G 199).

Mais encore, la transfiguration d'Adrian est-elle complète ? Le vieux dicton cité par le chef de gare suggère pourtant qu'il est impossible de faire fi de notre expérience de vie : « Ne me devancez pas, je ne saurais pas vous suivre. Ne me suivez pas, je ne saurai pas vous guider. Marchons plutôt côte à côte, et nous arriverons peut-être quelque part » (G 209). Chose certaine, ce dicton préfigure la transfiguration de Lukas Steiner dans *Le fou de Bosch*. Une transfiguration dans laquelle Lukas et Zvat cheminent côte à côte jusqu'à la mort inexorable au bout du chemin : « [Zvat] était décidé à [...] porter fièrement [Lukas] et non pas avec honte, mais il ne lui laisserait d'aucune façon le droit de lui dicter sa conduite » (FB 164).

Mais d'abord, penchons-nous sur la hantise des catastrophes de l'humanité qui habite Lukas Steiner. Toutes ces visions de morts et de Jugement dernier sont des visions intérieures. Elles sont la projection d'une obsession très personnelle : celle de l'extinction d'un feu tout intérieur. Les images de cataclysmes où l'humanité pécheresse périclète, annoncent et préparent l'Apocalypse intérieure de Steiner, puisque « tout homme a en lui son Patmos »¹⁷. Alors que sa nouvelle identité prend forme, Steiner se promène dans Montréal et se divertit de visions infernales : « Il s'imagin[e] la rue Sherbrooke transformée en un torrent rouge de lave et de sang allant se déverser dans le gouffre des fondations de la nouvelle bibliothèque » (FB 93). Les scènes apocalyptiques se multiplient et suggèrent toutes une fin inquiétante. Comme l'univers de Steiner est constitué de « tièdes », les hommes, selon lui, vont tous en enfer. Tous ces pauvres gens tentent d'actualiser, tant qu'ils sont encore en vie, « les punitions et les supplices auxquels ils sont irrémédiablement condamnés après la mort » (FB 99). Ils mènent une vie dénuée de sens transcendantal, contrairement à Steiner, qui se croit investi d'une mission sur Terre depuis qu'il a découvert l'œuvre de Bosch (FB 92) et que « toute son existence se trouv[e] déjà transfigurée » (FB 13). Une journée fatidique s'annonce, pour le pauvre Steiner, il y trouvera « soit la mort, soit la

¹⁷ Chauvin, Danièle. « Apocalypse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 119.

transfiguration. Ou les deux » (FB 56) ? Apocalypse et transfiguration.

L'intérêt que porte Steiner à l'œuvre de Bosch est sans doute lié au fait que ses peintures sont la projection que Steiner a du monde et de lui-même. En Bosch, il trouve le mentor qui l'aide à « cheminer avec une finalité » (FB 81). L'œuvre de Bosch ouvre la voie à la transfiguration de Steiner. Plus il l'étudie, plus il se rend compte que « seule la vie contemplative protège[...] l'âme humaine contre la folie des hommes » (FB 80). La vie d'ailleurs, est décrite comme « un pèlerinage individuel vers le salut » par les écrivains qui ont influencé Bosch (FB 79). Voilà pourquoi Steiner prépare un pèlerinage vers Compostelle : « Voilà l'idée, être un pèlerin » (FB 112). Or, l'idée du pèlerin « exprime non seulement le caractère transitoire de toute situation, mais le détachement intérieur, par rapport au présent, et l'attachement à des fins lointaines et de nature supérieure »¹⁸. Le pèlerinage correspond parfaitement à la situation de Steiner qui accomplit son temps d'épreuves pour faire « la paix avec la mort » (FB 131). Et même si « le combat [va] être long, avec la mort inexorable au bout du chemin, son projet de fuite lui donn[e] des possibilités nouvelles » (FB 120). Lorsqu'il abandonne ses pipes dans sa chambre, il sent tout le poids de sa décision irréversible et une sensation de liberté enivrante se dégage de ce rite initiatique. Lukas Steiner s'apprête à subir la mort symbolique pour donner naissance à Zvat Steiner : « Vous n'êtes pas un tiède et je ne vous cracherai pas de ma bouche comme dit saint Jean » (FB 112). C'est que Zvat est du camp des forts, de ceux qui ont accès à la nouvelle Jérusalem : « Heureux ceux qui ont part à la première résurrection, sur eux la seconde mort n'a pas d'emprise » (Ap 20).

L'étape du décollage en avion est capitale pour la métamorphose ontologique de Steiner: « Mort et transfiguration. C'est bien celui-ci le sens de cette expression. Mort et transfiguration. C'est ainsi que les gens ont de tout temps pensé au dernier soupir de mourants, comme à un décollage. Et c'est tout à fait juste » (FB 159). D'ailleurs, « c'est bête de craindre la mort, [...] puisque nous ne savons rien sur elle. Il se peut qu'elle soit un voyage, uniquement, un voyage sans fins et souvenirs amers » (FB

¹⁸ Chevalier Jean et Alain Gheerbrant. « Pèlerin », *Le dictionnaire des symboles*, p. 737.

163). Il est indéniable que ce voyage ait un rapport avec le salut de l'âme de Steiner et cette certitude lui permet de mieux cheminer. Depuis la mort de Lukas, il se réjouit d'être devenu Zvatopluk, le pèlerin solitaire, d'autant plus que son nouvel état lui permet d'évoluer « comme si le monde [cesse] d'exister à sa vitesse habituelle pour s'écouler visqueux et ainsi confondre la perception que le jeune Lukas Steiner a de lui-même » (FB198). Zvat est le pèlerin qui donne une certaine cohérence à l'unité absente de Lukas. Sauf que d'étape en étape, la joie de cheminer en toute liberté apporte avec elle quelque chose de « corrosif et d'inquiétant ». Steiner est maintenant sans défense, « face à face avec son enfance, et doit encaisser ce vide terrible qu'il [apprend] à vomir et à cracher » (FB 211). Aussi ressent-il l'envie subite d'en finir avec la vie alors qu'il se trouve paralysé au beau milieu de la traversée d'un pont. Une vieille femme l'aide à reprendre ses esprits, et pour la première fois de sa vie, Steiner connaît la compassion humaine. Selon lui, ce ne peut être « qu'un messager du peintre envoyé expressément pour l'aider à poursuivre sa quête » (FB 217). Le pont par son symbolisme n'est-il pas « lieu de passage et d'épreuve »¹⁹, soit la transition entre deux états intérieurs, c'est-à-dire entre Steiner le rat et Zvat le pèlerin ? Avant de mourir, Steiner grimpe jusqu'au promontoire du phare pour brûler son sac à dos qui contient son identité (G 221). Or, l'ascension d'un mont recèle la valeur sacrée de la transfiguration. C'est bien sur une montagne que le Christ se transfigure devant ses disciples afin d'annoncer sa résurrection d'entre les morts²⁰. C'est que le Jugement dernier fait partie des hantises de Steiner. Il n'est donc pas surprenant qu'en débarquant en Europe, il s'empresse d'aller contempler *Le Jugement dernier* de Bosch. « Cette longue présence devant le triptyque efface définitivement ce qu'il lui reste de doute quant au bien-fondé de sa nouvelle identité » (FB 165). C'est que Steiner se sait condamné à la seconde mort, à l'enfer donc, et grâce à la transfiguration, il a droit à la résurrection.

Toutes les références à *Jonas* dans le ventre de la baleine sont ainsi étroitement liées à l'obsession du Jugement dernier de Steiner. Pour Steiner, les hommes n'ont pas accès au paradis mais plutôt à une descente aux enfers telle que représentée dans *Le*

¹⁹ *Ibid.*. « Pont », *Le dictionnaire des symboles*, p. 778.

²⁰ *La Bible*, « La Transfiguration », *Marc 9*, p. 1490.

jugement dernier de Bosch. C'est d'ailleurs dans le coin du panneau droit du triptyque représentant l'enfer, qu'il reconnaît son père avalé par le poisson (FB 185). Mais le symbolisme de *Jonas* apporte une lueur d'espoir pour les justes, puisqu'on y retrouve à la fois la descente aux enfers et la résurrection. En effet, dans le récit de *La Bible*, Jonas est puni par Dieu et ne peut pas fuir : « *Cave, cave, Deus videt* »²¹. Il demeure dans les entrailles du poisson trois jours et trois nuits, jusqu'à ce que le Seigneur le délivre²². Voilà ce qui hante Steiner. Il souhaite la rédemption de son âme. L'entrée dans la baleine, c'est l'entrée dans l'obscurité, l'intermédiaire entre deux états d'existence, la mort initiatique ; la sortie, c'est la résurrection. « La mort rendit ses morts, la mort et l'Hadès rendaient leurs morts, et chacun fut jugé selon ses œuvres » (Ap 20). Serait-ce le sens des dernières paroles de Zvat alors qu'il invite Steiner à abandonner le bateau des morts (FB 222) ? Car c'est bien la barque de Charon qui est évoquée ici. Celle qui a pour fonction de faire « passer aux âmes des morts, les fleuves qui les séparent des enfers »²³.

Quoi qu'il en soit, la mort est libératrice pour Steiner. Elle met fin à toutes « ses tristesses, à ses questions et même à sa peur » (FB 215), de la même façon que la nouvelle Jérusalem « essui[e] toute larme [...] car le monde ancien dispar[ait] » (Ap 21). La mort est sa récompense et constitue le seul « miracle » possible pour Steiner (FB 215). Il se donne la mort dans une tentative d'attribuer un sens à sa vie²⁴. D'ailleurs, comme le dit le curé de Rotterdam, une « belle mort, à elle seule, peut parfois donner l'impression d'une belle vie à ceux qui sont désespérés » (FB 181). Mathilde dans *Les*

²¹ Cette inscription figure au centre du tableau *Les sept péchés capitaux* de Jérôme Bosch, (FB 134). Or, la signification de cette citation latine nous est donnée sur le ton cynique de Lucien dans *Le maître de jeu*. Elle se réfère à l'omniprésence de Dieu : « *Cave, cave, Dominus videt*. [...] Oui, je vois tout. [...] Votre merde aussi bien que vos belles actions » (MJ 188).

²² *La Bible, Jonas*, p. 730-32.

²³ Schmidt, Joël. « Charon », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 74.

²⁴ On trouve chez Nietzsche un éloge du suicide. Pour lui, « il faut se sentir libre de se tuer, car c'est un service que l'on se rend à soi-même et que l'on rend également aux autres quand la vie est devenue insupportable ». Source : Nietzsche@//fr.wikipedia.org. Par ailleurs, nous choisissons de ne pas étudier la notion du suicide puisque ce thème n'est pas présent dans l'Apocalypse johannique.

amants de l'Alfama, fait une remarque d'une grande pertinence pour comprendre le tourment intime de Steiner. Elle remarque que penser « à la mort ne veut pas dire qu'on la trouve importante, [...] ça peut aussi vouloir dire qu'on a peur de la vie (AA 61).

Le devenir de l'artiste : mort et transfiguration

Gandalf est né, et « je ne crois pas que Wilhelm Lutz ait jamais regretté sa métamorphose. Mort et transfiguration, c'est ainsi qu'il décrit le devenir de l'artiste » (S 239). Pour le personnage de Wilhelm Lutz dans *Saltimbanques*, la transfiguration est un cheminement nécessaire pour sonder la nature profonde de son existence. Elle offre la possibilité de se réaliser pleinement, de transcender la réalité quotidienne, et de combler le vide essentiel causé par la finitude de l'homme.

L'art laisse libre cours à la voie intérieure alors que la vie pose des obstacles insurmontables. Pour le docteur en philosophie, il est presque impossible de participer au monde autrement que par l'art, vu sa condition physique de nain. C'est pourquoi, selon Gandalf, il faut apprendre à se « déguiser comme les personnages qu'on désire être » (S 276). De cette flexibilité existentielle procède une transformation qui permet à l'artiste de participer à la re-création de soi. Cette vision de la vie coïncide parfaitement avec l'enseignement du Zarathoustra de Nietzsche qui invite l'homme à se recréer :

Créer est le grand rachat de la souffrance et ce qui rend la vie légère. Mais pour être créateur il est besoin de peine et de force métamorphose. Oui certes en votre vie il faut que maintes fois amèrement mouriez, ô vous les créateurs ! Soyez ainsi porte parole et justificateurs de tout ce qui appartient au périssable ²⁵.

C'est donc consciemment que Wilhelm Lutz choisit d'incarner Zarathoustra sur scène, puisqu'à travers lui, il sollicite une nouvelle volonté de puissance chez l'homme. Sa métamorphose en Gandalf est garante du message de Zarathoustra ; celui de libérer le

²⁵ Nietzsche, Friedrich. « Aux îles Fortunées », *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 119.

surhomme en soi et d'en faire sa « meilleure création »²⁶. N'est-ce pas d'ailleurs ce que chaque artiste cherche à atteindre ?

Dans *L'amour du lointain*, Kokis explique que la création mobilise parfois des secteurs « mystérieux de notre être-au-monde » (AL 47). C'est bien à cela que font appel les artistes du cirque Alberti. Le personnage de Makarius Leichen, le Cadavre, est là pour rappeler que tout pointe vers la mort. Tout au long de la trilogie des saltimbanques, son personnage constitue l'allégorie de la Mort. Son masque blanc, tel un outil de révélation, permet de dévoiler sa nature propre. Le masque démasque ainsi la mort ; ce n'est pas un déguisement pour se cacher, comme peuvent le penser les « gens du commun » (S 275). D'ailleurs, selon le mime Makarius, c'est le masque qui transcende « tous les artifices techniques et tout le bavardage du monde » qui tendent à leur tour à faire oublier notre condition mortelle (S 276). Aussi est-il tout à fait juste qu'en portant le masque, Makarius devienne le mime qui se déploie « en un ballet aussi étrange qu'inquiétant, presque comme s'il s'ag[it] de deux personnes simultanément sur les planches » (S 273). Mort et transfiguration, tel est le devenir de l'artiste (S 239).

L'acte créateur puise donc au plus profond de l'être, il ne « répond pas à des questions, il en pose » telle une quête de sens qui accorde un temps d'illumination réitérable à chaque création (AL 55). C'est que l'artiste est conscient de l'impasse dans laquelle l'être humain se trouve. Il a besoin de se sentir vivant. « Nous allons à notre propre perte du simple fait d'être vivant » (S 213), et puisqu'il n'y a pas de retour, « chacun est ainsi son propre échec, dans une descente vers la mort » (PM 254). C'est devant le constat de ce déclin qu'émergent le désir de transcendance et l'aspiration à la transfiguration. D'ailleurs, selon les artistes du cirque Alberti, l'image noble de la mort « ramèn[e] à la surface la totalité de l'existence » (S 275). Voilà pourquoi la vie d'artiste ne s'arrête jamais : « ils œuvrent par peur de la mort, pour combattre le vide dans l'illusion que la vie existe vraiment et qu'elle vaut la peine d'être vécue » (S 37).

Dans son article « Quand le je est un(e) Autre », Janet Paterson observe que le changement représente le recommencement et « que

²⁶ *Ibid.* p.117.

c'est le passé qui permet un renouveau existentiel »²⁷. Il est donc nécessaire pour les artistes d'effectuer un travail de deuil par rapport à leurs expériences et d'approcher la mort symboliquement : « Après tout, ces images sont une forme palpable de transcendance, la seule que je connaisse » (PM 369) note le narrateur du *Pavillon des miroirs*. L'itinéraire de l'artiste n'a qu'un but, celui de s'habituer à la mort : « toutes ces images pour l'appriivoiser » (PM 370).

Le mythe de *L'Apocalypse* est donc paradoxalement un mythe de création puisque le travail de création recrée l'être. L'art invite à contempler, à vivre un moment d'éternité et à atteindre la dimension spirituelle. C'est à la fois une méditation sur la matière et une réflexion sur le temps qui passe, sauf que les images de la vie et de la mort sont dépassées, transfigurées. En effet, selon Blake, « l'art est l'arbre de la vie » chargé de transfigurer les apocalypses et les révélations²⁸. La création réussit donc à dégager « la pensée de l'emprise concrète des sens et des habitudes »²⁹, car *L'Apocalypse* se situe dans le quotidien, dans la mort-en-vie, et il s'agit de transformer son univers intérieur pour mieux renverser le flux du temps et triompher de la mort. « C'est que l'art s'oppose à la mort », indique judicieusement Irène Oore dans son article intitulé « L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis »³⁰. Elle ajoute qu'en créant, « le créateur se sacrifie entièrement, disparaît, mais à travers sa création, il triomphe de la mort »³¹. Or, les images de cadavres et de corps difformes qui renaissent dans les toiles du narrateur du *Pavillon des miroirs* ne sont-elles pas autant de tentatives pour apprivoiser la mort, ou mieux, de faire la paix avec elle ? Car au bout du compte, « la mort sourit gracieusement à tous les hommes ; il ne nous reste qu'à lui sourire en retour » (FB 131). Mais encore faut-il avoir saisi ce gisement de sens enfoui au plus profond de l'être pour mourir à point³².

²⁷ Paterson, Janet. « Quand le je est un(e) Autre », *Reconfigurations*, p. 55.

²⁸ Chauvin, Danièle. « Apocalypse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 121.

²⁹ Kokis, Sergio. *Les langages de la création*, p. 27.

³⁰ Oore, Irène. « L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », *Voix de la francophonie*, 2000, pp. 235-245.

³¹ *Ibid.* p. 236.

³² Dans « De la libre mort », Nietzsche dit qu'on doit apprendre à mourir, qu'il est nécessaire de s'accomplir en tant que créateur afin de mourir au plus haut

Enfin, le message de *L'Apocalypse* concerne les personnages de Kokis. Loin de proposer un futur utopique, dont l'attente permettrait de se désintéresser du présent ou de se résigner à vivre détachés de leurs passions, il fait appel à un vif désir de transfiguration. « Que celui qui a soif vienne » (Ap 22).

Le personnage de Kokis est investi d'une liberté provisoire et il n'a qu'à l'exercer afin de s'accomplir. « Heureux et saints ceux qui ont part à la première résurrection. Sur eux la seconde mort n'a pas d'emprise » (Ap 20)... et chacun est jugé selon ses œuvres. Lorsque Lucien s'adresse pour la dernière fois à Ivan dans *Le maître de jeu*, n'évoque-t-il pas à sa manière l'épilogue mobilisateur de *L'Apocalypse* qui invite l'homme à se préparer tout de suite à l'avènement: « Le temps est court ; laisse-moi parler et écoute » (MJ 224) ? Tout compte fait, c'est ici, sur Terre, que les personnages de Kokis font de leur existence une expérience enrichissante, puisque, comme le dit *L'Ecclésiaste*, « il n'y ni œuvre, ni bilan, ni savoir, ni sagesse dans le séjour des morts où tu t'en iras » (Qo 9.10)³³.

point de son existence : « C'est quand on est le plus savoureux qu'on doit cesser de se faire manger [...] Que votre mort, ô mes amis, ne soit blasphème contre l'homme et contre la Terre ! En votre mort doivent brasiller votre esprit et votre vertu encore [...]; sinon sera manquée votre mort ! », *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 102.

³³ *La Bible*, p. 1050. Cette conclusion, tirée du Livre de *L'Ecclésiaste*, annonce notre prochain chapitre.

Sigles utilisés**Œuvres de Sergio Kokis****Livres bibliques*****AA** *Les amants de l'Alfama* (2003) **Ap** *Apocalypse***AL** *L'amour du lointain* (2004) **Qo** *Ecclésiaste ou Qohéleth***E** *Errances* (1996)**FB** *Le fou de Bosch* (2006)**G** *La gare* (2005)**MJ** *Le maître de jeu* (1999)**PM** *Le pavillon des miroirs* (1994)**S** *Saltimbanques* (2000)

*C'est dans le but de réduire les appels de notes et d'alléger la lecture que nous abrégeons les références à *La Bible* en indiquant entre parenthèses, le sigle suivi du chapitre et du verset. Ces sigles sont utilisés par la Société biblique française dans les notes et les indications qui complètent l'édition de *La Bible* que nous employons. *La Bible*, TOB, Société biblique française & Éditions du Cerf, Paris, 1988.

BIBLIOGRAPHIE**1. Romans et autres écrits de Sergio Kokis**

Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 367 p.

---. *Errances*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 486 p.

---. *Les langages de la création*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, 75 p.

- . *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 87 p.
- . *Le maître de jeu*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 259 p.
- . *Saltimbanques*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, 378 p.
- . *Les amants de l'Alfama*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, 208 p.
- . *L'amour du lointain*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, 309 p.
- . *La gare*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, 210 p.
- . *Le fou de Bosch*, XYZ éditeur, 2006, 223 p.

2. Articles et ouvrages consultés

- Bordeleau, Françoise. « Sergio Kokis : Le carnaval des morts », dans *Lettres Québécoises*, 80, 1995, pp. 10-11.
- Chevalier, Jean et Alain Gueerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1982, 1060 p.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Ed. Du Rocher, 1988.
- Éliade, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1998, 185 p.
- Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical myths: The mythological framework of western culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 471 p.
- Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and literature*, Toronto, Academic Press Canada, 1982, 261 p.
- Frye, Northrop. *Le grand code, La Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984, 384 p.

- Harel, Simon. *Le voleur de parcours*, Montréal, Éditions du Préambule, 1989.
- Jolivet, Régis. *Sartre ou la philosophie de l'absurde*, Paris, Librairie Fayard, 1965, 163 p.
- La Bible*. Traduction oecuménique de la Bible, Paris, Éditions du Cerf, 1988, 1860 p.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, coll. Folio Essai, Gallimard, 1971, 544 p.
- Oore, Irène. « Itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », *Voix de la francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Dir. Lidia Anoll et Marta Segarra, Barcelone, Publications de la Universitat de Barcelona, 1999, pp. 235-245.
- Paterson, Janet. « Quand le je est un(e) Autre : l'écriture migrante au Québec », *Reconfigurations : Canadian literature and postcolonial Identities/ Littérature canadienne et identités postcoloniales*, Ed. Marc Beaufort et Franca Bellarsi, Bruxelles, Peter Lang, 2002, pp. 43-59.
- Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1965, 320 p.

Drame collectif et tragédie privée dans *Le Sang noir* (1936) de Louis Guilloux et *Le bel Antonio* (1949) de Vitaliano Brancati

Mathieu Laarman

Paris X-Nanterre

*[La lecture comparée des romans *Le sang noir* (1936) de Louis Guilloux et *Le bel Antonio* (1949) de Vitaliano Brancati permet de mettre évidence un procédé singulier d'inscription de l'Histoire dans la fiction narrative. Adoptant une approche contraire à celle privilégiée par le roman historique, les deux écrivains portent leur attention sur un personnage en retrait de la société. À travers cette figure marginale et insolite, ils entendent revisiter avec un regard neuf un bouleversement historique : la fin de la « Grande Guerre » chez Guilloux, l'ascension puis la chute du fascisme chez Brancati. L'impuissance sexuelle du jeune Antonio Magnano chez l'écrivain sicilien, la difformité et l'anticonformisme de Cripure dans l'œuvre du romancier breton, confèrent aux protagonistes de ces romans une puissante originalité et une violente charge politique. Par l'intermédiaire de ces personnages en crise, prisonniers d'une tragédie individuelle alors que se noue un drame historique collectif, Guilloux et Brancati esquissent une Histoire fondamentalement autre : non plus totalisante ou systémique, mais discontinue, fragmentaire, en pointillés.]*

Introduction

Habituellement considérés comme des écrivains mineurs, les romanciers Louis Guilloux (1899-1980) et Vitaliano Brancati (1907-1954) n'ont pas transformé les formes romanesques comme ont pu le faire à différents titres Flaubert, Dostoïevski, Kafka ou Joyce. À une époque où les fondations mêmes du roman se trouvent profondément ébranlées, les œuvres de ces deux auteurs peuvent nous dérouter par leur caractère conventionnel et leur apparente indifférence aux inventions de leurs contemporains.

La construction du *Sang noir* et du *Bel Antonio*, tout d'abord, est pour le moins traditionnelle. On rapproche parfois le roman de Guilloux de *Ulysses* de Joyce, car ces deux textes font le récit

d'une journée de la vie d'un personnage¹. En fait, cette comparaison rapide fait surtout ressortir tout ce qui oppose Guilloux à Joyce. Le romancier breton opte pour une progression chronologique du récit, qui se déroule tout entier dans la seule ville de Saint-Brieuc, et adopte la narration à la troisième personne avec focalisation intérieure. On est donc bien loin des stupéfiantes innovations de Joyce. La force de la composition du *Sang noir* tient sans doute à la virtuosité avec laquelle sont orchestrées les voix des personnages et entrecroisées les intrigues secondaires. Mais le développement parallèle de différents épisodes narratifs n'apparaît plus, à cette époque, comme une technique nouvelle.

La structure du *Bel Antonio* est plus classique encore. Brancati s'inscrit très nettement dans la grande tradition du roman de formation, même s'il la subvertit largement, et privilégie une construction rigoureuse par chapitre, chacune de ces sections étant introduite par deux ou trois citations. Là encore, les événements sont rapportés en suivant l'ordre chronologique ; la narration est à la troisième personne. Alors que d'autres récits de l'écrivain sicilien, antérieurs au *Bel Antonio*, affichaient une certaine souplesse et une plus grande liberté d'écriture², le ton, le style et l'intrigue de ce roman apparaissent, par bien des aspects, plus traditionnels.

Cependant, les œuvres de Guilloux et de Brancati possèdent une caractéristique commune qui constitue également leur principale originalité : leur intrigue gravite autour d'un épisode historique, évoqué par l'intermédiaire d'un protagoniste singulier situé en marge de son milieu social. À cet égard, la démarche suivie par les auteurs du *Sang noir* et du *Bel Antonio* est aux

¹ Dans ses entretiens avec Roger Grenier sur France Culture (avril 1975), Guilloux écarte tout rapprochement entre *Ulysses* et *Le Sang noir*. Compte tenu de la familiarité de l'auteur avec la littérature anglaise, d'une part, et de sa réticence à se livrer en entretien, de l'autre, on peut être tenté de mettre en question cette affirmation péremptoire. C'est la position adoptée par Henri Godard dans *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, Paris Gallimard, 1999. Voir aussi l'article de Jean-Louis Jacob, « Louis Guilloux. Continuité et ouverture », in : Jean-Louis Jacob (dir.), *Louis Guilloux*, Actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986.

² C'est le cas par exemple des *Années perdues* (1941) ou de *Don Juan en Sicile* (1942).

antipodes de la mission que le critique hongrois Georg Lukács assigne au roman historique, chargé d'« exprimer à travers des destinées individuelles exemplaires [...] les problèmes d'une époque donnée »³. Notre essai se propose d'étudier la mise en scène singulière et ambiguë de l'Histoire telle qu'elle se déploie dans les romans de Guilloux et de Brancati.

Après un bref résumé du *Sang noir* et du *Bel Antonio*, nous tâcherons de montrer en quoi Cripure et Antonio Magnano, les protagonistes de ces récits, peuvent être considérés comme des héros « en crise ». Enfin, nous nous intéresserons à la question complexe de l'articulation entre la tragédie individuelle et la destinée collective. Les antihéros de Guilloux et de Brancati se présentent comme des êtres prisonniers d'un tourment intime, pris dans une tragédie privée au moment où se nouent le drame d'un peuple et la faillite de l'humanité. En décidant de conférer une position centrale à des personnages demeurés à l'écart des secousses de l'Histoire, ces auteurs s'éloignent résolument de la tradition du roman historique et proposent un nouveau mode d'inscription de l'Histoire dans la fiction. Il s'agit alors de comprendre comment, en retraçant une trajectoire discontinue et singulière, Guilloux et Brancati parviennent à saisir une réalité collective et, dans le même temps, à développer une réflexion critique sur le rapport de l'individu à l'Histoire.

Publié en 1935, *Le Sang noir* retrace la journée d'errance d'un professeur de philosophie à travers les rues de Saint-Brieuc en l'année 1917⁴. Humilié en raison de sa difformité, ridiculisé par les lycéens qui le surnomment Cripure par écho à la *Critique de la raison pure*, cet individualiste défend les idées les plus contradictoires mais se montre incapable d'agir en accord avec ses principes. Dans sa jeunesse, Cripure a connu son heure de gloire à Paris en rédigeant une thèse sur un penseur nommé Turnier, puis une étude sur la philosophie indienne demeurée célèbre. Mais rapidement, son nom est tombé dans l'oubli et un mariage raté a précipité sa ruine. Échoué dans une petite maison de Saint-Brieuc,

³ Georg Lukács, *La théorie du roman*, p. 4.

⁴ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, [1935], Paris, Gallimard, « Folio », 2000. Toute référence ultérieure se basera sur cette édition.

vivant avec une servante dont il a eu un fils et sur laquelle il déchaîne sa rage et son amertume, Cripure fait partie de cette cohorte de vaincus en bout de course qui hantent le roman des 19^e et 20^e siècles.

Après avoir assisté à contrecœur à une réception en l'honneur de la femme du député Faurel, Cripure accompagne jusqu'à la gare le proviseur du lycée, celui-ci ayant appris que son fils va être fusillé. Un attroupement arrête les deux hommes. Des soldats interdisent aux familles de suivre jusqu'au quai les hommes appelés à rejoindre le front. La contestation gronde, les protestations pacifistes s'unissent aux accusations contre le gouvernement, et les poilus refusent de quitter leur proches. La foule des contestataires finit par envahir la gare et Cripure s'éclipse. Ayant entendu son collègue Nabucet, modèle de veulerie et de compromission, promettre que les protestataires seraient matés, Cripure lui assène une gifle qui lui vaut une menace de duel de la part de son ennemi juré. Quelques jeunes gens favorables au professeur de philosophie, convaincus qu'un duel à l'épée signerait sa mort, obtiennent de Cripure qu'il signe un procès-verbal de carence. Mais cet arrangement ne fait que porter à son apogée la fureur et la honte de Cripure, qui s'estime trompé et déshonoré.

Le lendemain, à l'aube, Cripure part pour sa promenade matinale. En son absence, sa compagne Maïa libère ses chiens, qu'elle laisse batifoler dans la maison. De retour chez lui, Cripure se fige en ouvrant la porte de son bureau. Des bouts de papier déchiquetés par les chiens jonchent le plancher. Ce sont les fragments de son grand-œuvre, cette *Chrestomathie du désespoir* qu'il voulait être son ouvrage ultime. De désespoir, Cripure s'empare du revolver qu'il cache dans son tiroir et se tire une balle dans la poitrine.

Autour de Cripure gravitent d'autres personnages grotesques ou tragiques, prisonniers de leurs destins de solitude et d'exil : la vieille farfelue Mme de Villaplane, éperdument amoureuse de son unique pensionnaire, le jeune Kaminsky ; les inséparables Nabucet et Babinot, patriotes enragés ; Lucien Bourcier, ancien élève de Cripure blessé au front et devenu communiste... Sans compter les silhouettes fantomatiques qui clopinent la nuit dans les rues de Saint-Brieuc, à demi réelles et à demi nées des hallucinations de Cripure : le Cloporte et la petite bossue.

Le roman de Brancati paraît une dizaine d'années plus tard, en 1949⁵. Son intrigue s'inscrit entre le début des années 1930, période où triomphe le régime fasciste, et les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, au moment de la libération de la Sicile par les troupes anglaises et américaines. Parvenu à Rome dans l'espoir d'y obtenir un poste haut placé dans quelque ministère ou ambassade, le jeune Sicilien Antonio Magnano y dissipe le bien paternel sans résultat. Son extraordinaire beauté d'éphèbe suscite chez toutes les femmes une irrésistible volupté et lui attire les faveurs des plus belles jeunes filles de Rome. En dépit de ses nombreux succès, Antonio semble habité par une profonde et inexplicable nostalgie.

Invité par son père à rencontrer la jeune Barbara Puglisi, qui lui est destinée en mariage, Antonio regagne Catane mais refuse d'abord d'épouser la jeune fille, prétextant qu'il a besoin de temps pour se décider. La beauté éblouissante de Barbara l'amène pourtant à changer d'avis, et les deux jeunes gens sont bientôt fiancés, puis mariés. Les années passent, mais le couple demeure sans enfant. Bientôt naissent les premiers soupçons : ce même Antonio, qui passe aux yeux de tous pour le plus fougueux des amants, n'aurait pas même réussi à honorer sa femme. Rapidement, le scandale éclate au grand jour, entraînant l'humiliation et le déshonneur des Magnano. Le notaire Puglisi fait annuler le mariage, et Barbara quitte Antonio pour le richissime duc de Bronte.

Au désespoir, Antonio se réfugie dans sa chambre d'enfant et refuse de recevoir des visites. Lorsque son oncle est de passage à Catane, pourtant, il se confesse longuement à lui et lui fait le récit détaillé de son infortune. Peu à peu, Antonio renoue avec son cousin Edoardo, sort de sa longue convalescence et recommence à s'aventurer dans les rues de Catane. Il fréquente sans grande conviction le cercle socialiste de l'avocat Bonaccorsi, mais ne peut oublier sa honte et sa souffrance. L'infirmité d'Antonio révélée, ses amis et son père se précipitent à corps perdu dans

⁵ Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, [1949], Milano, Mondadori, « Classici moderni », 2001. Toute citation dans le texte original s'appuiera sur cette édition. Pour la traduction française, nous nous référerons à la version d'Armand Pierhal, publiée chez Robert Laffont, « Pavillons Poches », dans l'édition de 2006.

l'assouvissement de leurs pulsions sexuelles pour se convaincre qu'ils n'ont pas été contaminés par l'impuissance d'Antonio. Pris d'un vent de panique, les mâles siciliens se démènent pour sauver leur réputation et faire oublier que l'un d'entre eux a failli.

La découverte de la tare d'Antonio préfigure la décomposition de la famille Magnano. Incapable de concilier des croyances contradictoires, son oncle se suicide. Peu après, à la suite d'un bombardement, le corps de son père est retrouvé dans les décombres d'un quartier mal famé où il était parti retrouver sa maîtresse. Malgré la disparition de ses proches et l'effroyable vision de sa ville dévastée par la guerre, Antonio demeure accablé par son infirmité et sa différence. *Le bel Antonio* se referme sur le pitoyable spectacle d'un homme sanglotant comme un enfant, à jamais prisonnier d'un carcan idéologique dans lequel la virilité brutale et le culte du mâle dominateur apparaissent comme des impératifs inviolables.

Cripure et Antonio, deux personnages « en crise »

Dans ce premier chapitre, nous voudrions montrer que Cripure et Antonio peuvent être considérés comme des figures emblématiques du roman du 20^e siècle, dans la mesure où ils constituent des personnages « en crise ». Cette réflexion nous semble indissociable de la question des rapports entre devenir individuel et Histoire collective, car c'est d'abord par leur passivité et leur indifférence face aux drames historiques que Cripure et Antonio s'apparentent à des personnages « en crise ».

Portrait du héros en négatif

La psychologie autant que la physiologie de Cripure et d'Antonio les situe à l'opposé des personnages de la grande tradition du roman réaliste. À cet égard, les figures centrales des romans de Guilloux et de Brancati apparaissent bien comme des héros « en négatif ». Tous deux, pour commencer, sont des individus médiocres, voués à la désillusion et à l'échec. Si Cripure a choisi de consacrer une thèse au philosophe Turnier, c'est parce que ce dernier est pour lui un modèle autant qu'un frère d'infortune : « Turnier avait été dès le collège un personnage extrêmement brillant et selon ce qu'écrivait Cripure : marqué.

Marqué évidemment pour la défaite »⁶. À l'opposé du roman de formation, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* mettent en scène des personnages sans ambitions et sans avenir, passifs et fragmentaires⁷.

Dès les premières pages du récit de Brancati, Antonio Magnano nous est présenté comme « en creux », à travers diverses notations négatives. Tout au long du roman, le jeune homme se trouve relégué au statut d'objet⁸. Objet de désir, de pouvoir, de discours ou d'infamie, Antonio n'existe qu'à travers la parole et le regard des autres, comme matérialisation de leurs fantasmes. Son visage d'une inexprimable beauté n'est qu'une façade où s'impriment les émotions et les sentiments de celui qui le contemple. Tout comme Cripure, Antonio est une figure de l'échec privée de toute ambition, incapable de tirer profit du trouble qu'il suscite chez les femmes pour se hisser dans la société. Cette particularité fait que les personnages de Guilloux et de Brancati ne peuvent être rangés dans la typologie des héros du roman réaliste et naturaliste, qui subissent certes des défaites, mais aspirent au prestige, à la gloire, à la richesse ou à l'amour.

⁶ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ C'est ce que notaient déjà Albert Camus et André Malraux dans leurs études sur *Le Sang noir* : « Le romancier de la douleur » de Camus et « Le sens de la mort » d'André Malraux (reproduites par exemple dans l'ouvrage collectif de Yannick Pelletier, *Louis Guilloux*, Bassac, *Plein Chant*, n. 11-12, 1982).

Pour *Le bel Antonio*, on peut évoquer les essais de Gian Carlo Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Milano, Guerini e Associati, 1998, de Salvatore Zarcone, *La carne e la noia. La narrativa di Vitaliano Brancati*, Palermo, Novecento, 1991 ou encore de Valeria Giannetti, « Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati », in : Dominique Budor et Denis Ferraris (dir.), *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

⁸ Sur cette question, l'analyse pénétrante que propose Valeria Giannetti d'un roman postérieur de Brancati, *Paolo il caldo*, s'avère tout aussi convaincante pour l'étude du *Bel Antonio*. La critique montre que la plupart des personnages romanesques de Brancati naissent à partir d'un processus d'évidement. « Tout se passe alors comme si l'inaboutissement de la narration était fonction de la difficulté de définition de son objet, à savoir le personnage lui-même : la représentation de celui-ci étant inachevable, le récit lui-même demeure inachevé », *op. cit.*, p. 112-3.

Des personnages vicariants

Vouées à l'ennui, les figures créées par Guilloux et Brancati s'inscrivent dans la catégorie des personnages vicariants, c'est-à-dire de tous ces personnages vivant pour ainsi dire « par procuration ». L'archétype du héros vicariant trouve sa pleine expression dans le personnage du roman de formation ou d'apprentissage. En effet, le processus d'imitation, le désir mimétique et le choix d'un modèle à égaler ou surpasser sont au principe même de ce genre romanesque. Ayant habituellement pour protagoniste un jeune homme ambitieux avide de dépasser celui qu'il a retenu comme son modèle, le roman de formation accorde une place décisive à l'apprentissage par imitation et volonté d'émulation.

Mais ni *Le Sang noir* ni *Le bel Antonio* ne font partie de cette vaste famille romanesque. Contrairement aux héros de *L'éducation sentimentale*, de *Splendeurs et misères des courtisanes* ou de *Le Rouge et le Noir*, Cripure et Antonio ont perdu toute envie de suivre et supplanter un modèle. Alors que l'imitation se révélait, dans le roman de formation, indissociable de l'action, reprenant ainsi la tradition de l'*exemplum* latin, chez Guilloux et Brancati toutes deux apparaissent privées de sens. Là où le processus d'imitation précipitait le héros du roman de formation dans la vie, un vide s'est creusé pour laisser place à un questionnement ultime : « À quoi bon ? ». De ce point de vue, Cripure et Antonio constituent deux exemples représentatifs d'une transformation qui affecte la plupart des personnages du roman occidental du 19^e siècle et va s'accélération au 20^e siècle.

Exténué par l'ennui et l'absurdité, cherchant par tous les moyens à se protéger de la vie, le personnage par procuration choisit le degré zéro de l'existence pour n'avoir plus à désirer, espérer, craindre ou souffrir. C'est la raison pour laquelle Cripure a renoncé à ses idéaux et ses ambitions de jeunesse, et Antonio à tout espoir de bonheur. Le professeur de philosophie prend pour modèle une figure destinée à l'échec et au naufrage, dont il n'est que la réplique, et le jeune Sicilien vit ses fantasmes érotiques par l'intermédiaire de ses amis ou de ses rêves.

Infirmité et médiocrité

Par ailleurs, Cripure aussi bien qu'Antonio sont des infirmes. Il faut rappeler que le protagoniste du *Sang noir* doit beaucoup à

Georges Palante, professeur de philosophie de Louis Guilloux⁹. Or, ce dernier était atteint d'une pathologie nommée acromégalie, qui se traduit par une hypertrophie des os du visage et des extrémités des membres. Ceci explique la difformité dont souffre Cripure, qui lui attire les railleries de ses concitoyens. Quant à Antonio, son impuissance sexuelle le place lui aussi du côté des anormaux. Dans la Sicile décrite par Brancati, le mal d'Antonio constitue pour un homme la tare la plus impardonnable.

Certes, l'importance accordée au motif de l'infirmité dans les œuvres de Guilloux et de Brancati n'est pas en soi un élément nouveau. Un grand nombre de romanciers avaient déjà fait apparaître des personnages infirmes. Mais, dans *Le Sang noir* et *Le bel Antonio*, l'infirmité physique n'est qu'un symptôme d'un mal touchant non seulement le corps, mais aussi l'esprit des personnages. Cripure et Antonio souffrent en effet d'une faiblesse pathologique, d'une maladie de la volonté. Leurs attributs les plus frappants sont leur médiocrité et leur insignifiance.

Mais les autres personnages du roman n'échappent pas à cette surprenante pathologie. La plupart d'entre eux sont des figures de l'échec, de la désillusion et de la bêtise. Ce n'est pas un hasard si les deux romanciers vouent un véritable culte à Flaubert. Le bovarysme constitue un pôle central de leur fiction romanesque. Par ailleurs, Guilloux et Brancati admiraient beaucoup la verve satirique de Gogol et les grands romans de Dostoïevski¹⁰.

⁹ Depuis une dizaine d'années, l'œuvre de Georges Palante a fait l'objet de plusieurs rééditions et relectures socio-historiques, philosophiques ou littéraires. On pourra se référer en particulier à Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante. Pour un nietzschéisme de gauche*, Paris, Grasset, 2002 ou encore aux Actes du Colloque Georges-Palante, parus sous la direction de Michel Onfray, sous le titre *La Révolte individuelle*, Saint-Brieuc, éditions Folle Avoine, 1991. Voir aussi Yves Prié, « L'ombre de Palante », in : Jean-Claude Xuerebe, (dir.), *Écriture autobiographique et carnets : Albert Camus, Jean Grenier, Louis Guilloux*, « Rencontres méditerranéennes », Bédée, Folle Avoine, 2001.

¹⁰ Sur l'influence de Gogol, Dostoïevski et Tolstoï chez Guilloux, voir Édouard Prigent, « Domaine russe », in : Yannick Pelletier (éd.), *Louis Guilloux, op. cit.* Voir aussi Louis Guilloux, *Carnets*. (2 volumes), Paris, Gallimard, 1978.

Au sujet de l'inspiration gogolienne dans l'œuvre de Brancati, se référer à Alfredo Giuliani, « Tra Gogol e Leopardi », *La Repubblica*, 9-10 janvier 1977, p. 10 et à René Tavernier, « Brancati : un Gogol italien », *Preuves*, n. 107, janvier 1960, pp. 23-26.

Sur le modèle du fameux *Dictionnaire des idées reçues*, Brancati s'est amusé à rédiger un *Piccolo dizionario borghese*, qui contient de petits trésors de méchanceté : « Hémorroïdes : Il est toujours préférable de se faire opérer »¹¹; « Mère : “Choisis entre moi et ta mère !” »¹² ; « Siciliens : pris un par un ils sont sympathiques »¹³. Quant à l'influence de Flaubert sur Guilloux, elle imprègne de nombreux épisodes du *Sang noir*, et en particulier cette scène bouffonne où Cripure propose à son double de rebaptiser sa *Chrestomathie du désespoir*. « “Tiens, il me vient un nouveau titre : *Bouclo et Pécuporte*. Autrement dit : *Boucri et Pécupure*. Nos très chers frères ! Autrement dit : *Les Ténèbres des oubliettes*. Si. Je ferai ce machin. Je n'ai jamais été un embusqué de l'esprit” »¹⁴. Bien entendu, les réminiscences flaubertiennes dans *Le Sang noir* ne se résument pas à de simples jeux de mots. La bêtise et l'ineptie parcourent tout le roman, et il ne fait aucun doute qu'il s'agit là d'un écho à *Bouvard et Pécuchet*. Dès les premiers chapitres du roman, Cripure nous laisse entendre que ses références à Flaubert ont une importance capitale : « Si je cite aussi souvent Flaubert à côté des autres, c'est que le cher Gustave, qui en était un – de petit bourgeois – a été aussi le premier à tenter & même à réussir parfois cette peinture du Non »¹⁵.

La question de la stupidité est tout aussi omniprésente chez Brancati, comme le montre le projet de rédaction de *Paolo il caldo*, son dernier roman resté inachevé. Dans son testament, Brancati avait en effet suggéré : « On peut aussi publier mon dernier roman *Paolo il caldo* en prévenant le lecteur qu'il manque encore deux chapitres, dans lesquels on aurait raconté que la femme de Paolo ne revenait plus et que celui-ci, dans des accès répétés de jalousie, s'embrouillait de plus en plus lui-même jusqu'à sentir l'aile de la stupidité lui effleurer le cerveau »¹⁶.

¹¹ “Emorroidi: è sempre meglio farsi operare”. Vitaliano Brancati et Leo Longanesi, *Piccolo dizionario borghese*, in : Vitaliano Brancati, *Lettere al direttore*, Milano, Bompiani, « I Grandi Tascabili », 1995, p. 112.

¹² “Madre: ‘Scegli fra me e tua madre!’”. *Id.*, p. 114.

¹³ “Siciliani: Presi uno a uno sono simpatici”. *Id.*, p. 117.

¹⁴ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, p. 242.

¹⁵ *Id.*, p. 26.

¹⁶ “Si può anche pubblicare il mio ultimo romanzo *Paolo il Caldo* avvertendo il lettore che mancano ancora due capitoli, nei quali si sarebbe raccontato che la moglie non tornava (più) da Paolo ed egli, in successivi accessi di fantastica

Du reste, dès son roman *Singulière aventure de voyage*, qui marque sa rupture avec le régime fasciste, les personnages nés sous la plume de Brancati seront presque tous des désœuvrés se laissant porter par le cours des événements, et risquant à tout instant de sombrer dans l'idiotie¹⁷.

Dynamiques de fuite et de recroquevillement

Si la médiocrité et le ratage sont les traits distinctifs du personnage par procuration, ses modes de déplacement privilégiés sont l'errance ou le repli. Tantôt dérivant dans les rues de Saint-Brieuc ou de Catane, tantôt se réfugiant dans leur bureau ou leur chambre, Cripure et Antonio ne cessent de fuir leurs concitoyens. Lorsque tout Catane apprend la nouvelle de l'impuissance d'Antonio, le jeune homme se retire dans sa chambre d'enfant. Un long processus de recroquevillement se met alors en place. De son côté, Cripure s'efforce par tous les moyens d'échapper aux regards et de se prémunir de la bêtise de ses concitoyens : il s'enferme dans son bureau pour se plonger dans ses souvenirs ou bien tente d'oublier sa souffrance et son amertume dans l'alcool.

En recourant à cette double dynamique d'errance et de recroquevillement, Guilloux et Brancati montrent combien l'autre, le différent, peinent à trouver leur place dans une société gouvernée par des idéologies et des discours patriotes et virils. Si Antonio a autant de mal à assumer son altérité, c'est bien parce qu'elle est perçue comme une redoutable menace et un germe de subversion par le régime fasciste¹⁸. De même pour l'excentricité et

gelosia, si aggrovigliava sempre di più in se stesso fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello". Vitaliano Brancati, *Paolo il caldo*, in: *Opere 1947-1954*, Milano, Bompiani, 1992, p. 945. Traduction de Valeria Giannetti, in : « Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati », art. cit., p. 945.

¹⁷ Voir Natale Tedesco, « L'invenzione "provinciale". La poetica dell'insignificanza da Viterbo a Caltanissetta », in : Daniela Battiati, *Vitaliano Brancati. Da Via Etna a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etna a Via Veneto. Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001.

¹⁸ Se reporter aux stimulantes réflexions de George L. Mosse dans *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne (The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity. (Studies in the History of Sexuality))*, traduction de Michèle Hechter, Paris, Abbeville, 1997. Cet historien consacre d'intéressants

la difformité de Cripure, pitoyable spécimen d'une humanité déchue. À une époque où les valeurs dominantes sont celles de la force, de l'intrépidité et de la masculinité, les personnages du *Sang noir* et du *Bel Antonio* semblent mettre en question et démentir, par leur présence même, cette vaste mécanique idéologique.

Les romans de Guilloux et de Brancati illustrent cette réalité avec finesse en suggérant non seulement que la fuite et le repli sont devenus les seuls modes d'existence possibles pour les individus indésirables, mais en décrivant aussi la confrontation des gens « normaux » à l'altérité. Confrontation qui se traduit par d'autres dynamiques d'évitement, de déni, de contournement ou de violent face-à-face.

À l'écart de l'Histoire

Tous les attributs partagés par Cripure et Antonio laissent deviner combien leur rapport à l'Histoire est problématique. Passifs, résignés et désabusés, ces personnages se situent en effet en marge des mouvements de l'Histoire. Leur silence et leur mutisme invitent le lecteur à dépasser les versions officielles de l'Histoire pour deviner, en pointillés, une Histoire autre, non plus totale, inébranlable et achevée, mais fragmentaire, personnelle et discontinue. À l'évidence du fait historique, Antonio et Cripure opposent le doute et le scepticisme.

Rejetant toute croyance, ils dénoncent la vision téléologique de l'Histoire et le mythe du Progrès. Contre le discours dominant qui s'acharne à justifier la guerre en tant que nécessité historique, la dérive de Cripure et d'Antonio met l'accent sur la contingence, l'absurdité et l'inutilité de ce drame. À travers l'impuissance et la stérilité d'Antonio, la bassesse et l'épuisement de Cripure, c'est en fait une véritable contre-Histoire qui se tisse, en deçà des doctrines imposées et des ambitions totalitaires.

Drame collectif et tragédie privée

Nous nous sommes attachés à montrer dans quelle mesure les protagonistes du *Sang noir* et du *Bel Antonio* peuvent être vus comme deux personnages « en crise ». Pour mieux comprendre en quoi ils s'opposent aux personnages du roman réaliste, il apparaît à

propos aux représentations de la virilité sous la période fasciste (en particulier au chapitre 8, « Le nouvel homme fasciste »).

présent indispensable de réfléchir à la question de leur rapport à l'Histoire.

Drame collectif et tragédie privée

L'ancrage historique du *Sang noir* et du *Bel Antonio* est pour le moins complexe. Les émeutes qui éclatent à la gare de Saint-Brieuc laissent supposer que Guilloux situe son œuvre au cours de l'été 1917, période des grandes mutineries¹⁹. Sous le prétexte de raconter la dernière journée de Cripure, le romancier nous offre un tableau sans pitié de la lâcheté et de la bêtise régnant à l'arrière du front. Contrairement à Erich Maria Remarque dans *À l'Ouest rien de nouveau* et à Ernst Jünger dans *Orages d'acier*, Guilloux ne décrit à aucun moment la vie au front²⁰. Il y a une raison très simple à cela : handicapé de la main gauche depuis son enfance, l'écrivain a été réformé et n'a donc pas connu le front. Sa droiture et son grand respect pour ses proches tombés au combat expliquent sans doute largement pourquoi *Le Sang noir* ne présente aucune description de la vie au front²¹.

Mais il convient aussi de comprendre que ce choix relève d'une intention qui sous-tend tout le récit. Au lieu de nous plonger au cœur du conflit et d'en raconter la barbarie et la cruauté, Guilloux choisit de procéder d'une toute autre manière. Par une approche indirecte, il fait surgir des parcours individuels de ses personnages toute l'horreur du front. En ce sens, *Le Sang noir* semble suggérer que la véritable atrocité, le Mal inassimilable, sont toujours

¹⁹ Pour une introduction historique, voir Jean-Jacques Becker, *La France en guerre (1914-1918). La grande mutation*, Bruxelles, Complexe, 1988 et Anne Lebel, « Bruits de guerre dans la ville. Saint-Brieuc dans la guerre de 1914-1918 à travers *Le Sang Noir* de Louis Guilloux. (Réalité historique et traduction romanesque) », in : Yannick Pelletier (dir.), *Le Mal absolu*, Actes du colloque « Louis Guilloux et la guerre », Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.

²⁰ Voir Bernard Hue, « Romans de guerre, genre faux. Situation de Louis Guilloux par rapport à Barbusse, E. Jünger, Borgese, E.-M. Remarque, Dos Passos, Hemingway », in : Yannick Pelletier, (dir.), *Le Mal absolu*, op. cit. Voir aussi, dans ce même ouvrage collectif, l'article de Christian Cavalli, « L'idéologie de la revanche et de la reconquête. De la parole au silence ».

²¹ Voir Jean-Louis Jacob, « Convergences et divergences des regards sur la guerre : Guilloux, Giono, Guéhenno, et quelques autres... », in : Yannick Pelletier (dir.), *Le mal absolu*, op. cit.

dissimulés : ils constituent ce qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas voir. Le proviseur apprenant que son fils va être fusillé ; le poilu horriblement défiguré annonçant à Cripure qu'on le renvoie au front pour la cinquième fois ; la cruelle insistance avec laquelle la famille d'un jeune homme mutilé au front exige qu'il endosse son uniforme de lieutenant pour une fête... C'est à travers de tels épisodes narratifs, par petites touches, que Guilloux parvient à évoquer toute la souffrance et l'horreur de la guerre. En s'attachant à décrire quelques existences brisées, en nous plongeant dans l'intimité de familles anéanties, où les pères et les fils sont devenus des ennemis, le romancier réussit à exprimer bien davantage qu'en représentant une masse anonyme prise dans le feu des combats. Privilégiant ainsi le destin individuel à la destinée collective, *Le Sang noir* atteint une extraordinaire puissance d'évocation.

Guilloux recourt à cette même technique pour dénoncer avec une ironie parfois insupportable les mentalités et discours prévalant à l'arrière : culte de la virilité guerrière, patriotisme effréné et brutal, esprit grégaire, hypocrisie et veulerie... Il organise son roman selon un principe de décalage entre l'essentiel et le trivial, la gravité du désastre et la futilité des propos insignifiants. Ce procédé efficace lui permet de mettre l'accent sur l'aveuglement et la vulgarité du discours officiel récupérant la catastrophe pour se consolider.

Le rapport des personnages du *Bel Antonio* à l'Histoire semble plus compliqué que dans *Le Sang noir*. Leurs positions idéologiques sont pour le moins embrouillées : l'oncle d'Antonio hésite entre catholicisme et communisme, son cousin Edoardo se rallie aux socialistes après avoir été fasciste, et Antonio lui-même paraît indifférent aux secousses qui agitent le monde. Quelques repères historiques, quelques dates et allusions à des événements-clés parsèment le roman, mais la progression temporelle fantaisiste semble n'obéir qu'aux caprices du narrateur. L'existence des personnages n'est guère modifiée par les faits historiques²².

La seule véritable préoccupation des personnages du *Bel Antonio*, c'est le désir sexuel qui les travaille sans relâche et supplante chez eux toute autre inquiétude. Or, cet acharnement du

²² Pour une introduction à l'histoire de l'Italie fasciste, se reporter à l'essai de Pierre Milza et Serge Berstein, *Le fascisme italien. 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980.

mâle à faire la preuve de sa virilité peut être compris comme une métaphore des valeurs glorifiées par le régime fasciste. C'est là une hypothèse qu'il faut avancer avec prudence, car rien dans le roman de Brancati ne permet d'affirmer avec certitude que l'auteur a voulu percer ainsi à jour la grande mécanique idéologique mise en place par le fascisme²³. D'ailleurs, on pourrait aussi considérer que le culte de la virilité affiché par ses personnages est, pour le romancier, l'occasion de dénoncer plaisamment un vice typiquement sicilien.

Pourtant, l'impuissance d'Antonio, intimement liée aux événements politiques, et sa mise à l'écart donnent à penser qu'à travers le sort du jeune homme et de ses proches, Brancati entend faire de son roman une sorte de chronique de l'Italie fasciste. En revanche, le sens à donner à l'impuissance d'Antonio ou aux déclarations viriles d'Edoardo ou d'Alfio est moins clair. Brancati en fait-il un symptôme révélateur du déclin et de l'écroulement du fascisme? Veut-il, au contraire, suggérer que les valeurs fascistes reposent sur l'exaltation de la force brutale et d'une sexualité conquérante, et condamnent de ce fait les déviants sexuels à l'ostracisme? Comment expliquer, alors, que certains personnages opposés au régime s'efforcent de faire la démonstration de leur virilité? Brancati aurait-il dans l'idée de montrer que les idéaux et les principes gouvernant le fascisme ont contaminé pernicieusement l'ensemble de la société?

Au lieu de vouloir à tout prix résoudre ces contradictions, il faudrait peut-être tenter de les accepter et de considérer qu'elles constituent l'une des grandes qualités du *Bel Antonio*, en tant que réflexion sur le caractère paradoxal et contradictoire de l'Histoire...

Petit détour biographique

La vie et la pensée de Louis Guilloux sont indissociables du parcours singulier de son professeur de philosophie au lycée de Saint-Brieuc, Georges Palante. Résolument individualiste à une

²³ Pour cette question, voir Giovanni Morelli, *Vitaliano Brancati tra fascismo e gallismo*, Manduria, Bari, Roma, Piero Lacaita, 1989. Lire aussi l'ouvrage de Gian Carlo Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

époque où l'objectivité de la sociologie naissante gouverne le savoir en France, Palante est le modèle du personnage de Cripure. Auteur d'une thèse sur *Les Antinomies de l'individu et de la société*, où il s'en prend violemment à Durkheim, et surtout d'un *Combat pour l'individu*, Palante fut l'ami intime de Guilloux avant de se brouiller définitivement avec lui. Une grotesque affaire de duel finalement évité mina ses dernières années et finit par le pousser au suicide. Largement oublié, Georges Palante s'est pourtant fait connaître au début du siècle en tant qu'essayiste et chroniqueur au *Mercure de France*.

La figure de Cripure emprunte à Palante de nombreux traits : sa difformité, son isolement et surtout son individualisme farouche²⁴. On n'a peut-être pas assez insisté sur l'importance de l'enseignement de Palante non seulement sur l'œuvre, mais aussi sur la vie et les convictions de Guilloux. Si nous abordons ici ce point, c'est parce qu'il nous apparaît décisif pour mieux comprendre la mise en scène historique dans le *Sang noir*. Bien évidemment, Cripure n'est pas le porte-parole des idées de son auteur. À cette époque, elles s'expriment plutôt par l'intermédiaire du jeune Lucien Bourcier, qui à la fin du roman s'apprête à partir en Russie pour soutenir la cause des communistes. Toutefois, la position de décalage et de marginalité dans laquelle se trouve Cripure procède bien, pour Guilloux, d'un impératif éthique, de l'exigence de n'être inféodé à aucun parti. À cet égard, la préférence accordée aux tragédies privées révèle combien, pour le romancier breton, se tenir à l'écart des mouvements de foule et des réflexes communautaires est primordial.

De son côté, Brancati a été profondément marqué par l'enseignement d'un autre écrivain sicilien, G. A. Borgese²⁵.

²⁴ Cf. Yves Prié, « L'ombre de Palante », *art. cit.* Cf. aussi Henri Godard, *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, *op. cit.* (consulter en particulier le chapitre intitulé « Note : Palante, Lequier, Cripure ») et Louis Guilloux, *Souvenirs sur Georges Palante*, *op. cit.*

²⁵ Sur les rapports de Brancati avec Borgese, on pourra lire avec profit : Francesco Spera, *Vitaliano Brancati*, *op. cit.* ; Vanna Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Leo S. Olschki, 1970 ; Sarah Zappala Muscarà, « "Il più giusto elogio": Brancati tra Borgese e Sciascia », in : Annamaria Andreoli, (dir.), *Dalla Sicilia all'Europa: l'Italia di Vitaliano Brancati*, *op. cit.*

Professeur de lettres et universitaire de renom, cet esprit d'une rare lucidité prit rapidement ses distances avec le fascisme et s'exila aux Etats-Unis où il devait connaître une brillante carrière politique et universitaire. S'enthousiasmant alors pour le fascisme, le jeune Brancati commit la méprise de voir dans le roman *Rubè*, publié par Borgese en 1921, l'exaltation des valeurs consacrées par le fascisme. Dans un roman intitulé *L'ami du vainqueur* (1932), Brancati entend dépasser son compatriote en s'inscrivant très clairement dans la ligne idéologique fasciste. Fier d'être accueilli comme l'un des chantres du fascisme, il écrit à Borgese pour lui recommander de manifester plus ouvertement ses sympathies fascistes dans ses écrits. Avec indulgence, Borgese dissipe le malentendu, assure Brancati qu'il restera sur ses positions antifascistes et lui conseille, bienveillant, d'attendre quelques années avant de le juger.

Cette réponse ébranle profondément Brancati, qui pressent peut-être déjà la naïveté et l'arrogance de son attitude. Quelque temps plus tard, il s'éloigne des cercles intellectuels fascistes. La censure de son récit *Singulière aventure de voyage* (1934) met fin à la période fasciste de Brancati. Il quitte Rome alors que tout le promettait à une destinée glorieuse comme chantre du régime, et regagne la Sicile, où il sera professeur d'italien et d'histoire. Tout en continuant à collaborer dans des revues fascistes, il écrit des romans et des nouvelles dénonçant par allusions la politique fasciste. Refusant, à l'instar de Guilloux, de se rallier à une cause idéologique, condamnant dans l'immédiat après-guerre la conversion soudaine des fascistes d'hier en antifascistes, Brancati a toujours fait preuve de la plus grande méfiance vis-à-vis des communistes.

Ces quelques indications biographiques disent combien, pour Brancati comme pour Guilloux, l'individualisme et le recul face à l'Histoire sont des impératifs éthiques. Dans cette perspective, la volonté de retracer des parcours individuels plutôt que le destin d'un peuple ou d'une nation traduit une profonde méfiance vis-à-vis des instincts de masse et des folies meurtrières collectives.

Conclusion

L'étude comparée du *Sang noir* et du *Bel Antonio* montre toute la complexité de la mise en scène de l'Histoire dans le roman. En privilégiant l'ambiguïté et les contradictions, Guilloux et Brancati

semblent inviter leur lecteur à se défier de tout jugement hâtif sur un épisode historique. En dépit de positions idéologiques radicalement opposées, les deux écrivains peuvent être rapprochés par la préférence qu'ils accordent à l'expérience individuelle sur le drame collectif. À travers la déroute singulière d'un personnage marginal et isolé, ils parviennent à saisir et révéler un certain universel, celui de l'homme pris dans la tourmente de l'Histoire sans la comprendre, mais qui refuse d'accepter les discours officiels et les idéologies dominantes.

On pourrait reprocher à Guilloux et à Brancati de ne pas prendre plus ouvertement position face aux désastres qui constituent l'arrière-plan de leurs romans. Mais cette irrésolution et cette pluralité de voix en sont précisément les principales qualités. C'est peut-être la plus grande force du *Sang noir* et du *Bel Antonio* que de montrer le danger des visions systématiques de l'Histoire et de privilégier les histoires dominées aux Histoires dominantes. Il y a là, pour Guilloux comme pour Brancati, une mise en garde sur le danger de « penser comme tout le monde » autant qu'une exigence intellectuelle et éthique, celle de la *vigilance*.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de référence

Brancati, Vitaliano. *Il bell'Antonio*, Milano, Mondadori, « Classici Moderni », 2001.

---. *Le bel Antonio*, traduction d'Armand Pierhal, Paris, Laffont, « Pavillons Poche », 2006.

Guilloux, Louis. *Le sang noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

Autres œuvres de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati citées ou consultées

Brancati, Vitaliano. *Don Giovanni in Sicilia*, in: *Romanzi e saggi*, éd. Marco Dondero, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003.

- . *Le vieux avec les bottes (Il vecchio con gli stivali e altri racconti)*, traduction de Jean-Marie Laclavetine, Paris, Fayard, 1989.
- . *Paolo il Caldo*, in : *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003.
- . *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930/1954*, De Feo Sandro et Cibotto G. A éd. Milano, Bompiani, 1973.
- . *Lettere al direttore*, dir. Massimo Onofri, Milano, Bompiani, « I Grandi Tascabili », 1995.
- Guilloux, Louis. *Souvenirs sur Georges Palante*, Quimper, Calligrammes, 1980.
- . *La maison du peuple* suivi de *Compagnons*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2004.
- . *Carnets. Volume 1 : 1921-1944*, Paris, Gallimard, 1978.
- . *Angéline*, Paris, Grasset, 1934.
- . *Le pain des rêves*, Paris, Gallimard, 1942.

Entretiens, articles et ouvrages critiques

- André, Jacques. « Guilloux, Grenier et la guerre », in : Yannick Pelletier (dir.), *Le Mal absolu*, Actes du colloque « Louis Guilloux et la guerre », Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.
- Andreoli, Annamaria (dir.). *Dalla Sicilia all'Europa: l'Italia di Vitaliano Brancati*, catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque Nationale de Rome en mars et avril 2005, Roma, De Luca, 2005.
- Battiati, Daniela (dir.). *Vitaliano Brancati. Da Via Etnea a Via Veneto*. Actes du colloque « Da via Etnea a Via Veneto.

- Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001.
- Becker, Jean-Jacques. *La France en guerre (1914-1918). La grande mutation*, Bruxelles, Complexe, 1988.
- Berstein, Serge, et Milza, Pierre. *Histoire de la France au XX^e siècle. Tome I: 1900-1930*, Paris, Complexe, « Historiques », 1999.
- Di Grado, Antonio. « Vitaliano Brancati, Antonio Magnano e altro. E tra l'altro, le ragioni di un convegno. Introduzione », in : Daniela Battiati (dir.), *Vitaliano Brancati. Da Via Etnea a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etnea a Via Veneto. Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001.
- . « L'orologio di Brancati: spazio e tempo a Nataca » in : Paolo Mario Sipala (dir.), *Vitaliano Brancati nella cultura europea*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siracusa, Ediprint, 1987.
- Ferretti, Gian Carlo. *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Milano, Guerini e Associati, 1998.
- Ferroni, Giulio. « Introduzione » à Brancati, Vitaliano, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003.
- Giannetti, Valeria. « Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati », in : Dominique Budor et Denis Ferraris (dir.), *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Godard, Henri. *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999.
- Grenier, Roger. *Entretiens avec Louis Guilloux*, vol. 1, 2 et 3, *France-Culture*, 7-11 avril 1975.

- Hue, Bernard. « Romans de guerre, genre faux. Situation de Louis Guilloux par rapport à Barbusse, E. Jünger, Borgese, E.-M. remarque, Dos Passos, Hemingway », in : Yannick Pelletier (dir.), *Le Mal absolu*, Actes du colloque « Louis Guilloux et la guerre », Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.
- Jacob, Jean-Louis. (dir.), *Louis Guilloux*, Actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986.
- . « Convergences et divergences des regards sur la guerre : Guilloux, Giono, Guéhenno, et quelques autres... », in : Yannick Pelletier (dir.), *Le Mal absolu*, Actes du colloque « Louis Guilloux et la guerre », Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.
- Lebel, Anne. « Bruits de guerre dans la ville. Saint-Brieuc dans la guerre de 1914-1918 à travers *Le Sang Noir* de Louis Guilloux. (Réalité historique et traduction romanesque) », in : Yannick Pelletier (dir.), *Le Mal absolu*, Actes du colloque « Louis Guilloux et la guerre », Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.
- Loisel, Yves. *Louis Guilloux (1899-1980). Biographie*, 2^e édition, Spéert, Coop Breizh, 1998.
- Milza, Pierre, et Berstein, Serge. *Le fascisme italien. 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980.
- Monastra, Rosa Maria. « Il romanzo come “cronaca”: a proposito del “Bell’Antonio” », in : Daniela Battiati (dir.), *Vitaliano Brancati. Da Via Etnea a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etnea a Via Veneto. Vitaliano Brancati quarant’anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001.
- Morelli, Giovanni. *Vitaliano Brancati tra fascismo e gallismo*, Manduria, Bari, Roma, Piero Lacaita, 1989.
- Mosse, George L. *L’image de l’homme. L’invention de la virilité moderne (The Image of Man. The Creation of Modern*

Masculinity), traduction de Michèle Hechter, Paris, Abbeville, 1997.

Onfray, Michel. *Physiologie de Georges Palante. Pour un nietzschéisme de gauche*, Paris, Grasset, 2002.

Pelletier, Yannick (éd.). *Le Mal absolu*, Actes du colloque « Louis Guilloux et la guerre », Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.

---. *Des ténèbres à l'espoir. Essai sur l'œuvre littéraire de Louis Guilloux*, Ar Releg-Kerhuon, An Here, 1999.

Prié, Yves. « L'ombre de Palante », in : Jean-Claude Xuerebe (dir.), *Écriture autobiographique et carnets : Albert Camus, Jean Grenier, Louis Guilloux*, « Rencontres méditerranéennes », Bédée, Folle Avoine, 2001.

Roger, Philippe. « À rude école : écriture et idéologie chez Louis Guilloux », in : Jean-Louis Jacob, (dir.), *Louis Guilloux*, Actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986.

Sarrabayrouse, Alain. *Déni des valeurs, valeur du déni dans Le Bel Antonio de Vitaliano Brancati*, Grenoble, ELLUG, 2006.

Sciascia, Leonardo. « Del dormire con un solo occhio », in : Brancati, Vitaliano, *Opere. 1932-1946*, Milano, Bompiani, 1992.

---. Leonardo. *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970.

Sipala, Paolo Mario, (dir.). *Vitaliano Brancati nella cultura europea*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siracusa, Ediprint, 1987.

Spera, Francesco. *Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1981.

Zappula Muscarà, Sarah. « “Il più giusto elogio”: Brancati tra Borgese e Sciascia », in : Annamaria Andreoli (dir.), *Dalla Sicilia all'Europa: l'Italia di Vitaliano Brancati*, catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque Nationale de Rome en mars et avril 2005, Roma, De Luca, 2005.

Zarcone, Salvatore. *La carne e la noia. La narrativa di Vitaliano Brancati*, Palermo, Novecento, 1991.

Le trauma et l'indicible, ou de la nécessité de (ré) écrire le récit de l'avortement dans *Les armoires vides* et *L'événement* d'Annie Ernaux

Eftihia Mihelakis

Université McGill

*[Plusieurs travaux se sont penchés sur la question de l'indicible du trauma dans la littérature de l'après-guerre (Shoah, Hiroshima et Nagasaki). Maintes études ont aussi été consacrées, concernant les textes d'écrivain(e)s contemporain(e)s, à la nécessité d'écrire le trauma comme moyen thérapeutique ou curatif. Cependant, peu de travaux se sont intéressés à mettre en relief la notion de réécriture du trauma de l'avortement chez Annie Ernaux. Or, chez elle, la répétition d'une même trame historique est un schème fondamental puisqu'elle publie, en 1964, le roman *Les armoires vides* et, en 2000, le témoignage autobiographique *L'Événement*. Si, chez Ernaux, la nécessité de répéter se transpose dans la narrativisation en double d'un même événement traumatique indicible (l'avortement), c'est qu'il n'est pas suffisant que le trauma soit écrit une seule fois : il nécessite une réécriture, une duplication scripturale. C'est à partir de cette constatation que nous nous proposons de penser la nécessité de réécrire le trauma comme moyen de le gérer.]*

Dans son *Histoire*, Hérodote raconte qu'un soldat athénien de la bataille de Marathon, nommé Epizélus, était devenu aveugle à la vue de son ennemi, un soldat perse « pesamment armé, dont la barbe ombrageait tout son bouclier; que ce spectre le passa¹ », tuant violemment d'un coup d'épée son camarade. Or si la vue de ce soldat perse, occasionne chez le soldat grec une cécité permanente, une blessure corporelle, est-ce parce qu'il y a des événements qui dépassent nos capacités de gestion et de compréhension ? Le trauma (gr. *trauma*, *traumatikos*, blessure) est souvent défini dans la glose médicale comme étant un trouble

¹ Hérodote, *Histoire*, trad. du grec par Larcher ; avec des notes de Bochart, Wesseling, Scaliger [et al.], Paris, Charpentier, 1850, t. 2, p. 57-58.

somatique ou psychique plus ou moins durable déterminé par une lésion organique ou une émotion intense qui pousse parfois le sujet à chercher refuge dans l'hypocondrie ou l'alcoolisme. Nous sommes amenés à penser que la scène immédiatement vécue d'un événement traumatogène² provoque chez l'individu une impuissance, une impossibilité de gestion qui surgit involontairement de façon somatique ou psychique comme si cet événement débordait les capacités de compréhension, de gestion du sujet. Freud précise à cet effet que c'est

une expérience vécue qui apporte, en l'espace de peu de temps, un si fort accroissement à la vie psychique que sa liquidation ou son élaboration par les moyens normaux ou habituels échoue, ce qui ne peut manquer d'entraîner des troubles durables dans le fonctionnement énergétique³.

L'événement est vécu comme un trop-plein qui dépasse et déstabilise l'état d'équilibre, d'homéostasie du sujet. La vue obstruée d'Épizelus, ne serait-elle donc pas un effet physiologique, physique de ce trop-plein psychique, de cette « décharge entravée »⁴ causée par le trauma?

La question du trauma a depuis Hérodote beaucoup évolué. Plusieurs critiques, littéraires, historiques et psychanalytiques, tel que Cathy Caruth, Dominik LaCapra et Judith Herman, respectivement, se sont penchés sur celle-ci, et plus spécifiquement sur son effet destructeur. Ils semblent s'entendre sur le fait que le trauma engendre, chez le sujet qui le vit, une réaction similaire à celle signalée par Hérodote : l'incapacité de le gérer. S'il provoque une réaction qui dépasse les capacités de gestion du sujet, c'est que le trauma est de l'ordre de l'incompréhensible, mais plus encore de l'indicible. Comme l'explique Herman, « [t]he ordinary response to atrocities is to banish them from consciousness. Certain

² Il sera souvent employé comme épithète du nom événement. Il signifiera naissance du trauma (gr. *trauma*, blessure; gr. *genos*, origine), plus spécifiquement scène causant, produisant chez l'individu un, le trauma.

³ S. Freud, cité dans L. – M. Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 373.

⁴ S. Freud, « Manuscrit E » [1894], In. *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1979, p. 82.

violations of the social compact are too terrible to utter aloud: this is the meaning of the word *unspeakable*.⁵ » Dès lors, nous sommes portés à poser les questions suivantes : Quels seraient les facteurs étiologiques de cette incapacité de dire le trauma? Quels sont les effets du trauma indicible qui ont été enregistrés dans les études scientifiques ?

Prolégomènes du trauma : un travail d'écriture nécessaire

Les maintes études qu'a effectuées Robert Jay Lifton à propos du trauma historique tel que celui de la Shoah, de Hiroshima, de la guerre du Vietnam, réitèrent cette impossibilité de dire le trauma, tout comme l'a mentionnée Herman. Le trauma s'apparenterait moins à un événement d'une violence physique incommensurable. Selon lui, la puissance dévastatrice du trauma surgit plutôt de sa capacité à produire une rupture de sens⁶, vécue chez le sujet comme une désymbolisation existentielle. En effet, l'impossibilité de comprendre le trauma, de lui donner un sens, serait la cause principale d'un schisme psychosocial. Mais comment le sujet est-il d'abord incapable de nommer la trop grande blessure? Comment vit-il une fracture psychique et sociale et un sentiment de non-existence? De quelle façon le sujet intériorise-il la négativité de l'événement traumatique et, surtout, de comment parvient-il à en liquider sa violence?

D'abord, si la réaction naturelle au trauma est l'incapacité de le dire, c'est parce que celui-ci est événementiel. Aboutissant à un résultat dont l'importance pour l'individu qui le vit est plus élevée qu'un simple fait anodin de son existence, l'événement est plus qu'une occurrence, qu'une circonstance, qu'un fait. Il est calamité, catastrophe, désastre, chose qui accroche et déstabilise le sujet qui l'a vécu.

L'étiopathogénie de la névrose traumatique est événementielle. L'événement est un traumatisme psychique violent, soudain, vécu comme un danger extrême, menaçant l'intégrité physique

⁵ J. Herman, *Trauma and Recovery*, New York, Basic, 1992, p. 1.

⁶ C. Caruth, « Interview with Robert Jay Lifton », *Trauma : Explorations in Memory*, p. 153.

du sujet et dans un contexte d'insuffisance de moyens pour y faire face avec une absence de secours venant de l'extérieur.⁷

C'est pourquoi la proximité conceptuelle du trauma et de l'événement révèle l'incapacité profonde du sujet à s'en distancier, s'en défaire, ou tout simplement dit, à en parler. La crise langagière octroie au sujet la capacité de saisir le sens de l'événement, la vérité de l'événement traumatogène. Dès lors, l'intérêt de la théorie psychanalytique se dévoile dans la manière dont elle instaure, chez le sujet, le travail de possession, de réappropriation de cet événement, *a priori*, inaccessible dans et par le langage. Car, si la psychanalyse s'intéresse moins à la validité historique de l'événement traumatique, elle aide à instaurer, chez le sujet, la capacité de dire sa vérité, de témoigner d'un événement qui lui était, à l'origine, inatteignable, fuyant, car vécu de trop proche :

It was the very circumstance of *being inside the event* that made unthinkable the very notion that a witness could exist.... The historical imperative to bear witness could essentially *not be met during the actual occurrence*⁸.

Dori Laub justifie l'anéantissement du dicible par la distance qui sépare le sujet de l'événement vécu. Dire la blessure du trauma dans l'immédiateté de son expérience est irrémédiablement voué à l'échec, à une impossibilité langagière, car l'événement existe en-dehors du sens que peut lui apporter un sujet. Dans le sillage des écrits psychanalytiques sur le trauma, Janet tente d'expliquer le démantèlement de la parole qui s'opère chez le sujet. Il précise que puisque les souvenirs du sujet ayant vécu un trauma n'appartiennent pas à son corpus mémoriel, il serait incapable de dire l'événement lors de sa réalisation.

[Normal memory,] like all psychological phenomena, is an action; essentially it is the action of telling a story. [...] A

⁷ Y. Ranty, *Les somatisations*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 100.

⁸ Dori Laub. 1991. « No One Bear Witness to the Witness », In *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, cité dans Cathy Caruth, « Introduction », *Trama : Explorations in Memory*, Baltimore ; Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 7.

situation has not been satisfactorily liquidated [...] until we have achieved, not merely an outward reaction through our movements, but also an inward reaction through the words we address to ourselves, through the organization of the recital of the event to others and to ourselves, and through the putting of this recital in its place as one of the chapters in our personal history. [...] Strictly speaking, then, one who retains a fixed idea of a happening cannot be said to have a “memory” [...] it is only for convenience that we speak of it as “traumatic memory”⁹.

Pour emprunter le terme de Janet, la mémoire traumatique ou l’histoire de l’événement indicible, c’est plutôt une idée fixe qui plane dans un lieu *ex-tempo* et *ex-spatium*. Les souvenirs de l’événement ne sont pas encodés comme les souvenirs normaux car ils n’existent pas dans la trame historique du sujet. Étant non-verbaux et non-linéaires, les souvenirs sont difficilement intégrés dans l’histoire d’une vie personnelle. En effet, Janet insiste sur la notion de rupture entre deux entités mémorielles: celle qui appartient à une histoire et celle qui se voit refuser le droit d’accès. Ainsi, l’expérience traumatique produit une rupture de sens, rupture d’ordre herméneutique et/ou phénoménologique : « sens » entendu comme *sens de l’existence* dans la mesure où « l’existence, [...], c’est le mouvement par lequel l’homme est au monde, s’engage dans une situation physique et sociale, qui devient son point de vue sur le monde¹⁰ »; ce sens c’est le sens de l’histoire, de son histoire. C’est ainsi que le trauma signale une rupture du sujet avec le monde ; c’est comme un schisme imaginaire où le monde stable et cohérent d’avant le trauma est irrémédiablement séparé de celui d’après. Voilà la raison pour laquelle l’événement est vécu comme une perte de sens, une dislocation entre le sujet et son histoire.

[L’]expérience traumatique, dans son surgissement comme dans sa perpétuation, provoque un bouleversement profond de l’être, dans ses rapports avec l’autre, le monde extérieur et lui-même. Le patient traumatisé ne se reconnaît plus, il n’est plus comme les autres, il est comme aliéné, figé dans une temporalité et dans

⁹ P. Janet, *Psychological Healing* [1919], vol. 1, trad. E. Paul et C. Paul, New York, MacMillan, 1925, p. 661-63.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1947, p. 124-125.

la difficulté voire l'impossibilité de donner un sens à ce qui lui arrive¹¹.

Une conséquence majeure du bouleversement auquel fait référence Chidiac, dont l'effet majeur serait la paralysie spatio-temporelle ou l'impossibilité de donner un sens à son existence, se manifeste concrètement par l'intrusion répétitive et involontaire de souvenirs.

A la fin du 19^e siècle, Freud et Breuer expriment cette idée de répétition involontaire dans leur théorie de la psychanalyse du trauma, – et surtout de l'hystérie – où ils s'intéressent à la gestation des souvenirs involontaires dans le cadre des troubles psychiques¹².

Freud called the repetition compulsion those re-enactments in the present of psychic events that have not yet been safely consigned to the past, that retain the visual and affective intensity of lived (rather than remembered) experience, and that disrupt the unruffled present with flashbacks and terrifying nightmares, intrusive fragments of an unknown past that exceeds the self's (relatively) coherent and integrated story about itself.

Si nous nous appuyons aussi sur d'autres études psychanalytiques – nous pourrions penser à Yves Ranty¹³, pour en nommer qu'un –, qui font aussi référence aux types de répétitions involontaires¹⁴, c'est que la notion de répétition involontaire semble être un effet incontournable lorsque nous parlons de trauma. Dans le sillage des écrits sur le trauma, ce qui ressort indubitablement c'est l'impossibilité de liquider la charge traumatique, qui gît au cœur de l'existence du sujet sous forme de souvenirs répétitifs, par la parole. En effet, « [l]e traumatisme psychique est un effondrement [...] du sens et des significations autrefois échangées, stabilisées,

¹¹ N. Chidiac, « Trauma et créativité : exemple de l'atelier d'écriture », *Traumatismes psychiques : prise en charge psychologiques des victimes*, Elsevier, Masson, 2007, p. 174.

¹² S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, p. 8.

¹³ Y. Ranty, *Les somatisations*, p. 95.

¹⁴ « les symptômes de la névrose d'angoisse, les symptômes psychonévrotiques et les symptômes psychosomatiques (cardio-vasculaires, digestifs, cutanés) », Y. Ranty, *Ibidem.*, p. 95.

dont l'immense treillis se prêtait généralement à tous¹⁵. » Le sujet ressent cet arrêt du développement normal de sa vie par la gestation répétitive et involontaire de souvenirs du trauma, comme une crise, comme une rupture débordante de sens. Si le sentiment de rupture instauré par le trauma se manifeste par la gestation répétitive et involontaire, par un débordement incontrôlable de souvenirs, comment le sujet parvient-il à liquider la charge traumatique, à reprendre possession de son histoire ?

Inaugurée par Freud et Breuer, une alternative équivalente et nécessaire de l'acte de catharsis serait la cure par la parole lors de séances de psychothérapie par hypnose.

La réaction du sujet qui subit quelque dommage n'a d'effet réellement « cathartique » que lorsqu'elle est vraiment adéquate, comme dans la vengeance. Mais l'être humain trouve dans le langage un équivalent de l'acte, équivalent auquel l'affect peut être « abrégé » à peu près de la même façon. [...] Quand cette sorte de réaction par l'acte, la parole, [...] ne se produit pas, le souvenir de l'événement conserve toute sa valeur affective¹⁶.

L'hypothèse qui se dégage est celle d'une thérapie par l'instauration d'un échange langagier instigué par le thérapeute. En soumettant la femme hystérique à l'hypnose, et en lui posant des questions, ils l'obligent à retrouver ses souvenirs traumatiques et à les verbaliser, à leur donner un sens. En d'autres mots, la verbalisation détaillée et répétitive enclencherait, selon Freud et Breuer, la cessation totale des symptômes hystériques. Ainsi, le précisent-ils :

A notre très grande surprise, nous découvrîmes, en effet, que *chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'incident déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand, ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale.* [...] Il faut que le processus psychique

¹⁵ C. Barrois, *Les névroses traumatiques*, Paris, Édition Dunod, 1988, p. 169.

¹⁶ S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, p. 5-6.

originel se répète avec autant d'intensité que possible, qu'il soit remis *in stadium nascendi*, puis verbalement traduit.¹⁷

L'expression « talking cure », qu'Anna O baptisa, exprime astucieusement ce désir de faire ressortir, de ramener à la surface, par la parole, les désirs inconscients, refoulés qui s'articulaient lors des symptômes hystériques, mais qui demeuraient jusque là incompréhensibles pour le sujet qui les ressentait. En traitant la question des névroses du trauma, Freud et Breuer stipulent qu'un remède à l'hystérie est possible grâce aux représentations successives et répétées du trauma indicible dont le refoulement causerait sa pathologie. Même si ses travaux éclairent l'importance d'une catharsis à l'aide de mots, ils s'en tiennent, cependant, à la sexualité féminine et ignorent l'importance que peut avoir le contexte social sur l'individu.

[T]he exploitative social context in which sexual relations actually occur became utterly invisible. Psychoanalysis became the study of the internal vicissitudes of fantasy and desire, dissociated from the reality of experience¹⁸.

Professeure en psychiatrie clinique et spécialiste en études du trauma, Judith Herman réitère l'importance des méthodes thérapeutiques par les mots, mais elle élargie le terrain de la compréhension en y soumettant des explications d'ordre socio-historiques. Ses travaux démontrent que le trauma n'est pas seulement vécu de l'intérieur ; il ne vit pas seulement une fracture psychique : « traumatic events have primary effects not only on the psychological structures of the self but also on the systems of attachment and meaning that link individual and community¹⁹ ». Ainsi, nous estimons nécessaire de ne pas ignorer le contexte psychosocial du sujet. Car, à travers les mots de la cure, le sujet, attentif à donner un sens à sa propre souffrance, à comprendre « pourquoi ça souffre », tente d'évoquer, de mettre en scène, l'événement qui a fondé sa déchirure psychosociale.

¹⁷ S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, p. 4.

¹⁸ J. Herman, *Trauma and Recovery*, p.14.

¹⁹ J. Herman, *Ibidem.*, p. 51.

Quoique notre intérêt se porte sur les façons dont le trauma est intrinsèquement lié aux notions psychosociales de rupture et de « catastrophe », nous trouvons indispensable de questionner comment le sujet arrive à liquider la charge traumatique par les mots, mais plus encore par la narration d'une histoire, car « [t]rauma seems to be more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche : it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available²⁰. » Le trauma n'est plus une simple pathologie ; c'est l'histoire d'une voix qui nous raconte l'indicible. La narration semble être le lieu privilégié de dissémination cathartique du trauma ; ce lieu, ce texte, c'est donc le corps même du trauma : un locus scriptural travaillé. Grâce à l'écriture, le sujet peut liquider de la charge traumatique génératrice d'une rupture existentielle, d'une fracture psychosociale.

Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. [...] The story can be told, the person can look back at what has happened; he has given it a place in his life story, his autobiography.²¹

La narration du trauma permet au sujet de retrouver sa trame historique, et donc à se retrouver un sens existentiel, une place dans la société. En transformant les schèmes (mémoriels) du trauma en un script travaillé, le sujet reprend contact avec la partie de son corpus historique qui jusque là se manifestait sous forme de souvenirs incompréhensibles involontairement répétés. « Yael Danieli speaks of the importance of reclaiming the patient's earlier history in order to “re-create the flow” of the patient's life and restore a sense of continuity with the past²². » Créer le

²⁰ C. Caruth, *Unclaimed Experience*, p. 4.

²¹ B. van der Kolk et O. van der Hart, « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », in C. Caruth *Trauma : Explorations in Memory*, 1995, p. 158-182, ici p. 176.

²² Y. Danieli, « Treating Survivors and Children of Survivors of the Nazi Holocaust », in *Post-Traumatic Therapy*, ed. F. Ochberg, p. 286, cité dans J. Herman, *Trauma and Recovery*, p. 176.

traumatocript, c'est écrire le désir de saisir l'incompréhensible. Le paradoxe qui surgit est alors celui d'un script qui naît de l'échec de la parole, d'une mutité envahissante qui fige le corpus mémoriel du sujet dans un lieu hors de son histoire, hors de sa compréhension existentielle et qui, par la transformation scripturale de celui-ci, suture la déchirure traumatique inaugurale et rétablit un sens au parcours existentiel du sujet.

En d'autres mots, « the emphasis on traumatic textualities, in this sense – on texts whose significance lies in part in their cognitive indigestibility – has helped to hold open an important area of interdisciplinary exchange [...] »²³. » Ainsi, le plus important est de délier le réel traumatique par l'aménagement narratif pour mieux voir de quelles façons le sujet, d'abord incapable de nommer la trop grande blessure, donne un sens au non-sens traumatique ; c'est ainsi qu'il appréhende l'impact psychosocial du trauma, qu'il noue les fils rompus de son histoire. Si le sujet vit une fracture psychique et sociale et un sentiment de non-existence, nous le pensons primordial de voir comment le sujet, par l'entremise de la narration, intériorise, dans un premier temps, la négativité de l'événement traumatique pour, dans un deuxième temps, parvenir à en liquider la violence. Dans ces conditions, comment transforme-t-il cette histoire décousue, déniée de sens logique, en un récit compréhensible, révélateur d'une thérapie réussie?

Le paysage littéraire contemporain : la « scriptothérapie »²⁴

Maintes études démontrent les effets bénéfiques de l'écriture d'événements douloureux, tant dans la sphère privée (abus sexuel, inceste), que dans la sphère publique (trauma de guerre). Ils semblent s'entendre sur un phénomène relatif à la réaction du sujet dans l'après-coup de l'événement traumatique : l'impossibilité de le dire, d'en parler. Un regard rapide sur le paysage littéraire contemporain (Sylvia Fraser, Audre Lorde, Camille Lorence) suffit

²³ Greg Forter, « Freud, Faulkner and Caruth : Trauma and the Politics of Literary Form », dans *NARRATIVE*, Ohio, vol. 15, no. 3, octobre 2007, Ohio State University, p. 260.

²⁴ C'est le terme employé par S. Henke, *Shattered Subjects : Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. xii.

pour constater ce qui est devenu une évidence : la floraison d'écrits sur le trauma personnel. Ces textes, qui relatent l'indicible trauma dans le but de s'en libérer²⁵, constituent une preuve incontestable de l'importance de l'écriture dans le processus thérapeutique. C'est justement sur cette nécessité d'écrire (publier) que nous nous pencherons dans la présente étude, plus spécifiquement sur deux œuvres d'Annie Ernaux qui traitent du trauma de l'avortement qu'elle a subi en 1964, à l'âge de 23 ans.

Alors que maintes études ont été consacrées, concernant les textes d'écrivain(e)s contemporain(e)s, à la nécessité d'écrire le trauma comme moyen thérapeutique ou curatif, peu de travaux se sont intéressés à mettre en relief la notion de réécriture du trauma de l'avortement chez Annie Ernaux. Or, chez elle, la répétition d'une même trame historique est un schème fondamental puisqu'elle publie, en 1964, le roman *Les armoires vides* et, en 2000, le témoignage autobiographique *L'Événement*. Si, chez elle, la nécessité de répéter pour mieux comprendre le trauma se transpose dans la narrativisation en double d'un même événement traumatique indicible (l'avortement), c'est qu'il n'est pas suffisant que ce dernier soit écrit une seule fois : il nécessite une réécriture, une duplication scripturale. C'est à partir de cette constatation que nous nous proposons de penser la nécessité de réécrire le trauma comme moyen de le gérer. Dans un premier temps, nous tenterons de faire ressortir quelques éléments caractéristiques d'une première tentative d'écriture (notamment explicités par Herman et Caruth), dont le but est de permettre au sujet de recoller les morceaux de la fragmentation traumatique. Mais, nous nous poserons aussi une question fondamentale : dans quelle mesure une seule écriture serait-elle insuffisante ? Comment et pourquoi la narration répétée d'une même trame historique nous permet-elle d'affirmer que le sujet puisse vivre une élaboration plus complète ?

²⁵ Par exemple, nous pensons au récit de Sylvia Fraser qui raconte le trauma de l'inceste père-fille : « Now I close my father's coffin.... Now I am flying,... a seabird on its way to the ocean.... My other self is dead. My father is dead. The king is dead.... Now I close the coffin, truly close it. », *My Father's House*, p. 242.

Écrire le trauma : une cure incomplète

Plusieurs critiques se sont entendus pour dire que l'avortement dans *Les armoires vides* représente la déchirure sociale de Denise Lesur. En effet, Bacholle-Bošković²⁶ confirme que la grossesse de la jeune narratrice âgée de 23 ans représente un atavisme de classe, atavisme qu'il prouve en citant le roman à l'étude où figure la réaction de la mère de Lesur après que sa fille lui ait avouée son secret :

« [...] T'es allée aux bois! » Elle m'a frappée, deux gros coups de poing dans le dos. Le père Forain lorgnait par l'embrassade de la porte. [...] Plus un endroit de propre et de libre, elle m'a arrachée, brandie toute nue dans la cuisine, écorchée de morale de haut en bas.²⁷

Ce que Bošković a pu signaler c'est l'importance de l'impact des institutions sociales (famille, religion) dans le processus de répression et de déchirure sociale que vit la narratrice. Cependant, sa critique néglige de montrer dans quelle mesure la narration en soi du trauma – adjuvant principal de la décharge traumatique – performe l'acte de libération. Car, si le récit parle de l'avortement et que ce mot avortement, qui vient du latin *aboriri*, dont l'antécédent *ab-* suivi du suffixe *oriri*, signifie le contraire de naître, c'est-à-dire mourir, c'est que le texte se doit d'être l'expérimentation de ce meurtre. D'autres critiques, tel que Delvaux, le précise en disant que « l'avortement doit devenir écrit, et l'écrit avortement²⁸ ». S'il est vrai alors que ce roman, qui figure comme la première narration du récit de l'avortement, met en scène la déchirure sociale comme véritable menace à l'intégrité du sujet (Lesur), c'est aussi parce que la narratrice ressent sa grossesse – et l'avortement qui suivra – comme un châtiment social, comme « le vieux péché inclassable, no mortel ni vénial, innommable, mélange de sale vicieuse [...], rêveries molasses pendant l'école et surtout, mes parents, mon milieu de boutiques

²⁶ M. Bacholle-Bošković, « Confessions d'une femme pudique », *French Forum*, vol. 28, no. 1, hiver 2003, p. 91-109.

²⁷ A. Ernaux, *Les armoires vides*, p. 147 cité dans M. Bacholle-Bošković, « Confessions d'une femme pudique », p. 100.

²⁸ M. Delvaux, *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 115.

cracras²⁹ », qui l'oblige à se haïr, à détester son corps, à se figer dans des souvenirs qui répètent cette haine profonde pour soi. Étant donné que la narration révèle une trame historique décousue, comme c'est le cas dans ce roman, une cure complète ne peut pas avoir eu lieu. C'est ce que Judith Herman précise lorsqu'elle parle de la nécessité de retracer plusieurs fois l'événement *traumatogène*:

Reconstructing of the trauma story begins with a review of the patient's life before the trauma and the circumstances that led up to the event. [...] The next step is to reconstruct the traumatic event is a recitation of fact. [...] The narrative includes not only the event itself but also the survivor's response to it and the responses of the important people in her life [...] [r]econstructing the trauma story begins with a review of the patient's life before the trauma and the circumstances that led up to the event³⁰.

Pourtant, ce qui ressort le plus de cette première reconstruction de la scène traumatisante dans *Les armoires vides* c'est l'absence d'un sujet qui narre une volonté d'intégration de la scène traumatique dans sa trame historique. Ce premier récit de l'indicible est un lieu « où quelque chose n'a pas été réglé puisque l'auteur a ressenti vingt-six ans plus tard le besoin d'écrire de nouveau sur cet événement³¹ ». De plus, et Herman le précise, après avoir travaillé avec plusieurs victimes de trauma qu'il faut, pour mieux liquider la charge traumatique, retravailler l'histoire du trauma, jusqu'à temps qu'elle soit révélée dans son intégralité. Or donc, la plus grande partie du roman d'Annie Ernaux est consacrée aux souvenirs d'enfance et d'adolescence de la narratrice Lesur. La scène de l'avortement, jamais entièrement intégrée dans la narration, ne figure que sporadiquement. Plutôt, la voix narratrice du roman appartient à Denise Lesur qui, en train d'avorter dans sa chambre de la cité universitaire, remonte en arrière pour procéder à une anamnèse de sa vie de petite fille « d'épiciers-cafetiers, allant à

²⁹ A. Ernaux, *Les armoires vides*, p. 87.

³⁰ J. Herman, *Ibidem.*, p. 176.

³¹ M. Bacholle-Bošković, « Confessions d'une femme pudique », p. 99-100.

l'école privée, faisant des études supérieures³²». Enfin, ce qui signale davantage l'incomplétude thérapeutique c'est l'*excipit* qui se clôt avec le début de l'avortement : « Les bouteilles de cidre travaillaient à la canicule, les fusaient, ça moussait jaune sur la terre de la cave. [...] Je ne voudrais pas crever. La concierge est toujours en bas, le dimanche, à la Cité³³ » : une ouverture, ou blessure encore béante, car incompréhensible, qui nécessite un retour scriptural.

Réécrire le trauma : une cure plus complète

Malgré le fait que le roman témoigne d'une incomplétude thérapeutique, les études ernaliennes ont négligé de montrer comment le dispositif narratif témoigne de cette insuffisance. Alors que notre projet vise moins à contourner les critiques ernaliennes, il désire montrer en quoi le dispositif formel de cette première écriture de l'avortement se donne à lire comme la gestion incomplète du trauma. Il est désormais impossible de considérer *Les armoires vides* sans *L'événement*³⁴. Écrit trente-sept ans après l'avortement, ce récit autobiographique met en scène les quelques semaines qui ont précédé l'opération en plus de dévoiler en détail la scène elle-même. En effet, il y a dans ce deuxième traumatocript une volonté de revoir le trauma de l'avortement jusqu'au bout comme si la réécriture d'un événement traumatogène confère au sujet la possibilité d'aller au-delà de la blessure, de la déchirure psychosociale. Ernaux précise, en citant Yûko Tsushima dans l'exergue de son témoignage autobiographique : « Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout.³⁵ » Penser la mémoire, selon Ernaux, consiste alors à revisiter l'espace mémoriel par l'interférence scripturale répétée. De ce premier constat résulte le questionnement suivant : comment *L'événement*, ou la réécriture du trauma de l'avortement, dans sa production d'une narration visant la compréhension plus globale de l'indicible, module-t-il le processus de catharsis, cicatrise-t-il la blessure du trauma, arrive-t-il, enfin, à rallier le compréhensible à

³² A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-Yves Jeannot*, Paris, Stock, 2003, p. 26.

³³ A. Ernaux, *Les armoires vides*, p. 181-82.

³⁴ A. Ernaux, *L'Événement*, 2000.

³⁵ A. Ernaux, *L'événement*, p. 9.

l'indicible. L'incapacité de faire le deuil du trauma peut être renversé par l'écriture, mais plus encore par la réécriture. Par conséquent, la retranscription du trauma, qui se confirme par l'élaboration du récit *L'Événement*, confirme la déficience d'une narration unique du trauma. Afin que la gestion se fasse de façon plus complète, la narration doit inclure une reconstruction plus détaillée de l'événement, comme c'est le cas dans le récit en question. C'est grâce au réinvestissement narratif que le sujet est capable de comprendre l'ineffable événement. Le script qui prend forme articule une esthétique psychanalytique dans laquelle une production artistique est une réponse (curative) probante tentant de remédier aux symptômes du trauma qui sont des obstacles d'ordre existentielles au sujet.

Notre travail s'inscrit dans une perspective lexicologique, sémantique et narratologique et s'interroge sur l'esthétique du *trauma narrative*, mais plus encore de la nécessité de le réécrire. Elle tâchera de montrer comment, au travers de la reprise du contenu et de la forme de ce témoignage autobiographique, se dégage l'expression d'une gestion plus complète du trauma. Ce que nous entendons par « gestion plus complète » n'est que la volonté du sujet à se réapproprier l'histoire indicible dans une trame historique qui fait preuve de suture individuelle, collective et idéologique. Ce sont les trois éléments caractéristiques d'une narration qui, selon Herman et tant d'autres, mobilise plus efficacement la liquidation de la charge traumatique, et ce sont ces trois éléments qui se retrouvent dans le témoignage autobiographique d'Ernaux. En effet, le témoignage, qui vient du mot latin *testis* qui signifie « témoin », est une déclaration de ce qu'on a vu, entendu, perçu, servant à l'établissement de la vérité (attestation, rapport, marque, preuve) personnel et collectif. Ainsi, *L'Événement* sera étudié comme une réécriture testimoniale du trauma – la tentative plus complète de gestion – qui s'ouvre vers la collectivité et qui tente de retrouver un sens pour et par l'Autre. Ernaux précise à cet effet:

Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible *et de général*,

mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres.³⁶

Le sujet ne se remet pas de sa déchirure grâce au renfermement narcissique ; le témoignage l'oblige à se déprivatiser, à intégrer le corpus mémoriel du trauma dans l'histoire humaine, à offrir un corps-texte qui fait parler l'indicible. « The bearing of testimony can thus be seen as both cathartic, healing ritual and a way of giving *meaning* to, and therefore as a *reframing* of the individualized pain : the private pain is transformed into political or spiritual dignity³⁷. »

L'étude de la construction de cette narration soulèvera plusieurs questions, notamment sur la méthode de l'élaboration tripartite (individu-collectivité-idéologie). Ce travail s'appuiera sur cette théorie en l'utilisant non pas comme une grille de lecture, mais bien comme un mode de pensée et d'analyse. Il tentera de prouver en quoi la reprise d'une même trame historique, d'un même événement, dans le but de le retranscrire autrement, facilite la liquidation plus complète de la charge traumatique. Cette réussite sera concrétisée par l'expression d'un sujet dont la volonté est de réécrire son histoire, de se réécrire une histoire plus cohérente, de se *historiciser*. Il sera question de voir comment le dispositif narratif du témoignage nous permet de dire que le sujet, Ernaux, gère le trauma de façon plus complète? Est-ce parce que le récit est plus tardif, plus réfléchi? Si « [l]a pratique du témoignage, des récits de rescapés aux romans très contemporains, est là pour donner à voir des faits, les rappeler à la mémoire collective, les faire revivre au cours d'une expérience textuelle parfois traumatisante³⁸ », comment performe-t-elle l'acte de libération du sujet?

* * *

³⁶ A. Ernaux, *L'événement*, p. 112.

³⁷ I. Agger et S. Jensen, « Testimony as Ritual and Evidence in Psychotherapy for Political Refugees », p. 116.

³⁸ M. Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 228.

En somme, nous tâcherons de prouver dans notre mémoire de maîtrise, que l'écriture répétée d'un même schème thématique travaille plus efficacement le processus de réintégration de la mémoire du trauma. L'écriture est donc un médium thérapeutique privilégié grâce auquel le sujet espère sortir de l'anéantissement psychosocial causé par le trauma, mais la réécriture semble plus apte à permettre au sujet de retrouver la dimension de sa propre histoire, et par ce fait même se réintégrer dans l'Histoire, c'est-à-dire, se valider, valider son existence, son historicité.

Le deuxième chapitre de notre mémoire, offrira une analyse de la première trace scripturale du trauma de l'avortement telle qu'elle se montre dans *Les armoires vides*. Il s'agira, par exemple, de voir dans quelle mesure les traces psychonarratives s'organisent autour d'une narratrice/sujet (Denise Lesur) qui est psychologiquement et socialement dévastée par le trauma indicible qu'elle relate. Nous nous référerons à deux textes de Gérard Genette, soit *Figures III* et *Nouveau discours du récit*, afin d'analyser la façon dont se structurent, entre autres, l'ordre (multiplicité des analepses et des prolepses), la vitesse (variations multiples du tempo narratif), la fréquence (l'importance de l'itératif), le récit de pensées (effervescence de niveaux discursifs enchevêtrés). Notre objectif sera de montrer comment la forme que prend l'écriture performe l'expulsion de l'avortement et, par ce fait même, cherche à produire une liquidation de la charge traumatique. De plus, les matériaux nécessaires à la configuration psycho-narrative du sujet seront puisés dans les différents textes du premier chapitre. Des textes traitant de la théorie de la négativité tels que ceux de Iser, Culler, Derrida dans *Languages of the Unsayable* seront également nécessaires à l'analyse du travail de gestion du trauma dans l'écriture (*trauma narrative*). En effet, notre objectif sera aussi d'analyser comment la thématique du rejet viscéral qui s'opère par et dans le langage (apophatique) du sujet lui permet de ne liquider qu'une partie insuffisante de la charge traumatique.

Le troisième chapitre nous permettra de nous poser la question suivante : qu'est-ce que la réécriture amène comme révélation que l'écriture n'arrivait pas à combler? Nous confronterons les topoï psycho-narratifs explicités dans les ouvrages théoriques précédemment cités pour prouver comment la gestion du trauma

s'opère de manière plus complète dans l'*Événement*. À cette fin, une étude des procédés narratifs nous sera fort profitable car elle démontrera que le contexte culturel du sujet se transforme en un processus qui facilite la compréhension de l'incompréhensible trauma. Encore une fois, les mots semblent être la seule technique que le sujet, cette fois-ci l'écrivaine Annie Ernaux, possède pour gérer l'emprise du trauma. Nous tenterons de prouver que la forme que prend la réécriture permet au sujet de colmater la brèche psycho-sociale instaurée par le choc du trauma de l'avortement. Le redéploiement des mots, la répétition travaillée et inscrite plus sobrement que dans le roman écrit antérieurement nous permettront de conclure que la gestion du trauma semble accomplie.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Ernaux, Annie. *L'événement*, Paris, Gallimard, 2000.

---. *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974.

OUVRAGES THÉORIQUES

Barrois, C. *Les névroses traumatiques*, Paris, Édition Dunod, 1988.

Bornand, M. *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004

Caruth, C. *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

---. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

Chidiac, N. « Trauma et créativité : exemple de l'atelier d'écriture », *Traumatismes psychiques : prise en charge*

psychologiques des victimes, Elsevier, Masson, 2007, p. 169-179.

Danieli, Y. « Treating Survivors and Children of Survivors of the Nazi Holocaust », in *Post-Traumatic Therapy*, ed. F. Ochberg, p. 278-94.

Forster, G. « Freud, Faulkner and Caruth : Trauma and the Politics of Literary Form », dans *NARRATIVE*, Ohio, vol. 15, no. 3, octobre 2007, Ohio State University, p. 259-285.

Freud, S. « Manuscrit E » [1894], In. *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1979

Freud, S. et J. Breuer. *Anna O : études sur l'hystérie*, Paris, Hatier, 1990.

Henke, S. *Shattered Subjects : Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 2000

Herman, J. *Trauma and Recovery*, New York, Basic, 1992.

Hérodote. *Histoire*, trad. du grec par Larcher ; avec des notes de Bochart, Wesseling, Scaliger [et al.], Paris, Charpentier, 1850, t. 2

Janet. *Psychological Healing* [1919], vol. 1, trad. E. Paul et C. Paul, New York, MacMillan, 1925.

Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1947.

Morfaux, L. – M. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980

Ranty, Y. *Les somatisations*, Paris, L'Harmattan, 1994.

van der Kolk, B. et O. van der Hart. « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », in C. Caruth *Trauma : Explorations in Memory*, 1995, p. 158-182

OUVRAGES CRITIQUES ET AUTRES

Bacholle-Bošković, B. « Confessions d'une femme pudique »,
French Forum, vol. 28, no. 1, hiver 2003, p. 91-109

Delvaux, M. *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de
l'Université de Montréal, 2005

Ernaux, A. *L'écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-
Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.

Fraser, S. *My Father's House*, Time Warner Books UK, 1989.

La famille éclatée

Molleen Shilliday

Ils ont affirmé qu'ils étaient revenus pour eux, les enfants. Mais ils auraient dû [...] les laisser à une tristesse précise au lieu de ramener avec eux un malaise si flou qu'on ne peut rien en dire, un malaise souterrain et apeurant comme le grondement du tonnerre ou, pire encore, le débordement imminent de la rivière.

L'Île de la Merci

Les maladies mentales, les idées noires, un goût pour la solitude, la dépression et la manie représentent des conditions innées qui peuvent indiquer la possibilité d'une prédisposition au suicide, cependant leur existence n'entraîne pas nécessairement ce résultat. Selon Durkheim, les rapports entre l'individu qui se tue et « la société religieuse, domestique ou politique » dont il fait partie révèlent les causes du suicide (222). En effet, les cinq romans à l'étude examinent tous le rôle de la famille dans la vie du personnage qui se suicide. Ils explorent l'idée que l'hérédité, l'enfance et la mémoire fondent la base de l'histoire personnelle et soulignent que ces éléments sont inextricablement liés à la conception de la cellule familiale (ou à l'absence de celle-ci dans le cas de l'orphelin). L'histoire personnelle forme l'identité du personnage qui se suicide et influence ses décisions. D'ailleurs, lorsque nous considérons le niveau d'interdépendance psychologique entre le personnage et sa famille ainsi que les émotions fondamentales (l'amour et la haine) sur lesquelles cette interdépendance est fondée, les relations familiales s'avèrent d'une importance singulière. Dans ce chapitre, nous examinerons dans quelle mesure l'histoire personnelle ainsi que la nature des relations familiales provoquent le personnage suicidaire à passer à l'acte. De plus, nous mettrons en lumière l'empreinte que ce suicide laisse sur l'histoire personnelle de ceux qui lui survivent.

La Mère Mythique : hérédité et mémoire dans *Unless*

La possibilité de la transmission génétique d'une prédisposition au suicide constitue une théorie qui préoccupe toutes les disciplines qui étudient le suicide. Malheureusement, ce concept reste flou parce que, scientifiquement, il demeure non prouvé (Durkheim 74-81). D'après Baechler, tandis qu'il est possible qu'un goût pour le suicide soit transmis héréditairement, il est probable qu'il constitue plutôt un réflexe conditionné, une technique que l'enfant apprend de son parent pour éviter l'angoisse de la vie (Baechler 340). Par contre, il est tenu pour acquis que certaines maladies d'âme et de corps et, parfois, la disposition de l'individu (par exemple, une tendance à la mélancolie) proviennent des ascendants. De nos cinq romans, la question de l'hérédité est explorée le plus explicitement dans *Unless*. Les sœurs de Chut se remémorent leurs souvenirs d'enfance et interrogent leur histoire familiale pour, enfin, trouver la source de leur souffrance et de leur désarroi. C'est à travers cette enquête qu'elles découvrent qu'elles peuvent condamner la mère disparue ainsi que leur lignage. En effet, le suicide de Chut soulève la question, à jamais inexhaustible, de l'inné et de l'acquis.

Après le suicide de Chut, les sœurs s'acharnent à trouver un lien entre la folie et le départ de la mère et le suicide du fils. L'existence d'un rapport entre ces deux événements devient irréfutable lorsque nous analysons la réaction d'Unless au suicide :

Une volée de plumes. Adélaïde va revenir ? Il voulait me tuer mais il a essayé la carabine avant. Quand ? Tu n'as rien à voir là-dedans ! Maman ? Non. Pas de plumes. Que du sang. Non. Pas de mère. [...] Chambre d'isolement. Faites signer quelqu'un pour les électrochocs. Elle aurait pas dû avoir des enfants (U 56).¹

C'est *Unless* qui narre ce moment tragique. Pour elle, le suicide sanglant évoque inévitablement les souvenirs traumatisants de la folie et de la disparition de la mère. En effet, la description de cette scène est marquée par une rupture temporelle entre ces deux moments de perte familiale; le lecteur n'a aucun point de repère pour les différencier l'un de l'autre. D'ailleurs, notons que le style

¹ En italique dans le texte.

fragmentaire et imagé employé à travers le texte prend ici son essor et, donc, mime le désarroi que ces deux événements tragiques ont provoqué. L'histoire de la mère et celle du fils s'interpénètrent et révèlent la force complexe qui les relie. Selon Oore, puisque Chut se suicide au sous-sol, le même endroit d'où sa mère est partie, les deux moments deviennent « irréversiblement liés ». D'ailleurs, elle note que l'endroit du suicide rappelle « les lieux sombres, profonds, enfoncés [qui] sont des archétypes de la matrice maternelle » (Fall 2003 48). Bien que l'omniprésence de la figure matriarcale est manifeste depuis le début du roman, après la mort de Chut, le va-et-vient entre le passé et le présent s'amplifie mettant l'accent sur le fait que les autres enfants d'Adélaïde seront également incapables d'échapper à son influence. Dorénavant, la question perpétuelle devient : Qui sera la prochaine à être atteinte de folie, à succomber à cette tentation de renoncer à la vie ?

Puisque l'optique narrative se déplace entre les trois filles, chaque sœur ajoute au récit sa propre opinion sur l'influence maternelle et génétique. Réginald Martel écrit :

[...] elles s'aventurent dans l'exploration de la mémoire familiale, fouilles archéologiques qui pourraient leur révéler, ce qui n'est pas rien, le plus petit commun dénominateur de leurs trois destins, une mère folle, ou partie d'une autre manière, et un père qui n'est plus que le survivant désolé d'un temps qui ne l'a pas comblé (Martel 1995 B3).

Bien que toutes les trois interrogent le rôle qu'a joué la mère, il n'est pas surprenant que ce soit Milou, l'aînée et celle qui a pris la place de la mère après sa mort, qui accuse le plus ouvertement la mère du suicide de Chut :

Il y toujours eu, dans la froideur de ton sexe, enfant abandonnique, fils troué, des rancoeurs accumulées, un corps perdu, une femme absente, mortelle, la plus belle des belles, comme si c'était la seule. Ta mère. La disparue. Comme si c'était une présence. Ce vide. L'écho. Une litanie de l'inconscient.

*En te donnant la vie, ta mère désirait ta mort, trésor (U 65).*²

² En italique dans le texte.

Ce passage conclut le premier chapitre du roman, qui a pour sujet principal l'histoire du suicide. Le ton est cruel et rancunier ; elle peint un portrait d'une mère qui n'a jamais aimé ses enfants. L'image du « fils troué » qui vient de « la froideur [...] [du] sexe » de sa mère implique que Chut était voué à la mort même avant sa naissance à cause de cette mère « sorcière » (U 29). Nous remarquons, d'ailleurs, que le thème du « vide », souvent associé au frère, est ici lié à la mère ; créant, donc, un autre rapport entre eux. Il est important de noter que Milou est convaincue que la mère ne les a pas quittés, comme le croit Unless, mais qu'elle s'est suicidée. C'est peut-être cette théorie de suicide maternel conçue par Milou qui a fait naître l'idée de suicide chez le fils : une question à laquelle les sœurs n'auront jamais de réponse. En fait, Unless admet que l'opinion que son frère a adoptée par rapport à la possibilité que leur mère ait choisi de se suicider lui importe peu.³ Ironiquement, c'était la sienne qu'elle aurait dû solliciter. Il est évident que le départ mystérieux de la mère a marqué profondément ses enfants. Chut est hanté par le souvenir de son abandon jusqu'à ce qu'il retrouve sa mère, du moins au niveau métaphorique, à travers son choix du lieu de son suicide.

Il est essentiel de noter que c'est également Milou qui parachève une 'fouille archéologique', pour emprunter l'expression de Martel, afin d'explorer la notion de la responsabilité héréditaire.

Il m'aura fallu découvrir l'histoire, l'austérité débile de grand-mère Alicia, les frasques de grand-père Ecchymose, vieux salaud, et de l'autre côté j'ai poussé trop loin, jusqu'à Nadedja Ivanovna, ses enfants, ses petits-enfants et ce qui en reste maintenant (U 29).

D'abord, les liens que Milou trouve entre leur histoire et celle de leurs ancêtres ne semblent pas la persuader qu'ils pourraient être génétiquement responsables de leur souffrance. Pourtant, à mesure

³ « «Adélaïde est partie pour toujours.» Je voulais convaincre ma sœur Milou, mais peu m'importait ce que pensait mon frère. [...] » (U 72).

« J'ai toujours dit que si elle a pris la peine d'apporter une valise, c'est qu'elle n'avait nullement l'intention de se flinguer. [...] Milou s'est mise à divaguer de plus belle. Elle est sûre de son fleuve » (U 181).

que leur chagrin s'intensifie, avec la mort de Chut, les fuites de Red, la dépression d'Unless et sa propre dépression, Milou devient obsédée par son désir de trouver un responsable. En fait, le ton change radicalement de la première description de ses ancêtres à la deuxième ci-dessous. Il est clair que maintenant, après la mort de Chut et à deux doigts d'une grave dépression elle-même, elle est prête à accuser pleinement ceux du passé pour les événements du présent:

C'est Nadedja Ivanova Tragikovsky, la première. C'est elle, la dame noire, la dame de pique en dessous de la pile, la tare génétique, la Mère mythique, effarouchée par les sensations de la santé, dans le plus infirme détail de la psyché. C'est elle l'hérétique, celle qu'il aurait fallu brûler, mais qui se damna seule loin des bûchers, Nadedja la folle, la vagabonde, sortie de Russie pour parcourir les routes de sa démence et veiller aux médiocres soins que requiert une généalogie. Et elle s'est rendue jusqu'ici, la vipère, à travers les siècles et les hommes, et à travers mon père (U 67).

Il est intéressant de noter que « la tare génétique » vient du côté du père, mais d'une aïeule. Ainsi, le père n'est pas complètement disculpé, pourtant l'accent est mis sur le rôle de la femme. Dans cet extrait, Milou caractérise l'aïeule paternelle comme étant « l'hérétique, celle qu'il aurait fallu brûler », cette image évoque la métaphore d'Adélaïde comme « sorcière » (U 29). La figure matriarcale, d'un côté et de l'autre, est condamnée pour la souffrance de ses descendants. Selon Aziza, « la sorcière [...] est l'antithèse de l'image idéalisée de la femme [...] elle est redoutable » (Aziza 1978b 169). Il est probable que l'image négative que les enfants ont de la figure matriarcale découle du fait que, selon eux, le départ de la mère a déclenché toute la souffrance familiale. Il est clair que, dans *Unless*, la « pique » héréditaire ainsi que les sentiments d'abandon éprouvés par les enfants d'Adélaïde ont eu des effets désastreux, voire fatals dans le cas du « fils amoché » (U 30).

L'exclusion du fils « fou » dans *Unless*

Bien qu'il soit probable que Chut ait hérité dans une certaine mesure sa folie de sa mère et qu'il ait sûrement souffert à cause du

départ de celle-ci, il serait réducteur de la dénommer comme le seul personnage coupable d'avoir déçu Chut. Nous avons déjà noté, dans le premier chapitre, que Chut a été étiqueté comme un « malade mental » par les psychiatres. À cause de cette étiquette il est considéré comme étant *autre* non seulement par la société mais aussi par sa propre famille. La folie de Chut constitue, pour les autres membres de la famille, le point aberrant qu'il ne faut pas atteindre. Comme son prénom l'indique, ce niveau de désarroi pourrait précipiter une personne vers la mort.

D'abord, l'exclusion familiale de Chut est révélée à travers le concept d'oubli : il faut oublier celui qui refuse la vie :

- [...] Chut, oublie ça. Il file un mauvais coton. Il a dit à Walter qu'il ne viendrait plus à aucune fête.
- Je sais, c'est mieux comme ça.
- Bien sûr. Je ne m'en plains pas (U 19).

Notons que le frère est associé immédiatement à la rupture familiale qu'il cause. Les sœurs expriment leur soulagement à l'égard du fait que leur frère, celui qui chute, refuse de souper en famille. Il est évident que son absence est souhaitée parce qu'elles ne veulent pas être contaminées par sa folie destructrice.

Étant donné que chaque membre de la famille reconnaît en soi-même la présence de la folie, l'exclusion du frère est rendue problématique. En effet, antérieurement à l'introduction du personnage de Chut, la narratrice a déjà introduit une remise en question du concept de la normalité. Lorsque Unless rencontre une ancienne connaissance dans la rue, elle a « l'impression déformante qu'elle est gonflée [...] [elle se] visualise endormie sur le trottoir » (U 12). Plus loin elle dénonce explicitement la normalité : « Aussi, t'aurais pu laisser faire les effusions de la saine camaraderie. Ça ne me donne rien, tu saisis ? » (U 13). Elle admet que son point de vue sur le monde est souvent « déformé » et qu'elle dédaigne toute relation qui lui semble trop « saine ». Plus loin, Unless découvre que la vie n'a qu'un reflet en elle : « Nul autre reflet en moi que le tranchant de la folie » (U 63). D'ailleurs, Milou reconnaît la folie en elle-même et dévoile la folie de la mère décédée : « Une balade dans la folie, avec toi, Mamie » (U 31). Même la plus jeune soeur, Red, apprivoise la folie en elle et souligne la notion que celle-ci fait partie de son identité : « je sens

la folie, la vilaine amnésie, je sens l'humain toxique qui infecte la vie, c'est mon parfum naturel. Identité » (U 87). De plus, la folie de Walter s'accroît avec « l'éclatement familial » (U 17) : Milou « croit que papa est bien loin de son compte » (U 85). La folie infiltre les pensées et le comportement de chaque membre de la famille d'Unless : elle concède que c'est « une famille de fous » (U 56).

Puisque tous les membres de la famille reconnaissent en eux la présence de la folie, ils devraient percevoir le désarroi de Chut et faire un pas vers lui. Cependant le père ne comprend point son fils⁴ et les sœurs évitent leur frère « possédé » (U 57). Juste avant sa disparition de deux semaines, lorsqu'il demande à Unless quand elle viendra le voir, la réponse de celle-ci est évasive et négative : « Je sais pas, je travaille toute la semaine et... » (U 45). Il est clair que la présence de Chut inspire aux autres membres de la famille de la méfiance et de la peur, ce qui souligne la séparation entre « lui » et « eux ». En effet, ces sentiments sont renforcés par une rupture dans le texte entre ce qui est dit et ce qui est ressenti. Prenons l'exemple de la scène où Chut se présente de façon inattendue chez Unless après avoir été attaqué, les paroles et les pensées d'Unless s'opposent créant une tension frappante.

— Pourquoi je te le dirais, hein ? Pour que tu me prennes en pitié ? Pour que t'appelles le père ? « Le fou est ici, viens le chercher ? »

— Je ne vais pas faire ça, voyons ! Mais qu'est-ce qui se passe ? [...] t'es dans un état terrible, je l'vois bien ! T'as des problèmes, non ? Chut, dis-moi quelque chose...

Il s'est rassis. Je craignais le pire. J'essayais d'affronter ma peur ; je luttais pour ne pas fixer mon attention sur certains objets, le coucou dans ma cervelle, le miroir, les couteaux dans le tiroir. Je le regardais. Il a levé les yeux sur moi. Pour me tuer ?! Imbécile, je ne me calmais pas (U 37).

Cette rupture entre ce qui est dit et ce qui est pensé met l'accent sur l'altérité et l'exclusion de Chut. Bien que tous les personnages soient liés à la folie, la violence associée à la folie de Chut souligne le fait qu'il se sépare complètement de la raison. Selon Felman, « le langage de la psychiatrie » est fondé sur cette séparation

⁴ « Chut avait dit : «Papa, tu ne comprends pas, je suis fou» » (U 44).

intérieure entre la raison et la folie (Felman 63). L'incapacité de raisonner distingue le véritable fou de ceux et celles qui se croient malades mais ne le sont point. En effet, ce déraillement de la raison pousse Chut à extérioriser sa violence intérieure, forçant les autres à le rejeter afin de se protéger ; la dynamique de la survie du plus fort infiltre le contexte familial. Par conséquent, les signes précurseurs du suicide passent inaperçus. Lorsqu'il déclare à Unless « J'suis pas fait pour vivre » elle se sent « sauvée par la cloche » quand le téléphone sonne (U 39). Walter ignore la montée de la folie chez son fils (U 44). De plus, lorsque Unless essaie de discuter de Chut avec Milou : « elle [joue] l'évasive [...] elle n'a[...] pas le goût d'appeler son frère » (U 49). D'ailleurs, quand Red apprend que Chut se trouve chez Unless, au lieu de s'inquiéter pour son frère, elle dit à Unless de le faire sortir de chez elle (U 40). On fait attention à lui seulement lorsqu'il apparaît de façon inattendue dans l'espace personnel de l'un d'eux comme il le fait chez Unless (U 36) et à la maison familiale lors de son suicide (U 53). Selon Oore, la maladie mentale de Chut et « le dysfonctionnement de la famille éclatée » représentent deux causes de son suicide (2003 47). Compte tenu du silence associé avec le vide intérieur⁵ et la solitude de sa maladie mentale, il semble être approprié que Chut choisit de se suicider avec une carabine: une action bruyante et dévastatrice qui s'oppose au néant qu'il combat en lui et reflète « l'éclatement familial » (U 17).

La carence parentale dans *L'Île de la Merci*

La meilleure définition de la carence parentale serait le fait pour des parents de décevoir les attentes conscientes ou inconscientes de leurs enfants.

Baechler

Baechler écrit : « Que faut-il entendre par *décevoir* ? Ce peut être la mort » (339). Nous avons déjà exploré la déception qu'a éprouvée Chut à cause de la disparition de sa mère;⁶ nous avons

⁵ Unless décrit le vide intérieur ressenti par Chut comme étant « le néant » : « Il n'avait qu'à tuer une toute petite chose en lui. Le néant » (U 59).

⁶ Sa disparition marque le fils autant que sa mort l'aurait fait. Nous pouvons même soutenir que sa disparition avait un effet plus néfaste sur l'esprit du fils puisqu'une mort peut être accidentelle alors que la disparition constitue un

également noté celle de Céline après le suicide de sa mère et celle qu'a vécue Steiner après son abandon à l'orphelinat. Dans ces trois cas, la déception est flagrante ; les parents ont délaissé leurs enfants sans aucune explication, sans un mot de réconfort. Même dans *L'Ingratitude*, la violence maternelle fait que la déception vécue par la fille est manifeste. Par contre, dans *L'Île de la Merci*, la carence parentale est beaucoup plus subtile ; néanmoins la déception subie par les enfants s'avère profonde et irrévocable.

Le premier chapitre est intitulé « La Prison » et s'ouvre sur la description de la maison familiale. Ainsi, l'écrivaine crée-t-elle un lien métaphorique entre ces deux endroits et, par conséquent, instaure dans le roman une remise en question de la famille heureuse de la banlieue. L'importance de cette métaphore se dévoile au cours du roman, devenant explicite lors du suicide de Lisa (nous y revenons plus loin). À la première page, nous rencontrons Hélène, seule dans sa chambre « nette et lisse » qu'elle compare à son corps : « L'intérieur de son corps doit être ainsi : une chambre carrée contenant des formes géométriques invariables. Un lit, une commode, une bibliothèque. Pas de saleté. Rien de criant » (IM 13). À cause du titre du chapitre, cette image évoque une cellule de prison et implique que l'emprisonnement physique qu'elle se croit en train de vivre affecte son état psychologique. Sa chambre est au deuxième étage et telle une prisonnière, elle regarde par la fenêtre et rêve d'une vie fictive :

Une jeune fille pourrait s'arrêter devant la maison et crier : « Es-tu prête ? » ; Hélène pourrait alors dévaler l'escalier, sortir, et enfourcher sa bicyclette. Mais ce n'est pas ça. Rien n'est vraiment joyeux, et rien n'est encore mort. Tout est seulement un peu parti, disparu, délavé.

Ici, dans la maison blanche de la rue Saint Réal, au bord de la rivière des Prairies, tout près de l'île et de la voie ferrée, pas loin non plus de la prison Bordeaux, se cache une douleur aussi secrète et inattendue qu'une photo de mariage dissimulée sous un grand cahier, au fond d'un tiroir fermé à clé (IM 13-14).

L'écrivaine crée un espace romanesque isolé et statique. D'un côté et de l'autre la maison est séparée du monde extérieur par des

abandon conscient. Selon Baechler, la mort et le délaissement représentent des déceptions pour l'enfant (339).

obstacles tels que la rivière, l'île et la voie ferrée soulignant le motif d'enfermement. D'ailleurs, la mention de la proximité de « la prison Bordeaux » n'est point anodine, elle cimente le rapport métaphorique entre la maison et la prison et rappelle implicitement au lecteur de garder ce lieu à l'esprit. Dans ce passage, nous relevons la première instance de l'image récurrente d'un personnage qui tourne son regard, tel un prisonnier, de l'intérieur vers l'extérieur de la maison familiale.⁷ Notons également la pertinence symbolique de la photo de mariage : Hélène, qui se sent emprisonnée par le contrôle parental, place une photo de mariage de ses parents « au fond d'un tiroir fermé à clé ». ⁸ Elle leur inflige, quoique symboliquement, le même emprisonnement dont elle se croit victime. Selon Oore, « la famille, la maison sont associées à un malaise continu [...] et bien pire, à une prison [...] » (2003 51). En effet, la mère contrôle les moindres gestes de ses enfants, leurs paroles, leurs actions, leurs sorties ; ils n'ont pas d'amis et la famille ne part jamais en vacances. Alors que l'histoire tourne principalement autour du personnage d'Hélène, mettant l'accent sur sa rancune et sa colère envers ses parents, l'écrivaine indique implicitement et d'une façon soutenue que cet enfermement affecte le plus profondément le personnage de Lisa.⁹

⁷ « Son père, lui, peut passer des heures à faire des calculs sur la table de la salle à manger. Ensuite, il va se poster devant la fenêtre » (IM 17); « Lisa observe la rivière par la fenêtre » (IM 194).

⁸ Bien que ce petit détail semble insignifiant, il faut noter qu'après le suicide de Lisa, à la dernière page du roman, l'écrivaine fait allusion à cette même photo : « Elle repense parfois aux détails révélant la monstruosité humaine, mais son tiroir à clé reste vide. Plus de cahier, plus de photo de mariage. Il n'y a plus rien » (IM 202). L'écriture de ce roman est circulaire, les symboles présentés au début sont tissés à travers le roman et prennent tous une signification importante. La progression qui se fait en ce qui concerne la photo (elle décide de l'enlever du tiroir) semble suggérer que l'espoir et le bonheur seront maintenant possibles pour cette famille autrefois prisonnière (comme la photo).

⁹ Dans le premier chapitre, nous avons analysé le passage : « Une Lisa descendue sur terre qui étouffe dans sa cellule. Une Lisa qui enfin n'en peut plus de faire semblant » (IM 92). Il est pertinent à notre analyse de la famille de noter que le mot « cellule » évoque la cellule d'une prison. D'ailleurs, après leur promenade à la prison Bordeaux, il devient clair que ce sentiment d'emprisonnement a aussi atteint le plus jeune enfant, Samuel : « De retour à la maison, Samuel dessine des murs, un dôme, des hautes et grillagées, des sous-terrains ramifiés. Il prépare sa propre évasion » (IM 119). Il est évident que les trois enfants 'étouffent' dans la maison familiale.

Selon Baechler, le parent peut gravement décevoir son enfant lorsqu'il n'arrive pas à satisfaire l'image que tient l'enfant d'un parent normal (339). Dans *L'Île de la Merci*, les parents sont souvent distants et indifférents envers leurs enfants. En effet, c'est surtout lorsque les membres de la famille sont ensemble que cette distance entre eux est mise en relief :

Viviane est ainsi : absente, séparée des êtres. C'est arrivé peu à peu, et peu à peu Hélène n'a plus trouvé d'adjectif pour décrire sa mère.

Quant à son père. Il a été conquis par le monde extérieur.

Hélène l'imagine au milieu de sa boutique d'ordinateurs. Il parle à ses clients du ton assuré qu'il emploie parfois au téléphone.

Presque un autre homme.

Tant mieux pour lui, croit-elle fermement.

Un coup de pied sur le mur.

Tant mieux pour tous les autres (IM 25).

Manifestement ils demeurent émotionnellement séparés. Hélène n'arrive pas à décrire sa mère et croit que son père devient « un autre homme » lorsqu'il quitte la maison. Les enfants ne connaissent point leurs parents, et il est évident que les parents ignorent l'identité de leurs enfants. En effet, la relation entre les parents et les enfants est dépourvue de l'amour dont les enfants ont besoin pour se sentir intégrés dans le contexte familial. L'esprit qui règne est celui de « chacun pour soi » ; cette séparation « des êtres » constitue, aux yeux des enfants, un rejet impardonnable. Alors que ce rejet provoque des crises de colère et de violence chez Hélène et chez Samuel, Lisa se recroqueville, gardant sa souffrance pour elle-même. L'attention parentale insuffisante ainsi que l'agression qui découle de la détérioration progressive du mariage de Viviane et de Robert pèsent lourdement sur Lisa.

D'ailleurs, la tension constante entre la mère et le père fait que les effets néfastes de la carence parentale sur la plus jeune fille sont aperçus, sans être résolus :

—Lisa n'a pas l'air dans son assiette ces temps-ci.

—Ce n'est sûrement pas à cause de moi, a répondu Robert.

Et tac! La conversation s'est arrêtée là. Chaque parole ici ressemble à une accusation. Une provocation. Mieux vaut se taire. Ainsi, rien ne peut aller plus loin (IM 113-114).

Alors que la carence parentale entraîne Hélène à se rebeller et à devenir agressive, son impact sur Lisa est subtil mais détectable.¹⁰ Il est clair que le dysfonctionnement familial mène les membres de la famille à ignorer les signes précurseurs du suicide. Au lieu d'extérioriser la frustration qu'elle ressent, comme le fait sa sœur, Lisa l'intériorise jusqu'au jour où elle implose en se tuant au grenier. En effet, la mère rénove le grenier pour s'y créer un lieu de refuge ; elle interdit aux enfants d'y mettre les pieds. Sur le plan symbolique, le grenier s'édifie comme une manifestation visible de la distance que la mère met entre elle et ses enfants. Tout comme pour Chut dans *Unless*, le choix du lieu du suicide rend la mère coupable explicitement. De plus, lors de ce moment crucial, la notion de la prison comme symbole des sentiments d'enfermement éprouvés par les enfants devient encore plus pertinente :

Lisa s'est pendue à la poutre.
Pendue, ce mot suffit maintenant à pulvériser tout ce qu'Hélène a appris, entendu, compris au cours de sa vie.
Pendue, comme le prisonnier dans le dôme, comme tous ceux qui se pendent avec une corde (IM 199).

Il est important de noter que, tout comme le récit de Monette, celui de Turcotte est infusé d'un système de sens. Ce moment douloureux où la famille est frappée par le « secret trop puissant » de Lisa révèle au lecteur que l'écrivaine avait caché des indices présageant cet incident tout au long du roman. Effectivement, dans le chapitre 6, les trois enfants sortent de la maison pour une promenade jusqu'à la prison. Cette excursion est la première et la seule qu'ils font tous ensemble. Alors que Samuel semble être le plus affecté,¹¹ lors d'une relecture du roman le lecteur découvre que cette scène présage la pendaison de Lisa. Notons l'intérêt

¹⁰ Il est important de noter que selon Matthew Boudreau : « la violence quotidienne au sein de la famille est une source de grandes tensions et ces incidents précipitent à leur tour l'émergence du caractère violent des jeunes dans la famille » (Boudreau, 27).

¹¹ Notons : « la prison finit par faire peur à Samuel » (IM 119).

qu'elle montre à l'égard du dôme (qui évoque le grenier) et de la pendaison des prisonniers : « Quand la peine de mort existait encore, dit soudain Lisa, c'est là, dans le dôme, qu'ils pendaient les prisonniers » (IM 118). D'après Durkheim, le suicide découle parfois de l'imitation. D'ailleurs, selon ce dernier, l'individu suicidaire a besoin d'une « mutuelle assistance morale » (222). Il est intéressant de noter, donc, que lorsque la pendaison des prisonniers pique la curiosité de Lisa, ce petit indice de la nature de son « secret » passe inaperçu de sa grande sœur. En effet, parce qu'Hélène est elle-même obsédée par la violence, parce que ces enfants subissent l'agression de leur parents quotidiennement, les réseaux de soutien, d'énergie et d'amour familiaux dans lesquels Lisa devrait pouvoir puiser lorsqu'elle se sent accablée, n'existent point. Pour Lisa, le manque d'intégration familiale, le dysfonctionnement familial, et surtout, la carence parentale constituent les causes principales du suicide.

Dichotomie explosive d'amour et de haine dans *L'Ingratitude*

J'avais vécu en tant que l'enfant de ma mère. Il me fallait mourir autrement. Je terminerais mes jours à ma façon. Quand je ne serais plus rien, je serais moi.

L'Ingratitude

Dans *L'Ingratitude*, le père est caractérisé comme étant faible d'esprit et indifférent à sa famille. Il était professeur de sciences politiques avant d'être frappé par un véhicule, un accident qui lui ôte ses habilités intellectuelles. Puisque le père est « à demi-mort » (I 32), la mère prend les rôles de matriarche et de patriarche. C'est ainsi qu'elle devient un « tyran » (I 23) aux yeux de sa fille. Lori Saint-Martin suggère que c'est la violence maternelle qui entraîne Yan-Zi à vouloir se suicider (2001b 60). Cette violence de la part de la mère naît de son amour pour sa fille, pourtant cet amour est malsain, elle se comporte à la fois comme un amant jaloux¹² et une mère qui n'a jamais su accepter l'autonomie de sa fille (puisqu'elle lui a donné sa vie, elle la voit comme faisant partie de son propre

¹² À la page 52, Yan-Zi dit que sa mère « ne prenait jamais la précaution de [...] dissimuler l'abondance [...] de ses jalousies » (I 52).

corps).¹³ Dans son étude sociologique, *Les suicides*, Baechler note que dans un grand nombre de familles où une personne s'est tuée, la seule émotion qui relie les membres de la famille est celle de la haine (Baechler 261). Dans *L'Ingratitude*, la mère déteste sa fille parce qu'elle la voit comme étant différente d'elle-même ; d'autre part, la fille hait sa mère car celle-ci refuse de lui accorder le droit à sa propre identité. Par conséquent, leur relation se nourrit de cette haine mutuelle qui se manifeste dans leur conduite et à travers leurs paroles : la mère menace de « battre [sa fille] à mort » (I 84) ; la fille imite la violence de la mère en déclarant qu'elle est « prête à [s]'empoisonner ou à étrangler cette femme » (I 84). La mère annonce qu'elle se pendra si sa fille se libère de la famille (I 91) ; la fille planifie son propre suicide. En effet, leur violence se fait écho, soulignant à la fois leur interdépendance et la nécessité de leur séparation. Yan-Zi croit que le seul moyen d'accomplir cette séparation, de devenir autonome, est à travers la violence : « Nous avons besoin d'une séparation brutale, d'un déracinement féroce pour sortir de la torpeur et nous redécouvrir, sinon pour nous abandonner définitivement » (I 12). Il est intéressant de noter que la « séparation brutale » dans ce passage évoque la violence de l'accouchement. En effet, les thèmes d'accouchement, d'accouchement d'un mort-né ou d'avortement¹⁴, voire de maternité *violente*, reviennent comme un leitmotiv dans le roman et mettent l'accent sur l'idée que l'identité de la fille est inséparablement liée à sa conception dans le ventre de sa mère.

Si j'avais pu choisir, j'aurais préféré mourir dans la chaleur discrète du corps maternel. Mourir avant l'apparition de toute

¹³ Saint-Martin remarque que, dans *L'Ingratitude* « mother and daughter are so closely bound up that the distinction between one body and the other, between matricide and infanticide, nearly disappears. Paradoxically, although violence and rejection dominate, mother and daughter love each other and long for dialogue [...] which never come[s] [...]» (2001b 66). Nous remarquons que ce thème du corps partagé provoque le sentiment d'envahissement qu'éprouve Yan-Zi : « Je ne vous dois rien, maman, vous qui avez toujours l'ambition de me faire vous ressembler, vous qui vivez partiellement dans mon corps sans que je vous aie invitée et décidez en grande partie mon destin. Ah! Quel tyran vous êtes! » (I 23).

¹⁴ « Si je t'avais connue avant ta naissance, me disait-elle, je me serais fait avorter! » (I 109)

conscience. Me transformer en jets de sang qui survivraient dans la terre noire. Maman aussi avait peut-être souhaité cela quand les choses allaient mal entre nous (I 23).

Alors que, pour la fille, le corps de la mère représente la mort, pour la mère, le corps de la fille signifie sa renaissance :

Elle cherchait à s'incarner en moi, de peur de mourir. J'étais chargée de porter en moi l'esprit de maman dont le corps pourrirait tôt ou tard. J'étais censée devenir la reproduction la plus exacte possible de ma mère. J'étais sa fille (I 96-97).

Selon Stéphanie Michelle Cox, la relation mère-fille dans ce roman évoque le concept de la « pseudo-symbiose »¹⁵ de Nancy Chodorow. Cox émet l'hypothèse que la mère empêche la fille de devenir autonome à cause d'une « absence de rapprochement » entre elles (136). Au lieu de tenter de connaître sa fille, la mère semble croire qu'il est plus simple de la voir comme la « reproduction » (I 97) d'elle-même. En se suicidant, Yan-Zi essaie de se libérer de cette notion de reproduction : « Il fallait donc détruire cette reproduction à tout prix. Il fallait tuer sa fille. Il n'y avait pas d'autres moyens de la rendre plus sage. Je ne pouvais pas être moi autrement » (I 97).¹⁶

Selon Janet Kennedy, le roman est imprégné de significations symboliques, surtout lorsqu'il s'agit de la relation mère-fille. Dans son étude, Kennedy met l'accent sur l'importance du thème de l'eau qui est souvent couplé avec une image d'avalement.¹⁷ Pour

¹⁵ Terme employé par Cox qui vient de *The Reproduction of Mothering* de Nancy Chodorow. Selon Cox, la « pseudo-symbiose » est la réaction « d'angoisse » de la mère « lorsque sa fille manifeste le besoin d'individualisation » (136).

¹⁶ Cox note « Yan-Zi parle d'elle-même comme d'objet, de “cette reproduction ” et comme d'une autre personne, “sa fille ”, avant de pouvoir considérer le “moi” dans ce qu'il reste » (142). À travers son suicide, Yan-Zi désire nier son rôle de fille, détruire la notion qu'elle est une simple reproduction, pour enfin devenir un être autonome.

¹⁷ Il est important de noter que l'étude que fait Kennedy se base sur les théories de Jung et analyse le rôle du conscient et de l'inconscient. En ce qui concerne la relation mère-fille, Kennedy souligne le fait que la mère demeure un symbole de l'inconscient. Puisque l'inconscient est inséparablement lié au soi, la mort se présente à la fille comme son seul moyen d'échapper à la mère. Kennedy note

elle, la filiation du thème de l'eau suggère que la mère occupe l'inconscient de la fille. Ce qui nous intéresse ici est que les thèmes d'avalement et d'eau coïncident souvent avec l'image du corps maternel.

J'avais parfois l'impression qu'elle avait envie de m'avaler vivante, de me reformer dans son corps et de me faire naître avec une physionomie, une personnalité et une intelligence à son goût (I 21).

Notons que l'action d'avaler et le processus de la naissance impliquent la présence de l'eau. Selon Bachelard, il existe une relation naturelle entre l'eau et la maternité (1964 156). Puisqu'il s'agit d'une relation trop intense entre la mère et la fille, il n'est point surprenant que Yan-Zi voie la mère comme étant l'incarnation de l'eau :

[...] je pensais à l'odeur de maman. Elle suait lorsqu'elle se fâchait. Elle sentait cette rivière noire traversant la ville. Maman me disait qu'il s'agissait aussi de *ma*¹⁸ rivière. [...] en passant par ma rivière, mon cœur palpitait. La puanteur de l'eau affluait de loin. Elle m'entraînait vers maman, comme Seigneur Nilou

que ce concept est mis en relief à travers les thèmes récurrents de l'eau et de l'avalement. Cette dernière utilise le passage ci-dessous pour illustrer son opinion :

Des vagues de poussière, sortant des ruines des ancêtres et portant des générations de déchets, roulent autour d'elle et blanchissent ses cheveux sans qu'elle s'en rende compte. [...] maman est en fait aussi innocente et vulnérable comme les autres. [...] Elle ignore la poussière en train de la remplir, elle et tout ce qui l'entoure. Lorsque la poussière deviendra trop épaisse, l'eau de la mer envahira la ville et les corps seront nettoyés. Je vois maman dans le ventre d'un poisson. Et je me vois dans le ventre de maman (I 130-131).

Selon Kennedy, « the image of concentric circles (me-in-mother-in-fish-in-sea), corresponds to Jung's theories of the various layers of the psyche ». Notons que le moi se trouve au centre et c'est la mère qui l'entoure (92). Nous retenons deux concepts principaux de l'étude de Kennedy. Premièrement, la mère contrôle la fille non seulement au niveau physique mais aussi, et ce qui est plus important, elle l'envahit au niveau psychologique. Deuxièmement, le texte de Chen est riche en significations métaphoriques et symboliques, que l'écrivaine laisse ouvertes à l'interprétation du lecteur (90-100).

¹⁸ En italique dans le texte.

peut-être conduisait ses élus vers son royaume. Je cherchais maman dans l'air et elle était présente partout. [...] Elle m'avait trempée jusqu'aux os. Son odeur me hantait dans mon sommeil. Je ne supportais pas qu'avec le temps elle devienne indifférente à mon absence. J'aurais aimé, avant de m'engouffrer dans ses tourbillons, imprégner son âme insensible de ma fureur de bateau (I 99-100).

Alors que ce passage est profondément dysphorique, le fait que Yan-Zi « cherch[e sa mère] partout » (I 99) et qu'elle ne veut pas qu'elle « devienne indifférente à [s]on absence » révèle l'amour qui sous-tend sa haine. En fait, plus loin, elle admet qu'elle « l'aim[e] malgré tout » (I 101). Il est intéressant de noter que Ying Chen affirme que « la relation mère-fille, ou parent-enfant, est une relation d'amour fondamentale » (Bordeleau 1998 10). Selon Bachelard, l'eau subsiste en tant que source cruciale de l'intimité et de la mort. Il écrit que « la peine de l'eau est infinie » (1964 9). Le fait que la fille associe la mère à l'eau indique qu'elle désire plus d'intimité entre elles. Inversement, la métaphore qui compare la rivière qui entraîne Yan-Zi « vers maman, comme Seigneur Nilou peut-être conduisait ses élus vers son royaume » implique que leur relation est aussi fatale que celle qu'ont « les élus » avec Seigneur Nilou, le roi du royaume des morts. Dans ce roman, les émotions d'amour et de haine se heurtent l'une à l'autre infusant le texte d'une violence prête à éclater. Nous pouvons conclure que cette dichotomie explosive d'amour et de haine, qui définit la relation de la mère et de la fille, est la cause principale de la mort de Yan-Zi.

L'Orphelin déboussolé dans *Le Fou de Bosch*

Dans *Le Fou de Bosch*, le mystère autour de son histoire personnelle hante Steiner et influence ses croyances fondamentales ainsi que ses actions les plus significatives.

Est-ce que mes parents naturels ont joué un rôle quelconque dans la transmission de cette affinité, et avaient-ils conscience de cela? C'est agaçant tout de même de leur devoir quelque partie que ce soit de ma nouvelle existence, eux qui m'ont

abandonné...Et s'ils avaient fait exprès de me laisser là, en sachant que l'idée migrerait en moi tôt ou tard? (FB 86)¹⁹

Nous constatons qu'il ne s'agit pas ici de la transmission héréditaire d'une maladie, mais d'une *affinité*. Steiner bute toujours contre l'idée que parce qu'il a été abandonné, il est inférieur. Selon lui, les autres « se moqua[ent] du fait qu'il était un étranger, un errant affolé parcourant le monde. On riait de sa bâtardise » (FB 106). L'absence de parents a créé un vide irrémédiable dans sa vie. Dans ce passage, il devient clair que même lorsqu'il s'agit de sa plus grande découverte, c'est-à-dire de son rôle comme le personnage central, le Christ, dans les peintures de Bosch, ses pensées retournent toujours à ses parents; il ne les a jamais connus, néanmoins il leur attribue un rôle dans sa vie présente. En effet, puisqu'il ramène toujours le passé au présent, les déceptions qu'il a vécues pendant son enfance finissent par le définir : il est orphelin abandonné et dépourvu de l'identité concrète qui provient d'une histoire familiale. Il est nécessaire de commenter ici la signification symbolique de sa vision de lui-même comme étant le Christ de Bosch. Le Christ est le Messie, le fils de Dieu. Or, le Christ est l'inverse de l'orphelin. Il représente ce que Steiner a toujours convoité : être le sujet de la vénération du père et d'autrui. D'ailleurs, selon Baechler, « la carence paternelle peut littéralement déboussoler l'enfant » (Baecher 345). Il est clair que Steiner est 'déboussolé' par l'absence du père. Il n'a pas de critères sur lesquels il peut baser son identité. Baechler propose qu'une cellule familiale solide, et, surtout une forte figure paternelle, permettent à l'enfant d'imiter ses parents lorsqu'il conçoit son identité. Il précise que l'orphelin se sent désorienté et épuisé parce qu'il n'a aucun point de départ : « Leur personnalité est mal rassemblée, sans ossature ni ligne de force » (Baecher 343). En effet, Steiner invente une histoire familiale afin de compenser son identité déficiente. Il se dit que son père était marin et que sa mère était une prostituée. Il se sent toutefois au bord d'un gouffre, « avalé » par ses déceptions d'enfance. Ainsi, veut-il punir métaphoriquement ses parents de l'avoir abandonné, en les imaginant souffrir dans les tableaux de Bosch qui dépeignent toujours la souffrance humaine et la condamnation des pécheurs.

¹⁹ En italique dans le texte.

Steiner décida qu'il était l'homme avalé par un gros poisson rond dans le bas du panneau droit représentant l'enfer, dans le triptyque *Le chariot à foin*, du monastère de San Lorenzo.

Voilà : naufragé et avalé par un monstre des abîmes. Et puis, droit en enfer sans autres précisions, comme il a vécu. [...] Avalé par un poisson, ce n'est que justice. Est-ce que moi, je n'ai pas été avalé par l'orphelinat? Alors, crève! Quant à ma mère, il y tellement de putes dans ces tableaux, et elles se ressemblent toutes, que ce serait absurde de vouloir l'identifier (FB 85).²⁰

Il est intéressant de noter que cette digression dans l'imaginaire s'enracine dans l'inconscient du fou; avec le temps, elle se transforme en vérité pour Steiner. En effet, à la fin du roman, il se noie pour sauver son père de ce poisson fictif qu'il a lui-même inventé. En fait, la perte d'un parent, par la mort ou par une séparation définitive, mène l'enfant à vouloir rejoindre celui qui est parti, « de connaître le même sort » (Baechler 342). Steiner peut, donc, rationaliser son désir de se tuer, puisqu'il va finalement rejoindre ce père mythique. Notons également que Steiner accorde à sa mère le métier de prostitution. Il semble logique de déduire, donc, que Steiner recherche la compagnie des prostituées afin de combler le vide laissé par sa mère.

La hantise de la « mère pendue » DANS *Une folie sans lendemain*

Dans *Une folie sans lendemain*, la lignée de femmes demeure au cœur du monde de Céline et de sa fille, Sylvie. Tout comme dans *Unless*, la figure matriarcale représente un point de départ pour l'exploration de l'histoire familiale.

C'est une drôle d'histoire que l'identité. Je songe à ce rendez-vous, et j'ai l'impression de me diluer, de ne plus m'appartenir. Habituellement, je pique une crise de qui suis-je? [...] Pendant des années, je me suis dit : « Ma mère va-t-elle me poursuivre ainsi tout le temps? » Je sentais s'imprimer dans mon cou le chanvre tressé, la corde se resserrait, une image m'avalait et coupait ma respiration. À quatorze ans, j'avais découvert ma mère pendue dans le hangar, derrière la maison. Puis, toujours,

²⁰ En italique dans le texte.

ma mère se dressait devant moi, le visage violacé, le cou rompu, les jambes ballantes (FSL 13).

Ce passage, qui se trouve au début du roman, annonce l'importance du thème de la non-séparation corporelle de la mère et de la fille que nous avons déjà exploré dans *L'Ingratitude*. Lorsque Céline se remémore le jour où elle a découvert sa mère « pendue dans le hangar », elle revit le moment comme s'il s'agissait de son propre suicide. Il est manifeste que ce souvenir la hante et influence directement la construction de sa propre identité. Ainsi, dans ce roman, le thème de la relation entre mère et fille présente non seulement le rôle de l'hérédité et de la mémoire, mais aussi le lien émotionnel et corporel entre mère et fille. Depuis son adolescence, Céline a l'impression d'être « la prisonnière d'une corde illusoire ; [elle] frottai[t] [s]on cou » (FSL 14). Tout comme les sœurs dans *Unless* qui sont 'ensorcelées'²¹ par la mémoire de leur mère, Céline est « prisonnière » de ses souvenirs d'enfance, de la folie de sa mère et de son suicide. Dans un roman, comme dans l'autre, les filles explorent leurs souvenirs d'enfance et leur lignage pour enfin cerner chacune son identité. Le sentiment d'enfermement qu'éprouve Céline coïncide avec le concept du corps de la mère qui est partagé par la fille. Au cours du roman, il devient clair que Céline a, d'une certaine manière, hérité de l'altérité de sa mère ; les autres membres de la communauté la considèrent comme étant une extension de sa mère, une « autre » qui apportera de la mauvaise fortune. En racontant l'histoire de sa mère, Céline se libère de la hantise de la « mère pendue » et opère une sorte de rehaussement de la mère de son statut inférieur d'« autre ».

Il est important de noter que c'est la communauté qui considère la mère comme étant *autre*, punie par « le châtement de Dieu » : « Rassemblés devant son cercueil, les gens du village avaient proclamé qu'elle n'était pas une femme de bon sens, avec ces mots bizarres qu'elle leur jetait à la face » (FSL 14). Pour affronter et déconstruire cette image statique de la femme folle comme étant *autre*, la narratrice n'hésite pas à faire un commentaire sur l'ignorance de la communauté et à partager avec le lecteur l'esprit

²¹ « Qui étais-tu, Adélaïde, pour être à ce point ensorcelante à présent que les temps révolus me reviennent? » (U 30).

d'amour et de solidarité que la mère inspire à elle, à sa sœur et à son frère :

[...] ils avaient récité le chapelet, en vrais philistins ignorant qui avait été Edmée. Ma sœur Denise, mon frère Carol et moi avions refusé de les imiter ; nous avions crié "Vive la lutte !" sans comprendre, nous aussi, de quoi il était question. (FSL 14)

Ce souvenir de l'indifférence des gens de la communauté face au décès de sa mère et de leur incapacité de comprendre sa folie affecte Céline profondément. Même très jeune, elle savait qu'il lui fallait anéantir cette image injuste de sa mère. Il n'est pas surprenant, donc, que, lorsqu'elle apprend qu'elle mourra elle-même bientôt d'un « cancer foudroyant » (FSL 16), elle décide de quitter Montréal pour retourner et mourir au village et dans la maison où sa mère s'est suicidée. Les membres de la communauté sont choqués par son retour qu'ils considèrent comme un acte provocateur. C'est bien le cas, Céline semble croire que sa propre mort est liée à la mort de sa mère, et elle vise à se défaire de cette dimension de « châtement » qui fait partie intégrante de sa vision du passé. C'est dans cet environnement douloureux que Céline rédige un mémoire consacré entièrement à l'histoire de sa mère.

Au début, le mémoire peint un portrait d'une mère distante et énigmatique : « *Denise, plusieurs années après son décès, m'a interrogée : « Qui était-ce, au juste, Edmée ? » La réponse n'est pas simple* » (FSL 36).²² Cependant, au fur et à mesure que Céline élabore l'histoire, l'image de la mère comme étant *autre* se dissipe devant l'importance de ses multiples rôles féminins : elle est fille, sœur, mère, femme et amante. Elle rêve de Paris ; elle communique avec la nature ; elle devient une mère mythique qui porte en elle « *la souffrance de la terre* » (FSL 55).²³ En effet, c'est Edmée qui apprend à Céline que le corps est l'incarnation de la liberté et que la terre et le corps féminin sont intimement liés :

Au printemps, elles s'affrontaient sur les méthodes de guérison. Au centre du jardin, Edmée semait des bégonias et des phlox, pour que ses sœurs puissent examiner de près la liberté. Julia criait : « Comment ça la liberté ? » La réplique d'Edmée est

²² En italique dans le texte.

²³ En italique dans le texte.

encore gravée dans mon esprit : « Parce que Paula et Adélaïde doutent de leur corps tout le temps, tout le temps. Les fleurs s'ouvrent au grand jour qui coule en elles, c'est leur lot d'être libres en se tendant vers la lumière » (FSL 36).

Le mémoire de Céline souligne le fait que l'individu suicidaire recherche avidement un sens de la vie et que ce qu'il trouve dépasse parfois « l'entendement humain ». ²⁴ Cette définition de la liberté de la part de la mère illumine deux vérités essentielles pour sa fille: l'existence du doute et la possibilité de la liberté. Ces deux thèmes sous-tendent l'intrigue du roman et relient les femmes d'une génération à l'autre : les sœurs d'Edmée sont les premières à douter de leurs corps, Céline, lors de sa lutte avec le cancer, est la dernière à en douter. C'est à travers son exploration de ses souvenirs d'enfance que Céline découvrira ce que sa mère entendait par cette métaphore des fleurs qui s'épanouissent : la faiblesse du corps ne fait que souligner la puissance de l'esprit et l'importance de l'amour.

Il est essentiel de noter que des similitudes importantes entre Céline et sa mère se présentent au cours de la rédaction du mémoire. Alors que Céline invente un témoin, Jenny Marx, pour la soutenir dans les moments difficiles, la mère imagine Rosa Luxembourg à ses côtés lorsqu'elle se sent accablée. D'ailleurs, nous constatons que l'écrivaine infuse le texte d'un *système de références* ²⁵ qui met l'accent sur la connexité de toutes les femmes de cette famille. ²⁶ L'écrivaine place ce monde de femmes—Céline,

²⁴ Dans son ouvrage *Les Fous de Papier*, Robet Viau étudie Baron, un personnage fou des *Roses Sauvages* de Jacques Ferron. Baron se suicide. Nous remarquons qu'une multitude de similarités existe entre Baron et Edmée d'*Une folie sans lendemain*. Pour en noter deux : ils sont exclus de la société à cause de leur folie et se suicident subséquemment. Viau propose que les fous dans les œuvres de Ferron : « connaissent des secrets qui dépassent l'entendement humain. Leur folie est souvent signe de profondeur, de fantaisie et d'illumination » (Viau, 276). La folle, Edmée, de Houde apporte au texte le même genre d'illumination, de génie que les personnages de Ferron. Cette image positive du fou subvertit, en la nuancant, la notion de ce que c'est que d'être *autre*.

²⁵ Terme emprunté à la théorie du postmoderne de Janet Paterson.

²⁶ Pénélope Cormier remarque l'importance du lignage féminin dans ce roman : « Même si tous les personnages ne sont pas physiquement présents dans le récit, on peut néanmoins facilement reconstituer l'arbre généalogique du personnage

sa fille, Sylvie, et sa mère, Edmée, voire tout son lignage féminin, au centre d'un univers qui leur est propre.²⁷ Le passage ci-dessous illustre ce système : quatre générations de femmes se ressemblent, chacune se trouvant sous un signe de l'univers :

La terre et ma mère m'attendent. Je vais bientôt m'enfoncer dans le noir, je suis prête à voyager dans les entrailles du doute. J'aperçois déjà ma grand-mère impatiente qui brille comme une étoile dans la nuit. Je l'examine de ce brouillard qui respire si mal. Ma fille me dit :

—Je t'aime, je t'aime pour toujours.

Je lui réponds :

—Je t'aime.

Je n'ai à lui offrir que l'un de ces soleils qui entre avec ma main dans l'obscurité de la terre. De là où je serai désormais, j'écouterai l'écho du prénom de ma fille, toute la terre portera en secret son prénom (FSL 79).

Lori Saint-Martin remarque que le rapport mère-fille dans *La Maison du remous* de Houde est « plein de douleur et d'une douceur terrible » (1994 192). Cette affirmation s'applique également à ce roman et est bien illustrée dans le passage ci-dessus. Bien que les souvenirs de sa mère, de la folie et du suicide de cette dernière, évoquent chez Céline des sentiments de perte et d'abandon, le sentiment qui règne est celui de l'amour. Le système de références de Houde associe la grand-mère avec « une étoile dans la nuit », un élément distant qui sert toutefois d'éclairage dans

principal sur quelques générations. Les liens mère-fille sont particulièrement porteurs de sens; si Céline décide de revenir mourir dans son village natal, c'est bien pour régler une fois pour toutes, notamment par l'écriture créatrice, ses prises avec le suicide de sa mère. Et si sa fille Sylvie lui est si chère, c'est un peu parce qu'elle lui a permis de redéfinir et de redécouvrir sa relation avec sa mère! » (2002b 2).

²⁷ Dans son article « *La Maison du remous* de Nicole Houde, ou le roman de la terre au féminin », Lori Saint-Martin souligne l'idée que l'écriture de Houde « brise le silence des femmes. » Elle propose que *La Maison du remous* « réécrit un genre québécois canonique, le roman de la terre, du point de vue du féminin, sous l'angle, plus particulièrement, du rapport entre une mère et ses filles » (1994 187). Nous remarquons, donc, que, dans son premier roman, comme dans son deuxième, Houde crée un univers féminin basé sur l'amour partagé entre mère et fille, un univers qui fonctionne indépendamment de l'univers patriarcal.

les moments ténébreux. Comme sa grand-mère, Céline se trouve sous le signe d'une étoile proche, le soleil. D'ailleurs, le texte place la mère, Edmée, et la fille, Sylvie, sous le signe de la terre. Cette métaphore souligne le fait que ces deux femmes représentent les sources principales de vie pour Céline. Il est important de noter que ces deux femmes de la terre sont aussi liées par la parenté physique. Sylvie « ressembl[e] étonnamment à Edmée » (FSL 45). En effet, la présence de Sylvie, qui est « belle », « grande et courageuse » (FSL, 47) et qui rit du « châtement » (FSL 45-48) remet en question l'image d'Edmée comme étant *autre*.

La réunification des morceaux : Effets sur la famille dans *Unless*

L'attitude adoptée par la protagoniste d'*Unless* vis-à-vis du choix de son frère devient manifeste lorsqu'elle déclare : « *Fausse route. Le dégoût nous tient* » (U 59). Son incompréhension du suicide se reflète dans le jaillissement d'une esthétique imagée. Remarquons en effet le style adopté pour décrire l'enterrement de Chut :

[...] une photographie, la famille éclatée au cimetière. En négatif, Milou avait les mains pleines de terre, Red en avait aux genoux et Walter restait digne derrière elles. Et moi, de la terre dans les yeux, je les regardais, les couleurs tremblent. J'aurais pris cette photo. Développé le film. Comme si la mort était notre plus réelle communication. [...] Une photo d'après-guerre. Immuable ruine (U 63).

Unless esquisse les détails de ce moment difficile comme si elle les voyait par le prisme d'un appareil photo. Le fait qu'elle dissimule l'événement représente son incapacité à affronter les émotions associées à la perte. La photographie symbolise la distance qu'elle met entre elle et le chagrin qui va bientôt la submerger. Elle précise que « les couleurs tremblent » ce qui ajoute à l'image une qualité kaléidoscopique. En somme, elle altère la réalité afin de la nier. Par ailleurs, elle compare sa vision de l'enterrement à une « photo d'après-guerre » et à une « immuable ruine », une métaphore représentant le morcellement de la famille suivant un suicide. En effet, l'esthétique imagée reflète l'état de choc régnant.

Nous remarquons que cet état de choc et d'incompréhension est rapidement remplacé par l'angoisse, en particulier lorsque les sœurs commencent à accepter la mort de leur frère. Les trois sœurs succombent une à une à la dépression et se heurtent à la question imparable : comment se permettre le bonheur quand l'autre n'est plus là, quand l'autre a choisi la mort ? D'abord, c'est Unless qui se prive de bonheur :

Sherpa dit que Chut est bien mieux là où il est et que j'ai droit au bonheur. [...] je me roule en boule sur le tapis et j'entends un silence de mort, à côté du désir et dedans [...] (U 61-62).

Il est clair que la dépression d'Unless s'aggrave progressivement après la mort de Chut. Elle se sent « refroidie » et repousse son amant se croyant incapable de ce genre de rapprochement. Pourtant, elle souligne que, pour elle, le désespoir est *temporaire*. Elle reconnaît la nature contradictoire de la vie et l'accepte : « L'atmosphère est pas endurable. Mais vous savez, j'aime la vie » (U 75). Lorsque la dépression d'Unless s'installe, le lecteur s'attend à ce que le suicide resurgisse comme thème principal du roman. Bien qu'il rejaillisse systématiquement, le texte le subvertit à travers son style à la fois ludique et fragmentaire. Notons l'allusion faite à la noyade dans le passage suivant : « J'ai écrit JE T'AIME au feutre sur le mur, face au lit. Puis je suis allée me noyer. Dans mon bain. Puis devant la télé » (U 117). Cette subversion du suicide de la part d'Unless suggère qu'elle ne sera jamais tentée par cette solution radicale. En fait, elle adopte une attitude soit incrédule, soit moqueuse envers le suicide en général. Comme nous l'avons mentionné, Unless ne croit pas que sa mère se soit suicidée. Lorsque Milou émet l'hypothèse que la mère s'est noyée, Unless le nie en proposant que sa mère : « dansait le cha-cha-cha en Oregon, la samba à Cuba ou le tango à Paris » (U 180). Même plongée dans sa propre dépression, Unless constate que « rire fait du bien là où le mal est à vif » (U 180).

Il est important de souligner que le texte est marqué par une multiplicité de voix et, par conséquent, l'opinion d'Unless n'est point la seule porteuse de vérité. Pour la benjamine, Red, le suicide demeure une solution envisageable face à ses problèmes. Après la mort de son frère, elle quitte la maison familiale, laisse tomber ses études et passe son temps à se droguer et à se prostituer.

Cependant, bien qu'elle envisage le suicide, il est clair qu'elle désire lutter contre cette pulsion de mort. Le suicide de son frère lui a appris comment éviter cette fin. D'abord, elle se distancie de certains aspects de la société. Elle dit à son père : « La loi, les flics et les intervenants, t'as vu ce que ç'a donné pour ton christ de fils? [...] » (U 83). D'ailleurs, il est essentiel de noter que c'est l'amour d'Unless et son insistance sur l'importance de ne pas s'abandonner malgré des conditions parfois insupportables, qui convainquent Red de ne pas céder à la dépression.²⁸ La dépression de Milou est également très inquiétante. Toutefois, nous remarquons une série d'indices qui nous laissent croire qu'elle aussi veut s'en sortir. Elle refuse « la trousse antipsychotique et les autres torpeurs » (U 186) parce qu'elle « ne veut pas retourner chez elle la pharmacie au cou » (U 177) et elle recherche l'affection de ses proches. À la fin du roman, déprimée et dans son lit d'hôpital, elle demande à Unless : « Tu reviens demain ? » (U 187). C'est à ce moment là, à la mention d'un « demain », qu'un nouveau sens d'espoir par rapport à la condition de Milou s'installe véritablement dans le texte.

En effet, la négation de la mort du frère, la dépression des sœurs et l'agression vers soi et vers l'autre représentent les étapes du deuil et mènent vers l'espoir et la réunification de la famille.²⁹ C'est Red qui souligne cet esprit de renouveau :

La réunification des morceaux. On est ses proches et ça se ramasse. Au train où va l'affection, ça libère, et je ne serais pas surprise d'y croire en grandissant. Je m'en viens mûre de toute façon ; j'ai comme décidé d'arrêter de me tuer (U 185).

²⁸ Nous remarquons que c'est l'amour d'Unless qui empêche le suicide de Red : « Unless va me tirer de là; elle me l'a promis. Pas de tentative de suicide, par exemple. *O.K. d'abord, j'en étais rendue là, mais grouille!* » (U 177).

²⁹ L'ouvrage, *On Death and Dying*, d'Elisabeth Kübler-Ross porte sur la psychologie de la mort. Elle propose que le deuil constitue un processus qui comprend cinq étapes : la négation, la colère, le marchandage, la dépression et l'acceptation. Nous relevons la représentation de chacune de ces étapes, à un degré plus ou moins important, dans *Unless*. Kübler-Ross souligne que l'espoir sous-tend toutes les étapes (Kübler-Ross 122); l'espoir semble sous-tendre également le texte de Monette même lorsque les sœurs sont en deuil.

« La réunification des morceaux » implique que « l'éclatement familial » (U 17) s'achève. Nous remarquons, d'ailleurs, que c'est « l'affection » qui les « libère ». Il est clair que l'amour de soi et l'amour pour l'autre représentent la libération de la dépression et du désespoir. Selon Oore, « face à l'éclatement et à la fragmentation, face à la douleur et à la souffrance [...] Unless et Red se placent du côté de la vie » (2002 181). En effet, le suicide représente, du moins pour Unless et pour Red, une solution définitive à un problème temporaire. On n'a qu'attendre, grandir et apprendre pour « arrêter de [se] tuer » (U 185).

Le naufrage : rupture du silence dans l'Île de la Merci

Lorsqu'Hélène apprend la mort de Lisa, sa réaction initiale renvoie à l'état statique de leur situation familiale : « *Quelque chose s'est produit, quelque chose est finalement arrivé* » (IM 199).³⁰ En effet, le non-mouvement et le silence se brisent et Hélène en compare les effets à un « naufrage avec survivants » (IM 200). Chaque membre de la famille semble éprouver une transformation définitive. Bien que cette transformation les extraie de leur silence, elle les force également à réévaluer la façon dont ils ont géré leur vie et leur rôle dans la famille. Lorsque Viviane trouve Lisa pendue dans le grenier, « [...] c'est entré dans sa conscience comme une décharge électrique, une volée de plombs trouant son corps, la couvrant de poudre, de cendre, de poussière [...] » (IM 199). Robert est également bouleversé : « [...] toute sa vie s'est répandue sur le sol, les vides, les pleins, l'amour à petites doses, et il s'est mis à crier à son tour » (IM 201). Nous remarquons que la réaction des parents par rapport au suicide fait écho aux effets désirés par Hélène, mais qu'elle n'avait su obtenir, par ses provocations. En effet, elle avait déjà déclaré son désir de voir exploser le corps de sa mère (IM 26) et les enfants avaient tenté de sortir leur père de sa torpeur indifférente à plusieurs reprises. Il fallait le suicide de Lisa pour provoquer l'effet désiré, pour qu'ils se rendent compte de leur carence, de « l'amour à petites doses ». Côté souligne que, surtout pour la mère, puisqu'elle est un agent immobilier qui déplace « le malaise de la maisonnée sur l'édifice de la maison elle-même », le suicide de Lisa représente « l'échec de l'idéal » (52). Il faut noter que c'est

³⁰ En italique dans le texte.

ici, dans le cœur du « naufrage », que l'écrivaine clôt l'histoire des parents; ces personnages n'ont pas le droit au rétablissement. Cet aboutissement sec et impitoyable représente une désapprobation par rapport au rôle qu'ils ont joué dans la vie de Lisa.

En ce qui concerne Hélène, la perte de sa soeur représente un moment d'éveil. Elle prend conscience du fait que le suicide de Lisa a peut-être découlé de son influence : « ce qui brûlait en elle a peut-être fini par atteindre Lisa » (IM 201). En effet, le suicide de Lisa met en lumière les conséquences possibles d'une vision noire du monde. Hélène semble comprendre qu'elle a le choix entre le suicide ou le rétablissement. Son tiroir à clé qui contient des articles portant sur « la monstruosité humaine » (IM 202) reste vide et elle recommence à veiller sur son petit frère. Les dernières phrases du roman mettent en relief que ce choix est celui de tout un chacun. D'abord, Hélène reconnaît la possibilité de se donner la mort : « Si je l'avais fait, se dit-elle, j'aurais choisi le sang. » Toutefois, le roman se termine sur une affirmation de vie : « Mais elle est restée dans le monde. Vivante » (IM 202).

La gratitude post-mortem dans *L'Ingratitude*

Nous avons déjà noté qu'à travers son suicide Yan-Zi désirait voir souffrir sa mère (I 18) et « défai[re] sa gloire » (I 13). Cependant, une fois sa mort accomplie, Yan-Zi constate que sa mère se remet plus rapidement qu'elle ne l'avait prévu. Par conséquent, elle éprouve une déception profonde et remet en question l'utilité de son acte. La mère achète un oiseau, symbole littéraire de liberté et d'immortalité (Aziza 1978a 145), et commence à l'éduquer et à le discipliner. Ce développement est sous-tendu par une ironie acerbe : en retrouvant son rôle de figure autoritaire, la mère subvertit la leçon que Yan-Zi voulait lui enseigner. D'ailleurs, nous constatons que la vie continue également pour Chun, qui commence à sortir avec une autre jeune fille; le père, quant à lui, sombre dans sa débilité, et la grand-mère, elle, vieillit (I 131). Yan-Zi regrette de ne plus faire partie du « cycle de la vie » ce qui pourrait constituer un jugement éthique de son acte :

[...] les traîtres à leurs mères continueront, morts comme vivants, à vagabonder, à se voir exclus du cycle de la vie, à être partout et nulle part. À ne pas être (I 129).

Pourtant, l'esthétique de Chen, basée sur la dichotomie et la contradiction, renverse ce jugement lorsque la narratrice réalise qu'en fait c'était ce genre d'effacement qu'elle désirait depuis le début. Lentement, elle s'habitue à l'espace entre-deux qu'elle occupe et exprime son bonheur d'être maintenant libérée des contraintes de l'existence:

Quel soulagement enfin de se trouver hors de ce jeu interminable, d'être à l'abri du temps, de ce bouillonnement rythmé des amours et des rancœurs, des plaisirs et des ennuis, des naissances et des morts, des parents et des enfants... [...] Être l'enfant d'une femme est donc une chance qui permet de connaître le bonheur de ne pas l'être. Une chance à laquelle on doit beaucoup de gratitude (I 132).

Dans ce passage, le texte semble donner son adhésion à la décision de Yan-Zi. Sa « gratitude » envers cette opportunité d'éprouver le bonheur de ne plus être la fille de sa mère suggère qu'elle a vécu une transformation identitaire. En effet, après avoir exprimé sa « gratitude » « la lumière envahit tout, ivre et triomphante. [...] [S]on souvenir de [...] [sa mère] se fonde dans cette lumière uniforme » (I 133). Et puis, elle entend « une dernière voix humaine, le cri d'un nourrisson peut-être : Maman ! » (I 133). Cette fin équivoque peut signifier soit une sorte de renaissance, qui la forcera à revivre sa vie d'ingrate, soit une réincarnation qui lui permettra de recommencer à neuf : encore, l'ambivalence persiste et nous ne pouvons discerner une position éthique par rapport à la décision qu'elle a prise. En fin de compte, nous remarquons un thème général de continuation : dans le monde des vivants *et* dans l'espace entre-deux. Il faut noter que le seul personnage qui éprouve une transformation définitive est Yan-Zi : comme l'écrivaine, nous laisserons la signification de ce fait ouverte aux interprétations du lecteur.

OUVRAGES CITES

Ouvrages primaires

Chen, Ying. *L'Ingratitude*. Montréal : Leméac, 1995.

Houde, Nicole. *Une folie sans lendemain*. Montréal : Pleine Lune, 2002.

Kokis, Sergio. *Le Fou de Bosch*. Montréal : XYZ, 2006.

Monette, Hélène. *Unless*. Montréal : Boréal, 1995.

Turcotte, Élise. *L'Île de la Merci*. Ottawa : Leméac, 1997.

Études critiques portant sur les ouvrages primaires

Bordeleau, Francine. Hiver 1995: 10-11. « Sergio Kokis: Le Carnaval des morts ». *Lettres québécoises*. 80.

---. Printemps 1998 : 9-10. « Ying Chen : la dame de Shanghai ». *Lettres Québécoises*. 89.

Cormier, Pénélope. 13 décembre 2002b : 2. « Le châtiment de Dieu ». *L'Accent Acadien*.
<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

---. 13 décembre 2002a : 2. « Les livres en quelques lignes ». *L'Acadie Nouvelle*.
<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

Martel, Réginald. 7 septembre 1997 : B3. « Élise Turcotte: une œuvre forte ». *La Presse*.
<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

---. 3 septembre 1995 : B3. « Une épopée sans gloire : Le drame d'une génération écrasée par ces bourgeois qui occupent toute la place... ». *La Presse*.

<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

- Oore, Irène. 2003. « Être ou ne pas être: le suicide dans *L'Ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'Île de la merci* d'Élise Turcotte. » *Dalhousie French Studies* 64, 46-57.
- . 2002. « *Unless*: La construction d'une identité dans un monde post-no-future ». *Identity, Community, Nation: Essays on Canadian Writing*. Éd. Danielle Shaub et Christl Verduyn. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press. 170-182.
- Saint-Martin, Lori. (Summer 2001b) :60-83. « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love: Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude* ». *Canadian Literature*. 169.
- . 1994. « La Maison du remous de Nicole Houde ou le roman de la terre au féminin ». *Québec Studies*. 17: 187-198.
- . 2001. « The Other Family Romance: Daughters and Fathers in Québec Women's Fiction of the Nineties. » *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Madison: Fairleigh Dickinson, a. 169-185.

Ouvrages théoriques et généraux

- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves*. France : José Corti, 1942.
- Baechler, Jean. *Les Suicides*. Paris: Calmann-Lévy, 1975.
- Durkheim, Émile. *Le Suicide: étude de sociologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1960.
- Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard : Gallimard, 1988.

Kübler-Ross, Elisabeth. *On death and dying*. London: The MacMillan Company, 1970.

Paterson, Janet M. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec: Nota Bene, 2004.

Paterson, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ontario : L'Université d'Ottawa, 1990.

Saint-Martin, Lori. *Le nom de la mère: Mères, filles et écriture dans la tradition littéraire du Québec*. Québec: Nota Bene, 1999.

Taylor, Charles. *Les Sources du moi : La Formation de l'identité moderne*. Trad. Charlotte Melançon. Montréal : Boréal, 1998.

Viau, Robert. *Les Fous de papier*. Montréal : Méridien, 1987.

Mémoires de maîtrise et thèses de doctorat

Cox, Stephanie Michelle. *L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen*. Thèse de doctorat. Université de la Louisiane à Lafayette, 2002.

Boudreau, Matthew. *Le meurtre et le suicide: La violence absolue dans quelques romans québécois*. Mémoire de maîtrise. Université Dalhousie, 2005.

Kennedy, Janet T. *Contemporary Canadian women's fiction: A Jungian reading of Ying Chen's 'L'Ingratitude', Christiane Frenette's 'La Terre ferme', Ann-Marie MacDonald's 'Fall On Your Knees', and Anne Michaels' 'Fugitive Pieces'*. Thèse de doctorat. Université de Sherbrooke, 2002.

Dictionnaires

Aziza, Claude et Claude Olivieri. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris : F. Nathan, 1978a.

L'héritage de la violence dans *One for the Road* de Harold Pinter

Souria Salhi-Grandi

Université de Saint-Etienne

*[Dans cette étude non-exhaustive de *One for the Road* (1983) de Harold Pinter, nous abordons la transposition du religieux dans la sphère politique. En d'autres termes, l'instrumentalisation du religieux dans le seul but de justifier tout acte permettant de ce maintenir au pouvoir, à travers des mécanismes conscients ou inconscients qui régissent le comportement humain et leurs implications dans l'exercice du pouvoir. Notre lecture de *One for the Road* est essentiellement basée sur la théorie de René Girard dans le but de comprendre l'origine de la violence qui gangrène l'ensemble de la culture humaine.]*

« En renouant inlassablement vers le crime, individuel ou collectif, vers la transgression de l'interdit, vers le sacrifice du bouc émissaire, en réinstaurant la dynamique sacrificielle au centre de la scène, le théâtre nous fait accéder à la connaissance. Il fait surgir, au-delà des mots, un réel délivré de ses costumes de scène. »¹

Par son caractère engagé, le théâtre anglais des années quatre-vingt a plus que jamais mérité l'étiquette « politique » lorsqu'il a décidé de prendre explicitement en charge la décadence de la condition humaine, suite à l'instauration de nouveaux systèmes et de nouvelles institutions politiques, économiques et sociales dans le monde. C'est en misant sur le pouvoir cathartique du théâtre qu'une grande partie des dramaturges anglais contemporains mettent en scène des pièces faites d'images choquantes et brutales. Le but d'un tel procédé purgatoire serait de mettre en évidence « des choses cachées depuis la fondation du monde » afin de rendre l'invisible visible à la face du monde. Définir « la réelle vérité de nos vies et de nos sociétés est une obligation cruciale qui

¹ Boireau, Nicole. Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours, Paris : Presses

nous incombe à tous »² affirme Harold Pinter le Prix Nobel de littérature en 2005. Aujourd'hui âgé de 76 ans, il se montre plus résolu que jamais à « fracasser » le miroir qui déforme la vérité par la dénonciation. La *micro lecture* de *One for the Road*, pièce écrite en 1983, nous a inéluctablement amenés à nous interroger sur la manière dont se traduisent la symbolique du mal ainsi que l'usage de la violence au sein des relations humaines. Remonter aux sources du mal et de ses manifestations multiples dans *One for the Road* implique la nécessité de revenir au mythe babylonien de la Création, pour ainsi saisir ce qui forme le noyau central de l'imaginaire collectif d'un groupe humain qui ne conçoit son existence que par le sacrifice de son prochain sur l'autel de la violence. « Comment maintenir ma suprématie sur mon prochain? Que me veut mon prochain? Mes faits et gestes sont-ils la reproduction mimétique d'un geste ancestralement meurtrier? » Autant de questions auxquelles nous allons tenter de répondre tout au long de notre exposé.

« Objecteur de conscience »³ comme il se désigne lui-même, Harold Pinter déclare tenir sa maxime de cette phrase que prononce Petey au moment où Stan est sur le point d'être emmené par Goldberg et McCann : « Stan, don't let them tell you what to do ! »⁴. Il confie à Mel Gussow qu'il a « suivi ce précepte toute sa fichue vie. Aujourd'hui plus que jamais. »⁵. Et aujourd'hui plus que jamais Pinter montre un intérêt particulier pour la cause des Droits de l'Homme. Son adhésion au Pen Club et à Amnesty International marque un tournant décisif dans sa vie et son théâtre. C'est au courant des années 1980 que la création artistique de Pinter passe d'un « théâtre énigmatique » à un théâtre politique ouvertement engagé. Ainsi, l'engagement politique du théâtre de Pinter trouve son ultime expression dans *One for the Road* ainsi que dans *Mountain Language*, 1988. Ces deux pièces sont « une série d'images chocs, brèves et brutales »⁶, nous dit Pinter. Cependant, ce dont nous sommes résolument convaincues, c'est que son théâtre a toujours été cette fresque gigantesque qui

² Pinter, Harold. « Art, vérité et politique » in *Le Monde*, décembre 2005.

³ Car en 1948, révolté par tout ce qui touche à la guerre, il refuse d'accomplir son service militaire.

⁴ Pinter, *The Birthday Party*, London: Faber and Faber, 1991 (1959), p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

s'emploie à vouloir répondre à des questions politiques sur l'usage de la violence et de la confiscation du pouvoir dont le seul but serait l'asservissement de l'homme par l'homme. En effet, les racines profondes de *One for the Road* se trouvent incontestablement dans les premières pièces de Pinter. Lorsque Mel Gussow interroge Pinter sur ce qui a bien pu provoquer l'écriture de cette pièce, il répond par :

Le monde où évolue la pièce n'occupait pas seulement mes pensées depuis de nombreuses années, mais je l'avais même exprimé d'une façon ou d'une autre dans mes premières pièces...L'une, c'est *L'Anniversaire*, qui date de 1957, je crois. L'autre est ma dernière petite pièce, *Langue de la montagne*. Toutes deux concernent l'oppression et l'individu, et je trouve très étrange de m'apercevoir, après toutes ces années, que les deux pièces se font en fin écho. *Un pour la route* traîne depuis longtemps. *L'Anniversaire* contient même des bribes d'*Un pour la route*.⁷

Pinter le dramaturge est désormais convaincu « que le discours qui ne conduit pas à l'action, qui, pire encore la prévient, est une malédiction. »⁸.

Présentée pour la première fois au Lyric Theatre Studio en mars 1984, *One for the Road* s'ouvre sur le personnage de Nicolas qui ordonne qu'on lui ramène Victor, un homme meurtri dont les vêtements sont déchirés. Cette scène, comme toutes celles qui vont suivre, se déroule dans un espace clos où torture et violence sont les maître-mots. Victor est face à son bourreau. Après avoir subi un premier interrogatoire, les lumières s'éteignent et se rallument pour éclairer la scène où Nicolas est en présence d'un petit garçon, Nick. C'est le fils de Victor. Lui aussi à droit à un interrogatoire même s'il ne semble pas être victime d'une quelconque violence physique. Les lumières s'éteignent une seconde fois, c'est Gila, femme de Victor et mère de Nick, qui cette fois se trouve en présence de Nicolas. Elle est violée plusieurs fois par Nicolas et ses hommes. Au cours de la dernière scène, Nicolas annonce à Victor qu'il va être libéré après avoir accepté de prendre un verre

⁷ Gussow, Mel. Conversations avec Harold Pinter, trad. Isabelle D. Philippe, Paris : Denoël, 1998, p. 120.

⁸Carlyle cité dans Steiner, George. Langage et silence, Paris : Seuil, 1969, p.81.

avec son tortionnaire. Cependant, il lui annonce qu'il avait décidé de garder Gila une semaine supplémentaire, tandis que le sort du petit garçon demeure inconnu même si tout porte à croire que Nicolas a mis fin à ses jours. Aucune indication spatiale ou temporelle ne nous est révélée. Nous ne savons rien concernant les circonstances qui ont mené à l'enferment de Victor, Gila et Nick. Néanmoins, ce qui ne fait aucun doute c'est le goût amer de la violence infligée par Nicolas à ses victimes.

Deux hommes sont au centre de la première scène, Nicolas le tortionnaire et Victor la victime. A première vue, tout porte à croire qu'il s'agit d'une banale illustration d'un rapport de force entre le pouvoir en place et la classe dissidente. Mais on comprend vite que la portée universelle de la pièce réside dans des considérations qui transcendent ce qui caractérise la sphère politique. Dès les premières répliques, Nicolas prétend que « Dieu parle à travers lui »⁹. Par son geste, il s'autoproclame représentant de Dieu sur terre et s'octroie le droit de punir toute personne qui oserait troubler « l'ordre divin » ! :

Nicolas. [...]

Are you a religious man ? I am. Which side do you think God is on ? I'm

Going to have a drink.

[...]

I run this place. God speaks through me. I'm referring to the Old Testament God, by the way, although I'm a long way from being Jewish. Everyone respects me here. Including you, I take it ?...

[...]

If you don't respect me you're unique. Everyone else knows the voice of

God speaks through me. You're not a religious man, I take it ?

Pause.

You don't believe in a guiding light ?

Pause.

What then ?

Pause.

⁹ Nicolas : «I run this place. God speaks through me. », *One for the Road* in *Plays Four: (Betrayal; Monologue; One for the Road; Mountain Language; Family Voice; A Kind of Alaska; Victoria Station; Precisely; The New World Order; Party Time; Moonlight; Ashes to Ashes)*, London: Faber and Faber, 1998 (1993), p. 225.

So...morally...you flounder in wet shit. You know...like when
you've
Eaten a rancid omelette. (p. 224 - 227)

Le dieu qui est roi et maître absolu régnant sur le cosmos tout entier conçu comme Etat, fait du roi un être privilégié, soumis à ses ordres, et qui a pour mission de maintenir l'ordre si ce dernier est menacé par les forces du « mal » : « L'ombre du dieu est l'Homme et l'ombre de l'Homme ce sont les (autres) hommes ; l'Homme, c'est le roi qui est le miroir du dieu. »¹⁰. Se prenant pour le représentant de Dieu, Nicolas veut faire régner *son* ordre en faisant de Victor non pas *son* prisonnier mais le captif de *ses* propres péchés, donc porteur d'une « infection » qu'il faut purger. En position de force, Nicolas, « l' élu de Dieu », est maître de cet espace clos¹¹ et croit livrer une « Guerre Sainte » contre les « ennemis » de Dieu en mettant en cause leur foi : « Are you a religious man ? ».

Le microcosme où évoluent les personnages de cette pièce renferme toutes les caractéristiques qu'évoque Michel Foucault dans *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975). Il est question d'un espace clos, un espace d'exclusion opéré par le pouvoir disciplinaire où, de toute évidence, le pouvoir s'exerce sans partage. Cette instance de contrôle individuel témoigne d'un dysfonctionnement, d'un déséquilibre que Foucault qualifie de « surpouvoir monarchique [lorsque] le droit de punir [s'identifie] avec le pouvoir personnel du souverain »¹² et c'est exactement le cas avec Nicolas. Transposition politique de Dieu sur terre, Nicolas clame que Dieu est du côté du pouvoir et non de la dissidence pour ainsi légitimer des exactions commises au nom du sacré, du saint et de l'indemne pour préserver le royaume de Dieu : « to keep the world clean for God » (p. 246). Mais si l'on admettait que le cerveau humain est une énorme machine à imiter, comme dirait René Girard, alors quel geste imiterait Nicolas, archétype de l'individu au pouvoir ? Impossible de répondre à cette question sans tenter de répondre à une autre question qui lui est antérieure :

¹⁰ Proverbe assyrien rapporté par Paul Ricœur. Op. Cit. P. 183.

¹¹ « I run this place. God speaks through me », p. 225

¹² Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1993 (1975), p. 95.

De quoi est fait l'imaginaire collectif de certains groupes humains ?

D'un point de vue mythologique « c'est par la Guerre et le Meurtre que l'Ennemi originel est finalement vaincu »¹³ dans la théogonie babylonienne. En effet, le mythe cosmogonique raconte que Mardouk, le plus jeune des dieux, a eu raison de Tiamat mère originelle du désordre et responsable du chaos dans le drame de la création. Mardouk aurait fait triompher *l'ordre* sur le *chaos* par le *meurtre*. Cependant, la question que nous n'avons pas encore soulevée jusqu'à présent est relative aux raisons qui ont mené au chaos. La réponse se trouve, à notre avis, dans la théorie girardienne sur le mimétisme et la violence réciproque. Selon le poème épique de Babylone, Tiamat engendra des monstres pour venger le meurtre de son époux, le vieux dieu Apsu¹⁴. La violence réciproque de Tiamat atteste d'une violence antérieure au chaos, donc antérieure à l'ordre, et que l'ordre fut conquis, lui aussi, par la violence créant de la sorte la fameuse vengeance en chaîne que perçoit René Girard comme paroxysme et perfection de la mimésis. Rien de plus troublant que de constater que la violence *est* fondatrice ! D'autant plus que ces événements furent suivis de la naissance de la figure du Roi qui avait pour mission de faire régner la justice. Mais pour que cela soit possible, le roi devait reproduire ce même geste meurtrier par lequel l'ordre fut conquis afin de préserver le « royaume de Dieu ». Les dirigeants politiques d'un monde dit « moderne » reproduiraient-ils ce même geste ancestral ?

¹³ Ricœur, Paul. *Finitude et culpabilité*. 2. La symbolique du mal, Paris : Aubier, 1963

¹⁴ En s'appuyant sur une traduction de Labat de ce poème épique dans son ouvrage *Royauté*, voici ce que rapporte Paul Ricœur dans *Finitude et culpabilité*. Op. cit., p. 169 : « selon le récit, en effet, les plus jeunes des dieux troublèrent la paix primitive du vieux couple [Tiamat et Apsu]- ' ils troublèrent les sens de Tiamat, en faisant du vacarme dans les demeures célestes (I, 23-24) - , alors Apsu désira les détruire et Mummu son fils et son vizir lui proposa un plan - ' lorsque Apsu l'eut entendu, son visage s'illumina, pour le mal qu'il méditait contre les dieux ses fils' (I, 52) - . Mais le vieux dieu fut tué avant que ce projet pût être réalisé. Et Mardouk eut été créé - ' un dieu fut engendré, le plus puissant et le plus sage' - Tiamat enflammée de rage enfanta des monstres - vipère, dragon, sphinx, grand lion, chien fou, homme-scorpion... (II, 1-3) ».

Face à leurs responsabilités, ces mêmes dirigeants finissent toujours par trouver une justification à leurs actes dans la simplicité de l'une des plus déconcertantes expressions : « on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs ! » Entre banalisation et justification d'une violence dite fondatrice, tous joignent leur voix à celle de Sade qui se lamente face à une providence qui serait la source du mal et qui réfuterait la responsabilité de l'être raisonnable qu'est l'humain : « ...O souveraine Providence, pourquoi faut-il que les moyens de l'homme soient assez bornés pour ne pouvoir jamais parvenir au bien que par un peu de mal ! »¹⁵. Le théâtre de Pinter dénonce les faux-semblants des institutions religieuses, politiques, morales, etc... de cette logique meurtrière qui gouverne le monde :

Politicians just don't interest me. What, if you like, interests me, is the suffering for which they are responsible. It doesn't interest me – it horrifies me !

...very conscious of what's happening in the world. I'm not by any means blind or deaf to the world around me...I'm right up to the minute. I read the papers. I have very strong objections to all sorts of things.¹⁶

Pour faire régner l'ordre et préserver le royaume de Dieu dans *One for the Road* il faut faire appel à la violence ; pour faire régner la démocratie dans *The New World Order* (1993) il faut faire appel à la violence; pour faire revivre la mémoire de Rebecca dans *Ashes to Ashes* (1996) il faut faire appel à la violence ; pour faire croire aux informations que les autorités veulent bien faire circuler dans *Precisely* (1993) il faut faire appel à la violence.

Nicolas parle de *morale* en s'adressant à Victor mais il s'octroie le droit de le torturer, de violer sa femme et même de tuer un enfant innocent :

Nicolas sitting. Gilla standing. Her clothes are torn. She is bruised.

¹⁵ Sade, Donatien Alphonse François de. Contes licencieux, Genève : Famot, 1974, p. 171.

¹⁶ Pinter cité dans Merritt, Susan Hollis. Pinter in Play, Durham : Duke University Press, 1990, p. 174.

[...]

Gila. Men.

Nicolas. Have they been raping you ?

She stares at him.

How many times ?

Pause.

How many times have you been raped ?

Pause.

How many times ? (p. 237 - 243)

... We have a first class brothel upstairs, on the sixth floor, chandeliers, the lot. They'll suck you in and blow you out in little bubbles. All volunteers. Their daddies are in our business. Which is, I remind you, to keep the world clean for God...
(p. 246)

[...]

Victor. My son.

Nicolas. Your son ? Oh, don't worry about him. He was a little prick.

Victor straightens and stares at Nicolas.

Silence.

Blackout. (p. 247)

De qu'elle morale parle-t-il donc ? Il semble endosser la soutane des calvinistes écossais du XVIII^{ème} siècle et croit avoir pour mission de préserver le « royaume de Dieu » en semant la terreur autour de lui sans avoir de comptes à rendre à personne. Un fanatisme religieux semblable à celui traité par James Hogg dans son roman *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). Un titre qui en dit long sur la conception calviniste de la rédemption et du salut. La description qu'en fait James Hogg est en adéquation avec les propos tenus par Saint Paul qui semble affirmer que l'abondance du péché a pour résultat la surabondance de la grâce lorsqu'il dit que « Dieu a enfermé tous les hommes dans la désobéissance pour faire à tous miséricorde »¹⁷.

Le théâtre anglais « des années 1950 à nos jours » ne manque pas de tendre « un miroir grimaçant » au monde moderne qui replonge le spectateur-lecteur dans l'effroyable terreur cyclique

¹⁷ Ricœur, Paul. *Finitude et culpabilité.2. La symbolique du mal*, Paris : Aubier, 1963.

qu'a connu le XX^{ème} siècle. Nicole Boireau résume de façon pertinente la dynamique qui anime une grande partie des représentations théâtrales du siècle dernier et qui mettent en scène cette violence ritualisée. Elle affirme que « la théâtralisation du rituel renoue avec les origines de la culture et appelle à la lucidité sur ses mécanismes les plus terrifiants. »¹⁸. En effet, car c'est à la prise de conscience d'une telle violence ritualisée, qui se transmet d'un siècle à l'autre en transgressant toute loi divine et morale, que le théâtre de Harold Pinter nous fait accéder. Le triomphe des mécanismes victimaires élaborés par l'Antiquité est célébré dans le théâtre de Pinter afin de nous rappeler que la culture du monde « moderne » est basée sur l'immolation de la victime émissaire pour le salut non de la communauté toute entière, mais au profit d'un seul individu « l' élu » trahissant ainsi son rôle de législateur-protecteur. Nicolas dans *One for the Road*, comme nous l'évoquions précédemment, se croit investi d'une mission divine. Son rôle, tel que nous le percevons, serait d'empêcher une quelconque souillure ou infection qui troublerait l'ordre du « royaume de Dieu »¹⁹ par la violence « purgatoire ». Nicolas, dépeint comme persécuteur immoral, rêve « de purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, [et] des traîtres qui la subvertissent. »²⁰. A ses yeux Victor, l'intellectuel dissident, est porteur d'une infection qu'il faut complètement extraire. L'infection étant un phénomène qui se propage rapidement, il faut absolument prendre des mesures adéquates :

[I]a première mesure à prendre dans une situation pareille, c'est évidemment d'isoler la victime, de lui interdire tout contact avec les membres sains de la communauté. Il faut prévenir la contagion. Les individus suspects sont aussitôt exclus ; ils séjournent sur les marges de la communauté ; [...]²¹

A la différence des juifs au Moyen Âge, Victor n'est pas accusé d'être porteur d'une infection d'origine bactérienne telle que la

¹⁸ Boireau, Op. cit., p. 158.

¹⁹ « to keep the world clean for God », *One for the Road*, Op. cit., p. 246.

²⁰ Girard, René. *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982, p. 28.

²¹ Girard, René. *La violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972. p.421.

*peste*²². Mais l'infection dont cet intellectuel est porteur est d'ordre idéologique :

Nicolas. [...] I hear you have a lovely house. Lots of books. Someone told me some of my boys kicked it around a bit. Pissed on the rugs, that sort of thing. [...] (p. 228)

Drink up. It'll put lead in your pencil. And then we'll find someone to take it out. (p. 246)

Les « livres » et le « stylo » symboliseraient les idées subversives dont Victor est porteur. Elles seraient perçues comme un fléau dont il faut empêcher la propagation pour préserver l'ordre public ! Sa mise en quarantaine est symbolisée par l'espace clos où se déroulent les interrogatoires. Victor, Gila et Nicky sont *l'autre* pour le régime de Nicolas puisqu'ils refusent de capituler face à un conformisme qui désire les enfermer dans un ensemble totalitaire :

Nicolas. [...] I'd go for me if I were you [Victor]. The trouble about you, although I grant your merits, is that you're on a losing wicket, while I can't a foot wrong. [...] We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you, apparently. (p. 232)

Nicolas. Are you [Gila] prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him. I revered him. Everyone did. He believed in God. He didn't *think*, like you shitbags [...] And he did die, he died, he died, for his God. You turd. To spawn such a daughter. What a fate. Oh, poor, perturbed spirit, to be haunted for ever by such scum and spittle. (p. 240)

²² Etrange coïncidence qu'est celle qui a généré cette folie meurtrière avec celle qui a mené toute une communauté à se liguier contre un seul individu dans la mythologie grecque. En effet, selon le mythe, Œdipe, fils de Laïos et de Jocaste, est accusé d'être responsable de l'épidémie de peste qui s'abat sur Thèbes pour avoir tué son père et épousé sa mère. La population qui se décimait chaque jour et qui réclamait une explication face à un phénomène qu'elle était incapable de saisir, ne pouvait se réconcilier que par l'isolement et le sacrifice du bouc émissaire que le sacrificateur (l'oracle, autorité incontestée) aurait bien voulu leur livrer.

Nicolas. [...] Your son is...seven. He's a little prick. You made him so. You have taught him to be so. You had a choice. You could have encouraged him to be a good person. Instead, you encouraged him to be a little prick. You encouraged him to spit, to strike at soldiers of honour, soldiers of God. (p. 244)

Leur sort est celui de tout libre-penseur qui choisit de conserver son originalité et qui crie de toutes ses forces: « Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas! »²³. Comme le dit Pinter, toute chose « en dehors de la norme est considéré comme un élément hostile, quelque chose qui doit être réprimé et puni... »²⁴. Ce sort serait réservé à l'ensemble des membres qui forment la communauté des dissidents. Leur désobéissance reflète une anomie, un dysfonctionnement politique qui menace l'ensemble du microcosme, mais avant tout, le régime en place qui ne tolère aucune opposition. Ce microcosme est à l'image d'un système totalitaire où Nicolas serait l'incarnation de la Loi, celui qui voudrait enfermer l'ensemble de la population dans une sorte de pensée unique.

Est-ce un hasard si Tzvetan Todorov dans *Mémoire du mal, tentation du bien* (2000), en énumérant ce qu'il nomme « les grandes hécatombes du XX^{ème} siècle », nous fait part de cette interrogation lourde de sens : « finira-t-on par nommer un jour le notre [notre siècle] le 'siècle des Ténèbres' ? »²⁵ Probablement, puisque le XX^{ème} siècle fut générateur des totalitarismes les plus meurtriers que l'histoire ait jamais connu: le communisme en Union soviétique, le nazisme en Allemagne, le fascisme en Italie et le Franquisme en Espagne. D'autant plus que Pinter dans son discours dénonciateur accuse ouvertement les Etats Unis d'être responsable de l'avènement de plusieurs dictatures dans le monde après la deuxième guerre mondiale :

²³ Ce sont les derniers mots prononcés par Berenger à la tombée du rideau de *Rhinocéros* (1959) de Ionesco

²⁴ Gussow, Mel. *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle D. Philippe, Paris : Denoël, 1998, p. 96.

²⁵ Todorov, Tzvetan. *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris : Robert Laffont, 2000, p. 17.

Les Etats-Unis ont soutenu, et dans bien des cas engendré, toutes les dictatures militaires droitières apparues dans le monde à l'issue de la seconde guerre mondiale. Je veux parler de l'Indonésie, de la Grèce, de l'Uruguay, du Brésil, du Paraguay, d'Haïti, de la Turquie, de Philippines, du Guatemala, du Salvador, et bien sûr du Chili. L'horreur que les Etats-Unis ont infligée au Chili en 1973 ne pourra jamais être expiée et ne pourra jamais être oubliée.²⁶

Nicolas, serait-il la représentation symbolique des Etats-Unis et de la façon avec laquelle ils semblent comprendre leur rôle dans le monde ? Néanmoins, nous concernant, Nicolas « the soldier of God » nous rappelle Hitler qui voulait purifier sa « race » de toute « asociabilité ». Il comptait parmi les asociaux : les juifs, les catholiques, les protestants, les communistes, les Gitans, les aliénés, les incurables, les malades mentaux et les homosexuels. A tous ceux-là était réservé un seul et même sort : l'euthanasie. Faire croire au peuple qu'une seule catégorie d'êtres humains mérite de rester en vie en fut le but. D'autant plus que Nicolas considère que donner la mort provoque plus de jouissance que le plaisir sexuel ! Pour lui le bonheur passerait par la satisfaction de ses instincts (le viol et le meurtre) en dépit de toute rationalité :

What about you ? Do you love death ? Not necessarily your own. Others'. The death of others. Do you love the death of others, or at rate, do you love the death of others as much as I do?

[..]

Death. Death. Death. Death. As has been noted by the most respected authorities, it is beautiful. The purest, most harmonious thing there is. Sexual intercourse is nothing compared to it. (p. 229)

Pour se maintenir au pouvoir, Nicolas *doit* éradiquer toute source de « déplaisir » pouvant causer sa perte. Si l'on en croit la thèse que développe Freud dans son essai « Au-delà du principe de plaisir, 1920 », Victor serait perçu comme privateur potentiel s'il venait à renverser le gouvernement de Nicolas. Frayeur, peur, et angoisse sont des sensations désagréables qui proviennent de la réalité du danger auquel Nicolas devrait éventuellement faire face.

²⁶ Pinter, Harold. « Art, vérité et politique », Op. cit.

Ce qui expliquerait, mais en aucun cas ne légitimerait, son acte lorsqu'il ordonne l'exécution de Nicky le fils de Victor âgé de sept ans, car il verrait en lui un « vengeur » potentiel. La prévention et l'autodéfense seraient donc à l'origine de tous les mécanismes victimaires dont les individus et les Etats se rendraient coupables. Mais jusqu'où peut-on accepter qu'un prétendu patriotisme puisse servir de couverture pour légitimer la violence gratuite?

« Tu aimeras ton prochain comme toi-même »! Précepte chimérique qui perd toute signification face à toutes les horreurs dont l'homme se fait volontiers l'auteur : viol collectif ; exploitation collective ; torture collective ; sacrifice collectif ; exécution collective, telles sont les voies censées mener à la *démocratie* dans un monde dit « moderne »! Telles sont les raisons qui poussent Freud à se révolter et à manifester son indignation face à ce précepte biblique. D'où son interrogation : « Comment aimer comme moi-même celui qui me veut du mal et qui convoite ce qui m'appartient? ». Le processus de diabolisation est irréversiblement enclenché :

[Pour l'homme] le prochain n'est pas seulement un auxiliaire et un objet sexuel possible, mais aussi un objet de tentation. L'homme est en effet tenté de satisfaire son besoin d'agression aux dépens de son prochain, d'exploiter son travail sans dédommagement, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'approprier ses biens, de l'humilier, de lui infliger des souffrances, de le martyriser et de le tuer.²⁷

C'est ainsi, aussi réducteur que cela puisse paraître, que *One for the Road* de Pinter apporterait confirmation de la « régressivité girardienne », selon laquelle la culture humaine serait forgée dans le sang et la violence depuis la Création. Pinter crée pour dénoncer une vision manichéenne du monde et de sa complexité, des personnages qui réactualisent consciemment ou inconsciemment des mécanismes immunitaires et auto-défensifs sous prétexte de préserver l'indemnité et la stabilité de la communauté par l'éradication de la réincarnation du chaos originel. Au nom de la réconciliation et du salut de la communauté, Nicolas procède à l'isolement et à l'anéantissement de la victime émissaire qui serait,

²⁷ Freud, *Malaise dans la civilisation*, Op. cit., p. 65.

selon lui, porteuse d'une infection qui menacerait l'unité de la communauté. L'infection est symboliquement représentée par l'intellectuel dissident qui ose manifester sa différence face au groupe dominant.

Et le théâtre de Pinter, comme celui de tant d'autres dramaturges, n'a jamais été aussi révélateur des dysfonctionnements socio-politiques dans le monde que dans les pièces de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. « L'individu y est comme asphyxié, la parole se fait rare, éparse, monosyllabique »²⁸, et le monde qui l'entoure se résume à un espace clos, où violence, sacré, et politique deviennent des termes interchangeables, et l'*art* de gouverner prend une dimension religieuse susceptible de justifier toutes sortes d'exactions. Le droit naturel de l'individu devient une abstraction, la politique un lieu de violence qui transgresse toute forme juridique, et l'homme éprouve une étrange jouissance de la souffrance qu'il inflige à son prochain en donnant expression à ses pulsions agressives.

BIBLIOGRAPHIE

Pinter et la critique théâtrale

Esslin, Martin. *Pinter, The Playwright*, London : Methuen, 1992 (1970)

---. *The Peopled Wound*, London : Methuen, 1970

---. *The Theatre of the Absurd*, London : Penguin Books, 1980 (1961)

Gussow, Mel. *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle D. Philippe, Paris : Denoël, 1998.

²⁸ Boireau, Nicole. « Colère et engagement sur la scène anglaise du second XX^e siècle » in Berton Danièle, Simard Jean-Pierre. (eds.). *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, Collection « Coup de théâtre », Université Jean Monnet de Saint Etienne : RADAC, octobre 2005, N° 20, p. 99.

Lecerclé, Ann. *Le théâtre d'Harold Pinter*, Paris : Klincksieck, 2006.

Merrit, Susan Hollis. *Pinter in Play*, Durham : Duke University Press, 1990.

Naismith, Bill. *Harold Pinter*, London : Faber and Faber, 2000.

Raby, Peter (ed.). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

Ouvrages de psychanalyse

Bass, Henri-Pierre.*et al.* (eds). *D'un siècle à l'autre : la violence en héritage*, Paris : In Press Editions, 2001.

Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992(1972).

Julien, Philippe. *L'Etrange jouissance du prochain*, Paris : Seuil, 1995.

Ouvrages de philosophie

Derrida, Jacques. *Foi et savoir suivi de Le siècle et le pardon*, Paris : Seuil, 2000 (1996).

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1993 (1975).

Kant, Emmanuel. *Sur le mal radical dans la nature humaine*, traduction Frédéric Gain, Paris : Rue d'Ulm, 2001 (1793).

Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain, le philosophe scélérat*, Paris : Seuil, 1967.

Ricoeur, Paul. *Finitude et culpabilité.2. La symbolique du mal*, Paris : Aubier, 1963.

Anthropologie :

Frankfort, Henri. *La royauté et les dieux*, Paris : Payot, 1951.

Girard, René. *La Violence et le sacré*, Paris : Editions Grasset, 1972.

---. *Le Bouc émissaire*, Paris : Editions Grasset, 1982.

---. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Grasset, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris : Robert Laffont, 2000.

Politique et religion :

La Bible de Jérusalem, 14^{ème} éd. Paris : Les Editions du CERF, 1994.

Arendt, Hannah. *Le système totalitaire, les origines du totalitarisme*, Paris : Seuil, 1972.

Rollet, Jacques. *Religion et politique : Le Christianisme, l'Islam, la Démocratie*, Paris : Grasset, 2001.

Zarka, Yves Charles. *Figures du pouvoir : Etudes de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

Le fantasme amoureux au miroir de l'imaginaire dans l'œuvre romanesque d'Aragon

Marie-Camille Thomasi

L'Université de Corse

[Puisque le sentiment amoureux naît de la cristallisation mythique bien plus que de l'élection spontanée il instaure d'emblée la dichotomie foncière du réel et de l'imaginaire, de la répétition et de la mise à distance. C'est donc principalement en tant que miroir qu'il sera appréhendé : miroir tournant des êtres, des songes et des mots, mais également reflet biaisé du temps et des choses. Parce que le fantasme amoureux ne saurait se réfléchir autrement qu'au regard de l'imaginaire, il prend donc son essor dans l'étonnant pouvoir des mots et, pris dans les mailles de cette étrange dialectique, l'homme rêve sa vie bien plus qu'il ne s'en empare. Le couple n'est plus qu'une instance fictive, un palliatif illusoire au sein duquel s'enracinent toutes les hantises et névroses originelles. L'œuvre aragonienne se dresse alors comme le lieu privilégié du réinvestissement spéculaire intégrant tout sujet dans l'oscillation perpétuelle du roman comme « songe partagé ».]

« Ce qu'on a pas, ce qu'on est pas, ce dont on manque, voilà les objets du désir et de l'amour »¹. Autrement dit, l'objet du désir ne brille que par son absence et l'amour est présenté comme un trouble qui, une fois calmé, disparaît. Naufrage d'une passion qui par essence est souffrance, ou bien égarement volontaire et délibéré en dehors des normes établies, le sentiment amoureux semble ainsi pouvoir s'appréhender comme un écart vis-à-vis de qui ne le partage pas, une transgression nécessaire et primordiale. L'amour s'exalte donc dans l'opposition, il ne naît que du conflit sans lequel il végète et se fige. Et si, de nos jours, la thématique amoureuse apparaît comme l'une des plus exploitées voire des plus ressassées, peut-être est-ce parce que celle-ci englobe tout à la fois l'universel et le singulier, l'intime et le public, le même et l'autre. Creuset de hantises personnelles perpétuellement transformées et

¹ Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, « GF », 1964, p. 67.

miroir de l'humanité la plus primitive, l'amour s'offre d'emblée dans toute la complexité de son être. Parce qu'issu des pulsions les plus primitives, le « malheur d'aimer », fruit de l'inévitable union de l'intangible et du concret, semble nécessairement devoir se doubler du besoin de rêver. Aussi, celui pour qui il semble évident qu' « il n'y [ait] pas d'amour heureux »² peut-il apparaître comme l'un des exemples les plus significatifs de toute cette conception « occidentale » de l'amour, du point de vue romanesque en tout cas.

Bien qu'inspirée de l'œuvre romanesque dans sa globalité, la présente étude ne s'appuiera pourtant que sur quelques uns des derniers romans aragoniens que sont *La mise à mort* (1965)³, *Blanche ou l'oubli* (1967)⁴ et *Théâtre/Roman* (1974)⁵, dans la mesure où ceux-ci correspondent davantage à la problématique retenue. Toutefois, *Aurélien* (1944)⁶, bien qu'appartenant au cycle du « Monde Réel » semble également devoir s'intégrer dans une telle optique. En effet, goût de l'absolu, volupté d'une relation qui paradoxalement ne se déploie qu'au « bord de l'abîme », abdication devant la réalité d'un monde absurde et fuite salvatrice dans l'univers rassurant du songe, tels semblent être les pierres angulaires de toute une partie de ces œuvres pour le moins atypiques, à mi chemin entre tradition et renouveau, filiation et déchirure. Aussi imaginaire et fantasme paraissent-ils s'unir au gré des processus de l'élaboration psychique, faisant peu à peu du « malheur d'aimer » le théâtre de toutes les transfigurations imageantes par lesquelles le « fantasme amoureux » semble ne pouvoir se réfléchir qu'au « miroir de l'imaginaire ».

De L'amour ou du désir d'aimer?

Des souffrances et douleurs inhérentes à l'amour il est constamment fait état, et nul ne songerait encore à nier le caractère trompeur et illusoire que celui-ci peut parfois revêtir. Cependant, il semblerait pourtant qu'au-delà d'une simple tendance « occidentaliste » à faire du malheur la condition même de

² L. Aragon, *La Diane française* (1946), « *Il n'y a pas d'amour heureux* », Seghers, Paris.

³ Ibid, *La mise à mort* (1965), Gallimard, « Folio », Paris, 1965.

⁴ Ibid, *Blanche ou l'oubli* (1967), Gallimard, « Folio », Paris, 1972.

⁵ Ibid, *Théâtre/Roman* (1974), Gallimard, « L'Imaginaire », Paris, 1974

⁶ Ibid, *Aurélien* (1944), Gallimard, « Folio », Paris, 1988.

l'amour puisse subsister une clause sentimentale sous-jacente, si profondément ancrée dans la conscience humaine, qu'elle ne se trahit que rarement.

En effet, bien en deçà d'une fallacieuse sincérité, semblent se nouer les liens d'un curieux atavisme, à la fois individuel et communautaire qui, de *topoi* amoureux inconsciemment intériorisés en mimétisme culturel, tend à envisager les comportements amoureux sous l'angle de la prédétermination bien plus que de la spontanéité. L'amour y étant d'emblée positionné comme le creuset mouvant des illusions voilées : de l'individu comme avatar de sa propre identité au sentiment comme reflet biaisé d'archétypes originels, tout porte à édifier l'espace des passions en véritable scène au centre de laquelle se jouent indéfiniment les métamorphoses du désir et de l'émotion. Aussi c'est avant tout parce que « l'amour aussi est un théâtre »⁷ qu'il s'enlise dans les affres du paraître et de la séduction. Et celle-ci devenant au fil du temps parade et rituel, le sentiment peu à peu, n'est plus appréhendé qu'en tant que spectacle éhonté, témoin de l'hypocrisie généralisée. Aussi, de représentations en exutoires, les stratagèmes s'enchâssent au fil des mots, faisant des chimères du dire les piliers du faire. Le jeu, dès lors qu'il s'exprime, prend corps et se fige, pétrifiant le dialogue dans les strates lénifiantes d'un monologue stérile parce qu'égotiste.

« Au miroir de l'amour auréolé de liens »⁸

Qu'il s'agisse de stéréotypes culturels, esthétiques ou encore d'une quelconque « causalité » psychologique, il n'en demeure pas moins que les comportements que l'on tiendrait pour les plus naturels sont ceux là même qui relèvent du déterminisme le plus prononcé. Et les personnages aragoniens, condamnés à abriter toute la « forêt des hommes-doubles »⁹ dans un corps unique paraissent l'éprouver avec d'autant plus de force qu'ils sont à la fois profondément solitaires et littéralement démultipliés, selon les masques que, douloureusement, ils sont conscients de porter. « Et

⁷ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 29.

⁸ Expression empruntée à Daniel Bougnoux, *Au miroir de l'amour auréolé de liens*, *Silex*, n°8-9, 1978, p.40.

⁹ Le terme d'« homme-double » apparaît pour la première fois dans *Les Beaux Quartiers* (1936), Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 354, puis est repris dans *La mise à mort*, op. cit, p. 99.

par tout moi ce tremblement de sang, comme mille clignotements de lumières dans ma nuit, le sentiment étrange de n'être pas maître de soi. D'être à la merci de soi. De cet autre en moi que j'appelle soi »¹⁰. Autre moi ou autre je, quoi qu'il en soit, il semble établi que les voix du discours répercutent indéfiniment celles les ayant précédées, faisant de l'être une scène privilégiée, résonnant des échos lointains d'un passé archaïque toujours enfoui et chaque fois exhumé. Et l'espace amoureux, à son tour constitué à la manière d'une scène, s'emploie indéfiniment à réemployer les grandes images archétypales en latence dans l'imaginaire des personnages pour les transposer dans un réel dénaturalisé par le prisme du regard interne. De masques en leurres, le sujet semble donc incapable de se positionner en tant que conscience isolée, sans cesse emporté par le tourbillon des faux-semblants. Parce que toute identité se fonde dans le creuset du langage mais également parce que toute relation s'enracine dans l'échange, le sentiment amoureux semble alors, plus que tout autre, devoir s'appréhender selon les aléas du discours dans la mesure où c'est par lui que s'instaure la distorsion fondamentale du même et de l'autre. Ainsi de phrases en songes, d'images en signes, le roman peu à peu transcrit l'existence, et les symboles transfigurant inlassablement les choses comme les êtres, on ne saurait plus distinguer la fiction du réel. De même l'amoureux, incapable d'y parvenir de lui-même, fixera ses désirs sur des transferts muets, seuls capables de coïncider avec la romance qu'il s'est assigné. Pris aux jeux du verbe et des signes, prisonnier des conventions tant esthétiques que culturelles, l'être perd alors en identité ce qu'il gagne en universalité. Aussi, parce que l'espace amoureux se dresse comme le décor privilégié des émotions malmenées, il n'est pas étonnant de voir les *topoi* littéraires investir la scène « sentimentale » : le jeu des êtres relayant le fard des phrases. La mise à distance du même et de l'autre ne pouvant se réaliser que par le biais du langage, une infime variation s'ébauche alors : de l'idéalisation intériorisée au « songe partagé »¹¹.

¹⁰ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 338.

¹¹ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 272.

Au théâtre des passions : rituel et spectacle de l'amour

Les schèmes et motifs romanesques étant eux-mêmes la transposition sublimée d'un même récit existentiel, insensiblement le glissement s'opère : de la fiction à la passion, de l'émotion à la composition. Dans cette mascarade généralisée les individus ne semblent plus se singulariser par une personnalité propre mais plutôt se définir par la position typisante qui leur a été attribuée, tous endossant leur rôle, ou du moins tentant désespérément de coïncider à l'image que les autres leur soumettent. Le thème de la « stratégie amoureuse » paraît dès lors parfaitement coïncider avec cette hypothèse selon laquelle le couple serait une entité régie par des mécanismes purement scéniques. Le roman semble alors véritablement s'ériger comme l'espace dramatique par excellence, assumant le déploiement de la ronde des amours faussées puisque d'artifice en cliché, il dépeint en même temps qu'il les dénonce la facticité des sentiments et la part de comédie mondaine qui, inévitablement, président aux relations. Dissimulées sous le masque de l'hypocrisie et de la perversion, on ne saurait aisément distinguer personne et *persona*, expression et représentation. Et puisque « le personnage est la personne [et] le masque est le vrai »¹², tout sentiment semble nécessairement devoir relever du travestissement. L'amour s'appréhende donc comme un infini spectacle, dont les scènes se déroulent au cœur même de l'homme, devant lui, malgré lui : de l'effervescence des coulisses à l'euphorie des planches, de l'entrée en scène au tombé de rideau. A la fois acteurs et spectateurs les partenaires s'abîment dans le jeu troublant des passions, dont même les aveux s'assimilent à des répliques infiniment répétées : « Donnez-moi votre main pour venir saluer/Ma chère cet absent public que l'un pour l'autre/Encore une fois nous fûmes »¹³. La représentation repose alors non seulement sur les attitudes mais également sur les ruses d'un langage aux mille facettes, puisqu'aux mots menteurs se joignent parfois les mensonges du corps. Dans le cadre du « duel » amoureux les espaces de la plus intime proximité se transmutent en de véritables seuils symboliques à l'orée desquels

¹² J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, José Corti, 1954, cité in M-C. Thietard, « *Le malheur d'aimer* » ou *l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op.cit, p. 317.

¹³ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 264.

se déroulent les rapports amoureux comme autant de combats où l'éventualité de la mort - bien loin d'être exclue - se dresse comme l'issue fatale et secrètement désirée. Les multiples images, figures et symboles se fondent, de roman en roman, en constellations signifiantes au cœur desquelles les amours aragoniennes accèdent au rang des grandes quêtes originelles. Pourtant, au-delà des artifices et stratagèmes, le masque parfois se fissure, laissant deviner les lointains échos de la parole tue. La comédie des sentiments, ne se donne donc pas nécessairement et, dans les flottements du conscient et de l'inconscient, la part du jeu et de l'aveu s'intriquent bien souvent, à tel point que l'amant lui-même ne parvient pas toujours à les départager. Le théâtre ayant si profondément investi l'espace intime, les rapports amoureux ne se déclinent plus seulement sur le mode de la représentation mais n'existent que par elle. Du palpable à l'intangible, de la matérialité des corps à l'épure des sons, le décor se transpose et le sens se creuse, interrogeant sans cesse le jeu des frontières entre réalité et fiction : « Quand est le vrai de vivre je vous prie [...] Quand est mentir et le théâtre »¹⁴.

Les jeux de l'amour et du langage

Parce que « la déclaration ne porte pas sur l'aveu de l'amour, mais sur la forme, infiniment commentée, de la relation amoureuse »¹⁵, c'est tout naturellement qu'au carnaval des corps succède la valse des mots. En effet, qu'elle s'épanche dans les confins de l'aveu ou qu'elle se rétracte dans les silences du non-dit, la parole demeure ce qui, à l'aube d'une relation, définit l'amoureux. Dès lors, puisque « l'amoureux ne cesse de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même, [s]on discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires »¹⁶. Parce que l'incommunicabilité est inhérente aux relations amoureuses, en s'insinuant par les brèches du décor, elle finit de creuser au sein du couple l'écart né de la théâtralisation. La parole, sans cesse tiraillée entre le verbe et le néant, n'échange plus

¹⁴ Ibid, p. 30.

¹⁵ J. Lacan, cité in J. Belemine-Noel, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002, p. 87.

¹⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit, p. 7.

mais s'enferme dans un code qui a pour seul avantage de retarder le départ, d'emplir l'espace et le temps. Des mots qui agressent à ceux qui délivrent, la communication relève davantage de l'affrontement que de la communion. Dire l'amour reviendrait donc en quelque sorte à le désacraliser, à faire surgir sur la scène collective des aspirations jusqu'alors intériorisées. Et bien plus qu'une déformation chaque révélation opère nécessairement une reconstruction : la chose ressentie et la chose dite s'opposant autant qu'elles se rejoignent. Dissémination progressive des mots qui par ailleurs, semble également contaminer les êtres dans la mesure où lorsque des amants longuement séparés sont amenés à se retrouver le discours se rétracte insensiblement, jusqu'à s'annuler dans de vaines banalités. La vraie parole donc, serait celle qui se dessine en filigrane, qui affleure à la surface des mots voilés pour tisser la trame d'un discours en arrière-plan de ce qui se dit. « L'important, l'essentiel » n'étant pas nécessairement « ce qu'on dit, mais ce qu'on cache à dire autre chose »¹⁷ : l'« arrière-texte »¹⁸ au creux duquel se conjuguent douloureusement l'irréparable couperet des paroles et le poids oppressant des non-dits. Ainsi, bien que minée par l'irréversible déploiement du temps et de ses métamorphoses, la langue apparaît malgré tout comme ce qui exprime pleinement les désirs, dans la mesure où elle les manifeste en même temps qu'elle les vide de leur suc. Et cette expression, parce qu'elle ne s'élabore qu'au chevet de l'absence, demeure essentiellement singulière, s'étant délestée de sa dualité en même temps que de ses illusions. Le discours amoureux, parce qu'il ne se déploie et prend forme que dans le creuset des chimères individuelles, se meurt de ce qu'il a « à tout jamais manqué de dire »¹⁹, alors que le récit de l'imaginaire renaît de cette même mise à mort. Aussi, les mots du couple ayant sombré dans les confins de l'aphasie, l'amoureux contraint à enlacer une chimère, n'a plus d'autre moyen de converser que ceux offerts par la lettre et le roman « où mentir permet d'atteindre la vérité »²⁰.

¹⁷ *La mise à mort*, op. cit, p. 335.

¹⁸ *Ibid*, pp. 168 et 171.

¹⁹ *Aurélien*, op. cit, p. 687.

²⁰ *La mise à mort*, op. cit, p. 147.

Les tropes de la sublimation

Art de la fugue ou éloge de la feinte, le discours aragonien parce qu'il conjugue sans cesse l'amour sur le mode du rêve (solitaire ou partagé) témoigne d'une attirance profonde pour les mystères d'un langage aux multiples facettes. Ainsi les mots s'ils égarent l'être, peuvent également participer d'une reconquête essentielle : celle par qui le réel se dévoile de se dérober dans la mesure où, inondé de la toute puissance du songe, l'amoureux atteint à l'infinie richesse du sens. De vie rêvée en songes incarnés, les limites du réel vacillent alors de s'enchâsser jusqu'à l'évanescence... Aussi prise au cœur d'une dialectique onirique la réalité se démultiplie à l'envi, recouvrant tout aussi bien la scène externe du monde que la sphère interne des sentiments. Les mêmes termes définissent d'ailleurs sous la plume de l'auteur amour, réalisme et romanesque. Dès lors l'amour, en investissant tout à la fois l'espace et le temps, les mots et les choses, ne peut se lire qu'en tant que « récréation, [...] recoloration perpétuelle du monde dans un seul être »²¹. Ainsi l'exploration des passions et désirs se double-t-elle tacitement d'une enquête sur l'empire des sons, images et symboles. Les mots en se faisant les messagers du rêve tracent au fil des œuvres les voies d'une échappée perpétuelle au cœur d'un univers d'éternelles métamorphoses. Et l'emprise de l'imaginaire, à mesure qu'elle s'étend, dévide inlassablement sur l'écheveau universel des signes la « langue ardente de l'orage »²² intime.

Métonymies et métaphores de l'Autre

Véritable catalyseur des désirs ensevelis, l'être aimé se pare pour qui l'aime d'une aura quasi-mystique puisqu'à la fois source et objet de rêveries il devient la substance vitale, l'essence des rêves de ce partenaire à la fois imagé et imageant. Aussi d'allégories en hallucinations l'amoureux érige en icône inconditionnelle cet autre constamment transfiguré. Tout à la fois concepteur et acteur de ses fantasmagories secrètes, il trace inlassablement les voies de ses chimères. Enchâssé au cœur d'une

²¹ A. Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, « Folio », Paris, 1937, p. 115.

²² Cf. D. Bournoux, « *la langue ardente de l'orage* », cité in "*Le malheur d'aimer*" ou *l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 86.

voix faite perception, le parcours du songe se prolonge donc de verbes en rêves, de métaphores en métamorphoses... Intimement liée à l'évolution des rapports amoureux, la dénomination épouse la courbe des sentiments, se transformant au gré des inventions de l'amant-poète. De l'insignifiance d'une désignation de convention à la mystérieuse étrangeté de l'appellation intime, l'imaginaire se déploie, et dévide sans relâche la toile des lettres sur l'écheveau des mots. Mots qui revêtent dans la rhétorique aragonienne une valeur d'offrande puisqu'ils traduisent le désir autant que la vénération et font du nom réinvesti de l'aura du fantasme le symbole inaltérable de l'unicité de l'être aimé. Participant d'un double processus d'idolâtrie et d'assimilation, l'auteur de l'amour absorbe l'autre en même temps qu'il le mythifie. Fondu dans le creuset des songes le nom, vecteur de l'image, peut également exhumer les cendres d'un passé enfoui par le biais du souvenir. Aussi, qu'ils conduisent l'amoureux sur les sentiers de la rêverie ou qu'ils lui renvoient en un éclair son passé, les noms s'instituent comme de véritables « sésames du rêve ». Rêve qui s'écoute autant qu'il se dit, dans la mesure où le charme des noms passe nécessairement par le grain de la voix. Et puisqu'à l'origine s'écrit le verbe, le chant, tremplin de l'imaginaire, ouvre la « porte sur l'infini »²³. Au-delà de ce qu'elle énonce la voix, d'elle-même, se fait création, recréation de la terre et des êtres puisque « tout le reste du monde s'évanouit, ou plutôt s'inscrit dans ce bruit d'elle »²⁴. Musique par laquelle s'accompliront également toutes les sublimations à venir puisqu'au-delà de la mélodie verbale, le texte se charge de transmuier les signes en mots, les mots en images et les images en sens. Dans l'univers aragonien, la scène de première vue succède ainsi invariablement à la scène du premier chant grâce auquel sons et regards s'unissent au gré d'un imaginaire du mouvement perpétuel, rythmé par « le chant, [...] comme un miroir tournant, [où] l'image y change de tout le mouvement qui l'habite »²⁵. La voix de la femme aimée se pare alors du vertige d'une union qui pour n'être pas réellement charnelle n'en est pas moins emprunte d'une véritable sensualité : « Je suis uniquement cette clameur vers toi c'est-à-dire/ Cette

²³ *La mise à mort*, op. cit, p. 357.

²⁴ *Ibid*, p. 16.

²⁵ *Ibid*, p. 358.

clameur de vous Madame dans ma chair/ Cet épouvantement de n'être plus moi-même »²⁶. Le passage du chant au corps, de l'image à la sensation ne s'opère donc pas sans douleur dans la mesure où le son révélateur du chant aragonien célèbre l'existence en même temps qu'il « désubstantialise » le réel dans lequel le miracle de la voix se produit pourtant. La rupture est donc intérieure qui déchire l'être et l'exalte dans le même temps. Bien souvent alors, l'amour vécu à travers l'échappée onirique nécessite le recours à des supports-dédicaces (que sont essentiellement masque, statue et miroir) pour que s'accomplisse tout à la fois la consécration et la désacralisation de l'être aimé. Et parce qu'elle est transfert, précisément, la dédicace opérée par l'objet transférentiel renvoie l'être face à sa propre image, ravivant du même coup la thématique du regard comme miroir. Miroir d'une âme s'évaporant dans l'irréalité onirique du chant, miroir de l'eau originaire qui de ses reflets éclaire le monde d'une double lueur, ou encore miroir de l'être qui morcelé à l'infini, se perd de se mirer...

Une poétique de l'absence

A mi chemin entre narration et rêverie, entre songe et réalité, les œuvres aragoniennes apparaissent comme un ensemble complexe du point de vue générique. Romans-rêverie, romans-poème, ou « songe[s] partagé[s] »²⁷ les thèmes et références s'entrelacent sans cesse. Les perceptions initiales, entre rêve et réalité, en engendrant les motifs et images essentiels de la poétique de la rêverie associent d'emblée représentation et idéalisation. Et le temps et les choses, les mots et les êtres s'évasent à travers le regard et l'affectivité des personnages principaux pour devenir sensation, vision ou encore projection des fantasmes. Si l'amour s'appréhende généralement comme la quête infinie d'une impossible possession peut-être est-ce parce que l'être aimé en jouant de ses multiples facettes se dérobe éternellement à l'étreinte qu'il appelle pourtant. A la fois immuable et changeant, « toujours même et différent »²⁸, l'amoureux joue - en même temps qu'il est joué - des reflets variables d'une personnalité mouvante ; les

²⁶ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 261.

²⁷ L. Aragon, *La Mise à Mort*, cité in *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, Jacqueline Levi-Valensi, Paris, C.D.U et SEDES réunis, 1989, p.173.

²⁸ *La mise à mort*, op. cit, p. 186.

mutations internes relayant les travestissements de l'apparence. Et ce que la métaphore opère par le langage la métamorphose le transpose dans l'univers « concret » des songes. La révélation amoureuse, en ce qu'elle est toujours une dépossession en même temps qu'une absorption de l'objet d'amour, se pare souvent d'une aura d'irréalité que seul l'imaginaire semble à même d'investir. Double polarisation qui, si elle dépend intimement de l'amant, ne participe pas moins de la transmission interne des grandes images symboliques, l'imaginaire devenant pour l'amant l'espace privilégié de sa réalité magnifiée puisqu'il « est ce qui par définition ne s'enregistre pas. Qui se défait plutôt. Comme le rêve »²⁹. En ce sens, la constante idéalisation de l'amour au sein des couples aragoniens pourrait découler d'un double processus d'assimilation et d'évasion, la « vague de rêves »³⁰ relayant insensiblement le miroir des sentiments. Parce que l'homme est un « rêveur définitif »³¹ et que l'amour est « l'oxygène de [s]es rêves »³², il n'est pas étonnant alors que d'imaginaire en création le roman se dresse comme le support privilégié de la passion mythifiée. Ainsi de lettres en signes, de désillusions vécues en extases composées, l'écriture romanesque revêt au sein du couple une réelle ambivalence puisque transportant les êtres dans un monde et un temps fictifs elle les éloigne de l'être aimé en même temps que de la réalité et du temps présents. La transposition succède donc à la métamorphose : lieux et personnes enfantant décors et personnages. Ainsi des songes communs de fusion éternelle aux évasions solitaires, les mots se perdent et s'entrechoquent, venant nourrir la trame des amours sanctifiées. Et, du songe offert à l'art de « rêver par écrit »³³ toujours l'union côtoie la fuite. Les amants plus proches de n'être présents contribuent à élaborer – au cœur même de l'échange – une véritable poétique de l'amour *in absentia*. Le partenaire, si proche soit-il, n'est au demeurant rien du plus qu'un éternel inconnu, un

²⁹ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 274.

³⁰ L. Aragon, cf. titre de l'ouvrage : *Une vague de rêves*, Seghers, 1990.

³¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, cité in M-C. THIETARD, "Le malheur d'aimer" ou l'origine d'une poétique du songe dans *Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 213.

³² *La mise à mort*, op. cit, p. 183.

³³ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 251.

« être de fuite »³⁴ s'absentant jusque dans sa présence. Inhérente à l'état amoureux cette dialectique de la présence/absence fait donc du couple le théâtre d'une étrange liaison dans la mesure où l'évasion onirique renforce l'amour autant qu'elle le détruit. Les amants côte à côte ne s'unissent donc jamais totalement, une distance demeure toujours – entre la vitre et l'abîme – qui les sépare. La thématique du « faux miroir », prend alors tout son sens dans la mesure où le regard absent ne reflète plus que le drame de l'isolement réciproque. La glace sans tain, en effet, n'aura jamais aussi bien rempli son rôle qu'entre deux amants désunis par le gouffre de leurs mondes intérieurs. Aux dérobades effectives se joignent donc, jusqu'à se confondre, les échappées dans l'imaginaire et les songes ; le sommeil, l'imagination et l'absence apparaissant ainsi comme les trois formes d'une évasion déclinée à l'infini. Ainsi à l'« arrière-texte »³⁵ du discours amoureux se superpose nécessairement l'« arrière regard »³⁶ de l'aimée, dans lequel l'amant (se) meurt de ne pas se refléter. Et si « les mots ne vont qu'à mi-chemin et [...] reviennent, humiliés, comme d'avoir heurté la cloison qui sépare »³⁷ les êtres, l'amour ne se déroule jamais que derrière le miroir. C'est d'ailleurs sur cette distorsion fondamentale que s'élabore la majeure partie des amours aragoniennes opposant à une absence physique habitée et quasi palpable, une présence lointaine au cœur de laquelle les amants se dissolvent jusque dans l'acte d'amour.

Sublimes dévastations

L'amour donc, qu'il soit rêvé ou vécu, pose le désir en tant qu'abstraction et l'amant dissout dans les brumes de l'inaccomplissement n'est plus dès lors que le simulacre de ce corps toujours dérobé. Le sentiment ainsi envisagé ne saurait plus s'appréhender que sur un plan métaphorique : le désir inassouvi ne s'accomplissant pleinement qu'en imagination. Et c'est précisément « dans cette zone instable où l'objet peut soudainement s'évanouir ou bien apparaître de façon hallucinatoire

³⁴ L'expression est de M. Proust, dans *La prisonnière*.

³⁵ *La mise à mort*, op. cit, pp. 168 et 171.

³⁶ J. Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, Paris, Centurion, « Humanisme et religion », 1966, p. 125.

³⁷ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 273.

que se joue la dimension fantastique, ou fantasmagorique de l'amour»³⁸. Ainsi de sublimation des fantasmes en distorsion temporelle, les amoureux aragoniens conjuguent leurs passions sur le mode d'une idéalisation matérialisante qui pallie les défaillances effectives d'une relation imparfaite et ne s'épanouit totalement que dans la sphère imaginaire. En effet, le sentiment de dépossession, de perte à soi, mêlé à la prise de conscience de l'impossible fusion avec l'être aimé génère inévitablement la douloureuse sensation de « ce trou, ce manque en [s]oi »³⁹ que rien ne semble pouvoir combler. Et le désir, qui s'évanouit dans cet « accolement de faux amoureux »⁴⁰ n'appartient plus à la réalité de l'amour vécu mais se consume - à défaut de se consommer - dans l'irréalité du sentiment rêvé. Dissolution de l'aimé mais également de l'amant dans la mesure où celui-ci, indéfiniment confronté à l'absence (symbolique ou effective) éprouvera jusque dans l'amour physique la sensation d'un dessaisissement de soi, son identité propre s'effaçant dans la déréalisation qu'à son tour il opère. Ainsi, « hors l'accouplement », les amants élèvent l'amour véritable en tant qu'Absolu de l'être, l'envisagent comme le Souverain Bien qui seul, comblerait la brèche béante de l'incommunicabilité. Aussi qu'il se refuse ou se donne, qu'il emplisse l'espace amoureux du trop-plein de son absence ou qu'il le « quitte sur place »⁴¹, jamais l'amant n'est comblé. Du désir au manque, de la pulsion au fantasme, de l'aspiration à l'appétence, il n'y a d'ailleurs qu'un pas, que seule une rhétorique interne permet de franchir. Incapables de se réaliser pleinement dans le cadre de la relation vécue, les aspirations amoureuses se retranchent automatiquement dans l'espace illusoire d'un imaginaire transposé par une langue métaphorique. A l'indigence sensuelle répondra donc l'image de la faim, à la foule des conquêtes éphémères celle du désert des sentiments, comme à l'étreinte du vide se superposera la possibilité d'un « continent à mordre »⁴². Autant d'images magnifiées d'un manque fondamental, qui semble être l'essence même de l'amour, puisque du point de vue des émotions, l'opulence autant que la

³⁸ C. Dumoulié, *Cet obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 14.

³⁹ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p.395.

⁴⁰ *Aurélien*, op. cit, p. 697.

⁴¹ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 501.

⁴² *Les aventures de Télémaque*, op. cit, p. 136.

déficience ouvrent sur une même incomplétude. Et le réinvestissement de la flamme en tant que symbole de la passion exacerbée traduirait à la fois l'émulation et la destruction consécutives à l'acte d'amour. Une flamme double qui serait donc celle d'un désir ardent qui se consume de ne pas s'accomplir et dont le manque fédérateur enveloppe de sa fumée les restes calcinés de l'inassouvissement. D'ailleurs, refuser l'accomplissement au profit de la contemplation, renier l'importance du corps physique au profit de l'image évanescence c'est procéder à une inversion fort signifiante dans la mesure où c'est l'amour qui se dresse alors symboliquement comme « un organe sexuel d'une sensibilité inouïe »⁴³. Consumant métaphoriquement l'union dans ce qui la sublime il prend littéralement le relais du corps défaillant. Les amants que sont Geoffroy, Alfred et Aurélien par exemple pallient par le réel mythifié ce que la sensualité aurait désiré : au déversement de l'énergie sexuelle se substitue donc l'épanchement des songes dans la vie réelle. Et la femme, forte de cette puissance créatrice qu'elle décline quelquefois, en se fondant dans l'image prolifique de la Terre originelle pourrait alors apparaître comme le lieu par excellence de la fusion attendue, comme le vecteur singulier d'une dépossession constructive parce que régénératrice. Aussi, la force et la puissance des éléments naturels parce qu'elle traduit la soudaine irruption de l'amour en même temps qu'elle l'inscrit dans le temps, apparaît comme le creuset idéal de cette cristallisation des pulsions dans les mailles d'une durée flottante. Et l'absolu de l'amour nécessitant l'art de la fugue, il n'est pas étonnant que l'acte d'amour (allusif la plupart du temps) soit généralement dépeint avec vigueur par le biais de grandes images originelles, toutes supposant ravages et dévastation. Du « cyclone »⁴⁴ évoqué par Aurélien à « la tempête annonciatrice du cri »⁴⁵ dont parle Romain, les manifestations naturelles apparaissent chez l'auteur comme les plus aptes à traduire la force et la violence d'un plaisir globalement tu. Dès lors, si « le temps prend sa ravageuse origine

⁴³ G. Bataille, cité in R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit, pp. 207-208.

⁴⁴ *Aurélien*, op. cit, p.221.

⁴⁵ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 387.

dans l'essence même des passions »⁴⁶, il y puise également l'élément générateur de sa dissolution. La vie du temps, comme celle du désir, n'aspirerait donc qu'à la mort dans la mesure où pour elle, exister c'est essentiellement ressusciter l'instant déjà enfui. A l'origine de la toile fantasmatique, la femme se dresse comme la figure sublimée de la destinée humaine : elle est la source intarissable des rêveries renouvelées et - le merveilleux de sa présence matérialisant les songes - elle se fait invitation à entrer dans le temps puisque « le temps c'est [elle] »⁴⁷. Elle est ainsi celle par qui le monde extérieur se concrétise et se dévoile : « tout prend d'[elle] réalité »⁴⁸ : les choses et les mots, les êtres et le temps. Aussi, une fois le choc de la première rencontre passée, le temps ne peut plus se diviser qu'en deux périodes distinctes et inconciliables : l'avant de l'errance et l'après de la cohérence. Perception intime et perception externe se conjuguent donc sur le mode du dédoublement, le temps des horloges étant remplacé par celui de la femme sans qui l'existence et « le temps [lui-même] cesse[nt] d'être une trame »⁴⁹. La femme-temps lance donc son appel vers la recreation infinie du monde et de ses représentations. Création/Recreation qui passe essentiellement par le langage et les cataclysmes qu'il suscite dans la sphère éthérée des songes et romances. Le sablier inversé de l'amour magnifié pourrait donc se redresser afin d'atteindre, par une langue modelée au regard de l'autre, l'« inatteignable été »⁵⁰ d'un langage enfin vrai.

Miroir sans tain et vitre brisée

Malgré l'insaisissable, malgré l'indicible et l'écart infranchissable chaque jour un peu plus profond entre deux amants, l'amour apparaît toujours comme une quête, une tentative réitérée d'ouverture, de découverte de l'autre. Cependant la relation passée au crible du doute bute inlassablement sur la notion même de couple : à la fois espace de fusion et de séparation, lieu de la communion comme de l'individualité, les amants réunis

⁴⁶ L. Aragon, « *Le cahier noir* », *La défense de l'Infini*, p. 212, cité in M-C. Thietard, « *Le malheur d'aimer* » ou *l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 250.

⁴⁷ L. Aragon, *Elsa*, p. 9, cité in M-C. Thietard, op. cit p. 28.

⁴⁸ Ibid, *Elsa*, « *La place de toute chose* », cité in M-C. Thietard, op. cit, p. 33.

⁴⁹ *La mise à mort*, op. cit, p. 380.

⁵⁰ Ibid, p. 230.

interrogent sans cesse la dialectique foncière du même et de l'autre. Dialectique que seul le recours constant aux grandes figures et archétypes semble à même d'articuler, fondant dans un unique creuset les temps humain, amoureux et textuel. Le temps rêvé se fondant insensiblement au temps narré, les frontières du fictif et du référentiel s'abolissent au profit de l'étrange dévoilement d'une vérité faite de fiction. L'absolu de l'amour comme vérité suprême se projette vers l'infini d'une parole qui, inapte à communiquer, se recrée pourtant inlassablement : de songes singuliers en mythologies universelles, du créateur à la créature. A la suite de l'amoureux le romancier partage alors ses songes et ses mensonges au rythme des oscillations du miroir tournant des mots auquel se mirent et son œuvre et son être, son devenir et son passé, l'irréel matérialisé et l'authenticité inventée. Et puisque l'Autre n'est jamais que l'écho du même en qui se cristallisent angoisses et désirs, volonté d'affirmation et rêves de dissolution, le roman en tant qu'altérité sublimée dévoile l'existence et ses limites en même temps qu'il révèle l'être et le supprime.

La grande songerie

Parce que le vécu de l'amour est indissociable de la trame magico-romanesque sur laquelle il se déploie, le sentiment reflété au prisme de l'image revêt bien souvent une véritable valeur symptomatique. En effet, à la fois tentative d'union et processus de singularisation, il individualise la parole en même temps qu'il universalise l'émotion, dévidant les fils d'un imaginaire particulier puisque duel. Parce que la passion ne s'exprime que métaphoriquement et que l'ineffable absolu du temps ne se dit pas mais se peint, l'œuvre pourrait se dresser comme ce qui – bien au-delà de l'amour – fait éclore la vérité. Le discours amoureux est certes essentiellement solitaire, mais le sujet de l'amour ne se construit pourtant que dans l'échange – serait-t-il fictif – avec l'objet de ses désirs. « Je cherchais un interlocuteur [dira Romain Raphaël], dût-il me fuir, m'éviter. A lui s'adressaient mes divagations, je me nourrissais des siennes »⁵¹. L'autre de qui l'amoureux dépend intimement est donc à la fois l'objet premier de la quête identitaire en même temps que son issue funeste parce qu'

⁵¹ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 385.

annihilante. L'oscillation intime de l'homme réel et de son double symbolique semble ainsi pouvoir englober du même coup la double instance narrative⁵² et le couple amoureux dans la mesure où l'un comme l'autre tendent à la concordance symbolique de l'être au sein de la totalité retrouvée. A l'absolu amoureux pourrait donc répondre l'infini romanesque : infini des formes et des signes mais également infini d'un discours enfin ouvert et d'une parole pleine. Et tous deux portés par la puissance signifiante d'un double discours s'acheminent insensiblement vers la voie des songes comme scène privilégiée de la résolution du conflit larvé de l'identité en suspens. L'infini devient alors cette immensité des possibles dans laquelle le roman cherche à son tour à atteindre son point ultime : celui du trouble et de l'émerveillement, mais aussi celui d'un verbe incantatoire caractérisé par l'iconicité jubilatoire de l'écriture. Aussi les figures de l'imaginaire, par leur récurrence signifiante, tendent irrémédiablement à faire du roman à la fois le vecteur d'expression des fantasmes et le support matériel de leur réalisation. En effet le style déployé par l'auteur, en reproduisant la cohérence inconsciente du cheminement onirique, conduit inévitablement les personnages sur la route de l'absolu en même temps qu'il guide le lecteur dans l'univers symbolique des rêveries archétypales. Le texte serait donc cet étrange miroir du monde où se déploient les représentations les plus authentiques dans la mesure où « dans l'œuvre le désir vit d'une vie singulière : d'une vie détournée, transposant la réalité en image et l'image en réalité »⁵³. A la fois puissance générale d'unification et figure destructrice de l'existence, l'imaginaire est à tous niveaux le lieu de rencontre où coexistent forces de vie et pulsions de mort. Et la passion en tant que tension fédératrice de ces forces contraires opère au fil des rêves l'étonnante fusion des aspirations antithétiques pour tisser les liens d'une rhétorique toute particulière : celle de l'existence perçue comme une œuvre en gestation. Une œuvre qui parce qu'elle ouvre sur les sphères inexplorées de l'altérité fascinante se fait dialogue et catharsis, ouverture féconde et repli salutaire. Le rêve en tant que vecteur de

⁵² On notera « double » l'instance narrative constituée des discours consubstantiels de l'auteur et de son personnage.

⁵³ J. Starobinski, *L'œil vivant II La relation critique*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1978, p. 280.

l'art est donc tout à la fois ce qui dévoile l'inconnu et rétablit l'échange, il est ce par quoi le silence devient signifiant et le discours énigmatique. A travers lui se mêlent la mystérieuse parole des aspirations singulières et l'univocité du dialogue retrouvé. Ainsi puisque le langage amoureux s'éraïlle dans le monologue alors que discours littéraire opère un déplacement symbolique par lequel le texte en s'épanchant s'échange à son tour, il n'est pas étonnant que les amants aragoniens pallient la défaillance foncière de la communication avortée par le foisonnement de ces objets transitionnels que sont les œuvres d'art. Le personnage-artiste, parce qu'il est à la fois auteur et spectateur de sa propre existence se lance à corps perdu dans le temps retrouvé d'une aventure passionnelle des plus obsédantes : celle par qui sa vision se déforme à mesure que son être se dédouble. Et l'œuvre, dans sa double dimension fantasmatique, transmet dans un même élan l'archaïsme pulsionnel inconsciemment lié au *locus* originel et le mécanisme axiologique de l'art comme lieu du réel singulièrement démythifié car après tout, « le roman, c'est le moment intermédiaire où le mot, vidé de son premier sens, est ouvert au sens nouveau, mais pas encore occupé par lui : ce moment est le règne de la disponibilité, tout peut encore se faire comme ceci ou comme cela »⁵⁴. Il n'est d'ailleurs pas d'énonciation qui ne soit une co-énonciation ou du moins une co-affirmation dans la mesure où il n'y a pas un héros qui n'aie son double (effectif ou symbolique), pas une parole (la sienne ou celle de l'autre) qui ne soit aussi l'amorce d'un dialogue répondant à la séparation. Séparation de l'amant et de l'aimée pour qui l'échange ne suffit plus, mais également rupture ancestrale du *logos* et du *muthos* dont les discours latents ne sont jamais adressés qu'à un hypothétique « tu », présent ou absent, réel ou fictif... La gémellité des processus d'invention et d'énamouration est ici flagrante puisque toutes deux résultent d'une même démarche : celle par qui le réel se dévoile d'être imaginé. Puisqu'au niveau de toute communication il y a décentrement du sujet de l'énonciation par rapport au signifié, le désir primaire à l'origine de toute sublimation ne peut donc trouver à s'exprimer que dans la mise en art, de même que le dialogue

⁵⁴ *Blanche ou l'oubli*, Annexes, cité in C. Narjoux, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit, p. 308.

avorté ne peut reprendre vie que dans l'échange tacite instauré par l'œuvre ouverte. Aussi partant des rêveries solitaires et autres fantasmes individuels, le discours se partage et s'étend, faisant de l'homme l'artisan de sa vie rêvée et de l'écrivain le vecteur privilégié d'un langage particulier : celui du dialogue retrouvé par le biais de ces « songes partagés » que sont les romans.

« L'art de rêver par écrit »⁵⁵

Ainsi face à l'incompréhension de nature qui renvoie les amants dos à dos, l'œuvre d'art apparaît comme une tentative de connaissance et de compréhension de l'autre en même temps qu'elle devient le moyen privilégié de l'exploration de l'infini du désir et de l'amour. Le texte se veut quête et comblement : de soi et de l'autre, de l'homme et du monde. Dans une ultime tentative de réhabilitation de la parole amoureuse faite dialogue et non plus discours, le romancier nous conduit, à travers les hésitations et tâtonnements de l'écriture, sur la grille des mots devenus clefs alors que les signes se sont faits sens. Cette valeur révélatrice de la littérature apparaît d'ailleurs avec clarté dans les derniers romans aragoniens où les personnages devenus eux-mêmes créateurs s'interrogent sur le langage de l'amour et du couple au regard du fascinant pouvoir des mots de qui dépendent la chute ou le salut de l'homme pris dans les mailles d'un langage souvent fécond mais parfois destructeur. Aragon romancier tentera donc de transposer à travers ses œuvres cette poétique du songe et de la rêverie propre au discours amoureux, d'introduire dans la création romanesque cette « vague de rêves »⁵⁶ pleinement assumée par des personnages institués auteurs. Parce que le propre du roman est d'être une « voix », il n'est donc pas étonnant que ce soit par lui que renaisse le dialogue avorté. Il est le médiateur idéal, celui qui préserve la dynamique du désir tout en la dépassant dans la mesure où, tout à la fois émetteur et récepteur, le texte juggle la peur de l'autre dans le jaillissement du moi profond des origines. Succédant au personnage-transfert, l'objet médiateur laisse donc à l'être la possibilité de dire le « je » sans tout à fait l'abolir dans le « il » qu'il représente. Le théâtre des passions, transposé dans l'aire langagière donne alors naissance à l'arène vide de la voix narrative

⁵⁵ *Blanche ou l'oubli*, op. cit., p. 251.

⁵⁶ L. Aragon, cf. titre de l'ouvrage : *Une vague de rêves*, op. cit.

comme *medium* de l'indicible. Par ailleurs, le texte écrit présente le double avantage de l'écoute attentive et de l'expression exaltée et, pour que les interlocuteurs se rejoignent enfin, l'arène langagière doit alors s'envisager transversalement afin qu'à la voie d'accès des lettres comme miroir se substitue le roman en tant qu'ouverture vers le « chemin des fables »⁵⁷. L'amant aragonien, en prenant le relais de l'auteur écrit donc pour « permettre que s'établisse entre l'homme et la femme le dialogue vrai, toujours détourné de sa route, la conversation par le roman [...] qui est le langage même de l'amour, de la réalité appelée amour »⁵⁸. Puisque le personnage authentifie le texte plus qu'il ne l'irréalise, la métaphore du théâtre comme mise en lumière de l'ombre fantasmatique se déploie davantage et c'est tout naturellement dans *Théâtre/Roman* qu'elle atteint son apogée. « Le théâtre est [donc] le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges »⁵⁹. L'œuvre ainsi redéfinie se dresse alors comme une tentative démesurée d'accéder dans le même temps à la connaissance de soi et la reconnaissance de l'autre, comme une « machine à briser la solitude, à surmonter la nuit, à rompre le silence »⁶⁰ tout en préservant son indépendance à l'égard d'une langue jamais véritablement maîtrisée. Au morcellement incontournable se greffe irrémédiablement la seule puissance reconstituante et liante du songe dont la cohésion ne se fait que dans la reconnaissance et la perpétuation de la mise en pièces. L'éternité de l'œuvre née de cette « discontinuité » constitutive de l'homme, fond dans un même creuset la pérennité de l'art par delà son corps morcelé, mais approche également les confins du signe et du mythe. Si le lecteur peut être assuré de sortir du livre dont il entreprend la lecture, il ne ressort cependant jamais totalement indemne de ce labyrinthe où l'auteur se joue de lui comme de ses personnages. L'œuvre n'a donc pas de fin, elle ne peut finir puisque sans cesse renouvelée elle ne commence jamais véritablement, son développement relevant bien plus du temps cyclique des récits mythiques que de la linéarité romanesque. Aussi, mimant la figure du labyrinthe, l'esthétique romanesque constitue-t-elle la « géographie

⁵⁷ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 496.

⁵⁸ Ibid, p. 275.

⁵⁹ Ibid, p. 347.

⁶⁰ Ibid, p. 365.

légendaire »⁶¹ à partir de laquelle se fige et se formalise la pensée de l'auteur, ce lieu de passage où « la conscience se forme en prenant un air de langage »⁶² et dans lequel se résout finalement l'antinomie fondamentale. Cependant, si la structure labyrinthique ouvre à l'infini fertile du sens sans cesse réinvesti, elle suggère également la clôture mortifère d'une parole qui finalement ne dialogue plus qu'avec son propre écho puisqu'elle implique nécessairement le mouvement aléatoire de qui appelle l'altérité tout en s'en protégeant, ancrant ainsi le texte et son auteur dans un processus stérile d'auto-contemplation.

La mise à mort

Le choix du roman comme support passionnel se pare alors d'un double halo signifiant : celui de l'échange fertile parce qu'altruiste et celui d'une fascination spéculaire, stérile parce que solipsiste. Ainsi, porté par la prégnante actualité de ces « voix mortes qui se sont tues »⁶³ et captivé par le pouvoir hypnotique de sa propre « langue intérieure »⁶⁴, l'auteur oscille dangereusement entre l'élévation créatrice et le suicide narcissique. Energie vitale contre tentation mortifère, telle semble être la grande loi de cette littérature absolutiste pour qui « rien n'est jamais assez quelque chose »⁶⁵, et dont l'ambivalence foncière confine à la pensée mythique, ou du moins collective. S'articulent alors inlassablement le singulier et l'universel d'une mythologie structurale où le miroir du texte reflète à l'infini l'homme et ses pulsions, le romancier et ses créations, le couple et ses passions... De l'inquiétante étrangeté de l'œuvre à la troublante identité de l'Autre, il n'y aurait donc qu'un pas, que le texte aragonien franchit à l'envi, l'artiste et l'amant se rejoignant infiniment dans cette lutte éternelle entre Eros et Thanatos, Narcisse et Echo, le Vautour et Prométhée... Parce que malgré les truchements réitérés de l'altérité, toute œuvre n'est jamais qu'une tentative narcissique de réappropriation de l'identité de son auteur, la démarche romanesque demeure profondément égotiste : « regard de soi sur soi, récit de soi par soi :

⁶¹ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit, p. 480.

⁶² *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 374.

⁶³ P. Verlaine, « *Mon rêve familial* », in *Poèmes saturniens* (1866), Paris, Gallimard, « Folio Plus Classique », 2005.

⁶⁴ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 302.

⁶⁵ *Aurélien*, op.cit, p. 304.

le même y naît toujours du même »⁶⁶. La vérité dévoilée y est elle-même solitaire et le dialogue ébauché ne renvoie qu'à une écriture essentiellement singulière. Reflet de l'existence fictionnelle, transparence du regard et masque langagier, tous convergent en un même point : celui de l'auteur par qui tout prend littéralement sens. En ce point également se retrouvent l'amour et le roman. Le « je » se dresse alors sans cesse comme l'écho répété de cette instance narrative première dans laquelle se retrouvent auteur, narrateur et personnage et qui, loin d'ouvrir sur l'autre, renvoie plutôt à la quête paradoxale d'une identité qui n'est plus que retour sur soi dans la mesure où : « tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible »⁶⁷. Toutefois, jusque dans la perte de cette identité qu'à trop vouloir réfléchir il a finit par user, l'homme, n'existe jamais que par l'autre. Or chez Aragon cet Autre ne se cristallise bien souvent que dans l'identité fuyante du sujet réfléchi, et ne saurait donc constituer une garantie suffisante à la réhabilitation du reflet perdu. *La mise à mort* se dresse ici comme une œuvre incontournable car elle a ceci de particulier de condenser dans le personnage d'Anthoine/Alfred les trois figures de la déperdition aragonienne : l'amant, l'auteur et son texte. Le roman comme miroir, l'amour comme roman, la vie comme un songe... Le roman comme « l'amour [serait donc] un genre de suicide »⁶⁸, dans la mesure où il renonce à la vie en même temps qu'il la célèbre. Dès lors l'objet de désir, qu'il se cristallise sur le support textuel ou amoureux, est nécessairement saisi comme le pendant existentiel de la mort ; d'une mort sublimée par ces rêveries qui parcourent l'œuvre « comme une rivière souterraine »⁶⁹ et dans le lit de laquelle la circularité des fantasmes dévide à l'infini l'écheveau de l'absolu et de ses ténèbres. L'œuvre se clôt donc sur elle-même, elle se renferme sur son dire et plus encore sur son silence, « et je me prends à penser que c'est cela, mourir : devenir un discours, au mieux un silence »⁷⁰. Poussé par

⁶⁶ S. Doubrovsky, *Autobiographiques*, op. cit, p. 72.

⁶⁷ *Les aventures de Télémaque*, op. cit, p. 253.

⁶⁸ J. Lacan, cité in M-C. Thietard, « *Le malheur d'aimer* » ou l'origine d'une poétique du songe dans *Aurélien* et les derniers romans d'Aragon, op. cit, p. 502.

⁶⁹ S. RAVIS, *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Champion, collection Unichamps, Paris, 1988, p. 40.

⁷⁰ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 416.

l'ardeur de cette quête signifiante, le romancier (et du même coup le lecteur emporté, bon gré mal gré, dans le tourbillon des signes) hisse à l'infini son texte vers l'autre. Infini du temps étendu dans l'instant suspendu de l'agonie suggérée mais également infini du sens démultiplié et de la voix répétée dans lesquels l'auteur - Tantale désabusé mais non pas désespéré - persiste à croire en l'avènement toujours repoussé de l'œuvre ultime au miroir de laquelle se résoudront toutes les antinomies... Dans un univers romanesque à ce point bouleversé, la coexistence d'une écriture suicidaire et d'une volonté de vie s'entrecroisent sans cesse, venant alimenter la dichotomie initiale du roman comme miroir inversé dans la mesure « tout roman est à la fois un suicide et une tentative d'échapper à son suicide »⁷¹. « Au demeurant ce schéma n'est pas celui du livre qui se termine ici mais d'un autre qui pourrait commencer n'importe où »⁷² puisque, quoi qu'il arrive, le signifié textuel n'atteint jamais son but et ne peut donc constituer qu'un langage suspendu au fil d'une hypothétique réception, d'une langue en devenir pour « un livre à venir »⁷³, texte sans fin où « le roman n'est pas ce qu'il fût mais ce qu'il pourrait être »⁷⁴. Le don de l'œuvre serait donc celui de la mise en présence, par l'intermédiaire d'une mise en mots qui dès lors n'est plus mortifère mais éminemment altruiste dans la mesure où elle partage son élan et ne se clôt plus sur la solitude des mots tus. Si « le roman est ailleurs »⁷⁵, c'est précisément dans cette convocation réitérée qu'il se niche. Convocation du signifiant lancé vers cet autre sans qui le même ni le moi ne sont plus : vers le lecteur fraternel, l'aimant compatissant, voire le texte réfléchissant conçus comme autant d'incarnations de l'Autre signifiant. Ce visage de l'Autre enfin accueillant, fort de sa « force conjuratoire », semble être à même de résoudre les conflits antérieurs à son apparition. Il n'est plus l'inquiétant catalyseur des hantises mais se fait catharsis bienfaisante, les brouillards du non-sens se dissipent sans que la puissance évocatoire du songe partagé ne se dissolve, et

⁷¹ Ibid, p. 455.

⁷² Ibid, p. 418.

⁷³ M. Blanchot, *Le livre à venir*, cité in www.mauriceblanchot.net.

⁷⁴ *Blanche ou l'oubli*, Deuxième de couverture, référence citée in C. NARJOUX, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op.cit, p. 19.

⁷⁵ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p.495.

l'expérience de l'écriture devient la base de l'échange accepté et non plus le lieu de sa mise à mort. L'art aragonien apparaît ainsi comme l'unique issue de tout dialogue, l'ouverture suprême au terme de laquelle l'Autre n'est plus l'objet d'une appropriation mortifère, mais la figure magnifiée du temps humain et de ses pouvoirs liants, « l'Autre étant désigné par ces mots : le compagnon peut-être mythique que je me suis donné »⁷⁶ et grâce auquel le monde prend sens.

Parce que sa démarche englobe tout à la fois le singulier de l'amour et l'universel de ses représentations, la difficulté foncière de toute expression et l'inachèvement constant de l'œuvre en devenir, Aragon se fait l'auteur d'une dialectique particulière au sein de laquelle la littérature se dresse irrémédiablement comme une quête éperdue de compréhension. Compréhension d'un Autre représenté tel qu'en lui-même sans abandonner pourtant « l'ordre du Même », compréhension d'une existence qui ne se révèle véritablement qu'une fois inventée, cohésion enfin de la somme complexe des antagonismes dévoilés. Le sens prend pied à l'arrière de la vitre sans tain, le réel est dans le rêve et la réalité à l'intérieur du miroir. Le fantasme amoureux, étendu aux limites les plus extrêmes de l'univers aragonien ne peut donc véritablement se comprendre qu'au miroir de l'imaginaire dans la mesure où c'est essentiellement à partir de l'image que l'être se forme, à travers ses reflets que la vie se contemple. Puisque que chaque personnage vit ses rêves sur le mode d'une fantasmagorie à la fois singulière (parce que révélatrice des traumatismes les plus enfouis) et collective (puisqu'elle soumet le monde à son fonctionnement), le roman montre magistralement la part de l'imaginaire, conscient ou inconscient, dans la peinture du monde réel. Aussi, emporté dans la spirale confuse des émotions et impressions les plus diverses, c'est finalement dans l'absence voire la mort, que la passion semble enfin sublimée puisqu'en effet, embellie et magnifiée par le souvenir, les rêves et la puissance créatrice de la mémoire et de l'imagination, elle se découvre enfin tandis que le passage du temps vient amplifier la poétique du songe. D'un songe qui, parce qu'il emprunte les chemins de la poésie la plus universelle s'échange et se partage, donnant naissance aux rêveries collectives

⁷⁶ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 430.

que sont les mythes et les romans. Et l'amour d'apparaître alors comme une lente construction, une élaboration d'images et de fantasmes qui n'est peut-être pas sans rapport avec une entreprise d'écriture, avec ce roman qui nous échappe, et dont le sens, constamment, se dérobe en déjouant notre désir d'un accomplissement narratif et herméneutique. Mais, « toute œuvre humaine » ne présente-t-elle pas à sa lecture des « visages » qui « font se lever à l'horizon de la compréhension ces grandes images immémoriales qui ne sont rien d'autre que celles que nous ressassent éternellement les récits et les figures mythiques »⁷⁷ ? Prise dans la foule de « ces millions de visages contradictoires »⁷⁸, contenue dans « l'escargot tournant »⁷⁹ du temps, la langue se dresse, s'élançe et se déploie éternellement au regard de ces structures primordiales qui sont à la fois le matériau explicite de la lecture aragonienne et l'instrument de la (re)lecture de son œuvre par l'écrivain et son auditoire. La pensée mythique apparaît, au fil des œuvres, comme la cause et le but de la quête entreprise : celle de l'Autre fascinant.

Ainsi les multiples orientations de cette rhétorique chère à Aragon constituent-elles autant de preuves que l'enjeu de la représentation de l'Autre n'est autre que l'identité aragonienne elle-même, écartelée entre ses « deux désirs inverses »⁸⁰. Si « l'amour est à réinventer » il semble donc que cela ne puisse se faire que dans le cadre fluctuant d'une littérature ouverte parce que duelle, épuisant dans « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »⁸¹ et de toutes les formes, les figures mouvantes de l'altérité recomposée.

⁷⁷ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, cité in C. Narjoux, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit, p. 349.

⁷⁸ *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 366.

⁷⁹ *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 326.

⁸⁰ L. Aragon, *Le libertinage*, cité in C. Narjoux, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit, p. 350.

⁸¹ A. Rimbaud, *Lettre du voyant*.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres citées d'Aragon

- Aragon, Louis. *Les Aventures de Télémaque* (1922), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1997.
- . *Aurélien* (1944 et 1966 pour la version retouchée), Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- . *La Diane française* (1946), Paris, Seghers.
- . *La mise à mort* (1965), Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
- . *Blanche ou l'oubli* (1972), Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- . *Théâtre/Roman* (1974), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.

Etudes sur Aragon

Ouvrages :

- Levi-Valensi, Jacqueline. *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, Paris SEDES, 1989.
- Narjoux, Cécile. *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001.
- Ravis, Suzanne. *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Paris, Champion, « Unichamps », 1988.
- Sur, Jean. *Aragon, le réalisme de l'amour*, Paris, Editions du Centurion, « Humanisme et religion », 1966.
- Thietard, Marie-Catherine. *“Le malheur d'aimer” ou l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, Lille, ANRT, 1999.

Articles et revues :

Bougnoux, Daniel. « « la langue ardente de l'orage », *Pleine Marge*, n° 12, déc. 1990, pp. 79-87.

Silex. « Aragon, Aurélien/Télévision », n° 8-9, 1978.

Références bibliographiques

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1977.

Bellemin-Noel, Jean. *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.

Dobrovski, Serge. *Autobiographiques*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1988.

Dumoulié, Camille. *Cet obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, « Psycho Sup », 1992.

Platon. *Le Banquet* (-384), Paris, Flammarion, « GF », 1964.

Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent ou la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.

Starobinski, Jean. *L'œil vivant II La relation critique*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1978.

Œuvres littéraires

Breton, André. *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens* (1866), Paris, Gallimard, « Folio Plus Classique », 2005.

**Analyse de *Truismes* (1996) de Marie Darrieussecq
sous l'angle critique de la *Morphologie du conte* de Propp**

Philippe Willocq

Haute Ecole Libre Mosane

[En 1996 paraissait aux éditions P.O.L. Truismes, le premier roman de Marie Darrieussecq. Le succès retentissant de ce roman inclassable a pour ainsi dire réactualisé le fond commun de nos contes les plus connus, ne serait-ce que par la présence des motifs dits « merveilleux » de la métamorphose, du loup et du cochon, ici truie, pour ne citer que ceux-là... Mais s'il paraît difficile, à partir de ces seuls indices, de catégoriser cette œuvre fantastique, au sens todorovien du terme, il n'en est pas moins possible de remarquer la volonté – sans doute ironique – de l'auteure d'y faire référence. La grille d'analyse de Vladimir Propp, adaptée à la contemporanéité de notre sujet, nous permettra-t-elle de découvrir en quoi ce roman, sans véritable structure apparente, conditionne les linéaments de notre lecture et de son fonctionnement ? C'est à ces réponses que notre étude sera dédiée, offrant à cette fresque narrative envoûtante notre propre fascination.]

« Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue¹ »

Vladimir Propp

Introduction

La Morphologie du conte de Propp² a depuis longtemps fait l'objet de commentaires et de prolongements dont le contenu a ouvert, sans conteste, notre vision critique du monde littéraire. Actuellement le véritable intérêt de cette étude réside plus dans sa méthodologie que dans ses résultats. La formule morphologique de Propp, applicable à la plupart des contes, est en soi une tentative

¹ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, p. 30.

² Ibid.

remarquable de rationaliser ce genre littéraire. Mais elle est limitée à un type d'écrit précis et sa systématisation reste à confirmer. C'est en tout cas ce qu'écrit Claude Lévy Strauss : « Chez Propp, [le formalisme] aboutit à la découverte qu'il n'existe en réalité qu'un seul conte. Dès lors [...] nous savons ce qu'est le conte, mais comme l'observation nous met en présence, non pas d'un conte archétypal, mais d'une multitude de contes particuliers, nous ne savons plus comment les classer³ ». Il n'est cependant pas question ici de reprendre ce résultat et de l'appliquer à un récit dont la trame ressemblerait de près ou de loin à celle d'un conte. Car cette utilisation, en dehors du cursus défini par Propp, n'aurait pas de sens réel. Néanmoins, l'une des bases méthodologiques de cet ouvrage conserve un intérêt tangible pour notre étude. La *fonction*, telle qu'explicitée par l'auteur lui-même, est « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue⁴ ». D'une certaine façon, la *fonction* jouerait dans l'intrigue un rôle d'articulation entre deux situations narratives. Ce n'est cependant pas ce point de vue que nous adopterons ici. Celui de Claude Lévy Strauss, une fois encore, semble en effet correspondre de plus près à notre projet : « Parmi les trente-et-une fonctions qu'il [Propp] distingue, plusieurs apparaissent réductibles, c'est-à-dire assimilable à une *même* fonction, réapparaissant à des moments *différents* du récit, mais après avoir subi une ou plusieurs transformations.⁵ » Dès lors, cette remarque que nous érigerons en principe méthodologique pourrait-elle s'appliquer à d'autres types de récits où les situations narratives seraient particulièrement difficiles à distinguer ?

Sous certains aspects, *Truismes* de Marie Darrieussecq réactualise le fond commun de nos contes les plus connus, ne serait-ce que par la présence du loup et du cochon, ici truie... Mais s'il paraît difficile, à partir de ces seuls indices, de catégoriser cette œuvre, il n'en est pas moins possible de remarquer la volonté – sans doute ironique – de l'auteur d'y faire référence.

En première lecture, le récit offre une fresque narrative tout à fait fascinante. Elle semble avoir été écrite sans véritable structure et sous l'impulsion d'un élan incontrôlable. En deuxième lecture,

³ Lévi Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, p. 159.

⁴ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, p. 30.

⁵ Lévi Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, pp. 163-164.

cependant, on constate un découpage intermittent du texte sous la forme d'un interligne. Afin d'en clarifier la description, nous qualifierons ces parties de texte de *séquences*. Cette acceptation devant être prise non pas au sens linguistique, mais narratif du terme. Il est à souligner, également, que le nombre de pages pour chaque séquence, tout au long d'un livre dont l'organisation apparaît intuitive, est relativement cohérent.⁶

Parmi ces séquences, certaines récurrences sous-jacentes sont à relever. Elles sont liées aux actions subies du personnage principal et construisent un « sous-réseau ». Il n'y a donc pas dans *Truismes*, à proprement parler, présence d'un réseau explicite où les fonctions, à la manière de Propp, articuleraient le récit. Il y aurait, en revanche, et sous forme implicite, des séquences narratives dont la cohérence reste à questionner. Toutefois, les inconvénients d'une désorganisation narrative qui n'est qu'apparente seraient circonvenus par la récurrence des fonctions – sans logique répétée de chronologie –, telles que nous les redéfinissons. Ce ne serait donc plus la succession des fonctions, comme c'est le cas dans l'étude de Propp, mais leur récurrence qui fonderait le récit. Ces fonctions seraient alors ces « contraintes logiques que toute série d'événements ordonnée en forme de récit doit respecter sous peine d'être inintelligible⁷ ».

Cette différence fondamentale d'approche entre l'étude de Propp et la nôtre révèle deux modalités particulières. D'une part, la forme de notre travail ne s'attache pas à une comparaison de plusieurs textes d'un genre voisin, mais à une étude de séquences internes et continues à un seul et même récit. D'autre part, la nature même de *Truismes* s'apparente au *fantastique* dont la définition donnée par Todorov (« le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel⁸ ») modifie notre lecture du récit, d'autant que « l'hésitation est [...] la première condition du fantastique⁹ ». On peut toutefois dire que dans *Truismes* l'hésitation se dépolarise relativement vite dès que la narratrice

⁶ Voir l'annexe, en fin de document, et les deux tableaux relatifs à l'organisation du roman.

⁷ Bremond, Claude, *Communications : L'analyse structurale du récit*, p.66.

⁸ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, p.29.

⁹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p.36.

s'est effectivement changée en truie et que, hésitation ou pas, la nature fantastique du récit perdure.

Dès lors, il est possible d'identifier, à partir de notre définition, quatre fonctions qui se répètent sans lien logique et chronologique apparent, qui s'interpénètrent et qui se tissent, dans la plupart des séquences du récit, en sous-réseaux narratifs. Ceux-ci éviteront sans doute à notre étude la tentation d' « établir une structure profonde et dernière du texte, [...] à multiplier le paradigme de chaque code [pour] lui préférer [la] structuration à [la] structure, [...] le jeu des codes, non le plan de l'œuvre.¹⁰ » En outre, chacune de ces fonctions est liée à au moins un effet stylistique qui lui est propre et que nous tenterons de mettre en lumière.

La transformation

La fonction de *la transformation* et de ses effets charpente littéralement tout le livre. Elle y est présente à chaque page, ou presque, et nourrit de façon continue la trame de l'histoire. Trois mouvements - qu'il serait difficile de fixer dans la chronologie du texte, tant les répétitions, retours et expériences sont nombreux - l'articulent. Ils sont toutefois identifiables : le premier est celui qui conduit à la transformation de la narratrice en truie ; le deuxième à une prise de conscience de cette transformation ; le troisième à des tentatives successives de maîtriser le phénomène de la métamorphose.

De prime abord une joyeuse et naïve inquiétude (« je me suis trouvée incroyablement belle... mais en plus appétissante¹¹ ») traverse les sections deux et trois où les effets bénéfiques de la transformation s'estompent au profit d'une angoisse grandissante. Elle l'est d'autant plus que les modifications corporelles de la narratrice ont trait tant à son aspect extérieur qu'à sa physiologie de femme. L'abondance et l'absence de règles rythment les fausses couches depuis la section trois jusqu'à la section huit où la phase ultime de cette alternance donnera naissance à « six petites choses sanglantes qui remuaient » (*Truismes*, p.97). Jusque-là s'étend également une interrogation profonde sur la nature de cette

¹⁰ Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, p.266.

¹¹ Darrieussecq, Marie, *Truismes*, p.13.

Pour plus de facilité, les renvois à Truismes apparaîtront désormais dans le texte sous la forme : (Truismes, numéro de la page).

transformation dont la narratrice, résolument ingénue, refuse de partager sa conclusion avec le lecteur (« Il est encore trop tôt pour vous dire ce que j'ai vu dans la glace » ; p.44). Cette première phase de la transformation aboutit ainsi à une métamorphose complète de la narratrice en un animal à quatre pattes (« J'étais nue sur le carrelage, mais ma peau était devenue si épaisse qu'elle me tenait pour ainsi dire chaud. » ; p.56) qu'elle est récalcitrante à nommer (« Et là, dans le miroir, j'ai vu ce que je ne voulais pas voir. » ; p.57). Le retour du miroir confirme donc une prise de conscience du passage de l'humanité de l'héroïne à son animalité encore innommable. Comme par effet de réflexion (ou devrions-nous réfraction ?), cet interstice implique un lecteur dans une hésitation réflexive dont il ne peut se départir. En effet, l'omniprésence du « je » s'accompagne par la présence, tout aussi persistante, du pronom démonstratif « ça » et de ses variantes *cela*, *c'* (ex. : *J'étais très fière, ça se voyait sur les photos. Ça se voyait aussi que j'avais grossi, mais pas tant que ça parce que depuis mon avortement j'avais eu des nausées de plus en plus nombreuses et j'avais maigri.* » ; p.32). Suite à cet effet de miroir, l'improbable passage du *je* au *ça* est à mettre en convergence avec l'improbable transformation d'un être humain en truie. Le pronom personnel *je* de la première personne du singulier suit ou précède, suivant les moments, le pronom démonstratif *ça* qui selon Grevisse « s'emploient fréquemment pour désigner un être ou une chose qu'on ne veut ou ne peut nommer avec précision¹² ». Nous sommes, en effet, jusqu'à la section six, dans ce cas de figure où l'incapacité, volontaire ou pas, de nommer explicitement la transformation est relayée au lecteur par ce que l'on pourrait qualifier *un trait stylistique médiateur*. De fait, ce médium langagier participe à l'interrogation du lecteur sur cette part refoulée d'animalité qui, à défaut d'être reconnue et acceptée, engendrerait dans notre humanité un dérèglement et du sens et des sens. Et c'est ce dérèglement qui affecterait, jusque dans la lecture, notre perception de l'histoire contée. Un bel exemple de cette perception altérée dans la narration, et de notre lecture de cette narration, se rencontre dans le passage suivant :

¹² Grevisse, Maurice, *Le Bon Usage -- Grammaire française*, section 671 c, p. 1025.

...j'avais un peu de mal à me reconnaître... ce que j'ai cru voir d'abord, c'est un cochon habillé dans cette belle robe rouge, un cochon femelle en quelque sorte, une truie si vous voulez... Ensuite j'ai cru me rendre compte que ce n'était qu'une illusion d'optique..., que cette impression de groin, et d'oreilles un peu proéminentes, et de petits yeux et tout ça, n'était due qu'à l'atmosphère campagnarde qui se dégageait de l'affiche, et surtout à ces kilos en trop que j'avais (p.77).

Nous y retrouvons d'ailleurs l'hésitation (« *j'ai cru voir... j'ai cru me rendre compte que ce n'était qu'une illusion d'optique... impression* »), chère à Todorov¹³, notre *trait stylistique*, passage du *je* au *ça* et de ses variantes, médiateur entre le récit narré et le récit lu.

Au-delà de cette section six, le même trait stylistique perdure, mais pour rester dans un registre de langue adopté depuis le début du récit, et mimant une narration proche de l'oral. Une fois acquise, l'évidence de cette transformation, pour la narratrice et pour le lecteur, ouvre une double direction (qui traduit d'ailleurs deux attitudes) : la première est celle du cauchemar subi par l'héroïne ; la seconde, la tentative de maîtriser cette transformation.

Si toute cette fonction de *transformation* est un véritable cauchemar, ce dernier varie en intensité au moment où la narratrice se métamorphose complètement en truie (« C'est le pire cauchemar que j'ai jamais fait de ma vie » ; p. 56). Le rêve sanglant, réminiscence d'une cliente éborgnée (p.50), annonce la mort du cochon d'Inde de la narratrice (p.70-71) et la rupture avec Honoré. Les rêves et cauchemars dépendent donc directement des événements vécus par la narratrice. Or l'épisode de l'asile (p.101) d'une part, est un véritable cauchemar où l'on rencontre par exemple des scènes de cannibalisme, tempérées il est vrai par la tentative de l'héroïne de manger des livres (« ...derrière les carreaux ébréchés du lavabo j'ai trouvé des livres... une infection, il y en avait jusque dans mon matelas. J'ai essayé de les manger au début, mais c'était vraiment trop sec » ; p.102). D'autre part, on ne peut évidemment pas ignorer que c'est par la lecture que l'héroïne regagne son humanité (« Je me suis mise à lire tous les livres que

¹³ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, p.29.

je trouvais... Je me reposais, mes cheveux repoussaient... j'avais de nouveau ce réflexe de me mettre sur mes pattes arrières. » ; p.103). Et le lecteur de constater avec soulagement que lire peut extirper de l'animal humain son humanité !

La prise de conscience de sa transformation suscite, chez la narratrice, une deuxième attitude, celle qui consiste à vouloir maîtriser sa métamorphose. Après le constat qu'elle est soumise à la volonté de son corps (« C'est mon corps qui dirige ma tête, je ne le sais que trop maintenant » ; p. 26), aux saignées successives en clinique, en passant par un déclic (« Enfin à nouveau il y a eu comme un déclic dans mon cerveau et dans mon corps... » ; p.56) lui permettant de redevenir humaine, la narratrice reçoit également l'aide extérieure d'une dermatologue et de son sérum (« Le sérum de la dermato tenait bon » ; p.70). Plus méthodiques également, les conseils d'Yvan pour se régler sur la pleine lune n'aboutissent pas à un résultat convainquant (« À chaque pleine lune, Yvan allait manger un bout. Il m'avait montré comment adapter mon propre rythme aux fluctuations de la Lune, mais j'y arrivais beaucoup plus mal que lui... Mais le tout était d'y mettre une grande volonté » (p.129). On le constate, l'héroïne soumise à la volonté de son corps inverse la tendance. C'est cette même problématique qui ouvre le début de l'histoire. La difficulté d'écrire y est en premier lieu abordée dans sa dimension matérielle (difficulté de trouver un stylo, de le tenir, de garder un cahier propre et une écriture lisible), puis immatérielle (difficulté de se souvenir, de concentration...). En ce début d'histoire, l'humour cynique qui se dégage d'emblée s'oriente vers le lecteur... « le lecteur chômeur en particulier » (p.10). Et pour clôturer son récit, la narratrice déclare qu'elle écrit « dès que la sève tombe en [elle et que]... sous la lumière froide [elle] reli[t] [s]on cahier » (p.158). L'humanité de la narratrice est donc directement conditionnée à l'acte d'écriture et à celui de sa relecture. Car c'est là que le lecteur invoqué plus haut se distance du lecteur réel. Notre lecture du récit vient après les lectures successives de la narratrice. La distance, à cet instant précis, ne fait plus aucun doute sur cette mise en abyme de l'écrivain et de son acte d'écriture, indissociable d'une relecture à laquelle nous ne pouvons participer qu'à *posteriori*. Conséquence directe de cet effet narratif, le lecteur du début, celui qui aurait pu nous faire sourire, a subi les conséquences d'une évolution à

laquelle il a été soumis - volontairement ou pas, cela reste à déterminer - tout au cours du récit.

En marge de ces trois mouvements existe également un effet de contamination de la transformation. En arrière-plan, les lieux comme la parfumerie, les squares, l'asile... subissent des changements parfois liés à la narratrice et à sa métamorphose progressive, parfois parallèles à ce qu'elle vit. À l'identique, des bouleversements politiques, guerre, épidémie et famines (p.121) s'immiscent dans l'histoire, sans que l'on sache réellement à quoi tous ces changements sont dus ou s'ils sont liés à ce que vit la narratrice. Il en va de même pour les personnes qu'elle côtoie (« ... certains [clients] commençaient à braire, d'autre à renifler comme des porcs, et de fil en aiguille ils se mettaient tous, plus ou moins, à quatre pattes » ; p.26-27) et qu'elle rencontre, Yvan en étant le meilleur exemple (« [Yvan]... m'a dit... un jour on était comme tout le monde, le lendemain on se retrouvait à braire ou à rugir... dans son cas il avait réussi à se régler sur la Lune » ; p.123).

Ces effets de contaminations renforcent en sous-main la fonction de transformation que nous avons étudiée. Et la référence à une certaine réalité glisse, au fur et à mesure que le récit avance, vers la réalité reconstruite d'un espace fictionnel. C'est aussi pourquoi, dans cet univers qui s'affirme progressivement aussi incongru que l'histoire qui nous est narrée, les rencontres constituent une fonction à part entière.

Dès lors, il y a bien une évolution de cette fonction au cours de l'histoire, mais cette progression se fait de manière improbable. Le résultat narratif, qui peut dérouter, crée donc chez le lecteur, une sorte d'effet pygmalion, de prophétie auto-réalisante comme le dirait Rosenthal¹⁴, et qui serait démentie par la nature imprévisible du récit. L'attente, sans cesse réactualisée du récit, aboutit finalement, et dirons-nous, paradoxalement, à la rencontre, cette fois tout à fait prévisible, de la première et de la dernière page, bouclant la boucle d'une écriture, celle de l'auteur, et d'une lecture, celle du lecteur. Le livre reste donc cette pierre angulaire, médiateur et intercesseur d'idées, entre la rencontre de deux altérités : écrire et lire.

¹⁴ Rosenthal Robert & Jacobson Lenore, *Pygmalion à l'école : L'attente du maître et le développement intellectuel des élèves*, 1971.

Les rencontres collectives et individuelles

La rencontre construit véritablement un autre des sous-réseaux du récit. Tantôt plurielle, tantôt individuelle, elle s'amplifie généralement pour multiplier les intrigues. Car tout le récit offre une alternance de résurgences et de disparitions momentanées ou définitives de personnages que croise la narratrice. Or parmi toutes ces rencontres, certaines se situent aux articulations essentielles du livre en y apportant les dispositifs d'évolution du récit et de l'héroïne. Pour en clarifier la nature, il faut regrouper deux types de rencontres : les rencontres collectives et individuelles.

Au départ, la société dans laquelle vit l'héroïne semble bien proche de la nôtre. Les références au travail (p.10) et au « mi-temps payé presque la moitié du SMIC » (p.12) y contribuent *a fortiori*. Néanmoins clients et clientes se succèdent à la parfumerie pour jouir des services sexuels de la narratrice qui s'acquitte bon gré mal gré de ses tâches suivant les états plus ou moins avancés de sa métamorphose. Tous sont là pour en profiter. La fonction de *rencontres collectives* est de fait présente dans le récit pour le contextualiser. Le décor ainsi créé offre en arrière-plan un tissu social pour le moins particulier et que le lecteur ne met pas longtemps à deviner fictionnel. Dans cet univers, les rapports sociaux que les personnages du roman entretiennent entre eux sont dévoyés et il est rapidement évident que la fiction ne rejoint pas la réalité. Elle la copie, l'amplifie, s'en éloigne. Or si la fonction de *rencontres collectives* correspond à la mise en place d'un décor social fictif, qu'en est-il pour les rencontres individuelles ?

Il n'est plus question ici de peindre un décor de relations sociales, mais de faire avancer les intrigues du roman. Néanmoins la difficulté de situer ces progrès se rencontre également dans la narration elle-même. L'un des effets stylistiques qui y contribue est l'asyndète (*absence de liaison entre syntagmes et propositions*). En effet, elle offre une très grande liberté narrative à l'écrivain.

Le marabout m'a donné sa carte, il m'a dit de revenir le voir si ça continuait. Nous avons sympathisé. Le marabout riait beaucoup parce que la différence de nos couleurs, lui si noir et moi si rose maintenant, le mettait de bel appétit. Il fallait toujours qu'on se mette à quatre pattes devant la glace, et qu'on pousse des cris d'animaux. Les hommes sont tout de même étranges (p.44).

Le texte peut passer allègrement d'une action (« Le marabout m'a donné sa carte ») à un avis personnel (« Nous avons sympathisé »), à un retour sur la relation de la narratrice avec le marabout, à finalement une généralisation pleine d'un humour pour le moins décalé. Et ceci sans un seul mot de liaison entre les phrases de cet extrait. Une bonne partie du récit est de même facture et les rencontres individuelles qui s'enchaînent semblent également soumises à cette irrésistible liberté narrative. Elles y apportent toutefois les dispositifs d'évolution de la narration :

- le « directeur de la chaîne » (p.11) offre à la narratrice un emploi, donc une position sociale ;
- la rencontre avec Honoré (p.12) mime une vie de couple pour le moins tourmentée ;
- la rencontre avec la dame « chaman » (p.20) éveille les interrogations de la narratrice ;
- le marabout africain, qui fait suite à la dame « chaman », dépasse l'interrogation en tentant de trouver un remède à ses transformations ; mais il fait plus que cela puisqu'il stimule la métamorphose en *pinçotant* la narratrice, laquelle se retrouve avec un bleu qui évoluera en mamelle... ;
- la dermatologue apporte un remède scientifique à la narratrice ;
- Edgar donne dimension politique de l'histoire (p.69) ;
- le curé (p.78), dont le rôle est limité, apporte brièvement au récit une référence religieuse ;
- l'homme de ménage de l'hôtel (p.93), travailleur immigré et illégal, n'est qu'un intermède avant la suite de l'histoire ;
- Marchepiède (p.121) le fanatique se débarrasse du président Edgar, contaminé par les effets de la métamorphose ;
- le directeur de chez Loup-Y-Es-Tu (p.121), Yvan, représente l'alter ego de la narratrice, une sorte de miroir heureux d'un bonheur condamné à ne pas durer ;
- la mère (p.152), que la narratrice tue, lui permet de trouver un refuge, une sorte d'équilibre entre deux états.

Ces personnages, aux implications narratives multiples, ouvrent une large palette d'interprétations possibles. Prenons par exemple l'entrée de jeu du marabout africain qui, dans son identité première, cristallise la dimension magique du récit. Par rapport aux autres intervenants, il est extérieur, socialement et culturellement,

mais aussi authentique dans le stéréotype que la société occidentale se fait de sa représentation. À proprement parler, il ne joue pas le rôle de déclencheur, mais de catalyseur. Il accompagne la métamorphose du personnage principal du roman et la confronte à la dualité de son identité. Si jusque-là le récit angoissant de la métamorphose dont on ne sait à quoi elle aboutit s'intensifie, l'arrivée du marabout accompagne également, et de façon explicite, l'interrogation du lecteur (« Il m'a passé des onguents sur le corps, il m'a pour ainsi dire auscultée, on aurait dit qu'il cherchait quelque chose » ; p.42). C'est en cela que le mystère de la transformation devient la question centrale du livre. Finalement l'arrivée du marabout infléchit le continuum de la narration et confirme la transformation de l'héroïne en truie. Elle réoriente le récit dans sa dimension magique et éclaire la nature profonde d'une métamorphose qui ne se limite pas à celle du personnage principal, mais à tout le roman, de fait inclassable. De même la nature hybride de l'histoire mêle avec bonheur le caractère merveilleux du conte et la perplexité curieuse du lecteur. Le dérèglement des êtres, dérèglement au sens physiologique, des événements et des péripéties débouche, pour la narratrice, sur un cauchemar, celui de n'être pas ce qu'elle est, celui d'être ce qu'elle n'est pas.

Toujours est-il que les autres protagonistes apparaissent dans la chronologie du récit et y reviennent parfois sans prévenir. Leur nature correspond à une dérivation de la fonction *rencontres individuelles* et rejoint en cela la construction d'intrigues. Or certaines de ces rencontres individuelles sont étroitement liées : c'est le cas, par exemple, du marabout qui donne l'adresse d'Yvan à la narratrice (p.122). D'autres par contre sont aléatoires, comme celle d'Honoré, de la dame chamane, de Marchepiède.... En réalité, le fil de leur apparition construit une dynamique du récit dont la logique est là pour dessiner, sur la trame des rencontres collectives, une direction narrative.

La fonction de *rencontres collectives et individuelles* répond donc au double souci de construire l'arrière-plan fictif d'une société en phase avec l'évolution de la narratrice et d'en tracer les points de rencontre vers son destin personnel. Or entre les relations de la narratrice avec la collectivité et avec les individus s'imisce une autre fonction, celle de la *sexualité*.

Sexualité

Elle relie les précédentes fonctions de la transformation et de la rencontre par une exploration des possibilités sexuelles de l'être humain. Car de ce point de vue rien ici n'est banal. Des relents de prostitution plus ou moins consentie, et par la suite plus ou moins désirée, la narration explore sans discontinuer les interfaces sexuelles possibles et imaginaires d'un personnage soumis aux changements continuels de son corps et de ses pulsions. Or, dans cette profusion éclectique de pratiques sexuelles, l'un des effets souvent affiché est celui du non-dit. Beaucoup ont trait aux errements sexuels de l'héroïne (« Le directeur de la parfumerie m'avait fait mettre à genoux devant lui et pendant que je m'acquittais de ma besogne je songeais à ces produits de beauté » ; p.15) ; d'autres aux lieux visités (« On peut bien gagner sa vie à *l'Aqualand...* » ; p.13). Si comme le dit Umberto Eco « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc...¹⁵ », les non-dits font appel au lecteur qui les identifie mentalement. De cette phase d'identification suit celle de la reconstitution (de ce qui n'est pas dit), le lecteur faisant alors partie intégrante du processus narratif de l'histoire. Or la subtilité du procédé met à contribution la part active, voire imaginative du lecteur, lequel est explicitement invoqué par la narratrice dès les premières pages (« Je supplie le lecteur, le lecteur chômeur en particulier, de me pardonner ces indécentes paroles. » ; p.12). L'humour cynique, qui fait sourire et grincer à la fois, est l'un des effets les plus évidents de cet exercice de style. Toutefois, c'est en fin de livre, au moment où la narratrice rencontre Yvan, que le procédé du non-dit est clairement réactivé. Il ne fonctionne plus cependant, car le lecteur prétexté n'est plus identifiable avec le lecteur invoqué aux premières pages (« Bon, après, vous connaissez la suite. » ; p.114). Bien entendu, la suite, nous ne la connaissons pas. Et le jeu subtil qui a nous fait participer à la narration de l'histoire, en tant que lecteurs, crée tout à coup une distance qui nous met hors jeu, un peu comme si nous ne pouvions plus que suivre, cette fois, ce qui nous est conté.

¹⁵ Eco, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, p.29.

On le constate avec cet exemple, le procédé du non-dit « renouvelle la sensibilité linguistique des lecteurs par des procédés qui dérangent les formes habituelles et automatiques de leur perception¹⁶ ». Mais ce procédé ne se limite pas à la fonction de *sexualité*. Or cette dernière, en dehors des outrances sexuelles, débouche sur deux motifs récurrents, les cycles menstruels de la narratrice et les fausses couches.

Avec ses changements, la narratrice découvre la difficulté de faire face à certaines transformations organiques. Les menstrues et leur cycle changeant, visiblement, confirment le dérèglement de sa physiologie en pleine mutation. Elles sont aussi incontrôlables que le reste de la narration qui suit les circonvolutions d'une histoire en devenir. Plusieurs fausses couches en résultent jusqu'à la naissance de « six petites choses sanglantes qui remuaient » (p.96) et qui ne survivront pas. Si les *petites choses sanglantes* restent dans le domaine du difficilement identifiable, il en va de même pour l'histoire dont on ne devine ni le but ni la fin, du moins en partie puisque la fin rejoint le début de l'histoire. Et c'est parce que ces dimensions demeurent, somme toute, occultées qu'elles sont livrées à l'interprétation de chacun.¹⁷

Enfin, si le but de l'histoire nous échappe peut-être, il n'en reste pas moins qu'une autre fonction y répond, dans sa déclinaison narrative, s'apparente à notre interrogation de lecteur puisqu'il s'agit de la fonction de l'*errance*.

Errance

La fonction de l'*errance* s'articule selon trois types de lieux. Les premiers ont trait à l'humanité de la narratrice (la parfumerie, l'appartement d'Honoré, un café, à l'hôtel, à l'église...); les deuxièmes à son animalité (le square, les égouts, la crypte de la cathédrale, la forêt...); les troisièmes à un état intermédiaire (dans la rue, chez le marabout, à l'asile, chez Yvan, à la campagne, à la ferme de sa mère...). Certes les choses ne sont pas aussi simples que nous voudrions le croire puisqu'il arrive à la narratrice, par

¹⁶ Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, p. 44.

¹⁷ Certains éditeurs potentiels de *Truismes* avaient demandé à Marie Darrieussecq de changer la fin de son roman, estimant sans doute que cette fin n'en était pas une ! (*Marie Darrieussecq parle des Éditions P.O.L.*, p.43).

exemple, de se transformer en truie chez Honoré et de retrouver forme humaine au square. Toutefois les dispositions précédemment formulées répondent à un besoin narratif d'adéquation avec le cheminement de la narratrice. À l'image de cette progression, la tendance générale serait de trouver un lieu en rapport avec la nature, quand l'équilibre de la métamorphose penche du côté animal, et un lieu en rapport avec la civilisation, quand le penchant humain s'affirme. Entre les deux, le vague et le flou côtoient effectivement des voisinages pour le moins particuliers, comme l'asile ou les égouts. De fait se dessine une topologie qui suit les mouvements d'humeur du personnage principal selon trois orientations.

La première orientation, de la deuxième à la septième section, limite le champ d'action de la narratrice à la parfumerie, à *l'Aqualand*, à l'appartement d'Honoré et au lieu de vie du marabout. La deuxième orientation, de la huitième à la dixième section, à un grand nombre de lieux : square, égouts, hôtel, rue, Palais, prison... La troisième orientation, de la onzième à la quatorzième section, décline encore d'autres lieux : chez le marabout, dans la cathédrale, dans la crypte, dans les rues, chez Yvan, à l'étranger, au zoo, dans un camion frigo, les égouts, le musée d'histoire naturelle et finalement la ferme.

Ces trois orientations dépendent de la première fonction et du degré de transformation de la narratrice. Si la première correspond au lent mouvement vécu de sa métamorphose, la deuxième plonge, figurativement parlant, dans des lieux d'errance caractérisés, allant jusque dans les égouts, rejets et déjections de la société. La narratrice ayant passé le plan d'une métamorphose complète, son indécision, quant à la forme humaine ou animale qu'elle doit envisager, la livre donc aux affres de son appartenance ou de son ostracisme d'une société dans laquelle elle ne peut plus se situer physiquement et géographiquement. La troisième orientation s'ouvre alors vers une tentative de rencontrer un mode de survie acceptable. Autrement dit, l'errance aboutit à un lieu de compromis où la narratrice dispose, en fonction de son état de femme ou de truie, d'une habitation ou d'une forêt. Or si cet aboutissement devait être envisagé, l'errance se transformerait alors en quête dont les prémices s'avèrent prosaïques (« Je cherchais du travail » ; p.12). Elle le serait moins si nous envisagions les deux premiers mots de cette proposition *Je*

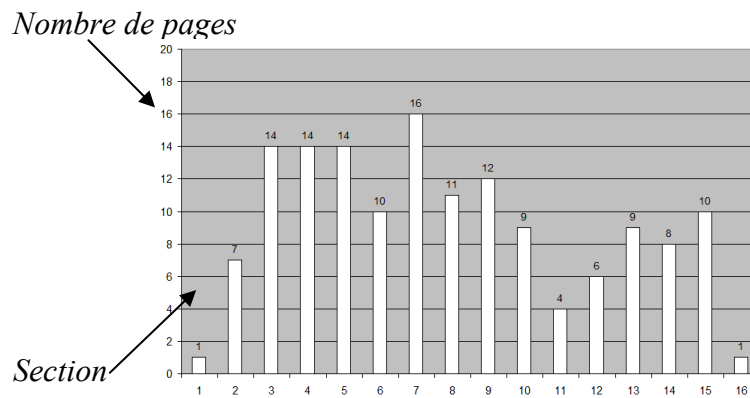
cherchais qui nous renverrait au complément d'objet direct dont nous serions, nous lecteurs, les inventeurs. Car au-delà du *comment* dont nous sommes témoins, la question absente (ou presque...) de l'histoire se pose par le *pourquoi* de la transformation ? Il y aurait ici autant de réponses que de lecteurs, ce qui en fin de compte traduirait par une évidence, ou devrions-nous dire « truisme », le profond génie de ce roman.

Conclusion

À la différence de Propp, les fonctions dans *Truismes* ne construisent pas la linéarité du récit. Elles ne s'y succèdent pas comme c'est le cas pour le conte. En réalité, elles subissent la force centripète de l'énonciation en « je » qui donne naissance à un processus de récurrences tissant des sous-réseaux spécifiques à chaque fonction. Cette écriture ne serait donc pas le résultat d'un travail planifié, mais d'une logique intuitive. C'est pourquoi ces quatre fonctions - *transformation, rencontre, sexualité, errance* - réapparaissent dans chaque séquence du récit. Individuellement, elles présentent de multiples niveaux de lecture, mais collectivement elles donnent au récit une assise qui mène le lecteur, en réaction avec l'énonciation, à une certaine intimité avec le texte. Cette familiarité présente l'avantage d'une proximité de lecture et le désavantage d'une promiscuité dont le résultat serait la contamination d'une métamorphose textuelle. Toutes les fonctions, dans leurs intrications respectives, la subiraient et tout lecteur dans son approche du texte l'endurerait également. D'observateurs attentifs, nous acquerrons finalement, par la présence des fonctions et de cette contagion à niveau multiple, le statut de voyeurs. Car si le lecteur invoqué en début de récit en est exclu en fin, seule lui reste la conscience d'avoir accompagné la narratrice dans une histoire présentée comme terminée dès la première page. Or non seulement l'histoire ne l'est pas en dernière page, mais les interprétations sur le devenir de l'héroïne restent totalement ouvertes. Notre faim de fin ne peut donc pas s'y satisfaire, laissant à notre solitude de lecteur l'attrait d'une prochaine et insatiable lecture.

Annexe**(1) Équilibrage des sections** (dans son édition P.O.L.)

En abscisse est consigné le nombre de pages par section, en ordonnée le nombre de pages.



(2) Sections du livre (dans son édition P.O.L.)

Ordre des sections	Début des sections	Fin des sections	Nombre de pages par section
1	9	10	1
2	10	17	7
3	17	31	14
4	32	46	14
5	46	60	14
6	60	70	10
7	70	86	16
8	86	97	11
9	97	109	12
10	109	118	9
11	118	122	4
12	122	128	6
13	128	137	9
14	138	146	8
15	147	157	10
16	157	158	1

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Bremond, Claude. *Communications : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966.

Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Darrieussecq, Marie. *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, (traduction française), 1985.

- Fanny Clouseau et Karine Le Bricquair. *Marie Darrieussecq parle des Éditions P.O.L.*, Paris, Presses Universitaire de Paris 10, « Entretiens », 2006.
- Grevisse, Maurice. *Le Bon Usage -- Grammaire française*, édition refondue par André Goosse, DeBoeck-Duculot, Paris - Louvain-la-Neuve, 13^e édition, 1993-1997.
- Levi Strauss, Claude. *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points », (1928)1970.
- Rosenthal Robert & Jacobson Lenore. *Pygmalion à l'école : L'attente du maître et le développement intellectuel des élèves*, Bruxelles, Casterman, trad. de l'américain par Suzanne Audebert et Yvette Rickards, 1971.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970.

Le montage et l'expérience de l'espace-temps chez Jacques Monory

Jia Zhao

Université de la Sorbonne Nouvelle

[Le temps et l'espace ne sont pas simplement une circonstance où le sujet réalise son expérience, ils constituent l'expérience elle-même. Comment les images fixes (non-temporalisées) peuvent-elles rendre l'expérience du temps et de l'espace ? Nous choisissons pour cette réflexion le cas du montage dans la peinture. Devant le montage comme discours, nous nous confrontons à une expérience de l'espace-temps différente de celle que nous avons dans notre perception « normale ». Notre interrogation sur le rapport entre le montage et l'expérience du temps et de l'espace s'appuie sur l'analyse de trois tableaux de Jacques Monory. Les trois tableaux que nous choisissons à étudier ne sont que trois modes, entre autres, de juxtaposer les espaces-temps dans l'ensemble de l'œuvre de Monory. Notre but est de dégager quelques éléments-clés d'une expérience particulière de l'espace-temps qui est sans doute partagée par beaucoup de nos contemporains. A travers ces trois tableaux, Monory essaie de nous transmettre un message : l'espace et le temps sont des expériences vécues par les individus conditionnés par leur contexte historique et social. En retour, par la construction de l'expérience spatio-temporelle c'est l'expérience de l'« être au monde » qui est mis en jeu.]

Introduction

L'expérience humaine est bâtie sur trois axiomes, comme le disait Lyotard : le sujet, le temps et le monde. Il le précise comme suit : « Il faut un sujet d'abord, l'instant d'un Je, quelqu'un qui parle à la première personne. Il y faut une disposition temporelle type Augustin, Confession XI (œuvre moderne s'il en est), où la vue sur le passé, le présent et le futur est toujours prise du point d'une conscience actuelle insaisissable. Avec ces deux axiomes, on peut déjà engendrer la forme essentielle de l'expérience : je ne suis déjà plus qui je suis, et je ne le suis pas encore. La vie signifie la

mort de ce qu'on est, et cette mort atteste que la vie a un sens, qu'on n'est pas une pierre. Un troisième axiome donne à l'expérience toute son ampleur : le monde n'est pas une entité extérieure au sujet, il est le nom commun des objets dans lesquels le sujet s'aliène (se perd, meurt à soi) pour parvenir à soi, pour vivre. »¹. Ceci dit, le temps et l'espace (le monde) ne sont pas simplement une circonstance où le sujet réalise son expérience, ils constituent l'expérience elle-même.

En effet, la représentation de nos sensations sous forme temporelle est le résultat complexe d'un travail qui combine les différents sens (sens du présent, sens de la durée, etc.) Le sentiment du temps ne découle pas de la durée objective des phénomènes, mais plutôt du changement de la perception du temps, laquelle résulte du processus permanent d'interprétation que nous opérons. « Si la durée est l'expérience du temps, le temps lui-même est toujours conçu comme une sorte de représentation plus ou moins abstraite de contenus de sensations. Autrement dit, le temps ne contient pas les événements, il est fait des événements eux-mêmes, dans la mesure où ceux-ci sont appréhendés par nous. »². De même, il n'y a non plus une espace en tant qu'entité réelle, c'est une notion formée par le sujet suivant l'évolution historique de sa perception et de ses connaissances. « L'espace n'est pas une réalité en soi dont la représentation seule est variable suivant les époques. L'espace est l'expérience même de l'homme »³.

La question se pose : comment les images fixes (non-temporalisées) peuvent-elles rendre l'expérience du temps et de l'espace ? Autrement dit, comment faire correspondre l'espace-temps représenté dans un médium qui a ses limites représentatives à l'espace-temps vécu comme expérience ? Nous choisissons pour cette réflexion le cas du montage dans la peinture. Contrairement à ce qui se passe dans l'image temporalisée comme le cinéma où le montage vise le plus souvent à donner l'illusion de la continuité par le code métonymique de l'articulation des plans

¹ François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Le Castor Astral, 1984., p. 7.

² Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, 1990, p. 79.

³ Pierre Francastel, *Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme*, Denoël/Gonther, 1977, p. 39.

(par exemple, la succession des instants chronologiques et la présentation successive des fragments d'espaces appartenant à l'espace homogène de la scène diégétique), le montage dans la peinture brise cette illusion en juxtaposant les différents espace-temps dans le même cadre. Le montage dans la peinture produit un effet de « choc » qui pourrait troubler la tranquillité du spectateur dans sa contemplation d'une image qui devrait autrement être saisie dans sa globalité⁴. Devant le montage comme discours, nous nous confrontons à une expérience de l'espace-temps différente de celle que nous avons dans notre perception « normale ».

Notre interrogation sur le rapport entre le montage et l'expérience du temps et de l'espace s'appuie sur l'analyse de trois tableaux de Jacques Monory, figure majeure de la « Figuration narrative ». Notre étude ne se veut pas systématique : le montage chez Monory n'est qu'un cas parmi d'autres (le montage comme procédé iconographique ne cesse de se renouveler depuis le cubisme), les trois tableaux que nous choisissons à étudier ne sont que trois modes, entre autres, de juxtaposer les espace-temps dans l'ensemble de l'œuvre de Monory. Notre but est de dégager quelques éléments-clés d'une expérience particulière de l'espace-temps qui est sans doute partagée par beaucoup de nos contemporains.

⁴ La globalité contemplative est un trait essentiel de la peinture par rapport au cinéma. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Benjamin compare à plusieurs endroits ces deux arts : « Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle ». Plus loin, il dit : « l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il ne peut s'abandonner à ses associations d'idées ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), dans *Œuvres III*, Folio Essais, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000. p. 269-316.

Un instant, deux temporalités

---Couleur n°1, 2002⁵

Le tableau est composé de deux parties : la partie gauche est le fac-similé d'une affiche d'un film intitulé « gun crazy ». Elle représente une femme en train de tirer sur une cible que l'on ne peut pas identifier faute de repère hors-champ. Un homme à côté d'elle essaie de l'empêcher avec toute sa force. Dans la partie droite, un homme assis dans un restaurant désert a l'air en train de méditer. Si l'on relie ces deux images montées côte à côte par une sorte de logique diégétique, on peut en déduire une histoire d'assassinat : la femme à gauche est prise dans une folie de tuer, l'homme à droite attend sa mort. Ces deux images sont raccordées par le pistolet de la femme tendu justement sur la même ligne du bord des fenêtres du restaurant. On peut dire que c'est le même instant que les personnages sont en train de vivre : l'instant de l'assassinat. Or, le même instant signifie deux temporalités tout à fait différentes, ou plutôt, les deux personnes en question ont deux expériences temporelles diamétralement opposées.

La femme assassin est prise dans son émotion qui la pousse vers l'acte de tuer, ce qui se voit à travers son visage crispé et son corps tendu. A cet instant, elle se trouve dans une sorte d'extase qui lui fait oublier elle-même. Toute son attention est concentrée sur sa cible, mettre fin à la vie de celle-ci dans le plus bref instant est son seul but. Ici, le temps se résume littéralement à un instant, le minimum d'attente pour attendre le but. En ce sens, le temps est le pire ennemi de la femme assassin, tuer devient une sorte de lutte contre le temps qui retarde, qui consume, qui angoisse. Nous aimerions baptiser cet instant un « instant explosif » qui se veut réalisé sur le champ.

En revanche, l'homme qui attend sa mort prend tout son temps pour être assassiné. Il se trouve seul dans un restaurant rempli de tables et de chaises. Le personnage est au second plan, absorbé dans ses pensées. A côté de lui sont rangés quelques ustensiles. Au premier plan est mis en avant un crâne, une allégorie de la mort. Au dernier plan est insérée une image de tigre, qui pourrait signifier l'assassin qui poursuit le personnage. Ce qui manifeste l'ingéniosité de la composition, c'est l'alignement du crâne au premier plan, de l'homme et des ustensiles au second plan et du

⁵ Pascal Le Thorel, *Monory*, Paris musée, 2006, p.243.

tigre au dernier plan. On peut lire cet alignement diagonal comme une concrétisation du temps qui immerge l'espace où se trouve l'assassiné : le temps qui s'étire en une durée, l'homme est à la fois en proie à l'assassin qui le poursuit et à la mort qui l'attend. De la poursuite à la mort, il n'y a qu'un instant : l'instant de l'assassinat - le tir de l'arme à feu. Pourtant, on sent l'étirement de cet instant, c'est donc un instant qui regroupe un flux du temps, un instant qui se répète à l'infini, c'est-à-dire, un « instant durable ».

Le contraste entre l'instant de l'assassin et l'instant de l'assassiné est renforcé par la configuration de l'espace. Le choix de l'emplacement des deux personnages dénote une intention d'extérioriser l'expérience du temps par la représentation de l'espace. L'assassin se trouve dans la rue, donc à l'extérieur. La femme et l'homme qui la retient remplissent le premier plan, l'espace est encombré par la présence des deux personnages. Comme nous l'avons indiqué plus haut, le temps que la femme assassin est en train de vivre est un « instant explosif » qui récuse la durée. Ainsi, c'est un chaînon qui ne se contente plus de sa finitude et veut sortir de la chaîne interminable dont il fait partie. Un instant qui veut sortir de la durée, c'est un instant qui s'extériorise et se met en avant.

En opposition, l'assassiné se place à l'intérieur. La composition souligne la perspective qui donne une impression de profondeur de l'espace. Les ustensiles et le crâne font partie des objets privilégiés de la « nature morte », en anglais « still life » dans laquelle la vie vivante s'arrête. Au dernier plan, l'image du tigre donne un effet de « catalogue » (nature morte faite de choses vivantes) pour reprendre l'expression de Lyotard⁶. Tout cela concourt à donner

⁶ Lyotard utilise le mot « catalogue » pour désigner l'esthétique de Monory ainsi que celle des hyperréalistes. L'art de « catalogue » réside dans des « objets exhibés pour susciter et suspendre le désir de prendre, la pulsion d'emprise. L'œil est collé par les choses montrées, elles avancent vers nous, font pression contre la paroi du tableau, nous investissent impérieusement, font ventouse ». Même quand il représente des êtres vivants en mouvement, Monory ne manque pas à « arrêter » l'image. Plus loin, Lyotard continue : « ces mouvements sont arrêtés, clichés. Même le flou évoque l'instantané photographique pris et arrêté sur un mobile doué d'une très grande vitesse. 'Tableau vivants' comme dans les dessins de

une impression d'arrêt de la vie. L'homme intercalé parmi ces « natures mortes » devient lui-même la nature morte : il ne cherche pas à dominer les objets, ni à se faire ressortir par les objets. Il est humble, il est l'un d'eux. L'« instant durable » de l'assassiné est un instant qui s'intériorise dans la chaîne temporelle. Paradoxalement, quand cet instant accepte sa position dans la durée, il dépasse sa petitesse en tant que chaînon et devient la chaîne même. Tous les instants viennent à lui, s'absorbent en lui. Un instant intériorisé dans la durée est un instant qui s'ouvre : les fenêtres transparentes donnent sur un autre paysage, un au-delà, la lumière du jour inonde partout l'intérieur du restaurant. Cette œuvre ouvre la série des tableaux qui ont pour nom commun la « couleur ». Le peintre joue ici avec les connotations des différentes couleurs ainsi que les effets émotionnels que la combinaison de ces couleurs peut provoquer. La partie gauche est imbibée dans un vert clair, tandis que la partie droite est d'un bleu foncé, emblématique de l'œuvre de Monory. Le vert est une couleur de la vitalité, il fait allusion à l'accumulation de la libido, à la charge du désir. L'assassin court vers l'« instant explosif » en ne faisant de l'accumulation libidinale qu'un processus que l'on peut brûler à toute vitesse. Son but ultime (son seul but d'ailleurs) est de décharger son énergie en un seul instant. Si la plupart du temps chez Monory, l'assassin se pose souvent comme un dandy qui tue pour la simple volupté⁷ et qui, par conséquent, retarde à l'infini la réalisation du meurtre, ici, le meurtrier perd son sang-froid dans sa course avec le temps. A l'instar de celui qui court vers la jouissance finale et perd ainsi tout le plaisir de l'érotisme, celui qui ne vise qu'à un instant perd tous les instants qui le précèdent. Paradoxalement, pris dans son élan vers l'instant explosif, l'assassin ne peut jamais l'atteindre, il est constamment dans l'instant du pré-paroxysme. Il n'y a qu'un pas à franchir, mais il n'en est pas capable, l'instant du déchargement lui échappe

Klossowski ou les photos de Zucca, c'est-à-dire natures mortes faites des choses vivantes ». Lyotard, *op.cit.*, p. 30-32.

⁷ En commentant le dandysme monorien, Lyotard cite De Quincey à propos de l'« assassinat de pure volupté » : « [...] Dans un assassinat de pure volupté, tout à fait désintéressé, où il n'y avait pas à éloigner de témoin hostile, où il n'y avait à gagner aucun butin supplémentaire, où il n'y avait à satisfaire aucune vengeance, il est claire que se hâter serait en même temps perdre tout. ». De Quincey cité par Lyotard, *ibid.*, p. 76.

pour toujours. La femme assassin mobilise toute son énergie pour tirer, mais elle n'y arrive pas (elle n'y arriverait jamais), car l'homme qui l'accompagne la retient (le destin de l'assassin-travailleur⁸). C'est la raison pour laquelle l'assassin est pris dans une hystérie. L'hystérie, c'est le déchargement libidinal échoué.

Le bleu de l'assassiné a aussi trait à la libido, mais c'est une libido qui prend son temps à se décharger. L'assassiné sent l'approche de la mort, il ne cherche pas à s'échapper ni à courir à sa rencontre, il s'immobilise, il attend que la mort vienne à lui. La mort pour lui est le déchargement suprême d'énergie qui ne se fait pas en un seul instant. Il sait parfaitement que la mort n'est pas la dissolution soudaine de soi dans l'intemporel, que mourir, c'est faire l'expérience de la durée. C'est en attendant de mourir que l'on perçoit la pure durée telle qu'elle est. En retour, grâce à la durée, la mort (re)devient une expérience vitale que l'homme moderne perd peu à peu dans son aliénation. Ainsi, l'assassiné prend tout son temps pour mourir, il n'attend pas l'instant final du déchargement de la vie, car tous les instants sont égaux pour lui, ou plutôt, tous les instants s'unissent en un seul instant qui est le présent⁹. Triomphe de l'assassiné : celui qui ne prétend à aucun instant gagne toute la durée.

⁸ Au sens où Lyotard donne à l'ouvrier dans le roman de De Quincey, qui va « épargner des secondes en se hâtant de produire sa corde plus vite que le temps de travail social moyen ne le comporte » pour sauver l'enfant des mains de l'« assassin dandy ». *Ibid.*, p. 77.

⁹ En parlant du « Sacrifice d'Isaac » du Caravage qui représente un instant immédiatement précédant le meurtre, Louis Marin évoque l'« imminence du présent » qu'Isaac ressent : « [...] l'imminence du présent au double sens que recèle toute imminence, celle d'un futur infiniment proche, d'un possible devenant réel, celle d'un désir qui tend vers son accomplissement et d'autre part, celle d'une menace d'autant plus menaçante, d'autant plus 'présent' qu'elle est à la fois indéfinie et inexorable ». Louis Marin, « déposition du temps », dans *Etudes sémiologiques, écritures, peintures*, Klincksieck, 1971, p. 290. Même si Isaac chez Caravage est dans la même situation que l'assassiné dans la « couleur n°1 » de Monory, le sentiment de la pression que l'on a devant le tableau de Caravage n'est pas aussi net que dans le tableau de Monory. Cela parce que le montage sert à ressortir deux temporalités différentes en isolant chaque image composante, ce qui ne serait sans doute pas pareil dans un tableau unique où la temporalité reste homogène, ou contagieuse s'il y en a deux. Il n'y a pas d'« imminence du présent » chez l'assassiné de Monory, car il est constamment dans le présent.

Trois espaces-temps, trois réalités

---*La voleuse n°4 1986*¹⁰ :

Le tableau intitulé « la voleuse n°4 » fait partie de la série hyponyme. Dans le premier tableau de la série, le peintre a inscrit un petit récit explicatif sous forme d'affiche : « ... la petite fille et moi nous leur échappons toujours... nous avons le même plaisir à voler dans les magasins, les boutiques de vêtements, les bijouteries très chics, nous courons parmi les couloirs, les rues des labyrinthes [...] »¹¹. Malgré le titre et l'inscription, les tableaux dans la série représentent peu des scènes de vol, par contre, le peintre se plaît à broser des scènes de retrouvailles entre la petite voleuse et son complice (soit ils courent l'un vers l'autre, soit ils s'étreignent). De l'aveu propre de Monory, la voleuse qu'il met en scène dans cette série est sa fille, tandis que le complice est le peintre lui-même. Il est évident que Monory ajoute plus de tonalité humaine et enjouée dans cette série du jeu plutôt que d'aspect criminel. C'est pourquoi la majorité des tableaux de cette série sont teintés d'amour euphorique quoi que le sentiment d'inquiétude persiste. Cela est particulièrement évident dans « la voleuse n°4 » que nous choisissons d'étudier.

Ce tableau de Monory est un peu particulier en matière de montage. Si le découpage de la plupart des tableaux monoriens se fait de façon nette (les différentes composantes du montage sont séparées l'une de l'autre et bien encadrées par des contours nets), ici les lignes démarcatives font place à une sorte de fondu. Les frontières entre images s'édulcorent, les images peuvent être perçues dans leur globalité comme un tout organique. Pourtant, ce n'est pas un espace-temps homogène qui est en représentation, nous y repérons trois ordres d'espace-temps et nous les nommons respectivement espace-temps de la mémoire, espace-temps du rêve et espace-temps de l'être (nous expliquerons le sens de ces dénominations plus loin). Ces trois espace-temps sont enchaînés entre eux sous forme circulaire, il n'y pas de commencement ni de fin, mais ils sont disposés de façon à rendre la valeur propre à chacun. L'espace-temps de la mémoire occupe tout l'arrière-plan, celui du rêve au second plan à droite, celui de l'être est au premier

¹⁰ *Monory, ibid.*, p. 182.

¹¹ L'inscription n'est pas complète dans le tableau.

plan en plein milieu. Les trois espaces sont raccordés par un objet ingénieusement disposé de façon à faire correspondre les différents espaces (la porte qui ouvre l'espace du rêve à l'espace de la mémoire ; une sorte de commode basse enchaîne l'espace du rêve à celui de l'être). La fluidité de l'enchaînement des espaces est d'autant plus sensible que tout le tableau est plongé dans un jaune clair lumineux.

On peut toujours trouver tant bien que mal un récit dans l'enchaînement de ces images : l'arrière-plan indique le temps et le lieu où se déroule l'histoire ; le second plan représente une scène de vol ; le premier plan met en avant la scène de retrouvailles. Néanmoins, le récit ainsi déduit à partir du montage n'est pas aussi cohérent qu'on le croit, les références de ces images restent ambivalentes : l'arrière-plan ne donne qu'une référence flottante de l'espace-temps, est-ce la nuit ou le jour ? Qu'est-ce que la rue a à voir avec les scènes de vol ? Qui est cette femme dans la rue ? La voleuse et son complice sont-ils au même endroit ? Qu'est-ce qui se passe entre le vol et leurs retrouvailles ? Toutes ces questions restent suspendues. L'essentiel n'est pas dans le récit, le montage n'est pas là pour recoudre les petits morceaux et dissimuler les intervalles entre ceux-ci. Le montage dans ce tableau vise plutôt à mettre en parallèle les différentes réalités que tout un chacun vit dans son expérience intérieure, en l'occurrence, l'expérience de l'espace-temps¹².

Revenons aux trois espace-temps que nous avons indiqués ci-dessus. L'arrière-plan est l'espace-temps de la mémoire. Nous entendons par la mémoire l'ensemble du temps qu'un être humain a vécu dans le passé. Dans un certain sens, le temps en tant qu'entité réelle n'existe pas, c'est un produit de la mémoire: l'instant peut se réduire à l'infini, la durée est le déroulement de la mémoire. Le passé et le futur en tant qu'expérience intérieure (est-ce qu'il existe un temps en dehors de l'expérience intérieure ?) ne sont que l'émanation de la mémoire, l'anticipation du futur étant la projection de la mémoire du passé. Il n'y a que le présent qui est tangible, mais le présent est sans cesse renouvelable, donc

¹² Toutes les réflexions ci-dessous se sont largement inspirées de la philosophie indienne de la non-dualité, notamment de l'enseignement de Sri Nisargadatta Maharaj. Cf. *Je suis*, entretiens avec Nisargadatta Maharaj recueillis par Maurice Frydman, trad. de la version anglaise, Les deux océans, 1982.

sans cesse invalidé. Au mieux, on peut dire que le présent est l'existence « infiniment instantanée » dans un espace, autrement dit le maintenant se trouve dans l'ici.

Dans ce sens, le flux du temps se déverse définitivement dans l'espace, l'espace est le dernier refuge vraisemblable. C'est sans doute pour cela que le temps de la mémoire est métamorphosé en espace dans ce tableau de Monory. L'arrière-plan donne une profondeur tant spatiale que temporelle. La rue est déserte, une femme marche dans le trottoir avec son chien. Elle vient de la profondeur et elle continue de marcher en avant. La lumière éblouissante du soleil (ou de la lune) projette de la profondeur et éclaire presque tout le tableau, est-ce la lumière divine qui donne la splendeur à toutes les expériences (en l'occurrence spatio-temporelles) de l'être humain ? La perspective (la profondeur du champ) en tant qu'invention de représentation iconographique à la Renaissance marque un jalon historique dans l'évolution de l'expérience spatiale de l'humanité : c'est le divin qui se réduit à la conscience de l'humain¹³. La perspective extériorise en même temps la durée, de la profondeur mnésique jusqu'au présent de l'être au premier plan.

L'espace-temps de la mémoire est censé être la seule réalité, car c'est la mémoire qui permet de construire l'identité d'une personne. L'espace-temps mnésique sert donc d'arrière-plan à tous

¹³ Panofsky développe une sorte de petite histoire de la perspective comme forme symbolique, il associe l'élaboration de la perspective à la Renaissance avec la rupture décisive avec la vision aristotélicienne du monde à l'époque. « [...]En effet, dans les années mêmes où la spatialité de Duccio et de Giotto, correspondant à la période de transition de la scolastique classique, était supplantée par l'élaboration progressive de la véritable perspective centrale, avec la spatialité infiniment étendue, centrée autour d'un point de vue pris arbitrairement, dans ces mêmes années la pensée abstraite consommait publiquement et de façon décisive la rupture, jusque-là toujours voilée, avec la vision aristotélicienne du monde en abandonnant la notion d'un cosmos édifié autour du centre de la terre considérée comme une limite absolue, et en développant de ce fait le concept d'un infini dont il n'y a pas seulement un modèle en Dieu, mais qui est effectivement réalisé dans la réalité empirique (c'est-à-dire, en un sens, le concept d'un 'infini en acte', *énergéia apeiron*, à l'intérieur de la nature) ». Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, précédés de la question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani, Editions de Minuit, 1975, p. 157.

les autres espaces-temps intérieurement vécus. Nous avons un autre espace en profondeur situé à droite du tableau : l'espace du rêve. Contrairement à l'espace de la mémoire qui vient loin de l'horizon et s'ouvre sur le premier plan, celui du rêve est circonscrit dans une sorte de volume enfermé de trois côtés. Par cette composition, le peintre met en avant l'aspect scénographique¹⁴ de l'espace onirique. Nous avons dit l'espace du rêve, car le temps semble spatialisé ici comme d'ailleurs dans beaucoup de rêves¹⁵. On peut repérer trois personnages dans cet espace : la voleuse, son complice et un autre homme que l'on ne peut pas identifier. Tous les trois s'absorbent dans leur propre activité : la voleuse est en train de viser une cible en avant que le spectateur ne peut pas voir ; son complice, assis près du comptoir, louche sur un coin ; l'homme non-identifiable est en train de toucher la fenêtre tout en regardant dans la direction du spectateur (est-ce la même personne que le complice ?). Ils regardent tous dans la même direction, mais leurs regards ne se convergent pas sur le même objet, ce qui donne un sentiment d'isolement total malgré leur coprésence dans le même espace. On ne peut pas dire s'ils sont vraiment dans le même espace « diégétique », on a plutôt l'impression que le même espace onirique réunit les différents espaces dispersés (ou les différents instants du déroulement du rêve). Il émerge ici une structure du récit : l'espace du rêve est le discours du narrateur qui organise l'histoire et produit tous les discours seconds.

Nous avons évoqué le côté scénographique de l'espace onirique, d'autant plus que l'hétérogénéité spatiale au sein d'un espace homogène fait penser au soliloque auquel chaque

¹⁴ « Comme le dit son étymologie, ce terme technique désigne l'art de peindre (en perspective) les décors de la scène à l'italienne-puis, plus largement l'art de planter les décors, enfin, la façon dont se sont représentés les lieux », Jacques Aumont, *op.cit.*, p.177.

¹⁵ « L'élaboration du rêve, partout où elle se produit transforme les rapports temporels en rapport spatiaux et les fait apparaître sous cette dernière forme. Supposons qu'au cours du rêve nous voyions se dérouler une scène entre deux personnes qui paraissent très petites et fort éloignées, comme si elles étaient observées à l'aide d'une jumelle de théâtre tenue à l'envers. La petitesse, l'éloignement ont un sens identique, ils traduisent l'éloignement dans le temps et nous comprenons qu'il s'agit là d'une scène appartenant à un passé lointain. », Freud cité par Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Les cahiers de l'auto-visuel, 1977. p. 17.

personnage se livre. Chacun est noyé dans ses propres expériences sensorio-émotionnelles : la vigilance de l'homme qui louche, l'absorption extatique de la voleuse dans son attention sur la cible, le décalage entre l'acte de l'homme non-identifiable et le point focal de son attention. D'une part, l'homme perd la capacité du contact avec les autres dans sa noyade dans les expériences, d'autre part, il se perd soi-même dans sa course sans arrêt vers les expériences. En ce sens, l'espace du rêve est bel et bien l'espace du désir, car le désir pousse l'homme dans sa recherche de diverses expériences afin d'oublier la vacuité de l'existence. La peinture de Monory est bel est bien la peinture du dandy, car le dandy est celui qui se perd dans ses expériences indifférenciées¹⁶.

Il n'est pas étonnant que l'espace-temps onirique et l'espace-temps mnésique débouchent sur l'espace-temps de l'être situé au milieu du premier plan. En fait, le mot d'espace-temps n'est plus valable dans ce cas, car il n'y a plus d'espace ni de temps, l'espace-temps s'efface devant le pur être. La voleuse et son complice se retrouvent dans un lieu qui ne se distingue pas d'avec d'autres lieux, l'espace, s'il y en a, s'ouvre de tous côtés vers d'autres espaces. Il n'y pas de profondeur comme dans l'espace de la mémoire et celui du rêve, car la profondeur connote le temps et que le temps disparaît dans le pur être. Devant celui-ci, le désir se rétrécit, même la mémoire s'arrête : la rature d'une photo par des courbes blanches connote l'effondrement de la mémoire. L'homme sans mémoire ni désir est celui qui est dépourvu de son identité personnelle pour se fondre dans la non-identité de la transcendance : la lumière se projetant de loin éclaire les deux personnages qui s'étreignent sans que l'on voie leur visage. La voleuse et son complice servent de double l'un à l'autre, la retrouvaille des deux personnages signifie la retrouvaille de l'homme avec lui-même. Le bonheur, dit Hegel, c'est se retrouver soi-même dans son être. Le pur être, dirions-nous, c'est se retrouver soi-même ici et maintenant.

¹⁶ Lyotard voit en jésuites « la même morphologie perverse, la même incapacité d'investir et la même jouissance dans l'imprudence libidinale qui est aussi l'extrême prudence, la même relation au jeu (comme on dit jouer avec le feu), la même indifférence dans la recherche des plus grandes différenciations, le même flegme de la passion que chez le dandy et que chez le capital ». Pour Lyotard, le dandy est « jésuite sans Jésus » qui se préoccupe de « se perdre et sans rien donner, sans se donner ». Lyotard, *op.cit.*, p. 57, 58.

Instant sublime, geste éternisé

---*Opéra glacé n° 9, 1975*¹⁷ :

La série « opéra glacé » a pour but de représenter la vie humaine saisie sur le vif dans ses moments les plus dramatiques. Tous les tableaux dans la série décrivent un instant arrêté dans son plein développement, c'est souvent le paroxysme de l'évolution de l'action qui est mis en image. Ces instants du paroxysme, contrairement à ce que Lessing croyait, envoûtent le spectateur et le mettent dans un état d'extase dans lequel justement l'imagination s'arrête¹⁸. Le tableau n° 9 dans la même série saisit trois moments différents reliés par le même geste. Il s'agit du geste sublime déployé dans sa dimension quelque peu pathétique. L'« opéra glacé » en l'occurrence, c'est le sentiment sublime instantané et extériorisé par le corps humain. En revanche, le geste, arrêté dans son plein déploiement, est en quelque sorte muséifié par l'instant sublime qui lui attribue une signification en le délivrant de son caractère éphémère dans l'enchaînement de l'action.

Les trois instants se déroulent dans des espaces-temps différents. En haut à droite dans un rectangle de taille moyenne est représenté un morceau de la façade d'un monument historique. Le morceau est centré sur une statue d'un groupe composé par une femme nue entourée par d'autres personnes aussi nues. La femme entourée déploie ses bras grands ouverts en regardant en bas. En haut à gauche dans un rectangle minuscule, on voit un chef d'orchestre en train de diriger. Il ouvre ses bras avec sa baguette, bouche béante. La troisième image épouse le cadre du tableau, les

¹⁷ *Monory, op.cit.*, p. 139.

¹⁸ Pour Lessing, l'artiste doit choisir un moment fécond puisque la peinture est contrainte de représenter un seul moment. « Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir des choses. Or dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant s'élever au-dessus de l'impression sensible, elle doit se rabattre sur des images plus faibles et craindre de se limiter à ce qui lui paraît dans la plénitude du visible. » Lessing, *Laocoon*, édition française intégrale, coll. Savoir : sur l'art, L'Hermann éditeur des sciences et des arts, 1990, p. 56.

deux autres y sont insérées. Cette image représente l'instant de l'explosion : les constructions éclatées en morceaux qui s'envolent en l'air ; un soldat sortant de sa voiture est en train de tirer sur un autre soldat ; en premier plan à gauche le soldat-cible a l'air de s'effondrer, il se renverse en arrière, son bras droit dirigé vers le haut. Le montage a pour but de creuser les significations du même geste dans des circonstances différentes. Le peintre veut nous montrer par la juxtaposition des trois images de bras ouverts comment le même geste peut produire le même pathos du sublime dont le sens varie d'une image à l'autre : une espèce de petit panorama de la typologie du sublime lié à l'idée de la transcendance.

L'image de statue rattachée au monument historique ne présente pas un instant proprement dit. Le monument historique relève du domaine de l'éternité, c'est un instant inscrit une fois pour toute dans l'histoire de l'humanité. Le monument historique trahit la volonté de l'homme de simuler l'aura de la transcendance en la rendant géographiquement plus proche de lui et en condensant l'histoire en un instant¹⁹. En effet, la transcendance est un lointain en double sens : d'une part elle est l'Au-delà en opposition de l'Ici-bas, d'autre part elle est l'éternité sans commencement ni fin, partant intemporel. Capturer l'espace-temps infini dans la finitude d'un monument concret et limité, devant lequel se provoque le sentiment du sublime, voilà l'ambition de l'humanité à rendre la transcendance. Il y a une double opération

¹⁹ Benjamin a donné plusieurs descriptions de l'aura. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », il définit l'aura d'une œuvre d'art comme « le *hic et nunc* de l'œuvre d'art-l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». Plus loin, il évoque l'aura d'un objet historique en disant que « ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique », tandis que l'aura d'un objet naturel se définit comme « l'unique apparition d'un lointain ». Dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », il évoque brièvement l'aura d'un objet offert à l'intuition comme « l'ensemble des images qui, surgies de la *mémoire involontaire*, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage ». Nous entendons ici par l'aura de la transcendance l'ensemble des images, ses sensations, des idées provoquées par la perception directe de la transcendance. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *l'Œuvre III, op.cit.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Ibid.*, p. 329-390.

de substitution: celui de la transcendance au-delà de la perception par le sentiment humain du sublime ; celui du sublime en tant que sentiment par le sublime en tant que représentation.

Pourtant, la transcendance n'est pas séparée de l'homme, le divin s'incarne dans l'humain. A ce stade de l'histoire, l'homme est encore un être complet, il n'est pas aliéné de ?? la transcendance, c'est-à-dire de son origine. Un être complet est en harmonie avec lui-même et avec le monde, car il voit en lui-même et le reste du monde la même incarnation de la transcendance. Il aime mettre en représentation la transcendance, parce qu'il en fait partie intégrante. Pour lui, représenter la transcendance c'est se représenter lui-même, et *vice versa*. D'où la statue de groupe plaquée sur avec la construction. Le groupe de gens nus dansant et se réjouissant ne connaît pas le clivage intérieur, il s'inscrit dans l'espace-temps infini et dépasse pour cela la finitude de leur corps. Ils n'ont pas besoin d'aller chercher la transcendance ailleurs, elle est tout proche d'eux, elle est dans la vie, elle est dans ce monument sublime, elle est dans tout un chacun. Les bras ouverts de la femme que l'on trouve au milieu symbolise le geste triomphal de l'humanité euphorique dans son enfance : elle accueille tout comme émanation de la transcendance, elle célèbre le sublime transcendantal en se célébrant elle-même.

Avec l'évolution du temps, l'histoire de l'humanité passe du geste de la femme triomphante à celui du chef d'orchestre. En même temps, on passe de la monumentalisation du sublime dans l'espace à sa fluidisation dans la durée. Ce qui fait la nuance entre la vue et l'ouïe, c'est que l'on a plus tendance à identifier ce que l'on voit comme objet de perception en dehors du sujet et à incorporer ce que l'on entend comme une partie du sujet. Cela explique peut-être partiellement pourquoi la musique prête davantage à la méditation que l'art visuel, d'autant plus que la musique est un art de durée et que la durée est plus en accord avec la mémoire qui est le moteur de la construction de l'identité du sujet.

Le sentiment de sublime provoqué par la musique intervient au moment où la transcendance commence à se séparer de l'homme. Au lieu de se voir partie intégrante de la transcendance, l'homme transforme celle-ci en une expérience qu'il vit et qu'il peut incorporer en lui-même. Pourtant, l'expérience n'est pas immanente au sujet, car dans l'expérience il y a toujours le monde

(l'espace) et la mémoire (le temps). L'expérience est quelque chose que l'homme doit acquérir avant et mémoriser après, elle n'est pas immanente pour lui. Ceci dit, la dualité sujet-objet est essentielle pour faire une quelconque expérience. Ainsi, le divin n'est plus consubstantiel à l'humain, il devient une expérience à acquérir. Au lieu de se maintenir intact, l'homme recherche les expériences afin de se compléter par l'objet. C'est le moment où l'épopée fait place au roman, l'homme tombe dans la triste solitude dans sa recherche de l'expérience intérieure²⁰. Le clivage intérieur est inévitable avec la dualité divin-humain, l'homme n'est plus en harmonie avec lui-même ni avec le monde. Les bras ouverts du chef d'orchestre et sa bouche béante fait référence à l'homme qui se trouve dans une sorte d'extase. L'extase veut dire sortir de soi-même, s'oublier et se réfugier dans l'expérience.

Qu'en est-il quand l'expérience devient impossible ? C'est ce sur quoi le peintre s'interroge dans la troisième image qui est l'éclatement de l'espace et la mort de l'homme. L'époque moderne a réussi à évacuer le divin de l'humain, la soi-disant postmodernité avance encore plus loin dans cette voie en suspectant toute notion de transcendance. Le sentiment de sublime fait même l'objet de raillerie, parce que notre époque ne produit plus de sublime. Non seulement l'homme a détrôné la transcendance, mais il se coupe la seule voie qui lui reste vers celle-ci, à savoir, l'expérience. L'individu est aliéné de son environnement à cause du rétrécissement de l'expérience collective²¹, il est aussi bien aliéné

²⁰ Benjamin a une jolie comparaison pour la distinction entre l'épopée et le roman. « Pour l'épopée, l'existence est un océan. Rien n'est plus épique que l'océan. Bien entendu, on peut adopter à son égard toute sorte d'attitudes. Par exemple, s'allonger sur la plage, écouter le ressac et ramasser les coquillages qu'il rejette. C'est ce que fait le poète épique. On peut aussi voyager sur l'océan. On peut le faire pour de nombreuses raisons, ou même sans aucune. On peut partir en mer et puis, au large, aucune terre en vue, rien que la mer et le ciel, entreprendre une croisière. C'est ce que fait le romancier. Il est vraiment solitaire et muet. », Benjamin, « La crise du roman », dans *Œuvre III, op.cit.*, p.189-197.

²¹ « Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie

de lui-même parce que l'expérience personnelle qu'il pourrait avoir est uniformisée, standardisée et mise en marchandise. Le monde n'est plus celui qui lui était consubstantiel ni celui qu'il essayait de rejoindre par l'expérience, mais un monde qui lui est étranger, même étanche. Le rapport qu'il a à lui-même n'est plus l'harmonie ni le clivage, mais l'« insoutenable légèreté de l'être ». L'homme dépourvu de la transcendance et rompant avec la voie de l'expérience vit dans la vacuité du sens.

L'aspiration à l'absolu est enracinée chez l'être humain, l'homme a besoin de la transcendance pour dépasser sa finitude, quelque soit le moyen. Pourtant, la question est que quand la transcendance n'est plus en lui ni en dehors de lui (c'est-à-dire qu'il est encore possible de l'acquérir par l'expérience), où peut-il encore aller la chercher ? La réponse est sans doute ceci : il ne peut que se construire une transcendance au prix de sa propre existence. Mettre en scène la mort par le geste sublime tendu vers le ciel, transformer la destruction de l'existence en une espèce d'« opéra glacé », là réside le bouquet final de la quête instinctive de la transcendance chez l'humanité.

Conclusion :

On voit que la composition des tableaux de Monory demeure conforme au schéma hérité du *Quattrocento*. Le montage auquel il procède ne vise pas à décomposer l'espace et le temps comme le font les artistes du cubisme analytique²². Au contraire, il conserve la visibilité des espaces-temps uniques pour les mettre en parallèle. Son montage ne passe pas par le « démontage » et le « remontage », c'est plutôt un procédé de « rajout ». En d'autres termes, le montage monorien n'a pas pour but de détruire un instant pour mettre à nu le caractère fabriqué, reconstitué, synthétique de l'« instant prégnant », il conserve chaque « instant

commune », Paul Valéry cité par Benjamin, dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op.cit.* p. 360.

²² « [...] les principes du cubisme analytique consistent pour l'essentiel, on le sait, à tirer les conséquences de la leçon de Cézanne selon laquelle toute figure naturelle peut se décomposer en volumes simples (sphères, cubes, etc.), et d'autres part à multiplier les points de vue différents sur le même sujet à l'intérieur d'un seul tableau. Ce second principe amène à construire le tableau comme un collage imaginaire de fragments possédant chacun sa logique spatiale et aussi, souvent, sa logique temporelle. » Jacques Aumont, *op.cit.*, p. 189.

prégnant » ainsi que leur teneur sentimentale en vue de faire contraster les diverses expériences spatio-temporelles.

« Couleur n°1 » révèle les deux visages d'un même instant, celui-ci peut être vécu comme un « instant explosif » ou une simple durée, la perception distinctive des différentes modalités temporelles (en l'occurrence le sens de l'instant et celui de la durée) est brouillée. « La voleuse n°4 » enchaîne trois espaces-temps différents et les fait correspondre à trois réalités différentes, à savoir la mémoire, le rêve et le pur être. C'est ainsi que les espaces-temps comme construction objective se transmutent en expérience intérieure. « Opéra glacé n°9 » rapproche trois instants en les examinant sous un même angle : le sublime. Les trois instants semblables transmettent trois significations différentes d'une même expérience.

A travers ces trois tableaux, Monory essaie de nous transmettre un message : l'espace et le temps sont des expériences vécues par les individus conditionnés par leur contexte historique et social. En retour, par la construction de l'expérience spatio-temporelle c'est l'expérience de l'« être au monde » qui est mis en jeu. C'est pour cela que le montage de Monory n'est pas analytique ni critique, il est romantique. La juxtaposition de diverses perceptions spatio-temporelles éveille chez le spectateur une nouvelle expérience reconstruite, chargée d'une forte teneur sentimentale : il est émerveillé par l'épaisseur de son expérience existentielle.

BIBLIOGRAPHIE

Aumont, Jacques. *L'image*, Nathan, 1990.

Benjamin, Walter. *Œuvre*, Folio Essais, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000.

Bergala, Alain. *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Les cahiers de l'auto-visuel, 1977.

Francastel, Pierre. *Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme*, Denoël/Gonther, 1977.

Frydman, Maurice. *Je suis*, entretiens avec Nisargadatta Maharaj recueillis par Maurice Frydman, trad. de la version anglaise, Les deux océans, 1982.

Lessing, *Laocoon*. édition française intégrale, coll. Savoir : sur l'art, L'Hermann éditeur des sciences et des arts, 1990.

Le Thorel, Pascal. *Monory*, Paris musée, 2006.

Lyotard, François. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, *Monory*, Le Castor Astral, 1984.

Marin, Louis. *Etudes sémiologiques, écritures, peintures*, Klincksieck, 1971.

Panofsky, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, précédés de la question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani, Editions de Minuit, 1975