

J
I
N
G
U
A
T
E
K

**LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE**



Nos. 13-14/2023 *La Solitude*

Editura POLITEHNIUM Iasi

J
I
N
G
U
A
T
E
K

LES CAHIERS LINGUATEK –

**Revue semestrielle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication
LINGUATEK, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie.**

Revue signalée FABULA.ORG et indexée en CEEOL

Éditeur en chef : Doina Mihaela Popa

Éditeurs assistants : Daniela-Lucia Panainte, Evagrina Dîrțu

Comité de rédaction:

Ioana Baci, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Bianca-Iuliana Franke, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Mariana Mantu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Lucia-Alexandra Tudor, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Comité scientifique:

Farrah Bérubé, Université du Québec à Trois Rivières, Canada

Irina Lungu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Neculai Eugen Seghedin, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Gabriel Asandului, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Cristiana Bulgaru, Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie

Felicia Dumas, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Atmane Bissani, Université de Meknès, Maroc

Diana Gradu, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Régine Atzenhoffer, Université de Strasbourg, France

Laura-Carmen Cuțitaru, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Beatrice Adriana Balgiu, Université Polytechnique de Bucarest

Olivia-Cristina Rusu, Académie d'Études Économiques, Bucarest, Roumanie

Laura Ioana Leon, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași, Roumanie

Claudia Elena Dinu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași

Simina Mastacan, Université « George Bacovia » de Bacău, Roumanie

Elena Petrea, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad »
de Iași, Roumanie

Elena Velescu, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad »
de Iași, Roumanie

Mirela-Cristina Pop, Université « Politehnica » de Timișoara, Roumanie

Anaïda Gasparian, Université Française d'Arménie, Erevan

Maribel Peñalver Vicea, Université d'Alicante, Espagne

Dan Galațanu, Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie

Dahi Mhamed, Université « Mohamed V », Rabat, Maroc

Responsable du numéro : Doina Mihaela Popa

ISSN 2601-0313 ISSN-L 2559-7752

Les Cahiers Linguatek

Volume VII / Nos. 13-14 / 2023

LA SOLITUDE

Editura POLITEHNIUM Iași

*Note : La responsabilité pour le contenu des articles appartient
exclusivement aux auteurs*

Illustrations : Maria-Luisa Țuculeanu, Iași, Roumanie

TABLE DES MATIÈRES

Argument / 6

LA SOLITUDE / 7

- Eléonore QUINAUX, *UNE CÉCITÉ RÉVÉLATRICE D'UNE SOLITUDE BIENFAITRICE* / 8
Caio Vinícius RUSSO NOGUEIRA, *LES MASQUES DE LA SOLITUDE DANS TRAVESTI DE MIRCEA CARTARESCU* / 26
Felicia DUMAS, *LA SOLITUDE DANS LES RÉCITS HAGIOGRAPHIQUES DE LANGUE FRANÇAISE* / 38
François CHANTELOUP, *GUSTAVE ROUD, UNE SOLITUDE PEUPLÉE* / 50
Emilie CAUVIN, *LA SOLITUDE ET L'INTIME DANS LES LETTRES DE MISTRISS FANNI BUTLER DE MADAME RICCOBONI* / 64
Atmane BISSANI, *LA SOLITUDE DE L'ARTISTE. ÉLÉMENTS DE LECTURE DE « LA PART MANQUANTE » DE CHRISTIAN BOBIN* / 76
Mihaela Iuliana DUDEANU, *J.-M. G. LE CLEZIO ET SES PERSONNAGES SOLITAIRES* / 84
Sofia Benjelloun-TOUIMI, *LA SOLITUDE POÉTIQUE CHEZ YVES BONNEFOY OU L'OUVERTURE SUR LE POSSIBLE* / 101
Juan Luis ROLDÁN ROMERO, *LA REPRESENTACIÓN DE LA SOLEDAD EN HASTA QUE LA MUERTE DE JOSÉ B. ADOLPH* / 123
Šárka NOVOTNÁ, *LE DRAME SOLIPSISTE DES VIOLENCES CONJUGALES : QUELQUES REPRÉSENTATIONS DU PHÉNOMÈNE DANS LA CULTURE FRANÇAISE* / 136
Minh HOANG PHAM, *SOLITAIRE HEUREUX. UN DIALOGUE ENTRE ROUSSEAU ET BOUDDHA* / 171
Olfa BOUASSIDA SOULI, *RECITS D'EXIL SUR SCÈNE : LE DERNIER CARAVANSERAIL D'ARIANE MNOUCHKINE* / 181
Bianca-Iuliana FRANKE MISINCIUC, *UNIQUE WORDS AND THE CULTURAL CONCEPTS BEHIND THEM: DISCOVERING THE WORLD THROUGH LANGUAGE* / 190
Nadia TEBBINI, *GEOMETRIE DELL'ALIENAZIONE : LA LOTTA TRA POTERE E MALATTIA IN TRE RACCONTI DI DINO BUZZATI* / 197
Nicole SALIBA-CHALHOUB, *LA LITTÉRATURE COMME DIVAN DE LA PSYCHOSE OU LA COMMUNAUTÉ DES FOUS DANS UNE CHAMBRE EN ALLEMAGNE DE CARLA MALIANDI* / 209
Dieudonné Achille Ozi GAGBÉI, *DE LA SOLITUDE DANS LES PENSÉES DE PASCAL* / 220
Imen JEMAI, *L'ÉCRITURE DE L'EXIL DANS LES ŒUVRES DE MALIKA MOKEDDEM* / 230

VARIA / 239

- Michel GOLDBERG, Laurence BRUNET, *LE COURRIER DES LECTEURS ET DES MIGRANTS. QUE DIT-ON DES MIGRANTS QUAND ON PARLE D'AUTRE CHOSE?* / 240
Laura Ioana LEON, *APPROACHING CULTURE IN ESP CLASSES THROUGH AN UNDERSTANDING OF GENDER INEQUALITY AND DISTORTED REALITIES IN NEIL SIMON'S "PLAZA SUITE" AND TAFFY BRODESSER-AKNER'S "FLEISHMAN IS IN TROUBLE"* / 256
Jihane TBINI, *IMAGINAIRES DE LA CRISE DANS LA MER DE JULES MICHELET* / 267
Saïd OUCHARI, *DÉSENCHANTEMENT ET BROUILLAGE IDENTITAIRE DANS L'ŒUVRE DE KHATIBI* / 277

Comptes rendus / 286

- Evagrina DÎRȚU, *Ioana Baciu, Nature and Culture in the American Gothic* / 287
Mariana MANTU, *Gabriel Liiceanu, Exitus* / 290

CONTENTS

Argument / 6

THE LONELINESS / 7

Eléonore QUINAUX, *A BLINDNESS REVEALING A BENEFICIAL LONELINESS* / 8

Caio Vinícius RUSSO NOGUEIRA, *THE MASKS OF SOLITUDE IN 'TRAVESTI' BY MIRCEA CĂRTĂRESCU* / 26

Felicia DUMAS, *SOLITUDE IN THE FRENCH-LANGUAGE HAGIOGRAPHIC NARRATIVES* / 38

François CHANTELOUP, *GUSTAVE ROUD, A POPULATED SOLITUDE* / 50

Emilie CAUVIN, *SOLITUDE AND PRIVACY IN LETTRES DE MISTRIS FANNI BUTLERD BY MADAME RICCOBONI* / 64

Atmane BISSANI, *THE ARTIST'S SOLITUDE. ELEMENTS FOR A READING OF "LA PART MANQUANTE" BY CHRISTIAN BOBIN* / 76

Mihaela Iuliana DUDEANU, J.-M. G. *LE CLEZIO AND HIS SOLITARY CHARACTERS* / 84

Sofia Benjelloun-TOUIMI, *POETICAL SOLITUDE AT YVES BONNEFOY OR THE OPENNESS TO POSSIBILITY* / 101

Juan Luis ROLDÁN ROMERO, *REPRESENTATION OF LONELINESS IN JOSÉ B. ADOLPH'S HASTA QUE LA MUERTE* / 123

Šárka NOVOTNÁ, *THE SOLIPSISTIC DRAMA OF DOMESTIC VIOLENCE: SOME REPRESENTATIONS OF THE PHENOMENON IN FRENCH CULTURE* / 136

Minh HOANG PHAM, *HAPPINESS IN SOLITUDE. A DIALOGUE BETWEEN ROUSSEAU AND BUDDHA* / 171

Olfia BOUASSIDA SOULI, *STORIES OF EXILE ON STAGE: 'THE LAST CARAVANSERAIL' BY ARIANE MNOUCHKINE* / 181

Bianca-Iuliana FRANKE MISINCIUC, *UNIQUE WORDS AND THE CULTURAL CONCEPTS BEHIND THEM: DISCOVERING THE WORLD THROUGH LANGUAGE* / 190

Nadia TEBBINI, *GEOMETRIES OF ALIENATION: THE FIGHT BETWEEN POWER AND ILLNESS IN THREE TALES BY DINO BUZZATI* / 197

Nicole SALIBA-CHALHOUB, *LITERATURE AS THE COUCH OF PSYCHOSIS OR THE COMMUNITY OF LUNATICS IN A GERMAN ROOM BY CARLA MALIANDI* / 209

Dieudonné Achille Ozi GAGBÉI, *FROM SOLITUDE IN PENSÉES OF PASCAL* / 220

Imen JEMAI, *WRITING ABOUT EXILE IN THE WORKS OF MALIKA MOKEDDEM* / 230

MISCELLANEOUS / 239

Michel GOLDBERG, Laurence BRUNET, *READERS' LETTERS AND MIGRANTS. WHAT DO WE SAY ABOUT MIGRANTS WHEN WE TALK ABOUT SOMETHING ELSE?* / 240

Laura Ioana LEON, *APPROACHING CULTURE IN ESP CLASSES THROUGH AN UNDERSTANDING OF GENDER INEQUALITY AND DISTORTED REALITIES IN NEIL SIMON'S "PLAZA SUITE" AND TAFFY BRODESSER-AKNER'S "FLEISHMAN IS IN TROUBLE"* / 256

Jihane TBINI, *CRISIS IMAGINARY IN JULES MICHELET'S LA MER* / 267

Said OUCHARI, *DISENCHANTMENT AND IDENTITY BLURRING IN THE WORK OF ABDELKÉBIR KHATIBI* / 277

Book Reviews / 286

Evagrina DÎRȚU, *Ioana Baciu, Nature and Culture in the American Gothic* / 287

Mariana MANTU, *Gabriel Liiceanu, Exitus* / 290

ARGUMENT

De l'Antiquité jusqu'à nos jours, depuis Antigone, dont le cri perce encore l'âme collective, lorsqu'elle murmure « *Je suis toute seule* », jusqu'à Robinson Crusoé, la *Solitude* semble toujours avoir été *le mal du siècle* ; Michel Tournier en fait preuve, en déchiffrant en chaque individu un Robinson moderne et malheureux, un « *héros de la solitude* » : « *Jeté sur une île déserte, orphelin de l'humanité toute entière, il lutte contre le désespoir, la crainte de la folie et la tentation du suicide. Or il me semble que cette solitude grandissante est la plaie la plus pernicieuse de l'homme occidental contemporain. L'homme souffre de plus en plus de solitude, parce qu'il jouit d'une richesse et d'une liberté de plus en plus grandes* », écrit-il dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

Le thème de la *Solitude*, qui a séduit la plupart des artistes et des écrivains (pour n'en rappeler que Pascal, Cervantes, Dostoïevski, Camus, Buzzati, Sartre, Kundera ou Ionesco), nous a offert le privilège de réunir, dans les pages de ce dernier numéro des *Cahiers*, des auteurs de plusieurs coins du monde, et qui, sans se connaître, forment ici une même famille, apparentés, dans leur belle diversité, par cette hantise commune : (d)écrire la *Solitude*.

La deuxième partie de la revue appartient aux auteurs ayant illustré les sections *Varia* et *Comptes rendus* avec des articles qui viennent parfaitement compléter notre numéro 13-14/2023 des *Cahiers Linguatek*.

Intime ou grégaire, atroce ou serein, lucide ou irrationnel, violent ou introverti, ce sentiment disséqué à *cœur ouvert* par les auteurs que nous remercions vivement d'y être présents, recouvre, dans les pages des *Cahiers*, toutes les nuances de l'âme humaine, du désespoir à la folie, de l'isolement à l'exil et à l'aliénation.

Pour autant, cette merveilleuse rencontre hétéroclite témoigne également d'un effet contraire et spectaculaire : *lire*, cela dénonce et déstabilise justement le cœur amer de la *Solitude* et la *lecture* reste son remède (ne fut-il que passager) le plus efficace ; nous cessons d'être seuls. Ernest Hemingway le dit d'ailleurs mieux que personne dans *A Farewell to Arms* : « *we were never lonely and never afraid when we were together* ».

La coordinatrice

LA SOLITUDE

UNE CÉCITÉ RÉVÉLATRICE D'UNE SOLITUDE BIENFAITRICE / A BLINDNESS REVEALING A BENEFICIAL LONELINESS

Eléonore QUINAUX

Haute École Bruxelles Brabant/ Université de Liège, Belgique

equinaux@he2b.be

Abstract Loneliness can resonate within us as a synonym of wandering, boredom, and therefore be a word filled with a pejorative impression. However, Belgian authors of the 20th century such as Maurice Maeterlinck, Robert Poulet or even François Emmanuel preferred to interpret this withdrawal of being towards the world as a beneficent source. Like Schopenhauer or a Spenglerian vision of human evolution, these writers invite us to discover in this solitude the opportunity to experience a unique learning experience, in harmony with nature, offering the possibility of leaving the infertile swarming of a dying society. To be alone is to agree to enter an initiation rite that recognizes the world artificially built by humans as a dead end, as a decoy. The absence of loneliness diverts us from our deepest aspirations. Reduced to being only one element among others, drowned by beliefs, declining under the weight of deadly progress, man avoids the reality of his self and its meanderings. However, to encourage the reader to deeply perceive the favorable character of a solitude that everyone avoids out fear of emptiness, what could be more striking than to highlight blind figures? These modern magi show us the benefits of a solitude of which they master, through their closed corporeality for any sighted individual, the mysteries that the mass think frightening.

Keywords: Blindness ; Loneliness ; Belgian authors ; Rebirth ; Positive isolation ;

La littérature belge est animée, depuis l'élan symboliste dont elle se pare en sa période fin de siècle, d'un goût particulier pour la solitude. Séjour du poète, haut lieu d'inspiration esthétique, immersion réflexive totale, la solitude permet à l'humain de s'écarter des faux-semblants sociétaux pour se connecter à son âme, à son intériorité. Si l'homme souhaite progresser moralement, hors de tout système traditionnel comme celui de l'organisation du monde à travers un *medium* sensoriel tel que la vue, il lui faut opérer un repli envers tout ce qui distrait son esprit. S'il parvient à entrer dans une solitude qui s'apparente non à un ennui constant, à un désenchantement total, mais à une recherche interne active, l'individu découvrira le sens caché de l'univers, un monde d'entités suprasensibles, les aspirations de son moi profond jusqu'alors enchaîné aux préceptes arbitraires de sa communauté et acceptera les événements inhérents à l'acte de vivre.

Cette démonstration d'une solitude didactique et positive se comprend davantage au regard du lecteur ou du spectateur si le personnage est atteint de cécité. Or, les lettres belges nous proposent, grâce à l'ouvrage théorique de Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles* (1896), et à ses applications théâtrales antérieures contenues dans sa *Petite trilogie de la mort* (1890-1891) de découvrir l'enseignement d'êtres visuellement

manquants, socialement exclus dans un monde où le domaine visuel règne, mais progressivement avertis de la richesse de leur déréliction. Certes, la révélation qu'entraîne la claustration signifiante n'est pas agréable à percevoir pour l'homme qui refuse constamment d'affronter la réalité, mais elle est nécessaire à la compréhension de l'existence humaine profonde.

Quittant la présentation d'un monde inspiré par un pessimisme schopenhauerien pour un espace dont la répartition est davantage de nature spenglérienne, *La nuit d'obsidienne* (1992) de François Emmanuel nous convie à rencontrer une solitude bienfaitrice, initiatrice d'un voyage primal du narrateur guidé par des figures aveugles dans une conception géographique qui illustre comment un moi disharmonieux peut recouvrer la paix en mourant à la communauté terrestre qu'il a naguère connue pour renaître dans un tout où son moi s'accorde avec ceux de ses ancêtres.

Enfin, nous nous intéresserons à l'expérience de déréalité opérée par Marcel Pantionis, héros du roman *Les Ténèbres* (1957) de Robert Poulet. Délaissant le sens de la vue pour une solitude perçue comme mortifère par son entourage, ce personnage s'enfonce dans une réalité seconde, régénératrice de son être, mais inaccessible à ceux qui s'encombrent du poids d'autrui. Toutefois, à défaut de pouvoir convaincre sa famille ou le corps médical du bienfait d'une solitude désirée, Poulet, grâce à la voix de Pantionis, enseigne à son lectorat que si la solitude effraie et se confond avec une forme de mort corporelle, elle nous invite à trouver un endroit dans lequel notre système sensoriel cède sa place aux volontés de l'esprit et nous éveille à un monde caché, correspondant davantage à nos aspirations et à notre caractère profonds. L'effet contaminant de l'écriture de Poulet du narrateur vers le narrataire transforme la solitude en un élément générateur d'écriture, de pensée, de renouvellement que tout humain se doit d'expérimenter s'il ne veut mourir sans connaître les subtilités d'un monde à la fois intime et infini et ne pas s'enliser dans une existence constituée de répétitions.

Solitude et théorie de l'intériorité

Maurice Maeterlinck (1862-1949) désire suivre la volonté d'un auteur comme Charles Morice (1860-1919) et faire du théâtre *l'église de la religion future* (Henry, M.J., 1927: 68). Toutefois, il est nécessaire que le spectateur comprenne l'enjeu de pièces dramatiques dotées de personnages désincarnés, laissant davantage de place à la réflexion qu'à l'action. Maeterlinck crée un théâtre dont les acteurs semblent presque absents, à l'image de marionnettes, à leur corporalité afin que chacun se concentre sur les non-dits textuels. En effet, l'idéal scénique maeterlinckien serait d'obtenir un jeu qui ne distrairait pas le public. Peu importe l'aspect anatomique des êtres, peu importe la splendeur des décors, il efface tout ce sur quoi un œil peut s'attarder ou rêvasser en ignorant l'essentiel: l'intériorité humaine.

Conformément à l'essai *le Trésor des humbles* (Maeterlinck, M., 1896), le symboliste belge veut avant tout que les hommes apprennent à apprécier une forme de solitude, celle qui nous aide à nous détacher du monde extérieur, synonyme, pour lui, de futilité. Il faut que tout homme s'entraîne à écouter la révélation du *tragique quotidien* (Debenedetti, J.M., 1984: 56) qui ne figure pas dans ses rapports à autrui, mais au plus profond de son être.

Influencé par la pensée de Schopenhauer que l'on retrouve notamment dans les *Aphorismes* (Schopenhauer, A., 1851), Maeterlinck explique que ce ne sont nullement les actes héroïques qui nous révèlent une *vie profonde* (Debenedetti, J.M., 1984: 137-148), mais la banalité, la tranquillité, l'isolement. Là ressort l'angoisse de la finitude humaine habituellement masquée par l'action ou par un besoin relationnel majeur qui nous pousse vers des attachements médiocres mais qu'en tant qu'humains, nous connaissons tous. Dès lors, Maeterlinck décèle en l'aveugle un personnage parfait pour sa mise en scène, mais également tout indiqué pour marquer les esprits du fait que l'écart par rapport à la norme, le retrait du terrestre, l'isolement ne sont pas des défauts ou des comportements malsains, mais instruisent les humains sur l'existence d'un niveau de compréhension du monde supérieur, profond, éloigné de toute préoccupation ou de toute agitation mondaine pour faire éclater l'âme et le suprasensible.

La solitude est une force, un état de révélation, que cette dernière soit plaisante ou oppressante. C'est une mine de savoirs, un moyen cardinal de découverte des ressources du moi, là où l'homme comprend *ce qu'il a par lui-même* (Schopenhauer, A., 2021: 31). À travers le choix de la solitude, Maeterlinck, après Schopenhauer, démontre dans sa dramaturgie que l'homme se perd plus qu'il ne s'affirme dans l'accumulation de biens ou dans une pléthore de rapports à autrui. L'individu ne peut établir aucun lien de confiance envers le monde, car celui-ci est une représentation propre à chaque sujet qui se réinvestit en fonction de l'espace et du temps (Berg, C., 1982: 119-135), données inexorablement arbitraires. S'il existe autant de mondes que de points de vue, alors ce monde est une représentation, donc un mensonge puisqu'il ne peut être communément partagé. La solitude nous permet de nous détacher de l'illusion par le biais de notre inconscient, vide de toute donnée spatio-temporelle. Cet état est bénéfique dans la mesure où il conduit tout humain qui s'y adonne à percevoir la réalité qui l'entoure, la vérité qui le dépasse et, surtout, à établir, comme l'explique Novalis dans les *Disciples à Saïs* (Novalis, 1798), une *sympathie* émanant de l'âme présente en toute chose.

Coupé de tout élément externe, libéré de son système sensoriel, l'homme solitaire apprend à comprendre son intériorité et ses ramifications. Il devient un *averti*. En effet, Maeterlinck développe la notion d'averti dans son traité à travers trois figures privilégiées: le petit enfant, la femme et le vieillard. La première est pleinement intuitif puisqu'il n'a pas encore été perverti par l'éducation; la deuxième dispose d'une intuition telle qu'elle entretient une relation privilégiée avec les profondeurs cachées (Maeterlinck M, 2009: 53-60); le dernier, grâce à la perte progressive de ses sens, sombre dans une forme de solitude aux yeux de l'être non instruit des lueurs internes tandis qu'il gagne des profondeurs intérieures insoupçonnées. Si le personnage aveugle ne figure pas dans la liste des avertis, sa fermeture du sens de la vue induit qu'il est également victime d'isolement immédiatement perceptible et, dès lors, détenteur d'une intériorité féconde.

Aussi les pièces de théâtre *L'intruse* (Maeterlinck, M., 1890) et *Les Aveugles* (Maeterlinck, M., 1891) nous invitent à saisir la force intérieure que cache le statisme des personnages pris dans des moments intenses de silence où l'âme – tout comme toute force suprasensible dépassant l'humain – se dévoile. Le jeu scénique minimaliste, le détachement des comédiens vis-à-vis d'autrui, le caractère anodin des épisodes sont autant

d'éléments qui permettent aux spectateurs de prendre conscience que ces instants suspendus de figures esseulées sont précieux, car ils regorgent d'une immensité que seul le moi profond des avertis peut connaître. Mais, outre ce jeu réduit, comment le *quidam* confronté à la représentation et au texte maeterlinckiens pourrait-il comprendre que ce murmure profond qui le traumatise et qu'il ne cesse d'étouffer par le flux presque ininterrompu de ses paroles ou par ce besoin de vivre dans l'action, le bruit, le mouvement de la masse s'avère en fait être un précieux enseignement qu'il se doit, lui aussi, d'expérimenter à travers l'effort de solitude ?

Outre le statisme des personnages aveugles, les deux pièces citées appartenant à la *Trilogie* partagent l'élément temporel de la nuit. Chez Maeterlinck, cet instant où tout l'ordre humain se calme fortement est propice à la révélation. Si la journée, les hommes s'encombrent d'actes et de rapports qui occupent et rendent inaudibles les appels de leur âme ou d'éléments qui dépassent leur compréhension, la nuit est un moment d'arrêt, générant une forme de solitude de l'être. Le corps au repos, l'esprit non embrumé par la parole, l'homme n'est pas totalement inactif: la nuit révèle ce que nous nous efforçons d'étouffer ensemble dans le chahut d'une existence composée, construite, mais non première ou spontanée. Grâce à la nuit, l'âme profite de ce repos dans lequel l'humanité se replie sur elle-même pour s'ouvrir au monde. De plus, la cécité fait écho à la nuit. À travers son obscurité naturelle, elle rappelle les ténèbres qui cernent l'homme et que ce dernier s'efforce d'étouffer. Ces ténèbres sont celles de la fatalité qui nous frappe inopinément, mais symbolisent également la cécité mentale de l'homme qui, perdu dans une réalité sensorielle faussée, ne parvient pas à accéder à cette vie intérieure. Les deux drames maeterlinckiens mettent, par conséquent, en scène une triple cécité: celle de tout humain qui vit tel un inconnu vis-à-vis de sa propre intériorité, celle de l'espace effacé grâce à une nuit englobante propice à la révélation, celle de l'aveugle averti qui se pare d'un rôle didactique envers le public. Ce dernier, peu habitué à une mise en scène en accord avec ce besoin de solitude pour que l'âme s'exprime et non initié à la théorie du *Trésor des humbles*, nécessite la mise en place d'un personnage concentrant au sein même de son anatomie ce besoin de retrait du fourmillement stérile de l'humanité. Notons encore que la nuit est dotée d'une puissance symbolique forte dans la mesure où Maeterlinck, que ce soit pour *L'intruse* ou pour *Les aveugles*, indique dans ses *carnets* (Maeterlinck, M., 2002: 101) que la nuit choisie pour le déroulement du jeu dramatique est celle de la veille du dimanche de la Toussaint (*L'intruse*) ou celle du dimanche séparant la Toussaint du jour des Morts (*Les aveugles*). Si ce cadre spatio-temporel délimité par l'auteur nous indique que ces personnages ont peu d'espoir de connaître un quelconque secours, il ne cesse d'insister sur la présence d'un isolement de plus en plus prégnant et, par conséquent, hautement significatif.

L'intruse, pièce d'ouverture de la funeste trilogie, est plus « grossière » dans sa conception que ne le sont *Les aveugles*. Premier contact du public avec le plan maeterlinckien, cette pièce s'avère moins codifiée ou cryptée que ne l'est la deuxième. Dans *L'intruse*, le personnage de l'aïeul qualifié d'aveugle permet de suivre, dans un immeuble totalement isolé, sept étapes de progression de l'action de la mort au sein d'une même famille. Sa perception qualifiée d'*étrange* (Maeterlinck, M., 2009: 19) et presque de demente selon les membres masculins voyants, se nourrit des interventions des trois filles et, tout

particulièrement, des tentatives de réponses que fournit l'aînée, Ursule, envers son grand-père. Le lien d'averti à averti entre l'aïeul et les trois petites-filles se renforce à travers l'emploi du déterminant possessif *mes* qui gomme tout intermédiaire masculin de filiation entre l'un et l'autre.

Tout le décor dépouillé et isolé de la pièce invite à la solitude. La didascalie d'ouverture indique que ce drame se déroule dans l'univers clos d'une pièce d'un château sise entre deux chambres: celle d'une dame fortement affaiblie depuis son accouchement et celle d'un bébé dont la description ne présage pas une santé satisfaisante. La nuit s'installe lentement. Maeterlinck insiste, dans la didascalie, sur la pertinence de la temporalité nocturne en plaçant dans la pièce une grande horloge flamande. Les paliers d'écoulement de la nuit, renforcés au moyen des répliques angoissées de l'aïeul, plongent le spectateur dans une pièce d'attente d'une puissance indésirable: la mort. En début de soirée, la clairvoyance de l'aïeul aveugle n'est pas optimale. Certes, il s'inquiète de la santé de sa fille souffrante (R.9: *Je crois qu'elle ne va pas bien*), mais ne comprend pas encore le drame qui va se jouer dans un avenir très proche puisqu'il se plaint d'emblée, malgré une lampe allumée, du manque de clarté dans la pièce. Ce défaut d'assurance de sa clairvoyance est attesté à la réplique 22 dans laquelle l'aïeul exprime le combat que se livrent son esprit et son âme (*Je ne sais pas ce qu'il faut que je pense...*). Si l'aveugle ne comprend pas ce qui se met en place, mais ressent, empli d'angoisses, une atmosphère négative, Maeterlinck démontre que les personnages masculins, initialement dénués de crainte, n'appartiennent pas au même domaine de sympathie entre la nature et l'âme. Prenant les paroles de l'aïeul pour des errances d'homme âgé (R.11: *J'ai entendu sa voix* ou R. 14: *Je n'y vois pas comme vous autres*), l'oncle et le père réprouvent ses interventions en assurant qu'eux voient bel et bien. La solitude nocturne du premier s'emplit progressivement d'une connaissance que les autres ne ressentent pas ou refusent de ressentir. Accepter cette solitude de plus en plus prégnante ne se fait pas sans heurt, mais assure celui qui s'y laisse plonger d'une lucidité optimale.

La première progression du drame intervient aux alentours de neuf heures, moment auquel la sœur de l'oncle, une religieuse, est attendue. Cette sœur ne viendra jamais à eux puisque, pour Maeterlinck, la religion chrétienne est incapable de sauver l'homme. Sa mystique est naturelle; elle ne se fonde sur aucune religion dont le pouvoir gazant aveugle d'autant plus l'humain dans une forme de réconfort de l'espoir en un au-delà qui ne correspond pas aux profondeurs maeterlinckiennes. L'être doit accepter une solitude sans dieux. L'au-delà est en nous, dès notre naissance, mais nous y sommes aveugles.

De même, centrés sur ce que nous prodigue la vue, nous ne percevons pas le jeu des forces supérieures qui nous entourent et nous étouffent. L'aïeul, en parlant de l'aspect du nouveau-né qu'il détecte comme potentiellement sourd-muet, annonce que la famille doit être châtiée: le physique maladif de l'enfant émane d'un phénomène de consanguinité (R.32). L'angoisse en lui s'amplifie: il souhaiterait à la fois que cette sœur soit présente – l'aveugle pourrait communier avec une autre âme féminine – et que la soirée soit terminée. Assoupi pour un bref instant, ce n'est pas l'aïeul, mais la fille aînée qui perçoit l'arrivée effective de la Mort à la réplique 70 en constatant qu'en direction des cyprés, arbres de nos cimetières, le vent se lève peu à peu. Les répliques suivantes attestent du rapprochement

progressif de la Mort du cercle familial: l'aïeul réveillé n'entend plus le chant des rossignols (R. 74) tandis que la fille perçoit l'entrée d'une personne dans leur jardin puisque les cygnes, les poissons et même le chien manifestent subitement leur frayeur (R.81-82). Si l'oncle demeure persuadé qu'il s'agit simplement de la venue de sa sœur, le doute pénètre insensiblement le père qui, à la réplique 96, constate qu'il règne un silence de mort. L'interrogation angoissée de l'aïeul à la réplique 107 face à la porte que les petites-filles ne parviennent pas à fermer permet au public de comprendre que cette fermeture impossible n'est pas d'ordre mécanique, mais d'ordre suprasensible. La mort tente de pénétrer dans le château. La didascalie renforce cette interprétation, ne rendant guère subtil le jeu de cette première pièce, puisque tous entendent le bruit d'une faux aux abords de la demeure. Si le père continue d'interpréter ce bruit comme l'œuvre du jardinier, la remarque qu'il formule sur le fait que la lampe ne brûle pas bien ce soir (R.132) atteste que le pressentiment dérangent de l'aïeul se confirme de plus en plus. Les ténèbres facilitent l'entrée de la Mort. Lorsque dix heures sonnent, l'aïeul devient de plus en plus actif. La didascalie atteste d'ailleurs de son éveil. Il est le seul à entendre un bruit qu'il associe à l'entrée d'une personne dans leur intérieur (R. 170 et R.172) et qui ne sera perçu par les autres membres de la famille qu'à la réplique 177. Toutefois, influencé par les propos de l'oncle, l'aveugle n'ose affirmer qu'il puisse s'agir d'une autre personne que la sœur bien qu'il soit le seul à entendre, sous la forme de pleurs et d'un soupir, le combat de l'âme féminine bientôt ôtée à la vie contre la Mort.

Une quatrième manifestation de la Mort surgit avec la servante que l'on interroge sur la porte (R. 225-226) et qui affirme ne pas y avoir touché, tandis que l'aïeul se sent de plus en plus perdu dans la nuit (R.230). Cet enlèvement dans les profondeurs permet à l'aveugle de percevoir la mort parmi eux, à table, lorsqu'on entend sonner onze heures (R.243 à la R.250). L'angoisse du vieil homme augmente et sombre dans une forme de paranoïa, accusant les autres membres du cercle familial de lui cacher quelque chose, d'autant plus que cette présence supplémentaire grandit davantage en lui (R. 300). L'obscurité pénètre enfin entièrement l'intérieur du château puisque, après avoir évoqué la symbolique de la lampe qui s'éteint (R. 356 à 364), le père constate qu'il fait plus clair à l'extérieur que dans la pièce (R.369). La pleine possession des lieux par l'entité funeste est telle qu'elle éclate également aux yeux de ceux qui ne voient pas. Minuit approche. La fille aînée et le père intègrent le niveau de compréhension de l'aveugle en dissertant sur le silence extraordinaire (R.385) dans lequel on entendrait marcher un ange (R.386). La peur atteint son paroxysme au moment où minuit retentit. La didascalie indique qu'un rayon de lune pénètre par un coin des vitraux et répand, çà et là, quelques lueurs louches et étranges dans la chambre. Pour que la mort ait lieu un dimanche et coïncide avec la symbolique temporelle de la Toussaint, elle doit frapper au plus vite: on perçoit quelqu'un qui se hâte. Une fois son acte commis, elle fuit comme le formule l'aïeul en s'interrogeant à la réplique 409: *Qui est-ce qui s'est levé ?* Tous répondant négativement, l'oncle s'empresse alors de réclamer, à deux reprises, de la lumière (R. 414 et R. 418). Ce que l'oncle demande véritablement, c'est la révélation du dénouement: il est temps de rompre le rythme lent de la nuit et de constater l'action de la Mort qui se reflète dans les premiers cris de l'enfant terrorisé. Être averti, le bébé n'a pas besoin d'accéder à un langage articulé pour formuler qu'à l'instar de l'aïeul aveugle et des intuitions primitives féminines, lui aussi sait, sans l'avoir vu, quel est le résultat des forces nocturnes sur sa propre mère.

Dans la pièce *Les aveugles*, la didascalie d'ouverture nous place dans un espace triplement clos en apparence et, à l'instar du temps, totalement indéfini. En effet, les personnages sur scène sont tous aveugles, ouverts à diverses formes d'intériorité, mais psychologiquement terrorisés, ils sont prisonniers d'un monde extérieur qu'ils ne maîtrisent pas. De même, l'île ne laisse aucune possibilité de fuir sans être englouti dans les eaux, symbole d'infini. Cette île se subdivise elle-même en quatre sous-espaces: l'hospice où les aveugles sont physiquement ceints de murs, le phare dont les occupants ne sortent jamais, la forêt – démarcation naturelle – qui, bien que laissant place à une certaine ouverture, contraint les aveugles à l'immobilité de peur de se blesser en rencontrant une souche ou en subissant une frayeur trop importante (comme le bruissement des feuilles). Un fleuve les sépare de leur habitat, symbole de la rupture entre le confort externe clos et l'intériorité dérangeante dans laquelle les aveugles sont plongés, mais aussi passage entre la vie et la mort. Dès le lever de rideau, le public connaît la fin de ce groupe: apercevant le guide décédé, ils attendent que la mort frappe les aveugles, tandis que ces derniers attendent le retour du même guide. De cette manière, Maeterlinck nous dévoile une atmosphère religieuse et la fin de l'ère interprétative chrétienne: les aveugles sont, à cause de leur nombre, semblables aux apôtres pour qui un retour messianique n'aura pas lieu.

Ayant habitué le lecteur ou le spectateur à la notion d'averti qui réside en l'aveugle, Maeterlinck choisit, grâce à cette pièce, de procéder à une typologie de ce personnage de l'intériorité. Les six personnages aveugles masculins sont construits sous la forme d'un parallélisme avec les six personnages aveugles féminins. Chaque côté compte trois aveugles-nés. Unis à travers la notion de trinité, ils partagent tous les six une forte intuition d'un malheur imminent qu'ils s'empressent de renier en mobilisant l'espace sonore. En effet, les trois aveugles-nés masculins ne cessent de jacasser, redoutant le poids révélateur du silence. Le troisième aveugle-né ne s'écrie-t-il pas, à la réplique 44: *j'ai peur, quand je ne parle pas ?* De son côté, le trio féminin prie constamment. Conscientes de leur fin proche avant tout autre aveugle de la pièce, elles se lancent dans une vaine litanie pour leur salut. L'aveugle-né détient, de ce fait, un potentiel intérieur très riche, mais qu'il refuse, dans ce drame, de pleinement affronter. Chaque groupe comporte un aîné. Aveugles et âgés, ces personnages, tant sur le mode masculin que féminin, sont les plus ouverts au mystère. Toutefois, en appuyant constamment son jugement sur les propos de la plus vieille aveugle et de la plus jeune, le plus vieil aveugle leur accorde une certaine domination en matière d'interprétation du suprasensible. C'est d'ailleurs l'aveugle la plus âgée qui perçoit le plus vite la présence de la Mort et énonce sa conclusion fatale. Viennent ensuite le cinquième aveugle et l'aveugle folle, mère de l'enfant. À cause de sa surdité et de la supplique qu'il adresse fréquemment au ciel (R.67: *Ayez pitié de ceux qui ne voient pas*), il apparaît le plus fermé aux révélations de l'âme: sourd, il ne perçoit pas le silence actif. L'aveugle folle est la première à découvrir, non la présence de la Mort en tant qu'entité suprasensible, mais celle du mort qu'elle ne peut révéler aux autres, faute d'être dotée de moyens d'expression efficaces. Ces aveugles sont dès lors unis dans une plus grande fermeture aux réalités externes. Quant au drame, il se déroule en trois phases. De la réplique première à la réplique 109, le public assiste à la présentation des aveugles et aux premières manifestations de la Mort. De la réplique 110 à la réplique 228, les manifestations angoissantes de l'entité dévastatrice ne font que croître pour annoncer la découverte toute proche, émanant de l'aveugle folle, du corps du prêtre décédé. Enfin, une

troisième et dernière phase se développe des répliques 229 à 432. S'appuyant sur la découverte du corps sans vie, elle révèle l'apogée de la terreur et la présence effective de la Mort parmi les aveugles.

La première phase est, comme *L'Intruse*, riche de stichomythies qui éclatent, chez Maeterlinck, dans la simplicité du vocabulaire, des échanges dialogiques et du double sens qu'il faut y puiser. La discussion des trois aveugles-nés l'illustre parfaitement, notamment de la réplique 30 à la réplique 40 dans lesquelles le deuxième aveugle-né prétend ne pas *entendre* tout le monde, tandis que le premier aveugle-né révèle qu'il *commence* à se *rendre compte* et que le troisième aveugle-né proclame qu'ils *savent à peu près tout ce qu'il faut savoir*. Ce sont également les aveugles-nés qui installent la présence de la Mort en évoquant la température de l'air (R.9: 2^e aveugle-né: *il fait froid depuis son départ*). C'est également durant cette première phase que nous apprenons l'enseignement du prêtre révélé dans la prise de parole de la plus vieille aveugle. En effet, avant son décès, il leur a demandé d'*attendre en silence* (R.41). Le prêtre, ne s'adressant plus, à la fin de sa vie, qu'aux femmes, démontre le pouvoir d'immersion dans l'intériorité plus vaste que celles-ci détiennent.

Par conséquent, cette première phase souligne différentes postures de l'aveugle face à la mort. Certains ne détiennent pas encore les connaissances suffisantes pour décrypter leur intériorité, mais d'autres – tels les aveugles-nés et la plus vieille aveugle – sont aptes à traduire les signes. Toutefois, ils se refusent à le faire, soit parce qu'ils sont trop ancrés dans leurs propres craintes, soit parce que l'enseignement n'aboutirait pas dans des âmes non encore prêtes à l'accueillir. C'est ce que reflète la réplique 87 prononcée par la plus vieille aveugle: *il nous fallait connaître un peu la petite île où nous sommes*. Chacun se doit d'être à l'écoute de son moi intérieur. Cet aspect didactique est renforcé en fin de première phase lorsque le premier aveugle-né déclare qu'*il n'y a rien à voir au-dehors* (R.89) et est réinvesti dans le ressenti des femmes.

Les deux drames maeterlinckiens, en exposant la théorie de l'intériorité propre à l'auteur belge, nous démontrent le pouvoir singulier de la solitude. Être isolé d'autrui et des distractions externes nous ouvre à un degré de compréhension du monde que nous ignorions jusqu'à présent. C'est à ce titre que nous estimons ce repli positif: nous acquérons un degré d'intellection ignoré par celui qui se leurre dans l'oubli de soi. Certes, la révélation maeterlinckienne liée à un retrait du monde et d'autrui n'est pas agréable à intégrer consciemment puisqu'elle nous rappelle constamment notre finitude, mais elle nous invite aussi à accéder à un niveau de savoir supérieur, à écouter réellement notre moi et ce qui l'entoure de moralement, métaphysiquement prépondérant, car l'existence d'un voyant aveuglé n'a pas de valeur, de consistance ou de marque de véracité. Mieux vaut affronter la solitude et comprendre sa destinée que rester dans l'ignorance de la foule et être surpris par des scénarii écrits en nous depuis notre naissance. La solitude maeterlinckienne doit être comprise comme une attitude authentique qui, outre la découverte d'instances mortifères, nous pousse à développer entre nos âmes un réseau communicatif vrai, riche, essentiel.

La solitude comme rite initiatique et remède aux maux sociaux

Si nous dérogeons à l'ordre chronologique en abordant, après Maeterlinck, l'ouvrage de François Emmanuel plutôt que l'œuvre de Robert Poulet, c'est parce que *La nuit d'obsidienne*, roman paru en 1992, présente quelques similitudes avec le cadre théorique maeterlinckien, même si ce dernier est réinvesti dans une interprétation spengliérienne du monde. En effet, de Maeterlinck, François Emmanuel emploie, dans un cadre contemporain, la notion d'averti et les ramifications internes et universelles qui relient notre propre intériorité à celle du monde dans lequel nous évoluons. Tout comme chez Maeterlinck, les aveugles de *La nuit d'obsidienne* dévoilent à un être inconscient de sa propre intériorité et des profondeurs cachées qui gravitent pourtant autour de lui le cheminement que son âme doit accomplir si elle veut s'élever et se départir des dégâts d'un monde civilisé. De même, entre Maeterlinck et Emmanuel, un lien géographique s'observe: les bénéfiques du lieu matériellement clos. Du château de *L'Intruse* à l'île des *Aveugles*, Maeterlinck met en avant le besoin de recul propice à l'étouffement du vacarme de l'extériorité pour se centrer sur sa vie intérieure et s'ouvrir pleinement à cet au-delà de l'être. Il élabore un éloge de la solitude. Emmanuel procède de même en nous livrant un narrateur perdu, guidé par un aveugle vers une île qui lui permettra de vivre une initiation hors du temps, en marge du monde civilisé, terrestrement limité, mais suscitant une expérience introspective infinie et que lui seul peut accomplir dans un isolement primitif total.

Si nous passons de l'œuvre dramaturgique à l'œuvre romanesque, la portée didactique du texte est toujours présente: ce que le spectateur visualisait chez Maeterlinck, il le lit et s'en imprègne chez Emmanuel en suivant la transformation du narrateur. En effet, le parcours initiatique du narrateur est celui que peut accomplir tout lecteur. C'est pourquoi ce personnage, en quête d'un nouveau sens à conférer à son existence, n'est jamais nommé. Notons que chez Maeterlinck, les figures analysées dans sa trilogie dramatique ne sont guère davantage dotées de noms. Le potentiel initié à la richesse d'un moi atemporel va connaître et être confronté à un message auquel nous, lecteurs, tels les spectateurs maeterlinckiens, pourrions également nous ouvrir. Grâce à l'enseignement de deux vieillards aveugles et de trois femmes, le narrateur emmanuelien apprend à adopter un positionnement de son être profond révélateur d'un niveau de compréhension du monde que nous refusons, ancrés dans notre propre cécité, de percevoir.

Décrit fréquemment comme un roman de l'intime, de l'implosion du moi (Matthey, E., 2010: 170), *La nuit d'obsidienne* semble davantage traduire et réinvestir des préceptes spengleriens à travers les révélations progressives des personnages avertis, des passeurs d'âges ou de niveaux d'intériorité universelle, inhérentes à une culture qu'Emmanuel, comme Oswald Spengler (1880-1936), oppose à la civilisation. La société contemporaine de François Emmanuel est une société qui se cherche entre ruptures et mutations. Du XIX^e siècle, Emmanuel conserve le bienfait de la notion de ruine sur laquelle il faut reconstruire un monde dans lequel l'homme doit s'initier à un code de révélation de la conscience, du moi profond. Cette nécessité de se détacher de la société pour s'ancrer dans les méandres de son âme naît d'un monde qui ne se reconnaît plus, pris entre besoin d'accroître les profits au détriment de l'humain, déclenchant des guerres et refusant de contempler son passé pour ne pas reproduire les mêmes catastrophes.

Cette fois l'intériorité fracturée est symbolisée par une île subdivisée en deux aires que tout oppose: l'une d'apparence stérile, pour un œil non initié, renferme des secrets transgénérationnels et convie le narrateur à parcourir les strates de la culture; l'autre, économiquement prolifique s'avère intellectuellement et spirituellement inféconde. Cette dernière expose les dégâts de progrès techniques liés à l'exploitation de champs pétrolifères dans un monde qui se prétend civilisé. Divisée en trois parties portant, chacune, un prénom féminin, cette structure romanesque n'est pas sans rappeler les trois attitudes spengleriennes: l'apollinienne, la magique et la faustienne (Spengler, O., 1948, vol.I).

La première partie du roman, *Jana*, décrit le besoin du narrateur de quitter l'âge apollinien dans lequel il s'est longtemps complu pour, progressivement, se familiariser au fait qu'il existe un devenir de l'être que nous ignorons tant que nous ne nous sommes pas départis de la vie réglée à l'extrême dans laquelle nous nous sommes enferrés. Médecin, habitué à la science telle qu'enseignée traditionnellement en Occident et à ses progrès nécessaires à la société, obéissant à un rythme que lui impose cette dernière, la vie du personnage central semble toute tracée et répétitive. Il est un pion dans la masse humaine. Las de cette rectitude qui entraîne, chez lui, un sentiment dépressif, le narrateur s'échappe du groupe et de ses règles pour se mettre dans une position d'attente. Quelque chose en lui le pousse à chercher un ailleurs, à combler une forme de vide qui l'envahit. Toutefois, seul, le narrateur ne détient aucune réponse. Il ne découvre nul moyen de satisfaire cet appel interne, si ce n'est dans l'acte de tout quitter, mais il ignore encore que l'exil solitaire est la solution à ses maux. Tandis que cette société continue à s'agiter autour de lui, il décide de s'installer dans la salle des pas perdus d'une gare, ne souhaitant plus prendre le moindre train. Il attend un quelconque moyen de surmonter cette sensation d'angoisse, de peur, de déception d'un moi qui implose, car il ne s'identifie plus au monde dans lequel il évolue. Emmanuel évoque la problématique d'un individu qui s'effrite au contact de son quotidien et dont le moi, sous pression, éclate.

Si le thème initial du sujet perdu, de l'intimité chaotique ne place pas le roman d'Emmanuel en un traitement innovant, la réponse que l'auteur fournit à celui-ci, elle, nous dévoile un nouveau dispositif littéraire lié à la poursuite de la quête du suprasensible grâce à un adjuvant aveugle, guide d'une solitude significative. En effet, dans cette même salle, le narrateur est abordé par un vieil homme aveugle, Pierre Ansaem, qui semble opérer un processus identique: celui d'échapper à la foule pour faire valoir la *même rôdeuse immobilité* (Emmanuel, F., 2002: 12). Le prenant d'abord pour un fou dont il ne parvient pas à comprendre le langage à cause, le croit-il initialement, du vacarme des lieux, le narrateur comprendra des semaines plus tard qu'à l'instar du bouffon dont les propos révèlent la vérité, l'apparence négligée du vieil aveugle de gare correspond à une vision imposée par la société même. Derrière ce que le monde civilisé appelle folie se cache un monde de signifiants qui nous échappent totalement. Le tout est de ne pas avoir ses sens et sa pensée obscurcis par des images imposées, préformatées, mais aussi par le fourmillement des corps et la clameur ambiante qui empêchent l'homme d'entendre le murmure de son âme. Il faut, au contraire, que cette dernière puisse communiquer avec celle du monde. Or, ce que l'aveugle lui glisse à mi-mot, c'est de quitter le chemin le plus aisé de son existence pour celui que l'on ne connaît pas et qu'on ne peut qu'affronter seul.

À l'image de la formule du temple delphique, ce qui manque à l'homme, c'est de se connaître lui-même, mais pour cela, avertit l'aveugle, il faut accepter de briser le moule confortable dans lequel nous nous sommes enlisés pour pénétrer les profondeurs de son âme. *Aller au plus loin pour aller au plus près*, telle est la consigne d'Ansaem.

À travers la voix de l'aveugle, François Emmanuel invite le lecteur à fusionner les limites temporelles que l'humain s'est créées et à mettre à l'épreuve son moi actuel, à la manière dont Giorgio Agamben traite du contemporain (Agamben, G., 2008). L'aveugle enseigne qu'il est nécessaire à tout homme de subir une descente en solitaire presque dantesque dans les tréfonds de son âme pour retrouver et réorganiser les fondations essentielles de son être. C'est à ce prix que le narrateur parviendra à acquérir une nouvelle cartographie mondaine qui met à mal toute donnée spatio-temporelle humaine traditionnelle (Gandelman, C., 1986: 77-78). Grâce au rite ancestral auquel l'aveugle Ansaem convie pas à pas le narrateur, celui-ci trouvera une issue salvatrice pour son âme souillée par une extériorité peccamineuse. Là où la civilisation corrompt, détruit, tue et se vide de sens au nom du pouvoir et du profit, la culture répond aux profondeurs spirituelles et satisfait un besoin de retour aux valeurs initiales du moi duquel tout homme prétendument civilisé s'est écarté (Thinès, G., 2008: 13). Le narrateur a donc pour mission d'appréhender, avec l'aide de figures féminines, puis seul, la partie la plus ancienne d'une île pour y découvrir un monde cultivé qui débouche sur l'éveil de la conscience. L'être du narrateur déçu par un monde auquel il ne s'identifie pas se mue en un être-en-devenir. Il doit donc subir un épisode de *déterritorialisation* au sens deleuzien (Deleuze, G., Guattari, F., 1980:16) que l'expérience d'une forme de repli vers un moi originel permet. De ce moi originel découle le moi actuel du narrateur dont il apprend à se dessaisir pour devenir un moi plus dense, enraciné mais qui fait déjà partie intégrante de lui. Le processus solitaire ritualisé permet au narrateur de comprendre que toutes les potentialités du moi sont inscrites en lui. A l'image de l'observation d'une pierre d'obsidienne, le héros s'apprête à quitter le côté opaque, écho de l'enlèvement global et mondain, pour la facette translucide, pleine de lumière, mais invisible à celui qui ne scrute pas la configuration réelle de cette même pierre. L'humain, pareillement, doit apprendre à délaisser le brouillard dans lequel se complait la masse et revenir à sa propre source, sa singularité.

Au cours de son séjour îlien, le narrateur médecin traverse trois passages rituels symbolisés par les trois parties du roman, portant chacune le nom d'un personnage féminin: Jana, Inge et Ann. Cette initiation menée sous la guidance de figures féminines n'est pas sans évoquer à la fois le personnage de *Béatrice* chez Dante ou la valeur accordée à l'âme des femmes chez Maeterlinck. *Jana* prépare le narrateur à s'acclimater à cet environnement nouveau. Si elle ne fait pas encore tomber, à l'instar de Saul, les écailles de ses yeux, elle l'habitue progressivement à une vie différente, recluse, où la nature reprend ses droits et où une part d'intériorité, de chant de l'âme se manifeste au narrateur incrédule à travers des rencontres inattendues, presque spectrales. *Jana* semble avoir pour mission de continuer à faire éclore les réflexions disséminées çà et là dans l'esprit du narrateur par Ansaem, maintenant mort. Elle annonce la fin définitive du stade apollinien. Elle ouvre le narrateur à un monde dont il ignore les lois.

Grâce au personnage de Jana, le narrateur va vivre le début d'une expérience d'atemporalité, lui donnant l'opportunité de renaître à lui-même. Emmanuel rejoint les propos de Giorgio Agamben. En effet, ce dernier exprime que, pour vivre pleinement *la contemporanéité*, il faut *se détacher de son actualité et entretenir un rapport anachronique avec celui-ci* (Agamben, G., 2008: 11). Or, l'île se présente comme la conjonction d'une série de strates qui allient sans cesse les temps sacrés révolus à un présent, naturellement insaisissable. Cette cristallisation du temps s'incarne dans le nom de famille que porte un nombre important d'habitants: *Born*. Jana dispose, effectivement, les bases d'un décor destiné à accueillir la constitution d'une chrysalide d'où s'échappera un narrateur nouveau.

Le narrateur se rend chez un deuxième aveugle, Engelsen qui vit avec sa nièce *Inge*. Avec Inge vient le temps de la deuxième étape vers la libération corporelle pour favoriser la plénitude de l'âme. Engelsen semble être un aveugle doté d'une plus grande clairvoyance que celle de Pierre Ansalem puisqu'il refuse, dans un premier temps, de s'adresser au narrateur, préférant jauger l'âme de ce dernier. Après avoir enfin examiné le visage du médecin à l'aide de *sa vieille paume* (Emmanuel, F., 1992: 74), il délivre son enseignement dans une langue archaïque seulement compréhensible pour Inge. Engelsen avertit le narrateur de sa proche destinée: *tu traverseras la nuit, mais quand tu seras de l'autre côté, tu auras le regard*. L'aveugle précise que posséder le regard en lui-même n'est d'aucune utilité. Le vrai regard n'est pas d'ordre corporel, il ne détient aucune fonction matérielle, mais est tourné vers la vie spirituelle que nous atteignons seuls grâce à la force de notre intériorité. Pris par d'impressionnants épisodes de fièvre, subissant des jours d'amnésie, le narrateur s'éprouve détaché de son corps et assiste au rite funéraire de Jana. Errant ensuite dans la serre, il rencontre un Pierre Ansalem angélique qui lui annonce que si Jana est bien morte, il l'est également. Le narrateur, à travers *une nuit sans mémoire* (Emmanuel, F., 2002: 106), va lentement arriver aux portes de la troisième sphère, tantôt vaguement conscient de son extériorité, tantôt sombrant dans un coma profond. Revenant à lui, il sent qu'une *croûte de [ses] yeux était enfin tombée*. Grâce à l'enseignement des aveugles, passeurs d'un savoir transgénérationnel et suprasensible lié à la culture universelle, à l'éclosion de l'âme indépendamment de toute appartenance à une société civilisatrice, le narrateur revit une métamorphose semblable à celle d'un Saul en saint Paul.

Avec Ann, il va s'initier au pouvoir de cette métamorphose. Il va apprendre à *voir*, à se détacher de toute extériorité, pour ne plus se fondre qu'en elle, comme en l'île; appartenir au grand tout harmonieux de l'univers; éprouver à la fois les connaissances des temps anciens et des temps actuels comme si aucune frontière n'existait plus. La linéarité temporelle, n'étant plus qu'essence, a disparu. Le narrateur connaît une période de *dessaisissement, d'oubli de soi* (Matthey, E., 2010: 175). Il est à son tour aveugle à l'extériorité. Une fois cet au-delà mystique rencontré, il lui faut réorganiser son moi pour renaître totalement au monde. La transformation de l'être, la réincarnation de l'âme du narrateur ont réussi. Il comprend, au terme du récit, qu'à sa première rencontre avec Pierre Ansalem, il était prisonnier d'une fausse interprétation du verbe *voir* issue des élucubrations de ses contemporains non instruits du rapport au moi et au tout.

Le roman d'Emmanuel nous apprend que la solitude est un état nécessaire, presque sacré que tout homme doit connaître s'il souhaite que son existence ait du sens et ne soit pas biaisée par des interprétations régurgitées par la communauté humaine sans esprit critique, sans réflexion personnelle et sans enrichissement interne. Cette solitude ne doit pas toucher l'homme spontanément. Elle n'aura une finalité positive que si elle provient d'un acte volontaire. Il faut éprouver les maux du monde et les fractures de sa propre société pour ne plus se reconnaître et être mu par une volonté de découvrir une véritable signification de notre moi dans ce monde sans cesse réinvesti par les actes humains, mais disposant d'un socle originel fécond, foisonnant. Emmanuel nous apprend que la solitude ne doit pas être un état constant. C'est une étape qui permet à notre moi de renaître, épuré de toute scorie, dénué de toute temporalité matérialisée qui l'ont, naguère, dénaturé. Passer par un moment de solitude équivaut à s'initier à un cheminement symbolique à travers les sphères profondes de nos origines désincarnées suscitant l'éveil de l'âme et la menant vers le stade faustien. L'humain sort enfin des limites de la société pour s'épancher à l'infini. Son âme détient un pouvoir illimité qui lui insuffle un *mouvement de création dans lequel fusionnent les diverses formes de liberté*. Un jour, le narrateur clairvoyant pourra rejoindre à son tour le continent et, à l'instar d'Anselme, transmettre ce qui lui a été offert, poursuivant la *révolution subtile* décrite par Oswald Spengler (Thinès, G., 2008: 15).

La solitude dans le réalisme magique, un bouleversement du lecteur

En 1934, Robert Poulet (1893-1989) fit paraître chez Denoël et Steele un roman dont le caractère imagé déconcerta profondément le milieu des lettres belges. Toutefois, cette production littéraire reçut un accueil si favorable en France qu'elle fut retravaillée et rééditée chez Plon (1958). Marie Gevers jugea *Les Ténèbres* comme proches d'*Alice in Wonderland*, estimant que le lecteur parviendrait à discerner *la même logique dans l'illogique* ou encore *une imagination sans limite, mais qui ne perd jamais pied et reste humaine* (Delaunoy, J.M., 2003: 46). Poulet élabore un roman de l'étrange révélant un *univers plus intérieur que spectaculaire* (Delaunoy, J.M., 2003: 342) qui inviterait le lecteur à découvrir une branche nouvelle du fantastique. Ce dernier ne se présenterait pas comme une *négation du réel*, mais comme son *complément indispensable, sa dimension profonde* (Carion, J., 1967: 4). Il faudrait que le héros subisse une expérience inhabituelle qui l'invite à se complaire dans une autre dimension de son moi où il accomplirait seul une aventure totalement inédite en comparaison avec la vie banale et prévisible qu'il mène.

À travers cet entremêlement de normalité et d'inattendu, Poulet convie son lecteur à aborder une transcription romanesque neuve qu'il qualifie de *roman poétique* (Denis, B., 2002: 31), identifié comme un écrit proche du réalisme magique. En effet, le cadre dans lequel évolue le héros, Marcel Pantionis n'a, de prime abord, rien de particulier: il vit à Bruxelles avec ses deux sœurs, Isabelle et Simonne, dans la maison familiale. Ensemble, ils tiennent un commerce d'accessoires de literie. Jour après jour, le même rythme de vie se répète. Marcel n'en est nullement troublé, lui qui apprécie la banalité. À la suite d'une course demandée par une de ses sœurs dans une mercerie bruxelloise, Marcel tombe malade, alors qu'il jouit toujours d'une bonne santé. Dès son arrivée dans la rue de la boutique où l'attend sa commande, il fut *averti de tout ce qui allait [lui] arriver* (Poulet, R., 1934: 15). Au moment où son pied toucha le premier pavé de la ruelle, une décharge

parcourut son corps et le rendit aveugle. Cette cécité temporaire lui fit quitter sa réalité première, le coupant de tout contact avec la ruelle commerçante. Il prit soudainement conscience d'images issues d'une hallucination le renvoyant à son propre avenir. Cependant, le héros incrédule ne dispose pas de la distance nécessaire pour comprendre les informations inédites que l'existence lui offre. Comme le héros l'explique: *notre nature répugne à la clairvoyance* (Poulet, R., 1934: 16). Recouvrant provisoirement les sens, il retourne à la demeure familiale sans sa commande et, pressentant qu'il va tomber malade, se met au lit. S'ensuit le récit du héros depuis sa chambre qu'il ne quittera physiquement pas, si ce n'est dans un linceul.

Le roman semble, résumé de la sorte, simple et peut-être même quelconque. Toutefois, sa lecture s'avère complexe, car le lecteur va suivre l'entrée dans ce qui, de prime abord, semble être la narration des bouffées délirantes de Marcel Pantionis qui deviennent finalement une agonie pour son entourage constitutif du monde réel. Le héros, lui, durant les craintes et l'incompréhension de ses proches, s'enfonce de plus en plus profondément dans ses pensées, dans un moi qui ne tisse plus de liens avec son quotidien. Pendant que son corps le lâche progressivement, Marcel vit une nouvelle existence qu'il apprécie davantage, car celle-ci ne contient aucune obligation ou aucune norme. Il est seul dans une Bruxelles qu'il ne connaît pas, avec un caractère qu'il ne se connaissait pas et indépendant de tout quidam terrestre. Entre les visites du médecin, les potions à prendre, les pleurs et les prières de ses sœurs, Marcel sombre avec délectation dans cet au-delà, cette espèce de monde parallèle interne appelé le *Faubourg*. Il ne regrette nullement ce qu'était son existence. De même, sa famille et ses fréquentations ne lui manquent pas. Il se sent seul découvreur d'un monde ignoré. Cette solitude ne lui pèse nullement puisqu'elle lui offre une dimension neuve dans un monde, pour lui, totalement vierge. Plus le temps passe, moins Marcel perçoit ce qui se passe autour de son lit, perdant l'usage de la vue, sombrant dans diverses phases de coma, croyant sortir de la chambre et tromper la surveillance de ses proches, mais *glissant* de plus en plus vers une autre dimension, celles des ténèbres que l'on ne rencontre que dans la mort. Le narrataire est profondément troublé par la difficulté à manier deux niveaux de réalité – celle des vivants et celles des âmes – qui s'entremêlent allégrement dans l'esprit du mourant.

Marcel, jour après jour, signale que des organes semblent l'abandonner lentement, mais cela ne lui fait pas prononcer le mot « mort ». Plongé fiévreusement dans un ailleurs, il est persuadé, le soir, de quitter sa chambre pour visiter une partie méconnue de la capitale. Il se glisse dans un endroit où règne quelque chose de paisible et de calme qu'il nomme *l'atmosphère de réalité* (Poulet, R., 1934: 133) et dont il pressent de plus en plus l'arrivée – et par conséquent, son passage d'un niveau d'existence, à un niveau masqué –, au fur et à mesure qu'il se sent envahi par une forme d'immense chaleur qui dissout davantage la superposition de deux niveaux de monde. Dans ce deuxième monde, Marcel s'imprègne d'une âme neuve, mais se sent également très lourd au moment de franchir le seuil de l'endroit second. Ces aller-retour sont fréquents. Il semble au héros qu'il passe de plus en plus de temps dans ce Faubourg dans lequel il se sent davantage à sa place. Les supplices d'une de ses sœurs pour que « cela » passe plus vite ne l'atteignent pas. Inconscient de son propre rôle, il n'aspire plus qu'à entrer de jour comme de nuit dans ce monde parallèle jusqu'à ce qu'il rejoigne, vide de tout désir corporel, le cortège des habitants, avatars des

âmes, dans de vastes ténèbres. Ces dernières les mènent à une seule issue, celle que l'on ne nomme pas et qui s'offre au regard brouillé de ceux qui étaient naguère humains à travers le franchissement d'un tunnel: la mort.

Si la solitude qu'apprécie un Marcel Pantionis de plus en plus aveugle à son moi premier, prisonnier d'une vie monotone et déjà écrite, semble rebutante à ceux qui assistent au spectacle de sa déliquescence, il n'en est rien pour lui. La découverte que suscite ce voyage effectué en solitaire le réjouit par son caractère inédit qui lui révèle une personnalité et un désir d'action qu'il ne se connaissait pas. Pourtant, l'auteur craint que le lecteur soit sidéré en découvrant un récit inhabituel, détruisant les codes littéraires ambiants. Il se pourrait que le lectorat n'appréhende pas la solitude d'une manière aussi joyeuse que Marcel, surtout si celle-ci semble être un levier accélérant la venue de son dernier souffle. Dès lors, l'emploi singulier de la solitude dans le contexte d'une écriture de l'étrange va mener Poulet à avertir son lecteur, à le guider tel le bâton de l'aveugle pour que celui-ci ne fuie pas. Poulet souhaite enseigner, à travers la figure de Pantionis, tout l'ailleurs disponible à l'esprit s'il se donne la peine de s'écarter du quotidien pour sonder des niveaux inexplorés de son être. Ainsi le lecteur pourra-t-il comprendre que la solitude est en quelque sorte bifaciale. Là où le commun y voit une stagnation, une forme de mort, il faut, au contraire, y percevoir une renaissance, une ouverture à un monde totalement ouvert. Dès lors le lecteur doit intégrer l'idée que ce roman ouvre à une autre voie littéraire et que nous, lecteurs, dans notre acte solitaire de lecture, devons nous ouvrir à d'autres schèmes que ceux qui nous ont toujours été communiqués par un cadre littéraire normé.

Chez Robert Poulet, face à un mode inhabituel d'écriture, le lecteur va éprouver, comme le note Michel Otten, des *lieux d'incertitude* où sa participation va davantage être mobilisée, car il va avoir besoin de s'exercer à un déchiffrement du message du récit, du sens de la narration en raison de passages ambigus, implicites, difficilement exprimables (Otten, M., 1987: 342). C'est pourquoi Robert Poulet parle des *Ténèbres* comme d'un *roman d'aventures du lecteur* (Poulet, R., 1934: 7). De son propre aveu, Poulet note que ce sont les lecteurs qui doivent s'ouvrir à ce monde parallèle, à des *pays inconnus* et que, finalement, l'expérience de solitude et de détachement positive du narrateur n'est qu'un prétexte à l'éveil de son lectorat. Ce dernier, pris d'aveuglement, enfermé dans ses habitudes, doit rencontrer, grâce à cette lecture initiatique dont le maître est l'auteur même, une forme d'illumination.

Ce que le lecteur doit accepter à travers sa lecture, c'est qu'il n'y a pas de séparation nette entre réalité et rêve. Il ne faut pas s'opposer au réalisme, mais l'*élargir et l'approfondir* pour obtenir *des modes de connaissance ou d'appréhension renouvelée* (Denis, B., 2002: 38). Le rôle du roman poétique, selon Poulet, est de faire surgir une révélation: *sa fonction est de ramener le lecteur à la vérité primitive [...] Il n'est pas nécessaire de s'entourer de décor extraordinaire, de personnages bizarres, d'aventures inouïes. Cette poésie peut se manifester dans le milieu le plus banal – au moins en apparence* (Poulet, R., 1938: 37). Le tout est qu'à l'instar de Pantionis, le lecteur se mette à admettre et à apprécier la puissance créatrice d'un moi qui se détache d'une strate générale, communément partagée du monde – et de la lecture – pour un univers davantage en accord avec le champ des possibilités du moi et, par conséquent, de la production littéraire.

À travers *Les Ténèbres*, notons également que Poulet s'inscrit dans la veine des propos théoriques tenus par Mikhaïl Bakhtine (1895-1975). En effet, Bakhtine explique que la poésie en tant qu'*invention n'est que l'expression positive de l'isolement: l'objet isolé est par là même inventé, c'est-à-dire ni réel dans l'unité de la nature, ni présent dans l'événement de l'existence* (Bakhtine, M., 2011: 72). N'est-ce pas la sensation qui se répand dans l'évolution du héros pouletien, tout comme chez son lecteur ? Bakhtine ajoute que ce point de vue positif se manifeste, notamment par la présence de l'auteur dans le récit. Or, à travers la voix de Pantionis, Poulet promeut son projet poétique installé dans le cadre romanesque auprès du lecteur. L'innovation littéraire qu'il présente en fait un livre isolé, transmis par un narrateur lui-même isolé et se délectant de cette richesse que lui offre la solitude à travers son expérience d'illumination causée par un instant de cécité, puis à travers une fermeture sensorielle au monde réel pour pénétrer dans ses profondeurs. En raison de l'interpellation du lecteur, Poulet convie ce dernier à la connaissance de cet isolement poétique: il doit s'aveugler à toute convention propre au domaine littéraire qu'il connaît jusqu'à présent pour se ranger du côté de l'artiste qui *élabore les valeurs de la réalité isolée, et ce faisant la dépasse de façon immanente* (Bakhtine, M., 2011: 73).

La cécité littéraire démunie de toute solitude créative pénètre le sphère narrative: elle nous empêche de nous détourner d'un cadre spatio-temporel premier pour nous aventurer dans un monde où les limites n'existent plus. Accepter cette forme de solitude, à travers cette cécité, entraîne un mélange des genres, des niveaux de compréhension. L'aveuglement du lecteur résiderait dans une habitude de lecture routinière, machinale, non éprouvée hors de toute théorie littéraire ambiante, à l'instar d'un Pantionis qui choisirait de vivre son agonie au sein de son lit, parmi les siens, plutôt que de s'aventurer seul vers des contrées étrangères, même si ces dernières sont synonymes de mort. Être un lecteur passif et aveuglé entraîne une mort des lettres qui ne peuvent se renouveler; être un lecteur dynamique, visionnaire et capable de nourrir sa propre opinion réside dans le fait d'accepter la nouveauté et, par conséquent, de briser tout cadre pour se plonger dans un réinvestissement littéraire au sein duquel la réalité fictionnelle et l'étrangeté de celle-ci se dissolvent en un même niveau de lecture auquel on s'initie à l'aide d'un guide, puis totalement seul. C'est à ce prix que les lettres belges se métamorphoseront; c'est en vertu de cet effort consenti par le lecteur qu'il s'ouvrira à l'inédit au détriment d'un cadre académique ressassé.

C'est pourquoi le parcours de ces œuvres propres aux lettres belges nous permet, d'une part, de comprendre que la solitude suscite une double interprétation en fonction du point de vue que le personnage occupe par rapport à son expérimentation. En effet, son caractère bienfaiteur pour l'épanouissement de l'âme, issu d'un écart par rapport à une corporalité qui ne lui convient guère, ne s'ouvre qu'au personnage qui s'aventure dans cet état solitaire. Le repli n'est positif que s'il n'est pas forcé ou ne résulte pas d'un rejet constant de la société, mais s'il émane d'une volonté, d'une nécessité perçue par l'individu comme libératrice. Ainsi les avertis maeterlinckiens, le narrateur emmanuelien et le héros pouletien peuvent être compris par un regard extérieur comme enlisés dans un monde d'apparences, comme des figures négatives, dépressives et mortifères. Incapables de s'imprégner des bienfaits de l'être s'adonnant à un repli conscient et pleinement accepté en son moi, les personnages étrangers à cette expérience ignorent l'état renaissant vers

lequel ce type de solitude doit mener. Il apparaît complexe de discerner que les résultantes d'un état solitaire soient bénéfiques pour une personne qui n'adhère pas ou n'est pas instruite des résultats que ce mouvement intérieur produit. Le changement est manifeste, mais considéré différemment par l'initié et par l'observateur. Ce dernier pensera d'emblée à une attitude atonique, néfaste, pleine de mélancolie alors que le second, éclairé par ce repli désiré, considérera la solitude comme une expérience de l'intériorité puissante, assimilée à une révélation que l'être constamment pris dans le mouvement externe, naturellement répétitif, ne découvrira jamais.

D'autre part, nous constatons qu'il existe un rapport ténu entre cécité et solitude. Puisque le non initié aux bienfaits de la solitude demeure prisonnier d'un monde sensoriel dans lequel la vue domine et pense qu'on n'apprend, ne communique et ne se perfectionne qu'à travers l'accumulation d'objets vus, de contacts d'être à être par le biais des visages ou encore en raison de l'adhésion aux préceptes et comportements d'une communauté mue par des échanges externes et superficiels, les auteurs – qu'ils soient dramaturges ou romanciers – recourent à un personnage corporellement clos, mais riche en enseignement. La figure de l'aveugle se présente comme un guide, un enseignant, un initiateur d'un quidam pour réaliser et accepter de rencontrer une intériorité constructive et réparatrice des errances qu'il s'est infligées tout au long de son existence futile. Le personnage aveugle opère comme un révélateur aux yeux du public ou du lecteur. Sans lui, il serait difficilement compréhensible que l'état de solitude puisse engendrer un renouvellement de l'être, une écoute du moi profond qui transfigure un passé médiocre en une atemporalité admirable. De ce fait, nous affirmons que ces écrits belges, mêlant cécité et solitude, ont un rôle didactique cardinal. L'anatomie close, mais l'intériorité brillante de ces êtres se font l'écho du caractère salvateur que peut recouvrir l'état solitaire. Cet aspect didactique se retrouve également dans un effet de contamination, chez Poulet, de l'état du narrateur vers le message que doit déceler le narrataire à travers cette nouvelle forme romanesque. C'est en raison du caractère inédit d'un personnage qui se laisse tenter par une solitude mortifère, mais créatrice d'un nouveau monde que le lecteur s'imprègne progressivement et accepte un projet littéraire neuf. Pris dans une tradition de l'écrit, ce même lecteur doit intégrer l'idée que l'inédit, isolant une œuvre de la lignée romanesque dans laquelle elle semble d'emblée se situer, génère quelques difficultés de lecture, mais qui, une fois intériorisées et décortiquées, s'estompent pour adhérer à un nouveau modèle littéraire qui empêche le milieu des lettres de s'essouffler.

Références

- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Éd. Payot et Rivages, Paris, 2008.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique du roman*, Éd. Gallimard, 2011.
- Baronian, Jean-Baptiste, *La Belgique fantastique avant et après Jean Ray. Anthologie*, Éd. Jacques Antoine, Bruxelles, 1975.
- Berg, Christian, « Le lorgnon de Schopenhauer, les symbolistes belges et les impostures du réels », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°34, 1982.
- Carion, Jacques, *Les chemins de l'invisible dans les romans de Robert Poulet*, Éd. Université de Louvain, Leuven, 1967.
- Debenedetti, Jean-Marc, Baudiffier, Serge, *Les symbolistes*, Nouvelles Éditions françaises, Paris, 1984.
- Delaunois, Jean-Marie, *Dans la mêlée du XX^e siècle. Robert Poulet, le corps étranger*, Éd. De Krijger, Erpe, 2003.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Éd. De Minuit, 1980.
- Denis, Benoît, « Le roman poétique en 1929. Nord, entre fantastique réel et réalisme magique », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°21, 2002.
- Emmanuel, François, *La nuit d'obsidienne*, Éd. Labor, Bruxelles, 2002.
- Gandelman, Claude, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1986.
- Henry, Marjorie Louise, *La contribution d'un Américain au Symbolisme français. Stuart Merrill*, Éd. Honoré Champion, 1927.
- Maeterlinck, Maurice, *Carnets de travail, édition établie et annotée par Fabrice Van de Kerckove*, Bruxelles, Éd. Archives du Futur, Bruxelles, 2002.
- Maeterlinck, Maurice, *Le trésor des humbles*, Éd. Luc Pire, 2009.
- Maeterlinck, Maurice, *Petite trilogie de la mort. L'intruse. Les aveugles. Les sept princesses*, Éd. Luc Pire Bruxelles, 2009.
- Matthey, Estelle, « Naître du reste. L'horizon dans les romans de François Emmanuel », *Interférences littéraires*, n°5, 2010.
- Novalis, *Les disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux*, Éd. Gallimard, Paris, 1980.
- Otten, Michel, *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Éd. Duculot, Paris-Gembloux, 1987.
- Poulet, Robert, *Les Ténèbres. Roman*, Éd. Denoël et Steele, 1934.
- Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Éd. PUF, 2012.
- Spengler, Oswald, *Le déclin de l'Occident. Forme et réalité*, Gallimard, Paris, 1948.
- Thinès, Georges, *L'esprit faustien selon Oswald Spengler*, Éd. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008.

**LES MASQUES DE LA SOLITUDE DANS *TRAVESTI* DE MIRCEA
CĂRTĂRESCU/ THE MASKS OF SOLITUDE IN 'TRAVESTI' BY MIRCEA
CĂRTĂRESCU**

Caio Vinícius *RUSSO NOGUEIRA*

Universidade de São Paulo

russo.caio@usp.br

Abstract. *The novel "Travesti" (1994), his saddest work according to the writer himself, is a rare bird among the extensive and intricate works that compose Mircea Cărtărescu's literature. First published in 1994, adapted into a graphic novel by Edmund Badouin in 2007, "Travesti" is a small yet essential piece of the anamorphic puzzle of Cărtărescu's project. But what is "Travesti" about? Is it a coming-of-age novel in which the psychomachy of adolescence unfolds, with its adventures and erotic misadventures of pre-adult life? A quest to understand a singular episode, the transvestism of Lulu, which marks Victor, the narrator, but also the shadow recipient of the written book, forever? The mythologization of oneself in the process of becoming a writer? A cartography of obsessions and helplessness in the face of teenage sociability, with its games, ridiculous and fascinating, innocent and mischievous, which form the antechamber of the definitive loss of an entire era, childhood? All these elements are indeed found in "Travesti". However, "Travesti" is also, and above all, a novel about solitude. It is on this latter aspect that this essay will focus, seeking to outline the aspects of solitude with particular attention to the writer's solitude as a condition for writing. This solitude, however, is not limited, as we will see, to mere "being alone". For this purpose, we start from a notion of "essential solitude," as contemplated by Maurice Blanchot, in order to understand "Travesti" as an affective and delirious treatise on solitude, where different signs and masks (adolescence and adulthood) are created to transform this solitude into a "block of sensations" (Deleuze) related to madness.*

Keywords: *Cărtărescu; Solitude; Masks; Affects et Percepts; Signs ;*

Introduction : la solitude essentielle de l'écrivain

Qu'est-ce que parler de solitude signifie ? Mieux encore, de quel type de solitude parle-t-on lorsque l'on en parle ? Quelle est la signification de la solitude pour l'œuvre d'art, plus spécifiquement pour l'écrivain et pour la littérature ? La vraie solitude, nous dit Blanchot (1955, p.13), ne signifie jamais être seul, ce qui peut être décrit comme une forme de « recueillement ». Dans le cas de l'écrivain, une autre forme en est en question : la solitude essentielle. C'est être à part, séparé, mais immergé dans le processus infini de l'œuvre, toujours refaite, poursuivie ici pour être détruite au-delà, qui circonscrit la solitude de l'écrivain par rapport à l'écriture et au monde. Telle est l'essence de la solitude : une séparation radicale engendrée par l'écriture infinie de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'une forme d'individualisme, mais d'une participation à l'œuvre ; en fin de compte, la solitude est donnée par l'œuvre elle-même, par son « être ». L'écrivain est suspendu. Il n'y a pas d'individualité en jeu. L'espace qu'occupe l'écrivain est l'espace hors de l'espace. Et le

temps, le temps hors du temps. Le lieu de l'écriture est le Dehors, l'intimité « errante du dehors » (Blanchot, M., 1955, p.18).

C'est la différence entre le livre, l'objet physique, encadré par les besoins matériels, de l'édition à la publication, des ventes à la promotion, en passant par l'image de l'auteur, son visage public, et l'œuvre, une poursuite infinie qui se recrée à chaque instant dans la solitude essentielle où les obsessions de l'écrivain, ses thèmes et ses images, reviennent et ne peuvent pas ne pas revenir. L'obsession de l'écrivain est l'obsession de la solitude, du silence de l'œuvre.

À partir de ce postulat, cet essai vise à penser les différentes dimensions de la solitude dans le roman *Travesti* (1994) de Mircea Cărtărescu. Il s'agit de savoir comment Cărtărescu trace, dans ce roman de (dé)formation, une relation entre la solitude et l'exclusion (la figure de l'Étranger), la nécessité d'écrire et l'éclatement du moi entre les pages. Dans un dialogue avec un lecteur absent, à qui le livre est adressé, Victor – dont on sait qu'il est le « frère perdu » qui reviendra dans *Orbitor*, en 1996, 2002 et 2007, et qui est aussi le personnage-narrateur de *Travesti* –, Cărtărescu trace une série de signes, au sens de Gilles Deleuze (1976), qui vise à rendre sensible l'affection de la solitude comme phénomène multiple, extérieur et intérieur, et, en dernière instance, impersonnelle.

C'est toute une logique du travestissement, du moi perdu et de l'autre, ainsi que de Lulu, l'adolescent qui incarne, comme un bouffon, la partie comprimée de l'autre, qui entre en jeu dans *Travesti* pour faire de la solitude une véritable sensation intensive. Avec son style maniériste, selon les mots de Radu Vancu (2016), Cărtărescu esquisse dans *Travesti* une recherche qui dote la solitude d'un caractère formateur douloureux, néanmoins fondamental, pour l'écrivain : préparation pour la solitude essentielle.

Que signifie errer parmi des visages, les masques familiers tout en étant un étranger ? Comment faire face à la perte de ce que l'on ne connaît pas avec certitude, une perte qui prend naissance, pour ainsi dire, avant nos souvenirs ? Comment faire face à la disparition ? L'esthétique de Cărtărescu va au-delà et remet en question l'art lui-même : comment traverser ce mur finement peint, mais faux, où plusieurs portes qui ne mènent nulle part s'éternisent là, comme si elles étaient réelles ? C'est la question posée par le narrateur de *Solenoid*, de 2015, qui réverbère, onze ans plus tard, la question posée dans *Travesti*, qui, à son tour, apparaît déjà à l'état larvaire dans le roman *Nostalgia*, de 1993. Si le masque est, comme nous le dit Deleuze et Guattari (1980, p.145), le vrai visage, *Travesti* est la recherche de ce visage à travers le défilé des arabesques et artifices qui forment la littérature en tant que telle.

L'obsession de l'œuvre cartaresquienne, qui articule tous les livres de l'écrivain, tourne autour du Tout, ce Tout de l'œuvre qui pourrait peut-être aussi être défini en termes d'une Sortie, d'un en-deçà et d'un au-delà de l'œuvre, une forme de littérature qui dépasse la simple parole muette tatouée sur le papier. L'artifice, les « arcanes du style », cependant, ne sont pas la falsification de cette Sortie, mais la façon même dont la littérature peut dépasser son caractère discursif, la convention qui l'encadre, en créant un ensemble « d'affects et de percepts » (Deleuze, G.; Guattari, F., 1991, pp.163-164) qui lui sont

propres et, par conséquent, en touchant et en capturant, par sa différence constitutive, d'autres régimes de signes qui lui sont étrangers : l'œuvre devient *avec* le monde (Deleuze, G.; Guattari, F., 1991, pp.169-170).

Dans cette approche, nous partirons de deux ensembles de signes (deux masques) de l'œuvre de Cărtărescu : l'adolescence – l'érotisme les musiques, les jeux, les blagues, et, bien sûr, Lulu – ; et la vie adulte – l'obsession de la mémoire, le risque de la folie, la fantasmagorie, la crudité de l'acte érotique, la perte du terrain autrefois ouvert de l'enfance et de l'adolescence, la désillusion face à la littérature et ses aspects pratiques, quotidiens. Ces deux masques sont traversés par au moins deux autres ensembles de signes qui interfèrent dans chacun d'eux : les espaces intensifs – Bucarest, Budila et Cumpătu en tant que percepts, mais aussi des forêts, des pièces, des chambres, des escaliers, des statues, des haecceités sensibles ainsi que l'intimité, la folie, le désespoir et la mélancolie en tant qu'affects circulant dans ce territoire « autogène et surréaliste » (Sloterdijk, P., 2002, p.99) qu'est l'intériorité, une intériorité spatialisée qui, cependant, ne se réduit pas uniquement aux aspects individuels et personnels – ; et la littérature – Kafka, Rilke et Trakl surtout, mais aussi l'écriture comme limite tendue entre le pathologique et le pathétique, le salut de soi et la perte du moi, aspect sotériologique d'ailleurs qui traverse toute l'œuvre de Cărtărescu, mais aussi l'obsession de l'écriture du Livre, de l'Œuvre. Sauf la recherche de l'Œuvre, du Livre, ces deux autres ensembles de signes seront néanmoins abordés seulement de manière marginale dans cet essai.

Ce sont donc ces deux masques, celui de l'adolescence et celui de la vie adulte, qui nous permettent d'interroger la solitude essentielle qui traverse chacun de ces ensembles de signes avec ses aspects distinctifs qui, cependant, ne cessent de s'articuler les uns aux autres dans *Travesti*. Il ne s'agit donc pas seulement d'interroger, comme nous l'avons déjà dit, la thématique de la solitude, bien que l'exclusion et l'affirmation, même de manière ironique, de la figure de l'« outsider », soient également pertinents pour cet essai, mais de démontrer comment la solitude, avec sa « graine de folie » (Cărtărescu, M., 1994, p.10), un affect nécessairement paradoxal, est la force qui anime ces signes, ces masques.

Le masque-adolescence ou de la métamorphose

L'histoire de *Travesti* est relativement simple, bien que l'intrigue, l'organisation des événements, dans l'anachronie fragmentée des analepses, se dessinent dans une toile assez complexe. Le narrateur-personnage, ou le narrateur homodiégétique, hanté par la présence insidieuse de Lulu (un camarade du temps de l'école), Victor, maintenant un écrivain de trente-quatre ans désillusionné par la littérature qui lui a valu un certain succès, notamment avec le texte *Les filles et les géants* (écho du récit « REM » de *Nostalgia*, 1993), quitte Bucarest et s'isole à Cumpătu pour écrire, dans une tentative de guérison par l'écriture, un souvenir qui le poursuit intensément : un voyage dans un camp scolaire à Budila lorsqu'il avait dix-sept ans. Le destinataire du livre, celui pour qui Victor a toujours écrit et écrit, est également Victor (le frère perdu qui apparaît également dans d'autres œuvres de Cărtărescu), un double, une partie ennoblie et éclairée, l'un des hémisphères du cerveau de l'autre Victor (le narrateur-personnage). Le centre de cette toile est le souvenir lié au camp scolaire. Cependant, des souvenirs plus anciens, tels que l'internement dans le sanatorium

de Volda en raison d'une tuberculose, la sœur perdue (qui peut être en réalité le propre Victor, qui était habillé en fille quand il était enfant), par exemple, ainsi que des retours au présent où le livre est écrit (cela signifie dire, une différence dans la diégèse, une bifurcation), s'entremêlent au point que la mémoire elle-même se dilue dans un caractère onirique, délirant, qui suspend toute séparation précise entre réalité factuelle et rêve – ou, mieux encore, cauchemar. L'événement perturbateur n'apparaîtra qu'à la fin du roman. Lulu, le camarade d'école, apparaîtra travesti en femme lors de la dernière fête du camp, provoquant une telle perturbation – à la fois érotique et métaphysique – chez le jeune Victor que sa vie sera désormais divisée en deux : « avant et après Lulu ». Cette brève « synopsis », bien qu'elle ne couvre pas tous les éléments du livre, nous permet d'avancer dans la caractérisation de ce que nous appelons les deux masques, ensembles de signes, qui traversent *Travesti*, en commençant par l'adolescence.

Qu'est-ce qui caractérise l'adolescence ? Comment pouvons-nous l'aborder ? Dans *Travesti* de Cărtărescu, l'adolescence peut être perçue comme un ensemble de signes, un territoire ou, dans notre vocabulaire, un masque. Quels sont cependant les signes émis par ce masque appelé adolescence ? Dans quelle mesure ce masque se distingue-t-il des autres masques, d'autres ensembles de signes ? Malgré les singularités, telles que Clara, la « docile et pure », l'affectation proto-intellectuelle de Savin, Fil, Michi et Manix, les bouffons Bazil et Lulu, parmi d'autres, il existe une série de signes qui les traverse tous sans exception : la métamorphose, le « travestissement » par l'érotisme insinué, tantôt dans des gestes peu précis, tantôt dans des chansons assez explicites. De l'autre côté, se trouve Victor, le narrateur-personnage singulier, celui qui souffre de voir cette « société secrète » à laquelle il ne pourra jamais appartenir (Cărtărescu, M., 1994, p.17).

Oscillant entre la fascination et la haine, Victor ne peut pas échapper lui-même à la force de l'érotisme. Bien qu'il reste séparé, plongé dans la lecture de *La Métamorphose*, de Kafka, qui sert non seulement d'intertextualité mais aussi d'allégorie de la transmutation adolescente, de fin d'une ère et d'entrée dans une nouvelle, la vie adulte, anticipant le processus de travestissement de Lulu, Victor, assailli par la solitude, reçoit l'interférence d'autres signes, tels que la musique, le rock qui est sur toutes les lèvres de ses amis, l'initiation à l'alcool, empêchant, tant de manière interne (découverte de la sexualité) que externe (jeux, plaisanteries et musiques), l'idéal nourri par lui : écrire le Livre, la grande Œuvre qui contiendra en son sein rien de moins que le Tout. Pour atteindre cette « solitude essentielle » qui lui permettrait d'écrire le livre cosmique qui redécrivait l'univers il doit donc se débarrasser de la bassesse, de la charnalité et de la vulgarité qui entourent les rites d'initiation sexuelle.

Comme dans le carnet de souvenirs de Papa, l'un des camarades d'école, où l'on trouve d'absurdes collages de célébrités, de clichés de magazines et même des extraits de Nerval et Rilke, chaque adolescent cherche en « 'oracles semblables', ornés et peints comme des *masques zoulous*, dans lesquels ils écrivaient des pensées ou des quatrains ou s'efforçaient de répondre aux questions fondamentales avec des moules ruminés par des milliers de cerveaux bovins » (Cărtărescu, M., 1994, p.19, nous soulignons) l'orientation vers l'amour et la vie.

Le masque de l'adolescence, traversé par la sexualité et l'érotisme, est l'ensemble de signes que Victor refuse d'interpréter, d'expérimenter. Cependant, ce masque est bien moins cristallisé que celui de la vie adulte. L'adolescence, avec ses fluctuations hormonales et psychiques, apporte avec elle une vérité plus fondamentale : l'inéluctable du changement, la certitude de la solitude et la perte d'un cosmos qui se fragmente un peu chaque jour. La perte est une condition *sine qua non* pour l'entrée dans l'univers adulte en *Travesti* ; et la boussole, le système de coordinations qui guidait autrefois poétiquement l'univers de l'enfance, est assaillie par l'araignée du besoin sexuel, par la toile des relations qui empêchent la solitude essentielle – et ce ne sont là que quelques-uns des éléments manichéens, peut-être avec des échos gnostiques, de la métaphysique immanente à l'esthétique cartaresquienne.

D'un point de vue formel et esthétique, c'est à travers la description, ou plutôt une hyper-description visionnaire, multicolore, avec des adjectifs qui évoquent la décadence et le plaisir de l'entrée dans la vie adulte, et l'utilisation superlative de comparaisons et de métaphores, que Cărtărescu incarne cet affect nostalgique qui entoure la fin de l'enfance et rend sensible tout en créant, à travers son style saturé, néo-romantique, une nostalgie proprement littéraire, une sensation différenciée qui élargit et saisit cette perte de lieu, ce profond étrangement du monde.

Un cas exemplaire (parmi tant d'autres) de cette captation de signes par la description se trouve dans la caractérisation de deux personnages relativement peu importants pour l'histoire :

La première nuit du camp, je n'ai pas pu dormir un seul instant car, après la discothèque, les garçons et leurs copines se sont rassemblés sur un lit près du mien, autour d'une chaîne stéréo Sony à fond. C'étaient ceux de mon lycée, mais un nouveau couple s'était joint à eux. Lui était le grand maigre qui essayait de mettre la main sur les filles avec qui il dansait, un individu à la tête rasée et au look néonazi, et elle, une fille très grande, habillée comme un mannequin, avec de longues jambes enveloppées dans des bas vert clair et transparents. Elle avait une longue chevelure noire, brillante, tressée avec des perles colorées, et son visage, fortement maquillé, arborait la cruauté cynique de la reine à la cape noire des films Disney. Nos filles, comparées à elle, étaient des débutantes dans la vulgarité (Cărtărescu, M., 1994, p.37).

L'aspect prétendument moraliste de ce commentaire de Victor sur la jeune fille revêt des implications plus profondes en ce qui concerne la solitude et l'entrée dans l'univers adulte que seulement une forme de conservatisme de l'époque. L'image de la reine des films Disney, avec son cynisme cruel qui transparait sur son visage lourd de maquillage, est le devenir, l'anticipation de la vie adulte, ce dont la jeune fille-même et aucun des jeunes présents au camp ne peuvent échapper. Cette métamorphose a déjà commencé, et le maquillage n'est rien de plus qu'un des signes du visage pétrifié de la vie adulte ; et lorsque nous parlons de devenir, nous utilisons le concept dans son sens fort, la jeune fille décrite, ou plutôt quelque chose – *aliquid* – de la jeune fille décrite, rencontre quelque chose de la reine maléfique de Disney, donnant naissance à un bloc, un troisième terme qui les conjugue sans pour autant les dissoudre (Deleuze, G.; Guattari, F., 1980, pp.291-292).

Il en va de même pour le jeune homme à l'apparence « néo-nazie ». Cette prétendue vulgarité des deux, n'est rien de plus que le masque de l'adolescence qui vise à dissimuler la solitude essentielle. La quête du corps de l'autre, la recherche du sexe, c'est la mort du secret du sexe, l'annulation de la possibilité de continuer, de maintenir le désir en circulation infinie. Si tous ces signes, tels que le maquillage, les perles de verre dans les cheveux, la tête rasée et les tentatives du jeune homme de harceler les filles avec qui il danse, forment un territoire, ce territoire est l'immense toile sur laquelle repose l'araignée de la perte. « Au-delà » du sexe, ce qui est en jeu, c'est le temps, le passage du temps, et le sexe n'est rien de plus que le catalyseur, l'un des signes qui décrivent cette modification temporelle inévitable. Échapper au sexe, s'évader de l'érotique, pour Victor, est une nécessité pour composer le Livre, l'Œuvre, en habitant la solitude essentielle, en faisant en sorte qu'elle perdure, qu'elle se prolonge sans interruption : c'est la condition pour échapper au temps. Ce n'est que dans le mouvement de créer l'Œuvre, dans le mouvement de participer à l'Œuvre, que le temps peut se figer.

Le sexe conjugue donc au moins deux forces : la perte, issue de la métamorphose, du passage du temps, et l'empêchement d'écrire, d'habiter la solitude essentielle. Si la perte est le sexe en tant que signe chez Cărtărescu, c'est parce qu'ils se réfèrent nécessairement au temps. Comment arrêter, suspendre le temps pour pouvoir observer le Tout ? Comment habiter *Aion* ? Cela ne peut se faire que dans la littérature et à travers la littérature. Et la vérité indiscreète de la métamorphose ne va pas sans la cruelle destruction de ce qui est et n'est plus, ce qui ne peut plus être. Si *Travesti* est un traité sur la « solitude essentielle », c'est parce que c'est seulement en elle, seulement dans ce territoire intensif où le quantitatif se défait, où la mesure et le tic-tac des horloges s'arrêtent, que l'écrivain ou le lecteur, celui qui s'implique dans l'œuvre, peut, ne serait-ce qu'un instant, échapper au temps, se voir en dehors de celui-ci.

Le refus du sexe en tant que perte, en particulier de territoire infantile, mais aussi en tant qu'empêchement d'écrire, d'habiter la solitude essentielle, ne se fait cependant pas sans l'aspect de la dissolution dans l'autre. Nier l'interprétation des signes érotiques impliquant le sexe, bien que cela angoisse corporellement le jeune Victor, qui n'est pas à l'abri des avancées hormonales et du désir, est une manière de retarder la métamorphose, de l'empêcher de progresser, mais aussi de bloquer la spécificité du désir, de l'épuiser dans tel ou tel objet. Comme s'il prévoyait son futur, celui de l'écrivain bureaucratisé, Victor a besoin de maintenir l'Œuvre, le Livre, comme le véritable horizon, le seul qui importe. Le peu de contact avec ses amis d'école, le mépris mêlé de fascination, fait partie de cette logique de l'« outsider », non sans une certaine ironie et humour, comme condition de l'écriture chez Cărtărescu. Pour se différencier, pour affirmer cette différence, Victor doit trouver un moyen d'interrompre la métamorphose, ou plutôt de la faire dévier vers un autre chemin. Cependant, il est impossible de l'empêcher, impossible de l'empêcher de se produire : la métamorphose est le devenir-même.

Cette métamorphose est donc incarnée dans une figure bien spécifique : Lulu. Et l'expérience érotique du paradis-enfer, de l'éternelle lutte entre l'araignée et le papillon, deux images qui traversent toute l'œuvre de Cărtărescu, se retrouvent dans l'obsession qui poussera Victor, ayant maintenant le double de l'âge qu'il avait lorsqu'il est allé au camp de

Budila, à essayer de se séparer une fois pour toutes de l'expérience qui a défini sa vie. Bien que cristallisé, sans la dynamique évaporée de l'adolescence, oscillant entre jeux et plaisanteries qui perturbaient autrefois l'esprit de Victor, le masque de la vie adulte n'en est pas moins dangereux.

Le masque-adulte ou *de la folie*

Lulu est la Figure sur laquelle repose le mystère des signes de l'adolescence, le surface sur lequel vaguent, indistincts, le féminin et le masculin, dans une division encore peu évidente qui, cependant, se cristallisera selon tel ou tel pôle à l'âge adulte. Mais Lulu est également ce qui reste, le résidu qui persiste dans la vie adulte, le fantôme qui hante l'écrivain, un Victor adulte, qui écrit ce livre dans les montagnes, loin du désastre quotidien, transcrit en termes d'une profonde banalité, de sa vie à Bucarest. Lors de la dernière fête du campement, le jeune Victor se retrouvera, à travers une expérience érotique teintée de jeux avec Lulu, face à l'essence qui compose l'adolescence, sa fluidité qui s'écoule pour se perdre. L'homosexualité de cette expérience, cependant, ne s'épuise pas en elle-même, car ce qui est en jeu c'est l'androgynie, ce masculin qui habite le féminin et vice versa :

Alors, Victor, Lulu est apparue. Et Lulu, Victor, était une Femme. Elle était courbée, elle était chienne, elle était pute, elle était dévergondée. Le silence s'est installé et au milieu du cercle se tenait Lulu : les lèvres en forme de petit cœur, avec un doigt de rouge à lèvres gras [...] les joues teintées de fond de teint, une perruque luxuriante, rouge comme le feu, et un grain de beauté collé sur le menton [...] Quelqu'un disait quelque chose, les autres riaient, criaient, applaudissaient, je regardais cette être-là, ce *masque-là*, ce *ver-là* [...] Elle ne me regardait pas, mais je sentais, pétrifié comme par une révélation, qu'elle me guettait [...] Elle tournait lentement, en transe, avec le cou humide de transpiration, le nez rosé comme un pétale de coquelicot, les boucles frissonnant dans la brise. Elle releva sa jupe, jusqu'au-dessus des cuisses épaisses, en bas de soie nacré, jusqu'à ce que les jarrettières apparaissent, avec le sexe obscène qui se révélait, sombre comme une araignée-singe, à travers les mailles fines [...] Que me disait Lulu ? C'était un hiéroglyphe, mais quoi exactement, sans le savoir, représentait-il ? C'était une clé, mais pour quelle chambre interdite de l'underground remplie de prisons de mon esprit ? Ces couleurs infinies, cabine à côté de cabine, le bruit de l'eau chuchotant dans les conduites, les étagères avec des tuyaux et des chiffons, le sentiment d'être à des kilomètres sous terre, les couloirs vides remplis de portes pourries, avec des serrures molles et obscènes, cet air d'olive... une porte ouverte et une dactylo verdâtre te regardant étonnée, une porte fermée avec une douzaine de cadenas, derrière laquelle on entend des aboiements et des chuchotements... Et Lulu, avec ses seins en coton, son sel de chaussettes sales, les pattes poilues dans des chaussures de dame, t'attendant à chaque intersection de couloir, à chaque coin, comme un panneau de *signalisation* pour te guider plus vite qu'un idole de bois, te faisant *signe* par où aller, et toi, bien que bestialisé par la peur, suivant ces *signes* parce qu'il n'y en avait pas d'autres, sans savoir où tu devais arriver, sans pouvoir comprendre que, puisque Lulu est le guide, au centre ne t'attendent ni la Béatitude ni l'Horreur, mais les deux à la fois, les deux en

même temps, les deux à la fois... (Cărtărescu, M., 1994, pp.109-112, nous soulignons).

Comment interpréter Lulu ? Comment lire les hiéroglyphes dans ce masque appelé Lulu ? Pourquoi un souvenir d'adolescence, une simple découverte érotique, le travestissement de Lulu, se transforme en cette « tumeur » qui doit être extirpée ?

Au-delà des aspects symboliques et allégoriques de Lulu, le masque de l'adolescence, cette « géographie sombre », abrite le jeu très subtil entre Horreur et Béatitude qui se déroule non pas dans un intérieur caché, mais dans un message codé, surcodé, un « hiéroglyphe », c'est-à-dire dans des signes inscrits à la surface même de la métamorphose, du secret trop découvert pour être ignoré : aucun des jeunes qui sont là, immergés dans le processus de transformation, ne parvient à saisir cette transformation même. Aucun d'entre eux, pas même Victor, ne pourrait jamais écrire l'Œuvre, le Livre. Mais cela n'est qu'un des éléments qui composent le jeu. En plus de la métamorphose, il y a un risque supplémentaire, un risque qui accompagne le personnage-narrateur depuis l'enfance : la folie. Il est nécessaire de suivre les signes, de les interpréter, mieux encore, de les expérimenter, cependant, les expérimenter signifie nécessairement accompagner le délire, la couche d'absurdité et de gratuité, de perte et de décadence qui entoure l'appauvrissement et la disparition conséquente d'un territoire. « Disparaît », écrit Victor à deux reprises dans *Travesti*.

La perte du territoire de l'enfance résonne, *mutatis mutandis*, le mythe de l'androgynie, des deux parties complémentaires, tel que narré dans *Le Banquet* de Platon, récupéré par Cărtărescu, mais avec une modulation : chacun garde la partie perdue, l'autre côté, en lui-même, et le sexe, la recherche de l'érotique, ce processus de « vidage » où le sperme emporte avec lui la mémoire et les forces, est la chute qui empêche la véritable solitude essentielle. Plus qu'un simple ascétisme, l'horreur du sexe, dans *Travesti*, qui accompagne le personnage à l'âge adulte, ne va pas sans la fascination de cette « chute ».

Comment échapper à la nécessité de sortir de soi-même ? Comment éviter le besoin de se perdre dans l'autre, de se vider dans une vie extérieure ? Cette affirmation d'un prétendu solipsisme, cependant, n'est pas le dernier mot. Si l'écrivain doit préserver cette solitude essentielle, c'est parce que sa tâche se situe aux côtés de l'Œuvre. Choisir une femme ou un homme réel, c'est perdre la virtualité, le courant infini de désir qui nourrit l'Œuvre elle-même. Actualiser ce virtuel, c'est l'appauvrir car la littérature est *cosa mentale*, immatérielle. Bien sûr, les aspects gnostiques ne sont pas éloignés de ce dégoût du sexe et de l'autre réel, cependant, la solitude essentielle permet une véritable participation, le point où la création d'un monde, spécifiquement littéraire, croise et saisit le monde « réel » en le faisant devenir.

Si la solitude et l'aspect « ascétique » transforment le jeune Victor, qui souhaite devenir une sorte de Zosime séculier très particulier, en un type « élu », celui qui détient la capacité de voir, ce n'est pas par une élection personnelle quelconque par aucune affirmation de son individualité ultime, infranchissable et inébranlable. Ce qui se produit est l'inverse. La capacité de narrer l'intimité pour l'écrivain, l'intérieur de soi, est en réalité

la possibilité d'une ouverture vers un extérieur où le monde lui-même devient partie de ses « organes internes ». C'est pourquoi Victor dit : « J'étais à l'intérieur et à l'extérieur, au-dessus et en dessous, tel un embryon dans le ventre noir du monde » (Cărtărescu, M., 1994, p.84). Toujours dans le même paragraphe : « J'étais malade du désir de me convertir en Dieu » (Cărtărescu, M., 1994, p.84).

Mais que faire du désir qui empêche Victor de se convertir en Dieu ? Que faire de cet « idole de bois » appelé Lulu ? Que faire d'un territoire perdu ? Plus qu'une obsession, Lulu, avec ses gestes et ses plaisanteries, son caractère bouffon, est également le signe d'un type très particulier de liberté, la liberté de vivre deux vies, d'incorporer toutes les deux en soi. La fascination et le dégoût ne sont pas des pôles dialectiques, mais deux affects nécessairement imbriqués dans *Travesti*. Lulu n'est pas seulement l'Horreur, mais aussi la possibilité de la Béatitude. C'est à ce point que la métaphysique de l'esthétique cartaresquienne, guidée apparemment par un manichéisme assez explicite, dépasse sa binarité. Horreur et Béatitude, les deux en même temps, les deux à la fois. Être Dieu signifie être capable de franchir les frontières symétriques qui divisent le monde en araignées et papillons, dans l'« hyper-tout » et le rien. Et ce Dieu, bien sûr, est un type très spécial de Demiurge qui ne vise rien de moins que d'effacer toute frontière entre littérature, délire, rêve et réalité. Mais cette confusion, cette participation a un nom : la folie.

Ce qui n'était qu'une insinuation dans le masque de l'adolescence devient absolument réel pour le Victor de trente-quatre ans. Retiré à Cumpătu, loin de la vie d'écrivain intégré à Bucarest, une autre bataille se profile. Si le souvenir de Lulu le hante, c'est avec l'autre Victor en lui, celui pour qui il a toujours écrit et continue d'écrire, la version virtuelle et donc intouchable de lui-même, que le dialogue s'établit. Toujours tourmenté par la sexualité, maintenant une sexualité sans délicatesse ni nuances comme c'était le cas autrefois à l'adolescence, et tourmenté par des rêves érotiques, par des scènes minutieusement imaginées par lui, supposément se déroulant dans les souterrains de l'endroit où il est hébergé, Victor doit affronter Lulu, la figer dans les pages comme un chasseur de papillons qui transperce sa proie encore vivante avec une épingle. Comme il ne peut plus souhaiter être Dieu, car il conduit une *Peugeot* et a des réunions avec les éditeurs pour discuter des revenus des livres et des futures publications, désormais une obligation acquise qui n'a rien à voir avec la beauté de l'éclatement de soi dans l'Œuvre, il ne lui reste que l'obsession, l'ancienne obsession pour Lulu.

Lulu n'est pas seulement un autre nom pour la métamorphose, mais aussi pour la folie, et toutes deux partagent pourtant un même terrain, la solitude essentielle de la littérature. On ne peut échapper à la folie, échapper au temps, à la métamorphose, on doit *les traverser*. La solitude essentielle de l'écrivain est donc, paradoxalement, la « guérison » par le biais de la démence. Cette démence, cependant, n'est pas simplement « la perte de la raison ». Devenir-fou est la condition même de la littérature en tant que multiplicité et ouverture. Devenir-un-dieu ne s'agit pas d'une affirmation mégalomane, cela signifie la folie, créer son « propre » monde (un monde impersonnel) en pariant qu'il puisse capturer le réel par différenciation. Si le mépris du sexe, incarné dans le génital « comme une araignée-singe » qui se laisse entrevoir dans les jupes de Lulu, est partie intégrante de cette folie, c'est parce que l'écrivain, selon la métaphysique de l'esthétique cartésienne, ne

peut pas s'actualiser dans tel ou tel objet de désir, ce qu'il doit désirer est, une fois pour toutes, l'Œuvre, le Livre. Et cette folie, cependant, n'est jamais une folie en soi, mais plutôt une performance ; c'est en interprétant la folie que l'écrivain peut, à travers la création intensive de sensations littéraires qui, cependant, ne se limitent jamais au texte lui-même, en touchant et capturant d'autres régimes de signes, notamment non-linguistiques, affirmer une ouverture du monde, une création de mondes.

La folie de l'écriture va cependant au-delà de l'obsession pour l'Œuvre, pour le Livre ; elle imprègne la dissociation sur laquelle repose l'écriture littéraire elle-même. Le caractère schizophrénique de la littérature réside dans l'impossibilité d'être plus que des mots tout en étant, à travers les mots, quelque chose de plus, quelque chose qui ne se réduit pas au discours, à la communication, une image, une production d'apparences, de sensations, à travers l'insensible, dirions-nous, qui donne forme aux forces. La folie qui entoure Victor adulte est le témoignage de la folie de la littérature elle-même, de cette démente tracée à travers un style multicolore, saturé, maniériste et néo-romantique. L'univers souterrain appelé Lulu est le chemin à partir duquel la solitude peut être capturée, travestie en sensation.

Mais qu'est-ce que cela signifie de se « guérir » à partir de la folie, à travers la folie ? Si la folie est elle-même littérature, cette guérison est nécessairement provisoire, elle fait partie de la performance de la solitude essentielle. Et cette performance de la folie fait également partie du risque de l'écriture littéraire. Exorciser un démon, se débarrasser d'une obsession, peut signifier, d'autre part, perdre la folie de la littérature, mettre toute la littérature en péril selon la métaphysique de l'esthétique de Cărtărescu.

Le masque de la vie adulte, donc, malgré sa « cristallisation », comporte le risque de la folie, de la perte de soi dans la nostalgie d'un temps révolu. À l'adolescence, tout comme dans l'enfance, l'ouverture sur le monde est « totale » et les masques sont transitifs, non pétrifiés. Le mythe de l'androgynie incarne la dualité non résolue de l'adolescence. D'autre part, il n'y a pas deux pôles dialectiques, contradictoires, ni même une paire d'opposés entre la vie adulte et l'adolescence. Les deux sont fluides, inachevés. L'adolescence anticipe des éléments de la vie adulte, et la vie adulte, à son tour, prolonge des fragments immobiles de l'adolescence. Lulu incarne l'architecture de cette vérité « cachée » au sein du cocon du quotidien : nous sommes deux, nous sommes nombreux. Et l'intimité de Victor, le territoire où vit Lulu, est moins l'enfermement dans le solipsisme d'un moi que la désagrégation du moi dans un territoire lui-même impersonnel.

L'affirmation de soi, chez Cărtărescu, passe par la dissolution du moi. Le grand élu est celui qui doit être nécessairement personne. S'il doit renoncer à la vie terrestre, dans un geste à la fois théologique et délirant, c'est parce qu'il doit vivre la vie pleinement. La quête de l'Œuvre est la quête d'une Issue. Et entrevoir le Tout, c'est y participer en tant qu'œil immobile qui fait contempler le monde lui-même. S'il y a un Tout chez Cărtărescu, ce Tout n'est pas la recherche de l'essence ultime qui définit le réel, mais le réel en tant que visibilité éblouissante qui se donne toujours dans la contemplation du dehors, qui peut être lu comme ce qui n'est pas symbolisé, ce qui échappe au réseau de sens du langage.

La vérité de l'araignée est également ambiguë, concentrant l'horreur du sexe et la béatitude de l'ouverture sur le monde. Et l'innocence du papillon enroulé par l'araignée dévoile le plaisir démesuré d'être englouti, détruit. L'artifice de Lulu, ce bouffon, cette femme aux seins de coton, ce masque flottant au-dessus des autres adolescents, fait partie d'une vie elle-même faite d'artifices. La vérité, par conséquent, ne se trouve pas dans l'occulte, dans le secret caché, mais dans l'exposition aberrante, trop visible, des apparences. La structure du réel ne peut être que l'apparence, un jeu d'apparences fictionnelles qui n'en sont pas moins puissantes.

Le travestissement des mots

Pour conclure, *Travesti* est *eo ipso* une toile, une toile aberrante et anamorphique qui cherche à fixer chaque instant, chaque événement sensible, chaque délire, chaque rêve. Cependant, cela ne se fait pas en identifiant les choses selon la mémoire de ce qu'elles ont été, mais à travers une procédure différentielle animée par la « nostalgie », où chaque personnage, chaque événement, chaque lieu, paysage ou indice sensible se transforme en sensation, une sensation proprement littéraire, virtuelle mais réelle, qui remet en question les conditions mêmes de la possibilité du sensible à travers l'insensibilité de l'écriture littéraire. C'est surtout dans cet aspect que la sotériologie de Cărtărescu acquiert toute sa force. Il ne s'agit pas de sauver les adolescents d'eux-mêmes, ni même de simplement les faire interrompre leur entrée dans l'univers adulte. Il s'agit de capturer les instants, de broser un portrait terrifiant du sexe et de l'érotisme afin d'extraire une sensation de la métamorphose ininterrompue du passage du temps. Le procédé de Cărtărescu, à travers la saturation multicolore, hyperbolique, d'un style maniériste, avec des similitudes et des métaphores enchaînées, est le travestissement des mots, les transformant en image, en sensation.

C'est précisément à travers sa pauvreté sensible que la littérature peut toucher les limites du sensible en tant que témoignage créatif de l'invisible qui compose le visible, de l'inaudible qui compose l'audible, capturant le temps en tant qu'absence de temps : solitude essentielle. En immergeant la sensation et la pensée au point de l'indiscernabilité, l'écrivain cherche, poursuit et capture les « essences » différentielles. C'est dans ce sens que tout grand écrivain est un « visionnaire » (Deleuze, G., 1993, p.9), un enfant ou un éternel adolescent. Et, dans le cas de Cărtărescu, il ne s'agit en aucun cas de formuler une simple allégorie de sa propre œuvre refermée sur elle-même ou une mémoiresque sur les faits survenus pendant son adolescence, mais plutôt la composition des masques qui forment les territoires mêmes de l'adolescence et de la vie adulte.

Ce que nous appelons la métaphysique de l'esthétique chez Cărtărescu se trouve dans le caractère cosmétique et cosmologique de l'écriture littéraire : la production de sensations. Cependant, cette affirmation des apparences ne signifie en aucun cas un cynisme postmoderne, une quelconque vacuité du monde dans le rire ironique de l'absence de sens ; en Cărtărescu, le monde est un agrégat d'images intensives, une contemplation vaste et sans restriction, et la littérature, l'écriture littéraire, porte en elle la capacité de recréer le tissu de l'existence, de modifier le réel en le capturant par différenciation à travers la solitude essentielle.

La littérature de Cărtărescu est donc entièrement axée sur la recherche d'une Issue à travers une métaphysique de l'esthétique qui capture le réel et le fabule. Chaque personnage, chaque indice sensible, chaque paysage se cristallise en un bloc d'affects et de percepts qui poursuit le Tout. Et *Travesti* est l'un des grains de verre en fractal qui forme l'immense, l'absurde et l'éblouissant vitrail de l'œuvre cartaresquienne.

Références

- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard, Paris, 1955.
Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, Ed. Humanitas, București, 1994.
Cărtărescu, Mircea, *Lulu*, traduction de Marian Ochoa de Eribe, Ed. Impedimenta, Madrid, 2011.
Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1976.
Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Ed. de Minuit, Paris, 1993.
Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.
Sloterdijk, Peter, *Bulles, Microsphérologie, Tome I*, traduction de Olivier Mannoni, Ed. Pauvert, 2002.
Vancu, Radu. *Poetica lui Mircea Cărtărescu. O tipologie*. Revista Transilvania, 2016.

**LA SOLITUDE DANS LES RÉCITS HAGIOGRAPHIQUES DE LANGUE
FRANÇAISE / SOLITUDE IN THE FRENCH-LANGUAGE
HAGIOGRAPHIC NARRATIVES**

Felicia DUMAS

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi, Roumanie

felidumas@yahoo.fr

Abstract. *The article proposes a discursive analysis of the meanings actualised by the noun “solitude” in French-language hagiographic narratives. This noun is borrowed from the common vocabulary of French in order to express rather spiritual meanings in religious, Christian language, also illustrated by hagiographic narratives written or translated into French. The analysis is based on a corpus consisting of the Orthodox Synaxarium used in the Saint-Antoine-le-Grand Monastery (from France), which represents an abridged version of Synaxarium. Lives of the saints of the Orthodox Church by Father Hieromonk Macaire de Simonos Petra, the most complete French Synaxarium, well known in French and French-speaking Orthodox circles.*

Keywords: *solitude; hagiographic narratives; religious language; Orthodoxy; Synaxarium;*

Introduction

La solitude est comprise, de manière générale, comme un état d’âme ou un choix de vivre à l’écart des autres, étant donc perçue de manière personnelle et psychologique. C’est pour cela qu’on la retrouve souvent dans les textes religieux, notamment de spiritualité. Il en est également question dans les récits hagiographiques, chrétiens-orthodoxes, rédigés en langue française. C’est une analyse discursive des significations actualisées par le substantif féminin *solitude* dans ce type particulier de récits, que nous nous proposons dans ce travail. Mentionné par le dictionnaire spécialisé de « mots du christianisme » de Dominique le Tourneau, ce nom est récupéré du vocabulaire commun du français pour exprimer des significations plutôt spirituelles au niveau du langage religieux, chrétien, illustré également par les récits hagiographiques rédigés ou traduits en langue française. Nous travaillerons sur un corpus constitué du *Synaxaire* orthodoxe en usage au Monastère Saint-Antoine-le-Grand (de France), qui représente une version abrégée du *Synaxaire. Vie des saints de l’Église Orthodoxe* du père hiéromoine Macaire de Simonos Petra, le *Synaxaire* français le plus complet, très connu dans les milieux orthodoxes français et francophones. Republié entre 2015 et 2018 en une deuxième édition, enrichie constamment avec la vie des « saints nouvellement reconnus dans les diverses Églises orthodoxes locales, en préparation d’une éventuelle troisième édition », ce *Synaxaire* vient d’être publié en format numérique, sous la forme d’un e-book, par les très dynamiques éditions Apostolia de la Métropole Orthodoxe Roumaine d’Europe Occidentale et Méridionale (<https://orthodoxie.com/vient-de-paraitre-aux-editions-apostolia-le-synaxaire-par-le-hieromoine-macaire-de-simonos-petra/>, consulté le 10 mars 2023).

Sens et significations de la solitude: du profane vers le religieux

De manière générale, les mots *sens* et *signification* sont considérés comme quasi-synonymiques. Même en sémantique et dans l'analyse du discours, les différents linguistes parviennent difficilement à proposer des critères fermes qui puissent les différencier et à formuler des définitions précises, qui les individualisent avec clarté et rigueur (« Lorsque l'analyse sémantique n'oppose pas *sens* et *signification*, on peut tenir ces deux mots pour des synonymes »: Neveu, F., 2004, 265). La sémiotique a gardé depuis toujours, au niveau des différentes écoles qui l'ont illustrée, une distinction entre les deux, le sens étant perçu comme la définition générale du mot, ou bien, en termes peirciens, son interprétant immédiat (Ablali, D., Ducard, D., 2009, 255). Quant à la signification, pour la sémiotique greimassienne par exemple, elle désigne un effet dont on cherche à décrire les conditions d'émergence et d'organisation (Ablali, D., Ducard, D., 2009, 262). En ce qui nous concerne, la notion de sens fera référence à la signification lexicale, c'est-à-dire à la définition fournie par les dictionnaires. C'est le sens lexico-sémantique. Dans le discours religieux, le nom *solitude* acquiert des significations spécialisées, en fonction des contextes immédiats de son utilisation. Dans le cas de notre analyse, il s'agit de contextes narratifs de type hagiographique. Comme nous l'avons montré ailleurs, les récits hagiographiques contenus dans le Synaxaire représentent des biographies consignées par des auteurs ecclésiastiques souvent anonymes, engendrées et fixées par la Tradition de l'Église (Dumas, F., 2021a). Ce sont des histoires de vie d'hommes et de femmes exceptionnels, particulièrement sensibles au véritable but de la vie chrétienne, représenté par la sanctification ou la déification, par l'union de l'homme avec Dieu (Deseille, P., 2012a). Ces histoires de vie sont proposées aux lecteurs en tant que modèles à suivre, l'une des principales caractéristiques des récits hagiographiques étant représentée par leur visée d'édification spirituelle, sous-tendue par l'exemplarité des vies racontées (voir, à ce sujet, la définition de l'hagiographie proposée par <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hagiographie/>, consulté le 11 mars 2023).

Avant de nous consacrer à l'analyse des significations actualisées par le nom *solitude* dans ce type précis de discours, hagiographique, précisons tout d'abord les sens mentionnés par les dictionnaires français pour ce mot. Pour le *Trésor de la langue française* (TLFi), ce substantif féminin désigne une situation ou un état d'une personne qui vit seule, « sans compagnon ou compagne, de manière voulue ou subie », sens exprimés dans le langage commun, « profane ». Dans le même type de langage, non marqué du point de vue religieux, le nom *solitude* peut actualiser également deux autres sens, « d'état d'un lieu, d'un site isolé, peu ou pas fréquenté, peu habité ou inhabité », ainsi que celui « d'atmosphère, qualité d'un lieu peu fréquenté ». Le même dictionnaire mentionne en tant que sens dérivé de celui d'état d'une personne qui vit seule, un sens religieux: « état d'une personne, et en particulier d'un religieux, qui vit à l'écart du monde et des autres, qui recherche, cultive, protège son isolement » (TLFi, consulté le 12 mars 2023). C'est sur cette signification que se greffent les significations spécialisées, actualisées par ce nom dans le corpus de nos récits hagiographiques rédigés en langue française. D'ailleurs, le substantif *solitude* est mentionné avec une signification équivalente (de mode de vie, menée à l'écart du monde), dans le dictionnaire spécialisé, de mots chrétiens écrit par Dominique le Tourneau, le seul instrument lexicographique de ce type qui existe en langue

française (Le Tourneau, D., 2005, 591). Elle est actualisée dans l'ensemble des écrits de théologie et de spiritualité chrétienne en général et chrétienne-orthodoxe en spécial, accompagnée d'autres sens spécialisés qui deviennent les significations spirituelles de ce mot. Nous les avons identifiées au niveau du corpus de récits hagiographiques soumis à l'analysé.

Les saint(e)s et la solitude

Depuis toujours, la solitude a été, en tant que lieu isolé du monde, jugée favorable à la vie de prière continuelle et au progrès spirituel, et recherchée pour ce but par les chrétiens particulièrement désireux de se consacrer à ce type de vie. La version française du *Patérikon*, le livre de sagesse contenant les « paroles mémorables des pères du désert », choisies et traduites par Lucien Regnault, commence avec la sentence suivante, qui porte justement sur l'importance essentielle de l'isolement, de la solitude, pour le salut de l'âme:

Abba Arsène, alors qu'il était encore au palais, priait Dieu en disant : « Seigneur, conduis-moi de façon que je sois sauvé ». Et une voix lui vint qui disait : « Arsène, fuis les hommes et tu es sauvé ». Le même, s'étant retiré dans la vie solitaire, pria de nouveau en disant la même parole et il entendit une voix qui lui disait: « Arsène, fuis, tais-toi, reste dans le recueillement, car ce sont là les racines de l'impeccabilité » (p. 13).

La solitude est donc représentée comme un lieu de prière par excellence, de paix et de progrès spirituel, qui engendre un état d'âme particulier, de recueillement et d'intimité avec Dieu, étant situé géographiquement à l'écart du monde, de son tumulte et de ses soucis. Comme on le verra par la suite, à travers l'analyse d'une série d'expressions contenant le nom *solitude*, insérées dans les récits hagiographiques de notre corpus, la solitude est aimée, transformée en objet de désir, et ceux (et celles) qui la choisissent pour y vivre des expériences de vie solitaires, extrêmement intenses du point de vue spirituel, n'ont qu'une envie, de s'y retirer le plus souvent et si possible de façon définitive, de la garder à tout prix. Le Synaxaire fait mention de saints et de saintes qui ont voulu pousser l'expérience de la solitude comme retraite spirituelle jusqu'à des formes des plus amplifiées, « d'aller de solitude en solitude », afin de s'approcher le plus possible d'un état de vie entièrement consacré à Dieu, en union avec Lui.

Les récits hagiographiques nous parlent de saints et de saintes ayant vécu dans la solitude pendant des périodes de temps plus ou moins longues, dans la prière et le jeûne. Pratiquement dans tous les contextes où l'on rencontre l'expression « vivre dans la solitude », ce mode de vie est décrit, effectivement, comme unissant le jeûne, la prière et le silence, loin du monde, à l'écart de son tumulte et de son agitation. Il n'est peut-être pas dépourvu d'importance que le choix de ce type de vie ait été fait par plus d'hommes que de femmes, tel qu'on peut le constater de la lecture des récits hagiographiques contenus dans le Synaxaire. Les calendriers liturgiques des différentes Églises locales mentionnent presque autant de femmes saintes que de saints hommes, des martyres, des moniales vénérables, des égales-aux-apôtres (Dumas, F., 2021b), et plus rarement des ermites. Or, vivre dans la solitude constitue la particularité fondamentale de la vie érémitique. Et pourtant, l'une des grandes ermites du christianisme a été sainte Marie l'Égyptienne, qui a

passé plus de quarante ans de sa vie (quarante-sept, d'après le Synaxaire) dans les solitudes du désert égyptien, « sans y rencontrer personne, ni homme ni animal ». Dans le récit de sa vie, le nom *solitude* n'est pas mentionné, étant représenté discursivement par son synonyme hagiographique, le substantif *désert*. Pour elle, et pour tous les ermites chrétiens, le désert a constitué le lieu de la solitude par excellence, propice à la purification de l'âme de toutes ses passions:

Brûlant de chaleur le jour et grelottant de froid la nuit, elle se nourrissait d'herbes et de racines sauvages. Protégée par Dieu, qui ne désire rien de plus que le pécheur *revienne à Lui et vive*, elle déracina de son cœur toutes les passions par cette ascèse extraordinaire. Elle put convertir le feu du désir charnel en une flamme d'amour divin. (Synaxaire du mois d'avril en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 1 avril: Mémoire de notre vénérable Mère Marie l'Égyptienne).

Dans d'autres récits hagiographiques, les deux noms sont juxtaposés, le cumul de leurs traits sémantiques exprimant une sorte d'idéal de la solitude comprise comme lieu isolé, favorable à la vie de prière et d'union avec Dieu. C'est le cas du récit qui porte sur la vie de saint Procope le Décapolite:

De nombreux visiteurs lui ayant demandé de vivre auprès de lui, il fonda un monastère, puis désigna un successeur pour retourner dans la solitude du désert. Lors de la cruelle persécution de Léon V l'Arménien, saint Procope combattit énergiquement ceux qui niaient l'Incarnation du Verbe. Emprisonné, il confessa sa foi à l'égard des saintes icônes. Il fut alors torturé puis envoyé en exil où il trouva la mort. (Synaxaire du mois de février en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 27 février: Mémoire de notre vénérable Père et confesseur Procope le Décapolite).

Ce désir des saints de se retirer dans la solitude ne représente aucunement un moyen de fuir des responsabilités, de s'adonner paisiblement à une vie sans soucis. La solitude représente une arène, un lieu de luttes et de combats spirituels, à la fois intérieurs, contre les passions, et extérieurs, contre les tentations du diable, qui s'intensifient lorsque l'homme décide de vivre seul, dans la prière et l'isolement. Mais les saints qui ont choisi ce mode de vie en toute connaissance de cause et de façon délibérée, savaient aussi qu'ils allaient être aidés dans leurs combats par la grâce divine. D'ailleurs, leurs efforts de résister contre les tentations et leur ascèse solitaire ont été récompensés par une abondance de fruits spirituels et de charismes, dont les dons d'accomplir des miracles. On peut le lire, par exemple, dans le récit qui nous raconte la vie de saint Paul le Simple, disciple de saint Antoine le Grand. Après avoir été initié par celui-ci dans le combat contre les « épreuves des démons », propre à la pratique de la vie solitaire, il parvint à chasser les diables et à guérir les maladies:

Le jour suivant saint Antoine lui annonça d'un air réjoui : « Te voilà devenu moine ! » et au bout de quelques mois, constatant les progrès de son disciple, il lui construisit une cellule à quelque distance de la sienne et lui dit : « Il te faut rester seul, afin de subir encore l'épreuve des démons ». Paul lutta avec vaillance pendant une année dans la solitude, et il obtint de Dieu de chasser les démons et de guérir

les maladies. (Synaxaire du mois de mars en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 7 mars: Mémoire de notre vénérable Père Paul le Simple).

Malgré ce côté guerrier (la littérature patristique et certains textes néotestamentaires proposent tout un vocabulaire de la guerre en relation avec l'ascèse et la vie chrétienne authentique, qui doit être celle d'un soldat combattant : Deseille, P., 2012b) et toutes les difficultés de la vie menée dans la solitude, le désir de plusieurs saints et saintes de s'y retirer est resté inébranlable, en raison d'un attrait particulier pour l'expérience de ce mode de vie qui engendre la proximité avec le Divin.

La solitude trouvée et gardée: vivre et se retirer dans la solitude

De nombreux saints ont vécu dans la solitude, présentée dans leurs récits hagiographiques comme un lieu isolé, situé à l'écart des grandes agglomérations mondaines ou même, pour certains, des grandes communautés monastiques. Ils y sont restés un certain temps, pour se ressourcer spirituellement, afin de revenir après dans le monde et continuer leur mission. C'est le cas de saint Sava, premier évêque de Serbie et fondateur du monastère de Chilandar au Mont Athos, de saint Euthyme le Grand, mais aussi de sainte Parascève, appelée la Jeune, patronne de la Moldavie. Voyons les contextes discursifs d'emploi du nom *solitude*, inséré dans le syntagme *vivre dans la solitude*:

Ayant nommé un autre higoumène à Chilandar, saint Sava put réaliser son désir de vivre en solitude et s'installa dans une cellule près de Karyès, la petite capitale de la république monastique. Après avoir été ordonné prêtre et élevé à la dignité d'archimandrite à Thessalonique, saint Sava dut s'embarquer pour sa patrie avec les reliques miraculeuses de saint Syméon pour réconcilier ses deux frères, qui s'affrontaient dans une guerre sanglante. (Synaxaire du mois de janvier en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 14 janvier: Mémoire de notre vénérable Père Sava, premier évêque de Serbie et fondateur du monastère de Chilandar).

Euthyme apprit très tôt à accomplir l'office divin avec crainte de Dieu et à prier d'un cœur non distrait. À chaque carême, de la Théophanie à Pâques, il s'enfonçait dans le désert pour y vivre dans le silence et la solitude. Brillant ainsi de telles vertus, il fut ordonné prêtre dès l'âge de dix-neuf ans et nommé aussitôt supérieur de tous les monastères du diocèse. [...] Saint Euthyme se retira dans la solitude, assurant la direction spirituelle des frères et leur enseignement. (Synaxaire du mois de janvier en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 20 janvier: Mémoire de notre vénérable Père Euthyme le Grand). Elle vécut ensuite cinq années dans la solitude, le jeûne et la prière, dans une petite église dédiée à la Mère de Dieu, non loin d'Héraclée, dans le Pont. Puis, elle quitta sa retraite pour aller à Jérusalem en pèlerinage sur les Lieux saints et se rendit dans un monastère du désert du Jourdain, où les moniales vivaient dans une ascèse très rigoureuse. (Synaxaire du mois d'octobre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 14 octobre: Mémoire de notre sainte Mère Parascève la Jeune, patronne de la Moldavie).

Dans tous ces contextes narratifs, la signification actualisée par le nom *solitude* est celle de lieu isolé, désiré pour s'y consacrer à la prière, accompagnée du jeûne et du silence, entièrement recueilli sur soi, pour rechercher et vivre l'expérience de la proximité avec Dieu, de l'union avec Lui.

La solitude est désirée donc en tant que lieu de retraite spirituelle, ce qui est exprimé de façon discursive, dans de nombreux récits hagiographiques, par l'utilisation du syntagme *se retirer dans la solitude*. Saint Cyprien le fit avant d'être élu évêque de Carthage, saint Nicodème de Tismana aussi, avant d'être nommé higoumène du monastère de Chilandar au Mont Athos, ce qui veut dire qu'ils n'ont point voulu se soustraire à des missions importantes dans l'Église, s'ils ont été appelés à les prendre en charge:

Cyprien est né à Carthage de riches et nobles parents païens. Il poursuit de brillantes études et devient rhéteur. Mais, découvrant le christianisme, il renonça à l'ambition séculière, se fit baptiser, distribua ses biens aux pauvres et se retira dans la solitude, n'aspirant qu'à la miséricorde divine. En 249, il fut élu évêque de Carthage et Primat d'Afrique. (Synaxaire du mois de septembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 16 septembre: Mémoire du saint hiéromartyr Cyprien, évêque de Carthage).

Saint Nicodème fut l'instaurateur de l'hésychasme en terre roumaine. Il naquit en Serbie en 1320, au sein d'une famille liée au prince serbe Lazare (1371-1389) et au prince roumain Nicolas Alexandre. Sitôt ses études élémentaires achevées, il devint moine au monastère serbe de Chilandar sur la sainte Montagne de l'Athos. Il se retira par la suite dans la solitude. Les moines vinrent bientôt de toutes parts pour recevoir ses conseils et il fut par la suite nommé higoumène de Chilandar, où était rassemblé un grand nombre de moines, serbes mais aussi grecs, roumains et bulgares. (Synaxaire du mois de décembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 27 décembre: Mémoire de notre vénérable Père Nicodème de Tismana).

D'autres saints s'y sont retirés tout simplement à la fin de leur vie, pour passer leurs derniers jours dans la proximité de Dieu ; c'est le cas, par exemple, de saint Basile le Jeune qui,

Peu de temps avant de mourir, il se retira dans la solitude, et quand son disciple le découvrit, il était déjà mort. Ses funérailles, le 26 mars 952, attirèrent une grande foule. Et son disciple renonça au monde pour devenir le gardien du corps du saint, source de grâces pour ceux qui s'en approchaient. (Synaxaire du mois de mars en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 26 mars: Mémoire de saint Basile le Jeune).

Dans ce contexte discursif précis, le nom *solitude* se charge d'une signification spirituelle supplémentaire, de lieu de passage (bien aimé, souhaité), entre la vie et la mort, de seuil, d'antichambre du Royaume des cieux, dont saint Basile avait déjà eu la certitude et l'avant-goût avant sa mort.

Dans un autre récit hagiographique, il est précisé qu'un autre saint désireux de se retirer dans la solitude, saint Cuthbert, évêque de Lindisfarne, avait acquis grâce à ce type de vie « une telle intimité avec le Seigneur que les éléments lui étaient soumis »:

Au bout de douze années d'un tel saint priorat, il obtint l'autorisation de se retirer dans la solitude d'une île déserte, nommée Farne. Là, il acquit une telle intimité avec le Seigneur que les éléments lui étaient soumis. Des oiseaux aquatiques, appelés depuis les "oiseaux de saint Cuthbert" venaient à son appel lui tenir compagnie. Cette solitude dura huit ans: beaucoup de chrétiens accouraient de toutes les régions pour lui rendre visite jusqu'au jour où le roi de Northumbrie vint en personne, accompagné des nobles et des moines de Lindisfarne, pour le supplier de devenir leur évêque. (Synaxaire du mois de mars en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métochion de Simonos Petra: le 2 mars: Mémoire de notre saint Père Cuthbert, évêque de Lindisfarne).

Dans ce contexte, le nom *solitude* actualise deux significations différentes : lieu isolé de par son emplacement géographique (il s'agit d'une île, déserte en plus) et période d'isolement, de temps passé en absence de toute autre présence humaine. La première est mise en relation de cause à effet avec une telle proximité de Dieu et une telle familiarité avec Lui (appelée dans le texte « intimité ») qu'elle engendre le charisme du retour à l'état de vie originaire de l'homme, d'avant la chute d'Adam, lorsque tout l'univers lui était soumis, ayant été créé pour lui, pour qu'il en soit le couronnement, le prêtre, le liturge. La deuxième signification est assez rarement exprimée discursivement par le nom *solitude*, étant mise en relation avec l'idée de période bien délimitée et finie (au regret des saints désireux de vie solitaire) de l'isolement en tant que mode de vie consacrée exclusivement à Dieu. On la retrouve parfois actualisée à travers l'emploi de notre nom dans une expression qui explicite l'idée de la durée vécue à l'écart du monde:

Après de longues années de solitude, il ne put empêcher sa renommée de s'étendre car il avait reçu de Dieu la capacité d'accomplir les mêmes miracles que ceux qui sont rapportés dans le saint Évangile. Plus il croissait dans la vertu et la sainte contemplation, plus les miracles se multipliaient et attiraient les foules vers lui. (Synaxaire du mois de décembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métochion de Simonos Petra: le 8 décembre: Mémoire de notre vénérable Père Patapios).

La solitude comme durée engendre presque toujours dans les récits hagiographiques la capacité des saints qui la pratiquent d'accomplir des miracles. C'est un don, un charisme qu'ils reçoivent de Dieu comme récompense pour leur mode de vie austère, pour leur vie passée dans la prière et « la sainte contemplation », en absence de toute facilité et de tout confort.

Quelques récits hagiographiques racontent les démarches de certains saints pour trouver la solitude, en tant que mode de vie retirée du monde et lieu isolé pour y mener une vie solitaire, pour soi et pour d'autres. C'est le cas de la vie de saint Simon le Myroblite, qui comprend le récit de la création miraculeuse du monastère de Simonos-Pétras au Mont Athos, dont il est le fondateur:

Persévérant dans la prière et l'ascèse, il vit, quelques jours avant la fête de la Nativité, un astre venir se fixer au-dessus du rocher abrupt situé en face de sa grotte. Soupçonnant un nouveau piège du Malin, l'ascète ne tint pas compte de cette apparition. Celle-ci se répéta plusieurs nuit de suite, et le soir de la Nativité, lorsque l'astre lumineux descendit sur le rocher, comme l'étoile de Bethléem, une

voix se fit entendre : “Ne doute pas, Simon, fidèle serviteur de mon Fils ! Vois ce signe et ne quitte pas cet endroit pour trouver une plus grande solitude, comme c’était ton intention, car c’est là que je veux que tu fondes ton cénobion pour le salut d’un grand nombre d’âmes”. Rassuré par la voix de la Mère de Dieu, Simon fut alors transporté comme en extase à Bethléem, devant le Christ-Enfant, avec les anges et les bergers, et revenu à lui, il entreprit sans plus tarder la construction de la “Nouvelle Bethléem”. (Synaxaire du mois de décembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métochion de Simonos Petra: le 28 décembre: Mémoire de notre vénérable Père Simon le Myroblite, fondateur du monastère de Simonos-Pétras sur la Sainte Montagne de l’Athos).

Le nom du saint fait référence à son don miraculeux de faire couler du myron, obtenu de Dieu pour la beauté vertueuse de sa vie terrestre, menée dans la persévérance « dans la prière et l’ascèse » : « Par la suite, le tombeau du saint laissa couler un baume parfumé aux propriétés miraculeuses (d’où son nom “Myroblite” ».

Une fois trouvée, la solitude se garde, souvent avec beaucoup d’efforts, puisque ceux qui en sont les bénéficiaires l’associent avec leur progrès spirituel, appelé dans certains textes, le fait « de grandir dans la voie de la solitude »:

Mais leur vertu ne put rester longtemps cachée : de nombreux disciples accoururent vers eux. Euthyme, préférant garder la solitude, confia les nouveaux venus à saint Théoctiste, qui, dans une obéissance parfaite à son compagnon et maître, se chargeait de leur instruction ainsi que du gouvernement du monastère. Celui-ci fut construit autour de la caverne qui devint alors l’église. C’est ainsi que le grand saint Sabas (fêté le 5 décembre), encore jeune, fut confié par saint Euthyme à saint Théoctiste. Les deux saints gardèrent toujours un grand lien de charité, l’un grandissant dans la voie de la solitude et l’autre dans celle de la vie commune. Théoctiste s’endormit en paix dans le Seigneur le 3 septembre 467 ; il fut enterré par Euthyme, alors âgé de 90 ans, et par le patriarche de Jérusalem, Anastase. (Synaxaire du mois de septembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métochion de Simonos Petra : le 3 septembre : Mémoire de notre saint Père Théoctiste, compagnon d’ascèse de saint Euthyme le Grand).

C’est la raison pour laquelle la vie de nombreux saints est un véritable combat mené dans le but de retourner dans la solitude. C’est surtout le cas des saints ermites et des saints moines (et moniales), notamment de ceux qui ont vécu au début du monachisme orthodoxe, ou pendant les périodes moins fastes, de crise, de la vie de l’Église. Fait partie de ces derniers saint Procope le Décapolite, déjà cité ci-dessus, dont la solitude est identifiée de façon géographique précise avec le désert. Après avoir accompli son devoir de fonder un monastère pour ceux qui voulaient « vivre auprès de lui », il retourna dans sa solitude, pour y continuer sa vie solitaire, dans l’intimité de Dieu:

Saint Procope, originaire de Décapolis, au bord de la mer de Galilée, vécut au temps des empereurs iconoclastes, à la fin du VIII^{ème} siècle et au début du IX^{ème}. Il mena la vie monastique, s’adonnant à tous les labeurs ascétiques et parvint à une grande perfection. Il se rendit alors dans le désert pour se consacrer à la prière perpétuelle, sans aucun souci terrestre. De nombreux visiteurs lui ayant demandé de vivre auprès de lui, il fonda un monastère, puis désigna un successeur pour retourner dans la solitude du désert. (Synaxaire du mois de février en usage au

monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 27 février: Mémoire de notre vénérable Père et confesseur Procope le Décapolite).

La solitude ne se partage donc pas. Elle ne peut être vécue que par une seule personne, engagée dans une quête profonde de Dieu et consciente des bienfaits qu'elle procure pour s'en approcher et en faire intimement l'expérience.

Pour conclure: l'amour de la solitude ou l'expérience de vivre tout seul avec Dieu

Les saints particulièrement convaincus par cette certitude aiment profondément la solitude. Le syntagme « l'amour de la solitude » apparaît dans plusieurs récits hagiographiques, dans des contextes qui mettent en évidence le même combat mené pour la garder, pour la retrouver après l'avoir sacrifiée pour des périodes de temps limitées, malgré leur volonté. Dans le fragment ci-dessous, extrait de la vie de saint Hilaire, évêque d'Arles, l'adverbe *toutefois* exprime la tension de ce combat, et illustre le fait que par charité, les saints ont toujours renoncé à leur solitude pour accomplir de bonnes actions et se mettre au service de ceux qui le leur demandaient:

Saint Hilaire, attiré par l'amour de Dieu, quitta tous ses biens et se retira à Lérins pour vivre dans l'ascèse sous la conduite de saint Honorat. Lorsque celui-ci fut nommé archevêque d'Arles, en 426, Hilaire le suivit pour l'assister dans ses tâches pastorales. Mais l'amour de la solitude l'emportant, il retourna rapidement dans l'île monastique. Il répondit toutefois à l'invitation d'Honorat pour l'assister dans ses derniers moments. (Synaxaire du mois de mai en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 5 mai: Mémoire de notre saint Père Hilaire, évêque d'Arles).

Néanmoins, dans la plupart des cas, l'amour pour la solitude est sacrifié pour obéir à la volonté de Dieu, comme on peut le voir dans le récit qui porte sur la vie de saint Denis de Zante (Zakynthos), renommé pour son humilité et ses qualités de thaumaturge:

L'archevêque d'Athènes, informé de ses brillantes vertus, le pressa d'accepter la charge d'évêque d'Égine. Sacrifiant son amour de la solitude pour obéir à la volonté de Dieu, l'humble moine monta sur le trône épiscopal et guida avec sagesse son troupeau spirituel dans les chemins de la grâce. (Synaxaire du mois de décembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 17 décembre: Mémoire de notre saint Père Denis de Zante).

Pour de nombreux saints et saintes du Synaxaire, la solitude est donc comprise à la fois comme expérience concrète de la présence de Dieu, et lieu particulièrement favorable pour ce mode de vie. Ce cumul sémantique est suggéré d'ailleurs par l'emploi du nom qui la désigne au pluriel dans certains récits hagiographiques, comme celui qui est consacré à la vie de saint Sabas le Sanctifié:

À la mort de saint Théoctiste, saint Sabas eut la permission de mener la vie érémitique et pendant le grand Carême, saint Euthyme le prenait avec lui dans le désert. Quand ce dernier mourut, saint Sabas se retira dans ces solitudes désolées. Après y avoir passé quatre années, le saint s'installa dans une grotte sur la rive

gauche du torrent du Cédron et, assuré par Dieu que le temps était venu, il commença à accepter des disciples. (Synaxaire du mois de décembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 5 décembre: Mémoire de notre vénérable Père théophore Sabas le Sanctifié).

Dans ce contexte précis, le nom *solitude* est non seulement employé au pluriel, mais il est accompagné aussi d'un déterminant dont la signification augmente discursivement son contenu sémantique de facture spirituelle, l'adjectif *désolé(es)*. *Les solitudes désolées* représentent un lieu isolé par excellence, où personne de « normal » n'aurait vraiment envie de vivre. Seules les âmes assoiffées de Dieu les préfèrent pour L'y côtoyer. Et lorsqu'Il leur demande de les quitter pour se consacrer au salut de leurs prochains, ils le font de bon gré, par obéissance et par charité, en sacrifiant leur amour pour elles. C'est le cas de saint Joannice le Grand, qui « alla de solitude en solitude », sur la montagne où il vécut en tant qu'ermite, jusqu'au moment où il apprit, à travers une vision, qu'il devait renoncer à être seul avec Dieu, pour aller à la rencontre des besoins spirituels des autres:

Après être resté deux ans au monastère d'Antidion où il se montra un modèle pour tous les moines dans la lutte contre l'égoïsme et contre l'amour des plaisirs, il demanda à se retirer seul avec Dieu dans la montagne. Il s'adonna tout entier aux plus rudes labeurs de la pénitence en soutenant un combat acharné contre les démons. Il alla ainsi de solitude en solitude "habitant les montagnes et les cavernes comme un ciel" dans des régions parsemées de monastères qui jouèrent un rôle de premier plan dans la lutte contre l'iconoclasme. [...] En 810, dans une vision, Dieu lui fit savoir qu'il était désormais temps pour lui de quitter les solitudes et de travailler au salut des âmes. Il s'installa dans une cellule du monastère de Trichalika et commença à manifester ses dons de clairvoyance et de pouvoir sur les animaux comme Adam au paradis. Il recevait de nombreux visiteurs : il consolait les âmes troublées, remettait les pécheurs et les hérétiques iconoclastes dans la voie de la vérité et de la vertu, guérissait les malades. (Synaxaire du mois de novembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 4 novembre: Mémoire de notre saint Père Joannice le Grand, ermite au Mont Olympe).

La solitude est donc vécue par les saints et les saintes du Synaxaire comme une expérience concrète de la présence de Dieu ; or, pour l'âme des chrétiens engagés sur la voie du salut il n'y a rien de plus précieux que cela. Ils savent que leur solitude est vécue avec leur Dieu, même si, vue de l'extérieur, leur expérience de vie solitaire peut paraître très difficile et très pesante:

Quand on lui demandait si la solitude ne lui pesait pas, il répondait : « Je ne suis pas seul, Dieu est ici comme partout, et les anges aussi. Rien n'est préférable à une telle compagnie ». Le saint avait un immense amour pour tous les hommes, en particulier pour les infortunés Aléoutes dont il était le père compatissant. (Synaxaire du mois de décembre en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France: le 13 décembre: Mémoire de notre vénérable Père Germain, apôtre de l'Alaska).

Mentionné souvent dans les récits hagiographiques, le nom *solitude* y actualise toutes ces significations spirituelles de lieu isolé géographiquement et socialement, mais habité par la

présence de Dieu dont l'expérience est faite de façon réelle à travers toute une vie de prière, d'ascèse et de renoncement, qui le transforme en antichambre du Royaume, lieu convoité par tout chrétien en général et par tous les saints en spécial.

Références

- *** *Abba, dis-moi une parole !, Paroles mémorables des pères du désert* choisies et traduites par Lucien Regnault, troisième édition, Solesmes, 2013.
- *** *Le Synaxaire* en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métochion de Simonos Petra, manuscrit.
- *** *Le Synaxaire. Vies des Saints de l'Église Orthodoxe*, adaptation française par le hiéromoine Macaire de Simonos Petras, 6 volumes, Thessalonique, éditions To Perivoli tis Panaghias (première édition), 1987-1996.
- Ablali, Driss, Ducard, Dominique, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Deseille, Placide, Archimandrite, *Les chemins du cœur. L'Enseignement spirituel des Pères de l'Église*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2012a.
- Deseille, Placide, Archimandrite, *Certitude de l'Invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la Tradition de l'Église orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2012b.
- Dumas, Felicia, « Le sourire des saints, l'allégresse terrestre des chrétiens et la joie éternelle du Royaume », *Interstudia*, no 30/2021, *Rire et guérir*, Bacău, Alma Mater, p. 13-25, 2021a.
- Dumas, Felicia, « Les femmes devenues saintes dans l'Orthodoxie ou sur l'option pour un type particulier de „carrière” », in *Meridian critic*, no. 2 (volume 37), Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, p. 109-119, 2021b.
- Le Tourneau, Dominique, *Les mots du christianisme : catholicisme, protestantisme, orthodoxie*, Paris, Fayard, 2005.
- Neveu, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004.



GUSTAVE ROUD, UNE SOLITUDE PEUPLÉE / GUSTAVE ROUD, A POPULATED SOLITUDE

François CHANTELOUP
Université de Tours, France
chanteloup.francois@gmail.com

Abstract. *The French-Speaking Swiss poet Gustave Roud (1897-1976), despite his status of Romanticism continuator, is a writer for our days: indeed, the themes developed in his proses meet several preoccupations which are also ours. For example, and above all, we have to mention the interest for the “voices of nature”, that the poet tries to detect and recreate. And this attraction for the murmur of the world is relied to another essential theme of Roud’s poetry: the experience of solitude. By a parallel reading between what Roud calls his “difference” and some non-human presences, we will try to expose the forms of the multiple exchanges which connect a lyrical human subject with vegetal and animal existences, in order to understand how this type of meeting enables to accept the solitude. Between solitude and communion, our work proposes to outline different situations where solitude is reduced by the confrontation of non-human worlds.*

Keywords: *Gustave Roud; poetry; Romanticism; solitude; zoopoetics;*

Préambule

« J’admire ta force de solitude » (Chappaz M. & Roud G., 1993, p. 382) écrivait Maurice Chappaz à Gustave Roud le 1^{er} septembre 1973, illustrant ainsi le climat de *différence* qui baigne l’œuvre roudienne. Confronté très tôt à la solitude, et réduit à une marginalité dépassant de loin une homosexualité socialement réprouvée, Gustave Roud (1897-1976) s’inscrit pleinement dans la lignée des romantiques allemands du siècle précédent. La solitude, que l’on peut considérer, depuis Mallarmé, comme la « situation fondamentale du poète moderne » (Friedrich H., 1999, p. 166), acquiert dès lors une place essentielle dans l’esthétique du poète joratois.

Au sein de l’un des recueils de Roud les plus lus, précisément intitulé *Air de la solitude*, se dresse cette phrase emblématique, qui fait retour vers un passé douloureux (celui de la prise de conscience d’une dissemblance) : « Je balbutiais alors, chaque nuit, de tout un corps vague et comme repleyé sur lui-même, et pourtant soulevé d’une sorte d’attente trop vive et trop sûre, un mot difficile à vivre, qui est *différence*. » (Roud G., 2022a, p. 849) La différence, terme clé de la poétique roudienne, entraîne et explique la situation de solitude dans laquelle évolue le poète. Cependant, si les dernières années de la vie de Roud ont pu être nimbées d’une gloire ascétique, il importe de mentionner que de nombreux amis

gravitaient autour de celui qui s'était peu à peu imposé comme un acteur culturel majeur de la Suisse romande.

C'est ainsi que le commerce épistolaire, par exemple, occupait une place considérable dans la vie de Roud, de même que les nombreuses rencontres, presque quotidiennes, avec les paysans des environs. Or, un contact régulier avec autrui, de même que de nombreux échanges intellectuels, ne suffisent pas nécessairement à mettre fin à cette solitude ambiguë qui peut être la source des plus grandes joies comme des plus grandes souffrances.

Dès lors, quand elle devient par trop douloureuse, le sujet lyrique des proses roudiennes, comme le sujet humain intime qui s'exprime dans le *Journal*, se réfugient auprès d'autres formes de vie, afin de conjurer un isolement pesant : excellent marcheur, Roud parcourt assidûment les collines et les routes de son Jorat natal, construisant peu à peu une relation étroite avec les habitants non-humains des forêts et des champs. C'est en cela que, pour lui, un parterre de fleurs devient « une assemblée heureuse » (Roud G., 2022c, p. 1060), et la forêt un espace peuplé d'innombrables présences : « (forêt pleine de chants de pinsons, de fauvettes – que tout cela est fraternel, accueillant !) » (Roud G., 2022c, p. 496)

Ainsi, après avoir circonscrit la solitude absolue qui poursuit le poète et le sujet lyrique au cœur même de leurs plus épais contacts avec les *semblables*, nous nous demanderons si les mondes non-humains sont doués de plus d'efficacité, c'est-à-dire si leur degré de présence parvient, quelquefois, à faire naître la possibilité d'un échange et d'une communion avec le dehors. Enfin, nous nous attacherons à évoquer cette alternance entre les instants de pleine solitude et ceux où le sujet *communique* – au sens fort du terme – avec l'extérieur : et nous verrons alors que c'est en cela, autrement dit dans ces allers-retours permanents entre une individuation involontaire et une adhésion aux « faits de nature » (Roud G., 2022a, p. 1372), que réside peut-être un dépassement ou, à tout le moins, une transformation de la solitude.

Être seul parmi les hommes : une expérience romantique du monde

Solitude est assurément l'un des mots-force du romantisme. Tantôt revendiqué comme un préalable à l'écriture poétique, tantôt subi comme une réalité fatale à laquelle il convient de se soumettre, ce mot de *solitude* a irrigué la pensée des préromantiques comme de ceux qui, plus tard, et à l'instar d'Hölderlin, ont consacré la posture du poète inspiré, en marge d'une société qui ne le comprend pas – et avec laquelle il ne veut pas frayer. Une telle conception du poète a été par la suite recouverte d'un large vernis mythique, à tel point que la conception romantique de la solitude n'a pas manqué d'être caricaturée, jusqu'à ce que ces excès parodiques vident de sa substance originelle une expérience au monde singulière et authentique.

Il n'empêche, la figure du poète n'est plus la même au sortir du XIX^e siècle. Sans nécessairement faire signe vers le mage hugolien, le poète moderne est celui qui, fondamentalement, est seul. Il va de soi qu'il existe divers degrés de solitude, et nous en rencontrerons quelques-uns au fil de notre étude. Mais si nous nous devons de mentionner dès à présent l'importance de cet héritage romantique, c'est que Gustave Roud s'en revendique hautement. Lui-même se sent et se sait appartenir à ce qu'il nomme sa grande famille : il se reconnaît dans l'expérience de plusieurs des romantiques allemands qu'il traduit – principalement Novalis et Hölderlin.

Dès lors, si les expériences de Roud et de ses prédécesseurs diffèrent en de nombreux points, ne serait-ce qu'en raison de leurs contextes historiques distincts, elles possèdent néanmoins des similitudes certaines. L'une d'entre elles, et peut-être la plus évidente, est ce sentiment de marginalité, voire d'exclusion ou d'étrangeté ressenti au contact du monde. Chez Roud, c'est dans la notion clef de « différence » que s'exprime cet état de séparation, qui clôturé le moi dans ses propres limites et érige une barrière infrangible entre lui et le monde. Le poète subit cette situation de disjonction, lui qui écrit à Georges Nicole, l'une de ses grandes affinités intellectuelles et amicales : « comment vaincre une grandissante sauvagerie qui me chasse de plus en plus au profond de l'herbe et de la forêt – loin de toute rencontre humaine ? » (Nicole G. & Roud G., 2009, p. 234)

Victime de sa *sauvagerie*, qui l'entraîne loin des conventions sociales et loin des soirées mondaines auxquelles il ne se plie que rarement, Roud semble incarner parfaitement le poète tel que le décrit Jean-Michel Maulpoix : « Accueilli en son sein par la nature. Exclu de la cité, et par là même sacré, c'est-à-dire mis à part pour une destinée ou une destination autre. Celle d'œuvrer singulièrement à fabriquer des liens à partir de séparations. » (Maulpoix J.-M., 1998, p. 18) La position géographique de Roud le dit bien : retiré dans la ferme familiale de Carrouge, sur les hauteurs de Lausanne, le poète ne « descend » à la ville que lorsque cela est absolument nécessaire. Plus encore, fuyant la *maison*, cet autre lieu des relations sociales, Roud se réfugie régulièrement dans les bois et les collines peuplés de seules présences non-humaines. Et, nous le verrons alors, le substantif « accueil », ainsi que ses dérivés, reviennent très fréquemment, une manière significative de montrer que la nature (au sens d'espace à faible densité humaine) représente bien cet « éternel refuge des inadaptés » (Powys J. C., 2020, p. 139).

S'il importe de relativiser de tels propos, dans le sens où Roud entretenait des contacts suivis et abondants avec ses amis poètes et peintres comme avec ses voisins paysans qu'il côtoyait presque quotidiennement, il faut toutefois insister sur le fait que la solitude n'est pas obligatoirement le fait de celui qui, physiquement, est seul. Et Roud le sait bien, lui qui écrit : « L'absolu de la solitude n'est pas dans ces hauts lieux déserts, il est parmi les hommes. » (Roud G., 2022a, p. 823) Se sentir seul *parmi les hommes*, cela signifie-t-il donc que la solitude peut être conjurée par la fréquentation de vies non-humaines ? Il sera

permis de se le demander. Ce qui est certain, c'est que l'amitié, même la plus sensible, n'est d'aucun pouvoir face à la puissance de la solitude : « Absolu de la solitude... Rien n'entrave son triomphe, je vous le dis, Chappaz. Rires, paroles, mains serrées, longs travaux côte à côte, le silence revient toujours, plus impitoyable que celui là-haut de la Plaine-Morte. Le silence des hommes et le silence des choses : la rivière s'est tue, le vent s'est tu. » (Roud G., 2022a, p. 825)

Dans de telles lignes, issues de la prose intitulée « Air de la solitude » – celle-là même qui donne son titre au recueil mentionné plus haut – s'exprime une solitude totale, absolue, qui touche même les réalités que l'on penserait les plus intouchables. Le vent s'est tu : ou plutôt, ce sont les sens du sujet lyrique qui paraissent s'atrophier. L'épaisseur du monde se délite, les fils se défont : l'amuïssement est complet. Et c'est alors que survient celui que Roud rapproche volontiers de la solitude : le silence – qui, comme elle, bénéficie d'autant d'ambiguïtés. Le silence, et même « le brutal silence universel » (Roud G., 2022a, p. 496), comme on peut lire dans une expression d'*Essai pour un paradis* rappelant la fameuse parole de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » (Pascal B., 2004, p. 175)

Solitude, silence, ne peuvent manquer d'être rapprochés, dans le sens où la solitude poussée à son comble ne peut plus déboucher que sur le silence. Roud, commentant l'agraphie rimbaldienne, écrit en effet : « Maintenant, l'adieu dit, l'homme sans voix, c'est-à-dire au centre d'une solitude qu'il est presque impossible de *penser*, commence à traduire en actes cette solitude qu'il ne peut plus exprimer en paroles. » (Roud G., 2022d, p. 422) Et pourtant, par l'un des renversements dont Roud est coutumier, le silence, comme la solitude, peuvent devenir les conditions préalables de la création poétique. Sans évoquer la « solitude essentielle » décrite par Blanchot, on peut ainsi mentionner le mot de Valéry (cité ici par Hugo Friedrich), faisant du silence « l'étrange source du poème » (Friedrich H., 1999, p. 225).

La solitude, comme son corollaire le silence, sont ainsi ce qui ouvre à l'art le sujet subissant la différence. Car la « différence », la solitude, le silence, sont le lot des êtres « marqués par une destinée qui les éloignera des autres hommes en leur donnant à la fois plus de bonheur et de plus vives souffrances... » (Roud G., 2022d, p. 727) Dès lors, il importe d'aimer cette destinée, en l'acceptant, en la nourrissant, et en trouvant des lieux ou des entités bienveillantes, à même de supporter et d'accueillir le poids d'une solitude absolue. La « Nuit », ainsi, est celle qui délivre les « poètes ‘maudits’ [...] du lieu de leur exil et se fait le havre obscur et maternel de leur solitude. » (Roud G., 2022d, p. 632) De même, face à « cet affreux spectacle » de la médiocrité des hommes, il n'est qu'« un seul refuge, la nature. » (Roud G., 2022d, p. 424)

On peut refuser cette destinée de solitude, mais un tel choix implique de « se résigner à dissimuler, à réduire ou tout au moins à rendre moins agressive sa différence. » (Roud G., 2022d, p. 424) Dans ce cas, on peut *vivre* : mais, dans la conception roudienne de l'esthétique, on ne peut plus *écrire*. Vivre ou écrire : être paysan ou être poète. Le dilemme peut sembler abrupt, voire manichéen. C'est pourtant en ces termes qu'il s'est posé à Roud, au sortir de son adolescence. Et, sa vie durant, il n'a cessé d'illustrer le choix qu'il a alors effectué : *regarder vivre*, pour pouvoir écrire. C'est-à-dire adopter la posture du « vagabond », celui qui passe, seul, « entre les deux rives d'herbe et de terre nue où se penchent et peinent au sein du bonheur *établi* ceux qui ont accepté » (Roud G., 2022d, p. 427).

Ayant, lui, dit « adieu » au monde dès sa première plaquette de poésie (*Adieu* paraît en 1927), Roud se consacre entièrement au travail d'écriture – « main à plume » plus que « main à charrue » (Rimbaud A., 1999, p. 178). La solitude, dès lors, point continuellement. Et l'on sent parfois la crainte d'un retrait vaniteux ou arrogant, chez celui qui évoque à propos de Rimbaud « l'orgueil de sa solitude » (Roud G., 2022d, p. 426), ou encore « la passion morbide de la solitude » (Roud G., 2022d, p. 395). Nulle complaisance, donc, dans la solitude roudienne. C'est ce que Georges Nicole dira lui-même, dans une lettre adressée à Roud en mai 1941 : « Où ma solitude avouée serait orgueil, la tienne est humilité, humilité. » (Nicole G. & Roud G., 2009, p. 595-596)

Les accueils de mondes non-humains : vers une fin de la solitude ?

L'amitié, on l'a vu, pourrait être une force compensatoire à ce sentiment d'isolement si présent chez certains êtres. Dans une lettre à Maurice Chappaz, Gustave Roud s'interroge très simplement : « comment supporter cet absolu de solitude si l'amitié n'existait pas ? » (Chappaz M. & Roud G., 1993, p. 294) Cependant, l'amitié n'est guère suffisante puisque, si elle permet par moments un *échange* arrachant le sujet aux rets de son identité, elle n'est que temporaire. Bien plus, elle échoue même parfois à revêtir cette force de *présence* qui est seule recherchée. C'est ainsi que, dans une note de son journal, datée du 24 mars 1960, Roud écrit : « Ce que je voulais dire, c'est combien certains êtres, plantes, animaux, prennent de *présence* maintenant pour moi, quel recours ils deviennent alors que tout l'humain » (Roud G., 2022c, p. 1041). La ligne sémantique se brise, s'interrompt, mais la réticence demeure parfaitement claire.

Fréquemment en effet, les présences humaines sont démunies et de peu de poids, face à la solitude du sujet lyrique – d'autant plus quand elles deviennent des sources de souffrance. À côté de cette incapacité communicationnelle, les mondes non-humains apparaissent comme une alternative efficace à l'isolement. À la recherche constante d'une communion avec le monde, le sujet humain et le sujet lyrique trouvent dans les formes de vies végétales et animales d'autres sujets avec lesquels échanger. Avant toute chose, il convient

certainement de mentionner l'importance de la présence féline dans les écrits intimes de Roud. Que ce soit dans sa correspondance ou dans son journal, nombre de notations s'attachent à énumérer les faits et gestes des chats qui peuplent la maison de Carrouge. On suit l'avancée en âge de ces compagnons de vie, et leur mort est une épreuve qui, par une disparition, et donc par une absence soudaine, révèle un peu plus encore le degré de présence quotidienne qu'ils incarnaient.

En juin 1933, après avoir ainsi déploré la mort de l'un de ses chats, et après avoir rappelé quelques-uns des éléments qui caractérisait en propre son identité, Roud s'exclame : « Et tout cela prenait tant d'importance dans notre solitude ! » (Roud G., 2022c, p. 389) À peine deux ans plus tard, devant une nouvelle mort, Roud note à propos de la volonté qu'ont les chats et « d'autres bêtes aussi » de se cacher pour mourir : « d'eux je remonte sans peine à la grande solitude de la mort humaine – que toutes les présences du monde ne pourraient abolir » (Roud G., 2022c, p. 553-554). Rien ne diminue l'absolue solitude de la mort. Résonne, tout proche, le « on mourra seul » pascalien (Pascal B., 2004, p. 151). Toutefois, avant cette expérience décisive de la mort, il convient de peupler la solitude qui précède, dans l'optique de la rendre ne serait-ce que supportable.

Et Roud, c'est en grande partie vers le règne végétal qu'il se tourne. Le dialogue avec les arbres et les plantes acquiert par conséquent une grande densité : « Ma solitude était celle qui, dès le printemps, n'ayant rien à dire à personne, dit adieu chaque soir aux arbres, aux plantes qui s'endorment » (Roud G., 2022a, p. 450). En face de la difficile communion humaine, le sujet lyrique se tourne donc vers d'autres réalités, dont il se reconnaît peu à peu comme le semblable. Les fleurs, pour qui Roud ressent une intense sympathie, deviennent ainsi des « présences véritables », qui permettent d'atténuer le vide métaphysique ressenti par un sujet qu'habitent les plus grandes angoisses : « Mon ravissement, dimanche après-midi, à regarder le bouquet de marguerites, de lychnis et de scabieuses cueilli dans les chaumes au soleil couchant. Présences véritables, consolantes, dans ce no man's land intérieur où je somrais. Au jardin aussi, d'autres présences accordées comme une grâce dernière, car la saison glaciale approche : le massif d'œillets et de r[eines]-marguerites ressemées, les fuchsias corail, la soiffeuse inépuisable... » (Roud G., 2022c, p. 975-976)

Quelques années plus tard, toujours au sein de son journal, Roud est encore plus explicite : « Puis par instants, le vieux sentiment de solitude triomphe et le seul recours : le dialogue avec le bouquet de glaïeuls sur ma table, ce silence des fleurs mais qui perpétuellement font miséricordieusement *acte de présence* par leur seule et suffisante beauté ! » (Roud G., 2022c, p.1116) Ainsi, Roud parle bien de « dialogue » et d'« *acte de présence* » : non seulement les fleurs peuplent le monde, en ce qu'elles en épaississent la trame (*via* leur beauté), mais elles acquièrent également un rôle d'interlocutrices. Car il existe, pour Roud, un « langage des fleurs » (Roud G., 2022a, p. 566-569), avec lesquelles il est possible

d'entretenir de « longs colloques silencieux » (Roud G., 2022a, p. 836). C'est en cela que, pénétrant dans une prairie d'août, Roud peut avoir le « sentiment d'être accueilli » : « on me permet de goûter ce délicieux bonheur végétal. » (Roud G., 2022c, p. 1060) L'usage du pronom personnel indéfini est révélateur : les fleurs, accédant presque au statut d'actants, c'est-à-dire d'êtres volitifs, *accueillent* le sujet humain, et semblent lui faire une place parmi elles.

C'est tout au moins ce que ressent le diariste : et un tel sentiment s'exprime dans bien d'autres textes, autour notamment du polyptote relié au substantif « accueil ». En effet, Roud consigne couramment l'impression de se sentir *reçu* par les bois et leurs habitants, comme si ceux-ci lui offraient spontanément l'hospitalité : « Hier, descente aux Combes, accueil du bois si touchant. Un écureuil brun-noir à ventre crème (un de ceux de l'an dernier) me repère, agite la queue et s'élanche de palier en palier (avec une inspection à chaque halte) jusqu'au faite du sapin. » (Roud G., 2022c, p. 1056) Souvent, c'est un individu, seul, qui incarne toute la convivialité sylvestre, comme « ce jeune pinson », d'une « familiarité » extraordinaire : « C'est vraiment lui qui *m'accueille* » (Roud G., 2022c, p. 1037). Ou comme cet écureuil : « quand je monte vers la ville, un petit écureuil crispé au tronc d'un acacia couvert de lierre *m'accueille*, comme une pensée de mes morts. » (Roud G., 2022c, p. 758)

Certes, dans la poétique roudienne, les animaux peuvent acquérir une forte portée métaphorique, dans le sens où ils renvoient à autre chose qu'à eux-mêmes : cette tendance à voir dans les passages furtifs des animaux, ou dans le chant des oiseaux, des messages de l'au-delà, entraîne nécessairement à concevoir les présences animales comme des « *présences symboliques* » (Roud G., 2022c, p. 758). Néanmoins, avant même de renvoyer à une vérité métaphysique ou à une intuition existentielle, les animaux parcourant les proses roudiennes comme les notes de journal font signe vers le monde sensible, comme en témoigne la phrase suivante, qui rappelle la matérialité de ces présences immanentes : « Et mes longues heures passées dans le petit bosquet riverain, avec les deux écureuils que je retrouvais chaque jour et un jeune renard plus intermittent m'ont peu à peu rendu le sentiment d'un nouvel échange possible avec le monde, celui aussi d'un véritable *accueil* qui m'était fait par les bêtes, les arbres, les buissons, les humbles fleurs du sous-bois. » (Roud G., 2022c, p. 1013)

L'*accueil* dont bénéficie le sujet humain se reflète dans l'attention aigüe portée aux divers sens – particulièrement à la vue et à l'ouïe. Tout entier tendu vers les présences qu'il s'attache à reconnaître et à ne pas effaroucher, le sujet lyrique rejoint volontiers la posture de celui qui, immobile au milieu de la forêt, est peuplé dans son corps même par les vies environnantes : « Trois coups. Rien. Trois coups. Rien. Trois coups. Là, sur le tronc du chêne, la tête en bas, cette sitelle fauve et bleue qui troue à coup de bec une noisette ! Une gerbe de cris aigus : les mésanges de branche en branche : la nonette, la bleue, la

charbonnière. Un geai s'envole dans un grincement rouillé de girouette. Et tout à l'extrême de l'ouïe, comme une fine fêlure au cristal de l'air, imperceptible, une pointe de musique et de lumière, l'appel du roitelet, du troglodyte ! » (Roud G., 2022a, p. 663-664)

Après la prolifération d'oiseaux, ou plutôt : *de* la prolifération d'oiseaux, et de leur écoute, naît cette remarque essentielle, par laquelle le sujet lyrique *devient* ceux qu'il écoute et regarde : « Quel accueil fraternel au long de cette rive fait à quiconque sait marcher doucement, sans froisser trop de feuilles mortes, sans paroles et sans gestes brusques ! Se taire, s'arrêter souvent dans une paisible immobilité d'arbre, et mille inquiétudes autour de vous se rassurent. D'intrus vous devenez l'hôte ; tout ce que l'insolite de votre présence gauchissait reprend son déroulement sans hâte. » (Roud G., 2022a, p. 663-664)

D'intrus vous devenez l'hôte : ce seul syntagme symbolise parfaitement la situation de celui qui, à force de *ressembler* (« une paisible immobilité d'arbre ») est accepté par « le petit compère écureuil » (Roud G., 2022a, p. 1147) et « la société des mésanges à longue queue » (Roud G., 2022c, p. 944). Dès lors, la solitude est nettement amoindrie : « l'homme qui descend seul ce matin le sentier à travers champs d'où fusent presque sous ses pas les alouettes délirantes, cet homme n'est pas seul. » (Roud G., 2022d, p. 1024) Si cet homme, autre avatar du sujet lyrique, « n'est pas seul », c'est que les alouettes dont il est question lui rendent présente la mémoire d'un ami récemment décédé. Cependant, comme nous l'avons déjà précisé, de telles existences – ici ailées – sont loin d'être exclusivement symboliques : pour parler en termes linguistiques, on pourrait dire que la puissance de leurs signifiés ne dissimule pas pour autant la force de leurs signifiants. Les alouettes sont aussi de pures présences, dont le silence soudain crée comme un gouffre de désespoir et d'isolement : « Ô la tristesse des retours par les chemins des champs, la dernière alouette retombée aux chaumes » (Roud G., 2022a, p. 1270).

À bien des égards, l'identité intime de Roud, telle qu'elle s'exprime dans son journal, comme celle du sujet lyrique qui se donne à lire dans les proses poétiques, possèdent de nombreux points communs avec le personnage de Bobi, figure centrale du roman *Que ma joie demeure*, publié par Jean Giono en 1935. Bobi, un anarchiste-acrobate-poète, incarne dans le texte gionien une marginalité et une différence, dont il espère se défaire en prenant en charge le réenchâtement matériel et imaginaire d'une communauté paysanne que la joie a désertée. Bobi, solitaire invétéré, et de nature nettement réservée, se confie, une fois et une seule, à Aurore, une jeune femme que sa sensibilité met quelque peu en marge du groupe : « J'ai essayé, dit-il, de me faire une compagnie avec toutes les choses qui ne comptent pas d'habitude. Je vais vous paraître un peu fou et je dois être un peu fou. Je me suis fait doucement compagnie de tout ce qui accepte amitié. » (Giono J., 1972, p. 525)

Et peu après, Bobi continue : « j'ai beaucoup demandé à des choses auxquelles on ne pense pas d'habitude, auxquelles on pense, demoiselle, quand vraiment on est tout seul. Je

veux dire aux étoiles, par exemple, aux arbres, aux petites bêtes, à de toutes petites bêtes, si petites qu'elles peuvent se promener pendant des heures sur la pointe de mon doigt. Vous voyez ? À des fleurs, à des pays avec tout ce qu'il y a dessus. Enfin à tout, sauf aux autres hommes, parce qu'à la longue, quand on prend cette habitude de parler au reste du monde, on a une voix un tout petit peu incompréhensible. » (Giono J., 1972, p. 525) Les animaux nous apprennent de nombreuses choses, sur nous, sur nos fonctionnements humains ; ils sont à même de nous aider à comprendre, ou à nous acheminer vers plus de sagesse ; mais, plus simplement encore, parfois, ils « nous aident, nous sauvent. » (Monod T., 1997, p. 66) C'est un peu le cas de Bobi comme de Roud : face à la force de frappe d'une solitude qui tend à clôturer le sujet en et sur lui-même, les animaux peuvent amener les réponses que ni l'amitié ni, plus généralement, les relations humaines ordinaires ne sont capables d'apporter.

Pourtant, cette entrée dans les mondes non-humains, si elle permet parfois de sortir de la solitude, demeure éminemment fragile. De même que les instants d'extase, les moments d'échange avec les animaux sont, la plupart du temps, furtifs, à l'image du rapide passage de leurs corps : « il n'a fallu qu'un écureuil, présent jusqu'à la faîne prise dans ses griffes, jusqu'au point de lumière sur un œil plus luisant qu'une cerise mouillée, pour que le monde des bêtes s'ouvre et se referme aussitôt. » (Roud G., 2022a, p. 1143) Or, si le monde des bêtes « s'ouvre et se referme aussitôt », c'est peut-être parce « qu'il n'y a pas de règne, ni de l'homme ni de la bête, mais seulement des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres. » (Bailly J.-C., 2007, p. 12)

Multitude, solitude : habiter et être habité, cet « incomparable privilège »

La présence animale, d'autant plus quand on parle d'une présence sauvage, non domestiquée, est couramment de l'ordre de la *traversée* : « *Bêtes sauvages* : parfois, grâce au seul hasard, leurs vies mystérieuses traversent pour un instant nos vies, et c'est toujours une surprise émerveillée, le sentiment tout à coup de tout ce qui nous échappe et nous fuit, et qu'un peu d'abandon, de simple amitié peut-être rapprocherait de nous... » (Roud G., 2022a, p. 1362-1363) Dans de tels instants, ce sont bien des *mondes* qui s'offrent au témoin d'une fulgurance : le passage d'une bête, c'est l'expérience d'une altérité et d'une diversité qui demeurent *mystérieuses*, c'est-à-dire lointaines. Les bêtes passent devant les yeux du sujet lyrique, réduit à rêver avec nostalgie d'un paradis perdu, dans lequel l'être humain cohabiterait fraternellement avec les autres animaux. Mais ce temps mythique n'a plus court : le sujet lyrique, plongé dans l'Histoire et le Temps, doit accepter ces peurs désormais ataviques. Il doit accepter le fait que ses contacts avec les mondes animaux se résument bien souvent à l'épreuve de la fuite.

Dès lors, à défaut de saisir de véritables fusions, ce sont bien des *traversées* qu'il s'agit de repérer. Et la plus emblématique d'entre elles se trouvent peut-être dans cette phrase de

Campagne perdue : « Le brouillard bas noie les cimes des hêtres im. – oh ! un renard traverse la route et gagne le taillis à petites gambades silencieuses – ...menses ; par instants une bise que l'on ne sent pas ébranle les ramures extrêmes d'où pleut goutte à goutte la brume. » (Roud G., 2022a, p. 1345) Le renard traverse ainsi littéralement le texte, par le jeu de ce que Grietje Hollaert nomme « une sorte de tmèse stylistique sans exemple dans la langue commune » (Hollaert G., 1991, p. 88). La prose est soudainement coupée, le renard l'intégrant au propre comme au figuré. Une telle interruption du discours vise ainsi à reproduire l'expérience du surgissement inattendu : au milieu d'une description typique du paysage, s'insère l'un de ses habitants, qui vient sans remords couper l'énonciation lyrique.

L'enjeu, pour la première personne humaine s'exprimant dans les proses poétiques de Roud, est alors de se laisser peupler par ces vies passagères, qu'elles soient humaines ou non : « J'accepte ma différence, qui est de vivre toute vie, – alors que chacun vit la sienne seulement. Je ne suis pas un témoin qui juge et compare, le cœur vide et les yeux secs. Je participe. » (Roud G., 2022a, p. 657) Cette conception d'une identité humaine se laissant porter à l'intérieur d'autres vies rejoint la conception de l'identité poétique qui s'exprime notamment dans « Les Foules », l'un des *Petits poèmes en proses* : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. / Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. » (Baudelaire C., 2006, p. 127)

Baudelaire rapproche ainsi la « multitude » de la « solitude », non par simple tentation paronymique, ni par simple goût pour l'oxymore, mais bien parce que l'une peut engendrer l'autre. Seul le solitaire, c'est-à-dire celui qui sait fondamentalement être seul, parvient à peupler autrui et à se laisser peupler par lui. Or, le sujet roudien connaît parfaitement ces échanges momentanés, qui consistent à laisser venir à soi de multiples formes de vies ne demandant qu'à être actualisées autrement : « Je suis seul, – et ma solitude est peuplée des passions que j'assume, riche d'une inépuisable tendresse. Et voici naître de mon sang les mystérieuses créatures qui se mêlent aux autres hommes, vivant d'une autre vie, – la même. » (Roud G., 2022a, p. 657) Les « mystérieuses créatures », ici, représentent autant les affres et les démons d'un sujet soumis à l'angoisse, que les animaux nocturnes ou diurnes qui hantent ou embellissent les rêveries du sujet lyrique.

Poète est celui-là dont l'identité mouvante et fluctuante se dissout quelquefois dans un *autrui* tout autant indifférencié. Cela ne veut pas dire cependant que l'amuissement de l'identité en question soit intégral : toujours demeure un centre essentiel, humain, et relativement stable. Ou plutôt, faudrait-il dire : l'identité humaine et personnelle fait régulièrement retour. En effet, l'expérience roudienne se caractérise précisément par ces

allers-retours entre le dedans et le dehors, entre le soi et l'autre, à tel point que ce n'est plus dans de telles oppositions dualistes que réside le sens, mais plutôt dans les constantes interactions qui invitent à une sortie des antagonismes traditionnels. L'alternance entre solitude et communion devient pérenne. Et c'est en vertu de ces va-et-vient, et grâce à eux, que naît la poésie. Claire Jaquier identifie ainsi deux lieux, chez Roud, qui correspondent respectivement au pôle de la « multitude » et de la « solitude » : « L'espace clos (île, port, pont, enclave, oasis...) est propre au sujet qui abdique une part de son autonomie subjective au profit d'une communication avec le monde ; la route au contraire est le lieu du poète, où il retrouve sa solitude et sa liberté d'esprit, son être distinct. » (Jaquier C., 2004, p. 44)

Or, le sujet lyrique ne cesse de quitter l'un de ces lieux pour en rejoindre un autre, faisant de ce fait vivre le fluide poétique qui ne cesse de transiter entre l'un et le multiple, entre le soi et les autres. Plus encore, comme on a déjà eu l'occasion de l'indiquer, il serait erroné d'opposer frontalement une identité qui se conforte et une identité que l'Autre fait vaciller : l'identité, s'il est une identité – et s'il est un lieu où elle réside – est à rechercher au milieu de ces deux pôles, dans la mesure où l'échange permène. Le poète est traversé par son milieu et par ceux qui l'habitent, comme il les traverse, eux. Ponge écrivait pareillement – dans un contexte matérialiste – à propos de la terre et des escargots : « Elle les traverse. Ils la traversent. » (Ponge F., 1967, p. 51) *Traversée, traverser*, le polyptote est fréquent chez Roud. On lit notamment, dans ces quelques mots tirés du *Journal* : « retour en remâchant ma solitude et ces appels irrésistibles qui maintenant, quotidiennement la traversent. » (Roud G., 2022c, p. 637)

Une solitude traversée : l'image est éloquente, qui dit l'absence de frontières hermétiques et la constante porosité d'un sujet relié au monde. À plus forte raison, on pourrait même dire que c'est la solitude qui rend possible la traversée, de sorte que plus la solitude est profonde, plus la traversée est intense, qualitative. C'est bien ce que semble déclarer Roud lui-même dans une page du *Journal* : « Ah ! que ne pourrait-il naître de ces journées d'attente. L'âme centrée sur cette attente même devient sensible à mille présences furtives. Ce matin, sous les vernes, une souris grasse à long nez plaintif s'est promenée autour de mon genou. Tout près, sur une ombrelle, un papillon cendre et soie, d'un gris sombre modulant vers le brun noir, respirait sans hâte. » (Roud G., 2022a, p. 1115) Autrement dit, c'est la solitude d'une âme soumise à l'attente, qui permet à cette âme de voir les « mille présences furtives » s'agitant autour d'elle – préalable essentiel à un éventuel échange, à d'éventuelles traversées.

De même, le langage des fleurs, auquel Roud croit passionnément, ne peut être perçu qu'en vertu de « certaines circonstances définies » : « une solitude assez profonde, une vacance quasi-totale de l'esprit » (Roud G., 2022a, p. 568). La solitude est ainsi tout sauf une absence, ou un état exclusivement négatif, et qui se définirait par le manque : au

contraire, elle est ce qui permet l'émergence d'intensités. La solitude, comme le confiait Roud dans un entretien, « réserve de très grands moments » : « elle rend les véritables rencontres infiniment plus profondes et plus précieuses que ne le permettrait peut-être une absence de solitude, c'est-à-dire un contact permanent avec ses semblables. » (Roud G., 2017, p. 47-48) En somme, et paradoxalement, la solitude est bien un mode de connaissance et de jouissance, un mode d'appréhension du monde qui, pour n'être pas choisi (Roud parle de « fatalités intérieures », 2017, p. 47) n'en demeure pas moins d'une puissance inouïe. Une fois de plus, Roud *renverse* une fragilité, une vulnérabilité, et les transforme en leviers existentiels et poétiques féconds.

Par conséquent, en vertu d'« une sympathie passionnée qui le pousse vers tout ce qui n'est pas l'EGO mais L'ALTER » (Hollaert G., 1991, p. 438-439), Roud défait « les nœuds [des] pré-supposés “naturalistes” coupant l'humain de l'ensemble des autres vivants. » (Simon A., 2021, p. 29-30) La solitude profonde permet ainsi de réaliser et d'illustrer cet « entrelacement humanité-animalité » qu'évoque Merleau-Ponty dans son cours sur la nature (Merleau-Ponty M., 1994, p. 269). La poésie roudienne montre donc que la solitude, bien loin d'être un facteur d'enfermement, de forclusion, peut au contraire devenir une force de suture, voire d'agrandissement, s'il est vrai que : « “Qui chante / Veut s'étendre / Au-delà de soi” » (Guillevic E., 1990, p. 134).

Pour conclure

S'étendre au-delà de soi, c'est bien ce vers quoi semble tendre la poésie roudienne, dont la première personne fait constamment signe vers un autrui humain (sous la forme, notamment, de l'adresse), ou non-humain (par le biais, on l'a vu, des expériences de la traversée et de l'accueil). La solitude de Gustave Roud est donc une « solitude peuplée », pour reprendre l'expression par laquelle Marcel Proust désignait la pratique de la lecture (Proust M., 1987, p. 115). Une solitude peuplée, c'est-à-dire une solitude qui, en plus d'être habitée par l'Autre, le *rejoint*, quelle que soit sa forme, et l'investit affectivement ou poétiquement, de manière à illustrer l'indétermination foncière de l'identité – loin d'être un vase clos imperméable au monde.

Par conséquent, la solitude, tout comme la lecture, autorise « des expériences fortes de déterritorialisation subjective au sein de la plus grande concentration. » (Simon A., 2021, p. 62) Pour le dire autrement, et avec Merleau-Ponty à la suite d'Uexküll, la solitude d'un *Umwelt* – c'est-à-dire de l'ensemble des données qui composent un monde spécifique – se heurte en permanence à la solitude d'un autre *Umwelt*, formant ainsi « l'enveloppement des *Umwelten* les uns dans les autres » (Merleau-Ponty M., 1995, p. 232).

Ce tissage entre environnements composés représente parfaitement l'imbrication de l'*Umwelt* humain (le sujet lyrique roudien) et des *Umwelten* animaux que nous avons

explorés. Et un tel enchevêtrement a la vertu de relativiser la métaphysique de l'isolement humain fondamental, en rappelant notamment que la distinction entre les concepts d'humanité et d'animalité n'est rien moins qu'arbitraire et culturelle : les tendances animistes sont contenues en puissance dans chaque être humain, nous rappellent des anthropologues comme Philippe Descola ou Alessandro Pignocchi (2022), y compris chez le sujet humain occidental, foncièrement naturaliste. L'être humain est « embarqué » (Roud G., 2022c, p. 973 ; Pascal B., 2004, p. 267), avec d'autres formes de vie, qu'il peut ou bien ignorer – et donc mépriser – ou bien apprendre à voir (Zhong Mengual E., 2021) – et donc considérer.

Références

- Bailly, Jean-Christophe, *Le versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2006.
- Chappaz, Maurice & Roud, Gustave, *Correspondance, 1939-1976*, éd. de Claire Jaquier et Claire de Ribaupierre, Genève, Zoé, 1993.
- Descola, Philippe & Pignocchi, Alessandro, *Ethnographies des mondes à venir*, Seuil, Paris, 2022.
- Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, 1999.
- Giono, Jean, *Que ma joie demeure. Œuvres romanesques complètes II*, éd. de Robert Ricatte, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 413-780.
- Guillevic, Eugène, *Le Chant*, Paris, Gallimard, 1990.
- Hollaert, Grietje, *La manière de Gustave Roud : radiographie d'un style*, Genève, Slatkine, 1991.
- Jaquier, Claire, « Gustave Roud, une poésie en quête de lieux », in *Les chemins de Gustave Roud*, Peter Schnyder (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004, p. 37-51.
- Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1994.
- Monod, Théodore, *Le chercheur d'absolu*, Paris, Le cherche midi, 1997.
- Nicole, Georges & Roud, Gustave, *Correspondance, 1920-1959*, éd. de Stéphane Pétermann, Gollion, Infolio, 2009.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, éd. de Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004.
- Ponge, Francis, *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, 1967.
- Powys, John Cowper, *Une philosophie de la solitude*, trad. Michel Waldberg, Paris,

Éditions Allia, 2020.

Proust, Marcel, *Sur la lecture* [1906], in John Ruskin, *Sésame et les Lys*, préface, traduction et notes de Marcel Proust, Paris, Complexe, 1987.

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.

Roud, Gustave, *Entretiens*, Paris, Fario, 2017.

Roud, Gustave (a), *Œuvres poétiques. Œuvres complètes 1*, sous la direction de Claire Jaquier et Daniel Maggetti, Genève, Zoé, 2022.

— (b), *Traductions. Œuvres complètes 2*, sous la direction de Claire Jaquier et Daniel Maggetti, Genève, Zoé, 2022.

— (c), *Journal 1916-1976. Œuvres complètes 3*, sous la direction de Claire Jaquier et Daniel Maggetti, Genève, Zoé, 2022.

— (d), *Critique. Œuvres complètes 4*, sous la direction de Claire Jaquier et Daniel Maggetti, Genève, Zoé, 2022.

Simon, Anne, *Une bête entre les lignes*, Marseille, Wildproject, 2021.

Zhong Mengual, Estelle, *Apprendre à voir*, Arles, Actes Sud, 2021.

LA SOLITUDE ET L'INTIME DANS LES *LETTRES DE MISTRISS FANNI BUTLERD* DE MADAME RICCOBONI / SOLITUDE AND PRIVACY IN *LETTRES DE MISTRISS FANNI BUTLERD* BY MADAME RICCOBONI

Emilie CAUVIN

Université de Nice, France
cauvinemilie-nice@yahoo.fr

Abstract *The Lettres de Mistriss Fanni Butlerd by Madame Riccoboni is an epistolary monodic novel where only the voice of the female character, left by her lover, can be heard. A genre of the absence par excellence, the letter intended for the lover is written in the privacy of one's study or one's bedroom, unlike the common letters sometimes written in public, then read in front of an audience in salons. Solitude therefore is the setting for writing the love letter and for letting the feelings express themselves. But on the other hand, writing the letter in the absence of the other, and therefore in solitude, is a reason why the feeling is amplified. The very act of writing to the absent being subsumes the feelings which are crystallized by the solitude. If this epistolary novel is a denunciation of a man's libertine behaviour, it is nonetheless an account of the female character's inner self: anxiety, ennui, feelings of love, even sensuality are developed in this correspondence that some consider to be real. The author published this collection of letters anonymously in 1757 in the Mercure de France: did this stratagem allow her to write without censoring herself? The Lettres de Mistriss Fanni Butlerd display indeed one's intimacy that can only be revealed because it is accomplished in solitude, without the gaze of a third party. Consequently, solitude and privacy underlie the Lettres de Mistriss Fanni Butlerd, an epistolary collection of a woman in love.*

Keywords: *solitude; privacy; sensuality; anxiety; ennui;*

Les *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* de Madame Riccoboni sont un roman épistolaire monodique où seule la voix de l'héroïne, délaissée par son amant, se fait entendre. Genre par excellence de l'absence, la lettre destinée à l'amant s'écrit dans l'intimité du cabinet ou de la chambre, au contraire des lettres rédigées parfois en public, puis lues devant un auditoire dans les salons mondains.

C'est donc dans la solitude que la lettre d'amour peut s'écrire et laisser les sentiments se révéler. Mais c'est aussi parce que la lettre se rédige lors de l'absence de l'autre, et donc dans la solitude, que le sentiment s'amplifie. L'acte même d'écrire à l'être absent subsume les sentiments qui sont eux-mêmes cristallisés par la solitude.

Si ce roman épistolaire est une dénonciation du comportement libertin d'un homme, il n'en demeure pas moins une relation du for intérieur de l'héroïne : inquiétude, ennui,

sentiments amoureux, voire sensualité sont développés dans cette correspondance que certains qualifient de réelle.

Les *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* sont à ce point sincères qu'elles en deviennent l'expression d'un moi. Cette histoire malheureuse serait celle de Madame Riccoboni délaissée quelques années plus tôt par le Comte de Maillebois. L'autrice a publié anonymement ce recueil de lettres en 1757 dans le *Mercure de France*. Cet anonymat lui a-t-il permis d'écrire sans se censurer ? Les *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* relèvent bien d'une intimité qui peut se révéler parce qu'elle s'accomplit dans la solitude, sans le regard d'un tiers. Dès lors, la solitude et l'intimité fondent les *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, recueil épistolaire d'une femme amoureuse.

I. La solitude permet l'expression des états d'âme

Fanni Butlerd est une héroïne qui sait faire sien le langage, non seulement pour mettre à mal l'argumentation d'autrui, mais également, pour rendre compte de ses sentiments. Ainsi, la narratrice exprimera, très philosophiquement, son état d'inquiétude et d'ennui.

1. L'inquiétude

Dans *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Robert Mauzi explique les manifestations de l'inquiétude et de l'ennui :

On découvre au XVIIIe siècle ce que Maupertuis appelle le « mal de vivre ». On s'aperçoit, à la suite de Locke, que l'existence n'est pas une plénitude, mais une *inquiétude* : 'Nous existons, a écrit Diderot, d'une existence pauvre, contentieuse, inquiète'. Les symptômes du mal de vivre sont divers : spleen, mélancolie, vapeurs. Tous se rapportent à la conscience d'un manque ; d'une insécurité à l'intérieur de l'être. Le néant s'annonce à l'âme par une double expérience : les marécages de l'ennui, et les menaces explicites ou confuses venant du monde. (Mauzi, R., 1979, p. 23).

Ces craintes ontologiques se répercuteront en littérature puisque, comme l'énonce Jean Deprun dans *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, « [l]'art doit être une imitation de la nature ; or celle-ci contient l'inquiétude comme l'un de ses modes : les passions humaines sont nécessairement et naturellement inquiètes. L'inquiétude recevra donc droit de cité dans l'art, sous réserve, bien sûr, de subir la décantation nécessaire pour être admise dans la catégorie de « belle » nature » (Deprun, J., 1979, p. 66).

Ainsi, Fanni Butlerd, héroïne de son siècle, est, elle aussi, marquée par l'inquiétude. Apprenant que le Comte est souffrant, Fanni s'écrie :

Quoi, malade, malade à garder le lit ? [...] Mon Dieu, que mon inquiétude est vive ! Comment cacher mon trouble, ma douleur, des pleurs qui m'échappent ?... (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XVIII, p. 193).

Aussi est-elle atteinte à son tour par « une migraine horrible » (Riccoboni, M. J., 1996, lettre XVIII, p. 193) qui n'est autre que la manifestation de son inquiétude pour son amant. Que le lecteur juge de la gravité du malaise puisqu'« [on] voulait [la] saigner » (Riccoboni, M. J., 1996, lettre XIX, p.194), mais elle refuse, prétextant que « *l'amour est dans le sang* » (*Ibid.*). Fanni semble parfois tellement troublée qu'elle en vient à perdre la notion du temps (« Mercredi, à minuit, une heure, je ne sais quand*** », Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXXIII, p. 202.) et avoue être préoccupée, voire soucieuse (« Que mon âme est agitée, inquiète, émue ! », *ibid.*). C'est parce que Fanni est seule que son sentiment d'inquiétude s'amplifie : personne n'est présent pour la raisonner.

L'inquiétude est un état constant de la condition humaine énoncé déjà par Saint-Augustin, « *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te* » (Saint-Augustin, cité dans Deprun, J., 1979, p. 23 : « *Vous nous avez fait pour vous et notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il repose en vous* »). Elle peut se manifester physiquement, par la « jactation » par exemple :

Jactation, s. f. (Méd.) c'est un symptôme de maladie ; il consiste en ce que les malades étant extrêmement inquiets, ne peuvent rester dans une même attitude, et en changeant continuellement, parce que, [...] ils ne trouvent pas de bonne place : ils se jettent d'un côté du lit à l'autre ; ils se tournent souvent ; ils s'agitent, s'entendent, se courbent ; ils promènent leurs membres çà et là et ne discontinuent point ces différents mouvements du corps entier ou de ses parties, ayant la physionomie triste et poussant souvent des soupirs et des gémissements (...) La *jactation* est à peu près la même chose que l'anxiété, l'inquiétude [...] (Deprun, J., 1979, p. 82. Article de l'*Encyclopédie* dont l'auteur est resté anonyme. Souligné par l'auteur).

A bien des égards, Fanni semble touchée par ce phénomène. Dans la lettre XIII, elle ne parvient pas à s'endormir et manifeste une certaine nervosité :

Le sommeil me fuit ; pourquoi m'obstiner à le chercher ? il peut calmer le trouble de mes sens : mais la douceur du repos vaut-elle l'agitation que donne l'amour ? Je prends un livre, je le laisse ; c'est votre lettre que je lis ; je la finis, je la recommence : je voudrais l'oublier pour la relire encore. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XIII, p. 189).

Il lui arrive également de perdre le contrôle d'elle-même et de se tourmenter inutilement, comme lors de l'épisode où elle apprend la maladie d'Alfred. Ses deux premières phrases traduisent un désarroi profond et un authentique abattement :

Quelle nouvelle, mon cher Alfred ! Je suis désolée. Que vais-je devenir ? Ah, j'avais bien raison de ne vouloir point aimer ! (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XVIII, p. 193).

Inquiète, Fanni est également une victime de l'ennui.

2. L'ennui

Outre ces côtés excessifs, voire hystériques, l'héroïne est en proie à l'ennui puisque Fanni demeure dans sa solitude, comme elle le rappelle elle-même à plusieurs reprises :

Venez, mon cher Alfred, venez me dédommager de tout l'ennui que j'ai éprouvé hier. Le plaisir de vous parler peut seul me faire oublier tant de fadeurs que l'usage oblige d'entendre... (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLVII, p. 211).

Par moment, il semble que le contact avec autrui n'intéresse guère Fanni qui semble préférer sa solitude : « Je vais chez lady Worthy, il le faut ; elle m'ennuiera, mais pour aujourd'hui je le lui rendrai bien » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLVII, p. 211).

Par conséquent, ce personnage féminin n'est pas heureux puisque, comme le définit Robert Mauzi, « Être heureux, c'est être libéré de l'inquiétude » (Mauzi, R., 1979, p. 346). Fanni n'accède donc pas réellement au « bonheur », cet « état tranquille semé çà et là de quelques plaisirs qui en égalaient le fond » (Article « Bonheur » de l'*Encyclopédie*, cité dans Dumas, J.L., 1990, p. 229) : le « repos » lui fait défaut. Son bonheur n'a de cesse d'être entaché par une sourde anxiété :

Depuis six mois je me trouve si heureuse, que mon bonheur m'inquiète ; je consens qu'il soit troublé : mais si quelque événement doit le détruire, je prie le ciel que ce soit ma mort. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXIV, p. 196).

Sous l'emprise de cette « lassitude » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre IX, p. 187), Fanni ne peut contenir sa peine et ses larmes :

Ah ! mon Dieu, vous ne viendrez point ! Que mon cœur est serré !...J'ai retenu mes larmes chez miss Betzi, mais je vous promettais en vain de n'en point répandre. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLIII, p. 209)

Elle est une héroïne qui pleure abondamment : « [...] me souviendrai-je des pleurs que votre éloignement me fait répandre ? » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLIXI, p. 213) ou bien encore dans cette aposiopèse, figure par laquelle se perçoit tout le *pathos* (Coudreuse, A., 1999, p. 240) de l'héroïne : « J'ai mis la lettre sur mon sein, mon visage sur la lettre, et je l'ai baignée de mes larmes... » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLVIII, p. 212). Ainsi, à l'exemple de Raymond Trousson, les critiques s'accordent à dire de Madame Riccoboni qu'elle est une autrice « larmoyante » (Trousson, R., 1996, p. XXVII), son personnage répandant des « lamentation[s] », sans pour autant trop « insister sur le désespoir » (Fauchery, P., 1972, p. 102).

Ainsi, la narratrice, dans la solitude de son cabinet, fait part de ses « états d'âme », mêlés d'inquiétude et d'ennui. C'est parce que son état de solitude le lui permet que Fanni n'hésite pas à écrire dans sa correspondance ce qu'elle ressent d'un point de vue philosophique. De même, elle n'émettra pas plus de retenue dans l'expression de ses sentiments amoureux.

II. La solitude permet l'expression des sentiments amoureux

Fanni fera part, tout d'abord, de son amitié au Comte, imitée plus tard, par de nombreux personnages féminins. Selon Laurent Versini, « [l']étape de l'amitié est inévitable, citons en vrac celles qu'elle abuse, la Marquise, la Duchesse de Crébillon, Fanni Butlerd, Madame de Senanges chez Dorat... » (Versini, L, 1968, p. 163).

De même, dès sa seconde lettre, Fanni, est sur le point de douter de son amitié pour Milord Alfred : « Mon amitié devient si tendre qu'elle commence à m'inquiéter » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre II, p. 184).

Mais davantage d'après le modèle des *Lettres portugaises* de Guilleragues, où l'héroïne, Marianne, transmet, en seulement cinq lettres, ses sentiments à l'homme qui finira par la délaisser, Madame Riccoboni a choisi d'inscrire son roman dans cette thématique engageant sensibilité et évolution psychologique de la narratrice face à l'amour.

1. La sensibilité

De nombreux passages de ce roman épistolaire demeurent imprégnés de délicatesse et de sensibilité. Etant une femme, « il a été donné [à l'auteur de ce roman] de sentir, d'une manière admirable, les nuances d'affection, les variations les plus sensibles du cœur humain [...] » (Stendhal, *De l'amour*, cité dans Trousson, R., 1996, p. XIV) comme l'énoncera Stendhal dans *De l'amour*. Nombreux sont les auteurs de l'époque, parfois critiques, à avoir vanté cette particularité de l'esthétique de Madame Riccoboni, Diderot disant d'elle que « cette femme écrit comme un ange ; c'est un naturel, une pureté, une sensibilité, une élégance qu'on ne saurait trop admirer » (Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, 1875, t. VIII, p. 465, cité dans Trousson, R., 1996, p. 167). Goldoni, quant à lui, louait « la pureté du style, la délicatesse des images, la vérité des passions [...] » suscitées dans les romans de Madame Riccoboni (Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1965, p. 392, cité dans Trousson, R., 1996, p. 167).

A l'exemple de Mademoiselle de Scudéry, cette autrice « insistera surtout sur toutes ces 'petites choses qui font connoître le cœur' » (Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1965, p. 392, cité dans Trousson, R., 1996, p. 167). Le début de la lettre IX s'inscrit dans cette allusion aux détails : « Je pourrais, par une fausse date, vous cacher que je ne vous ai point écrit hier au soir ; mais la plus légère tromperie blesse l'amour » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre IX, p. 187). En révélant à Milord Alfred le stratagème qu'elle aurait pu mettre en œuvre pour lui mentir, Fanni lui livre en même temps son amour : elle ne veut pas le trahir. Cet indice laisse deviner le sentiment et la sensibilité de l'héroïne.

La tendresse de Fanni se fait également jour à travers toutes les petites attentions qu'elle porte à son amant, telles ses recommandations lorsqu'il est souffrant : « [...] ne sortez point, si vous n'êtes pas mieux ; et si vous sortez, levez bien vos glaces : je crains que l'air ne vous incommode, il est très froid » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XIX, p. 194).

D'un point de vue stylistique, Mireille Flaux discerne cette sensibilité dans l'écriture de la narratrice : « l'écriture rapide et légère exprime la grâce et la mobilité de la sensibilité » (Flaux, M., 1995, p. 434). En effet, Fanni semble parfois danser avec la ponctuation, enchaînant de courts syntagmes qui reflètent ses sentiments amoureux, comme dans l'extrait suivant :

Dimanche, je ne sais quelle heure

Je vais vous écrire, je ne sais comment ; car ce soir je suis folle. Ma tante va très bien : on la guérira : je n'y pense plus. Je ne vois que vous, votre amour, le mien, le plaisir d'être aimée, celui d'aimer moi-même. Ah ! qu'on est heureux d'avoir une âme sensible ! qu'il est doux de se livrer à une passion si tendre, quand Milord Erford est l'objet qui l'inspire et qui le partage !... *Je ne vous connais pas assez ?* qui vous l'a dit ? *Je ne douterais jamais un instant de la sincérité, de l'ardeur, de la vérité...* Oh, va te promener avec tes plaintes. Je t'adore, mon cher Alfred, n'est-ce pas vous prouver que je vous connais ? [...] (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXVII, p. 228. Souligné par l'autrice).

Dans une même phrase, la narratrice passe du « tu » au « vous » (« Je t'adore, mon cher Alfred, n'est-ce pas vous prouver que je vous connais ? »), de l'exclamation de sa tendresse (« Je ne vois que vous, votre amour, le mien, le plaisir d'être aimée, celui d'aimer moi-même ») à une remontrance quelque peu familière (« Oh, va te promener avec tes plaintes »). La rapidité de ce début de lettre fait bien d'elle une gentille « folle » qui manifeste tout de même son « âme sensible » dans l'intimité dévoilée par sa solitude. Aussi cette association d'une thématique et d'un style sensibles participe-t-elle de l'esthétique interne à ce roman qui est de dépeindre la psychologie amoureuse de l'héroïne.

2. La psychologie amoureuse

En effet, tout le roman est centré sur l'expression de l'amour de Fanni pour Milord Alfred. Ce choix esthétique de Madame Riccoboni est particulièrement singulier :

Le roman est d'un rare dépouillement. D'abord à l'égard du contenu : il n'y a quasiment pas d'événements, presque pas de descriptions, peu de personnages, très peu de digressions, pour ainsi dire pas d'intrigue. C'est un roman sur rien, ou peu s'en faut. (Stewart, Joan Hinde, citée dans Trousson, R. 1996, p. XIV).

Le roman privilégiera donc la vie intérieure de Fanni, au détriment du décor et des événements externes. Le monde est perçu, par conséquent, selon le prisme de la subjectivité de l'héroïne, amoureuse. La solitude est à ce point cruelle que Fanni tente de la combler par ses fantasmes :

Un amant aimé embellit tout ; il répand l'agrément dans les lieux qu'on habite, sur les personnes qu'on voit ; il prête sa grâce à tous les objets qui nous environnent ; le charme inexprimable attaché à sa présence, semble s'étendre sur l'univers, et rendre tout plus aimable et plus riant ; l'absence, au contraire, sème l'insipidité sur tout ; elle suspend la gaieté, éteint, ou du moins amortit les désirs. On s'éveille sans goûter le plaisir de revivre ; on se lève sans dessein, sans se rien promettre. La

nonchalance préside à la toilette ; on se mire sans se voir ; on se coiffe sans choix ; on s'habille sans se parer. L'habitude fait mouvoir la machine, mais ses mouvements n'intéressent point. Le jour paraît long ; il dure, passe, finit, rien ne l'a marqué : il est anéanti, on ne se souvient pas qu'il a été : la vivacité, l'esprit, l'enjouement, ne peuvent percer le voile qui les obscurcit. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LV, p. 218).

Par conséquent, les concepts d'espace et de temps n'ont de réalité qu'à l'égard de l'être aimé, c'est-à-dire que Fanni apprécie exclusivement les lieux où elle y a vu Alfred, récréant une présence dans l'absence :

Je n'aime de mon appartement que l'endroit où je suis. Ma chambre est un pays étranger pour moi : je ne vous y ai jamais vu. Ici tout est vif, tout est riant, tout a reçu l'empreinte chérie : ce cabinet est mon univers. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXI, p. 195), dit-elle.

De même, comme dans tout « roman sentimental » (Coulet, H., 2000, pp. 346-353), le temps n'aura d'importance qu'en fonction de la venue, que l'héroïne espère prochaine, de son amant. Fanni dit à ce propos, « Je vous attends. Mes yeux sont fixés sur l'aiguille de ma montre ; qu'elle va lentement ! Dans deux heures elle volera ; il me semble du moins... » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXIV, p. 196) ; puis « Cette aiguille semble immobile ; elle marche pourtant : elle va d'un pas égal. Mes désirs ne peuvent hâter ni ralentir son mouvement : quand ira-t-elle sur six heures ? » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XL, p. 207). Elle en vient même à fractionner les heures : « Vous avez compté toutes les minutes que vous devez passer encore sans me voir ; le calcul est juste. Oh que cela est long ! » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXXXVIII, p. 249). Une journée passée sans son amant est un fragment dans le temps qui ne peut exister pour Fanni puisque, comme cela vient d'être cité, « [l]e jour [lui] paraît long ; il dure, passe, finit, rien ne l'a marqué : il est anéanti, on ne se souvient pas qu'il a été » (Riccoboni, M.J., lettre LV, p. 218). La perception du temps dépend directement du Comte d'Erford : « un instant de votre vue [...] me causer[a] plus de plaisirs, que dix ans d'une stupide indifférence ne pourraient m'en procurer » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLIX, p. 213).

L'amour de Fanni annexe également les objets touchés par Milord Alfred. A titre d'exemple, une lettre peut être sacralisée parce qu'Alfred l'a tenue entre ses mains :

Je prends un livre pour me distraire ; il vous appartient : mon amant l'a touché, m'en a parlé. Ce livre ne m'endormira point. Je relis cette lettre charmante : je la remets dans ce portefeuille, que j'ai vu si souvent dans vos mains. Ah ! Qu'il sent bon ! Il sent comme toi... (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXXI, p. 201).

Entièrement construit sur la psychologie d'une femme esseulée dont la perception du monde semble absolument soumise à l'amour, ce roman épistolaire se veut, entre autres, l'expression d'une sensibilité tendre qui se métamorphosera bientôt en une extériorisation des passions, exacerbées par la solitude.

III. La solitude permet l'expression des sens

Fanni n'hésite donc pas à clamer son amour pour Alfred ; cet aveu se voulant conscient et réfléchi :

Je vous ai dit que je vous aime, parce que je suis étourdie : je vous le répète, parce que je suis sincère ; je vous dirai plus, votre joie m'a pénétrée d'un plaisir si vif, que je me suis presque repentie de vous avoir fait attendre cet aveu. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre VI, p. 186).

Mais, bien plus qu'un sentiment naissant, Fanni s'emploie à déclarer sa passion amoureuse. La plénitude de cette passion se rencontre dans l'accomplissement d'un acte charnel auquel la narratrice ne paraît pas insensible.

1. La passion amoureuse

Emportée par sa passion, Fanni n'hésite pas à faire connaître au Comte ses sentiments exaltés. C'est comme ensorcelée qu'elle se présente parfois à Alfred, dans la solitude de son cabinet, puisqu'elle écrit « j'entends le son enchanteur de cette voix qui me plaît tant... » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXIX, p. 200), repoussant la raison au profit de ses passions.

Par moment, elle prend garde de ne pas s'investir davantage, redoutant l'avenir ; elle s'exclame : « Ah, je vous aime trop ! Il faut modérer cette passion, en ralentir les mouvements, le rendre plus supportable : le tiers de mon amour serait assez... » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXXXIX, p. 250).

D'une manière générale, Fanni fait varier dans ses lettres emportements sulfureux et retenue dans ses sentiments. Qu'elle choisisse de tout dévoiler à son amant ou qu'elle décide de calmer les effusions de son cœur, Fanni n'en demeure pas moins entière quant à la façon d'exprimer ce qu'elle ressent. Ainsi, les propos de la narratrice ne sont qu'enthousiasmes, déclarations et déclamations, toujours rythmés par une ponctuation vive, comme dans ces extraits :

Adieu, adieu, mon cher Alfred ! adieu, mon aimable ami ! adieu, toi, toi que j'adore ! (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXXXVIII, p. 249)

Plus qu'épris, l'esprit de Fanni semble foncièrement accaparé par cette passion amoureuse :

[...] je ne me passerais point de vous ; ah ! comment pourrais-je m'en passer ? Votre cœur est tout mon bien. Ne me l'ôtez pas ; ne me l'ôtez jamais, mon cher Alfred : je sens que cette perte est la seule que je ne supporterais point. Adieu, aime-moi toujours ; oui toujours ; je t'aime, je t'adore : mon cœur est à toi, il ne changera jamais. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXXXIV, p. 245)

Lorsque Milord Alfred tarde à lui répondre, Fanni croit vouloir en finir avec cette aventure :

Ah, que l'amour me vend cher les plaisirs qu'il m'a donnés ! Il y a neuf jours qu'à la même heure je vous écrivais ; mais quelle différence ! Je parlais à un amant dont j'étais adorée ; à qui est-ce que je parle à présent ? Je ne vous connais plus ; non, Milord, je ne vous connais plus. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LIII, p. 217)

Même si Fanni semble émettre une retenue dans l'élan de son cœur, elle ne peut s'empêcher de laisser éclater sa logorrhée passionnée permise par la distance instaurée par la solitude.

En outre, ce personnage fait même preuve de jalousie en s'écriant « Que je haïrais une femme qui chercherait à vous plaire ! » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXXXX, p. 240). Elle ne cache pas son côté possessif. Fanni dit tout d'elle ; elle se montre sans artifice, ni détour : son introspection sera à ce point poussée à l'extrême que la narratrice fera de sa correspondance une « écriture du corps ».

2. L'expression de la sensualité

L'originalité des *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* réside sans contestation possible dans cette volonté de l'autrice de retranscrire le « tumulte des passions » (Calas, F., 2001, p. 9) qui s'accomplit à travers l'évocation du corps sensuel.

Pour Madame de Genlis, Fanni « manque absolument de décence [...] » (Stewart, Joan Hinde, citée dans Trousson, R. 1996, p. XIX) ; le préfacier de l'édition de 1809 estime à son tour qu' « elle se livre sans retenue à toute la vivacité de sa passion, elle s'en explique sans gêne avec celui qui en est l'objet » (Préface aux *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, 1809, p. 18-19) et conclut enfin en affirmant que « [l]e plus grand tort de madame Riccoboni est d'avoir choisi un sujet répréhensible pour exercer sa plume » (Préface aux *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, 1809, p. 19).

Par conséquent, Madame Riccoboni faisait figure d'autrice extrêmement novatrice à l'époque. Ne se limitant pas au *topos* des larmes, l'autrice écrivait une autre manifestation du corps : celle de la sensualité. Anne Vincent-Buffault a démontré l'importance de la transcription des pleurs dans un roman :

A une époque où la présence du corps dans les romans est très discrète, cette abondance sécrétaire, avec tout ce qu'elle a de convenu, permet de rendre charnelle la sensibilité des personnages, de donner au sentiment un aspect physique [...] (Vincent-Buffault, A., 1986, p. 25)

Madame Riccoboni osa donc aller plus avant et présenta le corps féminin en proie au désir. Fanni aime se désigner en tant que « maîtresse » d'Alfred, que ce terme se comprenne comme la personne aimée ou comme l'amante : « Ne cherchez point des *noms plus doux* pour me les donner ; celui de votre maîtresse est le plus flatteur pour moi » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLI, p. 207). Elle lui réclame même des moments tendres :

Mon aimable amant, plaignez votre maîtresse ; elle ne vous voit plus, elle ne vous verra de longtemps... Ah, qu'un instant de votre présence, qu'une seul baiser que tu lui prodiguais, porterait de joie dans son âme ! Mais vous ne m'entendez point : hélas, vous ne sauriez m'entendre ! (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XLVIII, p. 213)

Le lecteur a l'impression, ici, que Fanni ressent davantage « l'ardeur du désir » (Trousson, R., 1996, p. 176) que le Comte, quoiqu'il soit tout de même l'instigateur de leur premier rendez-vous galant. A ce moment-là, elle semble ingénument étonnée de sa demande : « fixer un moment ? prendre un jour ? » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXX, p. 201).

Néanmoins, ce personnage féminin assume ses envies sexuelles : elle en informe le Comte, plus ou moins implicitement. C'est bien sa solitude qui lui permet de livrer ses désirs :

Le sommeil me fuit ; pourquoi m'obstiner à le chercher ? il peut calmer le trouble de mes sens ; mais la douceur du repos vaut-elle l'agitation que donne l'amour ? (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XIII, p. 189)

Elle accorde beaucoup au Comte, ou peut-être davantage à sa solitude : « l'oubli [d'elle-même], tout ce [qu'elle peut] immoler à [ses] désirs » (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XIII, p. 190). Fanni transpose les besoins de sa « sensorialité » (Didier, B., 1981, p. 18) dans l'exemple du couple d'oiseaux offert par son amie :

Miss Betzi m'a donné deux jolis sereins : ils sont ensemble, s'aiment, se caressent, rien ne les trouble, rien ne les contraint. Je m'amuse à les voir badiner, s'appeler, se répondre : ils s'entendent, le mâle a des soins pressés pour la femelle... heureuse petite femelle ! sa cabane est son univers ; ses désirs ne s'égarer point au-delà de cet espace, elle y trouve ses besoins et ses plaisirs. (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LVII, p. 220)

Une fois leur « relation charnelle » (Trousson, R., 1996, p. XXIV) consommée, Fanni devient de plus en plus audacieuse :

Ah ! qu'il [le portefeuille] sent bon ! il sent comme toi... Mais cela finira-t-il ? Je vous dis que je veux dormir : entendez-vous, Milord, je veux dormir. Bonsoir : adieu... Pas possible ; dès que je ferme les yeux, un lutin les ouvre malgré moi. Eh bien, venez donc, idée d'un amant que j'adore ! emparez-vous de toutes les puissances de mon âme ; je vous préfère au sommeil le plus paisible, au repos le plus doux, au songe le plus riant, à moi, à tout le reste du monde... (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXXI, p. 201)

frôlant parfois un libertinage verbal :

Ce songe ! que vous êtes heureux de rêver ainsi ! Ah, quel songe ! d'où vient [sic] me cause-t-il tant d'émotions ?... A mes genoux ! toi, mon cher amant ! hélas, t'y verrai-je encore ?... Je partageais ton bonheur ! Muet dans mes bras, sans autre sentiment que celui du plaisir... Eh bien... dis-moi, dis-moi donc ? mais non, tais-toi. En vérité la pensée va vite. Cette image... Oh ! tais-toi ; paix, paix donc ! dans

un mois, mon cher Alfred, vous me direz le reste (Riccoboni, M.J., 1996, lettre LXVI, p. 228)

Le personnage de Fanni a peut-être d'autant plus outré certaines bigotes que l'héroïne a choisi consciemment de s'offrir à Milord Alfred :

Je n'ai point cédé : un moment de délire ne m'a point mise dans ses bras ; je me suis donnée : mes faveurs sont le fruit de l'amour, sont le prix de l'amour. Oui, mon cher Alfred, je suis contente ; puis-je ne pas l'être, quand je suis à toi, oui ; toute à toi ? Moments délicieux, plaisir ravissant [...] (Riccoboni, M.J., 1996, lettre XXXVI, p. 205)

Fanni s'affirme en tant que femme qui aime et qui ose l'avouer, justement parce que sa solitude l'y autorise, voir la pousse à exprimer ses désirs.

En définitive, la solitude de Fanni est une souffrance qui mène l'héroïne à exprimer à son amant son état profond. C'est parce qu'elle est seule que Fanni dépeint son inquiétude et son ennui. Elle est à ce point seule qu'elle libère et cristallise ses sentiments amoureux. Elle en vient même à exposer son intimité et ses désirs sensuels. Cette solitude à l'origine de l'expression de l'intime trouve son point d'aboutissement dans ce choix esthétique de Madame Riccoboni pour la monodie épistolaire : seule la voix de Fanni est retranscrite. Livrée à sa solitude, Fanni peut alors écrire son amour, s'écrire dans l'intimité et s'écrier elle-même dans une souffrance subsumée par l'absence.

Cette intimité révélée par la solitude sera livrée au public. Fanni ne restera pas seule face à son abandon : son histoire, publiée dans les journaux, sera lue par de nombreux lecteurs. Nées de la solitude, les *Lettres de Fanni Butlerd* deviendront l'acte de ralliement des femmes désabusées.

Références

- Riccoboni, Marie-Jeanne, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, (1757), in *Romans de femmes du XVIIIème siècle*, Raymond Trousson, Robert Laffont, Paris, 1996, pp. 165-270. Préface aux *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, Paris, Volland l'aîné, 1809, tome premier.
- Calas, Frédéric, *Le Roman épistolaire*, Nathan Université, collection 128, n° 147, 2001.
- Coudreuse, Anne, *Le goût des larmes au XVIIIe siècle*, PUF, collection « Écriture », 1999.
- Coulet, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, 2000, 9^e édition.
- Deprun, Jean, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, 1875, t. VIII, p. 465, cité dans TROUSSON, R., 1996.
- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, PUF, collection « écriture », 1981.
- Dumas, Jean-Louis, », article « Bonheur » de l'*Encyclopédie*, « Le mirage du bonheur »,

- cité dans *Histoire de la pensée. Philosophies et philosophes*, t. 2, Renaissance et siècle des Lumières, Tallandier, Le livre de poche, 1990.
- Fauchery, Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième : 1713-1807, essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972.
- Flaux, Mireille, « La fiction selon Mme Riccoboni », *Dix-Huitième siècle*, n°27, 1995, pp. 425-437.
- Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1965, p. 392, cité dans Trousson, R., 1996.
- Mauzi, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1979.
- Saint-Augustin, *Confessions*, L. I, 1, tr. P. de Labriolle, Coll. Budé, 2° éd., Paris, 1941, t. I, p. 1, cité dans Deprun, J., 1979.
- Seth, Catriona, *La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIIIème siècle*, Robert Laffont, Paris, 2013.
- Stendhal, *De l'amour*, cité dans Trousson, R., 1996.
- Stewart, Joan Hinde, *Gynographs. French Novels by Women on the Late Eighteenth Century, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press*, 1993, in Trousson, R., 1996.
- Trousson, Raymond, *Romans de femmes du XVIIIème siècle*, Robert Laffont, Paris, 1996.
- Versini, Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons Dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes, XVIIIe-XIXe siècles*, Rivages/Histoire, 1986.

LA SOLITUDE DE L'ARTISTE. ÉLÉMENTS DE LECTURE DE « LA PART MANQUANTE » DE CHRISTIAN BOBIN / THE ARTIST'S SOLITUDE. ELEMENTS FOR A READING OF "LA PART MANQUANTE" BY CHRISTIAN BOBIN

Atmane BISSANI

Université de Meknès – Maroc

bissaniat@hotmail.com

***Abstract.** Solitude is one of the catchwords in the framework of Christian Bobin's (1951-2022) writing. This essentially existential, founding notion for the writing subject goes together with those of silence, meditation, childhood, light, love and death....in Bobin's works. They are all topics of an implacable power, considering their topicality in the context of a writing which mainly deals with the ontology characterising the complexity of the human condition, and with the metaphysics characterising the abstruse the latter contains. Our reflection, that being said, aims to interrogate the mystical and philosophical meanings of solitude in "La Part manquante" by Christian Bobin, by highlighting the revelatory nature of the human being's mysteries that the experience of solitude brings out by the scriptural gesture, but also by the multiple forms of expressivity it can invest with meaning, especially the painting. The artist's solitude is the mystical, philosophical and artistic progress towards a word revealing the secrets of existence, a word which is de facto supported by the meditation and the recollection chosen by an artist-writer who started listening to his condition of being-in-the-world.*

***Keywords:** Solitude; silence; love; mystical experience; artist;*

« Et j'éprouvais toute l'étendue de ma solitude, celle que la lucidité me dévoilait ; la vraie, la seule solitude : celle dont les yeux sont ouverts. »
(Sollers, P., 1958, p.158)

La solitude a toujours constitué un moment de réflexion de taille dans la littérature, la philosophie et les arts. Les écrivains, philosophes et artistes qui en font un foyer d'intérêt de leurs œuvres y voient non seulement une expérience humaine marquante et déterminante de leur existence, mais aussi un horizon de méditation poétique, voire mystique. La solitude peut pour ainsi dire signifier une condition humaine intrinsèquement liée au devenir de l'être dans le monde. La profondeur abyssale de la notion de la solitude fait d'elle un moment crucial dont le traitement diffère d'un écrivain à un autre, ou d'un artiste à un autre. Mais au fond, elle reste le thème majeur du grand âge, c'est-à-dire du cheminement de la pensée vers les horizons du questionnement métaphysique et ontologique que seules la littérature et les arts sont en mesure d'exprimer poétiquement, esthétiquement et philosophiquement.

Christian Bobin nous invite dans *La part manquante* (Bobin, C., 1989) à une expérience limite de la solitude, mettant en scène une femme et un enfant dans un hall de gare :

Elle est seule. C'est dans un hall de gare, à Lyon-Part-Dieu. Elle est parmi tous ces gens comme dans le retrait d'une chambre. (...). Elle est seule, assise sur un siège en plastique. Elle est seule avec, dans le tour de ses bras, un enfant de quatre ans, un enfant qui ne dément pas sa solitude, un enfant roi dans le berceau de la solitude. (Bobin, C., 1989, p.11)

La solitude s'inscrit immédiatement ici dans le sillage des Temps modernes, de la vie en mouvement accéléré, brusque, sans répit, consistant à habiter le monde non comme demeure, mais comme question et comme interrogation existentielles. La femme de *La part manquante* est seule, et sa solitude est rentrée, intériorisée comme s'il s'agissait d'un voyage au fond d'elle-même, à la quête de son être. Solitude méditante, dirait-on, dans l'attente lourde et le silence interne, inscrits en faux contre le brouhaha des lieux. La solitaire est remarquée, vue et distinguée par un narrateur au regard subtil, perspicace, scrutateur et curieux :

Les solitaires aimantent le regard. On ne peut pas ne pas les voir. Ils emmènent sur eux la plus grande séduction, celle qui va à celui qui s'absente devant vous. (Bobin, C., 1989, p.11)

Tout au long de son texte, Bobin décrit ingénieusement la condition d'une femme traversée non seulement par la solitude, mais aussi par l'attente, le silence et l'absence. L'auteur condense son dire dans ce texte court, de manière à faire de la solitude un moment de révélation métaphysique, portant sur la trace d'un itinéraire humain que traduisent particulièrement le désir et la volonté d'être soi à travers une autoréflexion sentie et consentie dans l'écart et la distance vis-à-vis du monde et des autres. Ainsi la solitude ne traduit pas ici un repli sur soi, mais, au contraire, une volonté de cheminer vers soi, une réponse au désastre et au chaos symboliques que connaissent les Temps modernes, car, comme le dit justement Bobin :

La seule réponse au désastre est de le contempler et de tirer une joie éternelle de cette contemplation. (Bobin, C., 2009, p. 182)

Qu'est-ce à dire ? Au niveau de la narration, Bobin met son personnage solitaire au centre de la vie moderne, tout en l'ancrant socialement dans un contexte d'abandon, ou de désespoir déclenché, pourrait-on déduire, après une crise de couple. Tout porte à croire dans l'économie de ce texte que la solitaire de Bobin est seule et, plus est, assume sa solitude comme condition (humaine) à vivre et comme épreuve (sociétale et ontologique) à méditer.

On se dit en la voyant que toutes les mères sont ainsi, de très jeunes filles, enveloppées de silence, comme la robe de lumière entre les doigts du peintre. Des petites sœurs, des petites filles. Un enfant leur est venu. (Bobin, C., 1989, pp.11-12)

Il s'agit donc d'une jeune mère, ayant vécu l'expérience du couple, de la grossesse, de l'accouchement et, *de facto*, de la séparation. La mise en crise du couple dans le texte de Bobin revient à mettre l'accent sur le devenir de l'homme des Temps modernes. Le bien-fondé d'une telle analyse s'explique par les éléments narratifs et scripturaux que l'auteur véhicule intelligemment en vue de situer la condition de la jeune femme au cœur d'une réflexion philosophique, d'un côté, portant sur le *topos* de la solitude, et esthétique, de l'autre, portant sur l'art et la manière de s'en exprimer par l'écriture et la peinture.

En effet, Bobin établit un parallélisme entre la jeune solitaire telle qu'il la voit et la décrit par le biais de l'écriture, et l'image de « la vierge dans les peintures de Fra Angelico » (Bobin, C., 1989, p.11), le peintre italien du Quattrocento, la première moitié de la Renaissance. La Vierge dans les peintures de Fra Angelico est « recueillie dans une sphère de lumière » (Bobin, C., 1989, p.11), insiste Bobin. Les dimensions mystique et spirituelle de sa réflexion se laissent vérifier essentiellement dans cette connexion scripturale qu'il met en jeu entre la Vierge, représentant l'idéal divin, le monde transcendantal, et la jeune voyageuse, représentant le monde immanent, la vérité temporelle et historique. La Vierge, ou encore la Madone, siège sur un piédestal, tenant son enfant dans ses bras. Cet enfant n'est autre que le Christ, l'image de Dieu sur terre, incarné dans un corps humain. Fra Angelico, « v.1400 – Rome, 1455 » (*Le Petit Robert 2*, 1984, p.68), nous renvoie à travers ses peintures de la Vierge et du Christ deux visages divinement illuminés, immaculés, certes, mais intrinsèquement liés aux visages humains, strictement humains :

On pense (...) beaucoup à Fra Angelico, à la douceur des jardins parfumés, au vent de sable dans la gorge des prophètes, aux herbes folles dans les pages de la Bible. La figure du Christ est belle, c'est le visage amoureux de qui ne part jamais, de qui reste toujours auprès de vous, malgré la grêle, malgré l'injure. Mais quand même, c'est évident, ce n'est pas la figure centrale. Dans la rosace du temps, tremble un visage plus beau, plus exténué de transparence, celui de la mère, celui de la petite fille qui enfante Dieu et les jardins bruissants de lumière. (Bobin, C., 1989, p.14)

La profondeur terrestre, temporelle et historique à laquelle nous renvoie le texte de Bobin est à lire dans le sens d'une quête de l'absolument humain à travers l'acte de peindre puis d'écrire. La solitude de l'être est d'ores et déjà dévoilée aux delà des couleurs et des mots, puisqu'il est question de l'humain et des vicissitudes de la nature humaine. Faut-il imaginer la Vierge et son enfant solitaires dans les peintures de Fra Angelico, à l'instar de la femme et de son enfant solitaires dans le texte de Bobin ? L'écho est fait et le lien est établi entre visible (la peinture) et lisible (le texte), ce qui nous permet en fait de faire du *topos* de la solitude une entrée en matière vers un exercice de contemplation saisissante de l'abscons que renferme l'être humain. La solitude de l'instant creuse le sens d'une « lenteur » refoulée, dirait-on, que l'être aurait perdue à jamais dans les aléas des Temps modernes. Bobin s'en exprime ailleurs, dans *La grande vie* : « Le monde a tué la lenteur. Il ne sait plus où il l'a enterrée. » (C. Bobin, 2014, p.17) En filigrane, « enterrer la lenteur » revient, nous semble-t-il, à préciser que l'homme des Temps modernes est en passe de se destituer de sa vérité humaine, laquelle consiste à vivre selon le rythme de la nature, c'est-à-dire en concomitance avec la lumière que procurent la méditation et l'admiration de ce qui *est*, sans afféteries sans nuances flatteuses. D'où la force de la

solitude conçue et entendue comme catalyseur des mécanismes de l'art de méditer. Déjà Bobin écrivait dans *Souveraineté du vide* que :

C'est dans l'écart de la solitude que fleurissent d'étranges mots, secourables, bons, lentement venus, avec la lenteur de ces lys frêles, cassants, qui restent longtemps avant de s'ouvrir dans un silence d'eau fraîche. C'est dans cet écart que l'amour se joue... (Bobin, C., 1995, pp.53-54)

Dans *La part manquante*, comme c'est le cas dans la quasi-totalité de l'œuvre de Bobin, la solitude compose magistralement avec l'amour, le silence, l'enfance et la lumière. Une terminologie à la fois philosophique et mystique attribuant à l'écriture de Bobin une singularité frappante. La solitaire du texte est donc une voyageuse. Elle attend, accompagnée d'un enfant, dans un hall de gare. Mais qui est-elle ? A-t-elle une histoire qui mériterait d'être écrite, peinte, méditée, ou du moins écoutée ? Les ingrédients d'une histoire sont cristallisés dans le texte à partir d'éléments épars à rassembler de manière à avoir un tout cohérent qui serait à plus forte raison le tandem d'un tableau, d'une toile faisant dialoguer les couleurs qui la composent. D'abord cette affirmation déconcertante et effrayante :

Avec l'enfant est venue la fin du couple. Les mauvaises querelles, les soucis. Le sommeil interdit, la pluie fine et grise dans la chambre du couple. (Bobin, C., 1989, p.12)

Puis, cette autre affirmation qui vient justifier la première tout en l'étayant :

Le couple finit avec l'enfant premier venu. Le couple des amants, la légende du cœur unique. Avec l'enfant commence la solitude des jeunes femmes. Elles seules connaissent ses besoins. Elles seules savent le prendre au secret de leurs bras. (Bobin, C., 1989, p.12)

Viennent un peu plus tard non pas des précisions narratives, mais des amplifications stylistiques, une grammaire de texte articulant réflexion philosophique et enchaînement narratif d'idées. Le texte n'est certes pas un roman, mais il s'adapte en usage pour s'illustrer comme tel, étant donné les quelques éléments textuels émis par l'auteur en vue d'en faire une *fabula*. Le narratif dans « *La part manquante* » émane, paraît-il, de la contemplation d'une image représentant une femme et un enfant dans un hall de gare. Ce narratif fonctionne à juste titre comme motif permettant à l'auteur du texte de mettre au diapason trois éléments essentiels : la réflexion philosophique, l'esthétique littéraire et l'expressivité artistique. La jeune solitaire (accompagnée d'un enfant) permet effectivement à l'auteur de développer une réflexion sur la femme, l'enfance, l'amour, la présence et l'absence, et ce, en la mettant en perspective dans un élan pictural, chromatique assuré par le renvoi à Fra Angelico. Le texte est donc une configuration composite ne renvoyant au bout du compte qu'à un solipsisme du « je » écrivain, peignant, ou lisant. Car le solitaire à repérer en filigrane dans le texte de Bobin c'est l'artiste, le faiseur du texte (l'écrivain), de la toile (le peintre), ou du sens (le lecteur), en ce que ces trois instances (écrivain, peintre, lecteur) sont frappées de stupéfaction, voire d'étonnement devant la solitude de l'autre, l'autre homme, laquelle solitude leur rappelle

la leur propre. C'est dire que la solitude est au fond une expérience qui se vit individuellement. Et donc le « je » dans ce sens ne renvoie qu'à lui-même, à sa seule et unique vérité ontologiquement définie par le besoin pressant de produire une œuvre d'art (texte, toile). Du reste, face au manque, face à l'absence d'amour, face à la solitude,

On commence à écrire. Ce n'est pas pour devenir écrivain qu'on écrit. C'est pour rejoindre en silence cet amour qui manque à tout amour. (Bobin, C., 1989, pp.25-26)

La femme est là :

Elle est seule avec un enfant qui ne l'empêche pas d'être seule, qui porte sa solitude à son comble, à un comble de beauté et de grâce. (Bobin, C., 1989, p.11)

Dans sa solitude assumée et vécue comme un destin, elle chemine vers le « silence » (Bobin, C., 1989, p.12) et l'« invisibilité » (Bobin, C., 1989, p.12-13), vers l'effacement de la trace de son être :

Les jeunes mères ont affaire avec l'invisible. C'est parce qu'elles ont affaire avec l'invisible que les jeunes mères deviennent invisibles, bonnes à tout, bonnes à rien. (Bobin, C., 1989, p.13)

À y voir clair, nous avons dans le texte de Bobin deux structures complémentaires, étayées par des développements littéraires et philosophiques. Nous avons d'un côté ce que nous supposons être l'image de départ (il faut imaginer l'auteur en train de décrire une image), à savoir une femme et un enfant attendant dans un hall de gare, et de l'autre, nous avons le tableau de Fra Angelico auquel fait référence Bobin, à savoir la Vierge et Jésus. L'étonnement du lecteur face à cette fabrique de pont dialoguant entre (supposément) la photographie et la peinture est tel qu'il se laisse intriguer par le mouvement accompli par Bobin, un mouvement consistant à condenser le contenu photographique et pictural dans un texte à mi-chemin entre le littéraire et l'essayistique. Mais encore ? Bobin réussit grâce à la mise en abyme de créer un lien entre le travail de Fra Angelico et la production de son propre texte. Et pour rendre lucide et perspicace sa tâche, Bobin imagine Fra Angelico lui-même l'artiste qui aurait peint l'image de la jeune femme solitaire et son enfant dans le hall de la gare Lyon-Part-Dieu :

On regarde cette jeune femme peinte par Fra Angelico dans le hall venteux de Lyon-Part-Dieu. On la regarde avec légèreté, sans danger d'un amour. (Bobin, C., 1989, p.17)

Profanation du sacré, ou sacralisation du profane, tout penchant iconoclaste est banni par ce rapprochement temporel, spatial et thématique entre deux ères historiquement conséquentes : celle de la Vierge et celle de la jeune femme de la gare. Chacune des deux femmes porte un enfant et attend que quelque chose advienne d'elle. Le premier enfant sera Jésus-Christ, l'autre, lui, un homme des Temps modernes confronté à son devenir indécis, confus, occupant une « place vidée par Dieu. » (Bobin, C., 1989, p.16) Ainsi l'immobilité de l'image se transforme en mobilité socialement et psychologiquement humaine. On finit par n'y voir qu'une présence de l'être humain, voué aux gémonies et

aux supplices du train-train de la vie quotidienne, de la vie en couple, ou sans couple, mouvementée et mobilisée pour ainsi dire par le retrait et le délaissement. Rien qu'une mère et un enfant, en l'absence totale du mari, du père et de sa présence effective, ou du moins symbolique. La rupture est concrète et ses conséquences sont telles qu'« on touche à quelque chose comme la folie. » (Bobin, C., 1989, p.17) Tout finit par basculer dans le chaos de la relation, dans l'impossibilité de la vie en couple, car :

Le mari est loin, maintenant. Il est plus loin que le premier venu. Il y a les enfants et puis il y a le mari, l'enfant vieilli, l'enfant supplémentaire. Il y a toutes ces vies à mener en même temps, et aucune n'est la vôtre. (Bobin, C., 1989, p.16)

Que reste-t-il après cet état de chaos conjugal ? L'enfant et la mère, nous dit le texte de Bobin. Et que reste-t-il de l'amour ? Sa trace mue en silence, étape précédant l'entrée dans la solitude et le retour à soi. La solitaire de *La part manquante* développe une connaissance en cheminant vers elle-même, vers la parole de son corps enfantant un autre corps, une autre présence physique, un être humain. Sauf que « la connaissance ne surmonte pas la solitude », comme le stipule à bon escient Levinas (Levinas, E., 1983, p.48) ; elle la confirme, la valide comme vérité existentiellement humaine :

Etre seul, c'est être soi, sans recours, et c'est la vérité de l'existence humaine. (Comte-Sponville, A., 2000, p.33)

Vient alors le silence comme élément de consolidation de la vérité de la solitude. Autant dire que Bobin tend à faire du silence un mot d'ordre composant avec celui de la solitude. Tout se passe comme s'il faisait « Marcher les mots, jusque dans le silence. » (Germain, S., 2012, p.157) En effet, tout chemine dans le texte de Bobin vers le silence, un silence salvateur, princeps, mystique, le silence en tant qu'« élément naturel de l'âme... » (Bobin, C., 1995, p.37) C'est que la solitude dans *La part manquante* acquiert une portée mystique dès lors qu'elle fonde sa subtilité spéculative sur la présence de « La figure du Christ » (Bobin, C., 1995, p.14), et ce, non seulement à travers la peinture de Fra Angelico, mais encore à travers le lexique religieux largement déployé dans le texte : Dieu (p.14), la Bible (p.16), le Christ (p.14), Mystiques (p.13), etc. La combinaison entre le silence et la solitude n'est pas sans introduire l'amour comme variante principale du cheminement existentiellement mystique de l'homme dans le monde. Déjà Comte-Sponville nous rappelle que :

L'amour est solitude, toujours, non que toute solitude soit aimante, tant s'en faut, mais parce que tout amour est solitaire. Personne ne peut aimer à notre place, ni en nous, ni comme nous. Ce désert, autour de soi ou de l'objet aimé, c'est l'amour même. (Comte-Sponville, A., 2000, p.34)

Le narrateur de Bobin est solitaire face à l'image de la femme solitaire. Il admire sa présence, sa solitude et son absence imaginative, envahie par l'amour que lui procure son enfant, car, tout comme la Vierge dans la peinture de Fra Angelico,

Personne ne sera aimé par elles comme l'enfant de la promesse déçue, de la parole parjure. (Bobin, C., 1989, p.16)

Dans le regard de l'auteur-narrateur, la jeune femme est l'incarnation d'un amour inouï, saint, céleste, dévoué à son enfant, amour maternel, inconditionnel, n'ayant de pair que celui transmis par la Vierge au Christ. Elle est loin d'être son idéal féminin, du fait qu'elle fixe spirituellement, dignement et entièrement sa mission de mère :

occupée par son enfant, envahie d'un amour abondant, sans réserve. Si totalement brûlée d'amour qu'elle en est lumineuse, et que son visage suffit à éclairer (Bobin, C., 1989, p.18)

le visage de l'auteur-narrateur et celui du lecteur-spectateur. C'est ainsi que l'image de la jeune femme prend forme, à travers son visage illuminant et illuminé par sa seule volonté d'être seule. Elle est seule et sa solitude se vérifie à travers l'épreuve de son visage, épreuve de l'infini qu'elle engage dans sa relation au monde et aux autres. Les propos de Levinas sont fort expressifs dans ce sens :

Nous pensons, écrit-il, que l'idée-de-l'Infini-en-moi – ou ma relation à Dieu – me vient dans la concrétude de ma relation à l'autre homme, dans la socialité qui est ma responsabilité pour le prochain : responsabilité que, dans aucune 'expérience' je n'ai contractée, mais dont le visage d'autrui, de par son altérité, de par son étrangeté même, parle le commandement venu on ne sait d'où. (Levinas, E., 1992, p.11)

Elle vit dans une sorte d'île déserte (Deleuze, G., 2002) propre à elle, nantie de son silence et de son amour débordant pour son enfant. La solitude de la jeune femme dévoile la solitude de l'auteur-narrateur déçu de ne pas pouvoir s'éprendre d'elle. Sa solitude, tout comme celle de Fra Angelico, a un nom : la solitude de l'artiste. Il vit cette solitude comme condition de son être inconsolé de sa dérélition. Lui reste alors l'admiration silencieuse de la solitude d'une femme photographiée, peinte ou écrite dans l'espace d'une toile ou d'un poème :

Pour s'éprendre d'une femme, il faut qu'il y ait en elle un désert, une absence, quelque chose qui appelle la tourmente, la jouissance. Une zone de vie non entamée dans sa vie, une terre non brûlée, ignorée d'elle-même comme de vous. Perceptible pourtant, immédiatement perceptible. Mais ce n'est pas le cas. (Bobin, C., 1989, p.17)

Sa solitude, son silence et son amour divin pour son enfant la comblent. Elle est seule, pleinement seule et pleinement comblée. Elle réinvente l'île, l'origine de l'homme, comme

Idée d'homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait une déesse... (Deleuze, G., 2002, p.13)

L'île serait une destinée, un lieu de rencontre avec soi, en pleine solitude. La jeune femme voyage, elle attend le train qui l'y emmènerait. L'artiste, quant à lui, y voyage via la peinture (Fra Angelico) ou l'écriture (Bobin). L'île, allégorie d'« Un monde sans autrui » (Deleuze, G., 1969, p.370),

serait seulement le rêve de l'homme, et l'homme, la pure conscience de l'île. Pour tout cela, encore une fois, une seule condition : il faudrait que l'homme se ramène au mouvement qui l'amène sur l'île, mouvement qui prolonge et reprend l'élan qui produisait l'île. (Deleuze, G., 2002, p.13)

Produire ou reproduire l'île, son île, en faire le lieu d'un rêve à concrétiser revient à retrouver une origine perdue, il s'agit en définitive pour Bobin de l'enfance, de sa vie d'antan, de sa part manquante. Pour Bobin, « Le vrai non de la maladie, ce serait l'enfance. » (Bobin, C., 1995, p.11) ; font écho à cette idée les propos de Barthes : « Au fond, il n'est Pays que de l'enfance. » (Barthes, R., 1987, p. 20)

Y aller en choisissant la solitude comme moyen nécessite une profonde connaissance de la raison d'être dans le monde : un nomade professionnel, un voyageur affermi. Il appert dans ce sens que la solitude motive et active le désir de s'inscrire dans la logique de l'infini. Laquelle exhorte l'artiste à supporter les anomalies du monde et d'y élire domicile, muni avant tout et après tout de son pinceau, de sa plume ou de tout autre moyen de s'en exprimer comme pour « réinventer l'amour » (Badiou, A., 2009, p.67), rendre « complètement justice à l'évènement » (Badiou, A., 2009, p.68), l'évènement d'être seul, face au silence de la toile intacte, face au désert de la page blanche, destin de l'artiste.

Références

Corpus étudié :

Bobin, Christian, « *La Part manquante* », in *La part manquante*, Gallimard, Paris, 1989.

Ouvrages généraux :

Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*, Flammarion, Paris, 2009.

Barthes, Roland, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987.

Bobin, Christian, *Souveraineté du vide*, suivi de *Lettres d'or*, Gallimard, Paris, 1995 (pour la présente édition).

Bobin, Christian, *Les Ruines du ciel*, Gallimard, Paris, 2009.

Bobin, Christian, *La Grande vie*, Gallimard, Paris, 2014.

Comte-Sponville, André, *L'amour la solitude*, Albin Michel, Paris, 2000.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969.

Deleuze, Gilles, *L'île déserte*, Minuit, Paris, 2002.

Germain, Sylvie, *Rendez-vous nomades*, Albin Michel, Paris, 2012.

Levinas, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983.

Levinas, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris, 1992.

Sollers, Philippe, *Une Curieuse solitude*, Seuil, Paris, 1958.

Dictionnaires :

Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, 8^e édition mise à jour et augmentée pour 1984.

J.-M. G. LE CLEZIO ET SES PERSONNAGES SOLITAIRES / J.-M. G. LE CLEZIO AND HIS SOLITARY CHARACTERS

Mihaela Iuliana DUDEANU

Université Technique « Gheorghe Asachi », Iași, Roumanie

mihaela.marari@yahoo.com

Abstract. *This paper explores the issue of loneliness, by referring to the characters in the latest book of J.-M. G. Le Clézio. The role of the scriptural act, the typology of the heroes and the idea of solitude are brought into discussion. In order to reach a conclusion, elements from the writer's life will be reviewed, with reference to the journeys he undertook, the people he interacted or interacts with, highlighting how these experiences influence his literary creation. Finally, the short stories that are part of Avers (Paris, Gallimard, 2023) are analyzed in order to compare the feeling of loneliness of their heroes with the one found in other Leclézian texts.*

Keywords: *loneliness; journeys; conflicts; death; love;*

L'écriture leclézienne, mise au service des indésirables

Jean-Marie Gustave Le Clézio ne cesse d'écrire depuis son enfance, que ce soit en anglais, pidgin ou en français et son écriture lui rapporte la reconnaissance mondiale à la suite de nombreuses distinctions qu'il reçoit. En 2008, il obtient le prix Nobel de littérature, étant qualifié d'« écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante » (Le Monde des Livres, 2008). Il paraît que les affirmations du secrétaire perpétuel de l'Académie Suédoise de l'époque, Horace Engdhal (Cf. NobelPrize.org, 2008), restent on ne peut plus actuelles au bout d'une quinzaine d'années. Le dernier livre que l'auteur a fait paraître, chez Gallimard, *Avers*, met en scène des personnages dont « le sort [...] n'est guère enviable, parce que ce sont des indésirables ». L'objectif de l'écrivain « est de faire naître chez le lecteur un sentiment de révolte face à l'injustice de ce qui leur arrive » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, quatrième de couverture) et c'est ce qu'il arrive.

Marianne Payot remarque, à l'occasion de la parution d'*Avers*, que J.-M. G. Le Clézio « se fait de plus en plus citoyen du monde [...] [et] qu'à 82 ans [...] [il] embrasse inlassablement les maux du monde » (Payot, M., 2023, 75).

De son côté, Elisabeth Philippe considère que l'écriture leclézienne « n'a aucune aspérité, c'est extrêmement lisse, c'est une sorte de littérature ONG » (Radio France, 2023). Les personnages d'*Avers* « cherchent tous un moyen d'échapper à la pauvreté ou à la violence, et de trouver, enfin, leur place dans un monde qui ne veut pas d'eux » (Telquel, 2023). Dans la plupart des cas, il s'agit d'exilés, de migrants, d'enfants des rues ou des camps de

réfugiés (*Cf. Ibid.*), d'adolescents ou de jeunes adultes, à quelques exceptions près, ce qui nous amène à envisager *Avers* comme étant l'une des pièces du puzzle que forment l'ensemble des textes publiés jusqu'à présent par l'auteur niçois.

Il semble que ce qui domine l'existence de ces « êtres en papier » soit un sentiment profond de solitude, causé peut-être par un abandon. Il faut dire que cet abandon peut renvoyer à des choses complètement différentes chez les personnages lecléziens, en ce sens qu'ils parviennent à être à la merci du sort à cause d'un événement tragique (mort du père ou des deux parents), d'un abandon réel (mères célibataires qui élèvent leurs enfants, sans que leurs pères s'en soucient) ou ce sont eux-mêmes qui décident de prendre le large. A la base d'une telle décision, nous entrevoyons presque toujours les mêmes raisons : les abus des conjoints des mères ou ceux des parents proches la pauvreté, le sentiment de ne pas être compris ou accepté par les autres et le désir d'échapper à un monde dominé par l'injustice et le désespoir.

Le mal-être se traduit, au niveau de la société, par une souffrance qui « marque [...] l'éloignement au modèle social reconnu » (Ernst, C., 2009, 34). En d'autres mots, « [l']individu met en doute ce qu'il est. Ses relations avec les autres le font souffrir. Le mal-être est objet de stress, de souffrances psychologiques et psychiques pouvant conduire à des troubles du comportement, intensifiés par des pratiques liées au tabagisme, à l'alcoolisme ou à la toxicomanie. A long terme, ces souffrances peuvent provoquer des pathologies psychiatriques graves : troubles obsessionnels, compulsifs, anorexie, boulimie, phobies, dépressions. De manière générale, l'isolement est une des premières conséquences du mal être. Il entraîne solitude, angoisse, phobie » (*Ibid.*). Le mal-être est le résultat d'une série de « prédispositions d'ordre biologique (facteurs héréditaires, troubles des neurotransmetteurs), psychologiques (fréquence de l'anxiété, dépression, mauvaise estime de soi, besoin affectif), sociaux, culturels et familiaux » (*Ibid.*, 35). Tous ces facteurs s'accroissant entraînent la mise en œuvre de la dernière solution possible, celle qui libère l'être incompris et solitaire, la pire des conséquences du mal-être : le suicide. Statistiquement parlant, au niveau réel, « [a]vec près de 1000 morts par an, le suicide est la deuxième cause de mortalité chez les jeunes aujourd'hui. Il est identifié comme étant le signe singulier d'un mal-être qui ne trouve pas son aboutissement que dans la cessation de l'existence. Dans l'action qui est de se nuire et de se donner la mort, le suicide apparaît comme étant l'ultime recours » (*Ibid.*, 36).

Quant aux personnages lecléziens, rares sont les situations dans lesquelles ceux-ci décident de se suicider pour ne plus prolonger leur agonie. A ce qu'il paraît, ils assument et comprennent parfaitement leur état d'âme. Pour les autres, ce mal-être existentiel est dépassé symboliquement grâce à la construction de leur propre univers, au-delà de l'ordre social qui cherche à intégrer tout le monde. Il reste à voir quelles sont les causes de la solitude qui hante les héros lecléziens, quand elle débute, comment ceux-ci font pour ne plus la ressentir et s'il existe un rapport entre leur ressentir et celui de l'écrivain lui-même. Les protagonistes d'*Avers* seront analysés en tenant compte de leurs actions et de ce qu'ils héritent de leurs « ancêtres ».

Le Clézio, un être solitaire ?

J.-M. G. Le Clézio semble préférer l'écriture et son espace intime à la compagnie de ses copains, ce qui équivaut, en quelque sorte, à la solitude. A ce propos, il avoue : « C'est un mot, je crois, qui m'inspire, [...] c'est lié à ma vie, j'ai une vie assez solitaire, je crois, depuis, depuis toujours, donc j'aime beaucoup ce mot d'une certaine façon » (Ribault-Caillo, C., 2023). Il faut ajouter également que, pendant son enfance, le romancier préférait rester enfermé dans sa chambre pour regarder le monde extérieur de ses propres yeux, pour imaginer des actions et des personnages. C'est sa manière à lui de construire son propre univers et à recourir à sa mémoire ou à celle de ses proches.

En ce sens, Le Clézio lui-même déclare : « L'écrivain a ceci de particulier : c'est que la solitude ne lui pèse pas vraiment dans la mesure où il invente des personnages, des actions, il se plonge dans sa mémoire, dans la mémoire des autres et il est beaucoup à l'écoute des autres, en fin de comptes et donc, c'est un remède à la solitude que d'écouter les autres » (*Ibid.*). Autrement dit, s'entourer de personnages équivaut, dans ce cas, à la fondation d'une grande famille dont les membres évoluent sous le regard de leur créateur. Ce demiurge tient les rênes de son propre monde fictionnel et réel, en combinant les deux, par le recours à la mémoire. Ce faisant, il crée des personnages qui lui ressemblent d'au moins deux points de vue : le déplacement et la manière dont ils se rapportent au monde. Il semble que, de leur côté, eux aussi, ils sont des êtres qui préfèrent la compagnie des proches ou des éléments fondamentaux, dans des endroits isolés, loin du quotidien marqué par de nombreux conflits.

En plus, Le Clézio n'a jamais été quelqu'un de très sociable, ni pendant son enfance, ni dans sa vie adulte, à en croire ses propos. En marchant sur ses pas, nous pouvons remarquer, d'une part, ses occupations habituelles et, d'autre part, sa vie sociale et familiale, les deux étant l'idée d'existence paisible, sans trop de contacts avec le monde extérieur. Le romancier n'est pas un inadapté, mais il préfère lire, écrire et imaginer des choses qui lui permettent de voyager, en premier lieu, par l'intermédiaire de l'imagination. Au début, c'est probablement l'absence du père qui l'a poussé à rédiger des romans non publiés, dans l'attente de ce rendez-vous prévu au bout d'un voyage que sa mère, son frère et lui ont entrepris en Afrique. Après ce voyage, de retour en Europe, il est revenu à Nice et y a vécu jusqu'à son départ à l'étranger, en écrivant continuellement, bien qu'il ait fait son début littéraire en 1963.

D'ailleurs, le romancier avoue avoir envoyé d'autres textes à des éditeurs n'ayant jamais répondu à ses sollicitations : « Je crois que la littérature, c'est quelque chose de particulier parce qu'il faut atteindre un certain niveau et je n'avais pas un tel niveau » (Wagman, M., 2023). Un niveau impossible à atteindre, surtout lorsque cette langue n'est pas celle dans laquelle tous les textes qui ont vu le jour ont été rédigés.

A ce qu'il semble, J.-M. G. Le Clézio s'est essayé à l'écriture en anglais, lors de la rédaction de ses premières tentatives narratives (*Cf. Ibid.*) et lors de la préparation d'une licence d'anglais à l'Université de Bristol. (*Cf. de Cortanze, G., 1999, 124-125.*) Le père de l'écrivain descend directement « de François Alexis, l'armateur de Valmy » et ses parents, cousins germains, « proviennent, l'un et l'autre, de la même origine mauricienne,

et ont fait connaissance à Londres où le jeune homme poursuivait des études de médecine » (*Ibid.*, 28-29). Son père ayant vécu et étudié en Angleterre, on aurait pu croire que son fils n'aurait pas de difficultés à développer de compétences dans la langue de Shakespeare. Comme Le Clézio lui-même a passé son enfance – excepté l'année passée au Nigéria – et son adolescence en France, il n'est pas surprenant qu'il ait choisi d'écrire en français. Puisque sa mère est née et a été élevée à Paris, nous pensons pouvoir mettre un signe d'égalité entre langue d'écriture et langue maternelle, en remarquant à la fois que l'utilisation du français a probablement représenté le garant d'un équilibre en quête duquel les Le Clézio ont dû partir très tôt à cause du climat familial et politique.

D'origine franco-mauricienne, Jean-Marie Gustave Le Clézio déclare mener sa vie *entre deux mondes* : « C'est vrai que l'idéal serait de vivre de façon permanente dans l'un ou l'autre de ces continents. Je le sens très bien : ce n'est pas confortable d'être entre deux mondes. [...] pour toutes sortes de raisons, par choix personnel, je ne peux pas me faire à l'idée d'être entièrement d'un monde, ou de l'autre. C'est une situation inconfortable où je trouve du confort. J'ai besoin de ce déséquilibre. J'ai besoin d'avoir deux portes. Je ne sais pas si vous avez habité des maisons à deux portes, ou deux escaliers, un de service et un principal : c'est l'idéal de pouvoir sortir par l'une ou par l'autre » (Ezine, J.-L. 1995, 92-93). Cette « schizophrénie voyageuse » (*Ibid.*, 92) dont Jean-Louis Ezine parle pour qualifier la pendulation incessante de l'auteur n'a jamais cessé, malgré le passage du temps. La langue française et les textes que celui-ci a fait paraître depuis la parution du *Procès-verbal* sont sa véritable patrie. (*Cf.* Libreros, 2015).

Pour quelqu'un comme Le Clézio, qui affirme ne pas avoir de racines et qui « ne pose jamais ses valises », comme le remarque Inès de la Motte Saint-Pierre, lors d'une émission diffusée immédiatement après qu'il a obtenu le prix Nobel de littérature (*Cf.* La Grande Librairie, 2008), la langue française et l'écriture veulent dire la même chose, pouvant s'ériger en sa patrie, comme nous venons de l'observer, puisque, dans son cas, « c'est la même chose la langue et l'écriture. En tout cas, pour un écrivain, c'est la même chose » (*Ibid.*). C'est la réponse que J.-M. G. Le Clézio donne à François Busnel qui lui demande s'il choisit « la langue française ou l'écriture comme patrie ». Apparemment, il écrit pour se connaître, pour savoir qui il est (*Cf. Ibid.*) et c'est peut-être pour la même raison qu'il voyage et qu'il prend parfois des décisions surprenantes.

En ce sens, il décide de se marier à 20 ans parce qu'il devient, le 10 mai 1961, père d'une fille, prénommée Patricia, mais cela ne l'empêche pas de quitter Londres, afin de poursuivre ses études en France et de prendre le large par la suite. L'écrivain n'évoque presque jamais ce lien, mais plutôt celui qu'il aura avec Jémia qu'il rencontrera en 1968. Avant son second mariage qui sera conclu en 1975, il tentera des expériences qui lui permettront de mieux se connaître, de mûrir.

Mais, somme toute, il est difficile de conclure que Le Clézio pourrait passer très bien pour un être solitaire, étant donné le côté privé de sa vie. Ses déplacements, plus ou moins longs, ont un rôle de chevet dans son évolution et dans les changements de son oeuvre. Aussi, est-il important de passer en revue quelques éléments de ce type, afin de mieux

observer son comportement, le rapport qui existe entre lui, ses personnages et leur solitude.

Les pérégrinations leclésiennes

J.-M. G. Le Clézio a beaucoup voyagé, qu'il l'ait fait par le biais de l'imagination ou par les déplacements qu'il a effectués, dès son enfance même. Très petit, il a dû prendre la fuite pour se cacher à cause de l'arrivée des Allemands, à Roquebillière et au bout de quelques années, il est parti en Afrique pour connaître son père. C'est probablement de cette manière qu'il a appris le goût de l'aventure et de la liberté et par la suite, de retour à Nice, il a ressenti le besoin d'emprunter d'autres chemins.

Après avoir fini ses études et obtenu « un certificat de grammaire et philologie avec la mention très bien » (de Cortanze, G., 1999, 126), Le Clézio est parti à Bath où il a travaillé comme « répétiteur de français dans un collège » (Pien, N., 2004, 56). C'est là qu'il a rencontré sa première épouse, s'est marié et a divorcé, en commençant ses séjours dans la forêt amazonienne. (Cf. *Ibid.*) Avant d'aller au Panama, l'écrivain, ayant l'obligation d'effectuer le service militaire, a été coopérant en Thaïlande et a provoqué un scandale parce qu'il a dénoncé « la prostitution infantine dans une interview au *Figaro* » (L'Express, 2008). Les conséquences d'un tel geste auraient pu être catastrophiques, mais, heureusement, le salut est venu grâce à une de ses lectrices. Il est arrivé dans la bibliothèque de l'Institut Français d'Amérique Latine, au Mexique où il aurait pu enseigner la littérature française s'il avait été un bon professeur. A l'époque, ce ne fut pas le cas et le directeur de l'IFAL l'a envoyé classer les livres de l'Institut de Mexico, à en faire des fiches, mais « le jeune professeur déplacé [n'a entrepris] aucun travail de classement » (de Cortanze, G., 1999, 156). Au lieu de le faire, il a appris l'espagnol et a lu « les grands textes sacrés amérindiens, les codex et les anciennes Chroniques » (*Ibid.*).

Son œuvre tirera profit de ce séjour et l'auteur franco-mauricien de même, car lui et Jémia, s'installeront au pied du volcan Parícutín, après le séjour du jeune homme chez les Indiens du Darien panaméen. (Suzuki, M., 2007, 66). Ultérieurement, ils déménageront à Albuquerque, au Nouveau Mexique, iront passer du temps en Corée, à Séoul, sur l'île de Jéju (Cf. Crom, N., 2018) ou sur l'île d'Udo (Cf. Payot, M., 2014). A part ces endroits, il paraît qu'ils soient allés vivre à Shanghai, en quittant le Mexique, sans avoir décidé de la place où ils aimeraient s'arrêter. (Cf. Leclair, B., 2017). A coup sûr, les allers-retours de l'écrivain et de sa femme se partagent entre l'Europe et les autres continents ; la France tenant la tête des destinations qu'ils fréquentent chaque année. Par nécessité ou par plaisir, les deux époux se rendent à Paris, à Nice et parfois en Bretagne, où Le Clézio avait l'habitude de passer ses grandes vacances lorsqu'il était enfant ou adolescent. Qui plus est, il en avait fait le cadre de l'histoire d'amour de ses parents présentée sous forme fictionnelle dans *Ritournelle de la faim*.

Il ne faut pas non plus oublier le retour de l'auteur à Maurice, en compagnie d'une de ses tantes, et les différents endroits où il est invité pour donner des cours ou pour participer à des conférences. Mais, en même temps, il convient de remarquer que l'inventaire des

pérégrinations leclésiennes ne saurait être exhaustif, car l'écrivain et sa femme se déplacent sans cesse.

Un dernier voyage que nous mentionnons ici est celui du Sahara Occidental que J.-M. G. et Jemia Le Clézio ont entrepris ensemble, tout d'abord, de façon imaginaire et, ensuite, réellement, longtemps après la parution de *Désert* (1980). Si ce roman est la somme des histoires et des souvenirs de Jemia, l'écriture de *Gens des nuages*, un livre publié aux Editions Stock, en 1999, raconte l'expérience réelle de la traversée du même endroit. Ces deux épisodes scellent le lien entre eux et transforment l'écrivain en un voyageur accompagné, de telle sorte qu'à présent, il semble être devenu un solitaire accompagné.

Jemia Le Clézio participe à la conception de l'œuvre de son mari, lit ses textes et fait le travail d'une secrétaire parce qu'il "*lui a donné les clés de la partie littéraire et éditoriale de sa vie*". (Rérolle, R., 2013). Elle inspire son œuvre, gère son agenda, ses contrats et entretient ses liens d'amitié, en donnant des nouvelles de ses nouvelles à lui, comme le remarque Tahar Ben Jelloun : « Entre l'écrivain que je fréquentais depuis 1968 et l'homme, il y avait une sorte de concordance et d'étrangeté. Je sentis aussi l'importance de sa femme dans ses choix littéraires, dans le regard qu'il porte sur le Maroc et aussi sur les populations démunies. Je dirais qu'elle l'a bien inspiré, lui a donné des idées, lui a ouvert de nouveaux espaces. [...] Depuis qu'il s'est installé à Albuquerque, au Nouveau-Mexique, nous avons moins l'occasion de nous voir, de passer du temps à parler et à rire. [...] Heureusement que Jémia maintient ce lien entre nous ; elle me donne des nouvelles, répond à mes messages. C'est l'ange de notre amitié à laquelle elle est totalement associée » (Ben Jelloun, T., 2009, 8-11).

Tous ces constats nous permettent d'observer que la relation des deux conjoints est une sorte de partenariat à long terme qui assure le confort à quelqu'un qui est habitué à se consacrer à l'étude, à l'écriture et à vivre dans son univers. Jemia protège l'écrivain prenant la place d'une « gardienne » censée assurer la bonne marche des choses (Cf. Rérolle, R., 2013). Son compagnon n'a qu'à honorer ses engagements, à s'occuper de ses personnages et à les faire vivre ou voyager dans des endroits qui renvoient, presque toujours, à des toponymes réels.

Une chose est claire : le romancier et son œuvre ont changé de visage depuis la rencontre que celui-ci a faite avec sa muse ; l'être solitaire a continué à vivre dans son monde, surveillé par quelqu'un qui a su s'y faire.

L'écrivain et ses personnages solitaires d'*Avers*

Adam Pollo, le protagoniste du *Procès-verbal*, roman paru il y a 60 ans, a ouvert le bal des personnages leclésiens dont le nombre a multiplié presque sans interruption, car leur créateur a fait paraître cette année, en février, un nouveau livre. Comme nous l'avons déjà dit, au début de cet exposé, il s'agit d'*Avers*, un recueil de nouvelles de longueur inégale qui nous fait voyager partout dans le monde, à travers les huit textes qu'il renferme. Dans *Avers*, il y a des références portant sur l'Europe, l'Afrique, l'Asie et les peuples d'Amérique Latine et cela nous fait penser à l'ensemble des créations de l'auteur. C'est de

cette manière que nous nous rapportons à la dernière parution éditoriale leclézienne, parce qu'il faut dire que la vie que les protagonistes d'*Avers* mènent ressemble à celle de leurs « ancêtres » de la même famille.

Dans la première nouvelle « *Avers* », qui donne le titre du volume, nous apprenons l'histoire de Maureen Samson, une jeune fille de l'Île Rodrigues qui sait écouter « depuis toujours [...] le bruit de la mer sur les brisants » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 4). Une orpheline, dont les parents sont morts, abandonne tout après la disparition de son père pour ne pas subir de mauvais traitements de la part de la partenaire de celui-ci et de son nouvel amant.

Maureen, que tout le monde appelle Maureez à cause du nom inscrit sur la pirogue de son père, ne fréquente plus l'école. Le temps qu'elle reste sur l'Île Rodrigues, avant de reprendre ses études dans un couvent, elle se conduit comme une enfant qui désire être protégée et aimée. A part le marin Mahmoody qui l'aide à intégrer la communauté des religieuses et des élèves du refuge du Cœur saint de Marie de Baladirou et l'apicultrice qui habite dans le Bois Noir, Adèle Létan, elle n'existe pour personne. C'est pourquoi, pour ne plus se sentir seule au monde, la jeune fille cherche refuge et protection du côté de la nature. La citation suivante résume très bien l'état des faits :

[L]a réalité a rattrapé Maureez Samson, un jour qu'elle revenait de la montagne, Lola Paten [la compagne de son père] l'attendait devant la maison, elle a commencé par lui donner une gifle. [...] Ella a pris un bâton, et à voir la lueur mauvaise dans ses yeux, c'était sûr qu'elle comptait s'en servir. [...] Zak était debout, il a eu envie un instant de crier lui aussi sur Maureez, mais il a dû lire dans son regard [...] qu'elle parlerait de ce qu'il lui avait fait, quand il l'avait serrée contre lui, en passant ses mains sous son tee-shirt, et qu'il avait essayé de l'embrasser. Maureez sentait son cœur battre très fort dans sa poitrine, elle avait un vertige dans ses yeux, parce que c'était maintenant que tout se décidait, elle ne pourrait plus revenir dans la maison, même si c'était la maison de son père et de sa mère, [...] la maison où elle était née, où elle avait grandi avec Tomy, et qu'elle ne reverrait jamais. C'est le vertige qui l'a décidée. Elle a tourné les talons et elle s'est mise à marcher sur le sentier qui va vers la ville, et petit à petit les cris de Lola s'amenuisaient, s'effaçaient. En se retournant, en haut de la côte, elle n'a plus vu la maison ni personne (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 9-10).

Etant donné la situation, n'ayant ni mère, ni père, seule au monde, cette jeune orpheline retourne à la « Terre-Mère » et se réfugie dans un abri ressemblant à une grotte : « Les jours qui ont suivi, Maureez a vécu comme un animal sauvage dans la montagne. Elle s'est installée dans une sorte de grotte au-dessus de la mer, avec du goémon pour faire un lit, elle a bouché l'entrée de la grotte avec des branches sèches, pour ne pas être vue, mais aussi pour se protéger du vent et des embruns » (*Ibid.*, 10). La grotte, symbole de la matrice maternelle (Eliade, M., 2013 [1957], 210-211), la ramène ainsi à l'état fœtal, symboliquement parlant, ce qui équivaut à la tranquillité, à la protection maternelle, des choses dont elle n'a presque point joui.

La communion de la jeune fille avec la nature est totale, car au moment où elle a faim, elle cherche de la nourriture dans les champs : « des patates, des oignons, et du côté des

maisons, des mangues et des jacques, [...] [d]es fruits et [d]es légumes » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 10-11). En plus, chez Mircea Eliade, le corps de la Terre Mère est composé de plusieurs éléments naturels, plus précisément, les pierres dont Maureez Samson est une grande connaisseuse « sont assimilées aux eaux de la Terre Mère, le sol à ses chairs, les plantes à ses cheveux » (Eliade, M., 2013, 193). Cela veut dire que la nature prend la place de la mère biologique parce que Lola Paten n'a jamais joué le rôle de la mère adoptante qui aurait pu aider l'adolescente à grandir dans un climat familial équilibré.

Au couvent, la seule fille avec qui Maureez se lie d'amitié, Erin, dévoile son secret à propos de la pièce d'or du pirate de l'Île Rodrigues que Tomy Samson lui avait donnée peu avant sa disparition en mer. Maureez Samson quitte l'école et se réfugie dans la forêt, Bois Noirs, et va chaque dimanche à l'église où elle chante. Au bout de quelques mois, les religieuses lui remettent son porte-bonheur et l'invitent à revenir chez elles. Elle le fait pour pouvoir participer à un concert à Maurice, à une paroisse du nord de cette île et c'est grâce à sa voix, Maureez dépasse sa condition. Elle devient célèbre, pleinement consciente de ses qualités et reçoit la proposition d'aller étudier et enseigner en Suède. Lors du concert de l'église La Salette, le consul de Suède lui dit : « “Si vous voulez venir en Suède, à l'école d'Uppsala, nous ferons tout pour que ce soit possible, vous pourrez étudier et enseigner la musique” » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 41).

Pourtant, la jeune fille, dont la photo paraît dans « L'Express » après le concert de l'Île Maurice, revient chez elle :

La nuit sur le bateau, elle avait regardé à nouveau le ciel étoilé, il lui semblait que des mois et des années s'étaient écoulés depuis qu'elle avait quitté son île. Au-dessus du môle, la bannière de l'autonomie rodriguaise flottait dans le vent, ornée de son drôle d'oiseau solitaire au coup trop long, qui ressemblait à une oie blanche sur fond d'azur. [...] Le même soir, Maureez [...] a rejoint Bonhomme sur la plage, à Anse Bouteille. Des jeunes s'étaient réunis, ils avaient allumé un feu de bois flottés et de feuilles de palmiers, ils buvaient des bières, et quand le soleil a plongé dans la mer, ils ont commencé à jouer de la ravane. [...] Le bruit des tambours roulait, résonnait sur les falaises, se mélangeait au ressac de la mer. Le feu brûlait fort, jetant vers le ciel des nuages d'étincelles. Maureez a pensé que nulle part au monde, ni même à Uppsala, elle n'aurait pu avoir une si belle fête. [...] [elle] s'est allongée dans le sable humide, elle s'est laissée aller à son rêve éveillé, le long voyage de sa vie qui avait commencé, de ville en ville, de chanson en chanson (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 43).

Maureez Samson rêve d'une vie heureuse, d'une existence pleine de bonheur au centre de laquelle il y ait une liberté de mouvement et d'expression. Elle garde sa liberté, en opérant ses propres choix et l'ordre auquel elle se soumet est celui de l'appel élémentaire. Les éléments fondamentaux sont, aussi bien pour elle que pour d'autres personnages lecléziens, une sorte de remède contre la solitude, l'anxiété et le vide existentiel. L'eau, la terre, le feu et l'air permettent aux héros et aux héroïnes lecléziens de se libérer de la réalité et de donner libre cours à leur imagination, d'abolir les limites spatio-temporelles de leur univers.

Dans la deuxième nouvelle d'*Avers*, « Chemin lumineux », nous retrouvons Chuche, une Péruvienne, qui fuit son pays à cause des conflits intérieurs et des viols auxquels elle est soumise après l'installation des guerriers dans son village et le Dominicain Juanico, qui y arrive, on ne sait pas comment.

Pour échapper aux abus sexuels, à l'enfermement et à la terreur, les deux enfants quittent Apurímac et « marchent vaillamment vers le nord, loin de leur détresse passée, loin du camps des assassins. La vallée va droit vers le bleu du ciel comme une route éternelle » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 52). Ils marchent nuit et jour, en s'abritant, à un moment donné, dans une maison abandonnée, jusqu'à ce qu'ils arrivent dans un village où ils sont accueillis par un vieil homme. Celui-ci les emmène chez lui et leur offre à manger, en leur montrant un élément important pour les villageois : une église. Dans cette église, « il y a la statue de Kateri Tekwitha, celle qu'on appelle le Lys des Mohawk, la mère de tous les Indiens d'Amérique » (*Ibid.*, 56). Chuche s'agenouille devant elle, se libère des fardeaux émotionnels et se rend compte que « [c'] est la fin de la fin de la route, ici, dans le village au bord du fleuve [Saint-Laurent]. Ici son enfant pourra venir au monde, entouré de lumières » (*Ibid.*, 56-57). Un enfant qu'elle n'a probablement pas désiré, mais qu'elle élèvera toute seule, comme beaucoup d'autres personnages féminins des histoires pétries par Le Clézio le font.

A titre d'exemple, nous pouvons rappeler le cas de Lalla, l'héroïne de *Désert*, qui accouche d'une fille, après un contact sexuel avec le Hartani, un jeune berger qui la possède sexuellement contre son gré (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 1980, 140). De retour chez elle, après avoir passé un peu de temps à Marseille, Lalla mène une vie paisible et assure la continuation des traditions ancestrales qu'elle transmet à sa fille. De ce point de vue, Chuche et elle se ressemblent ; elles apprennent à leurs enfants la vie simple qu'elles ont-elles-mêmes héritée de leurs parents ou de leurs proches.

Dans « La Pichancha », une autre nouvelle d'*Avers*, parue initialement sous le titre de « Rats de rue » (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2023, 59), on apprend l'histoire d'une bande d'enfants des rues qui habitent au Mexique et franchissent illégalement la ligne aux Etats-Unis, en passant par des égouts. Le service de détention des immigrés illégaux à la Migra les renvoie chez eux après chaque tentative d'évasion de leur univers sale et perversi par de mauvaises influences exercées par les maquereaux et les trafiquants. Parmi eux, il y a Mano, dealer et contrebandier, qui couche avec Piña, une jeune fille de quatorze ans, Chepo, el Gato, la Rata, Aguirre, el Pelón, Yoni, Bravo, Cabezón et Beto. Chepo conduit les autres gosses par les égouts et une fois qu'il arrive à la destination, s'empare d'une paire de baskets pour les offrir à Piña qui accouchera dans quelques mois d'un enfant de Mano. Il est peu probable que le sort de ces gamins change un jour, mais il ne faut jamais dire jamais, car l'amour peut tout faire dans un monde où les gens ont perdu leur identité.

Bravo, qui porte comme tous les autres un surnom, regarde une jeune fille dans un parc :

Il est toujours le même, un rat, prêt à se battre, son couteau à cran d'arrêt dans la poche de son pantalon. Mais quand il voit la jeune fille, c'est comme s'il devenait quelqu'un d'autre, un garçon plein d'avenir, qui pourrait avoir de beaux habits neufs, une famille,

une maison, et même des enfants, comme on voit sur les images glacées des magazines (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 68).

Son image l'accompagne à tout moment, même après s'être fait prendre dans les rues de Nogales au moment où il a mordu un policier : « Dans la grande salle glacée, Bravo s'est lové contre le mur pour dormir, malgré la lumière blafarde des néons. Il attend, il rêve les yeux fermés à la jeune fille aux cheveux d'or belle comme une fée, qui reviendra demain dans le parc » (*Ibid.*, 73). Il est seul au monde et c'est uniquement l'amour qui puisse l'éloigner de cette vie rude de truand et l'aide à sortir de cette situation, apparemment, sans issue.

Le texte suivant, « Fantômes dans la rue », renforce cette idée de solitude, en raison de l'invisibilité sociale des protagonistes, vivant à Paris, mais provenant de tous les coins du monde. Les tares de la société de consommation présentées dans *La Guerre* (Paris, Gallimard, 1970), par l'intermédiaire de Béa B et de Machines, ressortent de toute évidence dans cette nouvelle publiée initialement dans le magazine « Elle », à travers le personnage qu'on appelle Renault. Il s'agit d'un ancien conseiller aux ressources humaines, chez Renault, qui s'est occupé du tri des ouvriers « d'Afrique du Nord, Algériens, Tunisiens, Marocains, et aussi des Africains du Sénégal, du Mali, de la Côte d'Ivoire » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 79), pour leur donner du travail à l'usine. Malheureusement, ceux qui y restent perdent leur identité et deviennent des anonymes, portant le même nom : Fatima, dans le cas des femmes, et Mohamed, dans celui des hommes. Qui plus est, on les appelle « couscous-tapis » parce que leurs supérieurs ne se souviennent pas d'eux qu'au moment où « ils avaient besoin d'une cuisinière, pour une réunion, un comité d'entreprise [...] ceux qui partaient au bled rapportaient des tapis pour les chefs, et ceux qui restaient, leurs femmes préparaient le couscous pour les comités » (*Ibid.*, 82). Le reste du temps, ces pauvres gens n'existent pas, ne comptent pour personne parce qu'ils ne parviennent pas à s'intégrer dans une société qui ne fait même pas semblant de les accepter.

A côté des « couscous-tapis », parmi les fantômes de la rue, on retrouve, entre autres, Amianta, une femme de ménage, mère de deux filles, trois jeunes kabyles qui vivent dans la rue, une voleuse, une jeune fille qui tente de suicider et une femme qui a perdu son fiancé à cause de la guerre d'Algérie. Cette dernière regarde tous les autres personnages, entend l'histoire que Renault raconte à la jeune fille qui souffre à cause de l'abandon de son petit ami, aide une femme qui essaie de se suicider. De même, elle achète un chocolat à une jeune fille qui est en train de voler un chocolat et regarde Amianta avec admiration. De tous les gens qu'elle rencontre, elle préfère Amianta parce que celle-ci parle aux invisibles : « Elle parle beaucoup aux gens, généralement à des femmes comme elle, des Africaines, des Antillaises qui viennent faire les courses avec leurs enfants » (*Ibid.*, 84). Elle donne voix à leurs mécontentements :

Elle dit des choses très dures avec une voix claire, en riant, comme si c'était sans importance. A un taxi qui avait fait une remarque raciste parce qu'elle l'avait gêné dans sa manœuvre, elle a dit : « Tu ne dois pas mal parler des Africains, sinon ils te donneront un coup de couteau et personne ne te regrettera ! » (*Ibid.*)

Et ce n'est pas tout, car, en s'adressant aux Parisiens, Amianta s'écrie : « Vous, ici, vous donnez vos balais aux Africains, vous leur mettez un habit vert, et vous les poussez dans la rue, vas-y, balaie ! et personne ne leur parle jamais. Vous parlez mal de l'Afrique, mais c'est vous qui avez encore des esclaves ! » (*Ibid.*, 85) Comme personne ne s'occupe d'elle à l'épicerie, Amianta met le point sur les i, en s'adressant au vendeur : « Est-ce que pour vous, nous les Africains, nous sommes invisibles ? » (*Ibid.*) Elle manifeste son mécontentement, mais elle reste à Paris parce qu'elle a deux filles qui y étudient. Toutefois, la femme qui a perdu son fiancé à cause de la guerre d'indépendance de l'Algérie, lui donne raison, en affirmant : « Et j'ai pensé que c'était vrai, pour les gens de cette ville les étrangers sont pareils à des taches de couleur qui glissent sur le paysage gris, des taches qui passent, qui vont et viennent, et qui un jour disparaissent » (*Ibid.*).

Ces deux femmes se ressemblent, au moins d'un point de vue : elles vivent, comprennent et luttent contre la solitude des « invisibles », elles sont des êtres humains à la recherche d'autres êtres humains sensibles à la misère et aux ennuis des démunis et des gens vivant loin de chez eux. Vers la fin de la nouvelle, « la fantôme du métro » (*Ibid.*, 88), dont on ignore complètement le nom, s'appêtant à rejoindre son fiancé, mort en Algérie, émet un jugement final sur sa vie et sur celle de tous ceux qu'elle a regardés vivre au fil des années. En toute tranquillité, elle conclut :

Je suis bientôt prête. Je vais descendre rejoindre Vincent, je vais me laisser aller sur son regard comme un moucheur porté par un rayon de lumière. Je vais plonger dans les galeries, je vais frôler mes fantômes. Peut-être qu'un jour cela s'arrêtera. Peut-être qu'un jour les êtres humains deviendront complètement, magnifiquement visibles. Renault, Amianta, la jeune fille aux cheveux noirs. La petite voleuse au visage cuit, la dame employée de bureau, la fille aux yeux pâles qui a perdu son bébé, le pickpocket qui voyage de rame en rame. Peut-être qu'un jour l'amour sera partout, recouvrira chaque instant de la vie d'une poudre de diamant. Peut-être qu'il n'y aura plus de solitude. Je vais fermer ma pupille maintenant. Je vais relâcher mon diaphragme. La main très blanche et parcheminée tachée de son, aux longs doigts, va appuyer sur le bouton qui éteint tous les écrans.

Stop.

Eject. (*Ibid.*, 102)

Grâce à l'amour tout est possible : briser les frontières d'ordre spatial, langagier, voire culturel et apaiser le sentiment de vide intérieur, de solitude, comme nous allons le constater dans les autres textes d'*Avers* sur lesquels nous pouvons ajouter quelques propos.

La nouvelle suivante, « L'Amour en France », publiée en 1993, dans la revue « Le Courrier de l'Unesco », sous le titre « Le souvenir de toi, Oriya » fait voir un jeune homme qui quitte son pays pour aller travailler en France. Il raconte cette expérience, en se souvenant que :

Quand je suis parti de Tata, il y a trois ans quand j'ai quitté tout ce que j'aimais, ce que je connaissais depuis ma naissance, la maison de mon père et de ma mère, je n'avais rien à emporter. Nous étions si pauvres, il fallait que je parte, alors j'ai emporté ce que j'avais de plus précieux, vos noms (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 105).

Loin des siens, Abdelhak, travaille sans cesse pour pouvoir retourner chez lui, puisqu'en France il est assimilé aux plâtriers qui s'appellent tous Ahmed. Leurs chefs, comme ceux de Renault, ne se soucient guère de ce que ces pauvres êtres pourraient ressentir, loin de leurs familles et de leurs pays d'origine. Ce qui compte, pour une société de consommation et pour les hommes d'affaires, c'est la production ; dans ce cas, la construction d'un grand nombre de maisons, le profit, l'argent. On dirait que l'amour en France, de la part des Français, n'existe pas. Les Français n'ont pas de respect pour les travailleurs provenus d'autres pays appartenant au Tiers-monde, des personnes qui ont un nom, une histoire de vie, des désirs et des rêves.

Pour échapper à la solitude et pour ne pas être en proie au désespoir, ce jeune homme rêve des siens, il pense à ses parents, à sa femme, à son regard, à leur premier rendez-vous, lors de la fête des dattiers, et à leur avenir commun. L'amour pour eux, les souvenirs l'aident à espérer revenir pour de bon au Maroc : « Quand j'aurai économisé assez d'argent, je reviendrai Oriya, et nous ne serons plus jamais loin l'un de l'autre » (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 107). En attendant, il dresse une liste de noms de villes marocaines, travaille beaucoup et s'endort toujours en regardant le ciel et en pensant à sa femme. L'ouvrier marocain « ferme les yeux, allongé sur le matelas, près de la fenêtre » (*Ibid.*, 106) et voit le visage de son épouse, Oriya. Il lui avoue qu'il a son nom écrit au fond de lui et qu'il attend le jour où il pourra la rejoindre. Il parvient à briser la distance et la solitude grâce à une phrase qui renferme le nom de l'être aimé ; celui-ci « est écrit dans une phrase très longue qui ne se terminera jamais, une phrase qui avance lentement vers [elle], vers l'autre côté du monde où [elle l'] atten[d] » (*Ibid.*, 106).

« L'Amour en France », c'est l'histoire d'une solitude déchirante qui brise le cœur à tous ceux qui vivent loin de leur pays d'origine, loin des êtres qu'ils aiment. Pour survivre dans une communauté qui ne partage pas leurs valeurs et leurs idéaux, ces étrangers sont obligés de mener deux vies en parallèle. Ils doivent assumer leur condition : travailler quelque part et s'imaginer ailleurs, en Afrique, comme il arrive dans le cas d'Abdelhak aussi.

« La Rivière Taniers » évoque une fois de plus les moments les plus importants de l'histoire familiale leclézienne. Il s'agit de la période passée par son auteur à Nice, lorsque sa grand-mère, son frère et lui allaient se cacher dans une cave, lors de bombardements, de l'histoire de ses ancêtres qui ont commencé à vivre à Port Louis, à Maurice, de la révolte des marrons (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2003, 454, 459, 510-511, 543), du séjour panaméen de Le Clézio et l'histoire de Yaya.

Le nom de cette esclave remonte à l'enfance du grand-père maternel de l'écrivain qui a vécu, à l'époque, à Maurice. Yaya l'a probablement allaité et lui a chanté la chanson de la rivière Taniers. Cette chanson qui est restée gravée dans la mémoire du vieil homme qui l'a transmise à son petit-fils, est le symbole d'une époque où les esclaves pensaient et chantaient qu'il fallait travailler dur pour gagner son pain (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2023, 111-112). De la sorte, Yaya ne sombre pas dans l'oubli, bien que sa fin ne soit pas évidente, comme nous pouvons le lire dans *Alma* (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2017, p. 111-

112). A la fin de ses jours elle est enterrée sous un manguier sans que personne ne soucie de son sort.

Dans « La Rivière Taniers », ces constats semblent une évidence :

Yaya avait sa vie, mais qui s'en est soucié ? [...] un jour, [...] si elle a tardé à venir à la grande maison, [...] c'est que son petit à elle est mort dans la nuit, et qu'au matin elle l'a enterré dans le petit bois de goyaves de Chine derrière sa case. [...] Un jour, elle est morte. Elle a disparu. [...] Qui connaît la tombe de Yaya ? Est-elle, elle aussi, comme son bébé mort en bas âge, sous la terre, au fond du jardin, dans un endroit où personne ne va, près du petit bois de goyaves de Chine, un secret qui s'efface ? (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 116).

La seule chose qui reste d'elle est sa chanson, transmise de vive voix par le grand-père du romancier, le dernier à se la rappeler. Comme un bon petit-fils, l'auteur veut garder intacte la mémoire des siens et parvient à le faire grâce à l'écriture. De toute évidence, à côté de ses expériences et de son héritage familial, Le Clézio s'intéresse aux événements politiques, condamne les conflits sanglants et la destruction des espaces vierges, comme il ressort des deux derniers textes de ce recueil de nouvelles.

Pour ce qui est de la nouvelle « Hanné », Marwan et Mehdi traversent à pied le Liban, en passant par Bennt Jbail et par Qana, où ils se heurtent aux soldats morts à cause des massacres qui y ont eu lieu. Le massacre de Qana ou Cana renvoie à deux événements historiques différents : un bombardement de 1996, mené par l'armée d'Israël dans le cadre de l'Opération Raisins de la colère entre le 11 avril au 27 avril 1996 et un autre « de 2006 : raid aérien mené par l'armée d'Israël dans le cadre du Conflit israélo-libanais dans la nuit du 30 juillet ». (Wikipédia, 2020). Les garçons et une fille qu'ils ont connue, à Qana, et dont la mère est morte à cause d'un bombardement franchissent la ligne en Syrie pour aller vivre dans un lieu paisible. Cette marche est un triomphe de la solidarité, de la fraternité, de la liberté, de la vie en soi, pour les trois enfants.

Pour Marwan, elle représente aussi la réponse à la question liée à son identité, car la façon dont il siffle correspond selon Lalla Fatima, la femme qui l'accueille à Bennt Jbail, lorsqu'il est sur le point de mourir de fièvre, à une pratique des bergers badawi :

“Toi, est-ce que tu n'es pas le fils d'un berger badawi ? Ce sont eux qui sifflent comme cela.” Il s'en souvenait, chaque fois qu'il mettait son petit doigt dans sa bouche pour siffler. Alors revenait cette étrange impression de bonheur, quand Lalla Fatima lui avait révélé le secret de sa naissance (*Ibid.*, 122).

Il doit poursuivre son chemin parce que cette bonne femme meurt et que Mehdi, le fils d'elle, a besoin de la protection de quelqu'un. Marwan s'occupe de Mehdi parce que la mère de celui-ci l'a protégé. En même temps, il prend soin de Hanné, en raison de l'aide qu'il a reçue de la mère de la jeune fille et du fait de ses sentiments. Il est amoureux d'elle et les actions des amoureux sont pleines de bonnes intentions, d'habitude. L'amour peut

changer des destins, comme il arrive dans le cas de Yoni, le personnage principal de la dernière nouvelle d'*Avers*.

Dans « Entrebema », « inframonde » dans la langue embéra (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2023, 136) nous retrouvons plusieurs fils narratifs. D'un côté, nous pouvons lire l'histoire d'un Européen, qui veut inventorier les simples de la région. De l'autre, nous apprenons celle de Yoni, un jeune homme qui a abandonné la Californie pour aller au Panama, dans la province du Darién, à la recherche de son identité, de ses racines.

Comme il est adopté, Yoni ne comprend pas trop ce qui lui arrive, jusqu'à son entrée dans la forêt. La première nuit qu'il y passe lui rappelle un temps révolu, parce que la femme de son employeur se met à chanter une chanson, lorsque son bébé commence à pleurer.

[Elle] avait chanté une chanson pour le bercer, une chanson qui parle du diable qui viendra le manger s'il refuse de dormir et Yoni avait écouté dans le noir cette chanson, elle réveillait un ancien souvenir, si ancien, si perdu, une voix d'un passé si lointain, un rythme qui battait au tempo de son cœur, les coups doux des paumes de sa mère sur sa poitrine

Dors petit garçon dors

Demain ils vont venir te manger

Dors petit garçon ils vont venir

Ils vont venir te manger (Le Clézio, J.-M.-G., 2023, 146-147)

Pour le jeune homme, ce moment coïncide au début d'une nouvelle vie, d'un changement irréversible, puisque

[c']était les premiers mots de sa langue oubliée, ils revenaient dans sa gorge, les mots doux du lait coulant des seins de sa mère, les mots de toujours, les mots qui écartaient les démons mangeurs de bébés, après tant d'années, tant de jours, tant de nuits solitaires (*Ibid.*, 147).

A notre avis, cet événement passe pour une expérience initiatique qui ouvre la voie à d'autres moments similaires, une fois que le jeune homme arrive à Manené, « l'endroit le plus haut du fleuve [...] là où tout finissait, où tout pouvait recommencer [...] » (*Ibid.*, 178). Il tue un cerf, en se transformant en oppresseur de la nature, en devant lui-même un animal, pour pouvoir traquer celui qui guide ses compagnons et lui « sur son chemin invisible, son chemin de mort et de sang » (*Ibid.*, 149). Yoni apprend de la sorte que, dans la forêt, il ne faut pas nécessairement se servir de mots pour communiquer et tue l'animal, rien que pour accomplir un rituel qui lui permet de mûrir. A partir de ce moment, Yoni peut « entrer véritablement dans le peuple des Waunana », en renonçant à sa condition antérieure, celle « d'être un toraw, un Blanc », en devenant « semblable à tous les Indiens de la forêt, un descendant des *siespiem*, les hommes sauvages » (*Ibid.*, 150-151).

La fête organisée à cette occasion est véritablement symbolique, d'autant plus que Yoni rencontre Népono, une jeune fille indigène à qui il s'unit la même nuit, « [d]ans une clairière près de la plage » (*Ibid.*, 151). Elle devient sa femme, la mère de son enfant et ils deviennent les derniers habitants de la forêt. Les deux amoureux y restent après les

élections de 1971 et l'arrivée des narcotrafiquants colombiens qui chassent les autochtones de leurs terres. Ils veulent rejoindre le Baudó, mangent ce que la nature leur offre, des feuilles et des graines, et rentrent sous la terre, d'après une légende, « pour y attendre le retour d'un nouveau monde » (*Ibid.*, 165). Ces pauvres gens rapprennent à vivre comme les premiers êtres ayant existé au monde. Ils mangent du poisson cru, couchent à même la terre, « sous un toit de feuilles, ils écoutent la pluie tomber » (*Ibid.*). Yoni fabrique même un radeau qui leur permette d'avancer sur l'eau, car il « sait que rien de ce qui peut venir sur l'eau ou sous les arbres n'égale la terreur causée par les trafiquants qui ont pris possession de ce monde » (*Ibid.*, 166). Le bout de leur voyage est l'église du San Ecce Homo, à Raspadura, où Népono et Yoni prient « avant de retourner vers leur [univers] sur le point de disparaître » (*Ibid.*, 167).

De retour chez eux, ils grossissent les lignes de tous les autres habitants de la forêt qui se sont réfugiés dans des villes panaméennes ou près de la capitale colombienne. A cause des conditions dans lesquelles ils vivent, de la nouvelle réalité, les plus âgés d'entre eux se sentent plutôt seuls, loin de leur milieu de vie, où ils étaient tout aussi pauvres, mais plus libres. Probablement, la solitude qu'ils ressentent ne disparaîtra jamais parce que, dans leur cas, on n'entrevoit pas la possibilité de retrouver ce qui est perdu parce que ce qui est perdu est perdu à jamais (*Cf. Ibid.*, 162).

Conclusion

Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain qui cultive la solitude de différentes manières, dans sa propre vie et dans son œuvre. Il limite le nombre de ses apparitions publiques – Jémia en fait le tri – et préfère l'écriture à tout autre type de divertissement. En écrivant, il ne peut pas se passer du thème de la solitude parce que, pour beaucoup de ses personnages, mener une vie solitaire équivaut à une manière de vivre. Puisqu'ils empruntent à leur créateur des traits et des préoccupations, ils doivent leur vie à sa mémoire et à son imagination. Dans le cas de l'écrivain franco-mauricien, nous ne pouvons pas opérer de séparation nette entre sa vie et son œuvre.

En revanche, nous sommes à même d'avancer l'idée que, aussi bien l'auteur que ses héroïnes et ses héros sont toujours en quête d'équilibre. Pour le trouver, ils s'éloignent de la source du mal, cherchent à travailler, pour acquérir une certaine stabilité économique, ou partent dans des voyages initiatiques pour apprendre qui ils sont. Ils sondent dans la profondeur de leur âme pour ne plus souffrir, pour ne plus se sentir seuls, pour pouvoir changer de vie. S'ils parviennent à s'arrêter quelque part, ils s'y fixent ou sont, purement et simplement, de passage. Ils sont des déracinés qui désirent récupérer leurs racines ou s'enraciner dans un lieu paisible, solitaire, loin des sources d'inquiétude. Ce désir équivaut à un nouveau commencement (Marwan, Mehdi, Hanné, Bravo, Chucho, Juanico), à un retour chez soi, ne serait-ce que symboliquement parlant (Maureez, Yoni et Abdelhak) ou à la mort (la fin de la femme dont le fiancé est décédé en Algérie).

Finalement, la trajectoire des personnages d'*Avers* est étroitement liée au comportement social de Le Clézio lui-même, à ses témoignages, vu les documents paratextuels qu'il fournit sans cesse, et à ce qu'ils héritent de leurs ascendants. Les personnages lecléziens

n'ont jamais été trop sociables et ceux d'*Avers* ne le sont non plus. Ils se révoltent contre l'injustice, s'ils ont l'occasion et le pouvoir de le faire, mais, ils préfèrent, si possible, mener une vie solitaire ou en compagnie de la nature ou de ceux qu'ils aiment. Les protagonistes lecléziens, tout comme le romancier, semblent apprécier les valeurs humaines authentiques et ne se lient pas d'amitié avec qui que ce soit. Mieux vaut être seul que mal accompagné.

Références

*** « *Absence d'écriture* » ou « *écriture fondamentale* », J.M.G. Le Clézio divise le *Masque*, « Radio France », 6 février 2023, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/le-masque-la-plume-plutot-avers-ou-a-revers-du-nouveau-recueil-de-j-m-g-le-clezio-9921400>

*** « *Avers. Des nouvelles des indésirables* » : l'humanité des « invisibles » par J.M.G. Le Clézio, « Telquel », 14 avril 2023, URL : https://telquel.ma/2023/04/14/avers-des-nouvelles-des-indesirables-de-j-m-g-le-clezio_1808651

*** *Jean-Gustave Le Clézio et Jean Echenoz*, « La Grande Librairie », 9 octobre 2008, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iUTwQn7BpOg>

*** *La Saga Le Clézio*, « L'Express », 24 octobre 2008, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-saga-le-clezio_815130.html

*** *Le Nobel de littérature décerné au Français Jean-Marie Gustave Le Clézio*, « Le Monde des Livres », 9 octobre 2008, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/le-nobel-de-litterature-decerne-au-francais-jean-marie-le-clezio_1105151_3260.html

*** *Massacre de Cana*, « Wikipédia, l'encyclopédie libre », 4 décembre 2020, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Massacre_de_Cana

*** *Prize announcement*, "NobelPrize.org", URL : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/prize-announcement/>

Ben Jelloun, Tahar, *L'Ami*, « Europe », Paris, n° 957-958, janvier/ février, 2009

de Cortanze, Gérard, *J. M. G. Le Clézio Le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999

Crom, Nathalie, « *Bitna, sous le ciel de Séoul* », de J.M.G. Le Clézio : les pérégrinations d'une *Shéhérazade coréenne*, 27 mars 2018, URL :

<https://www.telarama.fr/livres/bitna,-sous-le-ciel-de-seoul,n5547811.php>

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 2013 [1957]

Ernst, Caroline, et al., *Mal-être, révélateur de fragilités*, « Spécificités », Institut

Catholique de Paris, vol. 2, no. 1, 2009, p. 33-42, URL : <https://www.cairn.info/revue-specificites-2009-1-page-33.htm>

- Ezine, Jean-Louis, *Ailleurs*, Paris, Arléa, 1995
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Alma*, Paris, Gallimard, 2017
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Avers*, Paris, Gallimard, 2023
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003
- Leclair, Bertrand, *Ce que Le Clézio doit à l'Ile Maurice*, « Le Monde », 22 octobre 2017, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/10/22/ce-que-j-m-g-le-clezio-doit-a-l-ile-maurice_5204381_3260.html
- Libreiros, Lucy Lorena, « *Mi patria son los libros* » : *Le Clézio*, « El País », 8 février 2015, URL : <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/mi-patria-son-los-libros-le-clezio.html>
- Pien, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004
- Payot, Marianne, *J. M. G. Le Clézio : le Nobel aux semelles de vent*, « L'Express », 27 mars 2014, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/j-m-g-le-clezio-le-nobel-aux-semelles-de-vent_1503486.html
- Payot, Marianne, *Avers. Des nouvelles des indésirables*, « L'Express », n° 3738, semaine du 23 février au 1^{er} mars, Paris, 2023
- Rérolle, Raphaëlle, *Vivre avec un écrivain*, « Le Monde », 21 février 2013, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/21/vivre-avec-un-ecrivain_1836566_3246.html
- Ribault-Caillol, Cécile, *Avers. Des nouvelles des indésirables de J. M. G. Le Clézio*, « Livres et jeunesse » sur Radio France, 26 février 2023, URL : https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/livres-et-jeunesse/avers-des-nouvelles-des-indesirables-de-j-m-g-le-clezio_5654294.html
- Suzuki, Masao, *J. M. G. Le Clézio. Evolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Wagman, Mathilde et al., *J-M. G. Le Clézio : l'écriture pour agir et faire savoir*, « Bienvenue au club » sur France Culture, 7 février 2023, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/bienvenue-au-club/bienvenue-au-club-emission-du-mardi-07-fevrier-2023-5757113>

LA SOLITUDE POÉTIQUE CHEZ YVES BONNEFOY OU L'OUVERTURE SUR LE POSSIBLE / POETICAL SOLITUDE AT YVES BONNEFOY OR THE OPENNESS TO POSSIBILITY

Sofia Benjelloun-TOUIMI

Université Sidi Mohammed Ben Abdellah, Fès, Maroc

sofiam.s@hotmail.com

Abstract. Bonnefoy's poetic work describes the odyssey of a consciousness that seeks the shore of well-being amid the storms of the post-war period. The system of reference linked to loneliness moves away from meanings pertaining to existential malaise in order to become a means of knowing and being reborn. The teachings transmitted by the magic of the poetry make inner speleology an instrument favouring the transition from the situation of an inexperienced loner to that of an accomplished loner. The poet seeks to poetically inhabit the world by isolating himself from the turbulence of society; he then forges links with the other who is within him, so as not to resign himself to the monotony of his days, or to the dereliction caused by the conflict of voices resounding in his being. The divine part, which finds its place in its interiority, imposes itself therefore impetuously by the power of literary creation. In this article, we will try to explain, from an ontological point of view, how the inner investigation proposed by solitude could challenge the otherness of an immanent nature, and how this mode of consciousness can move the conventional landmarks away from their usual condition. in order to open up to other possibilities of existence.

Keywords: Poetical solitude; drama of Interiority; Voice; Finitude; Interior progress;

Au-delà de l'épreuve de la retraite studieuse à laquelle se soumettent volontairement les sages et les ermites, la société moderne est génératrice de l'isolement, de l'individualisme et du solipsisme. La déconstruction des familles étendues en des familles nucléaires, ou plutôt en des actants séparés, condamne l'homme à co-habiter avec son propre moi et à arpenter les recoins profonds de son intériorité. La solitude devient donc la condition de l'homme moderne, mais également le destin de celui qui veut connaître, se reconnaître et renaitre.

Yves Bonnefoy est un poète du XX^e siècle qui a connu les mouvements et les alternances des périodes épouvantes de l'après-guerre, il s'ingénie donc à souffler un aspect diapré sur la grisaille des journées. Sa touche poétique frôle avec dextérité la sensibilité humaine et allège le lourd fardeau que pourrait mettre sur les épaules la carrière de la vie. Sous l'empire du moi, les fondements ontologiques, qui peuvent définir l'Être, commencent à se dévoiler progressivement derrière la vêtue des vers.

Les œuvres poétiques de Bonnefoy accordent une importance particulière à la solitude. La relation entre ce sentiment d'isolement et l'écriture interroge la capacité de supporter sa condition en tant qu'un être parlant et contribue à la rédemption d'une essence qui a été

oubliée dans un « être parmi les autres ». Le dire poétique cherche donc un sens et une raison d'être dans un monde absurde et chaotique, il se présente comme un moyen permettant de vivre une expérience humaine universelle en cueillant du jardin de son intimité certaines vérités intérieures.

L'approche ontologique que nous adopterons dans cet article nous permettra de montrer comment la solitude permet d'approfondir la conscience de soi, et comment elle remet en question l'identité de l'être et sa relation avec sa condition humaine.

Préliminaires

Au fil des siècles, la valorisation du secret de l'intime fait changer aux mots leurs formes et leurs sens, en laissant la place à une nouvelle exploration du moi. Mais la solitude, en tant que condition, reste empreinte de mystères et de contradictions, elle est aussi bien attachée au malaise existentiel comme étant une source d'angoisse et d'anxiété qu'à la paix intérieure qui instaure dans l'âme un état de bien-être et de sérénité.

L'histoire de Philoctète, l'homme solitaire qui était cloué au carrefour des mers, était considérée, chez les grecques, comme une référence symbolique liée à l'être abandonné à son propre moi. Cependant son écho s'entend toujours, à travers le temps, au niveau des différentes productions littéraires, en laissant la place aussi bien à l'angoisse qu'à la résignation. Parlons précisément de la poésie, dans son poème « *Nuit en enfer* » (Rimbaud, Arthus, 1958, p. 161). Arthur Rimbaud s'arrête sur l'état d'anxiété qu'il vit pendant sa solitude, notamment quand il rencontre le diable entre ses lignes, (Rimbaud dit : « *Je meurs de lassitude. C'est le tombeau, je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur ! Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. Je réclame. Je réclame ! un coup de fourche, une goutte de feu.* ». Ibid.) , Charles Baudelaire s'arrête également sur la profonde solitude qui traverse les individus au milieu de la foule, au cœur du vacarme assourdissant. Quant à La Martine, il évoque dans son poème « *le Lac* » (De La Martine, Alphonse, 2006, p. 115) une conversation avec son propre reflet, là où les apprêts de la nature proposent d'instaurer certaines valeurs colorées relatives à la quiétude de l'âme.

A partir du XX^e siècle, l'exacerbation du lyrisme commence à témoigner de la diversité des réflexions poétiques autour de la solitude. Certains poètes comme Yves Bonnefoy, René Char ou Philippe Jaccottet se penchent donc sur résolution de l'énigme de l'Être, ils pensent le « moi » à partir de la concordance entre ses vérités intérieures les plus immanentes et la condition humaine. La poésie devient donc une voie permettant de dépasser les limites de la conscience individuelle pour se relier à l'universel. Cette forme de transcendance devient donc une manière de célébrer l'épiphanie de l'intériorité et de donner une teinte particulière à la sensibilité moderne.

Yves Bonnefoy ne cache pas la désolation et la douleur qui les traversent pendant certains moments d'isolement et de nostalgie, la distanciation qu'il prend par rapport à cet état, est exprimée clairement dans son poème intitulé « *L'écume, le récif* », là où il dit : « *Solitude à ne pas gravir, que de chemins !* » (Bonnefoy, Yves, 1978, p.197), cependant les vertus qu'il puise de cette situation restent innombrables, notamment parce que les voix qui résonnent en lui illuminent son présent par un ailleurs qui peut être plus beau. Le poète navigue donc

dans l'univers du moi et frôle cet espace intime qui joint « *la volonté de présence* » ou bien « *ce qui existe ici, maintenant, dans notre finitude essentielle* », au « *le rêve « gnostique* » » d'une réalité supérieure, de mondes dont les mots et la musique des mots aident bien dangereusement à imaginer la figure. » (Bonnefoy, Yves, 2006, p.11). Cette unité ne condense pas la présence dans le moi individuel, ce retrait en soi qui forme l'aporie de l'être moderne prépare l'apparition de l'Autre derrière un ensemble de scènes fictives. En effet, la tour d'ivoire dans laquelle se cloisonne la poésie personnelle brise ses forts verrous pour s'ouvrir sur une forme impersonnelle qui reconnaît l'altérité dans toutes ses formes. La ligne de démarcation entre l'univers du poète et celui de l'autre s'anéantit en donnant au chant une vibration collective. Des frissons nouveaux affectent donc l'essence de l'Être, dans sa manière de réhabiliter le monde.

1. Le moi et ses diffractions

La parole de la solitude exige donc au sujet poétique de se fragmenter, de se multiplier et parfois même de s'effacer. Cette forme de liberté qui caractérise la poésie moderne laisse la place au lecteur pour s'impliquer dans le texte et pour se situer dans les paradoxes de la vie, paisiblement assumés.

a- Le théâtre du moi : L'enjeu du « je » poétique

La parole poétique échappe donc aux normes du discours ordinaire ou bien à celles de la communication quotidienne, elle œuvre à la réalisation d'une confrontation dialogique au sein même de la pratique de l'introspection. La poésie de la solitude devient, chez Bonnefoy, une forme d'écriture à part entière dans la mesure où sa forme s'implique dans les autres genres littéraires en faisant de l'esthétique postmoderne une manière d'appréhender le texte poétique (Pour Guy Scarpetta, le postmodernisme est « *une attitude esthétique qui permet à plusieurs styles totalement différents, voire même contradictoires de se côtoyer harmonieusement* ». Les styles présents dans l'œuvre ont un rapport avec « *la poésie* » et l'esthétique du « *théâtre* » Scarpetta, GUY, 1985, p. 60). L'ouverture sur l'esthétique théâtrale régénère l'écume de la vivacité dans le texte et dévoile une vision du monde qui confond la subversion des codes langagiers et certaines modalités de l'existence. (La poésie a eu recours aux techniques utilisées dans le théâtre bien qu'il existe une nette différence entre les deux genres littéraires. Au moment où le texte dramatique est démarqué par le système conceptuel qui met en œuvre un ensemble de mécanismes permettant au récepteur de découvrir l'être, les vers poétiques, qui se soucient de l'union du son et du sens, ne font pas de la représentation des situations sociales, en tant qu'une opération conceptuelle, une de ses ambitions.)

Le poète cherche à tracer dans sa poésie l'aboutissement de sa quête intérieure, les vérités explorées par la rencontre de l'être avec soi, sont exprimées par la distribution de la parole sur les différentes instances qui jaillissent dans les recoins les plus intimes de l'individu. La poésie se présente donc comme la réécriture d'une scène de « *théâtre* » qui donne la parole à la conscience profonde afin de définir l'affirmation de l'être au monde. Bonnefoy dit : « *Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille, un théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel se combattraient durement.* » (Bonnefoy, Yves, 1993, p.68.). La « *bataille* » avec soi semble être une condition liée au destin de l'être solitaire. La trahison

de la complicité qui joint « l'être » et « l'essence » dévoile l'incompatibilité entre le monde des essences et le soi mais elle révèle derrière leur contact transitif et mutuel la volonté d'exister et de co-exister. L'on comprend que le conflit intérieur permet de retrouver un nouveau rapport avec l'univers de la parole, un rapport où le discours polyphonique enregistre des échos soulevés de toutes parts, des échos dont les résonances peuvent se répondre sans que l'harmonie s'impose comme un souci majeur.

Au niveau du langage utilisé, « *la bataille* » dont parle le poète peut également avoir une relation avec l'impression esthétique produite par l'illusion référentielle, « *la forme* » en tant que structure de langage ne s'accorde pas toujours avec les connotations en tant que des renvois « *non formel (s)* ». Ces formes d'« *écart* » (Cohen, Jean, 1966, p.13) peuvent donc créer une scène de conflits dans le langage par le langage. Elles augmentent l'« *obscurité phénoménologique* » qui se présente dans le poème (Jean Cohen explique que : « *l'obscurité est un caractère nécessaire du poétique en tant que tel, cela est vrai « du consommateur », du sujet esthétique qui accomplit l'acte de contemplation. Mais cette obscurité phénoménologique n'est pas nécessairement obscurité au niveau réflexif. Le fait de connaître les mécanismes du phénomène n'empêche nullement ces mécanismes à jouer au niveau immédiat. Il y a une évidence de la perception contre laquelle la connaissance réflexive ne peut rien* ». Cohen, Jean, 1966 p. 24), et nous rapprochent du secret des alchimistes, ceux qui s'intéressent aussi bien au laboratoire de l'existence qu'à l'oratoire: Arthur Rimbaud qui inspire Bonnefoy, n'a-t-il pas intitulé un de ses poèmes « *Alchimie du verbe* » ? (Rimbaud, Arthur, 1958, p. 183). Le texte s'ouvre en effet sur le métaphorique qui favorise l'éclaircie de l'être (Ce terme de Heidegger nous renvoie à ce qu'a dit Bonnefoy à propos de la poésie d'Arthur Rimbaud : « les mots, dans une situation de ténèbres, ont un singulier pouvoir d'éclaircissement » ; Yves Bonnefoy, Yves, 1961, p.23.) et qui détruit l'hégémonie de l'horizontalité pour mettre la lumière sur certains chemins ascensionnels, ces lignes de fuite intérieures qui suppléent aux déficiences humaines.

« *La bataille* », à laquelle est conditionné l'être solitaire, reste un domaine d'infidélité par excellence, un domaine qui touche la vision du monde du poète et qui valide sa représentation. Le devenir du poème se trace donc à travers la trahison des promesses sémantiques. Bonnefoy dit dans son recueil intitulé *Ensemble Encore* :

Cette ligne d'écume ? Parler, trahir.
Trahir, puisque c'est continuer de vouloir vivre,
Heureux, même, parfois. Et ces instants
Ont beauté, n'est-ce pas ? (Bonnefoy, Yves, 2016, p.11)

La volonté de « *vivre* » remet en question toutes les normes qui peuvent étouffer le bonheur, elle exprime de la résiliation tout pacte ontologique visant la restriction des potentialités propres de l'individu. La dissonance entre les motivations esthétiques et le projet pensif est exprimé par l'anadisplose, notamment à travers l'écho que fait retentir les sonorités du verbe « *trahir* » au niveau des deux premiers vers. Nous remarquons donc que la trahison est un caractère propre à la parole au moment où la fidélité germe dans les contrées du silence. En d'autres termes, l'absence de la prole instaure certes un état de paix qui rappelle ce qui est

derrière le geste scriptural, mais elle peut être signe de la déchéance ou bien de la mauvaise présence.

A partir de ces considérations, nous pouvons dire que la parole poétique déniche son site de la bataille intérieure qui fait de la trahison un moyen pour créer et se-recréer, Ce dépassement des valeurs doxologiques conventionnels promet certes une poésie et une existence incongrues, cependant le poète y trouve tout le loisir pour construire un espace de solitude libre, mais surtout une patrie faite de beauté. La validation des énoncés passe par l'interrogation rhétorique qui exprime le passage de l'affirmation convaincue à la demande.

Nous constatons que le monde, où nous vivons est travaillé, par la parole poétique qui est l'honneur même de l'existant, Les voix intérieures qui caractérisent la vie solitaire acquièrent donc une dimension factuelle qui est pensée à partir d'une fin esthétique. Bonnefoy invite dans son écriture à « *cherche[r] à penser comme il arrive qu'on vive* » (Bonnefoy, Yves, 1990, p. 266) La scène de la vie et celle de la poésie sont animées par la pensée existentielle qui rend les vers sensibles à la gymnastique de l'intériorité. Enfin, l'écriture poétique se présente comme le signe d'un dynamisme théâtral ou plutôt d'une scène de bataille où la trahison est intronisée, les formes d'incompatibilité qui en découlent divulguent solennellement le secret de la vie.

b- Le discours soliloque : L'acheminement vers le moi

Le discours soliloque justifie la volonté d'être-au-monde et d'être un existant parmi les existants, mais son contenu devient notation de la présence de l'autre, et son achèvement se trouve dans la matière même de la poésie. Il permet de reconstituer son puzzle intérieur, mais le risque de dévier du processus la construction vers l'anarchie de la déconstruction reste considérable.

L'ilot du moi, est meublé d'oppositions, il ouvre le champ du possible à l'océan de l'humanité dans la tentative d'« *abolir un système de conditionnement* » déplorable (Mircea Eliade explique que : « [...] *le symbolisme de l'ascension, signifie toujours l'éclatement d'une situation « pétrifiée », « bouchée », la rupture de niveau qui rend possible le passage vers un autre mode d'être ; enfin de compte la liberté de « se mouvoir », c'est-à-dire de changer de situation, d'abolir un système de conditionnement* ». Eliade, Mircea, 1957, p.149) et de se libérer du spleen poétique qui colle à la grande patrie des poètes, l'espace limitatif de la vie prend donc de l'extension et flotte dans « *ce qui est autre que soi* ». Le poète dit dans *Ensemble encore* :

Vie née de notre vie,
 Vous me tendez vos mains, qui se réunissent,
 Vos doigts sont à la fois l'Un et le multiple, [...] (Bonnefoy, Yves, 2016, p. 17)

La référence au moi peut prendre la forme individualiste « *me* », comme elle pourrait devenir plurielle, comme nous remarquons dans l'adjectif possessif « *notre* ». Les existences multiples qu'elle enveloppe se traduisent au niveau stylistique par l'épanalepse qui exprime le télescopage existant entre les « *vie(s)* ». La liberté de l'être n'est pas prise dans le sens de

l'affranchissement de la présence de l'autre, mais elle se situe plutôt dans une sphère étrangère, ou plutôt dans la boucle imaginaire de la collectivité. La chaleur des « mains » et le plaisir de se réunir permettent de se sentir existant parmi les existants, vivant parmi les vivants, elle favorise ainsi la conjuration des angoisses existentielles. La part du symbolique du non-dit contribue à l'effondrement de la raison et justifie la posture de l'interpersonnalité qui accroît la conscience du déplacement de soi vers autrui.

La désincarnation de l'identité effective permet de se livrer à une identité imaginaire, ayant un caractère globalisant. Le système référentiel relatif au pronom « je » n'est pas condensé dans la personne du poète, il s'étend vers d'autres entités poétiques qui peuvent être protéiformes, l'exemple de Douve (« Douve » est un nom issu « de l'action de recevoir » en soi, il désigne un fossé d'eau ou la planche courbe du tonneau. Son homonyme renvoie au ver parasite de l'animal et à la plante supposée l'abriter. Femme ou muse, figure de la mort ou désignation pythique, le nom de Douve et son interpellation signifient dans leur mystère même l'inauguration d'une forme poétique nouvelle) en est un exemple illustratif. Bonnefoy dit dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*: « Vraiment je fus heureuse/A ce point de mourir. » (Bonnefoy, Yves, 1978, p.84.). L'éclatement du système de l'identité est un signe de la révolution esthétique qui caractérise le XXème siècle. C'est dans ce sens où le narratif en tant qu'un système d'écriture, s'associe au dire poétique. La référence collective, qui est perçue comme étant un tremplin vers la communion avec autrui est la manifestation de la conscience aigüe d'un sujet solitaire non-individualiste, installé dans la posture d'un éternel conquérant.

Si le plaisir de raconter s'impose au poète par la volonté de construire un événement ou bien une genèse qui donnent vie au texte, le dire poétique lui sert d' « éclaircissement » (Ce terme est emprunté à Heidegger qui pense que l'éclaircissement a un rapport avec le dévoilement de l'essence de la vérité dans l'œuvre littéraire. Ce penseur explique que « *L'appartenance de l'être-créé à l'oeuvre ne peut être mise en lumière qu'à partir d'un éclaircissement encore plus original de l'essence de la vérité* » Heidegger, Martin, 1962, p.41.) afin de permettre au lecteur de saisir l'essence de la vérité à travers le message asséné. La conquête de l'autre permet non seulement de s'émanciper de son cocon identitaire et de faire preuve d'une certaine « facticité » (« *Le concept de facticité inclut l'être-au-monde d'un étant intramondain capable de se comprendre comme ayant à être et de comprendre l'être de l'étant qu'il rencontre dans son propre monde.* » Vaysse, Jean-Marie, 2007, p. 69), elle « retient ce qui donne sens au monde » (Bonnefoy explique que : « *l'intensité dans la poésie sera vécue comme une intensification de lumière, et transposera à ce plan de la perception sensible le double sentiment que le poème retient ce qui donne sens au monde, d'une part, et d'autre part, sans complaisance pour l'illusoire.* » Bonnefoy, Yves, 2006, p. 22) en transgressant les idées conventionnelles et en en traçant avec la magie du verbe la voie vers la lumière.

Le sujet poétique se présente à travers un tracé qui joint dans sa texture les vertus de l'imagination narrative et le souci du vrai, c'est ainsi qu'il structure le sens et qu'il réenchante le monde. Il se fait, par son « énormité » (L'énormité ou bien (*das Ungeheuer*), signifie selon Heidegger, l' hors norme, elle « fait éclat, faisant éclater ce qui jusqu'ici paraissait normal [afin de] transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre »

Heidegger, Martin, 1962, p.49. Nous rappelons que le XXème siècle a déstabilisé toutes les convictions de l'homme, l'évidence a perdu sa place face au vertige de la nouveauté.), un être universel, fait à l'image du monde, ce tout unitaire dont les éléments se nouent et se tiennent, afin de transformer le rapport qu'entretient l'être avec soi et avec l'autre.

Au moment où l'homme grégaire court derrière le dynamisme qui anime l'extériorité, le poète manifeste un attrait bien particulier pour la solitude et la considère comme une pure altérité. Les entités avec lesquelles il communique se font « *autre chose qu'être* », c'est ainsi que l'inter-humain dépasse chez lui toute subjectivité, et que le soi peut être appréhendé dans sa dimension plurielle.

Par ailleurs, il serait loisible de signaler dans ce sens que le solitaire, ayant subi l'outrage de la vie, peut étouffer en lui les voix intérieures parce qu'il refuse de voir sa réalité en face et de se dévoiler nu devant sa propre conscience, telle une personne qui refuse se présenter devant un miroir parce que son corps est couvert de plaies et de cicatrices. De manière générale, ce regard négatif sur soi puise sa lumière de l'autre. Si le processus de la reconnaissance-identification s'active par les critères d'évaluation qui sont ancrés dans notre culture sociale, la personne risque de se perdre face à la non-validation de soi parce que son cerveau établit un rapport de substitution entre l'essence de son être et ce qu'il a capté de son entourage. L'on comprend que notre rapport avec notre propre image définit la qualité de notre vie.

Puisque le refus de soi empêche dans le fossé de l'insignifiance, le poète prend ses précautions pour ne pas être ballotté vers ce marécage, il se présente donc comme un solitaire avéré, ou plutôt comme un être qui se résigne à son destin. La reconnaissance-identification se fait, en l'occurrence, par le discours soliloque qui célèbre « *l'image d'un pluriel triomphant* » (Cette expression est empruntée à Roland Barthes. L'œuvre poétique de Bonnefoy permet effectivement « *d'apprécier à quel pluriel il est fait* ». Barthes, Roland, 1984, p.11) et sa projection dans le texte poétique. L'écriture de Bonnefoy accueille donc toutes les voix qui retentissent dans les recoins de l'intériorité, sans être affecté par les menaces les mots utilisés.

Que voulions-nous ?

Seulement préserver du sens aux mots.

C'étaient eux notre coupe, le langage,

Je la lève pour vous et avec vous [...] (Bonnefoy, Yves, 2016, p.10)

La solitude poétique se présente comme une occasion de négocier les mécanismes de l'écriture avec le lecteur potentiel. Le poète implique son récepteur dans sa lutte contre « *les mots dénationalisés* » (Bonnefoy, Yves, 1990, p.243. Les mots dénationalisés: sont des mots qui sont inclus dans des contextes auxquels le lecteur ne s'est pas habitué, ils ont laissé à l'écart leurs significations propres pour se situer dans ce qu'appelle l'auteur « *l'indéfait du monde* », ou bien dans ce qui a été retiré de sa nature dans le monde. Bonnefoy, Yves, 1990, p.243.). En d'autres termes, le discours soliloque se présente donc comme une entreprise plurielle qui s'implante dans le langage et qui puise ses modes de fonctionnement à partir du langage. Cet accord implicite avec l'autre qui est en soi est une invitation à mettre en berne la douleur qui foisonne dans son intériorité, c'est ainsi que Bonnefoy « *fait le négatif* » (Bonnefoy, Yves, 1990, p. 243). Comme il l'explique lui-même. Cette forme de lutte se

traduit au niveau de l'écriture au niveau du rapport que l'écrivain entretient avec les unités lexicales, il cherche en effet à « *combattre dans les mots même ce qui est en eux* » (Bonnefoy, Yves, 1990, p. 242). L'abolition des significations qui se sont sédimentées au fil du temps dans le verbe et dans l'âme s'avère nécessaire parce qu'elle permet de « *préserver du sens* » à la parole et à la vie.

Tel que nous l'entendons, le langage utilisé dans le discours soliloque revêt une « *dimension incertaine* » qui peut jeter vers la rive de l'« *angoisse* » (Bonnefoy, Yves, 1990, p.242.), ou bien vers l'étouffement de la parole. En effet, l'excès au niveau de l'« *insatisfaction* » affaiblit l'enseignement de la symbolisation et de la sublimation, la parole poétique s'évanouit donc face au dérèglement émotionnel qui étrangle l'élan créatif en agissant négativement sur le processus de la reconnaissance-identification. Dans un poème tiré de *Dans du mouvement et de l'immobilité* de Douve, le poète marque un arrêt fatal pour déclarer « *Que le verbe s'éteigne* » (Bonnefoy, Yves, 1978, p.85.). On comprend que l'instrument de la parole a un rapport indéfectible avec l'affirmation de l'individualité propre, il permet de gérer sa solitude et de réguler les affects qui se réverbèrent sur la rhétorique du moi. Toute forme d'exacerbation condamne la teneur symbolique à s'étioler, quitte à ce que l'entremise du sujet lisant (« *L'impression* » transmise au lecteur met à l'écart toute considération relative à sa véracité. Jakobson dit dans ce sens: « *La fonction dite expressive, ou émotive, centrée sur le destinataire vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte [...]* » Jakobson, *Roman*, 2003, pp214-215) dans la gageure rédactionnelle puisse faire de l'angoisse et du mutisme un destin commun qui réunit poète et lecteur.

Pour résumer, l'action de soliloquer fait preuve d'une tendre affabilité tournée vers l'autre qui est en soi, cet état d'esprit permet d'atteindre un état de reconnaissance-identification qui dépasse la cellule de la subjectivité en s'ouvrant sur la lumière et sur pouvoir du verbe. Le poète exprime sa réticence par rapport à la dimension incertaine de la parole, il tente de cerner ses mots en contrôlant leur exacerbation sémantique, car face à tout excès, la voix peut reposer dans le silence, et sombrer dans l'insignifiance.

c- Les voix du cœur

La voix est un signe in absentia qui naît de l'espace de la solitude pour interroger, informer, orienter et désorienter. Elle est absente dans sa présence, mais elle reste théâtrale par définition. Cette forme de ventriloquie, qui intervient pour célébrer le retour en soi, peut libérer l'énergie substantielle du refoulé, et négocier les positions indomptables du « *je* », elle éclot donc le devenir du sujet en le placant sur la voie de la transcendance.

Les voix traversent le chant poétique de Bonnefoy, comme une symphonie qui célèbre la complexité de l'être, elles jaillissent de la mémoire de l'effacement pour rappeler que la solitude est un espace plein de vibrations, de tonalités et de vie. Elles révèlent, derrière la prosopopée qui les enveloppe, le secret de l'absence-présence, et invitent le sujet poétique à la table de discussion afin de savoir exercer leur pouvoir de conviction ou de persuasion. Face à la fascination et la méfiance qu'elles arrivent à susciter, le poète cultive le champ des interrogations comme nous pouvons remarquer dans le poème intitulé « Une voix » :

Quelle maison veux-tu dresser pour moi,
 Quelle écriture noire quand vient le feu?
 J'ai reculé longtemps devant tes signes,
 Tu m'as chassé de toute densité. (Bonnefoy, Yves, 1978,
 p.48)

La voix intérieure dégage un ensemble de « signes » qui promettent à l'écrivain une « maison » et un repère, lui permettant ainsi de façonner sa propre identité. Si l'écrivain et les vibrations sonores qui foisonnent dans son texte semblent appartenir à la même coquille, l'écriture et la demeure s'incluent dans une autre. La poésie devient donc une résidence ou bien un logement ayant un aspect identitaire, sinon elle pourrait être perçue comme un « temple » (Heidegger dit dans ce sens : « *l'œuvre qu'est le temple ouvre un monde et, en retour, l'établit sur la terre, [...] C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes.* ». Heidegger, Martin, 1962, p.29) qui permet d'approcher autrement le moi. Cependant les critères de cet habitat échappent à toute « densité » et écartent toute assise matérielle de l'écriture.

L'accès à l'impalpable met en « feu » le monde matériel pour faire jaillir le côté obscur du support existentiel. Le goût des cendres, institue dans le texte l'esthétique de la destruction (La destruction n'affecte pas uniquement les valeurs et les connaissances préétablies, elle atteint également les mondes imaginaires et les nouveaux désirs inventés. Et c'est à partir des résidus et des cendres, qui se condensent au niveau de la charge sémantique des mots, que se définit la poésie de la solitude.), et rappelle l'ambiance de la finitude sur laquelle s'érige « *L'écriture noire* ». Cette entreprise rédactionnelle dictée par la voix n'a pas pu gagner le consentement du poète de prime abord, elle était interrogée et délaissée. Cependant, cette position n'a pas été maintenue pour longtemps, une nouvelle vibration et un nouveau souffle traverse le poème intitulé « *Une autre voix* ». En effet, la volonté de s'adhérer dans une interaction communicationnelle prometteuse s'exprime clairement dans ces vers tirés de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* : « *Je saurai vivre en toi, j'arracherai/ En toi toute lumière* ». (Bonnefoy, Yves, 1978, p.49) Le « je » (Nous avons remarqué que le « je », en tant qu'une instance narratrice et créatrice, forme un axe centrifuge sur lequel se repose l'autre qui est en soi ou bien le « tu » en tant qu'une identité transpersonnelle) exprime la prédisposition du poète à une éventuelle fusion avec les instances qui dessoudent dans le « tu » en tant que voix. La toile du prévisible est tissée, dans ce sens, à partir des actions futures qui puisent leur dynamisme de la vie intérieure. Toutes les réalisations ultérieures sont désormais alimentées par la lumière qui se présente selon les termes de Bonnefoy en tant que « *métaphore de l'unité* » (« *La lumière du jour : ainsi naturellement une métaphore de l'unité qui sous-tend les différentes parts du langage, celles dont se nourrit l'action, celles où les projets prennent forme et figurent les espérances ; une métaphore, autrement dit, de ce que la philosophie nomme l'être.* » Bonnefoy, YVES, 2006, p.22). Le rassemblement qui prend en charge le poète et la voix rédige les lignes des nouvelles espérances.

Le spectacle des voix, qui confère à la poésie une dimension spectaculaire, s'élève donc contre toute forme d'étouffement, il lutte contre le « *silence* » et contre l'érosion de la vie. Les vibrations sonores deviennent donc un appel à la brutalité comme il nous est donné par la grâce des mots. Dans *Dans le leurre du seuil*, le poète dit:

Oui, par la voix
 Violente contre le silence de,
 Par le heurt de l'épaule
 Violamment contre la distance de
 -Mais de ta foudre d'indifférence tu partages
 Ciel soudain noir.
 Le pain de notre solitude sur la table.
 (Bonnefoy, Yves, 1978, p.318)

La violence devient donc une référence qui fait valoir la dimension sacrificielle de la réalité, elle est exercée par « *la voix* » dans l'objectif d'agresser l'esprit matériel qui peut animer le sujet poétique. Ses répercussions atteignent le cadre stylistique, nous remarquons la répétition de l'expression « *contre* » et l'usage de l'apostrophe au niveau du deuxième et du quatrième vers. En faisant abstraction des compléments de noms, le poète se conforme à ses orientations destructives, il écrase sciemment l'univers des possibilités que ces expansions font jaillir, et dénie toute idéologie collectiviste au profit de l'esprit individualiste. (Pour expliquer davantage, L'idéologie collectiviste définit l'être à partir de son inclusion dans le « on » ou bien dans la texture sociale, elle génère en effet l'esprit de la foule qui a tendance à emmurer l'être dans le silence et à évaser la distance entre l'homme et son être profond. Par contre, l'esprit individualiste s'émancipe de toutes les servitudes communautaires qui contraignent la volonté personnelle de la personne).

Pour exprimer son accord avec ce qui est dicté par la voix, le poète fait de sa solitude un domaine de « *l'indifférence* », il se met donc à l'abri de l'ambiance tourmentée du monde. « *Le heurt de l'épaule* », qui met à l'écart les considérations primordiales d'autrui, réclame un être qui sait renouer les liens avec son propre moi et avec ses déterminations subjectives, mais la charge significative de cette expression corporelle peut également orienter le langage poétique vers l'effondrement de son intelligibilité. L'autre qui meuble l'extériorité n'a d'existence que par son degré d'adhérence à la vision « *partag[ée]* » par l'auteur, ou bien à sa relation avec le « *ciel soudain noir* ». Cette invasion de la conscience de l'autre qui devient une possibilité d'exister est étroitement liée à l'ouverture de l'être sur le « noir » ou bien sur sa mort. La relation entre les « *existants* » se conçoit donc à partir de leur manière de rendre « *la finitude* » signifiante, Bonnefoy explique dans ce sens :

Briser des chaînes [...] dans notre conception encore imparfaite de notre relation d'existants au temps et lieu de la finitude, ce serait notre vocation d'êtres humains, notre essence même, avec pour avenir la plénitude d'une pensée prenant à pleines mains les problèmes qu'elle se pose. (Bonnefoy, Yves, 2006, p.46)

Les expressions relatives à la finitude s'abandonnent par le biais de la voix à un jeu simultané qui réunit dans un même langage, d'une part la violence comme une figure de possession qui cherche à atteindre la conscience de l'autre, et d'autre part l'indifférence comme une forme d'émancipation qui affranchit l'être de toutes les exigences communautaires de la société. La poésie de Bonnefoy est donc sensible à toutes les manifestations de la liberté, elle ne donne pas uniquement de l'élan aux désirs internes qui émergent au moment de l'écriture, mais elle cherche également à transmuter la conscience

de la plénitude à l'espace de la parole. Les vers ne retiennent donc que ce qui donne sens à la solitude au-delà de toute complaisance.

Pendant leur acheminement vers cette nouvelle forme de savoir, les voix qui interviennent peuvent aller à l'encontre de la finitude, et c'est à ce niveau que le poète s'insurge contre tout ce qui nuit à l'essence du poème, ou bien à son «*être-œuvre*» (Pour Heidegger l'«*Être-oeuvre signifie donc : installer un monde*» Heidegger, Martin, 1962, p.30, il explique que la mise en place de ce monde est mis au service de la vérité «*l'être-oeuvre de l'œuvre ne déploie son être que dans une telle ouverture .Nous disions que, dans l'œuvre, c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre.*» (Heidegger, Martin, 1962, p.28) , parce que sa réalité constitue «*son soubassement chosique*» (Heidegger, Martin, 1962, , p.25). Le timbre de «*la voix rauque*» (Bonnefoy, Yves, 1992, p.129.) se présente comme étant l'expression de l'angoisse et de la mélancolie chez le poète. Le tissu de vocables qu'elle génère progresse vers l'étouffement du langage, mais le poète tente constamment de recoudre les fissures par lesquels les mots se laissent transpercer comme nous pouvons le remarquer dans l'exemple suivant:

Le martèlement dans ta voix
 Quand tu aimais à dire qu'est "fracassante"
 La parole insensée de la poésie.
 Tu avais tort, souvent,
 Mais je savais le vrai de tes errements.
 Accepte ce que je t'offre, cette nuit.
 C'est mon besoin de continuer de croire
 Qu'il y a sens à être. Et même si
 Dehors, c'est vent et pierre. À peine, au loin,
 Quelques trébuchements de la lumière. (Bonnefoy, Yves, 2016, p.12)

La voix violente obnubile certes l'esprit de l'écrivain, mais elle s'avère insidieuse, du moment qu'elle prend la parole poétique pour une entreprise «*fracassante*» et «*insensée*». Ce «*martèlement*» se traduit en poésie par le dépassement de la langue vers un outre langage, d'où incombe le recours aux «*vastes métaphores*» (Cohen, Jean, 1966, p.212.) . La transparence poétique transmute la voix entendue à la structure du poème par le truchement de l'anacolute. L'absence des verbes dans le premier et le troisième vers marque une brisure affectant l'unité sémantique, mais elle traduit également «*le sentiment esthétique personnel*» (Cohen, JEAN, 1966, p.191.) qui sombre dans le déni. Le poète refuse de prêter l'écoute à tout ce qui fait écran à l'exploration de l'intériorité et à la valorisation du secret de l'intime.

La voix de l'autre se condense par l'effet de la mimésis qu'elle engendre, elle est le signe d'un dédoublement qui revendique sa présence sans pour autant circoncire son champ d'action. Ses vibrations deviennent celles d'une poésie, elles chantent l'Être et la vie. Cependant, il serait commode de souligner que le poète ne s'abandonne pas à son «*martèlement*», il se ressaisit à travers la prise de conscience de ce qu'il juge «*vrai*» (Aristote affirme que «*le vrai, c'est l'affirmation de la composition réelle du sujet et de l'attribut, et la négation de leur séparation réelle; le faux est la contradiction de cette affirmation*». Aristote, 2000, p. 235) .En effet, «*le vrai*», qui est consubstantiel à «*la vérité*», est tributaire à une équation qui unit nécessairement «*une chose*» à un discours, ou

bien « *le vrai* » à l'intellect, selon des exigences internes qui lui sont propres. Tout ce qui se libère de cette communion est considéré comme étant « *faux* », il peut donc être rejeté des hypothèses de l'analyse. Pour Heidegger, le principe de causalité qui fonde l'esprit logique qui régit le cadre triangulaire de la relation de l'être à la vérité est rejeté, il est substitué par la relation entre le dévoilant et le dévoilé. Pour lui, « *l'être-là* », en tant qu'un existant qui accepte plusieurs possibilités, se situe, originairement, par sa quête permanente de la luminosité ou bien à « *l'ouvert* », au cœur même de la vérité « *Alètheia* ». Et dans ce sens, le dévoilement peut se faire par le langage ou bien par l'art. Il dit que « *L'art est réel dans l'œuvre. C'est pourquoi nous recherchons d'abord la réalité de l'œuvre* » (Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1962, p.26-27). Bonnefoy continue son poème par les vers suivants « *Mais je savais le vrai de tes errements / Accepte ce que je t'offre* ». Pour l'auteur, la seule vérité de l'être est sa finitude, mais l'échafaudage conceptuel en fait toute l'imposture : « *on meurt dans ce monde et pour nier le destin l'homme a bâti des concepts, cette demeure logique, où les seuls principes qui vaillent sont de permanence et d'identité. Demeure faite de mots, mais éternelle.* » (Bonnefoy, Yves, 1993, p.9). La pensée conceptuelle apaise certes les vibrations de la vie en s'abandonnant à la tranquillité sécurisante de l'échafaudage logique, mais il détourne le regard de toute suspension qui peut tronquer l'esprit de la continuité et la méthode dialectique. La finitude est donc rejetée des considérations de base. Bonnefoy dénonce l'hégémonie de cette pensée conceptuelle qui a marqué pour longtemps l'esprit européen.

La lentille platonique, à travers laquelle la voix formule son jugement, fuit la vérité de la finitude. La prise de conscience de cette cause glorifie le produit poétique aux dépens de ce que les interférences vocales laissent entendre. Nous constatons dès maintenant que la solitude poétique ne prête pas l'écoute à la voix de la conceptualisation, elle n'implique pas tout ce qui cherche à prendre du terrain par rapport la poésie. Jean Cohen dit dans ce sens que « *La poésie est d'essence monarchique. Elle règne seule ou abdique.* » (Cohen, Jean, 1966, p.171), La cause de la création reste donc plus grande que soi, parce que la transe-contenu semble être libérée de la part divine qui existe chez le poète-créateur. (Le poète dit dans *Pierre Ecrite*: « *Dieu qui n'es pas, pose ta main sur notre épaule, / Ébauche notre corps du poids de ton retour[...]* » Yves Bonnefoy, 1978, p.233. L'anthropomorphisation de dieu est l'expression même de son insuffisance et de sa déchéance. Ses traits définitionnels passent de l'informe à la forme afin de justifier l'adhérence du poète à la théologie négative. Le déni de Dieu qui définit ce penchant religieux contribue à la démystification de toute figure sacrée dans le sens où sa descente de l'univers celeste vers le monde profane est justifiée par l'incarnation de la forme humaine, et parfois même de la forme statuaire. Dieu est donc à naître, dans l'inouï et dans l'inédit.)

La conscience de l'inéluçabilité constitue le leitmotiv qui anime le mouvement de la poésie, elle permet à Bonnefoy d'atteindre une forme de lucidité qui ouvre la voie vers la vérité. La complicité du poète avec « *les trébuchements de la lumière* » décharge progressivement son âme de l'effet mélancolique du « *vent* » et de « *la pierre* ». Si le « *dehors* » reste pour le sujet solitaire un lieu saccagé et meublé par le vide, la lutte pour l'être-au-monde ne laisse pas la place à la solitude existentielle, l'écrivain affirme le constat de la morosité extérieure sans en être affecté.

Pour finir, l'œuvre poétique de Bonnefoy permet de découvrir la spéléologie de l'intériorité

et de valoriser du secret de l'intime. Les différentes voix qui la fondent sondent l'espace des essences, et esquissent la cartographie d'un moi qui ne peut se définir que dans sa complexité. L'écriture relève donc de la dissémination (Maurice Blanchot dit dans ce sens : « *L'expérience de la littérature est l'épreuve de la dispersion. Elle l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans entente, sans accord, sans droit l'erreur, le dehors, l'insaisissable, l'irrégulier* » Blanchot, Maurice, 1959, p. 279) qui fait éclater l'identité du sujet poétique. Dans cette dispersion, l'être refuse de se livrer au processus de la pulvérisation qui bannit sa vision propre du monde et de la poésie.

Arrivé à cette clairière, la solitude se présente comme un domaine enchanté de voix, elle transmet à la poésie le caractère spectaculaire qui rappelle l'esthétique théâtrale, mais le poète veille à inspecter minutieusement toutes les interférences qui jaillissent derrière le terroir du moi afin de prendre le dessus sur toute instance rebelle, visant la disqualification de l'essence de la poésie. S'il permet à son texte d'être traversée par les brisures syntaxiques, c'est pour revendiquer principalement la vérité de l'Être, voire sa finitude. Il transforme donc le sens diffus en une construction ayant un sens et une visée.

II/ La solitude et la pensée de la finitude

La dissémination et la dispersion vécues par le poète ont besoin d'un repère, d'un site, ou bien d'un univers qui agit contre la déperdition des signes et contre l'ambiguïté du monde. Le désir d'appartenir à un espace bien déterminé devient une nécessité. Dans ce sens, Bonnefoy fait du monde de la finitude son espace de prédilection, ou plutôt un habitat qui soulève plus de questions existentielles que de mystères. Il interroge l'essence de l'être et le sens de la mort, l'écoulement du temps et la fugitivité de l'instant..

1- La pensée de la finitude au sein de l'ambiance solitaire : entre la poésie et la philosophie

La solitude est envisagée chez Bonnefoy à partir des questions existentielles qui abordent le sujet de l'évanescence de l'instant et de l'incertitude du futur. Cependant d'autres philosophes, à l'instar de Platon, ne sont pas du même avis, ils raisonnent à partir de la logique conceptuelle qui refuse de s'étouffer par la dynamique temporelle.

Platon est considéré comme une figure représentative de la tradition idéaliste que conteste ardemment Bonnefoy, les réserves faites à son égard sont liées à la valorisation du sensible aux dépens de l'intelligible. La vision platonicienne, qui se rend manifeste dans *Le Phèdre*, se prononce à propos de l'immortalité. Le processus de la dégradation qui affecte le corps dans son rapport indéfectible à l'âme y reste une considération dont l'importance est mise en berne. Seul compte cette partie réelle de l'être qui est perçue par les yeux de l'esprit. L'isolement platonicien tient l'être rivé à un monde piloté par le raisonnement logique, au moment où la solitude bonnefoysienne se fie de bon gré à l'intuition et à la magnificence transcendantale du monde onirique. Dans son recueil poétique *l'anti-Platon*, le poète compare sa propre vision du monde à celle d'un platonicien:

Nous sommes d'un même pays sur la bouche de la
 terre. Toi d'un seul jet de fonte avec la complicité
 des feuillages
 Et celui qu'on appelle moi quand le jour baisse
 Et que les portes s'ouvrent et qu'on parle de
 mort. (Bonnefoy, Yves, 1978, p.38)

« *La complicité des feuillages* » est l'expression du modèle relationnel qui range les platoniciens derrière un seul pronom tonique « *toi* ». Ce mode de pensée est dirigé principalement vers les plaisirs d'un présent inchangé, marqué par la fixité des repères et dépourvu des vibrations intuitives. Cette vision du monde rompt manifestement avec toute considération liée à la finitude, C'est ce que Bonnefoy prend à contre-pied. Le poète critique acerbement la dilatation de l'instant qui s'étend vers l'éternité comme nous pouvons le remarquer dans le vers suivant: « *Éternité, je te hais !* ». (Bonnefoy, Yves, 1978, p.37.)

Platon, dont les positions dérangent, est approché à travers le réflexe métapoétique, le poète en fait un miroir dressé à l'envers afin de mettre le point sur la plaie de son poème. L'inclusion d'une vision qui va à l'encontre des considérations propres de l'écrivain est une aventure qui permet de dénoncer les certitudes aberrantes, en leur substituant une autre manière d'appréhender le monde, une vision qui ne saisit des choses que leur quiddité.

Le poète, « *qu'on appelle moi* », souhaite se positionner alors dans un présent qui s'ouvre sur « *la mort* » en prenant le dessus sur la logique de l'oubli, il ne se laisse pas dévorer par l'extension de l'immédiateté en traçant devant sa vue la fatalité inexorable de la finitude. L'âme est perçue dans ce sens à partir d'un caractère qui est à la fois pré-empirique et post-empirique, sa chute dans le corps ne constitue qu'une phase de son existence qui prend fin au moment même de la mort. Mais, l'être ne disparaît pas avec la fin de l'expérience « *palpable* », son essence traverse la voie de l'ailleurs.

La distanciation éthique entre le poète et le platonicien n'a pas empêché l'un ou l'autre d'habiter « *le même pays* » ou plutôt le même cocon terrestre, mais chacun est ballotté au marécage de la solitude, chacun est pris dans le tourbillon de ses propres pensées sans se soucier de l'autre. Face à cette situation, l'auteur mène implicitement son lecteur à s'atteler à sa réflexion, il l'invite à prendre part à son identité créative et à dissoudre dans son propre « *moi* » afin de fêter la communion de la finitude et de l'instant.

En réalité, il est vrai que Bonnefoy avait un penchant particulier pour la vision idéaliste pendant une certaine période de sa vie, notamment après la rencontre de Hegel en 1943 (Bonnefoy rencontrait Hegel au moment où il assistait aux cours assurés par Jean Hyppolite à la Sorbonne), mais il restait un lecteur fidèle aux philosophes qui passent pour des contestataires à cette vision du monde. Il appréciait Kierkegaard (Voir Kierkegaard Søren Aabye, 2000. Cet écrivain danois est à la fois théologien, philosophe et poète, son œuvre est considérée comme étant la première forme de l'existentialisme chrétien.) qui développe la notion de « *la temporalité du double mouvement* » (Dans sa théorie, Kierkegaard actualise le temps de la mort et celui de l'outre-mort, cette immédiateté seconde se présente comme une phase d'intersection entre le fini et l'infini, elle est en relation intrinsèque avec la subjectivité à partir de laquelle l'éternel s'inclut dans l'instant), et Chestov (Léon Chestov

est une figure représentative de l'irrationalisme russe dont l'écho commence à se faire entendre en France dans les années 1920.) qui étouffe les séductions de l'idéalisme à travers l'écriture de l'extase, (Chestov explique dans *Les révélations de la mort* que l'âme aspire à l'extase par l'union avec l'Un, au-delà des mécanismes de la connaissance et de la raison.).

Après avoir écarté la conception idéaliste de sa pensée, certaines idées des philosophes commencent à trouver leurs échos dans le texte poétique, elles ont permis à Bonnefoy de faire de la parole une configuration de l'expérience de l'être. Cette quête phénoménologique qui s'associe à la poétique de la finitude fait penser à cette similitude thématique entre Bonnefoy et Heidegger.

La phénoménologie heideggérienne de l'être-mortel semble résonner comme l'expression d'une volonté intérieure qui émane de la compréhension de l'existence, c'est pour cette raison qu'elle est liée au sens de la perfection (Nous pouvons le constater la relation qui unit la finitude à la perfection dans le dictionnaire, que Jean-Marie Vaysse a conçu, pour établir un glossaire permettant de clarifier la terminologie utilisée par Heidegger : « *pour la pensée grecque, le fini (péras) est la marque d'un achèvement et d'une perfection ontologique, par opposition à l'infini (apeiron) comme inachevé ou indéterminé, pour la pensée chrétienne et moderne le fini est considéré comme dérivé par rapport à l'infini compris comme infiniment parfait ou absolu, au sens où Dieu est caractérisé comme infini. Heidegger reprend d'une certaine façon la conception grecque de la finitude, dont il retrouve la trace chez Kant, pour qui la raison humaine est exilée de l'absolu et renvoyée à sa condition sensible dont la forme est le temps.* » Cf. Jean-Marie Vaysse, *Dictionnaire Heidegger*, Ellipses Édition Marketing, 2007, p.70). En effet, la solitude peut s'ouvrir sur un monde parfait en proposant un modèle de pensée subversif, visant la restructuration d'un rapport intrinsèque avec le monde. Habiter la terre par le retrait en soi fait jaillir la grandeur de l'être fini. C'est ainsi que le *Dasein*, avec les possibilités d'individuation qu'il propose, prend en charge l'être « *jeté dans le monde* » et se définit comme étant un projet dont le principe de base est la liberté.

Tout compte fait, cet être fini qu'est l'Homme peut meubler sa solitude par des images relatives à sa propre condition. Bonnefoy s'oppose dans ce sens à Platon qui ferme les yeux sur la notion de la finitude en concentrant l'existence position de Kierkegaard et de Heidegger. Bref, le poète associe au niveau de cette phase où l'âme loge dans le corps, pour rejoindre la le fini à l'imperfection, et la force intérieure de l'être à sa défaillance.

2- La finitude comme éclosion de l'être solitaire

Le poète invite l'homme solitaire à détruire certaines conceptions idéalistes par la prise de conscience de sa propre condition en tant qu'un « *être-pour-la mort* », c'est ainsi qu'il peut re-naître à travers la pensée de la finitude.

Afin de maintenir son éveil, le poète fait toujours de l'autre qui est en soi son fidèle compagnon. L'écriture de la variété érige donc la pensée de la finitude en tant qu'une réalité incontestable, et assure le cheminement collectif vers le néant, comme l'a pressenti Bonnefoy:

Dans la barque des morts et la bouche serrée
 Sur l'obole de faim, de froid et de silence.
 J'entends à travers vous quel dialogue elle tente
 Avec les chiens, avec l'informe nautonnier,
 Et je vous appartiens par son cheminement. (Bonnefoy, Yves,
 1978, p.65)

Le « *je* » et le « *vous* » obéissent dans leur réciprocité à l'effet miroir, ils se désabonnent du monde ordinaire pour se livrer au mouvement de « *la barque des morts* ». L'arrachement symbolique du point d'appui des vivants n'est pas conçu comme une rupture totale avec son environnement, il s'agit d'une dé-liaison qui emprunte à la terre ses schèmes propres afin de tracer le mouvement ascensionnel vers l'ailleurs. Cette condition d'être, qui mène vers un pays symbolique appelé « *l'arrière-pays* », donne accès au domaine maritime qui semble être lié, par son pouvoir représentatif, à la finitude avec toute l'ambiance qui en est inhérente. La « *faim* », le « *froid* » et le « *silence* » définissent la situation d'un cadavre abandonné à son sort. Le poète n'essaie pas de réagir face à cette situation du moment que sa solitude le définit comme un être empreint de résignation.

La mort cherche à transmettre des messages aux vivants. Le langage des signes auquel elle recourt peut être capté avec les autres instances qui forment sa personne, comme par les différents agents qui entrent en jeu dans le passage du fini à l'horizon de l'infini. Le « *chien* », qui est perçu symboliquement comme un passeur d'âme, semble être l'incarnation de « *l'informe nautonnier* », la similitude entre les deux est traduite dans le poème par l'anaphore qui fait résonner le mot « *avec* », la répétition de ce signe rythme le texte afin d'évoluer vers une unité compacte qui est pourtant abstraite. Le poète appartient à la société du chien et du nautonnier parce qu'ils semblent incarner les mêmes « *valeurs* ». Bonnefoy explique: « *Nous disons je, nous gérons grâce d'abord à ce mot, notre existence et parfois celle des autres, nous décidons de valeurs* » (Bonnefoy, Yves, 1978, p.186.). Le sujet poétique a donc l'ambition d'amener les autres vers ses propres valeurs. Dans ce sens, la pensée de la finitude peut obvier la déchéance individuelle ou collective.

La mort, en tant qu'une valeur suprême, permettant d'encadrer la compréhension de soi et celle des autres, se vit dans l'absence-présence. Quoique la poésie l'appréhende à partir d'une réalité supérieure liée à « *l'imaginaire métaphysique* » (Bonnefoy, Yves, 2006, p.186.), elle reste le dépositaire du secret de la plénitude. Bonnefoy invite à « *inclure une relation irréductiblement ambiguë entre une volonté de présence, c'est-à-dire d'adhésion profonde, sans retour, à ce qui existe ici, maintenant, dans notre finitude essentielle, et le rêve « gnostique » d'une réalité supérieure, de mondes dont les mots et la musique des mots aident bien dangereusement à imaginer la figure.* » (Bonnefoy, Yves, 2006, p.11). L'intuition lucide de ce qui se passe après la mort et l'incarnation du bonheur sont donc en corrélation avec l'excarnation qui se dessine dans les horizons du « *rêve gnostique* » (Le rêve gnostique peut se réaliser par l'accès à l'imaginaire métaphysique).

Le monde de la finitude est un monde supérieur, il peut être accessible par un effort suprême de l'esprit qui permet de renaître et de se renouveler en permanence. En d'autres termes, la jouissance de l'homme solitaire ne se réalise pas par la composition des images relatives à son propre cortège funèbre mais par la prise en considération de la mort en tant qu'un avenir inéluctable, permettant de jouir de la vie. La présence qui se complait naturellement à

célébrer la diaprure du vécu est alimentée dans la poésie par les vibrations de l'absence. Ces vers tirés de *Pierre écrite* illustrent bel et bien ce propos :

O présence,
Sous ta voute furtive, accueille-nous
Pour une fête obscure. (Bonnefoy, Yves, 1978, p.232)

Bonnefoy recourt à l'apostrophe pour demander d'être l'hôte de « *la présence* » au moment où la mort survient. En effet, la « *fête obscure* » est animée par la pensée de la finitude qui a tendance à célébrer l'évacuation du vide. La dimension figurée de la symbolisation prête à la volonté d'être une matière et un dynamisme liés à la phase sombre de l'existence.

L'on comprend que le dire poétique forme l'interstice qui sépare l'être et la nouvelle situation où il se trouve. La prise de conscience d'être un mortel parmi les mortels bascule du statisme stérile à l'efflorescence gestationnelle. « *L'espace littéraire* » (Blanchot, Maurice, 1955, p.42.) se présente, non seulement comme un lieu où germent les instances multiples, mais plutôt comme étant un site qui donne libre cours à la conquête plurielle.

Dépossédé du monde des vivants, le poète vit une situation d'absence-présence, le retrait de la vie ordinaire secoue les fondements d'un modèle d'existence basé sur l'échafaudage conceptuel. L'érection de l'imaginaire métaphysique fait donc de l'intuition un moyen permettant de condamner l'être à un anéantissement perpétuel au cœur de l'ambiance de la solitude.

3- L'univers thanatique et le réalisme initiatique

Afin de lutter contre la défaillance générée par la solitude, le poète propose des enseignements qui permettent à l'être de devenir un solitaire accompli, les mots utilisés ont des charges sémantiques et des résonances qui stimulent l'élan libérateur. Bonnefoy fait donc de son œuvre un support d'apprentissage qui met en éveil certaines capacités humaines, notamment celles qui peuvent être déployées de manière conscientisée sur la scène de la réalité.

« *L'homme serait un produit de la parole* » (Heidegger, Martin, 1976, p.16.) disait Heidegger, la combinaison des mots choisis pour s'adresser à sa propre personne avant de penser la réception du texte est en mesure de tailler l'être et d'élargir ses disponibilités par rapport aux péripéties de la vie. « *Que les mots que j'ai dits, décidant parfois/ De ma vie, sont ce sol, cette terre noir* » (Bonnefoy, Yves, 2015, p.84.). Les mots, en tant qu'un ensemble de condensés sémantiques, ont le pouvoir de piloter la vie du poète, comme d'ailleurs celle de son récepteur, mais ils confinent leur sens dans la « *terre noire* » ou bien dans un univers où on chante l'hymne de la finitude. Bonnefoy appuie ce propos dans *L'improbable* :

Ainsi apprendrons-nous que les mots peuvent être avant tout notre acte. Leur pouvoir-être, leur avenir infini d'associations prétendues verbales, dites gratuites, nous retrouverons qu'il n'est que la métaphore de notre rapport infini avec la moindre chose réelle, de la nature subjective de toute chose profonde — et, dans

un moment d'irréalité, de libre décision quant à la chose physique, nous pourrions arracher ce qui est au sommeil de ses formes stables, qui est le triomphe du néant. (Bonnefoy, Yves, 1993, p.68.)

L'acte de produire les mots relève d'une activité dont le dispositif est problématique, tout porte sur leur « *pouvoir-être* » et sur la possibilité de s'introduire dans le monde de la parole, parce que c'est à travers la dissolution du poète dans la chair des mots que le texte acquiert sa part de véracité. La mimésis ou bien le « *rappor infin avec la moindre chose réelle* » qui meuble le monde est une opération du langage qui emprunte les exigences de la vraisemblance pour mettre en exergue les retentissements de son intériorité.

A travers le regard qui dure, la nature devient un élément constituant de l'être, et l'expression même de sa présence. L'attachement à sa propre réalité ou bien à « *la nature subjective de sa profondeur* » (Heidegger, Martin, 1976, p.27.), agit contre la complexité de l'existence et l'absurdité des signes. La subjectivité reste donc prééminente dans l'appréhension de la poésie. Quant à L' « *irréel* » qui stimule « *le sommeil* » ou bien l'imaginaire métaphysique, il renvoie systématiquement au « *néant* ». Le rapport immédiat à l'intériorité est toujours maintenu dans le texte, l'écrivain saisit les enseignements qui dégoulinent de l'être, ce « *parlé à l'état pur [qui] est le poème* » (Heidegger, Martin, 1976, p.18.) imprime à la gageure rédactionnel ce piédestal ontologique sur lequel « *le dict unique* » (Heidegger, Martin, 1976, p.42.) s'édifie, et les trames du poème se tissent. Le rapport de la parole poétique à l'intimité de l'être permet d'éclore ce qui est profond à partir d'un champ de vérification auquel le nouveau monde est soumis. Ce processus peut déboucher vers « *le monde réaffirmé* » qui rend les aboutissements de l'expérience constamment vérifiable. Bonnefoy a développé cette idée dans *L'improbable*:

La poésie se poursuit dans l'espace de la parole, mais chaque pas en est vérifiable dans le monde réaffirmé. Elle opère la transmutation de l'abouti en possible, du souvenir en attente, de l'espace désert en cheminement, en espoir. Et je pourrais dire qu'elle est un réalisme initiatique si elle nous donnait, au dénouement, le réel. (Bonnefoy, Yves, 1993, p.71)

Selon la perspective qui relie le réel au scriptible, L'expérience poétique semble être attachée au « *réalisme initiatique* » parce qu'elle conditionne la transformation du sujet-écrivain et du sujet-lisant. Le passage d'un conflit intérieur avec les voix qui se déchainent dans l'intériorité à un état de contrôle et de maîtrise de soi est la marque d'une résilience et d'une évolution personnelle affectant le futur de l'être. Le courage de traverser le couloir de la mort et de revenir à sa propre réalité a développé, chez le poète, la capacité de sauver les meubles intérieurs de la médiocrité humaine et de prendre à chaque fois un nouveau départ.

Cependant, il serait commode de signaler dans ce sens que le module symbolique de l'acheminement poétique n'est pas comblé par des conclusions claires qui permettent au récepteur de se projeter systématiquement dans « *le monde réaffirmé* ». « *La transmutation* » qui agit sur la réception de « *l'abouti* » peut être malmenée, et les enseignements de l'expérience solitaire risquent d'être défigurés.

Nous constatons que la poésie se transforme chez Bonnefoy en un dire inaccompli, ses déficits se mesurent en fonction de la contraction ou bien de la condensation auxquels s'assujettissent les énoncés avancés. Toute forme d' « écart » (Cohen, Jean, 1966, p.13.) est en mesure de transformer « *l'abouti* » en « *inabouti* », toute conclusion garde en elle une incomplétude sémantique qui peut empêtrer le lecteur dans l'insitué ou bien dans le décentrement.

Arrivé à ce résultat, il faut reconnaître que les audaces du langage peuvent abuser de la compréhension du lecteur non-averti et le pousser à prendre certaines notions à contre-pied. Ainsi, seul le lecteur averti peut suivre les pas de Bonnefoy et plonger dans l'univers solitaire d'un écrivain qui sait remuer l'absence liée à la solitude pour en faire une présence éclatée (Bonnefoy dit dans *L'imaginaire métaphysique* que: « *La poésie dont la définition la plus radicale doit à mon sens [...] inclure une relation irréductiblement ambiguë entre une volonté de présence, c'est-à-dire d'adhésion profonde, sans retour, à ce qui existe ici, maintenant, dans notre finitude essentielle, et le rêve « gnostique » d'une réalité supérieure, de mondes dont les mots et la musique des mots aident bien dangereusement à imaginer la figure.* » (Bonnefoy, Yves, 2006, p.11). Nous entendons par l'éclatement le produit de la constriction provoquée par la multitude des voix qui retentissent dans l'intériorité du sujet poétique afin de s'adhérer au monde et à la finitude). Ce « *désir d'être* » (le terme est utilisé par Bonnefoy dans *L'imaginaire métaphysique*. Bonnefoy, Yves, 2006, p.15.) est une lutte pour l'être-au-monde, une lutte qui se défait de la séduction de la pensée platonique et des mécanismes conceptuelles, mais elle colore l'univers thanatique par le pouvoir de l'intuition. L'entremise des signes est donc abordée par l'enracinement de l'être solitaire dans l'imaginaire métaphysique.

Enfin, la poésie de Bonnefoy pioche à coups durs dans la vie intérieure de tout un chacun, La plongée en soi cherche derrière le réalisme initiatique à faire sa propre chirurgie morale afin de savoir espérer et exister, mais elle se veut également une manière de faire éclater la présence dans un monde où règne l'absence.

Conclusion partielle

Pour résumer, l'ambiance thanatique, qui peut animer le monde de la solitude, fait de la finitude un tremplin qui donne l'élan à la vie, il suffit de vivre un moment de proximité avec sa propre déchéance pour que la vision du monde soit élargie. La finitude justifie ontologiquement la dépossession de l'être, sa défaillance et son incapacité face la fatalité du destin.

La description de la rigidité cadavérique se détache de l'impression de la répulsion qui lui est attaché pour devenir une image représentative de la de la vérité de l'être, cherchant à illuminer par d'innombrables précautions des moments de l'inexistence par ceux de l'existence.

Si la géographie de l'ailleurs semble être similaire à celle du monde réel, c'est pour amener le sujet à pressentir l' « *arrière-espace* » ou bien dans l' « *arrière-pays* ». L'acheminement vers l'absolu, qui se fait dans l'ambiance de la solitude, condamne l'homme à assumer la mouvance du temps, l'évanescence du présent et l'intensité de l'instant. La vision funéraire assume donc, chez Bonnefoy, un rôle dans la fabrique du devenir. Cette dimension

alchimique qui célèbre la communion de l'esthétique et du « *réalisme initiatique* » se traduit par la transcendance, l'élévation ou l'illumination.

Conclusion générale

De manière générale, Bonnefoy recourt à l'écriture de la solitude pour ne pas se laisser dévorer par sa propre personne, il s'ouvre donc sur l'être dévoilé (Heidegger parle de la vérité (*Wahrheit*) « comme « *dévoilement* » : « *Dire d'un énoncé qu'il est vrai revient à dire qu'il découvre l'étant en lui-même, qu'il fait voir l'étant en son être-découvert, l'être-vrai reposant sur l'être-au-monde. L'ouverture du comportement qui dévoile le vrai se fonde sur la liberté.* ». Vaysse, Jean-Marie, 2007, p.182.) qui se dissimule au-delà du miroir et des apparences factice afin d'apprécier autrement le monde. Le poète solitaire devient donc créateur en s'ouvrant sur certaines vérités qui sont liées aux énigmes de l'être, mais il ne dit que ce qui accroît la présence et l'affirmation de la vie, tel un maître, il donne et retient.

La plongée en soi se présente comme une attitude qui s'émancipe du terrain de l'abandon, elle quitte les meubles de l'esprit cafardeux sur lesquels s'attablent les mélancoliques pour prêter l'oreille aux voix qui l'animent. L'ambiance théâtrale, où il s'empetre, fait de la parole l'honneur de l'existant. Elle transmet les signes de la multivocité qui s'éclatent dans la vie intérieure en impliquant l'Autre.

La découverte de la vie intérieure permet de franchir les portails de la poésie. Ce monde-poème, qui fait l'éloge de la trahison, étrangle toutes les certitudes et transgresse toutes les normes conventionnelles qui instituent le langage et la vie, il se fait donc un creuset de possibilités qui laisse éclater la volonté d'être-au monde, cependant Bonnefoy connaît bien ses frontières en matière de créativité. Comme il est conscient qu'on ne badine pas avec la solitude, il refuse de donner libre cours aux différentes formes de débordement ou bien aux excessivités discursives qui peuvent disséminer le sens et pulvériser les valeurs.

Le discours soliloque favorise la reconnaissance-identification de l'être, Le moi, en tant que tel, ne se définit que par un éventail d'attributs qui peuvent coller à son identité protéiforme. Le poète se reconnaît en tant qu'un solitaire ayant un penchant vers toutes les formes de modération, son existence est liée à la faculté de parler, mais également à sa résignation par rapport à sa propre condition humaine, une vérité devant laquelle la pensée platonique passe aveugle,

Enfin, le dépassement du complexe de l'abîme cultive l'éveil de la conscience solitaire qui passe de la présence-absence vers la présence réaffirmée, l'acceptation de soi en tant qu'un être imparfait et éphémère permet donc de s'ouvrir sur la clairière de l'être et d'approcher la portée initiatique de l'œuvre poétique. En effet, l'émergence d'un ensemble de ressentis relatifs à la vulnérabilité de l'être se transforment, par la création comme par la lecture, en une force intérieure à travers laquelle les difficultés liées au malaise existentiel sont terrassées. Atteindre cet état de conscience modifié permet de renouer les liens avec soi et de chanter l'hymne de la solitude poétique.

Références

1. Poèmes

1.1. Poèmes d'Yves Bonnefoy

- Bonnefoy, Yves, *Ensemble encore*, Mercure de France, Paris, 2016.
Les planches courbes précédé de e qui fut sans lumière et de La vie errante, Gallimard, Paris, 2015.
Poèmes, Mercure de France, Paris, 1978.

1.2. Poèmes des autres poètes

- De La Martine, Alphonse, *Les Méditations poétiques*, Ebooks libres et gratuits, 2006.
 Rimbaud, Arthur, *Œuvres*, Mercure de France, Paris, 1958.

2. Essais.

2.1. Essais d'Yves Bonnefoy

- Bonnefoy, Yves, *L'improbable*, Mercure de France, Paris, 1993.
Entretiens sur la poésie (1972-1990), Mercure de France, Paris, 1990.
L'imaginaire métaphysique, Editions du seuil, Paris, 2006.
Rimbaud, Ed. Seuil, « Écrivains de toujours », Paris, 1961.

2.2. Essais des autres auteurs

- Aristote, *De l'âme*, Livre II, trad. Jean Tricot, Librairie Vrin, Paris, 1992.
Métaphysique, E 4, 1027b 18-27 ; tr. fr. J. Tricot, Vrin, Paris, 2000.
 Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil « Points », Paris, 1953.
S/Z, Seuil, Paris, 1984.
 Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
Le Livre à venir, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959.
 Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
 Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1957.
 Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962.
 Kierkegaard, Søren Aabye, *Crainte et tremblement, lyrisme dialectique* par Johannes de Silentio, (*Frygt og Bæven*), Alcan, Rivages, Paris, 2000.
 Roland Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les éditions de minuit, Paris, 2003.
 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, p.60.
 Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, ed. Grasset, « Figures », Paris, 1985.
 Vaysse, Jean-Marie, *Dictionnaire Heidegger*, Ellipses Édition Marketing, Paris, 2007.

3. Récit

- Bonnefoy, Yves, *Rue traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992.



**LA REPRESENTACIÓN DE LA SOLEDAD EN *HASTA QUE LA MUERTE*
DE JOSÉ B. ADOLPH / REPRESENTATION OF LONELINESS IN JOSÉ
B. ADOLPH'S *HASTA QUE LA MUERTE***

Juan Luis ROLDÁN ROMERO

Universidad de Estrasburgo, Francia

roldanromero@unistra.fr

Abstract: *José B. Adolph is one of the most interesting writers of contemporary Peruvian literature; he and his jewish family were part of European immigration, before and during the Second World War. Adolph's literature followed parallel paths to those of his contemporaries, creating a style that was far from what was being written in Peru at the time and much closer to what was being proposed in the United States. Although he is a fundamental figure of peruvian cyberpunk, he frequently switches from science fiction to a dirty and depressing realism, full of depressive, nihilistic and guilt-ridden characters. Hasta que la muerte is a perfect example of this. Throughout the article we analyse the presence of loneliness, another of the most prominent elements in this and other works by the author. The feeling of loneliness is part of most of the main characters in the book, in whom it is easy to identify the author himself. This loneliness (sometimes seeked intentionally, sometimes involuntary) can only be temporarily « outwitted » by love, but not even love can escape to death and the apocalypse, the only events that can give a real meaning to life.*

Keywords: *José Adolph; soledad; ciencia ficción; muerte; apocalipsis;*

La importancia de José B. Adolph

José B. Adolph fue una figura fundamental en la literatura contemporánea de finales del siglo XX y principios del XXI (especialmente en la ciencia ficción), y que comienza, a ser reconocida en los círculos literarios peruanos. Autor de nueve novelas y once libros de relatos, sorprendentemente y hasta hacer poco tiempo era bastante más apreciado en el extranjero que en el país andino. Verbigracia, el belga Bernard Goorden, junto al canadiense A.E. van Vogt, publicaron *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* a finales de los setenta, y que incluía su relato “Persistencia”. La universidad de Texas, en 2003, lo incluyó en su antología de ciencia ficción latinoamericana *Cosmos Latinos*, y el argentino Carlos Abraham (2012) lo consideró uno de los puntales de la Edad de Oro de la ciencia ficción peruana. Sin embargo, en el Perú y fuera de ciertos círculos muy concretos, era escasamente conocido y reconocido. Llega a afirmar Daniel Salvo, refiriéndose a la novela *Mañana las ratas*, que era un libro “...que de haberse publicado en EE.UU., le quitaría al *Neuromante* de William Gibson la gloria de ser considerado como el iniciador de la moda cyberpunk” (SALVO, D, 2008, 4).

Es alrededor de finales de los años noventa cuando empezamos a descubrir un cierto reconocimiento entre autores peruanos. Observamos que ya encontramos al autor en uno de los manuales de literatura peruana más reconocidos como es el de César Toro Montalvo (2000). Asimismo, es imprescindible mencionar el trabajo de Lucero de Vivanco Roca Rey, que le ha dedicado artículos y capítulos en sus trabajos. No puedo olvidar a los mencionados Daniel Salvo y a José Güich, que han reivindicado su memoria hasta la extenuación, así como los números que la revista Argonauta le ha dedicado a su obra. Para concluir, cada vez más a menudo se publican trabajos académicos, tesis y artículos, intentando darle al autor de origen alemán un reconocimiento que no tuvo en vida.

El corpus elegido no fue fácil de seleccionar, ya que resulta complejo encontrar una sola obra que destaque sobre las demás en cuanto a la temática que tratamos en el presente artículo, contando asimismo con la dificultad de encontrar ciertas novelas, pues muchas de ellas están descatalogadas desde hace muchos años. Finalmente, me decidí por analizar su segundo libro de relatos, titulado *Hasta que la muerte*, publicado en 1971 y que se engloba dentro de lo que ampliamente se ha aceptado como la Edad de Oro de la ciencia ficción peruana (1968-1977). El número de relatos, la estructura interna de la obra y la temática contenida corresponde de forma absoluta con las líneas generales del análisis que me dispongo a realizar a continuación. Los elementos temáticos que se observan en esta obra suponen un ejemplo diáfano de los ejes alrededor de los cuales discurrirá la literatura de José B. Adolph hasta el final de su vida en 2008, asumiendo la obvia evolución personal y literaria de un autor con una vida tan longeva y productiva.

Vida y obra de José B. Adolph

El autor, nacido en Stuttgart (Alemania) en 1933, siendo un niño todavía tuvo que abandonar su país junto a su familia para huir de la Segunda Guerra Mundial y de la barbarie nazi (su familia era judía), que convertiría Europa en un erial de cenizas y escombros. Sus orígenes y el éxodo lo marcarían de por vida. Apátrida hasta finales de los cincuenta, intentó conseguir la nacionalidad alemana, pero por evitar complicaciones optó por la peruana en 1974 (ADOLPH, J, 2019, 15). Siempre hubo en su literatura constantes referencias a su origen judío y alemán, así como a dichos episodios de su vida. Trotskista cínico e irredento, mordaz, crítico con todos (especialmente consigo mismo), depresivo, irónico y amante de los gatos, pueblan sus novelas constantes críticas a la izquierda burocrática, inoperante y desilusionada (genialmente descrita en, por ejemplo, el relato “Norman”, en *Hasta que la muerte*). Decía sobre sí mismo:

Soy profundamente pesimista—me decía—. **No solo sobre el Perú, sino sobre el mundo, la gente, la naturaleza.** La naturaleza es la misma mierda que la humanidad, en cualquier documental puedes ver cómo todo el mundo se come a todo el mundo. Y eso es lo que ha organizado este señor al que llaman Dios (15-16).

Menciona Alberto Escobar en el prólogo de *Cuentos del relojero abominable* (1973) algunos aspectos sobre la obra del autor, especialmente el *leitmotif* de su obra, que además

de convertirlo en un autor universal, podría explicar, en gran parte, su fascinante personalidad:

Pues bien, los motivos, los detalles de estilo o la estrategia de la composición, e incluso la a veces peligrosa facilidad del relato, consiguen enfrentarme a una pluralidad de situaciones, en las cuales reconozco una serie de síntomas que marcan a gente de ciertas clases sociales moldeadas por el trájín de la gran ciudad, pero que siguen obsedidas por la implacable vigencia de antiguos anhelos, de mitos sacralizados, de maneras de razonar que acaban siendo contradictorias y complementarias. Personajes confundidos por patrones de comportamiento que a la postre, explicitan un desajuste fundamental: algo así como el rechazo orgánico (y, a veces, inconsciente) a una convención caduca que, sin embargo, no pueden sustituir por otro coherente (ADOLPH, J, 2015, 199).

Son precisamente estas cuestiones psicológicas, morales y vitales las que atormentarán a los personajes que trufan sus obras. Como hemos comentado anteriormente en este mismo artículo, sutilmente a veces y en forma de autoficción otras, el autor aparece en sus propias obras para convertirse en un ser que representa lo que es la humanidad en sí misma: seres tristes, deprimidos y deprimentes, fracasados, impotentes, inseguros, cobardes y malos maridos, pero siempre conscientes de su condición, perdidos en un mundo que no les calza. Opinaba el autor de la vida que "...yo creo que al final de toda luz hay un túnel" (ADOLPH, J, 2014, 6).

Prosigue Escobar enumerando tres características de las obras de Adolph que pueden resumirse en lo tardío de sus primeras publicaciones (en contraste con la precocidad de sus contemporáneos), su marco de referencias literarias internacionalistas y universales, y su recelo a integrarse o identificarse con cualquier corriente o estilo determinados (el propio autor se definía a sí mismo como «zoroastrista disidente»). Esto le llevó no solo a ser un autor de muy difícil clasificación, sino que la tendencia del autor a ir en contra de lo que sus contemporáneos publicaban provocó "la marginación, el descentramiento de lo fantástico como expresión válida de lo nacional y la ubicación de sus obras a un segundo o tercer plano" (VV. AA, 2020, 11). En lo inusual y atípico de su obra se pueden rastrear algunas de las influencias filosóficas más significativas del autor, entre las que podemos destacar su marcado existencialismo antiteísta heredado de su compatriota Nietzsche y las vertientes más pesimistas e introspectivas surgidas de los franceses Jean Paul Sartre y Albert Camus, fundamentalmente. Dichas influencias se ven claramente representadas en la temática de sus obras, la elección del narrador o la psicología de sus personajes. Su preferencia por los escenarios urbanos es sin duda fruto de las tendencias literarias generalizadas popularizadas por la generación del 50 en el Perú. Sin embargo, si algo distingue a Adolph y a otros autores a partir de los ochenta es, fundamentalmente, el intento de alejamiento de los referentes de dicha generación, tales como Ribeyro o Vargas Llosa, siendo autores que no se avergüenzan en reconocer las influencias de los medios de comunicación de masas, especialmente el cine, la radio y la televisión. Verbigracia, dice José Güich al referirse a *nouvelle Casa*, obra fundamental de Prochazka que "En Casa, son evidentes las referencias a 2001. *Odisea del espacio* (1968), el filme de Stanley Kubrick que supuso un punto de no retorno en la historia del cine y del género, en particular". (GÜICH RODRÍGUEZ, J, 2017, 30)

Clasifica Elton Honores (2020) la obra del autor en tres periodos. El primero, que coincide con la “Edad de Oro” de la ciencia ficción peruana (1968- 1977), está marcado por obras exclusivamente compuestas de cuentos entre los que destacamos *El retorno de Aladino* (1968), *Hasta que la muerte* (1971), *Invisible para las fieras* (1972), *Cuentos del relojero abominable* (1973) y *Mañana fuimos felices* (1975). El segundo coincidió con la conocida como “década perdida”, que marcó a toda la generación del 80 en el Perú y no dejó indiferente a Adolph, cuyo estilo se volvió más crudo y sus temas aún más corrosivos en lo que supuso una etapa de transición. Fue en esta década y en los noventa donde publicó obras como *Mañana las ratas* (publicada en 1983 pero escrita en 1977), *La batalla del café* (1984), *Dora* (1989), *Un dulce horror* (1989) y *Diario del sótano* (1996), algunos de cuyos títulos dejan escasas dudas respecto al tono de su contenido. El tercero corresponde a finales de los noventa y la primera década del siglo XXI, que supuso una época de enorme productividad del autor y en la que retorna a la ciencia ficción. En dicha fase encontramos una fuerte influencia de internet, la cultura pop y de todos los elementos que reivindicaban Alberto Fuguet y Sergio Gómez en su obra “McOndo” (1996). De esta época se pueden destacar *Los fines del mundo* (2003), *La verdad sobre Dios y JBA* (2001) y *Un ejército de locos* (2003).

Observamos que la extrema heterogeneidad de la obra del autor le ha permitido siempre moverse con total libertad entre el realismo urbano, crudo y pesimista, y la ciencia ficción más filosófica y mística (género por el que fue más conocido y apreciado). Eso lleva a que en el plano de la misma ciencia ficción el autor decida explorar

... los confines “adultos y problemáticos”, a la manera de creadores modernos como Asimov, Bradbury, Ballard, Heinley, Clarke, Leiber, Lem o Vonnegut, algunos de los cuales parecen haber sido sus principales referencias durante su formación como escritor. Esa visión cuestionadora de la civilización y de sus problemas vía el lenguaje de la ciencia ficción se prolongará durante toda la primera parte de su obra... (GÜICH RODRÍGUEZ, J, 2017, 26).

El propio Adolph hace un divertido ejercicio metaliterario en el relato “Los bromistas” (*Hasta que la muerte*), donde un “sencillo sociólogo espacial sin mayores dotes literarias” intenta describir su contacto con una serie de seres que no están hechos de materia sino de espíritu, afirmando que “H. G. Wells, Ray Bradbury, Isaac Asimov o cualquiera de ellos lo habría explicado mucho mejor” (ADOLPH, J, 2015, 94-95). Por lo tanto, el autor se caracteriza por practicar “una modalidad “que lo hermana con la vertiente más especulativa del género, no basada en el regodeo tecnológico o aventurero, sino en especulaciones sobre el sentido último de la vida, la inteligencia, la humanidad, la religión” (SALVO, D, 2010, 138). Así pues, y en consonancia con todo lo anterior, encontramos en el conjunto de la obra de Adolph marcos temporales extremadamente amplios y diversos (se mueve con fluidez entre el pasado y el futuro); con mucha frecuencia, la temporalidad es difusa o claramente inexistente, teniendo una cierta preferencia por los escenarios desarrollados en futuros cercanos o incluso contemporáneos; verbigracia, *Mañana las ratas* se ambienta en la Lima del año 2034.

Representaciones de la soledad en *Hasta que la muerte*: de la soledad autoimpuesta a la soledad involuntaria

Como se ha mencionado anteriormente en el presente artículo, se puede observar una evidente evolución en la obra de Adolph debido, fundamentalmente, a la longevidad del mismo. Sin embargo, en lo que se refiere a la expresión de la soledad, esta se ha manifestado de forma bastante constante a lo largo de su obra. Su origen es seguramente consecuencia de su origen judío y las consecuencias de la persecución y exterminio de este pueblo antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Existen una serie de elementos comunes en una gran cantidad de escritores supervivientes de la shoah, y aunque José Adolph nunca manifestó explícitamente su cercanía de la religión judía debido a su militante ateísmo (incluso trata de inmundos a los judíos en el relato “Aquella suavidad, aquella muerte”), es evidente que el peso de su cultura milenaria y su mitología han influido profundamente en su obra. Y es que “l’impératif du souvenir pour le peuple juif est souvent rappelé. La mémoire est alors considérée comme une donnée littéraire quasiment « naturelle » pour les écrivains juifs contemporains” (LÉVY, C, 1998, 21).

Así pues, en la línea de lo que Lévy llama “Les lieux de mémoire”, hay ciertos elementos temáticos que pueblan sus obras y entre los que destacaremos los conflictos identitarios derivados del desarraigo y los traumas, la presencia de personajes relacionados con los nazis (como en los relatos “Impunidad” en *Los fines del mundo* y “Sueños de manzanas de sangre” en *El retorno de Aladino*), el tiempo, la vejez y, por supuesto, la muerte. Asimismo, cabe destacar la presencia constante de dos herramientas narrativas fundamentales en la literatura de Adolph; la primera, el uso de la primera persona (ya sea del singular o del plural). Como es bien sabido, esta preferencia es la forma más fácil de conseguir una mayor complicidad con el autor, al cual no es difícil identificar en muchos de los relatos. La segunda, el anonimato de la gran mayoría de sus personajes. Por un lado, interpretamos que cualquiera de nosotros podría ser ese personaje y encontrarse en esa situación. Sin embargo, en otros relatos, la interpretación es más “singular”, ya que otorga a ciertos personajes una dimensión de resistencia pasiva que los convierte en “el último representante de una especie humana ..., un ser cualquiera que insiste en una travesía fútil y despojada, un miembro único de una estirpe solitaria que, por ello mismo, resulta una amenaza al nuevo mundo, ese mundo del estruendo, el cañonazo, las metralletas y la estampida (SKLIAR, C, 2017, 238).

Todo lo anteriormente dicho nos ayude tal vez analizar y comprender otro de los elementos más importantes que caracteriza a gran parte de los personajes de Adolph y que es la soledad. El autor, por medio de personajes y narrador, parece asumir la demoledora frase que el personaje de Roberta Sparrow susurra al oído del protagonista en la película *Donnie Darko* (dirigida por Richard Kelly en 2001): “Every living creature on earth dies alone”, lo que contrasta fuertemente con su propia biografía (casado y con cuatro hijos). Sin embargo, las entrevistas y los análisis que se han hecho del escritor describen a un hombre tímido, que huía de los ambientes literarios de su época y que prefería fotografiarse en su cocina antes que en su biblioteca (ADOLPH, J, 2019, 18).

Como bien recuerdan Salari Far y Ghaemmaghmi en su análisis de las figuras de la soledad en la obra *Le Premier Homme* de Albert Camus, “la premiere forme de la solitude est ontologique, car elle naît de la singularité de chaque homme” (SALARI FAR, A Y GHAEMMAGHAMI, A S, 2018, 16), ya que este último debe enfrentarse solo al propio sentido de la vida y a la misma muerte. Asumiendo este principio, la soledad (ya sea voluntaria o involuntaria) no es necesariamente negativa, y esta misma puede manifestarse como un espacio necesario para responder a las grandes preguntas existenciales que el hombre se ha hecho desde el principio de los tiempos o como necesidad con el fin de llevar a cabo una labor artística. Sin embargo, la obra de Adolph está lejos de querer representar un “acheminement de l’auteur de la solitude néfaste à la solitude fructueuse” (16), sino que la soledad se comprende como una actitud o la consecuencia negativa y amarga de un acto realizado por el personaje. En este caso, podríamos decir que los personajes de las obras de Adolph se inspiran de los “héroes” trágicos sofocianos, alejados del concepto que tenían otros autores como Esquilo; Sófocles describía individuos trágicos condenados a sufrir un destino que ya no es fruto de una maldición familiar ni capricho de los dioses, sino de sus propios actos, y con frecuencia esta decisión les conducía por un camino de soledad autoimpuesta. Y es que,

El héroe *sofócleo* asimismo es representante de la fuerza de la decisión personal: el Coro (la ciudad) le dice cómo debe comportarse, pero él ... solo acata su propia verdad nacida en la soledad de su dolor y en las exigencias de una respuesta personal; el sufrimiento se constituye así en escuela y en prueba, en ocasión para realizar su conflictiva heroicidad. (LENIS CASTAÑO, J, 2013, 143)

Así pues, en el caso de la soledad autoimpuesta en *Hasta que la muerte* (incluido en la obra *Cuentos completos, vol. 1*. 2015, edición que citaré en el resto del artículo), esta se manifiesta desde el punto de vista de la responsabilidad; los personajes tienen que tomar decisiones (en ocasiones debido al cargo político o social que representan) que les obliga a mantenerse al margen de los que los rodean. Es lo que podríamos describir como la soledad del líder, del dirigente, el que tiene que tomar las decisiones difíciles y soportar las consecuencias. Dichas responsabilidades son con frecuencia ominosas y desagradables, provocando en el personaje un sentimiento de desprecio, culpa o miedo. Sin embargo, el lector comprende y comparte dichos sentimientos, dudas y problemáticas morales a las que se enfrenta el personaje, siendo inevitable preguntarse qué habríamos hecho nosotros en su lugar.

Hasta que la muerte, cuya estructura circular representa un uróboros perfecto, se abre con el primer relato titulado “El comienzo”, y supone el inicio de un hilo conductor entre algunos relatos que componen la obra y que culminará (como observaremos al final del artículo) con el último relato titulado asimismo “Hasta que la muerte”. Dicha estructura se hace aún más evidente si tenemos en cuenta el triángulo temático “«muerte», «eternidad» y «paradoja» (ADOLPH, J, 2014, 2) que Adolph incluye en un gran número de sus obras. En el caso de “El comienzo”, este relato supone el primer vértice de dicho triángulo. En él observamos una tribu de homínidos con un nivel de desarrollo muy escaso. No es difícil imaginar a nuestros ancestros en uno de sus primeros estadios de civilización, pero

haciendo un simple ejercicio de abstracción podemos imaginar al ser humano en cualquiera de sus fases de civilización. De repente, se produce una pelea entre la hembra del macho dominante y otro macho más joven y violento que intenta arrebatarle la comida. Al reaccionar para defender a la hembra, el macho líder provoca accidentalmente la muerte de la hembra. Tras matar al joven macho y devorarlo parcialmente como “necesidad de mostrar, sin dejar duda alguna, que la victoria había sido suya y era definitiva” (ADOLPH, J, 2015, 60), decide llevarse a la hembra a un lugar oculto del bosque. En el líder se ha operado un cambio, pero no llorará ni mostrará tristeza o debilidad delante de la tribu; la responsabilidad de su rango se lo impide. Solo cuando se encuentra solo con el cadáver de la (su) hembra

Bajo la parpadeante luz de las estrellas, (...) parecía haber una nueva, desconocida humedad en los ojos del líder. Y una necesidad atroz y dolorosa de gritar, y seguir gritando para siempre (61).

En el relato de “El falsificador”, el cronista Pedro Cieza de León escribe el segundo tomo de su “Crónica del Perú”, en el que describe cómo nace el mito de Viracocha en la cultura inca. Sin embargo, las dudas lo asaltan, provocando en el erudito una angustia existencial que no puede compartir con nadie, subrayando así la soledad de su responsabilidad como relator. Lo que ha escuchado por parte de los nativos “es demasiado inverosímil, demasiado hereje. Puede costarle muy caro, quizá hasta la acusación de judería o agnosticismo” (71). El cronista duda; en ocasiones cree hacer el bien protegiendo a los demás de “la verdad”, pero más adelante se cuestiona sobre su derecho a traicionar la confianza de los sencillos y honestos indios. Finalmente, por cobardía o por responsabilidad (el relato es deliberadamente ambiguo) decide manipular y acomodar dicho relato, haciendo un paralelismo de lo relatado por los indios con la historia de Jesús. Sin embargo, el peso de la mentira y la culpabilidad que siente provocan que

No llegará a terminar ningún otro libro, ningún otro tomo, apesadumbrado por la transformación que se ha operado en lo que los indios le habían relatado. Se siente fracasado como cronista, traicionado por una memoria débil, por la mano de Dios o por una extraña cobardía que no es sólo el temor físico a la Inquisición. (71)

El relato termina con la transmisión de una nave extraterrestre camino a Plutón, mediante la cual entendemos que el mito de Viracocha no es sino un encuentro de los nativos con una raza extraterrestre, a la que toman por un dios.

Si pasamos a la representación de la soledad involuntaria en la obra de Adolph, vemos que esta es compañera infatigable de una enfermedad, el paso del tiempo, la vejez o la misma muerte, y la incomprensión y frustración son sus fieles compañeros de viaje. El tratamiento que recibe el amor en estos relatos es marcadamente dual y dicotómico; por un lado, el amor es uno de los pocos sentimientos humanos que el autor acepta como puros y hermosos. Sin embargo, por el otro, este no deja de ser un entretenimiento pasajero que no puede, en ningún caso, impedir ni detener la decadencia, la enfermedad y la muerte. El amor puede convertirse en un acto degradante y repulsivo como en el relato “el amor verdadero”, y en el culmen del fatalismo, provocar la muerte. Dicho pesimismo en torno a

uno de los sentimientos humanos más bellos acentúa de forma insoportable el sentimiento de soledad en los personajes, ya que les arrebató hasta la última bocanada de esperanza.

El relato “Sangre de ahora, sangre de siempre” es el ejemplo perfecto de lo inmediatamente dicho; Louis y su criado Pierre intentan huir en un coche de caballos del París de la Revolución hacia la región de Bretaña cuando se encuentran, sin explicación alguna, transportados en el tiempo a una manifestación durante mayo del 68. Vemos numerosos elementos que nos permiten reconocer esta fecha tan importante de la historia contemporánea europea como las referencias al líder vietnamita Ho Chi Min, la huida de los manifestantes ante la carga de las CRS o la legendaria sentencia “Sea realista, pida lo imposible” enunciada por Marcuse. Tras haber conocido a Corinne (de la que se enamora a primera vista), y únicamente por amor, se suma a una revolución que no entiende ni respeta, siendo herido de un disparo de la policía, y muriendo en brazos de Pierre: “Tuvo tiempo aún de lamentarse de no haberla conocido antes, de tener que recuperar los años perdidos...” (75). No solo el amor ha provocado su muerte, sino que muere en brazos de su criado, y no de la mujer que ha amado durante unos breves instantes. La soledad del enamorado es absoluta.

Parecida circunstancia ocurre en “La muerte moderna”, donde el personaje principal muere lentamente en una cama de hospital, y mientras los doctores se afanan en su cuerpo y su vida se apaga, reflexiona dolorosamente sobre la mujer que ama y con la que no puede compartir estos últimos instantes de vida:

... mientras no hay teléfono alguno ni grito capaz de llegar con un adiós hasta el otro lecho donde ella duerme para despertar mañana mientras yo despierto para no despertar ni dormir, sino para seguir deshaciéndome en la cama o en la tierra o en el dolor de haber partido inútil, lenta, dolorosa, desafortunadamente solo de un universo que no se percató jamás ni me reserva ya nada (77-78).

En “Encuentro con Amalia”, una mujer solitaria que vive con su gato (“su soltería ya incurable”) escucha en la radio su programa nocturno favorito. Tiene por costumbre enviar varias cartas semanales a su locutor, relatándole los hechos cotidianos de su vida. Entre ambos se crea una cierta complicidad que se rompe en el momento en que ella muere de cáncer y él “comenzaba a tartamudear –el prólogo a mi ahora total mudez–” (87). Somos testigos de un amor que no llega a ser amor sino una forma de complicidad entre dos personas que necesitan una cierta compañía, un afecto que nunca llega a consumarse y que la muerte y el silencio clausuran para siempre.

El caso más brutal, dramático y terrible lo encontramos tal vez en el relato “Aquella suavidad, aquella muerte”. El personaje principal lleva meses semiinconsciente en una cama víctima de un derrame cerebral. No puede hablar ni expresarse, pero sí pensar. Sus reflexiones lo llevan a aproximadamente una semana antes del ataque, donde se había visto obligado a abandonar a su fiel amante durante doce años (y con la que tuvo un hijo) por las presiones de su perfectamente aristocrática, cristiana e hipócrita familia. Siente un profundo y amargo desprecio por ellos, especialmente por su mujer y su hija virgen, a los que insulta y abomina con las palabras más crueles y vulgares: “Dios te pudra por los

siglos de los siglos, Ema” (115), “fruncirá el sagrado ceño como con el mismo candoroso encanto de mi cretina virgen María, que aún prefiere acariciarse el clítoris en vez de decidirse a entregar su himen a un muchacho porque ese es un pecado” (114). Siente un odio visceral acerca de las convenciones sociales que le impidieron estar con su amante y su hijo, únicos seres a los que de verdad amó, pero aun es más grande la culpabilidad y el desprecio que siente por sí mismo y su cobardía: “¿Cómo pagan en el infierno los hombres cobardes?” (115). Sabe que la muerte lo espera en algún momento de un futuro tal vez no lejano, y así “moriré en olor de pestilencia, con una suave sonrisa y el falo muerto ya desde antes, rodeado del odio de mis bautizados hijos y de mi fiel verdugo y leal mierda, apelada Ema” (115).

Las enfermedades continúan su terrible acción en “Descubrimiento”, un relato que representa un magnífico ejemplo de lo fantástico en su versión más “todoroviana”; por un lado, la imposibilidad de explicar la presencia fantástica de la muerte y la disolución física del protagonista. Por el otro, una excelente alegoría de la incomprensión e invisibilidad que sufren los enfermos mentales. En dicho relato, un hombre angustiado comienza a sentir la presencia de la muerte a su alrededor, de forma sutil al principio, omnipresente después (llega incluso a darle varios nombres fruto de lo familiar de su presencia). Esta situación le provoca numerosas pesadillas y una terrible angustia: “... el terror aumentaba en frecuencia e intensidad” (130). Poco a poco su mujer se aleja de él (lo acusa de tener una amante), empieza a hablar en sueños, el llanto y la risa se encadenan siendo cada vez más evidente que el protagonista está perdiendo la razón. La soledad y la desesperación se unen ante la imposibilidad de compartir sus experiencias con cualquier otro ser humano. En sus pesadillas, la muerte (con forma de mujer) lo invita a marcharse con ella, pero dichas invitaciones están cargadas de “un dolor perfumado que despliega increíbles alas en la niebla, mientras yo corro, desesperado tras las vísceras que me han sido arrancadas dejándome vacío y con náuseas” (131). Poco a poco empieza a desvanecerse físicamente, su mujer mira a través de él mientras llora y se viste de luto. En su trabajo lo han reemplazado, la gente por la calle no remarca su presencia y los perros erizan el pelaje mientras lo olisquean. ¿Se ha transformado en un ectoplasma o así es como se siente la muerte? No lo sabemos, está solo e incluso la figura de la muerte ha desaparecido.

Para concluir este apartado, merece la pena detenerse en el relato “Nosotros no” que es uno de los más conocidos del autor. Según el triángulo temático que mencionamos antes, este relato supondría el segundo vértice (la eternidad), pero también el tercero (la paradoja), y es uno de los que están más firmemente adheridos al hilo conductor circular de la obra. En él, el narrador utiliza la primera persona del plural para que resulte aún más evidente la autoficción, y describe cómo el ser humano del año 2168 ha descubierto una inyección que otorga la inmortalidad. Sin embargo, solo los menores de veinte años son susceptibles de recibir dicho don. El narrador pertenece a la categoría de los que no recibirán dicha inyección, por lo que están condenados a morir: “Todos serían inmortales. Menos nosotros, los mayores, los adultos, los formados, en cuyo organismo la semilla de la muerte estaba ya definitivamente implantada.” (91) A lo largo del relato, el autor reflexiona sobre el desprecio, la marginación a la que serán sometidos los “viejos”, los condenados a morir. Sin embargo, tras el primer suicidio de un niño inmortal de quince

años, la perspectiva de lo que en un principio representaba una maldición (la muerte), se convierte en una liberación:

Y empezamos a sospechar que dentro de 99 años, el día de la segunda inyección, la policía saldrá a buscar a miles de inmortales para imponérsela.
... cada vez menos voluntarios, cada vez más niños eternos que imploran la evasión, el final, el rescate. Será horrenda la cacería. Serán perpetuos miserables.
Nosotros no. (92)

El apocalipsis como sentido de la vida

Cabe detenerse un momento en este punto ya que la destrucción violenta del mundo es, probablemente, uno de los ejes más evidentes alrededor del cual giran una gran parte de las obras de Adolph. Este fenómeno es común a la casi totalidad de las mitologías y religiones del mundo, y es intrínseco a la historia de la humanidad. Los nórdicos tenían el *Ragnarok*, los aztecas tenían la destrucción del quinto sol, los musulmanes tienen el *yawm al qiyâma*, los zoroastristas el *Frashokereti*, y así podríamos continuar hasta la extenuación con *cientos de culturas, religiones o mitologías del mundo*. En el caso de la cultura judeocristiana, podemos destacar el *Libro de las Revelaciones (Apocalipsis de San Juan)* y el *Libro de Daniel*. También hace referencia al tema el *Libro de Enoc*, pero este último solo es aceptado por ciertos sectores judíos y cristianos.

*Cuando observamos la persecución y la violencia a la que el pueblo judío se ha visto sometido durante toda su historia, entre las que podemos destacar la cautividad de Babilonia, las dos destrucciones del templo de Jerusalén, la expulsión de la península ibérica en 1492 o la barbarie nazi, no es extraño ver como la idea de un final trágico y violento acompañan a dicho pueblo desde sus inicios. Resulta casi inevitable pensar en el concepto de “lo imaginario”, desarrollado, entre otros, por Gillbert Durand en sus obras *Lo imaginario* (2000) y *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (2004), o en Carl Jung cuando desarrollaba los términos “inconsciente colectivo” y “arquetipo”. Siguiendo la estela de estos y otros gigantes académicos, es fácil encontrar el arquetipo del apocalipsis en la totalidad de la obra de Adolph.*

En *Hasta que la muerte*, dicho final colectivo y violento se manifiesta claramente en dos relatos. El primero de ellos es “El escondite”, donde unos infantiles Adán y Eva (“seguiremos siendo niños, Eva y yo” (65)) rehúsan abandonar en grandes naves espaciales junto al resto de seres humanos un moribundo planeta tierra, cuya destrucción han provocado estos mismos humanos: “estos continentes cicatrizados, estos mares hirvientes, estas ciudades de furia y fuego. Huirán de la peste y de la náusea” (65). Sin embargo, seguirán llevando consigo el pecado original. La pareja bíblica, que representa lo infantil, lo positivo y lo bello de la humanidad, es buscada con desesperación por el resto del mundo para llevarlos con ellos y tener aún la sombra de una esperanza futura, pero Adán y Eva han perdido la esperanza en la humanidad, decidiendo esconderse y abandonar a los humanos a su suerte. Se quedarán juntos pero solos en el vasto mundo vacío. El relato concluye con una terrible frase que subraya la terrible soledad a la que se enfrentarán los niños: “Somos optimistas. No tengo hermano alguno a quien asesinar”

(65), haciendo una más que obvia referencia a Caín y a Abel, y asumiendo que son y serán los últimos habitantes del planeta.

El relato “Hasta que la muerte” sirve de conclusión del libro, y su título coincide con el de la obra. Este supone el cierre del círculo que se inició con el primer relato que lleva como título “El comienzo” y del triángulo temático que hemos descrito a lo largo del artículo. Llegamos, pues, a la paradoja, ya que tras haber encontrado el secreto de la inmortalidad, se nos presenta en “Hasta que la muerte” una sociedad futurista que se enfrenta a los problemas que se nos avanzaron en el relato “Nosotros no”. Es cierto que en ningún momento se nos indica tácitamente que las sociedades de los dos relatos sean la misma, pero ciertos detalles menores nos permiten llegar a esa conclusión. En cualquier caso, el tiempo ha pasado (varios cientos de años), y el personaje principal conoce a una mujer a los 432 años de edad, siendo ella sesenta años menor, y se enamoran a primera vista. Este mundo en el que la muerte ha perdido su poder y que está gobernado por cerebros electrónicos

... el hombre, salvo raros accidentes, era inmortal... En una sociedad perfecta, sin violencia, sin enfermedad, sin hambre, el hombre era un ser enteramente joven, liberado del trabajo obligatorio, que vivía exclusivamente para vivir. Perfecto. ¿Perfecto? (134)

Las dudas atacan a los seres que pueblan ese mundo. El personaje principal, que como en la gran mayoría de los relatos no tiene nombre, cristaliza una reflexión que es extensible a una gran parte de miembros de dicha sociedad perfecta:

... si el hombre es eterno, si no necesita individualizarse y combatir para sobrevivir, no solo el arte se hace innecesario... Muchas más cosas se hacían inútiles, y entre ellas estaba el amor. (135)

La aparición de un grupo o secta (el autor no lo especifica, sospecho que deliberadamente) conocidos como los Esteticistas se hace casi inevitable. Estos, opuestos a los Inmortalistas, defienden que el ser humano tenga el derecho de acabar con su vida en el momento que deseen. Sin embargo, el protagonista, aunque expresa en varias ocasiones a lo largo del relato su deseo de morir, entiende que “la muerte voluntaria no resuelve nada. La muerte tiene que ser negativa, cruel, inesperada” (136). La pareja está solo frente al resto de seres humanos, que se adscriben a una u a otra corriente ideológica y vital. El relato termina con el personaje protagonista junto con su amante observando la explosión de una supernova, comprendiendo que la inmortalidad no puede existir, ya que llegará el momento en que el sol de su sistema explote y la muerte los alcanzará, como él deseaba, de forma inesperada. Comprendiendo dicho hecho, descubren que el amor ha obtenido una dimensión que no había tenido hasta ese entonces.

Conclusión

A lo largo del presente artículo se ha pretendido dar algunas interpretaciones a la figura de la soledad en la obra *Hasta que la muerte* de José B. Adolph. Utilizando como base el origen judío del autor peruano, la importancia que para dicha cultura tiene la memoria y

los terribles hechos históricos del siglo XX, hemos observado como su literatura se mueve libremente entre el ciberpunk y el realismo urbano mayoritario en la literatura peruana a partir de los cincuenta. Los temas preferidos por el autor (muerte, eternidad y paradoja) desvelan una personalidad atormentada, cínica y existencialista. Todos estos elementos han cristalizado en unos personajes solitarios y perdidos, descritos desde una narración en primera persona (singular y plural), que buscan el sentido de la vida y que solo lo encontrarán al toparse, inevitablemente, con la muerte y la destrucción del mundo.

Références

- Bernard Adolph, José. *Cuentos completos. Tomo 1*. Editorial Create Space Independent Publishing Platform. 2015.
- Bernard Adolph, José. *Antología breve* (recopilación póstuma). Edición digital. 2014.
- Bernard Adolph, José. *Mañana las ratas*. Editorial Minotauro. 2019.
- Güich Rodríguez, José. “Campos magnéticos. Panorama de la ciencia ficción peruana desde el siglo XIX hasta nuestros días”. *Letras* 88 (128), 2017.
- Lenis Castaño, John Fredy. *La soledad del héroe trágico. Moral religiosa y decisión ética en Sófocles*. *LINGÜÍSTICA Y LITERATURA*. No. 65, 2014, 141-159.
- Lévy, Clara. *Écritures de l'identité Les écrivains juifs après la Shoah*. 1998.
- Salvo, D. José B. “Adolph y la Edad de Oro de la ciencia ficción peruana”. *Tinta Expresa. Revista de Literatura*, IV (4), 2010
- Salvo, D. “Entre el desierto y el entusiasmo: Panorama de la ciencia ficción en el Perú”. En *Qubit*, n. 31, Especial ciencia ficción peruana (2008): 3-6
- Salari Far, Ayatollah y Ghaemmaghami, Anahita Sadat. “Les figures de la solitude dans *Le Premier Homme*, reflet des fantômes d'Albert Camus”. Volume 10, Issue 1, 2018 (N° de Série 18), pp. 15-30
- Skliar, Carlos. “Alteridad & Literatura, una cuestión de soledad y de individuos”. *Currículo sem Fronteiras*, v. 17, n. 2, p. 234-247, maio/ago. 2017
- VV. AA. *José B. Adolph, Bibliografía esencial*. Red literaria peruana. Machente. 2020.



LE DRAME SOLIPSISTE DES VIOLENCES CONJUGALES : QUELQUES REPRÉSENTATIONS DU PHÉNOMÈNE DANS LA CULTURE FRANÇAISE / THE SOLIPSISTIC DRAMA OF DOMESTIC VIOLENCE: SOME REPRESENTATIONS OF THE PHENOMENON IN FRENCH CULTURE

Šárka NOVOTNÁ

Université Charles de Prague

sarkanovotna@yahoo.fr

Abstract. Domestic violence represents the result of a relationship based on imbalance and abuse of wrongfully appropriated power over another. It resembles a certain solipsistic drama, where each of the couple occupies the opposite pole within the same tragedy. Our article attempts to establish certain common traits of this perceptual loneliness, and further deals with the cultural-societal discourse on domestic violence. Specifically, we think about how it is reflected in music and literature. In the fight against this evil, the testimony of well-known media personalities who bring motivation and encouragement to the victims by publishing their story and their work is also fundamental. We will mainly be interested in two popular singers: Camille Lellouche and Barbara Pravi. In its last part, the study reflects on the treatment of domestic violence in literature; we will present the mechanism of domestic violence and the solitude of personal drama within the couple with the example of two novels: *Darling* by Jean Teulé and *Under the Skin* by Florence Clerfeuille.

Keywords: domestic violence; solipsistic drama; Camille Lellouche; Barbara Pravi; Jean Teulé; Florence Clerfeuille ;

Introduction

Les premiers mots du livre *Féminicides* de l'historienne Christelle Taraud dénonce une sorte de solitude que le lecteur ressent d'abord au niveau du discours ; il paraît comme si la voix de la victime avait été réduite au silence par sa banalisation et par le manque de volonté d'être écoutée : le féminicide « est le symbole d'un système de domination très ancien qui repose sur la banalité, mais aussi l'impunité, des violences faites aux femmes et des crimes de haine à caractère sexiste perpétrés contre elle » (Taraud, C., 2022, 11). La définition souligne une tolérance des abominations ancrée dans l'histoire et aussi une domination sur la femme, infériorisée à une propriété de l'homme. Les tentatives de rendre les féminicides et les violences contre les femmes plus visibles se laissent déjà entrevoir dans la création du mot « féminicide » (1976) et dans l'introduction de ce néologisme dans la langue courante, puis, dans la libération de la parole dans les médias, ainsi que dans la prolifération des œuvres littéraires qui en font leur sujet principal.

Pour la dénonciation des actes de violences faites aux femmes et la libération de la parole, les magazines féminins, entre autres, ont joué un rôle considérable : « Les femmes ont toujours témoigné des violences qui leur étaient faites, mais elles le faisaient sans avoir aucune résonance, car les médias étaient entre les mains des hommes. Les magazines féminins étaient marqués, aussi, par une certaine représentation patriarcale, mais ils ont

évolué et sont devenus des armes au service des droits des femmes » (Taraud, C., Durand, C., 2022, 52). L'énonciation et la manière dont le sujet est abordé attestent l'ouverture et le changement du discours dans la société. Pour cette raison, nous nous référerons, dans notre article, à des sources d'actualité et aux témoignages des femmes accessibles sur Internet qui, au détriment de la rigueur scientifique, ont une valeur évocatrice et nous serviront d'illustrations éloquentes.

Les premiers sous-chapitres de la présente étude seront consacrés à des faits généraux qui nous aideront dans la partie analytique : nous proposerons quelques données statistiques et esquisserons les fondements des mécanismes des violences conjugales ainsi qu'un portrait-robot de leurs auteurs. Après cette introduction générale, notre article se concentrera sur des représentations, avant tout, littéraires des violences faites aux femmes et sur leur reflet dans le discours culturel chez deux chanteuses à la mode : Barbara Pravi et Camille Lellouche. Ce choix n'est pas aléatoire, eu égard à leur notoriété, ces deux chanteuses profitent de leur statut social pour montrer aux victimes qu'elles ne sont pas seules, que n'importe qui peut devenir victime de ce fléau et, ainsi, faire passer le message d'espoir, d'encouragement ou de partage. Vu l'ampleur et la complexité du sujet, nous privilégierons l'aspect de la solitude, surtout sous le prisme d'un drame solipsiste, qui guidera également l'analyse de deux romans *Darling* de Jean Teulé et *Dans la peau* de Florence Clerfeuille qui traitent le même sujet des violences conjugales d'un point de vue complètement différent.

Statistiques et drames solitaires des violences conjugales

Plusieurs pages web recensent et actualisent le nombre des féminicides et d'autres données relatives. Le site du gouvernement français s'arrête en 2021 et compte qu'en France, « 122 femmes ont été tuées par leur partenaire ou ex-partenaire, 23 hommes ont été tués par leur partenaire ou ex-partenaire, 14 enfants mineurs sont décédés, tués par un de leurs parents dans un contexte de violences au sein du couple. 82 % des morts au sein du couple sont des femmes. Parmi les femmes tuées par leur conjoint, 35 % étaient victimes de violences antérieures de la part de leur compagnon » (*Arrêtons les violences*, 2023). D'autres sources nous proposent des informations plus récentes : le site *Nous Toutes*, dédié aux violences faites aux femmes, décompte, au 17 juillet 2023, 70 féminicide depuis le début de l'année, à savoir « un décès tous les deux jours » (*Nous toutes*, 2023), il dénombre 147 femmes mortes en 2022, 102 femmes en 2020, 153 femmes en 2019, etc. (*Nous toutes*, 2023).

Le féminicide représente le cas extrême du déferlement de la rage et de la haine et, en tant que tel, il trouve aussi la répercussion majeure dans les médias. Toutefois, le meurtre est souvent précédé d'années d'humiliations et d'insultes ainsi que d'autres manifestations de violences psychologiques et, bien sûr, des coups et blessures. En résultat, « chaque année, en moyenne, 219 000 femmes majeures déclarent être victimes de violences physiques et/ou sexuelles de la part de leur compagnon ou ex-compagnon » (Ville Vieux-Condé, 2021, 1). Il y en a beaucoup plus qu'elles n'osent pas ou ne peuvent les déclarer et vivent leur drame quotidien dans la solitude. D'après l'OMS, « 1 femme sur 3 indiquent avoir été exposées à des violences physiques ou sexuelles de la part de leur partenaire intime ou de

quelqu'un d'autre au cours de leur vie » (OMS, 2021). Chacune des femmes a vécu, au moins une fois dans sa vie, la peur, l'intimidation ou le harcèlement de la part d'un homme.

Sans vouloir généraliser ou porter préjudice aux hommes exposés aux violences conjugales, vu les faits des statistiques, nous nous permettrons de parler de violences contre les femmes et utiliser la forme au masculin du mot « agresseur » pour désigner leurs auteurs.

Mécanismes des violences conjugales

Même si chacun des cas est unique, il paraît possible de distinguer quelques mécanismes psychologiques universels qui mènent à l'instauration d'une emprise sur la victime (dans tous les domaines existentiels). Ce mécanisme est souvent comparé à un cercle dont la structure souligne le caractère répétitif des violences conjugales et la difficulté de s'en sortir toute seule. Le site de prévention contre violences conjugales, *Décllic violence*, ajoute à la définition le point de vue psychanalytique. Celui-ci met en relief le rapport d'inégalité qui caractérise leur fondement : « c'est une relation de soumission de l'autre qui est considéré comme un objet, associée à l'impossibilité d'accepter l'autre dans sa différence et à la satisfaction de ses propres désirs au détriment du désir de l'autre, qui est nié » (*Décllic violence*, 2023). Ce cercle vicieux où chaque répétition entraîne une escalade de la violence, provoque, chez la victime, un amoindrissement du Moi et, par extension, de la perception de la réalité, en d'autres mots, la réduction de la subjectivité de la victime, considérée comme une appartenante, voire une poupée maniable de son agresseur.

La répétition de la structure circulaire évoque également le raffermissement du pouvoir de l'agresseur et, par conséquent, de son emprise sur la victime qui entraîne l'isolement de la femme. Celui-ci se réalise au niveau spatial (en zone rurale ou dans un appartement), au niveau économique, au niveau social : l'agresseur tente d'éloigner sa compagne de ses amis et de sa famille et, comme nous venons de le signaler, de la perception de la réalité. Ces tentatives d'isolement visent à rendre la victime dépendante de son agresseur. Le site *Décllic Violence* schématise le déroulement de ce cercle vicieux par le graphique qui suit.

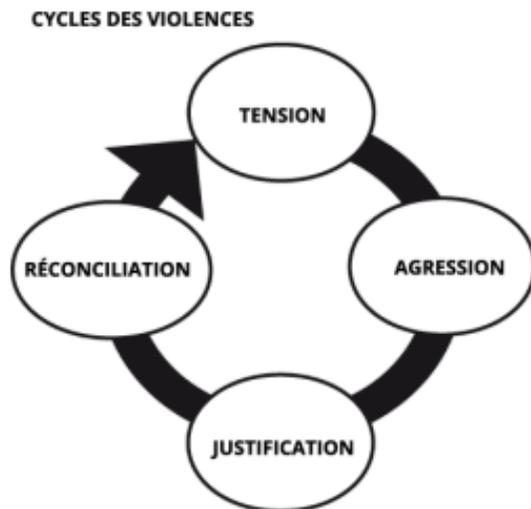


Figure 1. « Une spirale infernale ». Le graphique réalisé par *Déclic Violence* 2023.

En conformité avec les auteurs du schéma ci-dessus (cf. *Déclic Violence*, 2023), la violence conjugale passe par quatre phases. Si nous les observons plus en détail, **1) la tension** s’instaure par le climat inquiétant de la menace d’une crise à venir. La victime fait face à des accès de colère (ou à une réaction démesurée de l’agresseur) qui peuvent être augmentés ou causés par la prise des substances addictives. La victime s’efforce d’éviter la menace de violence et de dissiper la tension. Elle accepte souvent une certaine culpabilité de cette situation dont elle n’est, en aucun cas, l’instigatrice. **2) L’agression** ou, ailleurs, **la crise** (Ville Vieux-Condé, 2021, 1) est la réalisation de la première phase : il s’agit de toute sorte de violence, à savoir physique et/ou psychologique. Il est donc question d’une atteinte à l’intégrité de la personne ; la victime ressent de la honte, l’humiliation et l’impuissance (cf. *Déclic Violence*, 2023, Ville Vieux-Condé, 2021, 1). Pourtant, elle arrive à pardonner l’agresseur (elle s’accuse fréquemment ou elle nie la possibilité d’une aide extérieure) à cause d’un aveuglement perceptif ou amoureux.

Par conséquent, l’agresseur ainsi que la victime tentent de justifier l’agression vécue, d’où **3) la justification**. L’agresseur minimise son implication, il « minimise les faits et rejette la responsabilité sur la victime » (Ville Vieux-Condé, 2021, 1). Ce déni renforce le sentiment de la culpabilité qu’éprouve la victime. Cette dernière « essaie de comprendre la situation ; elle doute de ses propres perceptions et se sent responsable de la situation » (*Déclic Violence*, 2023). Par la suite, « elle doute et pense que la violence cessera si elle change de comportement » (Ville Vieux-Condé, 2021, 1). La victime, convaincue de sa faute (ce qui consolide la mise en place du mécanisme du cercle vicieux), entreprend des gestes vers une réconciliation.

Pendant **4) la réconciliation** ou *lune de miel*, souvent consécutive à des blessures physiques, l’agresseur essaie de se faire pardonner (parfois, pour éviter que la victime dépose plainte contre lui) : il « promet de ne pas recommencer » (Ville Vieux-Condé, 2021, 1), « parle de thérapie ; il ressent la peur de l’abandon » (*Déclic Violence*, 2023). La

dénomination de la lune de miel réfère à une accalmie temporaire d'où la victime puise son espoir d'une possible amélioration. Cette phase contribue également à l'aveuglement de la victime et à l'idéalisation de l'agresseur.



Figures 2 et 3. Afin de donner les visages concrets aux violences conjugales, citons deux cas particulièrement atroces qui ont soulevés de vives réactions publiques. Sur la première photographie, nous voyons Chahinez Daoud (31 ans au moment des faits, mère de trois enfants, tuée le 4 mai 2021 par son mari (avant le meurtre, la femme a déjà porté plusieurs plaintes contre lui et se trouvait en cours de séparation de l'époux violent). Le mari lui a tiré dans les jambes en pleine rue de Mérignac (Gironde), puis il l'a aspergée d'un liquide inflammable et a mis le feu à son corps, Chahinez est morte brûlée vive. L'homme a exprimé la volonté de « la torturer pour se venger de la souffrance endurée » (Djouder, S., *L'Avant-Garde*, 2021). Shaïna Hansye apparaît sur la deuxième photographie : Shaïna, victime d'un garçon de 14 ans, d'abord charmeur et attentionné, est obligée de se photographier nue sous contrainte et d'avoir un rapport sexuel avec lui que le garçon filme et rend public sur les réseaux sociaux. Puis, l'agresseur lui tend piège et, à 13 ans (le 31 août 2017), Shaïna subit le viol collectif que, de nouveau, le garçon diffuse sur les réseaux. Dès lors, Shaïna devient victime du cyberharcèlement et de menaces de mort de la part de l'agresseur. En été 2019, un autre garçon de 17 ans profite de sa « mauvaise réputation » que, injustement, Shaïna a acquiescé à la suite du dénigrement sur Internet. Quand la fille lui annonce d'être enceinte de lui, (lors d'un faux rendez-vous) le jeune homme la poignarde plus de 15 fois, met le feu à son corps par le briquet et laisse brûler la fille avec le cabanon du jardin ouvrier (où ils avaient l'habitude de se rencontrer) afin de simuler l'incendie et effacer les traces de son crime. Shaïna Hansye est assassinée le 25 octobre 2019 à Creil (l'Oise), elle n'a que 15 ans.

Pourquoi ne part-elle pas ?

Des observateurs extérieurs se posent fréquemment la question pourquoi la victime ne quitte pas l'agresseur et/ou le domicile conjugal où elle se sent constamment menacée, voire en souffrance. La structure circulaire que nous venons de présenter éclaire la difficulté d'échapper d'une relation basée sur des abus du pouvoir. Si nous observons, à titre d'exemple, l'un des derniers traits évoqués du mécanisme des violences conjugales, à savoir, la perte de l'abandon, nous nous rendons compte que celle-ci s'avère biunivoque. Par son comportement, l'agresseur agit comme une marionnettiste, considérant la femme comme sa création qui n'est pas susceptible d'exister sans lui. En tant que telle, l'agresseur perçoit la femme comme son appartenance dont il restreint l'individualité et la prive de ses libertés. Par conséquent, 1) elle sous-estime elle-même et se sent indigne d'être aimée ; il a réussi à la persuader qu'elle ne trouverait plus l'amour, car elle ne le méritait pas. 2) L'homme se venge de sa « marionnette » quand elle reprend sa vie sans lui et se libère de son emprise : il se venge d'être refusé et/ou il se venge quand la femme prend des

décisions qui ne sont pas conformes à ces propres désirs (par exemple, quand la femme refuse, contre sa volonté, de se faire avorter, quand elle menace de porter plainte contre lui, etc.).

L'autre obstacle au départ découle de « l'incompréhension de l'entourage et des professionnels » (Ville Vieux-Condé, 2021, 1). Pour ce qui est de l'entourage, la victime s'en voit séparée par l'emprise grandissante de l'auteur des violences ou ce dernier influence l'opinion des proches par son jeu de charme. Or, les agresseurs, décrits comme personnages à deux faces, font preuve, à huis clos du foyer, d'un comportement que personne ne leur soupçonne. Par exemple, en zones rurales, la scène des violences est naturellement séparée de manière spatiale, mais en même temps, comme le révèle un des témoignages sur *TV5 Monde*, une personne honorable, connue de tout le monde, qui exerce une fonction au sein de la communauté, jouit d'une protection des apparences, forgée par l'opinion publique (cf. *TV5 Monde Info*, 2022) contre laquelle le témoignage de la femme paraît difficilement croyable.

L'incompréhension des autorités et des institutions s'ajoute à celle des proches. Les médias dénoncent fréquemment des manquements dans la protection de la victime de la part des institutions, auxquels s'ajoute parfois même l'incompréhension du comportement de la victime qui s'avèrent ambivalents aux yeux des soignants et autorités : nous l'avons esquissé dans la phase de lune de miel. Lors de cette étape, il arrive que la femme retire sa plainte et revienne sur ses paroles en redonnant une autre chance à son bourreau. Outre l'idéalisation du partenaire, il y a tout un mécanisme des obstacles qui rend le départ difficile, voire impossible. En conformité avec *Déclat Violence*, nous pouvons énumérer certains de ses aspects comme suit : « 1. le souhait de maintenir une cellule familiale et une relation affective ; 2. la peur des représailles ; 3. la perte d'autonomie, la perte de confiance et la peur de l'inconnu ; la stigmatisation : la peur du jugement des autres ; 4. l'isolement social : le manque de soutien des amis et de la famille ; 5. la dépendance financière ; 6. l'amour et l'espoir que la situation va s'améliorer » (*Déclat Violence*, 2023). En plus, la rupture, douloureuse dans toutes les circonstances, aggrave le risque du féminicide et, eu égard au Moi amoindri de la victime, elle mène à une extrême fragilisation psychologique. Celle-ci se manifeste, par exemple, par la dépression, le stress post-traumatique, voire le suicide.

Le populaire talk-show *Ça commence aujourd'hui* (France 2, présenté par Faustine Bollaert) a dédié plusieurs émissions aux violences conjugales. L'un des épisodes a été entièrement consacré au supplice des adolescentes (l'émission du 25 de novembre 2022, intitulée « Adolescentes, elles ont été victimes de violences conjugales ») qui, à leur âge, ne se rendent même pas compte qu'elles subissent des violences conjugales. À l'instar de l'illustration des derniers points évoqués, nous pouvons répéter le témoignage de Capucine qui a vécu l'emprise à long terme : « J'étais tellement manipulée, j'avais plus aucune confiance en moi, il me brisait complètement, que je le croyais quand il disait que, de toute façon, je retrouverais plus personne, [...] que [...] j'étais nulle, j'étais moche » (Capucine, *Ça commence aujourd'hui*, 2022). La victime finit par accepter la vision imposée par l'agresseur de sorte qu'elle craint de l'abandonner pour ne pas se retrouver toute seule. Puis, c'est le tour de Juliette d'exemplifier, par les souvenirs de ses souffrances, la peur

des représailles, car elle a été soumise à des menaces particulièrement violentes. Ses parents se sont rendu compte de son changement physique ainsi que psychologique, pourtant, à cause de la peur, elle ne cessait de protéger son agresseur : « mes parents me posaient des questions, parce que j'étais plus moi-même, j'étais éteinte [...], mais je n'ai rien dit, j'étais terrorisé, par lui, il m'a menacé. [I]l a menacé de tuer mon chien, de tuer ma petite sœur qui avait huit ans, de détruire les biens de mes parents » (Juliette, *Ça commence aujourd'hui*, 2022). Juliette a finalement réussi à quitter son agresseur (son père a été muté) et décrit l'état de la désolation psychologique qui s'ensuit à la rupture : « j'avais plus de personnalité, j'avais plus de goûts, plus d'envie, il me dictait ma vie depuis un an, je n'étais plus moi-même, je n'avais plus rien » (Juliette, *Ça commence aujourd'hui*, 2022).

Portrait-robot d'un homme violent

Les témoignages cités prouvent que des violences conjugales peuvent surgir à n'importe quel âge, chez n'importe qui. Les filles s'accordent que, quand on devient victime des violences conjugales qui commencent subrepticement par des attaques verbales et, de manière très subtile, s'invitent au quotidien du couple, on s'identifie très mal avec les campagnes contre les violences conjugales. Capucine dit à ce propos : « Pour moi, ce n'était pas une violence conjugale, [en ce qui la concerne] je pensais à des choses hyper violentes [...] Je me disais, c'était pas normale, mais en même temps, c'était pas la violence qu'on voit dans des campagnes de prévention » (Capucine, *Ça commence aujourd'hui*, 2022). Le journaliste Mathieu Palain confirme cet avis en ajoutant que nous nous forgeons des stéréotypes d'un homme violent, alors que l'agresseur peut se cacher à l'intérieur de n'importe qui de notre entourage. Il est souvent impossible de le reconnaître à première vue : « certains sont violents, ils disent qu'ils sont impulsifs au quotidien, les autres le nient. [D'aucuns se trouvent] dans un cycle de déni perpétuel et ils disent : moi, je l'ai jamais frappée alors que les condamnations s'accumulent » (Palain, M., *France Culture*, 2020/1).

Mathieu Palain a réalisé une série de reportages *Des hommes violents*, diffusée sur *France Culture*, où il a suivi, à Lyon, douze hommes condamnés par la justice pour violence conjugale « avec des circonstances et âges différents [, mais, en fin de compte,] les faits sont les mêmes » (Palain, M., *France Culture*, 2020/1). Il participe avec eux, pendant cinq mois, à un groupe de parole dans le cadre du Service pénitentiaire d'insertion et de probation dont le but est de « les empêcher de récidiver » (Palain, M., *France Culture*, 2020/1). Ils y sont accompagnés par deux conseillères pénitentiaires, Laurence et Béatrice, qui essaient, avant tout, d'inculquer aux hommes un bon fonctionnement du couple. En définissant les violences conjugales, les deux conseillères les comparent à un virus (Palain, M., *France Culture*, 2020/2), vu que les agresseurs imitent souvent des violences de leurs pères. Soit, ils agissent inconsciemment, soit, ils les incluent dans leur conception de la virilité et, par extension, du couple et ce schéma d'imitation concerne également les victimes : les filles, ayant vécu des antécédents des violences dans leur enfance, deviennent, par la suite, des proies plus faciles (Palain, M., *France Culture*, 2020/2). Ce mécanisme « génétique » révèle également une « extrême pauvreté affective depuis

l'enfance » (Palain, M., *France Culture*, 2020/3) qui structure, par la suite, l'identité d'un individu et toutes ses interactions interpersonnelles.

Au sein des interactions interpersonnelles, ce qui se répète chez les condamnés, c'est qu'ils rejettent la faute sur les femmes : « quand on est agressif, il faut être logique : c'est qu'en face quelqu'un est devenu agressif. C'est la femme qui cherche, des fois. » (Palain, M., *France Culture*, 2020/2). Cet avis peut justement copier des schèmes de l'éducation que les hommes reprennent de leur enfance. D'autres dénoncent, cependant, un changement plus profond qui touche la société entière. Il est question du changement des mœurs : il leur semble que la femme a acquis plus de liberté (ils mentionnent, à titre d'exemple, le mouvement #Metoo) et, d'après leurs dires, les hommes se sentent menacés dans leur identité d'homme et parlent d'un déséquilibre au sein du couple qu'ils tâchent de remédier par la force physique. Un des hommes du groupe pense que les femmes d'aujourd'hui désirent une vengeance après des siècles de l'oppression et de violence : « La vengeance est glacée. Les femmes ont repris le dessus. Elles se sont tellement fait marcher dessus que maintenant elles veulent nous marcher dessus » (Palain, M., *France Culture*, 2020/2). De là, un autre sujet dérive : la justice. Afin de se débarrasser de sa culpabilité, un homme du groupe affirme que « aujourd'hui, dès qu'il y a une petite histoire, on appelle les flics [...] Une fille aujourd'hui, dès qu'elle est en conflit avec son copain, elle se cache derrière la justice, immédiatement » (Palain, M., *France Culture*, 2020/2). Comme nous l'avons vu ci-dessus, ce procédé de la part de la victime s'avère très compliqué, il n'est que le dernier recours avec, parfois, de lourdes séquelles.

Afin de concrétiser ses portraits des auteurs des violences conjugales, Mathieu Palain prête beaucoup d'attention au cas de Franck (Palain, M., *France Culture*, 2020/3). Franck, en suivant le schéma inculqué dès son enfance, battait régulièrement sa femme et avoue de manière directe : « je pensais que la femme, ça se tapait tout le temps, parce que moi, j'étais habitué. Mon père tapait ma mère tous les soirs, tous les midis, tous les quatre heures. Moi, je croyais que c'était une habitude qu'on prenait » (Palain, M., Franck, *France Culture*, 2020/3). Avec ce modèle en tête, il se dit surpris quand la police a procédé à son arrestation pour coups et blessures. Dans son cas, deux autres éléments importants interviennent : en conséquence d'une grande pauvreté affective de son entourage familial, il se réfugie, dès ses 14 ans, dans l'alcool qui ne cesse de lui fournir, au cours de sa vie, une échappatoire de la réalité. Mais il y a une autre chose : Franck a connu plusieurs problèmes importants dans sa vie : il a souffert d'une rupture d'anévrisme, ce qui l'a rendu partiellement handicapé, ensuite il a perdu son travail et se disputait violemment avec son voisin. Les violences conjugales lui servent de la soupape de toute cette tension accumulée ; comme il le résume lui-même, « il y a [...] le stress, après il y a la consommation. [...] Quand je bois, je ne me reconnais pas » (Palain, M., Franck, *France Culture*, 2020/3). Franck approfondit cette dichotomie par une comparaison simplette, mais éloquente : « je suis gentil comme un ange. [...] Je suis un ange et puis je suis un diable » (Palain, M., Franck, *France Culture*, 2020/3). À la suite de la consommation, il devient violent et arrête de se contrôler, mais sans alcool, il ne ferait jamais de mal à sa femme. Au cours du programme, il a répété à plusieurs reprises qu'il voulait renouer avec sa femme qu'il considérait comme l'amour de sa vie (mais jamais il n'a pleinement réalisé ce qu'elle avait vécu pendant des décennies de leur coexistence), qu'il désirait changer

pour elle et pour sa famille, ce qui constituait sa plus grande motivation. Pourtant, à la fin du groupe, la femme de Franck lui a annoncé qu'elle ne voulait pas que l'interdiction d'entrer en contact ainsi que celle de revenir à domicile soient levées et que leur relation était finie (Palain, M., *France Culture*, 2020/3).

En tenant compte de ce que nous venons d'ébaucher, nous pouvons esquisser un portrait-robot d'un homme violent. Ses traits se conditionnent mutuellement et l'un dérive de l'autre : 1) il est manipulateur. Il manipule sa victime pour la soumettre à sa volonté et de la façonner jusqu'à ce qu'elle perde la sienne. D'où ressort également son double jeu social qui, en étant protégée par la victime, se décèle très difficilement. 2) Il ne considère pas la femme comme son égale. 3) Il réagit de manière disproportionnée et n'admet rien qui ne lui convienne. 4) Il nie son implication dans les violences conjugales et minimise sa culpabilité. 5) Il agit souvent sous l'emprise de l'alcool ou d'une substance toxique. 6) Il y a parfois un élément déclencheur, le plus fréquemment le licenciement et le chômage (celui-ci peut également entraîner la consommation excessive d'alcool), qui blesse la confiance de l'agresseur.

« Vous n'êtes pas (les) seules » : témoignages des personnages médiatiques

Comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, «contrairement à certaines croyances de sens commun, tous les milieux sociaux sont impliqués» (Le Laurain, S., Fonte, D., Graziani, P., Lo Monaco, G., 2018, 215) ; ce message a été souligné également par différents personnages médiatiques. Étant donné que les violences conjugales représentent un thème d'une actualité brûlante, il s'avère nécessaire de les inclure dans les arts et dans le discours médiatique. Comme le remarque avec justesse le journaliste Maxime Guény dans le populaire talk-show, *Touche pas à mon poste*, qui atteint un très large public : ce ne sont pas « tant les campagnes gouvernementales qui font libérer la parole, mais c'est ce genre de témoignages [...] On s'y reconnaît, c'est une parole sincère, juste, vrai » (Guény, M., *Touche pas à mon poste*, 2021). En l'occurrence, il s'est référé au récit de Camille Lellouche (1986), chanteuse et humoriste, dont le cas a fait couler beaucoup d'encre en 2021. En 2021 et 2023, c'était le tour de Barbara Pravi (1993), finaliste de la compétition Eurovision, de révéler son témoignage.

Les deux auteures et chanteuses transmettent communément le message qu'aucune des victimes n'est pas seule et du pouvoir libérateur de la parole sous toute sa forme. Barbara Pravi incite les femmes par la parole mi-chantée, mi-récitée qui s'approche du rap dont la tonalité s'inscrit, par son essence, « au service d'un engagement » (Béru, L., 2011, 67) et dénonce « une réalité sociale difficile » (Béru, L., 2011, 67). Camille Lellouche, comme nous le verrons plus loin, livre une confession intimiste par laquelle elle désire se libérer du fardeau du passé et aider celles qui n'y arrivent pas encore.

Musique et parole, libération de soi par la création

Avant de nous dédier aux deux chanteuses, il convient de rappeler la valeur curative de la musique et de la parole au sein de la création artistique. Dans la théorie de Didier Anzieu, la musique (accompagnée de la parole) aide à la (re)construction du Moi (surtout en bas

âge ou dans des cas de souffrance qui l'altère). Anzieu compare l'être à des couches perméables qui s'interposent entre le vrai Moi (un certain noyau de l'existence) et la réalité. L'enveloppe sonore représente une de ces couches ; l'enveloppe compose des « structures frontalières du Moi » (Castarède, M-F., 2001, 18) dans lesquelles il reconnaît trois fonctions 1) elle voile le Moi et aide à l'unifier, 2) « barrière protectrice du psychisme », 3) « filtre des échanges et d'inscription des premières traces » (Castarède, M-F., 2001, 18). Sophie Boucheix perçoit l'enveloppe « dans la relation et l'interdépendance qu'elle met en œuvre entre l'enveloppe psychique, sensorielle et sonore » (Boucheix, S., 2017, 4). Ainsi, la définition met en relief le caractère dynamique du contenant et de son contenu où les deux composants s'avèrent soumis à des changements incessants : « L'enveloppe sonore est une enveloppe en mouvement, une matrice de possible, de devenir, d'autre, de différent » (Boucheix, S., 2017, 20). En formulant son concept de l'enveloppe sonore, Didier Anzieu y ajoute la notion du bain sonore qui crée un contenant thérapeutique enveloppant le Moi ; il « revêt les traits d'un environnement sonore bienveillant et bon. [II] s'exprime par la matière même du son comme vecteur d'émotions, de sensations, d'affects » (Boucheix, S., 2017, 8). Vu sous cet angle, la musique peut donc fonctionner comme médiateur de la guérison et de la verbalisation du ressenti.

Étant donné qu'Anzieu utilise l'image des enveloppes pour comprendre le psychisme, la peau y est également incluse comme toile de projection de la réalité et, dans la même mesure, de l'intérieur. La musique est, par conséquent, capable de compléter, en d'autres termes, d'envelopper la peau fragilisée (en l'occurrence, par des coups assésés). Dans le sillage de Didier Anzieu, Marie-France Castarède rappelle la mélodie proustienne qui laisse ressurgir les souvenirs : « elle suscite encore plus le souvenir et l'attente, moments dont notre vie psychique est tissée, à l'image du phénomène transitionnel » (Castarède, M-F., 2001, 27).

La transition dont parle Marie-France Castarède est due aux plusieurs aspects de la reconnaissance : de la transition temporelle (entre le vécu du passé, du présent et de l'avenir ; quand l'auditeur envisage l'avenir, la musique est susceptible d'acquérir la valeur cathartique) ; de la transition de l'enferment intérieure à une prise de conscience, à une unification du Moi fragmenté par le vécu traumatique, etc. En plus, comme le nomme Catherine Guesde, la musique provoque « un mouvement intérieur qui fait que nos émotions sont agitées » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022). Nous projetons dans la musique notre propre expérience vécue qui nous revient multipliée, apaisée ou de manière traumatique par les sons auxquels réagit tout notre corps. Ce qui témoigne de « une forme d'appropriation » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022), modelée par l'expérience individuelle.

Les chansons que nous commenterons dans les sous-chapitres suivants viennent également accompagnées des paroles, ou bien de la mise en parole de la souffrance vécue. Même si la parole possède une valeur libératrice indéniable, Guesde, en emboîtant le pas à Rousseau, y oppose la musique et la mélodie qui ont la capacité de nous affecter de manière immédiate, car elles sont « naturelles des émotions » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022). Pourtant, « les deux interfèrent et se renforcent, dans les deux cas, ils renforcent l'expression » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022).

À titre d'illustration, Caroline Guesde rappelle le projet (ainsi que le pseudonyme) *Lingua Ignota* de l'artiste Kristin Hayter (1986), multi-instrumentiste et chanteuse américaine, qui utilise un « mélange de metal, de noise, de folk et musique néoclassique [afin] d'exorciser un passé trouble et particulièrement douloureux, notamment marqué par la violence domestique » (Jeff, *Goûte Mes Disques*, 2022). *Lingua Ignota* est le terme utilisé pour la première fois par sainte Hildegarde de Bingen pour rapprocher son expérience mystique qui semble échapper aux moyens communs du langage humain. Certaines expériences échappent, par sa cruauté et le traumatisme consécutif, à l'expression et il paraît impossible aux victimes de les transmettre en mots. Pour cette raison, Kristin Hayter utilise « la violence sonore pour retourner la violence subie [, il s'agit de] la réaction à la maltraitance, à la violence conjugale » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022). Le principe consiste, par des cris, par une musique tonitruante, en bref, par une violence sonore, à « retourner la violence [par les moyens] permis par le vocabulaire artistique » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022). Une telle expression musicale permet d'amorcer une libération du ressenti traumatique, ainsi qu'une dénonciation prétendant montrer les horreurs auxquelles une personne peut être soumise. Et Caroline Guesde d'ajouter : « plus l'émotion est forte, plus elle se manifeste corporellement » (Guesde, C., Mosna-Savoie, G., *France Culture*, 2022). L'affirmation est valable à double sens : d'un côté, la musique est censée réagir à une émotion et la transmettre à l'auditeur, l'émouvoir pour qu'il se sente concerné dans un jeu de la mimésis. De l'autre côté, l'auditeur retrouve dans la chanson son propre vécu qui fait réagir tout son corps et l'affecte à l'avenant de son expérience personnelle.

Camille Lellouche : des mots de dénonciation difficiles à prononcer

Eu égard à sa popularité, plusieurs médias ont rediffusé le témoignage de Camille Lellouche : dans l'émission *Sept à Huit* (diffusée sur TF1), la chanteuse raconte un monde solitaire où elle est enfermée, voire emprisonnée avec son agresseur. Celui-ci est son premier amoureux, donc il influence forcément sa vision du couple et d'elle-même. Ce qui est très touchant dans son récit, c'est l'usage des contrastes du monde adulte et de l'enfance, de l'amour (corrélativement de la protection, puisqu'elle ne cesse de protéger son agresseur par des récits mensongers) et la cruauté qu'elle reçoit en retour. Ce qu'on voit également au moment de sa pire agression : elle portait un pyjama à motifs ours et commente : « j'étais jeune [...], je faisais que prier pour ne pas mourir [...], je suis là comme une petite fille, je suis une enfant » (Lellouche, C., Crespo-Mara, *Sept à Huit*, 2021). Au cours de cette description, elle se souvient, même après des années, de chaque détail et avoue l'envie de tuer l'homme qui l'inflige des humiliations atteignant la constitution de son identité : « je pense à des femmes qui ont tué leur mari violent. [Or,] d'un coup, le cerveau vrille parce que tu arrives à un point de non-retour [...] À ce moment-là, vraiment, si j'avais une arme, je pense que je l'aurais tué. C'était, en fait, après ça, tu vas me tuer, donc, c'est soit toi, soit moi » (Lellouche, C., Crespo-Mara, *Sept à Huit*, 2021). Malgré la peur constante pour sa vie et toutes les souffrances endurées (« toutes les formes de la violence qu'une femme peut subir, je les ai subies »), elle n'arrive pas à se libérer de cet engrenage de violences et c'est finalement sa mère qui l'arrache du cercle vicieux en l'envoyant étudier à l'étranger. Dans cette distanciation de l'agresseur (qui,

souffrant de la crainte de l'abandon, désire se faire pardonner et la supplie de rentrer), elle peut récupérer sa vie d'une jeune adulte et se reconstituer.

« N'insiste pas », monde solitaire du drame intérieur

À la réminiscence de cette relation toxique, Camille Lellouche dédie la chanson « N'insiste pas », accompagnée d'une vidéo minimaliste, accessible sur *YouTube* (avec plus de 13 millions de vues en juillet 2023). Lors de son entretien, elle a exprimé la nécessité de la transition du vécu en paroles pour que les autres puissent se reconnaître dans son récit. En même temps, elle admet que raconter les souffrances vécues « fait à son corps revivre des choses, la chanson m'abîme, elle me fait plus de mal que du bien » (Lellouche, C., Crespo-Mara, *Sept à Huit*, 2021).

La réalisation, ce piano-voix en larmes, donne l'impression d'assister à une confession qui provoque un malaise chez son spectateur, se sentant concerné comme témoin d'une violente tragédie. Ce sentiment paraît renforcé par l'usage insistant des impératifs au deuxième personne du singulier ; des prises de vue sur la chanteuse, seule face à son microphone, évoquent un soliloque envers l'agresseur qui impose à la femme un enfermement psychologique dans un monde solitaire dont les règles sont imposées par lui-même. Il ne cesse de lui poser des obstacles dans son évolution et dans son être puisqu'il ne veut qu'elle s'échappe de son emprise : « quand je me lance et que tu penses m'arrêter » (Lellouche, C., « N'insiste pas », 2021) ; pourtant, elle amorce la libération et assume ces choix de vie à l'encontre du désir de l'agresseur : « N'insiste pas sans toi j'avance et je ne te laisse plus le choix [...] je veux enterrer tes regrets ». Elle se rend compte du caractère de son agresseur (elle esquisse avec justesse le jeu manipulateur de l'agresseur qui profite de l'amour idéalisé, aveuglant la victime : « C'est ce que tu me disais tous les jours/Ce que je voulais c'était ton amour/N'insiste pas quand je t'empêche/De poser tes mains sales sur moi/N'insiste pas t'es dangereux/Putain tu cachais bien ton jeu ») et arrive à nommer les violences que l'homme lui inflige, mais tout ce processus de la libération s'avère extrêmement douloureux.

Les paroles présentent une gradation qui correspond à l'escalade des violences conjugales et, à l'avenant, à la fragilisation psychologique de la victime : « je te dis que tes gestes ont parlé [...], j'ai plus confiance, j'arrive plus à te pardonner/J'ai trop souffert et ta violence a fini par me briser, [...] Tu m'as cassé la gueule/T'as dit que tu m'aimais/Tu m'as cassé la gueule/Aujourd'hui je m'en vais ». Par ces vers du refrain, l'auteure met en contraste l'amour face aux coups et blessures en soulignant le caractère malsain et contradictoire de la relation basée sur des violences (« T'as dit que tu m'aimais/Tu m'as cassé la gueule »). Même si la femme trouve la force de sortir de ce cercle vicieux, elle en restera à jamais brisée et en gardera des séquelles au moins au niveau de ses souvenirs, susceptibles de faire ressurgir le trauma à n'importe quel moment.

Barbara Pravi, décrire le malamour

L'auteure, compositrice et interprète Barbara Pravi (1993) a également raconté l'histoire de son premier amour, vécue à l'âge de 17 ans, marquée par les violences conjugales. En

repensant plus tard au mécanisme pathologique sur lequel reposait cette relation, elle se souvient de sa difficile quête identitaire pendant l'adolescence quand, d'après ses souvenirs, elle avait « sensation d'être complètement bête, [qu'elle ne] comprenait rien aux codes sociaux » (Martin, J., Pravi, B., *France TV Slash*, 2023), elle séchait les cours et elle avait en elle une « sauvagerie rebelle » (Martin, J., Pravi, B., *France TV Slash*, 2023). Avec ces sentiments de l'incertitude et de la faible confiance en soi, elle a rencontré un garçon qui traînait à la gare : cette rencontre lui rappelait des histoires romantiques des films américains. La sienne s'enfonce dans une fascination erronée, puisque considérée comme susceptible de compléter le manque existentiel : « c'était la première personne qui m'a dit que j'étais jolie, que je lui plaisais et, en fait, c'était un garçon qui m'a frappé pendant assez longtemps et je suis restée » (Pravi, B., *Konbini*, 2023).

En conséquence de la faible estime de soi et des modèles tirés des films naïfs, elle se sent incapable de vivre sans lui. Après les premiers coups, elle rejette toute la culpabilité sur soi et tente de se faire pardonner : en se demandant « comment je vais vivre s'il n'est plus là, [...] je vais me faire pardonner. Je reviens le lendemain avec des tulipes jaunes pour m'excuser. J'étais persuadé que c'était ça l'amour » (Pravi, B., *Konbini*, 2023). Malgré tout, c'est finalement, elle qui arrive à arrêter la spirale de l'emprise psychologique : après un coup extrêmement violent, suivi d'une chute qui a pu entraîner sa mort, l'artiste s'est rendu au commissariat. Ce fait n'était pas, de prime abord, motivé par le fait « que je [sois] convaincue que c'était grave, mais parce que j'étais convaincue que si je mettais pas des barrières à cet espèce d'amour fou, je reviendrai sans cesse ». (Pravi, B., *Konbini*, 2023). L'idée de cet éternel retour rappelle le cercle des violences conjugales que nous avons illustré ci-dessus.

Étant donné que la relation était censée remplir le vide existentiel, le départ ne s'avère qu'une solution éphémère : Barbara Pravi parle, en l'occurrence, d'un engrenage psychologique ancré dans la faible estime de soi et avoue répéter ce schéma plus tard avec une autre personne : « quand quelqu'un me donnait de l'intérêt, je me disais, c'est cette personne et je me donne corps et âme pour elle [,] la résilience commence quand tu commences à entrevoir des mécanismes [...] Il est très difficile de s'en sortir si tu ne les comprend pas » (Pravi, B., *Konbini*, 2023). Grâce à sa propre expérience, la chanteuse décrit avec exactitude les traits de l'agresseur, présentés ci-dessus. Elle nomme, avant tout, 1) un double jeu des apparences, accompagné d'un changement physique : « les gens qui sont violents psychologiquement, ils changent de visage, ils changent [...] même d'attitude. [...] C'est des petits choux, et puis, en fait, dans l'intimité, ça devient des monstres, il y a vraiment une transformation physique réelle » (Pravi, B., *Konbini*, 2023). Ce changement connote une perte l'humanité, ou bien, une animalisation d'un homme violent qui arrête de se maîtriser et de contrôler ses réactions. 2) L'abaissement de soi d'où dérive l'aveuglement et, par conséquent, l'idéalisation et la volonté de protéger l'agresseur : « tu essayes de protéger l'autre, c'est ça qui est fou, tu es prête à protéger un mec qui t'insulte, un mec qui te pousse, un mec qui te jette des trucs dans la tronche, mais toi, tu te protèges pas » (Pravi, B., *Konbini*, 2023). 3) L'isolement social : « j'étais terrorisé par ce mec-là. Je voyais plus mes amis, enfin, il y a tout ce système d'isolement ». La seule solution de s'échapper de cet engrenage, c'est de « couper les

ponts à vie » (Pravi, B., *Konbini*, 2023), donc d'arrêter toute l'emprise exercée par l'agresseur.

En conclusion du reportage pour le site *Konbini*, elle fait part de sa conviction que ces expériences rendent toutes les femmes qui en souffrent/ont souffert surhumaines et surpuissantes : « nous avons vécu tellement de choses qui nous sont mises plus bas que la terre, on arrive à se reconstruire par-dessus de ces plaies-là et on devient une femme surpuissante, parce qu'on est consciente de tellement de choses de la vie, on les a tellement dépassées et ça s'appelle la résilience » (Pravi, B., *Konbini*, 2023).

Cette surpuissance de la résilience et de sa volonté d'aider les autres transparaît dans ses compositions. Ces chansons parlent souvent de l'émancipation, du pouvoir au féminin et dénoncent des diktats imposés par la société (voir notamment la chanson « Kid »). Quant aux violences conjugales, l'auteure en parle le plus explicitement dans la chanson « Notes pour tard (réécriture) x Le Malamour » (2019). Le clip vidéo, accessible sur *YouTube*, travaille l'idée que la victime n'est pas seule : à la chanteuse, plusieurs femmes, vêtues de chemises semblables à motifs rouges qui rappellent les taches de sang, s'ajoutent successivement et l'accompagnent lors d'une ascension sur les escaliers en colimaçon. Leur structure n'est pas sans rappeler la spirale des violences conjugales, pourtant l'idée de l'ascension commune présage l'espoir d'une issue, ou bien, l'espoir que la victime peut de nouveau remonter.

Même si les femmes se rassemblent pour une cause commune, Barbara Pravi chante leur caractère unique, leur puissance dont elle a parlé dans l'entretien : « Tu es trop forte, tu es trop belle, tu es trop importante » (Pravi, B., « Notes pour trop tard (réécriture) x Le malamour », 2019). Cette phrase, telle une auto-affirmation, se répète deux fois et s'approfondit par la volonté de se libérer de la prison intérieure où la femme est enfermée par la perception fautive : « Laisse personne croire que c'est de ta faute, que tu as mérité la violence/Stoppe l'influence, qu'elle soit des gens toxiques qui évolueront près de toi ». Au niveau métatextuel, la chanson réfléchit sur le pouvoir des paroles, elle est un message d'encouragement et de l'ouverture de la parole : à part sa structure naturelle, elle montre le pouvoir de la parole en tant que moyen de blesser autrui à vie (« Et y a pas que les gestes qui feront des dégâts/Les mots seront comme des balles qui resteront bloquées en toi »), mais en même temps comme voie de la guérison (« N'aie pas peur d'en parler, n'aie pas peur de le dire/Fais-moi confiance, c'est en parlant qu'on commence à guérir »).

En tant que prise de parole, la chanson est une dénonciation, voire une plainte collective aux noms des autres femmes (représentées par la foule grandissante de la vidéo) contre les violences conjugales et un encouragement aux femmes maltraitées à partir : « S'il te fout une claque, faudra que tu te fasses la malle/S'il te touche alors que tu veux pas, faudra pas que tu trouves ça normal/L'amour et la violence ne font pas bon ménage/Surtout laisse rien passer, pour pas tomber dans l'engrenage/Il n'y a pas d'exception, pas d'excuses, c'est que du mytho/Une fois, deux fois, trois fois, n'attends pas celle de trop ». Toute description de la violence commise envers la femme trouve sa dénomination dans la strophe finale : il s'agit du « malamour », de la mauvaise conception d'une relation du couple basée sur un déséquilibre intolérable. Le malamour est « souvenir des coups qu'on prend pour des caresses/ [...] c'est un amour aveugle et sourd qui blesse ».



Figure 4. Camille Lellouche dans la mise en scène minimaliste de sa chanson « N’insiste pas ». La solitude de l’artiste face au microphone, dans un espace restreint dépouillé d’artifices, renforce le sentiment de la confession. **Figures 5 et 6.** Barbara Pravi en tant que porte-parole des femmes : elle les réunit et guide vers une ascension symbolique de leurs souffrances

Écrire la violence et la violence de l’écriture

À l’instar de la musique, l’écriture fournit des ressources thérapeutiques : elle libère la parole et, par conséquent, possède la capacité de faire ressurgir le trauma du patient ; dans le cas l’écriture artistique, le trauma se projette et résonne dans le vécu du lecteur. L’écriture ne jouit pas de l’immédiateté de la musique, pourtant, les images, que la narration en cours de son déroulement évoque, peuvent susciter plus de violence dans l’imaginaire de son lecteur. La psychanalyste Nayla Chidiac précise que « l’imaginaire semble se montrer plus apte à saisir l’ampleur des traumatismes. Le réel ondoyant n’a que le mot souvent dérisoire pour lui donner forme » (Chidiac, N., 2013, 121). Même si le mot semble parfois insuffisant face à l’horreur de la réalité, la force de sa description réside justement dans l’imaginaire.

Le philosophe Marc Crépon, caractérise la description des phénomènes violents par la « saturation des discours et saturation des images » (Crépon, M., *France Culture*, 2019). Une telle saturation prétend transmettre la violence au lecteur comme une « capture de l’attention » (Crépon, M., *France Culture*, 2019). Dans cette capture de l’attention, le lecteur se voit submergé par des images terrifiantes qui l’affectent dans une immédiateté perceptive et tente, sans vraiment le réussir, de se les réapproprier et de se les projeter dans son existence. Or, « le pouvoir de la littérature face à la violence, c’est de nous la rendre visible dans ses effets les plus concrets, plutôt que de s’interroger sur les causes » (Crépon, M., *France Culture*, 2019). L’écriture de la violence s’approche, donc, d’une mise en scène théâtrale qui impressionne et ne prétend pas présenter les causes (souvent introuvables, puisqu’il est question d’un comportement inhumain). De l’autre côté, cet accent sur les effets comporte un aspect positif : « l’œuvre garde, quel que soit le cas, une mission cathartique vers une évacuation des maux. Il ne s’agit plus seulement de donner du sens au non-sens, mais d’en créer » (Chidiac, N., 2013, 121).

Tel est également le rôle de deux romans qui seront présentés dans la dernière partie de la présente étude. Le roman *Darling* (1998) de Jean Teulé (1953-2022) raconte une histoire réelle d'une femme qui a subi toute sorte de violences, dépassant même l'imagination la plus débordante. Ensuite, nous nous concentrerons sur le roman *Dans la peau* (2021) de Florence Clerfeuille (1967) qui se construit autour du mécanisme du féminicide et de l'absurde volonté de dominer et d'anéantir autrui.

Rencontre avec Darling

Le roman *Darling* se lit difficilement, vu qu'il raconte des violences inouïes : le seuil de tolérance se voit dépassé à maintes reprises et le lecteur désire, plusieurs fois, abandonner sa lecture face à une telle quantité d'horreurs qui n'arrêtent pas de graduer. La protagoniste, Catherine Nicolle, surnommée Darling, rencontre l'écrivain Jean Teulé afin de lui raconter l'histoire de sa vie. Leur dialogue forme le cadre narratif, transcrit en italique sous forme d'un discours direct ; ce qui fait assimiler Jean Teulé à un thérapeute, à un démiurge, censé exposer à la lumière du jour ce que la femme avait vécu et révéler les horreurs jusque-là cachées dans son psychisme. De surcroît, ce cadre narratif ne cesse de rappeler que la terrible histoire, se déroulant devant nos yeux, est bel et bien réelle.

Les horreurs de la violence succèdent aux épisodes tragicomiques qui, pour leur teinte absurde, paraissent un fruit d'une imagination satirique. Cette irréalité apparente du grotesque, voire de la parodie donne l'impression, comme l'affirme avec justesse plasticien Edouard Rolland, « comme si l'événement n'avait pas eu lieu » (Rolland, E., *France Culture*, 2019). Or, une apparente légèreté narrative crée un décalage par rapport à la réalité. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer la scène quand Catherine invite l'auteur au déjeuner, au même moment, elle reçoit ses trois enfants placés dans des foyers d'accueil. En tant que dessert, elle achète un gâteau en forme de livre, puisqu'elle attend avec impatience la parution du récit de sa vie : « Pour le dessert, Darling a voulu nous faire surprise. Elle avait commandé à son pâtissier un gâteau rose en forme de livre ouvert – un peu comme ceux qu'on voit sur les pierres tombales. En lettres italiques vert amande, on pouvait lire écrit comme un titre "Darling". On a mangé du gâteau kirsché. Darling nous regardait nous goinfrer et nous enivrer d'elle. Océane [la fille de Darling] a repoussé sa part en disant : "J'aime pas". Tommy, [le fils atteint d'épilepsie] grognant, déchiquetait la sienne avec ses ongles, avec ses dents et en foutait partout évidemment » (Teulé, J., 2022, 218). Ce qui est censé représenter la vie, change immédiatement en mort (en l'occurrence, le gâteau qui rappelle les pierres tombales), par conséquent, la création et la nouvelle vie se voient toujours vouées à l'échec, ce qui est démontré par la réaction des enfants. Darling veut que tout le monde « s'enivre d'elle » : elle rêve d'une auto-mise en scène, toujours anéantie par les autres.

Quand elle raconte le reste du week-end au narrateur, elle commence par la constatation : « *Si je te parle lentement, là, c'est à cause des calmants...* » (Teulé, J., 2022, 219). La femme mentionne, entre autres, les tentatives de suicide réitérées de Tommy, fils épileptique marqué par la violence conjugale et la séparation de la mère : « Cet enfant veut absolument mourir à dix ans, à dix ans ! » (Teulé, J., 2022, 220). La violence encercle la femme comme une prison psychique dont il semble impossible de s'évader. À force de s'accumuler sans répit, elle finit par en être éreintée. Tout au long de la narration, le

lecteur ressent le désespoir du cercle vicieux qu'entraîne la violence et Darling finit par s'interroger ce qu'elle avait fait pour mériter toute cette souffrance : « - *Mais qu'est-ce que j'ai fait, moi, Jean, pour être condamnée à vivre tout ça ? Est-ce parce que le curé est mort à l'église quand j'avais trois ans que le bon Dieu m'en veut autant ? [...] Je suis fatiguée, Jean. Je suis fatiguée. [...] Moi-même, rien qu'à entendre la vie de Darling, je commence à avoir un vrai coup de pompe. Alors, à vivre pendant trente-deux ans... »* (Teulé, J., 2022, 221).

Une marque « légendaire » et la répétition des images obsédantes

La narration s'ouvre par une question simple, prononcée par l'écrivain : « *Comment se sont-ils rencontrés, tes parents ?* » (Teulé, J., 2022, 9). La réponse de Darling introduit le motif de l'animalité, de la comparaison de l'homme à l'animal : « *En amenant une vache au taureau. [...] Alors maman avait amené la vache et papa l'avait attachée à un arbre. Ils avaient mis le taureau et la vache ensemble et eux en avaient profité pour faire la même chose...* » (Teulé, J., 2022, 9). Le narrateur prête à la naissance de Catherine des circonstances néfastes qui la prédisposent à un destin tragique. L'histoire de la vie de la protagoniste commence même avant sa naissance sur « la Grande Saint-Luc, [qui] était depuis le Moyen Âge la plus importante foire aux bestiaux normande » (Teulé, J., 2022, 10). Dans le petit village normand, « il y avait soudain jusqu'à cinq mille bovins sur place de l'église et dans les rues alentour. Et cela finissait par inquiéter les autorités » (Teulé, J., 2022, 10). Vraiment, les animaux ne tardent pas à se basculer et « toutes les bêtes, soudain, affolées, fuirent au galop renversant tout sur leur passage et piétinant des gens » (Teulé, J., 2022, 9-10). La famille Nicolle réussit à se sauver indemne, pourtant, dès lors, la mère accuse le fœtus de la confusion du bétail (« - *Maman m'a souvent accusée d'avoir déclenché la panique à cette Saint-Luc de 65. Chaque fois qu'elle était en colère, elle me le reprochait : "Tu as toujours été une emmerdeuse ! Déjà deux heures avant ta naissance, tu as gâché la fête et fait chier le monde !"* » (Teulé, J., 2022, 16)). Cette accusation, proche d'une sorcellerie inculte, résonne aussi dans la condamnation que la mère prononce avant la naissance de sa fille : « - Je n'aime pas l'enfant que je porte. Après celui-là, je n'en aurai plus... Et ce fut là l'unique fois de son existence où elle affirma quelque chose à son mari sans lui demander son avis » (Teulé, J., 2022, 14). L'affirmation s'avère prémonitoire : elle montre la situation subordonnée de la femme, mais encore, le manque d'affection dont souffrira la fille tout au long de sa vie : « *On ne rigolait pas tellement à la maison. [...] Je n'ai presque pas de souvenirs de jeu avec mes frères. On ne jouait pas à la maison. – Vous faisiez quoi alors ? – On travaillait à la ferme. [...] On mangeait seuls sans les parents et maman venait nous border sans rien dire. C'est vrai que c'est un truc qui m'a manqué du côté des parents, l'affection...* » (Teulé, J., 2022, 27).

La fille vit et grandit dans une ambiance d'extrême pauvreté affective où aucun des enfants ne peut profiter de son enfance, car obligé de se rendre utile à la ferme. S'il ne fait rien de travers, il ne jouit d'aucune attention (violente) de la part des parents. Dans le cas opposé, il est exposé à des punitions exagérées. Là, à l'époque de son enfance, la comparaison de la fille à un animal ou à un esclave qui se concrétisera plus tard surgit pour la première fois. Au début de l'interminable liste de violences que Catherine a subi au cours de sa vie, elle se souvient de l'épisode du curé : « Lorsqu'elle était très jeune,

quelquefois, le jeudi, pendant que les deux fils aidaient la mère aux travaux agricoles, Georges emmenait sa fille avec lui, chez des fermiers, pour y acheter des vaches » (Teulé, J., 2022, 16). En étant toute petite, Catherine a, néanmoins, peur de grands animaux et son père l'envoie, entre-temps, à l'église : « - Pendant que je négocie les bestiaux, toi, file à la messe. Ça ne te fera pas de mal ! Et puis quand ce sera fini, tu me rejoindras dans la bétailière » (Teulé, J., 2022, 16). Pourtant, elle en revient plus tôt que prévu et le père la retrouve « buvant un Fanta orange qu'une dame lui avait offert [...] Le père surpris dit à Catherine – Déjà là, toi ? Tu n'es pas allée à la messe alors, désobéissante ? – Si, papa, mais quand le curé m'a vue, il est mort... Alors Georges, pendant qu'elle buvait sans faire attention, lui a retourné le revers d'une main de maquignon dans la figure [...] Alors, malgré l'agitation qui régnait dans l'église, Georges enfonçant son propre mouchoir dans la bouche de sa fille pour penser la plaie du goulot [...] lui déclara en démarrant : - Raconteuse d'histoires ! C'est la dernière fois que je t'emmène avec moi. T'es trop conne » (Teulé, J., 2022, 17). Au lieu des explications, le père recourt tout de suite aux violences physiques et aux humiliations verbales ; la dimension traumatique de cet événement s'agrandit dans l'interprétation enfantine du monde et de sa culpabilité. La narration de cette histoire est interrompue par le commentaire de Catherine déjà adulte : « - Ça m'a cassé le goulot dans la bouche. Regarde, j'ai encore la lèvres fendue, là, à l'intérieur. De toute façon, moi, il n'y a pas un pouce de ma chair ou de mon âme qui ne porte pas la marque d'une mutilation, qui ne soit la mémoire d'une plaie, alors... » (Teulé, J., 2022, 17). Les souvenirs de Darling sont retracés par des coups qui laissent des traces indélébiles, même par le temps. Par la suite, elle évoque un autre aspect important dans une acceptation passive de la violence de la part de la victime : « - Il ne m'a pas crue. On ne croit jamais ce que j'ai vécu » (Teulé, J., 2022, 17). L'isolement des familles en zone rurale, le manque d'affection, l'inculture et le fait que la violence soit considérée comme partie intégrante de la vie causent la peur de dénoncer sa souffrance.

La quête de l'amour et de la protection maternels résonne encore dans le motif des fleurs qui renvoient, traditionnellement, à la féminité. La référence aux fleurs s'introduit avec les premières menstruations que Catherine peine à comprendre. « Tartine ne comprenait pas cette hémorragie soudaine » (Teulé, J., 2022, 46). Tartine est un surnom dégradant : il s'agit de l'abréviation de Catherine, mélangeant, son métier (pour fuir la ferme de ses parents elle vit chez la boulangère Chantal et travaille dans sa boulangerie-pâtisserie) avec l'allusion péjorative à sa corpulence. Chantal l'explique alors : « C'est indispensable pour avoir des enfants. [...] Ta maman ne t'as pas prévenue ? – Oh, elle, à part ses fleurs, nous, hein ... Moi, surtout ! [...] Elle préfère ses fleurs à moi ! L'autre jour, je les ai comptées. Elle en a cent qu'elle dorlote matin et soir tandis que moi ... » (Teulé, J., 2022, 46). Elle avoue en être jalouse : « Ouais ! Plusieurs fois, elle m'a bousculée avec son arrosoir en me disant : "Mais pousse-toi de là, tu vois bien que tu gênes !" C'est pas une mère, ça. C'est une fleuriste » (Teulé, J., 2022, 47). En l'occurrence, il ne s'agit pas d'une jalousie enfantine, mais de la dénonciation du vrai désintérêt de la mère qui préfère ses deux fils à la fille (et ne se gêne pas de le lui faire savoir), voire ses fleurs. Ce désintérêt, symbolisé par des fleurs, se répète avec régularité au cours de la narration.

En signe de révolte contre sa mère, Catherine déclare : « j'aimerais jamais des fleurs fraîches ! Je préférerais toujours les artificielles. Quand je me marierai avec un roturier, il

n'y aura que des fleurs en plastique à mon mariage. – Ah ? Comme celles dont on recouvre les tombes ? » (Teulé, J., 2022, 47). La réponse étonnée de Chantal fait à nouveau ressurgir l'allusion au cimetière et à la mort : le mariage de Catherine représentera une fuite de l'inexistante figure maternelle, de sa vie de paysanne, qui ne lui apportera que de la souffrance. Vers la fin du récit, Darling avoue malmenager exprès les fleurs de son compagnon Caliméro : « *Caliméro est gentil. Il n'y a que pour les plantes vertes qu'on se fritte un peu. Quand je suis arrivé chez lui, il y avait deux plantes et c'est de la guerre pour elles. J'essaie de les faire crever. [...] Il ne sait pas pourquoi je hais les fleurs (je ne lui parle pas de ma mère) mais on en rigole en allant boire l'apéro au café en bas* » (Teulé, J., 2022, 207). La femme ne parle pas de sa mère, car elle préfère oublier les traumatismes du passé qui, pourtant, ne cessent de revenir dans ses souvenirs, dans ses faits et gestes ; ce qui souligne, au niveau narratif, la répétition des motifs.

Le dernier symbole qui mérite d'être mentionné et celui du cauchemar de la truie. Ce cauchemar trouve son fondement dans le traumatisme de l'enfance lorsque la petite fille a assisté à l'abattage raté d'une truie de la ferme. Son frère aîné n'a pas réussi à faire correctement le nœud et l'animal s'est libéré en essayant de fuir la mort. Le frère l'a poursuivie et lui a arraché les deux oreilles. En bref, une scène digne d'un film d'horreur : « Je la revoyais s'empêtrer et crever dans sa robe de mariée avec un sadique à son cou qui la mutilait... Et cette scène est devenue un cauchemar régulier » (Teulé, J., 2022, 24). Ce cauchemar réapparaît dans la narration plus tard, le jour du mariage de Catherine, mais cette fois-ci, dans une espèce de rêve éveillé. Le marié et ses convives lui préparent toute une série de surprises humiliantes pour s'amuser : le verre qui manque de fond, des masques peu flatteurs, l'alliance des farces et attrapes, etc. Dès lors, le cauchemar acquiert un autre sens et se remplit de nouvelles significations, dues aux nouveaux traumatismes : « Darling, prise de panique, courut jusqu'aux toilettes et là, devant les grands miroirs des lavabos alignés, elle se regarda... Elle vit une grosse déguisée en mariée. La robe blanche paraissait ensanglantée d'une déchirure verticale entre les tétines. Elle avait aussi une tête neuve de petit cochon rose étonné. [...] Elle était une truie éventrée en robe de mariée ! Derrière elle, dans le reflet des miroirs, les vagues de sa traîne lui donnaient le mal de mer et ressemblaient vraiment à des intestins grêles répandus sur le sol des toilettes. Elle se voyait telle qu'elle s'était rêvée toutes ses nuits d'angoisse depuis l'enfance, depuis le jour de Naïma... Elle était devenue son propre cauchemar ! » (Teulé, J., 2022, 136) La série d'humiliations de la cérémonie ne fait que présager la violence conjugale qu'elle va subir dans son couple.

En résumé, il est possible de constater que toutes les images renvoient, plus ou moins indirectement, aux traumatismes de Catherine. À mesure que la narration avance, elles acquièrent des connotations dégradantes et semblent graduer en devenant de plus en plus violentes. Les fleurs, symbole de la beauté et de la féminité, renvoient à la laideur et à la relation perturbée, voire inexistante avec sa mère. Les autres souvenirs ne rappellent que des coups et blessures dont l'apogée représente la truie mutilée et égorgée qui veut s'échapper pour éviter le pire, mais n'y arrivera jamais. Cette condensation des références montre la cruauté dans le traitement de la femme et l'abrutissement de son entourage, mais également l'impossibilité d'y développer (correctement) sa personnalité.

La hantise de la nationale

Afin de s'échapper de la réalité restreinte de son quotidien, Catherine se crée un rêve de la route nationale. Dans le désir d'éviter la vie de la paysanne, elle fixe toute son attention sur la nationale. Lorsque la fille découpe des choux pour les cochons, elle se répète : « *Ces choux, dans ma tête, je me disais que c'étaient des crânes de paysans. Et moi, en tournant la manivelle, en cassant les crânes, à chaque tour, je répétais "Je ne serai jamais paysante, moi ... Je ne serai jamais paysante ... " [...] – Pay...sanne ! – Ah bon, t'es sûr ?* » (Teulé, J., 2022, 26-27). Ce mantra protecteur est censé la distinguer de ces parents et du microcosme qu'elle méprise et, comme une échappatoire étrange, elle se fixe l'autoroute qui frôle leur ferme. Cette rêverie puise également dans la pauvreté des impulsions et la sublimation de l'autoroute relève d'une hypostimulation de l'imagination enfantine.

La narration contient des descriptions poétiques de la route et des routiers qui frôlent le grotesque, étant donné qu'elles relatent une réalité dénouée de poétisme. Pour ce qui est de routiers et leurs camions : « Ces camions, la petite Nicolle les comparait à des crabes comme elle en avait déjà vu une fois courir sur la plage à Saint-Malo-de-la-Lande, un dimanche de pieds nus et de pantalons remontés jusqu'aux genoux [...] Elle préférait déjà les gueules de routiers à celles des paysans. Ils avaient les yeux noyés d'Indonésie et des visages brûlés comme des châteaux en Espagne qui la faisaient vibrer des profondeurs qu'elle ne comprenait pas » (Teulé, J., 2022, 29-30) Les routiers, même avec un mouvement rétrograde de crabes, apportent le désir du lointain, de la réalité rêvée (mais impossible comme des châteaux en Espagne) et, par conséquent, de l'évasion. Puis, « quant à la route... Sans doute tracée à la règle sur une carte d'est en ouest, ici elle filait toute droite mais ondulait en hautes et longues vagues comme si, en s'approchant des côtes atlantiques, elle s'adaptait déjà au rythme de l'océan. [...] La route changeait de couleur selon l'heure du jour ou les saisons. Parfois le reflet vert des prairies lui donnait des allures océanes. À d'autres moments, c'était le ciel qui dominait, alors c'était couleur de vent. Le matin et le soir, elle rosissait et s'enflammait puis, dans la nuit profonde, ses graviers scintillants dans la lumière des phares lui donnaient de grands airs d'astronomie » (Teulé, J., 2022, 30). La route revit dans une synesthésie qui réunit non seulement la perception sensorielle, mais aussi le ciel et la terre et subjugué Catherine au sein de sa propre idéalisation.

Afin d'entrer dans ce monde magique et de communiquer avec les routiers, Catherine se crée le pseudonyme de Darling (d'après la chanson éponyme de Roch Voisine) et leur dispense des conseils par l'intermédiaire du radioguidage C.B. ou, s'ils le désirent, elle leur tient compagnie et bavarde de tout et de rien avec eux. Le langage C.B. contient des abréviations et des numéros doués de sens, ainsi, le monde des routiers semble encore plus féérique, mais vite, on se rend compte que tout ce codage ne cache que des banalités, voire des grossièretés : « *D'abord, on se dit bonjour mais ce n'est pas bonjour qu'on dit. On dit "73-51" ! Si c'est un routier qui s'adresse à une fille, il rajoute "Gros 88". Ça veut dire "Bisous amplifiés"* » (Teulé, J., 2022, 109). Darling passe ainsi toutes ses soirées et nuits et finit par accomplir son rêve d'enfance : « *J'avais toujours une carte routière sur le lit. Alors je commutais et, après lui avoir demandé sa position, je lui indiquais la route de*

Coutances. – *Tu as rencontré des mecs, grâce à ça ? – Oui, j’ai rencontré mon mari. Cette nuit-là, j’aurais mieux fait de ne pas commuter* » (Teulé, J., 2022, 110).

Après un appel aléatoire d’un homme inconnu, elle se jette dans ses bras et dans son camion en pensant y trouver le vrai amour : « Darling fut réveillée par un ronflement aussitôt suivi d’un appel : - Attention les stations ! Est-ce qu’il y a quelqu’un en fréquence pour Roméo 1.4 ? Attention les stations, est-ce qu’il y a une Y.L. dans cette zone qui voudrait rencontrer l’amour, le vrai, celui qui a des couilles au cul ? » (Teulé, J., 2022, 116). À la suite de cette annonce directe et vulgaire, Darling croit entendre l’appel du vrai amour et qui plus est, du sauvetage existentiel : « Darling s’est engouffrée dans ce trou noir et a claqué la portière derrière elle. [...] – Emmène-moi ! Emmène-moi où tu veux, je suis à toi » (Teulé, J., 2022, 118). Comme nous le montre la citation, l’auteur parsème son récit des références au destin fatal de la femme : ce n’est pas seulement la formulation de l’appel (et le détournement grotesque du nom Roméo du personnage romantique à un routier vulgaire et violent), mais aussi la comparaison au trou noir où la femme s’engouffre.

Le destin funeste s’annonce de même dans le cadre légendaire de la narration : avant la naissance de la protagoniste ainsi que celle de la nationale, sa mère prédit en commentant sa construction en cours : « ça ne me plaît pas [...] les pompes à essence vont remplacer les Christ et ça ne va nous amener que des emmerdements » (Teulé, J., 2022, 13). La nationale se rattache non seulement au rêve d’une plénitude existentielle de Catherine, mais également à la mort de ses deux frères : l’aîné se pend sur un poteau face à la maison familiale, l’autre meurt au bord d’un camion. La mère n’hésite pas à dire à Catherine qu’elle aurait préféré sa mort, ou bien, lui reproche la mort du frère cadet : « Ah mais pourquoi ce n’est pas celle-là qu’a crevé ? Quand on dit que c’est les meilleurs qui partent les premiers... [...] – Depuis la mort de mes frères... [...] Maman me détestait plus que jamais : "C’est toi qui as tué Henri !" qu’elle me disait » (Teulé, J., 2022, 86). Les vrais problèmes se poursuivent, néanmoins, avec le mariage de Catherine Nicolle, dite Darling, avec Joël, son Roméo.





Figure 7, 8, et 9. Les photographies proviennent de l'adaptation cinématographique (2007) du roman, réalisée par Christine Carrière. L'affiche reprend la scène où Catherine, hantée par l'image idéalisée de son avenir, pense poursuivre son rêve sur la route nationale. La prise de vue saisit l'aspect onirique dont l'autoroute jouit dans l'imaginaire de la femme. De surcroît, elle court dans cet espace rêvé, les bras ouverts (voire dans une position christique) pour accueillir son destin, pour y acquérir la transcendance de son existence. La dernière scène montre la descente aux enfers – le réveil du rêve de la nationale vers le cauchemar de la réalité. Nous y voyons Catherine abattue par des souffrances, cachée et recroquevillée dans un coin pour ne plus devoir affronter son quotidien.

La concrétisation des violences conjugales et de leurs séquelles

Pour Darling, une longue et douloureuse histoire des violences conjugales commence lors de la cérémonie grotesque de son mariage. Elle y reçoit comme un des cadeaux le calendrier avec des dictons normands (« "Les dictons de l'amour normand" C'était un calendrier sous le compteur à gaz... "Au mariage et la mort, le diable fait tous ses efforts." "Un homme de paille vaut plus qu'une femme en or" » (Teulé, J., 2022, 138)). Le calendrier recueille des dictons populaires, qui prétendent être spirituels, néanmoins, ils prônent la suprématie de l'homme et le caractère subordonné de la femme en la rapprochant de l'animal : « Darling avait fini de retirer la quinzaine de feuilles qui la séparait de la date de son mariage. Mais, par curiosité, elle souleva les jours à venir pour connaître par avance les dictons et les conseils qui s'adressaient aux maris normands tels que le sien. "Une femme, une chèvre, une mule : trois méchantes bêtes." [...] "Qui perd sa femme et quinze sous, c'est grand dommage pour l'argent." [...] "De l'âne, du noyer et de ta femme n'espère rien de bon qu'un bâton à la main." Au moins maintenant, Darling était tout à fait prévenue de la manière dont elle serait sans doute considérée ici. Unité de temps, unité de lieu, le décor était planté et le spectacle allait pouvoir commencer » (Teulé, J., 2022, 142).

Les violences commencent au moment que « Roméo s'est retrouvé au chômage » (Teulé, J., 2022, 143). Les médecins lui ont diagnostiqué des maladies qui rendaient la conduite des poids lourds impossibles, mais, surtout, il a été accusé de faute professionnelle grave due à sa consommation d'alcool. Par la suite, il se met à détruire la vaisselle du foyer et, dans un accès de colère, il tue le chien. Il s'en prend à sa femme quand elle lui annonce qu'elle attend leur deuxième enfant. Avec la décision de la faire avorter, il lui assène de nombreux coups (avec un fer à repasser) et la jette du haut de l'escalier. Il la laisse travailler pendant sa grossesse et, en outre, dans un emploi qu'elle déteste par-dessus tout : « *Je faisais tout ce qui était dur et lui, il plantait les graines. J'étais devenue pile ce que je ne voulais surtout pas devenir : une paysanne !* Et tout ça au milieu des fleurs, de l'horreur

pour Darling. L'été surtout, elle se sentait mal, envahie par l'odeur écœurante des pollens et des pétales – lavande, chèvrefeuille et glycine à vomir... » (Teulé, J., 2022, 154). Il paraît comme si ses propres rêves s'étaient retournés contre elle ; le recours narratif aux mêmes symboles renforce le sentiment de l'emprisonnement.

L'auteur résume les premières années de leur vie conjugale en termes suivants : « le couple Épine, à cette époque-là, aurait dû vivre une embellie et avoir un peu d'argent car ils travaillaient tous deux (surtout Darling qui s'occupait aussi de la comptabilité, des enfants, de la cuisine et du ménage). Épuisée, le soir, elle se couchait tôt. Pour Roméo, la vie semblait plus festive. Il sortait avec des copains, allait au café, en boîte de nuit et avait des quantités de maîtresses. [...] Il dilapidait aussi l'argent du ménage au poker » (Teulé, J., 2022, 155). Le mari devient peu à peu un fainéant sans scrupules qui profite de sa femme. En conformité avec les dictons normands, sa femme devient son objet, son outil quotidien. Il se ligue à des copains douteux avec lesquels il insulte sa femme et se moque de la violence conjugale : « *Ils m'insultaient devant Joël qui ne disait rien, m'appelaient "La grosse" ou bien "Bouboule" parce que j'ai toujours été costaude. Mon mari entraînait dans leur jeu. Il disait qu'il me jetait du haut d'un escalier, je roulais toute seule jusqu'en bas. [...] On était barré dans une spirale de folie qu'on ne maîtrisait plus du tout, ni lui ni moi, et tout devenait absolument n'importe quoi* » (Teulé, J., 2022, 156). La spirale de folie devient incontrôlable quand Joël, son mari, trouve la solidarité chez ses copains, qui semble donner légitimité à ses actes. La folie dépasse les limites lorsque, faute d'argent, il cède aux propositions malsaines de ses amis et décide de jouer sa propre femme : « Joël les regarda se demandant s'ils bluffaient puis il dit : - Distribuez les cartes. Deux heures plus tard, Roméo et ses trois copains ouvraient en silence de la chambre où dormait Darling... » (Teulé, J., 2022, 157). Vulgaire, violent et ivre, le mari de Darling la fait subir le viol collectif, accompagné d'humiliations de toute sorte sans se gêner d'y participer. La narration s'arrête dans une profusion de détails difficilement acceptables. Darling avoue au narrateur : « *Quand je repense à ma vie, parfois j'ai le vertige... Et j'allais vivre le pire. - Impossible ! - J'allais vivre pire.* » (Teulé, J., 2022, 159).

Pendant la phase nommée « lune de miel » que nous avons vue ci-dessus, Roméo fait une tentative de suicide. Darling le retrouve dans la cave familiale où il bloque l'entrée à son fils qui désire y récupérer son ballon : « Elle descendit les marches de pierre en se retenant à la rampe et découvrit en bas, seulement éclairé par le soupirail, son mari pendu à la canalisation d'eau... [...] Elle trancha la corde et Joël tomba sur la chaise qu'il avait renversée du talon de ses santiags. Il respirait encore... » (Teulé, J., 2022, 161). Et Darling de résumer quelques années plus tard : « Et c'est vrai que je n'aurais jamais dû couper cette corde. Je l'ai regretté et le regrette encore ! » (Teulé, J., 2022, 161). Il promet de l'aider plus, par exemple, en trouvant une fille au pair pour faciliter son quotidien. Pourtant, sur le conseil de ses amis douteux (auxquels il a promis de renoncer) embauche une prostituée qui fuit des démêlées avec la justice. Bientôt, la fille au pair s'unit à Roméo pour torturer Darling à deux : « *je me faisais tabasser par eux deux, devant les enfants, parce que je refusais qu'on couche tous les trois ensemble. [...] Et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à prendre des cachets et des gélules. [...] avec les gélules, plus rien n'avait d'importance. J'en avais toujours des boîtes entières dans les poches de ma blouse. Les jours où ça n'allait vraiment pas, j'en avalais tout le temps comme des*

bonbons, quelquefois trente ! » (Teulé, J., 2022, 166-167). Darling continue à survivre à son quotidien, composé de violences conjugales où réapparaissent des rabaissements qui semblent réduire son identité et sa valeur existentielle : en ce qui concerne la fille au pair, « Roméo en était fier et la présentait comme sa femme. De Darling, il disait que c'était la bonniche » (Teulé, J., 2022, 167).

La narration enchaîne d'autres scènes détaillées des pires violences qu'un être humain peut infliger à un autre. En conséquence de sa soumission et des humiliations, elle se compare à une esclave : « *J'étais devenue leur esclave. Moi, je sais ce qu'ont vécu les esclaves comme on voit dans les films, sur les bateaux, là, les Noirs !* » (Teulé, J., 2022, 168). Le narrateur lui pose la question qu'on se fait souvent face à des cas de violences conjugales : pourquoi n'est-elle pas partie ? « *Quand je menaçais Roméo de le faire, il me répondait qu'à ce moment-là, il nous retrouverait et nous tuerait tous les trois* » (Teulé, J., 2022, 169). À part le cercle des menaces qui assiègent la victime, il y a le Moi amoindri qui fait accepter tous les supplices comme si, à la suite du poids de son vécu, la victime n'avait plus force de se défendre : « *Quant à se plaindre des violences physiques, j'aurais bien fait mais je ne sentais plus rien. Je ne sais pas comment te dire ça mais je ne sentais plus rien... Ils auraient pu, tous les deux, me tuer à coups de poing que je m'en serais foutue. Alors, se plaindre de quoi, hein ?* » (Teulé, J., 2022, 169). Outre la peur que personne ne lui croie, elle prononce clairement un autre sentiment commun à la majorité des victimes, c'est la honte : « *- Pourquoi tu n'es pas venue te défendre, n'as pas raconté ta vie de femme mariée au tribunal ? – Ils ne m'auraient pas crue... Et puis, sinon, j'avais peur de les entendre me dire que pour avoir reçu tant de coups si longtemps, je devais finalement aimer ça... J'avais honte.* » (Teulé, J., 2022, 190). La femme se trouve dans une position de solitude et d'incompréhension face à la justice, soit il est trop tôt (elle minimise la violence et excuse l'agresseur qui promet d'améliorer), soit il est trop tard, comme l'exprime très bien Darling. Même si elle ne dénonce pas son agresseur, elle arrive à s'enfuir et se cache, d'abord, chez son médecin traitant qui la connaît depuis sa naissance. Après avoir passé la radiographie de tout le corps, le diagnostic annonce : « *On dirait qu'elle a passé dans un broyeur. Ce n'est plus une femme à l'intérieur, c'est du steak haché. Elle a aussi des traumatismes crâniens, des occlusions et des hémorragies internes. Elle va faire des infections. Plusieurs côtes sont brisées et d'autres l'ont déjà été. Il faut l'emmener à l'hôpital et prévenir la police* » (Teulé, J., 2022, 182).

À force d'endurer tant de souffrance, la victime désire se réfugier, plus ou moins directement, dans la mort qui semble parfois l'unique échappatoire. Darling montre son attirance par le non-être d'une manière particulière : « *- Que faisais-tu le soir, quand ils étaient partis et les enfants étaient couchés. Tu regardais la télé ? Tu lisais ? [...] - Oui, les annonces de décès dans le journal. [...] C'était mon obsession, ça, les décès* » (Teulé, J., 2022, 170). La dépression et la volonté de la mort ne sont pas les seules conséquences ; n'importe quel événement du quotidien, pour le moindre qu'il puisse être, rappelle les traumas vécus. Darling, étant donné qu'elle a enduré des sévices sexuels, garde des séquelles au niveau des relations : « *Il y a beaucoup de trucs pour lesquels Christian n'est pas au courant parce que j'ai des difficultés à lui en parler. Je lui cache ma vie en ma poitrine... Et à cause de ça, il y a des fois, mes relations (tu vois ce que je veux dire) avec lui sont difficiles mais bon, je lui dis que j'ai eu des problèmes [...] mais je ne lui dis pas*

lesquels. [...] Ça m'a créé des blocages. Des fois, je peux avoir des relations et carrément bloquer pendant, dire : "Stop, ça suffit. Ne me touche plus. Retire tes doigts !" » (Teulé, J., 2022, 208). Comme elle l'avoue elle-même au narrateur, il n'est pas seulement question du toucher, mais parfois c'est un mot apparemment anodin qui déclenche des souvenirs douloureux. Cet aveu en tant que tel n'est pas agréable en soi et fait la ressentir toutes les expériences traumatiques qu'elle a vécues ; à vue d'œil, en racontant tout ça, « Darling se retourne, se plie et se tord dans ses souvenirs » (Teulé, J., 2022, 208). La souffrance dans toutes les couches du Moi se déclenche à cause « d'un mot, d'un geste où là, tout d'un coup, j'ai une répulsion qui dit "Stop, terminé". Et l'autre jour, sans le faire exprès, je lui ai dit d'arrêter en l'appelant par le prénom de mon ex-mari. » (Teulé, J., 2022, 208).

Le cercle vicieux des violences conjugales se ferme par la question à propos de ses parents. Or, c'est là que tout le mal a commencé par le rabaissement incessant et l'abandon affectif. Les parents lui ont inculqué des modèles relationnels erronés non seulement par rapport à autrui, mais aussi à elle-même : « *Et tes parents ? – Arrivée à La Clergerie, je me suis demandé si je devais aller les voir... - Et alors ? – Je me le demande encore... »* (Teulé, J., 2022, 213).

Dans la peau : reconstituer (inutilement) sa vie et sa peau

L'intrigue du roman *Dans la peau* n'est pas bien compliquée : elle s'ouvre comme un fait divers. Le lecteur se trouve *ex abrupto*, tel un badaud, face à une ambulance, face à deux corps couverts, l'un par un drap médical, l'autre dans un sac mortuaire et, en se sentant légèrement intrusif, il veut découvrir la suite, tout en sachant qu'il témoignera d'un drame très grave : « il s'est passé quelque chose de grave, c'est sûr : la police ne peut pas être là par hasard » (Clerfeuille, 2021, 6). Après la levée des corps, « l'ambulance redémarre dans le plus grand silence. Bientôt suivie par la voiture de police. Les curieux n'ont plus qu'à reprendre le cours de leur journée » (Clerfeuille, 2021, 6). Ce dont le lecteur devient témoin tout au long de la narration, c'est la banalisation à laquelle peut être soumise, aux yeux des autres, la violence conjugale. Les curieux veulent observer la scène de loin et, après le drame, peuvent calmement reprendre leur journée sans y immiscer et sans en être marqués.

Tel est également le procédé narratif que l'auteure choisit : celui du contraste. Elle fait contraster les voix des personnages principaux qui nous donnent leur vision des faits, reflétant leur perception : Clarisse, victime du féminicide, Julie, son amoureuse, et Christophe, l'ex-compagnon de Clarisse et son meurtrier. Ainsi, le lecteur assiste à la reconstruction de la vie de Clarisse avec la tatoueuse Julie qui pensent nager dans le bonheur, mais en même temps, en opposition, à la fixation de Christophe et à ses tentatives malsaines de récupérer son ex-compagne. Face à cette structure narrative, on acquiert le sentiment de l'impuissance, voire du désespoir causé par le drame inéluctable qui se trame devant nos yeux.

Ces sentiments se voient encore soulignés par le fait que Clarisse vient de subir la mastectomie de deux seins et tâche de reconstruire sa vie et de retrouver confiance en elle. Pour ce faire, elle décide de se faire tatouer. Là, le titre prend sa première signification aux allures psychanalytiques : la femme s'efforce de se créer une enveloppe protectrice du

Moi, susceptible d'influencer, par la suite, le rapport envers autrui. Ce changement commence par la peau. Clarisse et Julie, tatoueuse, tombent amoureuses ; à mesure que le tatouage s'agrandit et couvre les plaies des opérations, leur affection croît à l'avenant. Au fil du temps, les deux femmes envisagent concevoir un enfant (un des amis de Julie se porte volontaire en tant que donneur).

Après la finalisation du tatouage que Clarisse perçoit comme un coup d'envoi de sa nouvelle vie, Christophe, son ancien compagnon, refait surface. Quand il l'aperçoit dans un restaurant, il est abasourdi par le changement de son ex-compagne, désormais presque méconnaissable : « Sa corpulence est semblable, mais sa posture ne me dit rien. Cette femme-là se tient plutôt raide sur sa chaise. Clarisse est toujours un peu avachie ; je lui en ai souvent fait la remarque. Et puis, cette femme-là a les cheveux très courts et Clarisse les a toujours portés longs... Avant qu'elle ne soit obligée de se raser le crâne. Avant que JE ne sois obligé de lui raser le crâne. À ce souvenir, je ne peux pas m'empêcher de serrer les dents » (Clerfeuille, 2021, 45). Dès son apparition, nous voyons surgir les traits de personnalités de l'homme qui ne font que s'accroître par les pages à venir. Il n'accepte pas le changement, il n'arrive pas à admettre que Clarisse ait pu évoluer sans lui. Et Christophe de continuer : « Quand je vois les deux femmes se prendre par la main et se faire du pied sous la table, je me dis que non, décidément, ça ne peut pas être Clarisse : elle n'est pas homo. Je me suis trompé. J'en ressens un peu de tristesse. Je regrette tellement de l'avoir laissée me mettre à la porte... Aujourd'hui, je sais que c'est elle, la femme de ma vie. Avec ou sans seins. J'ai été con et lâche » (Clerfeuille, 2021, 45). Il commence à regretter sa relation dans la période de la rémission. Celle de la maladie continue à l'effrayer : « Au souvenir de l'état de son torse après l'opération qui venait de la priver de ses deux seins, je déglutis avec peine. Ces cicatrices... Il fallait les masser, mais je n'arrivais déjà pas à les regarder. Alors, les toucher... Les larmes aux yeux, j'avais dû refuser de le faire. Clarisse n'avait rien dit. Elle s'était juste placée face au miroir pour s'occuper elle-même de ces soins » (Clerfeuille, 2021, 53). Même si l'homme essaie de se justifier et de se faire pardonner devant Clarisse et devant lui-même, il n'a jamais vraiment assumé le rôle que l'on attend d'un partenaire dans des épreuves.

Sa fixation sur sa relation achevée par la rupture devient de plus en plus pathologique et l'homme prétend se réapproprier Clarisse : il n'accepte pas son bonheur sans lui, surtout avec une femme, ce qui blesse sa virilité. À titre d'exemple, citons qu'il se sent « préoccupé par cette image de Clarisse en train d'embrasser une femme. C'est plus fort que moi, je me sens floué, humilié » (Clerfeuille, 2021, 58). L'observation de la nouvelle vie où son ex-compagne s'épanouit tout en l'ayant exclu lui paraît inacceptable : « La nouvelle Clarisse est décidément bien différente. Elle a changé. Je ne la reconnais plus. Et ça m'énerve. C'est comme si, depuis mon départ, elle avait grandi. Déployé ses ailes. Elle n'a pas le droit » (Clerfeuille, 2021, 114). À mesure qu'elle lui échappe et semble profiter de sa rémission, la hantise de l'homme ne cesse de s'aggraver. Quand il finit par comprendre qu'il ne va pas récupérer son amour ainsi que leur vie d'avant, il blesse grièvement Julie et tue Clarisse : « J'ai mal, je pleure, mon cœur bat à toute vitesse, ma tête me fait mal, je voudrais que tout ça s'arrête... "Si je ne peux pas t'avoir, personne d'autre ne le pourra", dit-il très calmement. Qu'est-ce qu'il veut dire par là ? À quoi il pense ? Son regard s'attarde sur mon visage ; il a perdu cet éclat fou qui me faisait si peur.

Je ne comprends plus rien. Soudain, il attrape l'une de mes jambes, me soulève et me passe de l'autre côté de la balustrade avant de me jeter littéralement au sol » (Clerfeuille, 2021, 175). Le féminicide scelle le combat que Clarisse a gagné contre le cancer, pourtant, à cause d'une affection malade, elle est privée de droit à la vie. Ce contraste veut souligner l'absurdité de la violence conjugale qui s'usurpe le droit de dominer autrui ainsi qu'une sorte de solitude de la victime face à son déferlement.

Dès son début, la structure narrative repose sur des contrastes analogiques et facilement déchiffrables : il s'agit, de prime abord, de la mort et de la vie (Clarisse vainc la mort, son cancer, l'abandon de son compagnon, ce qui la rend – futillement – plus forte et indépendante, pour succomber finalement aux coups et de blessures d'un homme qui ne lui permet pas d'avancer sans lui). Ensuite, il est question du contraste de l'amour et la haine (la haine envers la différence qui nuit à la virilité), la rémission de Clarisse face au comportement maladif de Christophe (qui, en fin de compte, souffre d'une maladie incurable), d'où nous pouvons dériver l'amour tendre entre les deux femmes face à l'agressivité masculine qui prétend défendre sa place, etc. Parmi tous ces motifs, c'est le tatouage qui mérite d'être plus amplement développé, puisqu'il représente l'élément central de la narration qui approfondit les contrastes en noir et blanc sur lesquels se construit le récit. Pour conclure cette partie, nous évoquerons également quelques traits du drame solipsiste de l'homme s'inscrivant dans le mécanisme psychologique des violences conjugales qui aboutissent au féminicide.

Le tatouage comme signe du combat existentiel

Le tatouage est un moyen reconnu par les milieux médicaux, considéré comme efficace pour les patients en voie de guérison et de réappropriation de l'image corporelle. Il « a une fonction naturellement esthétique d'embellissement du corps, d'un corps malade et mutilé par une chirurgie nécessaire » (Kluger, N., 2016, 869). Le lieu du tatouage envoie directement à l'intimité d'une personne : celle-ci se laisse tatouer avant tout pour elle-même afin de sublimer son vécu. Après sa double mastectomie, Clarisse s'observe et se sent étrangère dans son propre corps ; elle hésite à entrer dans le salon de tatouage, comme si elle appréhendait commencer une nouvelle période de vie, mais, tout d'abord, elle craint sa différence imposée par de lourdes opérations, donc le regard d'autrui : « La façon dont cette femme m'a regardée... Tellement... normale ! Cela ne m'est plus arrivé depuis si longtemps... » (Clerfeuille, 2021, 9-10). Ce regard constitue une relation biunivoque qui influence, naturellement, la conception de soi.

Dans ce contexte, le concept évoqué du Moi-Peau reprend tout son sens : la peau représente une enveloppe par excellence : elle permet de modifier la relation avec le monde et fonctionne comme une couche de protection supplémentaire. Dans le cas du roman *Dans la peau*, la tatoueuse crée une image personnalisée en accord avec le vécu de Clarisse ainsi qu'avec son ressenti envers elle : « Plutôt que de tenter de recréer quelque chose qui a disparu, il faut faire de cette perte une œuvre d'art. Graver de la beauté dans la peau martyrisée » (Clerfeuille, 2021, 12). Le tatouage renvoie également au motif du toucher ; les deux semblent réveiller sa peau, même dans son extension existentielle du Moi-Peau : « Ses caresses sont toujours aussi douces, presque trop. Elles ont la légèreté électrisante d'un battement de paupière. [...] Mon corps, lui, sort d'un long cauchemar »

(Clerfeuille, 2021, 23-24). Pendant les séances du tatouage, Clarisse est touchée pour la première fois après ces chirurgies qui se trouvent toujours en corrélation avec l'abandon par son compagnon. Comme s'il s'agissait d'une double violence, physique et dans une même corrélation psychologique.

Le tatouage rend, par conséquent, possible « de renforcer l'ego et de compenser les insuffisances perçues par les individus, insuffisances qui semblent assez évidentes dans le cas des patientes avec une mastectomie. Le tatouage permet indéniablement à ces dernières de reprendre le contrôle de leur corps, de maîtriser cette partie qui leur échappe. Le tatouage apporte une amélioration de l'image corporelle chez les patients et une augmentation de la confiance en soi » (Kluger, N., 2016, 870). La protagoniste du roman ne cesse d'observer dans le miroir. Celui-ci signifie la reconnaissance de son image comme lors du stade du miroir lacanien qui témoigne non seulement de l'acceptation et d'une (re)naissance du Moi, mais aussi de son entrée dans des relations interpersonnelles : « Je n'en reviens pas de la façon dont il a changé le regard que je porte sur moi. [...] Quand je pense au calvaire que c'était de masser mes cicatrices après la mastectomie... Me toucher était une torture. Me regarder impossible. Là, je prends tout mon temps pour m'admirer. [...] chaque passage devant le miroir de la salle de bains est une fête. Un émerveillement. Souvent, je parle à mon reflet » (Clerfeuille, 2021, 63). En plus, comme une marque de victoire de guerre, « le tatouage ne peut être réalisé qu'en fin de traitement, chez une patiente en rémission, à distance de la chimiothérapie » (Kluger, N., 2016, 871). Le tatouage fournit, par conséquent, une preuve visible et indéniable de la guérison. En l'occurrence, il représente le lien entre les deux femmes, le lien créatif de la nouvelle vie en commun qui se confirmera, de manière analogue, par la colocation et par la conception de l'enfant. (« Pour un peu, je me mettrais torse nu, là, maintenant, tout de suite. [...] Pour qu'on puisse m'admirer. Ou plutôt admirer le travail de Julie. Je suis devenue son œuvre. Et ça, ça me plaît. Ça me plaît même beaucoup. Nous serons toujours liées l'une à l'autre, quoi qu'il arrive » (Clerfeuille, 2021, 46)).

Si ce tatouage se veut un symbole de la réappropriation de la vie, le gage d'une amélioration en vue, il signifie également la libération de la vieille existence, voire le désir de son changement radical et, par extension, une sorte d'indépendance. L'ex-conjoint qui, lui-même, avait pris la décision d'abandonner Clarisse, y est naturellement exclu. Cependant, ce dernier observe la femme de loin et guette ses faits et gestes : il la voit forte et belle et désire de nouveau s'unir à elle. Pour ce fait, Christophe s'introduit dans l'appartement de Clarisse, il perturbe son espace intime et lui fait une proposition insensée : « "On était faits l'un pour l'autre. Je n'aurais jamais dû partir. J'ai fini par le comprendre." [...] mon premier réflexe, devant ce mea culpa, est de lui trouver des circonstances atténuantes. [...] Mais le fait qu'il n'exprime aucun regret me retient. J'attends la suite. "Tu te souviens de nos vacances au Sri Lanka ?" Évidemment que je m'en souviens. [...] Je vivais encore dans une légèreté qui me paraît totalement irréaliste aujourd'hui. [...] "Qu'est-ce que tu dirais d'y retourner ?" » (Clerfeuille, 2021, 122). Dans le contexte de son vécu, ce retour en arrière, susceptible d'effacer les manquements de l'homme, semble impossible. Clarisse lui avoue avoir refait sa vie avec quelqu'un d'autre, ce qui le met en colère et finit par agresser la femme : « Je découvre surtout que Christophe est très bien renseigné. "Comment est-ce que tu sais tout ça ? [...] – Tout ce

que tu fais me regarde ! [...] – Non, ce que je fais ne te regarde pas. Je ne t'appartiens pas. Tu n'as aucun droit sur moi." Je reste calme et cela ne fait que l'enrager davantage. Il m'attrape par le bras, me secoue. "C'est toi qui n'as aucun droit de me faire ça ! – Ça suffit, maintenant. Christophe, calme-toi !" Je me dégage sèchement, mais il agrippe le col de ma chemise, et tire dessus avec une telle violence que plusieurs boutons sont arrachés. Mon torse à moitié dénudé laisse apparaître une partie de mon tatouage et là, je ne reconnais plus du tout l'homme qui me fait face. Il voit rouge. Attrape les deux pans de ma chemise pour finir de la déchirer et de me l'enlever. "Qu'est-ce que c'est que ça ?" gronde-t-il » (Clerfeuille, 2021, 125). En sortant, l'homme prend le tatouage de Clarisse en photo, ce qu'elle ne sait pas encore. En plus, elle est trop bouleversée par la scène qui vient de se produire pour s'en préoccuper davantage : « Christophe vient de partir, après avoir consulté son téléphone. Je ne sais pas qui l'a contacté, mais il a eu le sens du timing. Rétrospectivement, je sens la peur m'envahir. Ce regard... Où est passé l'homme qui a vécu avec moi ici même pendant toutes ces années ? D'où provient toute cette violence ? Était-elle cachée au fond de lui depuis toujours ? » (Clerfeuille, 2021, 127).

La violence connote aussi l'obsession et la virilité outrée. Christophe décide de se faire tatouer la même image : « si je veux pouvoir récupérer Clarisse et ne pas avoir de problème avec sa nouvelle apparence, la solution est là : dans le fait d'être tatoué de la même manière qu'elle. À partir de là, cette horreur ne sera plus la marque de l'autre, mais notre signe de reconnaissance commun » (Clerfeuille, 2021, 143). L'homme creuse cette idée malade encore plus loin : « la prochaine fois que je vais voir Clarisse, je veux pouvoir lui montrer à quel point nous sommes liés l'un à l'autre. À quel point je l'ai dans la peau » (Clerfeuille, 2021, 152). Il n'arrive pas à accepter la femme avec ses différences qu'il perçoit même comme un problème, comme une horreur. Il montre à nouveau une volonté égoïste de dominer la situation, mais surtout de dominer autrui. Dans ce contexte, le titre du roman prend un nouveau tournant : il l'a dans la peau et ne la lâchera pas ; en d'autres mots, il ne la laissera pas vivre sa vie sans lui, de lui échapper. Le fait qu'il imite son tatouage cache en soi un autre jeu de mots sinistre qui laisse présager la fin de l'histoire : il veut sa peau.

Toutes ces tentatives paraissent grotesques et incongrues, résultant de l'interprétation solipsiste de la réalité de la part de l'agresseur. Son colocataire lui pose, par exemple, une question naturelle que Christophe n'avait pourtant pas envisagée : « Ça représente quoi, ton truc ? [...] Parce que ça ressemble à rien. Donc je suppose qu'il y a un sens caché derrière. Tu t'es jamais intéressé à l'art abstrait. Ni à l'art en général, d'ailleurs » (Clerfeuille, 2021, 159). Ses actions révèlent un aveuglement et la distorsion de la réalité : « En tout cas, il a mis le doigt sur quelque chose auquel je n'avais pas pensé : il doit y avoir une signification derrière ce qui n'est pour moi qu'un ramassis de traits sans queue ni tête. [...] Mais tout de suite, je me raisonne : ce tatouage, je l'ai fait pour Clarisse. Et elle l'apprécie forcément puisqu'elle porte le même » (Clerfeuille, 2021, 160). Avant d'agresser Julie et tuer Clarisse, il leur dévoile ce tatouage, censé faire renouer avec la femme convoitée. Le tatouage dans son cas n'est pas le signe de persuasion, mais de sa vision pathologique de la réalité et du couple : « Quand il écarte les pans de sa chemise, nous restons toutes les deux sans voix. [...] "Tu vois, dit-il, c'est pas fini. On est pareils. Faits l'un pour l'autre. On l'a toujours été". Je vois le désarroi s'emparer de Clarisse. Elle

aussi a compris : ce mec est malade. Prêt à n'importe quoi pour elle » (Clerfeuille, 2021, 170).

Le drame solipsiste de l'agresseur

Afin d'atténuer la description en noir et blanc de l'agresseur, la narration montre que Christophe a été témoin de violences conjugales perpétrées par son père vis-à-vis de sa mère. Lui-même était soumis à des propos blessants de la part de son père. Sa perception non seulement du couple, mais également de lui-même en est forcément altérée. Même s'il prétendait toujours protéger sa mère, il ne se rend pas compte que lui commet des actes pareils envers sa compagne. À la suite de son expérience traumatique, il semble endurci et ne distingue pas les premières signes de violences psychologiques et, en même temps, en voulant se protéger contre d'autres traumas, il devient égoïste. Dans une réminiscence de son histoire avec Clarisse, il explique que les visites à l'hôpital lui rappelaient trop de fréquentes hospitalisations de sa mère pour des coups infligés par le père. Quand Clarisse a été hospitalisée à son tour, « j'ai trouvé tous les prétextes possibles et imaginables pour ne pas y aller. [...] je suis incapable de mettre les pieds dans un hôpital. Même si je l'ai toujours caché à Clarisse » (Clerfeuille, 2021, 61). S'il voit clairement le mal qu'a subi sa mère, il n'envisage pourtant aucune comparaison avec son père : « s'il y a une chose que je ne veux pas, c'est bien me comporter comme lui. D'ailleurs, je ne l'ai jamais fait. Je n'ai jamais pris plaisir, comme lui, à humilier ou dévaloriser mes partenaires. Jamais » (Clerfeuille, 2021, 92).

Toutefois, il n'a pas une conception réaliste d'une relation et ne fait que penser à son propre bien et sa fierté. Lors d'un entretien avec un collègue plus âgé, il avoue que « on s'est quitté d'un commun accord, en fait. Ça ne marchait plus vraiment entre nous. On s'était éloignés. [...] – Et maintenant du coup, tu le regrettes ? [...] Ou alors que t'as vraiment les nerfs à l'idée quelle tait remplacé par une meuf !" Je serre les dents. "Il y a sûrement de ça, oui... " » (Clerfeuille, 2021, 98). Avec la rupture de la relation, il a perdu tous ses repères : il avait une stabilité alors que maintenant il vit dans une colocation et maintient une relation où il n'a pas l'intention de s'engager.

Même si Christophe est une personne plutôt colérique, il semble maîtriser ses crises de colère. Personne ne se doute de l'excès de ses réactions, ce qui menace Clarisse encore plus : « Je ne l'avais jamais vu comme ça, conclut-elle. Il m'a vraiment fait peur. Cette violence... je n'aurais jamais imaginé ça de lui ! [...] Porter plainte contre Christophe ? [...] Je ne vais pas porter plainte contre un homme que j'ai aimé, avec lequel j'ai passé des années quasiment parfaites. Ce n'est pas parce qu'il a pété un câble une fois que... » (Clerfeuille, 2021, 130). Clarisse tente de protéger son agresseur et minimise sa colère et sa violence corrélative ; elle n'ose imaginer l'inimaginable qui finit par se produire.

L'auteure prétend montrer un double paradoxe : Tout d'abord, celui d'un homme aimant et aimé face à un monstre violent qui se perd dans un délire égoïste. Ensuite, celui entre la narration de la vie insouciant de deux femmes (Julie dit même quelques jours avant l'assassinat de Clarisse : « Et puis, cerise sur le gâteau, l'ex de Clarisse n'a plus fait parler de lui. Est-ce que le dépôt de plainte y est pour quelque chose ? Impossible de le savoir. En tout cas, la police n'a pas donné signe de vie non plus » (Clerfeuille, 2021, 164)) et le

drame intérieur de Christophe qui s'enfoncé chaque jour un peu plus dans la spirale infernale de rage et d'obsession.

Conclusion

Notre article a observé les violences conjugales, en premier lieu, sur la base des faits statistiques et généraux. La dénonciation du phénomène s'avère étroitement liée à l'évolution du discours de la société et à sa visibilité dans les médias. Les magazines féminins, par exemple, ont joué un des rôles principaux pour en livrer le témoignage et pour montrer aux femmes que leur souffrance n'est pas une expérience isolée et solitaire. Ils présentaient des violences faites aux femmes, d'abord, timidement, car ils ne cessaient de refléter la représentation patriarcale prédominante, mais, au fil du temps, de plus en plus résolument, en redonnant la confiance aux victimes. Actuellement, les talk-shows d'une grande répercussion médiatique (surtout *Ça commence aujourd'hui*) dédie des émissions entières à la sensibilisation contre les violences conjugales, tout en montrant qu'elles concernent tout le monde et n'importe qui peut en devenir la victime à n'importe quel moment de sa vie.

Malgré l'intérêt médiatique des dernières années, le nombre des victimes et des féminicides recensés ne semble pas prêt à diminuer. Ce qui est, entre autres, dû à la complexité du phénomène au niveau psychologique. Nous avons tenté de rapprocher ces mécanismes, emprisonnant tantôt la victime comme son agresseur dans un drame solipsiste. Les deux, chacun comme un pôle opposé de la même tragédie, ont leur propre vision des faits tout en étant enfermés dans le même cercle vicieux des tortures. Notre article a proposé une esquisse des deux visions, nécessairement généralisante, car chacun des cas est unique. Chez la victime, il faut avant tout souligner l'aspect de l'amointrissement du Moi qui altère sa perception de la réalité, donc de l'agresseur et d'elle-même. Par conséquent, elle se croit fréquemment coupable des sévices, perpétrés contre elle. Pour cela, elle protège l'agresseur en s'expliquant ses actions par des histoires inventées. Un autre trait à souligner est l'isolement : l'agresseur isole la victime de manière spatiale, financière, sociale ou d'autres ; il l'isole par des menaces, par ces réalisations ou par un double jeu social hypocrite. En bref, la victime ressemble à une marionnette, fragilisée, voire chosifiée par l'agresseur et son désir de se l'approprier et de la manipuler tel un marionnettiste.

Même si les témoignages permettent une identification et de se rendre compte que d'autres femmes partagent des traumatismes semblables, les confessions publiques des femmes connues y jouent un rôle encore plus important. Elles montrent, d'abord, que ce phénomène n'épargne personne, que même notre modèle admiré en peut être atteint. Les aveux de ces personnalités semblent libérer la parole. Non seulement, en tant que modèle de notre admiration qui ont eu le courage de dévoiler, de manière publique, leurs expériences traumatiques, mais aussi par les moyens qu'elles choisissent pour le faire. La musique représente un moyen thérapeutique, par excellence : dans son union avec les paroles, elle devient un médiateur de la guérison et de la verbalisation du ressenti. Sur *YouTube*, les vidéos musicales, dédiées aux violences conjugales déclenchent toujours une vive

discussion dans les commentaires où les femmes partagent leurs expériences en se permettant, parfois, d'en parler pour la première fois, de s'exprimer le soutien mutuel et de louer la force des artistes. Pour ce qui est de la musique, dans sa diversité des formes d'expression, nous avons aussi mentionné le projet *Lingua Ignota* de Kristin Hayter où l'expérience traumatique s'exprime par des cris, des bruits dissonants, en bref, par une violence perceptive qui envahit l'auditeur et le secoue intérieurement en lui causant une douleur presque physique. Par ces moyens, Kristin Hayter prétend transmettre les sentiments de la victime et de son vécu dont la violence échappe à l'entendement et, par extension, à des moyens de communication communs.

Au même titre, l'écriture s'avère un médiateur naturel de la verbalisation de la souffrance causée par des violences conjugales. Vu son caractère, l'écriture n'agit pas dans l'immédiateté comme la musique, mais elle se déploie dans le temps. Dans le cadre d'une thérapie, l'écriture et la recherche des mots qui puissent décrire la souffrance semblent souvent déficitaires, comme si les sévices et tortures dépassaient l'imagination et les mots ne suffisaient pas pour les cerner avec leur extension dans le vécu de la victime. La force d'une telle écriture, artistique ou thérapeutique, réside dans son imaginaire : les allusions et les sous-entendus des mots ouvrent des images d'une extrême violence qui ressemblent à une mise en scène théâtrale qui se déroule dans l'imagination du lecteur. Quant à cette perception, le philosophe Marc Crépon parle de la saturation des images où le lecteur ne s'interroge pas à propos des causes de la violence (souvent impossibles à découvrir), mais il se sent envahi par ses effets.

Dans le cas de deux romans analysés, *Darling* (1998) de Jean Teulé et *Dans la peau* (2021) de Florence Clerfeuille, le lecteur assiste à la mise en place de l'engrenage des violences conjugales et à leur évolution. Les deux narrations évoquent comme un des points de départ de mauvais modèles (des références) inculqués dès l'enfance. Si nous observons les agresseurs présentés par ces romans, ils portent quelques-uns des traits les plus communs aux auteurs des violences conjugales. 1) Dans le roman *Darling* nous nous retrouvons face à un « macho » inculte dont la violence se déchaîne après son licenciement. D'après une « tradition » de la campagne, il traite sa femme comme un animal, ou pire comme un objet de son usage personnel. L'élément aggravant des violences infligées s'avère l'alcool. Le roman présente un réseau des relations interpersonnelles, marquées par le manque d'affection qui influence, par la suite, la constitution de l'identité du personnage. *Darling* souffre donc, dès son enfance, des brimades, coups et insultes de la part de ses parents et de son entourage ; ce qui impose une vision tordue de la réalité et, bien sûr, du couple. 2) Le roman *Dans la peau* met en scène le personnage, lui-même, témoin des violences conjugales dans son enfance ; même s'il est conscient du comportement pathologique de son père, il ne supporte pas la rupture avec sa compagne et le fait qu'il soit remplacé par une femme semble aggraver encore les choses. L'amour du passé (sans problème ni conflit) change en hantise et obsession qui s'achèvent par le féminicide : si la femme convoitée ne peut lui appartenir, elle n'appartiendra à personne. Dans les deux cas, les femmes sont perçues comme une appartenance que les agresseurs prétendent soumettre à leur volonté. Les deux se comportent comme des manipulateurs égoïstes qui finissent par commettre l'inimaginable en tant qu'aboutissement de leur drame solipsiste qu'ils ont promu à la vision de la réalité.

Dans leurs approches des violences conjugales, les arts s'inscrivent dans le discours social en y apportant, par les moyens qui leur sont propres, un témoignage utile, voire nécessaire. Soit, ils fournissent une possibilité d'identification et de partage (comme nous l'avons vu chez les chanteuses connues), soit, une description détaillée de la monstruosité qui caractérise les violences conjugales (pour ce qui est des romans et de l'écriture en général).

Références

« Comprendre les chiffres pour mieux défendre les femmes et les enfants victimes de violences sexistes et sexuelles », *Nous Toutes*, <https://www.noustoutes.org/comprendre-les-chiffres/>, consulté le 20 juillet 2023.

« Les chiffres de référence sur les violences faites aux femmes », *Arrêtons les violences* (site du gouvernement français), <https://arretonslesviolences.gouv.fr/je-suis-professionnel/chiffres-de-referance-violences-faites-aux-femmes>, consulté le 3 mai 2023.

« Violence à l'encontre des femmes », *Organisation mondiale de la Santé*, <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>, publié le 9 mars 2021, consulté le 3 mai 2023.

Béru, Laurent, « Mémoire et musique rap : L'indissociabilité de l'esclavage et de la colonisation ». *Mouvements*, HS n° 1, 2011.

Bolleart, Faustine, Capucine, Juliette, « Adolescentes, elles ont été victimes de violences conjugales », *Ça commence aujourd'hui*, <https://www.youtube.com/watch?v=65kdxF2ba5A>, l'émission du 25 de novembre 2022, consulté le 17 juillet 2023.

Boucheix, Sophie, « Une musicothérapie de l'enveloppe : résonance entre enveloppe sonore, sensorielle et psychique en service de néonatalogie », *Revue française de musicothérapie*, 36 (1), 2017 (la pagination selon la version accessible sur <https://hal.science/hal-03429437/file/RFM%2036.1.6.pdf>).

Castaldi, Benjamin, Guény, Maxime, « Le témoignage poignant de Camille Lellouche, victime de violences conjugales », *Touche pas à mon poste*, <https://www.youtube.com/watch?v=cMc3t74RPEU&t=1s>, publié le 28 décembre 2021, consulté le 26 juin 2023 (extrait accessible sur *YouTube*).

Castarède, Marie-France, « L'enveloppe vocale », *Psychologie clinique et projective*, n° 7, 2001/1.

Chidiac, Nayla, « Écrire le silence : ateliers d'écriture thérapeutique », *Cliniques*, n° 5, 2013/1.

Clerfeuille, Florence, *Dans la peau*, FADM Roman, eBook, 2021.

Décliv Violence, <https://declivviolence.fr/>, consulté le 15 mai 2023.

Djouder, Samia, « France : Chahinez, une algérienne tuée dans la plus grande indifférence », *L'Avant-Garde*, <https://www.lavantgarde-algerie.com/article/la-lutte/france-chahinez-daoud-tuee-par-son-mari-dans-la-plus-grande-indifference>, publié le 7 mai 2021, consulté le 26 juin 2023.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/pourquoi-la-musique-me-fait-elle-pleurer-9326049>

Jeff, « Lingua Ignota appuie sur stop », *Goûte mes disques*, <https://www.goutemesdisques.com/news/article/lingua-ignota-appuie-sur-stop/>, publié le 4 novembre 2022, consulté le 3 juin 2023.

Kluger, Nicolas, « Les tatouages décoratifs après mastectomie pour cancer du sein : une stratégie d'adaptation en progressions », *Annales de chirurgie plastique esthétique*, n^o. 61, 2016.

Laurain, Solveig Le, Eonte, David, Graziani, Pierluigi, Monaco, Grégory Lo, « Les représentations sociales associées à la violence conjugale : de la psychologisation à la légitimation des violences », *Les Cahiers internationaux de Psychologie Sociale*, n^o. 119-120, 2018/3.

Lellouche, Camille, « N'insiste pas », *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ecpZpIzHD_s, publié le 8 mars 2021, consulté le 30 juin 2023.

Lellouche, Camille, Crespo-Mara, Audrey, « Femme battue, Camille Lellouche raconte son calvaire », *Pure TV* (rediffusion du portrait de *Sept à Huit* sur TF1 du novembre 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=Z5z85p09NTI>, consulté le 1 juin 2023.

Martin, Julia, Pravi, Barbara, « Dans la chambre d'ado de Barbara Pravi : ado rebelle, son avortement, violences conjugales », *France TV Slash*, <https://www.youtube.com/watch?v=C1XSUkqvw-U>, publié le 25 mai 2023, consulté le 26 mai 2023.

Mosna-Savoye, Géraldine, Guesde, Catherine, « Pourquoi la musique nous fait-elle pleurer ? », *France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/pourquoi-la-musique-me-fait-elle-pleurer-9326049>, l'émission du 21 septembre 2022, consulté le 2 juin 2023.

Palain Mathieu, « Épisode 1/6 : Victime et coupable », *Des hommes violents, France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/des-hommes-violents-1-6-victime-et-coupable-8809667>, l'émission du 15 janvier 2020, consulté le 21 mai 2023.

Palain Mathieu, « Épisode 2/6 : moi, violent ? », *Des hommes violents, France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/des-hommes-violents-2-6-moi-violent-8192180> l'émission du 5 février 2020, consulté le 22 mai 2023.

Palain Mathieu, « Épisode 3/6 : Franck et sa femme », *Des hommes violents, France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/des-hommes-violents-3-6-franck-et-sa-femme-6746923>, l'émission du 12 février 2020, consulté le 23 mai 2023.

Pravi, Barbara, « Notes pour trop tard (réécriture) x Le malamour », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=p4HEauCB0Ho>, publié le 8 mars 2019, consulté le 28 juin 2023.

Pravi, Barbara, « Violences conjugales : "J'avais 17 ans, c'était ma première histoire d'amour" Barbara Pravi témoigne », *Konbini*, <https://www.youtube.com/watch?v=y0ogjvu37oM>, publié le 2 avril 2023, consulté le 26 mai 2023.

Taraud, Christelle (ed.), *Féminicides : Une histoire mondiale*, Éd. La Découverte, Paris, 2022.

Taraud, Christelle, Durand, Catherine, « Écouter toutes les femmes victimes de violences », *Marie-Claire*, n^o. 843, décembre 2022.

Teulé, Jean, *Darling*, Éd. Julliard, Paris, 2022.

Ville Vieux-Condé, *Violences au sein du couple, de quoi parle-t-on ?*, https://www.ville-vieux-conde.fr/docs/Violences_conjugales.pdf, 2021.

Weitzmann, Marc, Crépon, Marc, Rolland, Edouard, Le Roy, Boris, « Le pouvoir de la littérature face à la violence », *France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/le-pouvoir-de-la-litterature-face-a-la-violence-7167191>, l'émission du 13 janvier 2019, consulté le 28 mai 2023.

Références des images

Figure 1. « Une spirale infernale », *Déclic violence*, https://declicviolence.fr/p/une-spirale-infernale#page_element_35, consulté le 18 mai 2023.

Figure 2. Djouder, Samia, « France : Chahinez, une algérienne tuée dans la plus grande indifférence », *L'Avant-Garde*, <https://www.lavantgarde-algerie.com/article/la-lutte/france-chahinez-daoud-tuee-par-son-mari-dans-la-plus-grande-indifference>, publié le 7 mai 2021, consulté le 26 juin 2023 (photographie illustrative de l'article).

Figure 3. Terriennes avec AFP, « "Justice pour Shaïna", morte brûlée vive à 15 ans », *TV5 Monde*, <https://information.tv5monde.com/terriennes/justice-pour-shaina-morte-brulee-vive-15-ans-2644419>, publié le 5 juin 2023, consulté le 26 juin 2023.

Figure 4. Lellouche, Camille, « N'insiste pas », *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ecpZpIzHD_s, publié le 8 mars 2021, consulté le 30 juin 2023 (capture d'écran).

Figures 5 et 6. Pravi, Barbara, « Notes pour trop tard (réécriture) x Le malamour », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=p4HEauCB0Ho>, publié le 8 mars 2019, consulté le 28 juin 2023 (captures d'écran).

Figure 7, 8 et 9. « Darling », *Allociné*, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-119449/photos/>, consulté le 31 juillet 2023.

**SOLITAIRE HEUREUX. UN DIALOGUE ENTRE ROUSSEAU ET
BOUDDHA / HAPPINESS IN SOLITUDE. A DIALOGUE BETWEEN
ROUSSEAU AND BUDDHA**

Minh HOANG PHAM

Université catholique de Louvain, Belgique

pham.minhhoang@hotmail.com

Abstract. *Jean-Jacques Rousseau may be the most original Philosopher of the French Enlightenment. His thoughts, especially those on happiness, confuse contemporaries in some ways. However, they are close to Oriental philosophies, even though the Citizen of Geneva did not encounter any East Asia's ideologies. In some aspect, his eudaemonism is comparable to Buddha's teachings. Their doctrines of simple life are built upon their views of human beings' good nature. They implicate that it is the reinforcement of the intern which allows us to stay in happiness by ourselves to reduce the cravings of "fantômes du bonheur", according to the terms of Diderot. Solitude itself is neither happiness nor unhappiness, but it helps Rousseau to think about a kind of happiness that does not depend so much on the extern.*

Keywords: *solitude; happiness; intern; present; plenitude;*

À Gianmarco

*Non ho la retorica di Seneca, ma se mai ti sentirai afflitto in futuro
pensa alla mia amicizia ed a questa dedica così da trovare la felicità
che tu meriti più di chiunque altro al mondo. Le sofferenze seguono i
miei passi sulla terra, ma sappi che vederti felice è già abbastanza
affinché io sia meno miserabile.*

Honoré

« Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours. »
Alphonse de Lamartine, *Le Vallon*

Le séjour terrestre de Rousseau est une tragédie où les proscriptions des « humains », mot du philosophe lui-même, accablent encore plus son cœur déjà mouillé de larmes intarissables. Les points de divergence idéologiques qu'il marque avec la plupart des philosophes contemporains, ainsi que ses problèmes de santé mentale, notamment le délire de persécution, l'isolent encore plus de la société qui était la sienne. Dans le contexte historique du XVIII^e siècle, où la France suffoque dans la main du double absolutisme politico-religieux, un Voltaire qui découvre les ulcères de la société est certainement mieux compris et mieux accepté. Si l'opinion publique lui accorde une préférence extraordinaire, c'est que l'usage excessif de l'oppression sous l'Ancien Régime ne fait que susciter chez Français une terrible soif de la liberté, et que le peuple trouve chez le patriarche de Ferney une traduction de sa colère et un soutien à sa révolte contre le joug des autorités. « Avec Voltaire, c'est un monde qui finit ». Goethe a sa raison. Mais ne s'en

tenant pas qu'à cela, il constate encore qu'« [a]vec Rousseau, c'est un monde qui commence ». Ce commentaire ouvre une nouvelle piste de réflexion à tout lecteur qui entend pénétrer dans les pages des deux éminents penseurs des Lumières. Le sentiment de Goethe n'est pas unique car avant lui, l'auteur de la « bombe au beau milieu de la littérature française » remarque « la fièvre d'un agonisant » (Diderot, D., 1995, p. 293) chez la figure intellectuelle la plus notable de l'époque. Voltaire contribue à détruire ce dont les Français voulaient la destruction. Mais que faut-il faire après les ruines ? après l'assouvissement de la soif ?

Nature, simplicité, solitude. Les Lumières critiques de Rousseau

Dans le milieu philosophique du XVIII^e siècle, Voltaire fait figure d'un fossoyeur du passé plutôt que d'un héraut de l'avenir. N'étant pas une besogne facile, la conception d'une nouvelle société, qui requiert des idées osées, même visionnaires, risque de se heurter au malentendu des contemporains. L'éloge d'un mode de vie simple chez Rousseau crispe les partisans du progrès dont Voltaire s'enorgueillit d'être le tuteur, car il est alors considéré à la légère comme une prédication du retour en arrière, jusqu'à la veille de la civilisation. Or les critiques philosophiques de Voltaire ne sont pas d'une profondeur suffisante, ternies par son ironie et sa simplification terminologique parfois aberrante. Si l'on aperçoit dans *Candide* un raisonneur maladroit, qui réfute la logique leibnizienne, non par sa propre logique, mais par une banalisation sémantique farfelue du terme « optimisme », la lettre de Voltaire en réponse au *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* ne décèle rien qu'un quiproquo à l'égard de l'état de nature :

On n'a jamais employé tant d'esprit à vouloir nous rendre bêtes ; il prend envie de marcher à quatre pattes, quand on lit votre ouvrage. Cependant, comme il y a plus de soixante ans que j'en ai perdu l'habitude, je sens malheureusement qu'il m'est impossible de la reprendre, et je laisse cette allure naturelle à ceux qui en sont plus dignes que vous et moi. (Voltaire, 1880, p. 447)

L'homme naturel de Rousseau n'est pas nécessairement une brute poilue habitant les forêts primitives, mais plutôt un être qui sait adapter ses besoins et son bonheur à ce que la nature lui prescrit. Quant à Diderot, ses critiques vis-à-vis de son « frère ennemi » genevois se concentrent moins sur l'état de nature que sur l'état de solitude, ce qui est à l'origine de la fameuse déclaration : « il n'y a que le méchant qui soit seul » (Diderot, D., 1980, p. 62). Peu s'en faut que cette brouille soit évidente, lorsque Diderot, chantre inlassable de la vie en société, assimile à peu près résolument la solitude à l'anachorèse (voir Shaftesbury, A. A.-C., 1975, p. 310-311). Sa semonce, mise dans la bouche de Constance, est sans doute outrée, car ne participant ni d'une retraite religieuse, ni d'une misanthropie gratuite, la solitude voulue par Rousseau s'apparente plutôt à celle réclamée par les psychologues au profit des introvertis, qui ne brisant pas totalement les liens sociaux, ont besoin du calme juste pour se ressourcer. Néanmoins, puisqu'au XVIII^e siècle, la philosophie, les arts et voire les voluptés mondaines, plébiscitées comme les emblèmes du progrès social, servent d'armes contre obscurantisme, absolutisme et fanatisme, la peinture de Rousseau d'une vie éloignée de la foule urbaine, tranquille et simple, devient

plus ou moins absconse aux yeux des Lumières dites « orthodoxes » et se fait facilement placer sous le signe de la rétrogradation.

Critique de l'état de société et adorateur *grosso modo* « fanatique » de l'état de nature, Rousseau n'est pas pour autant du genre à se retirer volontairement du monde pour se cloîtrer dans sa tour d'ivoire. Cependant, son hypersensibilité le rend insupportable ; et son originalité idéologique éloigne de lui ses contemporains, qu'il voit comme la « canaille ». La proscription des Philosophes vis-à-vis de Rousseau constitue donc une « solitude forcée » qui vient s'ajouter à la « solitude nécessaire ». Les délices qu'éprouve le vieillard des *Rêveries* doivent être un corollaire inéluctable de sa condition de vie, car si c'est un homme « seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que [lui]-même » (Rousseau, J.-J., 2012, p. 35), où trouverait-il une autre source de bonheur ?

Rousseau et « chemin oriental ». Bonheur négatif. Monde en mouvement

Si « le bonheur vient du dehors » (Voltaire, 1879, p. 94) tel que les Lumières le prétendent sous la guide de Voltaire, il est un objectif à atteindre. Or cette conception est considérablement sujette aux remises en cause et aux modifications radicales à l'heure actuelle, où les timbres des jouissances et du développement durable ne font que dissonance. La récente propagation hors d'Asie des philosophies orientales, dont le bouddhisme contribue à une redéfinition majeure qui fait du bonheur une manière de vivre plutôt qu'un bien à obtenir. Cette expérience spéciale, qui s'opère à l'intérieur de l'être et revendique donc une participation active du sujet, est difficile à penser et à vivre dans un monde où tous les individus sont inscrits au réseau d'interdépendance de la société humaine. Mais il n'en va pas de même du fameux promeneur dont l'état de solitude irrévocable, qui pour lui-même, se différencie d'avec l'ermitage religieux, fournit une condition favorable à la recherche d'un bonheur négatif intime et intense. Il faut signaler que dans cet article, nous entendons, par bonheur négatif, non la délivrance des maux, mais un état de satisfaction particulier, où le rôle des facteurs externes est minimisé, voire, dans de rarissimes cas, anéanti. Pour Rousseau, comme Robert Derathé l'affirme, « il ne s'agit pas seulement [...] d'échapper à la souffrance, mais de jouir de la vie, d'en découvrir le sens et la saveur » (Derathé, R., 1952, p. 84) ce que favorise la solitude, qui est utile à se détourner des malheurs potentiellement occasionnés par la société moins qu'à puiser en soi-même les plaisirs intrinsèques.

Le bonheur pourrait-il être différent pour un Rousseau qui après avoir expérimenté les vicissitudes de l'existence, n'eut plus personne que lui-même ; pour un Rousseau dont la vie fut assombrie par la rupture définitive avec Diderot ; pour un Rousseau qui ne revint à Genève que pour y témoigner un accueil chaleureux de ses concitoyens envers son pire ennemi ? Loin de le démoraliser, les déboires rencontrés par le philosophe deviennent des sources d'idées plus salutaires que nocives, qui réparent ses malheurs par un bonheur inédit :

[...] ne trouvant plus d'aliment pour mon cœur sur la terre, je m'accoutumais peu-à-peu à le nourrir de sa propre substance, & à chercher toute sa pâture au-dedans de moi.

Cette ressource, dont je m'avisai trop tard, devint si féconde qu'elle suffit bientôt pour me dédommager de tout. L'habitude de rentrer en moi-même me fit perdre enfin le sentiment & presque le souvenir de mes maux, j'appris ainsi par ma propre expérience que la source du vrai bonheur est en nous, & qu'il ne dépend pas des hommes de rendre vraiment misérable celui qui sait vouloir être heureux. Depuis quatre ou cinq ans je goûtais habituellement ces délices internes que trouvent dans la contemplation les âmes aimantes & douces. (Rousseau, J.-J., 2012, p. 46)

L'importance du sujet est primordiale dans l'expérience du bonheur puisqu'il s'agit nécessairement d'un état de bien durable, et non seulement d'instant d'euphorie discontinus. Or, le monde phénoménal n'est autre qu'« un flux continu », où « rien n[e] garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles » (*ibid.*, p. 102). Impliquant une triste vérité, que tout vient et va, cette métaphore fait écho au fleuve d'Héraclite ou à l'océan du *samsāra* de la littérature bouddhiste. Pour Rousseau donc, le « flux continu », qui n'est pas anodin, forme, lui seul, déjà un mal. Dans la pensée doctrinale de Bouddha, celui-ci est nommé *vipariṇāma duḥkhatā*, souffrance du changement qui est due au « manque de durée des choses », parce que « [t]out ce qui existe est mortel, voué à disparaître, menacé par le "démon de l'impermanence" » (Dussaussoy, D., 2001, p. 17). Après être monté dans la même barque avec les deux sages de l'Antiquité, Rousseau s'interroge sur ce malheur, qui ne l'étant pas en soi, résulte de l'estompement des plaisirs éphémères : « [...] comment peut-on appeler bonheur un état fugitif qui nous laisse encore un cœur inquiet et vide, qui nous fait regretter quelque chose avant, ou désirer encore quelque chose après ? » (Rousseau, J.-J., 2012, p. 102). Non seulement Rousseau, mais les romantiques du XIX^e siècle, ses élèves notables, s'aperçoivent, eux aussi, de cette sorte de misère travestie sous le masque du bonheur. Telle est la lamentation d'un Lamartine dont *Le Lac* s'embaume d'un suave parfum de mélancolie :

Hé quoi ! n'en [les moments d'ivresse] pourrons-nous fixer au moins la trace ?
 Quoi ! passés pour jamais ? quoi ! tout entiers perdus ?
 Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
 Ne nous les rendra plus ? (Lamartine, A. de, 1925, p. 40)

L'auteur des *Méditations poétiques*, qui fut, à Aix-les-Bains, consterné devant l'absence de sa muse agonisante Julie Charles, n'est certes pas la seule victime du flux continu car il est impossible d'éviter les frustrations à toute personne qui cherche le bonheur auprès du monde phénoménal. N'ayant plus guère à solliciter de la vie, excepté lui-même et la nature, qui est commune à tous, le solitaire est censé se dépêtrer mieux des souffrances nées des illusions du passé et de l'avenir, qui ne sont peut-être que regrets et déceptions, pour être « tout entier au moment présent » (Rousseau, J.-J., 2012, p. 49). Voilà une idée qui devient leitmotiv dans l'école du zen et dont il faut remonter dans le theravāda pour trouver une première explication à caractère métaphysique (*cf.* Horner, I. B., 1967, p. 233). Le retour vers soi, qui rappelle au délice de l'instant, est une façon de déjouer le démon de l'impermanence, incarné dans les vicissitudes de l'univers externe, « puisque le présent dure en quelque sorte toujours » (Gagnebin, B., 1975, p. 72). Cette logique conceptionnelle sert de fondement aux critiques rousseauistes de l'éducation positive. Les projections dans l'avenir pourront n'être propres qu'à ôter à l'enfant la jouissance *hic et*

nunc de sa jeunesse et devenir une source de ses malheurs, ce dont le précepteur d'Émile se montre fier de ne pas se mêler : « Si la fatale faux vient moissonner en lui la fleur de nos espérances, nous n'aurons point à pleurer à la fois sa vie et sa mort, nous n'aigrirons point nos douleurs du souvenir de celles que nous lui aurons causées ; nous nous dirons : Au moins il a joui de son enfance [...] » (Rousseau, J.-J., 2009, p. 232-233, cf. Derathé, R., 1952, p. 93-94). En une seule phrase qui ne manque pas d'éloquence, Rousseau sensibilise la conscience des lecteurs aux effets fâcheux des espérances et réminiscences. Mais il faut nuancer ici. Le bonheur du moment n'est pas à confondre avec le plaisir mondain, qui dure un moment. Si le premier « pénètre en nous-mêmes » (Gagnebin, B., 1975, p. 76) pour ne pas être troublé par le cours du temps, le second ne nous vient que pour nous quitter. Leur essentielle différence ne réside donc pas, pour le sage de Genève, qu'en leur durée, mais d'abord et avant tout en leur profondeur et leur nature. Ainsi qu'un professeur s'occupe à prouver la véridicité de sa doctrine, le Rousseau des *Rêveries* s'abandonne dans ses plaisirs internes qui s'identifient désormais au véritable bonheur.

Le retour vers soi, auquel la solitude vient en aide, est un parcours de pleine conscience où l'on est maître d'user de son autosuffisance pour trouver l'ataraxie malgré d'innombrables misères du sort terrestre. Cependant, l'*autarkeia*, qui atténue l'importance des plaisirs sensuels, se différencie conceptuellement d'avec l'ascétisme, qui en commande une abstinence rigoureuse. Une fois retrouvé, le soi concordera avec ce qui arrive et ce qui n'arrive pas pour permettre au sujet de nicher constamment dans son bonheur devenu béatitude. D'un point de vue bouddhiste, Alain Grosrey périphrase et illustre cet état à la fois tranquille et extatique comme suit :

Nous ne ressasons pas le passé. Dououreux ou joyeux, il n'existe plus. Nous ne nous projetons pas dans un futur qui n'existe pas encore. En l'absence des fluctuations mentales, nous découvrons l'océan de paix sous-jacent à toutes nos expériences. Les pensées proviennent de cet océan et se propagent telle une houle à sa surface, sans jamais altérer les profondeurs de la tranquillité.

En nous abandonnant ainsi à la paix intérieure, les sens s'épanouissent car la distance que nous mettons habituellement entre nous et les choses s'estompe. Nous avons une perception claire, précise et globale de tout ce qui vit autour de nous. Si nous nous trouvons près d'une rivière, nous entendons l'écoulement des eaux ; si des parfums de fleurs circulent dans l'air, nous les humons. (Grosrey, A., 2022, p. 213)

L'intériorisation du bonheur n'atteint la perfection qu'avec la reconnaissance complète du soi grâce à laquelle tout discernement mental entre sujet et objet est supprimé dans la non-dualité. L'absence des plaisirs extérieurs n'équivaut pas à un bonheur privatif, termes de La Mettrie, puisque n'étant privé de rien, l'homme en soi pourra trouver facilement la satisfaction et jouir même d'immenses délices internes. Le bonheur devient, non pas modeste, mais simple, mais plein, tel qu'il est décrit dans la citation de Grosrey et aussi sous la plume du promeneur solitaire : « [...] sitôt que je me vois sous les arbres, au milieu de la verdure, je crois me voir dans le paradis terrestre & je goûte un plaisir interne aussi vif que si j'étais le plus heureux des mortels. » (Rousseau, J.-J., 2012, p. 151) Les facteurs externes dans ces exemples, à savoir parfums de fleurs, verdure des feuillages, *etc.*, ne seraient pas censés offrir d'heureux stimuli qui ravivent les nerfs de la même manière que

les liqueurs fortes convoitées par La Mettrie. L'homme qui achève d'amalgamer le soi avec le non-soi pourra, dans un esprit proche du quiétisme, se sentir content de ce que la nature lui offre. Dans telles circonstances, la nature n'est pas proprement une cause du plaisir, mais plutôt une condition propice à la réanimation du bonheur intrinsèque qui sommeillait dans l'être.

Si pour Rousseau, l'indépendance est le dénominateur commun des heureux, la solitude même doit être un facteur externe, qui donc s'assujettit encore aux changements des jours d'ici-bas. Après sa soigneuse analyse de textes du philosophe genevois, Derathé conclut : « [...] être heureux c'est être libre et être libre c'est se suffire à soi-même » (Derathé, R., 1952, p. 85). Bonheur, liberté et autosuffisance étant synonymes, le retrait de la société risque, à l'instar des plaisirs mondains, d'être une toxine pour le bien-être personnel une fois que l'homme en devient tributaire. Les chagrins interminables et inconsolables qui poursuivent les pas de René, protagoniste éponyme du roman de Chateaubriand, en sont corroborations :

Hélas ! j'étais seul, seul sur la terre ! Une langueur secrète s'emparait de mon corps. Ce dégoût de la vie que j'avais ressenti dès mon enfance revenait avec une force nouvelle. Bientôt mon cœur ne fournit plus d'aliment à ma pensée, et je ne m'apercevais de mon existence que par un profond sentiment d'ennui. [...] Tout m'échappait à la fois, l'amitié, le monde, la retraite. J'avais essayé de tout, et tout m'avait été fatal. Repoussé par la société, abandonné d'Amélie, quand la solitude vint à me manquer, que me restait-il ? C'était la dernière planche sur laquelle j'avais espéré me sauver, et je la sentais encore s'enfoncer dans l'abîme ! (Chateaubriand, F.-R. de, 1969, p. 130-131)

L'élève n'égale pas le maître. Tandis que le précurseur du romantisme sait faire bon usage de sa solitude afin de trouver pour son cœur un nouveau package, René est de ceux dont Fontenelle écrit : « incapables de se contenter d'aucun état » (Fontenelle, B. de, 1926, p. 6-7). On ne devrait donc pas arguer, à lire les écrits de Rousseau, que le solitaire est l'homme heureux, mais que la solitude ne va pas nécessairement de pair avec le malheur, comme le pensent Shaftesbury ou Diderot, vu que le bonheur doit désormais venir du dedans pour se libérer des myriades d'ouragans qui troublent l'horizon existentiel humain.

Plénitude essentielle et pureté originelle

Mais n'est-ce pas un miracle que la nature humaine suffit par elle seule pour rendre heureux celui qui veut l'être ? D'où vient sa puissance prépondérante et presque mystique ? Rousseau sentait trop. Il sentait de toute sa vie pour en venir à sa conception du bonheur en soi, mais ses sentiments dispersés ne donnent pas la cohésion nécessaire à son tableau eudémonique encore en stade d'ébauche. Il y a une idée qu'il faut souligner pour éviter toute confusion. Dans les sphères idéologiques de Bouddha et de Rousseau, le soi reçoit les plaisirs externes, mais il est également capable de genèse et d'ajustement du bonheur, car autrement, l'autosuffisance ne ferait que tenir d'une attitude stoïcienne qui consiste à nier la réalité du mal et qui n'est certes pas le sentiment d'un homme plaintif. La suffisance à soi conçue par Rousseau implique qu'une certaine plénitude inhérente assure l'homme de son bonheur. Dans le bouddhisme, cette indépendance traduit

l'accomplissement de la bouddh  t  , état où l'être atteint la perspicacité complète et le fruit de Bouddha. Il s'agit de Bouddha qui est la vraie nature de tous, mentionnée dans les soutras sous le nom de *tath  gatagarbha*, et non du bouddha historique qui enseigna en Inde. Dans cette perspective et par une analogie plus ou moins saugrenue, on peut avancer de manière hasardeuse que Bouddha est aux bouddhistes ce que Dieu est aux chrétiens, c'est-  -dire état d'existence insurpassable. En effet, la b  atitudo suprême dont jouit le prince de Kapilavastu se fait sentir dans une épithète qu'il partage avec l'  me universelle hindoue, *Bhagav  n*, mot se disant du bienheureux. Mais ce n'est pas un apanage divin. Par sa doctrine du *tath  gatagarbha* inhérent    toutes les formes d'existence, Bouddha affirme le même potentiel de tous les êtres conscients d'atteindre son état de b  atitudo. En d'autres termes, on peut dire, d'un point de vue bouddhiste, que l'Homme est égal    Tath  gata et aussi    Dieu.

Dans l'aménité de ses moments d'être seul, Rousseau se réclame de cette idée « blasphématoire » pour justifier son bonheur intrinsèque. Plus d'une fois, il éprouve un sentiment de perfection et de pl  nitudo qui surgit au-dedans de lui-même. Juste en début de la première promenade, on trouve la comparaison : « impassible comme Dieu même » (Rousseau, J.-J., 2012, p. 41). Il faut pourtant attendre la cinquième promenade afin que Rousseau parvienne au faîte de son édifice des pensées sur la solitude qui lui est chère. L'homme proscrit y fait une hardie description de cet état presque ineffable : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur    soi, de rien sinon de soi-même & de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit    soi-même, comme Dieu. » (*Ibid.*, p. 103) L'autosuffisance n'est pas un simple bonheur d'être, et d'être sans bien ni mal, car l'existence porte déjà en elle un germe de compl  tudo susceptible de faire savourer la b  atitudo    l'homme, qui devient une « *causa sui* eudémonique ». Se réunissent donc les trois qualités,    savoir bonheur, libert   et autosuffisance ; et dans tel cas, ni la présence ni l'absence des semblables n'altèrent la jouissance de soi-même. Mais Rousseau était irrésolu. Il ne pouvait rester longtemps dans ces pensées (*cf.* Mortier, R., 1964, p. 193). Il chancelait entre deux mondes, l'un idéal où lui, qui se suffisant, est « comme Dieu même » et l'autre réel où les incompréhensions et les isolements des contemporains lui signent encore un verdict de malheur. La solitude opère pour Rousseau comme une voie aboutissant    la pensée de la pl  nitudo et, heureusement,    de fugaces expériences de pl  nitudo qu'il pouvait quelquefois goûter avant de retomber sur la sphère d'en bas, où l'homme n'est jamais capable de pérenniser le moment présent et de se rafraîchir de l'élixir de la b  atitudo jusqu'   la dernière goutte. Rousseau ne faisant qu'effleurer la question de « divinité humaine », son « blasph  me » est encore r  missible. Dans sa philosophie, Dieu a quand même une certaine supériorité sur l'homme : « Tout attachement est un signe d'insuffisance [...] Un être vraiment heureux est un être solitaire ; Dieu seul jouit d'un bonheur absolu » (Rousseau, J.-J., 2009, p. 318). Quoi qu'il en soit, Jean-Jacques n'était qu'un humble être comme nous et il en avait conscience. Il n'a eu la divinité ni n'a reconnu la bouddh  t  . Plus que personne, le philosophe genevois a besoin d'une communauté, quoique restreinte et sélective, pour regagner le havre introuvable de son   me. Il se livre : « Il faut, mon cher Diderot, que je vous écrive encore une fois en ma vie ; vous ne m'en avez que trop dispensé ; mais le plus grand crime de cet homme que vous noircissez d'une si étrange manière, est de ne pouvoir se détacher de

vous. » (Rousseau, J.-J., 1782, p. 213) La faiblesse ancrée dans l'humanité est qu'on « ne peut "bien jouir de soi sans le concours d'autrui" » (Bienfait, J., 2018, p. 77).

En conséquence de cela, l'homme selon Rousseau n'est encore qu'un être débile, mais doté de perfectibilité, il « triomphera du mal » (Gagnebin, B., 1971, p. 44). Par le processus de perfectionnement, lui, qui peut n'être jamais parfait, est du moins asymptotique du véritable bonheur qu'il doit rechercher en lui-même et par lui-même. Pensant le salut autonome (*cf. ibid.*, p. 45-46), Rousseau abandonne la tradition sotériologique des monothéismes pour se tenir à son insu plus proche de la sagesse d'Extrême-Orient que n'importe quel autre philosophe des Lumières. N'étant pas corrompue par le péché d'Adam, l'humanité ne perd jamais totalement sa pureté originelle, de même que la bouddhité ne disparaît jamais malgré le voile infiniment nébuleux de l'ignorance. Cet état de nature primitif, le plus délicieux de tous, est pourtant si simple qu'on ne peut le penser ni le prononcer. L'énoncé dans le second discours soumis à l'examen de l'Académie de Dijon, « l'état de réflexion est un état contre nature, et que l'homme qui médite est un animal dépravé » (Rousseau, J.-J., 1996, p. 85), semble faire revenir le genre humain à la jungle et devient provocant pour Voltaire, dont la haine envers Rousseau est désormais scellée. C'est inintelligible à Voltaire, chose certaine, car le patriarche de Ferney, qui prêche le progrès social de façon parfois pernicieuse, n'est que trop symbolique du raisonnement discursif européen. Or l'essence universelle, qui est communément appelée Dieu dans les contrées des croyances monothéistes, n'est pas censée faire l'objet des réflexions logiques, car, disent les Orientaux, on ne peut reconnaître la nature transcendante, indicible et impensable, que par une expérience personnelle subite et vive, non sujette aux constructions mentales, ainsi que Huineng, le sixième patriarche du zen chinois, voit en la *prajñāparamitā*, sagesse originelle et insurpassable, une « absence de pensée » (Fa-Hai, 1995, p. 64).

Conclusion

Après tout, la solitude absolue n'est pas une condition de vie que Rousseau, qui est encore homme, a la volonté d'embrasser. C'est un état forcé pour le philosophe genevois, mais c'est un état utile à sa formation des pensées eudémoniques. La perfectibilité est, chez Rousseau, une promesse du bonheur en soi, c'est-à-dire indépendant du monde externe, et une exaltation de la nature humaine, dont la plénitude essentielle ne s'altère pas malgré l'effet gênant du fruit défendu. Mais, chose triste, cet état primitif ne fait que ronger le philosophe d'une nostalgie tenace des premiers beaux jours de l'humanité avant la chute (Gagnebin, B., 1971, p. 44). De toute façon, l'homme n'est jamais érigé à un rang aussi proche de Dieu dans l'histoire de la philosophie européenne, sauf peut-être chez les stoïciens antiques. À la différence de Diderot, Rousseau ne considère pas la vie en société comme une condition *sine qua non* du bonheur, mais juste comme un état d'existence où l'on peut se sentir aussi heureux qu'en la solitude, pourvu qu'on soit suffisamment fort pour pouvoir déguster ses délices internes *hic et nunc*. La leçon de bonheur du présent n'implique pas une réfutation de la réalité du malheur, mais elle nous enseigne simplement à butiner jusqu'au bout le nectar qui nous est disponible pour n'avoir ni de regret de le perdre à l'avenir, ni de remords de ce qui est à jamais laissé derrière nous.

La logique de la pensée rousseauiste sur le bonheur n'est que guère visible, vu les sentiments vagues du philosophe. Sur cet océan brumeux, la doctrine structurée et systématique de Bouddha nous sert de phare. Quoique le promeneur solitaire n'eût quasiment pas de contact avec les philosophies orientales, son portrait de l'homme capable de divinisation est exactement celui conçu par les sages de l'autre bout du monde. Et plutôt que la société européenne du XIX^e siècle, le « monde qui commence » de Rousseau devrait être le nôtre, où l'homme, et non Dieu, est le centre de l'univers ; où les crises écologiques et énergétiques peuvent être imputées à l'excès des jouissances, dont nous sommes dépendants, et où le mode de vie industriel chasse le repos. La Mettrie n'est pas le philosophe dont notre époque a besoin mais le philosophe de notre époque. Convenant avec les autres penseurs que le bonheur doit être un état permanent, il propose qu'on se plonge le plus possible dans la débauche pour augmenter la somme des plaisirs sensuels obtenus. Mais une fois assouvie, la soif ardente des jouissances matérielles occasionne des périls presque mortels, non seulement à la santé de l'individu, mais aussi à tout le genre humain par le biais du consumérisme cristallisé dans les ostentations accoutrées du luxe superficiel. Sans s'appuyer d'abord et avant tout sur eux-mêmes, où les hommes pourraient-ils trouver un véritable bonheur lorsque leur avidité est aussi insatiable ? D'ailleurs, comme le bonheur est un sentiment et non une sensation, n'est-il pas vrai que le cœur doit réguler son propre prisme de la vie ? Chateaubriand n'a-t-il pas raison en écrivant : « L'habitant de la cabane, et celui des palais, tout souffre, tout gémit ici-bas ; les reines ont été vues pleurant comme de simples femmes, et l'on s'est étonné de la quantité de larmes que contiennent les yeux des rois ! » (Chateaubriand, F.-R. de, 1969, p. 81) ? N'en déplaise à ses critiques véhémentes des principes de Rousseau, Diderot affirme que son ancien ami en arrive à des « conséquences vraies » (Diderot, D., 1994, p. 809) et que les conditions eudémoniques à La Mettrie, qui coïncident à peu près avec les nôtres, sont des « fantômes du bonheur » (*ibid.*, p. 904). Dans l'actuelle société où l'addiction des plaisirs sensuels devient de plus en plus présente pour être de plus en plus néfaste, les sages de Bouddha et de Rousseau, qui préconisent une vie simple et moins dépendante du monde externe, sont peut-être de bonnes boussoles sur lesquelles nous devrions nous reposer.

Références

Corpus primaire

- Chateaubriand, François-René de, *Atala et René*, dans *Chateaubriand. Œuvres romanesques et voyages*, tome I, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1969, p. 1-146.
- Diderot, Denis, *Le Fils naturel*, dans *Diderot. Œuvres complètes*, tome X, *Le drame bourgeois. Fiction II*, Paris, Hermann, 1980, p. 13-81.
- Diderot, Denis, *Mélanges pour Catherine II*, dans *Œuvres de Diderot*, éd. Laurent Versini, tome III, *Politique*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 197-407.
- Diderot, Denis, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé De l'homme*, dans *Œuvres de Diderot*, éd. Laurent Versini, tome I, *Philosophie*, Paris, Robert Laffont,

- 1994, p. 777-923.
- Fa-Hai *Le Soutra de l'Estrade du Sixième Patriarche Houei-neng*, traduit et commenté par Patrick Carré, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, *Du bonheur suivi d'Aphorismes et de l'Essai sur l'histoire*, Paris, Éditions d'art Édouard Pelletan, 1926.
- Horner, Isaline Blew, *The Middle Length Sayings*, volume III, traduction anglaise de, London, Pali Text Society, 1967.
- Lamartine, Alphonse Marie Louis de Prat de, *Méditations poétiques*, Paris, Librairie Garnier frères, 1925.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, précédé de *Discours sur les sciences et les arts*, éd. Gérard Mairet, Paris, Librairie générale française, 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, éd. André Charrak, Paris, Flammarion, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. Érik Leborgne, Paris, Flammarion, 2012.
- Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, *Essai sur le mérite et la vertu*, traduction française et annotation par Denis Diderot, dans *Diderot. Œuvres complètes*, tome I, *Le modèle anglais*, Paris, Hermann, 1975, p. 287-428.
- Voltaire François-Marie Arouet dit, *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 19, *Dictionnaire philosophique III*, Paris, Garnier frères, 1879.
- Voltaire, François-Marie Arouet dit, *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 38, *Correspondance VI*, Paris, Garnier frères, 1880.

Corpus secondaire

- Bienfait Joël, *Le bonheur entre Jean-Jacques et Rousseau. Manifeste d'anti-croyance*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Cornu, Pierre, « La Non-dualité dans le Yogācāra et le rDzogs-chen », dans *La Non-dualité. Perspectives philosophiques, scientifiques, spirituelles*, éd. Jean-Michel Counet, Peeters, Louvain, 2021, p. 35-50.
- Derathé, Robert, « La Dialectique du bonheur chez Jean-Jacques Rousseau », dans *Revue de Théologie et de Philosophie*, troisième série, vol. 2, n° 2, Genève, Librairie Droz, 1952, p. 81-96.
- Dussaussoy, Dominique, *Le Bouddhisme zen*, Paris, Flammarion, 2001.
- Gagnebin, Bernard, « J.-J. Rousseau : Sur le péché d'Adam et le salut universel. Fragment inédit », dans *Dix-huitième siècle*, n° 3, Paris, Garnier frères, 1971, p. 41-50.
- Gagnebin, Bernard, « Les Conditions du bonheur chez Jean-Jacques Rousseau », dans *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 55^e, n° 1, Hommage à Pierre Burgelin, Paris, PUF, 1975, p. 71-82.
- Grosrey, Alain, *Initiation au bouddhisme : un chemin pour lire en soi-même*, Paris, Albin Michel, 2022.
- Mortier, Roland, « À propos du sentiment de l'existence chez Diderot et Rousseau : Notes sur un article de l'Encyclopédie », dans *Diderot Studies*, vol. 6, Genève, Droz, 1964, p. 183-195.
- Stenger, Gerhardt et MARIEL, Henri, *Diderot en prison*, Paris, L'Harmattan, 2018.

**RECITS D'EXIL SUR SCENE : LE DERNIER CARAVANSERAIL
D'ARIANE MNOUCHKINE / STORIES OF EXILE ON STAGE: 'THE
LAST CARAVANSERAIL' BY ARIANE MNOUCHKINE**

Olfabou ASSIDA SOULI

Maitre-assistante

ISBAS

Université de Sousse-Tunisie

olfabouassida@gmail.com

Abstract. *Since the creation of the 'Théâtre du Soleil' troupe in 1964 and its installation at the 'Cartoucherie de Vincennes' in 1970, Ariane Mnouchkine has never ceased to create a multitude of shows, each as eminent as the next. In her productions she has dealt with current and humanitarian subjects that interest and concern society and fight for theater anchored in the present. These subjects often give food for thought on the human condition, this is visible in several of these creations in particular in Tartuffe which deals with fundamentalism, Drums on the Digue which addresses political cowardice or even The last caravanserai which deals with the scourge of exile and immigration. The Last Caravanserai is a show that speaks of exile, loss, hospitality and non-hospitality above all. In this show several dramatic plots are told. These canvases represent fragments of lives, a mixture of memories and stories collected from the testimonies of Afghan, Kurdish or Iranian refugees and exiles encountered during their European stopovers.*

Keywords : *Théâtre du Soleil ; Scenography ; Exile ; Spectator ; Perception ;*

Introduction

Le substantif théâtre, en grec "theatron", dérive du verbe grec "théaomai" qui signifie regarder avec attention, avoir des visions. Le théâtre peut désigner aussi le lieu où l'on représente des spectacles, l'art de la représentation des œuvres par des êtres humains, l'ensemble des pièces d'un auteur, d'un pays ou d'une époque ou encore un genre littéraire représentant sur scène un texte dialogué et joué par des acteurs. En effet, le théâtre se joue dans l'espace et ne commence qu'à partir du moment où sont rassemblées, dans un même espace, des personnes qui représentent une action à savoir les acteurs, et d'autres qui les regardent appelés spectateurs. Cet art, qui fait appel à l'imagination et à l'imaginaire du spectateur, représente une fiction et se distingue par son caractère éphémère.

En général, cette fiction offre un moyen d'expression artistique, de communication et de divertissement et tend à divertir ou à convaincre, à plaire ou à éduquer. Elle représente la réalité en la soumettant à une stylisation qui lui donne forme et cohérence. En tenant compte de sa force puissante dans la société, le théâtre peut être alors un théâtre engagé, éducatif ou instructif qui dénonce, montre les injustices et critique la société.

Dans ce contexte on peut citer la metteuse en scène Ariane Mnouchkine dont les préoccupations tournent autour du rôle, de la place et de la capacité du théâtre à présenter un contenu engagé à l'époque actuelle. Mnouchkine perçoit les choses autrement et se voit plutôt comme un être humain qui refuse de baisser les bras et qui essaie d'agir et de défendre les causes qu'il croit justes. Pour ces raisons, elle recherche les grandes formes de récits tout en tenant à sa liberté de pensées et d'actions qu'elle n'adhère à aucun parti politique. Il est à préciser que Mnouchkine présente un théâtre militant qui vise à dénoncer les crimes de l'Etat et à revendiquer les droits de l'Homme. Dans le spectacle 'Le dernier caravansérail', elle a choisi de défendre les droits des exilés ou des sans-papiers comme on les appelle.

Dans cette recherche qui porte sur la représentation de l'exil chez Ariane Mnouchkine, nous comptons étudier et analyser la pièce 'Le dernier caravansérail' afin de mettre en exergue la portée, les enjeux et l'impact de l'espace scénique sur les spectateurs. Le plan adopté est tripartite : dans la première partie qui porte le titre «Le Théâtre du Soleil, un creuset d'aventures » nous essayerons de donner une idée générale sur cette troupe et ses principes de travail. La seconde partie est analytique et elle est intitulée «Métaphore de la mer et de l'exil dans Le dernier caravansérail » ; nous y présenterons le corpus d'étude afin de comprendre et de décortiquer sa démarche conceptuelle. La troisième partie qui porte sur «Enjeux de la scénographie et rôle alloué au spectateur» est plutôt synthétique. Nous y tenterons de dégager la spécificité de la scénographie, qui est constituée d'une multitude de plateaux mobiles à roulettes maniés par d'autres comédiens et son apport sur le spectateur. Mais que pourrait traduire cette multitude de décors ? Quel est le message véhiculé ? Quel est l'apport de ces plateaux amovibles et quelle est la réaction du spectateur vis-à-vis de cette option scénographique ? Quel ajout pourront-ils produire ?

1. Le Théâtre du Soleil, un creuset d'aventures

Le 'Théâtre du Soleil' est fondé en mai 1964 par Ariane Mnouchkine avec un groupe de jeunes étudiants (dix étudiants au total dont Ariane Mnouchkine, Jean- Claude Penchenat, Martine Franck et Roberto Moscoso). C'est alors une jeune troupe cosmopolite qui élit domicile aux portes de Paris à savoir : la Cartoucherie de Vincennes.

A cette époque la troupe ne dispose pas de lieu scénique pour produire ses créations collectives, l'administration du Parc floral de Vincennes décide de leur céder l'un des pavillons pour une durée de trois ans. C'est alors un grand hangar dévasté où les acteurs se sont installés et se sont aussitôt transformés en ouvriers afin de réaménager le local et de pouvoir enfin y présenter le spectacle '1789 ou la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur'. De nos jours, cette ancienne cartoucherie est devenue un nouveau lieu de théâtre où siègent plusieurs autres compagnies telles que le 'Théâtre de la tempête', le 'Théâtre de l'aquarium', le 'Théâtre de l'épée de bois' etc.

Dès l'entrée à la cartoucherie, le spectateur se sent accueilli dans un lieu chaleureux et magnifique, il est déjà acheminé vers un voyage exquis qui commence depuis l'extérieur. Sur la façade principale sont affichés des écriteaux et des objets qui annoncent le titre du spectacle et le thème général de la représentation. Tandis qu'à l'intérieur, toute l'ambiance évoque le thème abordé : de la documentation relative au spectacle et accessible au public,

aux essences et senteurs diffusées jusqu'aux plats spécialement préparés selon les saveurs du pays évoqué durant la représentation. Dans la salle Ariane Mnouchkine veille en personne sur le bon déroulement de cette préface du spectacle en accueillant le public, en assistant les désorientés ou même en servant les plats. En effet, avec ses deux halls distincts, accueillants et qui charment le spectateur, la cartoucherie a imposé une certaine démarche, un certain rituel et une remise en question des valeurs établies. Le public accède ensuite à la salle de représentation (qui est une salle insolite, non conventionnelle) une heure avant le spectacle. Il choisit sa place, non numérotée, sur les gradins et peut même accéder aux loges pour contempler les acteurs pendant leur séance de maquillage et leur cheminement vers le personnage.



Figure 1 : Hall d'accueil, *Le Dernier Caravansérail*, 2003
Source Liliana Andreone, <https://theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/182>

La troupe du 'Théâtre du Soleil' se distingue par son unité, par son esprit de groupe et par la solidarité qui unit ses membres. Avec ses nouveaux principes et ses visions novatrices, la troupe privilégie totalement le travail collectif et aide l'artiste à mieux créer puisqu'il se sent en sécurité, en famille. En effet, ici ce n'est pas le dramaturge qui imprime au spectacle sa vision personnelle des événements, ce n'est pas le metteur en scène non plus qui manipule ou charme les comédiens en fonction de son idée, mais c'est toute la communauté qui coopère et crée. C'est pour ces raisons d'ailleurs que l'expérience du 'Théâtre du Soleil' est considérée comme étant l'aventure théâtrale française la plus importante depuis l'avènement du Théâtre National Populaire. À ce propos Marie- Louise Bablet écrit : « *L'Aventure du Théâtre du Soleil est la plus importante aventure théâtrale française depuis Jean Vilar et son T.N.P. : par sa quête artistique et par sa démarche sociale. Elle estompe le travail de Roger Planchon désormais fermé sur lui-même. Elle s'affirme dans sa rigueur et son refus des compromis.* » (Bablet, Marie-Louise et Denis, *Le théâtre du soleil ou la quête du bonheur*, Ed. CNRS & Serddav, « diapolivre 1 », Paris, 1979, p. 88.)

Dans ce théâtre, le statut du texte, la forme de l'aire de jeu et la relation entre acteurs et spectateurs, sont remis en question. En effet, Mnouchkine accorde beaucoup d'importance

à l'acteur et à son jeu. Elle voit que l'acteur n'est pas seulement une mémoire ou une voix ; il est aussi un corps qu'il se doit de comprendre et d'éduquer. Dans l'élaboration de ses spectacles, cette artiste engagée emprunte les pratiques du théâtre Oriental que ce soit au niveau des masques, du maquillage, des costumes de Nô et de Kabuki et opte souvent pour des mises en scènes très visuelles qui essaient de faire de l'utopie une réalité. D'ailleurs, dès les années 1970, la troupe est devenue rapidement une des troupes majeures du paysage théâtral français tant par le nombre d'artistes qu'elle abrite que par son engagement à traiter, sous un angle universel, de grandes questions politiques et humaines. En effet, l'objectif principal de la troupe est d'établir de nouveaux rapports avec le public et de se distinguer du théâtre bourgeois pour faire un théâtre populaire et de qualité ; un théâtre contemporain au service de la société, de la politique et du peuple démuné et opprimé. Un théâtre qui n'obéit pas aux conventions notamment dans l'élaboration de ses scénographies. Parmi les spectacles qui se distinguent par ses scénographies innovantes, on cite '1789 ou la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur', 'Tambours sur la digue' et 'Le dernier caravansérail'. Cette dernière création est un océan d'odyssées ; un spectacle constitué d'une série d'histoires, de destins, de vie et surtout de rêves d'hommes et de femmes exilés.

2. Métaphore du fleuve de l'exil dans Le dernier caravansérail

Le 'Dernier caravansérail' est un spectacle créé en 2003 par le 'Théâtre du Soleil' qui parle de l'exil, de la perte, de l'hospitalité et de la non-hospitalité surtout. Ses protagonistes sont des exilés, des errants qu'on appelle aussi réfugiés, clandestins, sans papiers ou migrants qui tentent d'entrer clandestinement en Angleterre en espérant y trouver une vie meilleure. Ce spectacle constitué de deux volets 'Le fleuve cruel' et 'Origines et destins' est une sorte de fresque constituée de fragments de destinées, de reconstruction des vies après l'exil et le déracinement. Il nous place face à une mise à nue sur la férocité humaine, l'inhumanité gratuite et le manque d'empathie face à la souffrance d'autrui. Ces parcelles inachevées et discontinues sont constituées d'une multitude de décors, de langues et de gestes.

Cette alliance de miettes d'histoires, de vie d'hommes et de femmes met en scène les déchirements de notre époque, de notre société. Elle est construite comme une succession de scènes se déroulant en des temps et des lieux différents. Les comédiens n'illustrent pas des récits ou des témoignages, ils sont plutôt appelés à imaginer des situations et des dialogues à partir de leurs affinités avec les destins des voyageurs et leurs histoires. De ce fait, le point de départ de cette odyssée est la rencontre des réfugiés, condamnés à une éternelle migration, du centre de Sangatte (centre d'hébergement et d'accueil d'urgence humanitaire (CHAUH) situé en France et mis en place par la Croix-Rouge en septembre 1999). Ce système donne une forme très particulière au spectacle et permet au jeu d'atteindre une grande précision réaliste tout en affichant sa théâtralité. En effet, l'originalité de ce spectacle réside dans sa multitude de canevas dramatiques qui sont racontés ainsi que sa multitude de décors et d'espaces scéniques. Ces canevas représentent des fragments de vies, un mélange de souvenirs et de récits collectés à partir des témoignages des réfugiés et des exilés afghans, kurdes ou iraniens rencontrés lors de leurs escales européennes.

A partir de ce principe, le décor représente différentes scènes. Chaque tableau présente son propre décor, ses personnages et ses spécificités ; c'est une fraction du monde. Cette forme très particulière du spectacle permet aux acteurs d'atteindre une grande précision dans le jeu.

A titre d'exemple, au-dessus d'un fleuve déchaîné, représenté par un immense tissu bleu-gris qui se soulève, claque, se gonfle et s'abat et qui représente la frontière entre le Kirghizstan et le Kazakhstan, des hommes essaient de passer de l'autre côté. Un homme et deux enfants sont installés dans une sorte de barque dérisoire secouée par la tempête, l'homme essaie de traverser le fleuve et de regagner l'autre rive malgré le courant et le vent ; tandis que, suspendus à une corde, des mains s'agrippent, des têtes apparaissent puis disparaissent. Les corps s'efforcent d'avancer, mètre par mètre, puis se noient, emportés par le courant, alors que quelques-uns seulement parviennent à l'autre bord. Le fleuve est déchaîné, très agité et menaçant. Le danger, l'inquiétude, la peur et la tension sont palpables.



Figure 2 : Scènes du fleuve cruel

Source : Michèle Laurent, <https://theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/5>

L'immense drap bleu-gris ondulé se hisse, s'agite puis s'écroule ; il est manœuvré par des techniciens invisibles aux spectateurs, ils sont installés en dessous du drap et le manipulent. Mnouchkine a eu recours aussi à des ventilateurs pour simuler l'allusion des vagues en plus de l'utilisation de la fumée fumigène pour référer au brouillard qui règne et qui enveloppe tout. Ce drap devient à la fois un élément hostile et un adjuvant qui aide dans l'interprétation de l'acteur et la représentation de l'espace.

Comme toujours, Mnouchkine fonde son approche scénographique sur le contraste de l'ampleur de la vision et la précision de la forme. Chacune des scènes de cette pièce présente une facette de la violence ou de l'exclusion auxquelles font face ces exilés, victimes de l'intolérance et de la misère. Le déchaînement du fleuve nous met en face à face avec les conditions horribles endurées par ses immigrés ; ceci ne nous permet pas

d'épiloguer sur les souffrances de l'exil mais plutôt de les montrer. En fait, le passage d'une rive à une autre, signifie beaucoup pour ces gens. En traversant le fleuve, ils s'évadent pour un autre monde, vers d'autres cieux. Dans cet acte, où le danger, l'appréhension et l'agitation sont tangibles, le passeur mène le jeu. C'est l'une des images de cette nouvelle Odyssée, où des réfugiés de différents continents et pays (Afghans, Tchétchènes, Tamouls, Iraniens, Kurdes, Kazakhs, Irakiens, Albanais, Serbes, Bulgares, Russes, Africains) tentent de s'enfuir vers des terres nouvelles, abandonnant maison, travail et famille pour être enfin libres et espérer un avenir meilleur pour leurs enfants.

Les lieux multiples où se déroulent les fragments d'histoires qui constituent la substance même du spectacle sont figurés par des chariots : des sortes de roulettes poussées sur le plateau par d'autres comédiens. Du début à la fin du spectacle, les personnages ne mettent pas les pieds sur le plateau. Ils sont poussés, maniés sur des chariots qui peuvent être de véritables roulettes ou des sortes de grandes planches à roulettes. Ce sont d'autres comédiens qui les poussent ; le travail du comédien debout et parlant est ainsi dédoublé par celui, muet mais essentiel, des 'pousseurs' qui jouent un peu le rôle d'ombre ou du chœur. Tout est alors immédiatement 'transporté' et métamorphosé. Avec cette forme scénique bien particulière Mnouchkine a pu transposer le spectateur à travers le jeu des acteurs, les dispositifs scéniques utilisés et les objets emblématiques. On peut parler alors, comme le dit Anne Neuschäfer, *«d'une performance d'écriture où le spectateur est convié à assister à l'écriture sur scène.»* (Anne Neuschäfer, *De l'improvisation au rite : l'épopée de notre temps : le théâtre du soleil au carrefour des genres*, Ed. Peter Lang GmbH, Francfort, 2002).

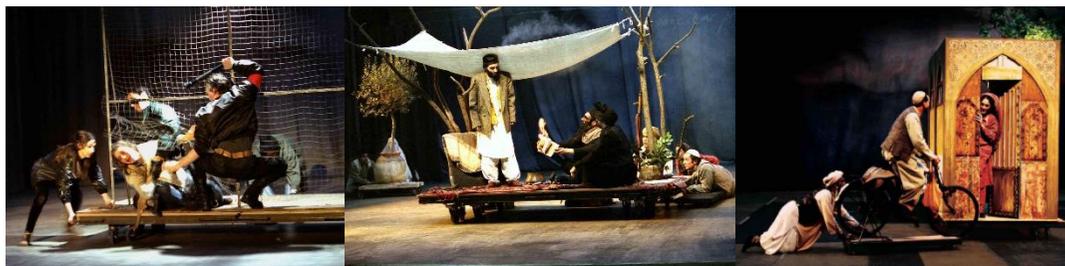


Figure 3 : différentes scènes et différents plateaux représentés

Source : Michèle Laurent, <https://theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/5>

Ce dispositif, conçu par Guy Claude François, ne répond pas seulement à des fins techniques, c'est une puissante métaphore de ces vies d'errants à la fois détachés et attachés, vissés au maigre espace qui leur est alloué, un espace qui n'est pas un sol où ils puissent poser le pied et s'ancrer. Le chariot qui glisse sur le vaste espace du plateau est aussi le lieu de l'apparition, il permet d'opérer une densification de l'espace et une stylisation des actions et des situations.

Le décor des différentes scènes est constitué d'une multitude de plateaux mobiles, à roulettes maniés par d'autres comédiens. Chaque tableau présente son propre décor, ses personnages et ses spécificités ; c'est une fraction du monde. Cette forme très particulière du spectacle permet aux acteurs d'atteindre une grande précision dans le jeu.

3. Enjeux de la scénographie et rôle alloué au spectateur

Chaque partie de la pièce est ouverte par une scène très spectaculaire qui mobilise toute la troupe. Pour le spectateur, le choc de la rencontre avec les chariots n'est pas immédiat. Ces éléments de décors (roulottes, cabanes, abris de bus, cabines téléphoniques) apparaissent comme des signes issus d'un univers sans cesse livré à l'éphémère.

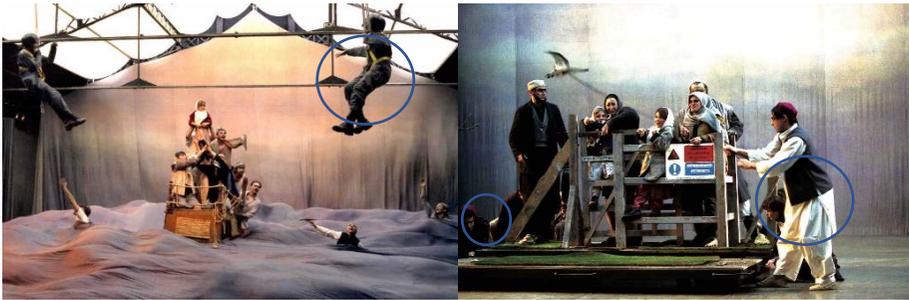


Figure 4 : les 'pousseurs' et les techniciens de la scène

Source : Michèle Laurent, <https://theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/5>

La première partie 'Le Fleuve cruel', commence par la traversée d'une rivière de montagne en crue. Cette rivière est une frontière entre deux territoires d'Asie centrale. C'est aussi la frontière au sens large du mot, celle qui sépare les familles et les ethnies, celle pour laquelle on meurt, le lieu des ruptures et des séparations et où s'affrontent les déshérités. Le spectateur est alors submergé par cette image de mer déchaînée qui captive son attention et le transpose ; il est enivré aussi par le mouvement et le glissement de cette gigantesque étoffe bleue qui l'entraîne vers un vécu douloureux.

Dans ces mises en scène, Ariane Mnouchkine a de plus en plus tendance à miser sur la performance de l'acteur en dégageant un ensemble de signes. En effet, la scénographie, les costumes, l'éclairage etc. constituent des indices d'observation que le spectateur capte, des indices perceptibles qui constituent son propre monde. Ariane Mnouchkine suit les pas de Brecht et milite pour un théâtre qui s'adresse à un public actif et dynamique, ce dernier éprouve un vrai plaisir théâtral où tout est transposé et théâtralisé. En effet, grâce à la distanciation et à l'illusion, Mnouchkine vise à établir un rapport dialectique entre la scène et la salle, entre l'acteur et son rôle et enfin entre l'individu et la société. Le but est de convaincre les spectateurs, d'ouvrir leurs yeux et de leur exposer les vrais problèmes et de les inciter à réfléchir.

S'engager pour les sans-papiers, les artistes menacés, les droits de l'Homme ou défendre une cause politique, Mnouchkine se voit comme une artiste confrontée à un monde dont elle fait partie et dont elle subit les soubresauts. L'action de cette épopée peut se passer en Afghanistan, au Kurdistan, en Afrique ou même en Russie. Chaque acteur raconte sa version de l'odyssée dans une langue qui lui est propre ; le récit, quant à lui, est analysé et décrypté selon celui qui va le recevoir, à savoir le spectateur. D'ailleurs, les scènes se

succèdent, brèves, haletantes, avec des haltes qui serrent le cœur, sans souci de logique ni de chronologie. Les silhouettes se démultiplient, comme le temps qui se fragmente en éclats de vie brisée. Certaines scènes ne représentent pas l'Iran ou elles ne sont pas comme l'Iran ; elles sont plutôt une mise en scène de et pour l'Iran.

Le rôle esthétique et fonctionnel de l'ensemble du dispositif scénique n'est pas spécifique à cette pièce, mais il présente une constante dans les créations d'Ariane Mnouchkine. En effet, grâce à la scénographie novatrice et aux dispositifs scéniques insolites, celle-ci essaye d'aider l'acteur dans son jeu, d'orienter la vision du spectateur et de véhiculer ses idées et ses engagements. Ayant coutume à ce qu'il y ait une frontière entre l'espace du jeu et la place qui lui est réservée, le spectateur est intrigué par le jeu des acteurs et les dispositifs scéniques atypiques qui l'incitent à ne plus subir et à jouer le rôle d'actant dans la représentation théâtrale. Face au jeu d'acteur proposé, le spectateur se situe par rapport à l'action représentée et essaye de se localiser dans la fiction présentée. Dans cet ordre d'idées, P. Pavis note : « [...] *le spectateur doit alors faire à tout moment l'effort de savoir sur quel plan fictionnel se situe l'action montrée : se donne-t-elle comme réelle, comme réalité première ou de référence, ou bien se situe-t-elle dans un univers fictionnel qui en souligne la dimension imaginaire ?* » (Pavis Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, p.275)

Cette nouvelle relation de proximité instaurée entre la scène et la salle lui permet d'établir une sorte d'échange et d'intimité avec les acteurs et lui permet de voir les choses différemment, de fuir ce monde hostile et d'échapper à l'asphyxie. Grâce au déchiffrement des codes et des signes sociaux et culturels, aux accessoires allusifs et emblématiques ou encore aux costumes à référence historique et au maquillage métonymique, les sens du spectateur sont sollicités notamment le visuel, l'auditif et parfois même l'olfactif.

Conclusion

Depuis la pièce '1789' qui s'est basée sur une scène éclatée sur cinq tréteaux, en passant par 'Tambours sur la Digue' dont le jeu d'acteurs repose essentiellement sur des acteurs manipulés et 'marionnetisés' en arrivant au 'Le dernier caravansérail' qui s'est basée sur des plateaux amovibles, on peut attester que les mises en scène d'Ariane Mnouchkine et son 'Théâtre du Soleil' ne laissent pas le public indifférent. Pour cela elle recourt souvent à des formes empruntées du théâtre Oriental que ce soit au niveau des masques, du maquillage ou des costumes de Nô et de Kabuki et opte souvent pour des mises en scènes très visuelles qui essaient de faire de l'utopie une réalité.

En effet, tout ce qui est présent sur scène (le décor, les costumes, le maquillage ou aussi les accessoires ou l'objet) est emblématique, sémantiquement chargé et porte en lui un message. De ce fait, l'objet théâtral permet de nous indiquer le lieu et le temps de l'action et aide le spectateur dans sa quête continue d'identification. Le rôle du théâtre n'est plus d'éduquer le spectateur, mais de lui montrer d'autres possibilités d'appréhender le vécu et de l'inciter à faire une lecture plausible de ce qui se présente à lui. Le spectateur instaure une sorte de rapport entre le théâtre et le monde. Il cherche à savoir ce que cela veut dire.

Il cadre sa perception, il coproduit le spectacle et sa présence. Grâce à son regard, il donne à l'œuvre son justificatif et son caractère ; il est partenaire de l'acteur.

Le spectateur veut que ses attentes soient comblées, que ses habitudes soient confirmées et que ses expériences familières soient confortées. Le spectacle est alors conçu par l'acteur, par le metteur en scène et aussi par le spectateur qui permet de redécouvrir l'œuvre et de la concrétiser. Sa présence justifie l'œuvre, il en est un témoin. C'est pour cette raison que toute création de spectacle (qu'on soit metteur en scène, acteur ou scénographe) ne peut se faire sans tenir compte du regard des spectateurs et des conditions de représentation.

Dans ce contexte, l'espace théâtral conçu par Mnouchkine est un espace physique et mental exacerbé qui offre une image dynamique et qui incite le public, qui est à la fois juge et participant, à combler le vide et à réfléchir. En fait, Mnouchkine ne vise pas à représenter le réel tout simplement, mais à restaurer le théâtre dans sa vérité afin de voir autre chose, afin d'offrir des points de vue.

Références

- Borris, Luc, *La scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, Ed. L'Entretemps, Paris, 2010.
- Chavane, Blandine et al. *Construire pour le temps d'un regard, G-C François scénographe*, Ed. Fage, Paris, 2009
- Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Vol 2 L-Z, Ed. Bordas, Paris 1995
- Féral, Josette, *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Ed. Théâtrales, Paris, 1998.
- Labrousche, Laurence, *Ariane MNOUCHKINE : Un parcours théâtral, le terrassier l'enfant et le voyageur*, Ed. Harmattan, Paris, 1999,
- Neuschafer, Anne, *De l'improvisation au rite : L'épopée de notre temps, Le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Ed. Peter Lang, Allemagne, 2002.
- Pascard, Fabienne, *L'art du présent*, Ed. Plon, Paris, 2005.
- Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles, théâtre mime danse danse-théâtre cinéma*, Ed. Armand Colin, Paris, 2005.
- Pavis Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Ed. Presses Universitaires Septentrion Paris, 2007.
- Picon Vallin, Beatrice, *Ariane Mnouchkine*, Ed. Actes Sud, Paris, 2009.
- Simon, Alfred, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Ed. Larousse, Paris, 1973.
<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>

UNIQUE WORDS AND THE CULTURAL CONCEPTS BEHIND THEM: DISCOVERING THE WORLD THROUGH LANGUAGE

Bianca-Iuliana FRANKE MISINCIUC

"Gheorghe Asachi" Technical University of Iași

bianca-iulia.misinciuc@academic.tuiasi.ro

Abstract. Words are realizations of the utterly human ability to produce and use language and they describe the material and immaterial reality around us. In a reverse way, words can also act as forerunners of thought, in the sense that they elicit the inception of an idea, a mental image, or an innovative concept. There are words that cannot be easily defined or translated from one language into another, as they signify concepts that are unknown or unfamiliar to individuals from a different culture. Such untranslatable words reflect the cultural identity, particular perspectives, social norms and value systems of certain communities and they convey intimate knowledge to those who uncover their meaning. This paper analyzes several unique words from different languages: *Feierabend* (German), *sobremesa* (Spanish), *dor* (Romanian), *saudade* (Portuguese), *cuscri* (Romanian), *consuegros* (Spanish), *cumătru* (Romanian) and *compadre* (Spanish), in an attempt to illustrate the facet of language as a precursor and conveyer of conceptual knowledge.

Keywords: untranslatable words; cultural concepts; language and thought; language and culture; cultural singularities;

The relationship between language, culture and thought

Language differentiates human beings from all other species. It is "a product of human intelligence" (Chomsky, 1975, cited in Gleitman, Papafragou, 2012). The relationship between language and thought has been an appealing topic of research for both linguists and psychologists investigating the two-way connection between words and ideas and contemplating how words develop from ideas and how they, in turn, generate ideas. Generally, language emerges as a way of naming and describing the material and immaterial reality, so people's experience of their world is in that case the precursor of language creation and use. But apart from being a way of expressing thought, language can also be an incentive of thought and mental activity, when learning new words brings about awareness and understanding of new ideas. In this regard, L. R. Gleitman and A. Papafragou delineate language as "a vehicle for the growth of new concepts - those which were not theretofore in the mind and perhaps could not have been there without the intercession of linguistic experience." (Gleitman, Papafragou, 2012)

Language is fundamentally connected with culture. Cultural frames are the cradles where different types and patterns of linguistic expression originate. Given the accordance of language with thought and with culture, we can argue that speaking another language involves and even requires thinking in another language as well. D.I. Slobin explains that

each language is "a subjective orientation to the world of human experience, and this orientation affects the ways in which we think while we are speaking" (Slobin, 1996). The grammar and lexicon of a language provide a frame of reference for expressing thoughts, but also delimitate the ways in which thoughts can be expressed in that language. In continuation of Slobin's views, G. Stam proposes the idea that the acquisition of each new language involves "learning another way of thinking for speaking" (Stam, 2006). When learning and using a foreign language, someone becomes immersed into the very way of thinking of a different society and the linguistic aspects of the new language will guide and influence the mental processes involved in communication. Consequently, the new language becomes a key to decode a new world, a new system of experiences and beliefs.

The grammatical system of a new language rearranges the mental representation of the learner. German grammar, for instance, involves a very rigorous, almost technical arrangement, allowing very little flexibility. Aspects like word order, forming verb tenses, grammatical case and gender, influence the mental organization of concepts and imprint a systematic structure on phrasing and linguistic expression. The melody of a Romance language may influence the learner on an affective level, as elements of cadence and rhythm may be attractive to the ear. The lack of politeness distinction in English pronouns might evoke pragmatical reflection on the significance of courtesy and how to express it in other ways that are linguistically available. At the level of units of language, words that are semantically unique elicit the rise of new thoughts and concepts, but not as a result of personal experience with the underlying realities, but by sheer means of experience with a new linguistic system.

T. Lomas links "untranslatable" words with psychology and argues that they offer glimpses into other cultures' "ways of being, doing and thinking." (Lomas, 2018) In what follows, we will analyze several words that are one-of-a-kind and can be found exclusively in a particular language or cultural space. We will examine what their singularity reveals about the way of thinking and conceptual system of a different community and we will look at their role in the arousal of new ideas and views of the world as a result of experience with different languages.

The German word *Feierabend*

Feierabend is a compound German noun consisting of the words "Feier" (celebration) and "Abend" (evening). It is typical from a structural point of view, as German is very rich in compound words, but it is unique from a semantic perspective. It is used to refer to the end of work and very often appears as part of the expression "Schönen Feierabend!" (Have a nice celebration evening!). Although it lexically refers to the evening, *Feierabend* can interestingly also be used in regard to other moments of the day, for instance in the morning, to depict the time after someone has finished a night shift. Through the use of words, it not only implies the end of someone's day at work, but also prompts the thought of an after-work celebration, or simply a time of no worries and relaxation. Besides, the concept has grown to further semantic dimensions: it can also be used when someone finishes a task, a chore, or an endeavor of any kind, even on a day off. When all is taken care of and someone is ready for relaxation, it is time for *Feierabend*. It creates a positive

feeling, an anticipatory joy of the free time that comes after fulfilling one's obligations and by extrapolation, it shows how language shapes experience and mental state. The English expression "beer o'clock" is somewhat similar, but it lacks the cultural load and it is less inclusive because of its reference to an alcoholic beverage that may not be everyone's choice or idea of relaxation.

N. Coleman and I. Guntersdorfer stress the importance of beholding culture in its complexity of nuances and they distinguish the notion of cultural knowledge from the one of "intercultural competence", which involves more than just knowing the "surface" facts about a culture and "includes a certain mindset, attitudes, emotions and abilities to cope and deal with cultural differences more effectively". (Coleman, Guntersdorfer, 2019) In the case of *Feierabend* as a value and a thinking pattern in Germany, knowing about the concept and the way people organize their day around it, means that "I respect that my German coworkers value their free time, and I do not call them during their vacation with work-related issues." (Coleman, Guntersdorfer, 2019) Here we observe the power of language to create conceptual knowledge, to build empathy and to initiate a deeper understanding of the perspective of other people.

The Spanish word *sobremesa*

Sobremesa is a compound word that consists of a preposition ("sobre" = on, over, on top of) and a noun ("mesa" = table). It is a language concept that refers to the time spent sitting around the table after a meal is over and more specifically, it describes quality time spent with friends or family, relaxing, enjoying company and conversation. *Sobremesa* depicts a way of life, an attitude of lingering on what matters most, of slowing down and indulging in conversation with no rush or pressure. In English, the phrase "table talk" is comparable in a way, but it refers to casual conversation that might or might not happen during a meal, while *sobremesa* gives the conversation a special place in time, thus making it an indispensable part of the meal itself.

S. Talburt and M. A. Stewart conducted research on cultural learning in the case of exchange students in Spain and suggested that the study abroad curricula should include a discussion of students' sociocultural differences, in order to achieve cross-cultural awareness, interactive learning and meaningful experiences of other cultures. (Talburt, Stewart, 1999)

An Ohio State University factsheet enumerates and describes several characteristics of the Hispanic culture, including family values, etiquette, rituals, religions, celebrations, common practices and lifestyle. The custom of *sobremesa* is detailed as one of the culturally specific eating habits, together with *siesta*, which is another unique concept referring to the rest period taken after lunch (Clutter, Nieto, 2009). These cultural concepts create an image of a relaxed and laid-back way of life arising from social norms that other cultures and communities can observe and even learn from. In other words, the linguistic experience of learning the concept can be followed by the concrete action of practicing it as well.

The Romanian word *dor* and the Portuguese word *saudade*

Dor is a word that carries a heavy cultural and emotional load. It is very present in Romanian art forms, especially in poetry and music. The Romanian philosopher L. Blaga states that "dor" cannot be translated into any other language, as it is a Romanian state of mind and represents the very existence of the Romanian people (Blaga, 2013). He goes on to argue that the meaning of "dor" is enclosed even in the bare sounds composing the word, suggesting that one can only express this concept by using the exact vowel and consonants that transcendently belong to it. *Dor* describes an emotional state, the feeling of missing someone or something, the nostalgia or sorrow felt in the absence of something dear or a loved one, and a strong desire to meet someone again. The word stems from Latin "dolor", meaning "pain".

Dor has a partial equivalent in Portuguese, which belongs to the same family of languages as Romanian. The word *saudade*, originating from Latin "sōlitās" (= solitude), describes a melancholic longing for a person or thing that is absent. *Saudade* is difficult to translate or explain because of its complexity, ambiguity and cultural significance. A. Bell states that "the two characteristics most fundamentally Portuguese are perhaps a quiet human thoughtfulness and a certain wistful melancholy or *saudade*. (...) The famous *saudade* of the Portuguese is a vague and constant desire for something that does not and probably cannot exist, for something other than the present, a turning towards the past or towards the future; not an active discontent or poignant sadness but an indolent dreaming wistfulness. It is not the attribute of poetic idlers only, but belongs also to the toilers in the field." (Bell, 1912) *Saudade* is very present in *fado*, the traditional Portuguese music. P. J. P. López defines *fado* as the musical expression of *saudade*: "El *Fado* es la *Saudade* acunada por la música y cantada en las tabernas populares. (...) es la melancolía, mejor dicho, su hija portuguesa, la *saudade*, profunda, misteriosa e intraducible, el firmamento, el fondo esencial del *fado* y de todo el espíritu portugués." (*Fado* is *saudade* cradled by music and sung in folk taverns. (...) it is the melancholy, or better said, its Portuguese daughter, the *saudade*, in its profoundness, mystery and untranslatability, that represents the condition and the essential foundation of *fado* and of the whole Portuguese spirit.) (López, 2012)

Dor and *saudade* are very similar, but not the same. The difference between the two is that one can only feel "dor" for something or someone that one has once had or known, while "saudade" can also be felt for something that one has never experienced or someone that one has never known before. This aspect of distinctness ties each concept more closely to the language and cultural environment that it stems from. Such concepts are essentially human feelings encompassed in words (we can argue that they *are* feelings more than they are words) and they are deeply connected to the soul of a community; they are "felt" in the community, rather than "understood". This is why translation fails in such cases and one must dive far into the depths of meaning in order to grasp the true significance of these words. Our analysis shows how "outsiders" can gain intimate knowledge of other peoples' cultures merely by learning about singular linguistic concepts and letting them penetrate their own mindset and ideological representation of the world.

The Romanian word *cuscri* and the Spanish word *consuegros*

Both Romanian and Spanish are Romance languages derived from Vulgar Latin, and thus very similar due to their common origin. Not only are the two languages akin, but the peoples who speak them are connected by the "Latin blood" that allegorically still flows through their veins. The value of family as the most important social unit is one of the converging aspects of Latin cultures and it is reflected in certain aspects of language as well. The importance of family is mirrored in the closeness and sense of mutual responsibility among family members, in the respect for elders and in the communion between relatives in the extended family. These values influence people's perceptions, behavior, and even the way in which they express themselves.

Family is not narrowed down to immediate relatives, but includes more distant family members as well. All languages have words to designate parents, children, siblings, grandparents, aunts, uncles and cousins. There are also words to label family by affinity, such as parent-in-law, child-in-law and sibling-in-law. But how do someone's parents refer to the parents of their child's spouse in the English language? One may refer to them simply as "in-laws", which is a vague term reuniting all the relatives by marriage. But there is no specific word to describe that relationship and from a philosophical point of view, we could ask ourselves: if the relationship has no label, does it even exist?

Romanian and Spanish both have specific words assigned to nominate the relationship between the two pairs of parents of a married couple. The Romanian words are: *cuscru* (masculine = the father-in-law of one's child), *cuscra* (feminine = the mother-in-law of one's child), *cuscri* (plural form). The Spanish words are: *consuegro*, *consuegra*, *consuegros*. The same words can be found in Portuguese as well: *consogro*, *consogra*, *consógros*.

The Romanian word *cumătru* and the Spanish word *compadre*

Another instance of conceptual equivalence between unique Romanian and Spanish words is represented by the following examples: *cumătru*, *cumătră* (Romanian, masculine and feminine form) and *compadre*, *comadre* (Spanish, masculine and feminine form). The same labels exist in Portuguese as well: *compadre*, *comadre*. All these words designate the relationship between the parents and the godparents of a child and represent further illustrations of the aforementioned cultural phenomenon of extending the institution of family beyond the usual nucleus. Religion, together with customs and traditions deriving from it, occupies a special place in the system of values of Latin cultures. In this case, the tradition of baptizing children, which holds great importance in society, results in the emergence of additional family ties.

The Spanish words *compadre* and *comadre* are lexically more revealing, since they can be literally translated as "co-father" and "co-mother". This affiliation becomes very meaningful and can be described as a strong bond in the form of both kinship and friendship. In English, the words "godfather" and "godmother" specify only the

relationship to the child, but there are no explicit labels to refer to the other branches of this alliance. Apart from their main connotation, the Spanish terms *compadre* and *comadre* are also used to refer to a close male or female friend, while the Romanian feminine form *cumătră* can be used humorously (or rather ironically) to describe a woman who likes to gossip.

The analysis of these culturally specific denominations reveals how sheer words can create closeness between people and how the lexemic labeling of a relationship turns it into a factual reality. It further illustrates the reversed influence of language on people's mindset and its ability to forge new ideas.

Conclusions

We have observed the way in which culture, language and thought influence and determine each other. We have seen that the characteristics of a particular language shape the conceptual delineation of the individuals who natively speak it and of the foreigners who subsequently discover it. Untranslatable words from different languages represent windows into the depths of cultural unicity, linguistic expression and conceptual representation that are characteristic to other communities of people. The singularity of such words incites the uncovering of the underlying concepts and reveals particularities of different cultures, from habits, social norms, values and beliefs, to the very identity and essence of people's souls. As citizens of the world, we should strive to shape our perception and sharpen our senses in order to better understand other people, to gain insight of other cultures and to enrich our conceptual knowledge through linguistic experience as a form of virtual travelling around the world.

References

- Bell, Aubrey Fitz Gerald, *In Portugal*, John Lane, 1912. Retrieved from: <https://www.scribd.com/>
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Humanitas SA, 2013. Retrieved from: <https://www.academia.edu/>
- Clutter, Ann W.; Nieto, Ruben D., *Understanding the Hispanic culture*. Ohio State University Fact Sheet: Family and Consumer Sciences, 2009.
- Coleman, Nicole; Ivett Guntersdorfer, *Intercultural competence for global German Studies*. *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, 52(2), 2019, pp. 138-145. Retrieved from: <https://onlinelibrary.wiley.com/>
- Gleitman, Lila R.; Papafragou, Anna, *New perspectives on language and thought*, 2012. Retrieved from: <https://www.upenn.edu/>
- Lomas, Tim, *Experiential cartography and the significance of "untranslatable"*

- words*, Theory & Psychology, 28(4), 2018, pp. 476-495. Retrieved from: <https://repository.uel.ac.uk/>
- López, Pablo Javier Pérez, *Fado, saudade y tragedia*, Disputatio. Philosophical Research Bulletin 1(1), 2012, pp. 97-111. Retrieved from: <https://studiahumanitatis.eu/>
- Slobin, Dan I., *From "thought and language" to "thinking for speaking"*, 1996. Retrieved from: <https://philarchive.org/>
- Stam, Gale A., *Changes in patterns of thinking with second language acquisition*, PhD dissertation, University of Chicago, Department of Psychology: Cognition and Communication, 2006. Retrieved from <https://www.researchgate.net/>
- Talbur, Susan; Stewart, Melissa A., *What's the Subject of Study Abroad?: Race, Gender, and "Living Culture"*, The Modern Language Journal, 83(2), 1999, pp. 163-175. Retrieved from: <https://onlinelibrary.wiley.com/>

**GEOMETRIE DELL'ALIENAZIONE : LA LOTTA TRA POTERE E
MALATTIA IN TRE RACCONTI DI DINO BUZZATI / GEOMETRIES OF
ALIENATION: THE FIGHT BETWEEN POWER AND ILLNESS IN
THREE TALES BY DINO BUZZATI**

Nadia TEBBINI

Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis – Université de Tunis El Manar

nadia.tebbini@issht.utm.tn

Abstract. *Diseases – especially mutilating ones and those carrying an epidemic threat - have always come with a factor of social discrimination. The sick are literally victims of ostracism, which implements mechanisms of exclusion with dramatic consequences on their lives. Such mechanisms are directly linked to the attitude Authorities not only in the field medicine, but also in the social and political ones. In many of his short stories, the Italian writer Dino Buzzati (1906-1972) has shown interest in the theme of illness as a physical and psychological decadence and the resulting alienation. In three of these short stories, he illustrates this idea perfectly: "Scandalo a corte", "Una cosa che comincia per elle" and "Sette piani". Set in three different contexts, all are built around the leitmotiv of the disease of the body. It would therefore be interesting to analyze these three different ordeals experienced by patients and resulting in banishment imposed by society and institutions. Starting from the dysfunctional body of the patient as the first nucleus of isolation, the work will then focus on the position that is imparted to the patient by the Authorities, but also on the mechanisms of exclusion, and the spaces of alienation.*

Keywords: *Buzzati; malattia; alienazione; potere; corpo;*

Introduzione

Le malattie – in particolare quelle mutilanti o a forte rischio epidemico – sono sempre state un fattore di discriminazione sociale. L'ostracismo di cui sono vittime i malati mette in atto meccanismi di esclusione con ripercussioni drammatiche sulle loro esistenze. Tali meccanismi sono direttamente legati a figure istituzionali non solo nel campo medico ma anche in quello sociale e politico. Quando la letteratura prende per oggetto la malattia, ci porta spesso a riflettere sui limiti dell'essere umano e a riconsiderare la posizione del malato all'interno delle dinamiche relazionali e di potere. In numerosi suoi racconti, Dino Buzzati (1906-1972) si è interessato alla tematica della malattia in quanto decadenza fisica e psicologica e all'alienazione che ne deriva. Tre di questi in particolare illustrano perfettamente questa idea: "Scandalo a corte", "Una cosa che comincia per elle" e "Sette piani". Ambientati in tre contesti diversi, tutti sono costruiti attorno al leitmotiv della malattia del corpo. Sarebbe quindi interessante analizzare queste tre diverse esperienze di messa al bando dei malati da parte della società e delle istituzioni. Nella prima parte, mi focalizzerò sul corpo disfunzionante del malato come primo nucleo di isolamento. Nella seconda parte, metterò in evidenza la posizione del corpo malato all'interno delle

gerarchie imposte dalle istituzioni. Nella terza parte invece mi soffermerò sui meccanismi dell'esclusione e sugli spazi dell'alienazione.

1. Il male nel corpo

In "Scandalo a corte", un re despotic e crudele odia essere interrotto da qualsiasi rumore, perciò manda il principe Simone ad indagare sull'origine di un rumore stranissimo e sconosciuto – che poi scopriremo essere la tosse – facendogli scoprire un mondo sotterraneo dove imperversano la miseria e la malattia. Risalito in superficie, il principe si mette a sua volta a tossire in presenza del re. La malattia – di cui i principali sintomi sono una brutta tosse, l'indebolimento e la contagiosità – è un'affezione respiratoria grave che potrebbe corrispondere alla tubercolosi. Detta anche *il mal sottile*, la tubercolosi si insinua nel corpo e ne colpisce gli organi interni, soprattutto i polmoni, manifestandosi con « un grido soffocato dentro, un rigurgito di fiato cavernoso » (p.272). La malattia dà voce ad un corpo fino ad allora muto o assente, riprendendo l'espressione utilizzata da Drew Leder nel suo libro *The absent body*: un corpo sano è innanzitutto un corpo assente. Con il termine *dys-appearance* (contrario di *disappearance*), egli si riferisce a qualsiasi disfunzionamento del corpo che lo porta ad uscire dallo stato di latenza e ad imporsi all'attenzione dell'individuo (Leder, D., 1990, p.84). Trattandosi di un male essenzialmente interno e quindi invisibile, la descrizione che ne viene fatta assume la forma di una lotta viscerale: « A ogni colpo di tosse, era come se l'uomo cercasse di espellere una cosa viva che gli si fosse annidata dentro e lo stesse adagio divorando. Ma non riusciva. E in quella lotta si consumava la sua vita » (p.275).

Il riferimento alla lotta con una cosa viva annidata nella propria carne e ad una voce « che aveva insieme dell'uomo e della bestia » (p.275) ricorda una fantasiosa descrizione riportata in un documento dell'Inquisizione ungherese risalente al XII secolo: la tubercolosi viene assimilata ad un caso di possessione demoniaca da parte di un demone a forma di cane che si introduce nel corpo del posseduto per mangiarsene i polmoni. La tosse viene identificata come l'abbaiare del demone e la morte come ultima conseguenza della possessione (Radloff, W. Citato da Morazzoni C. & DePaschale, M., 2016, p.30). Nel racconto – come nella nota medievale - la descrizione della malattia è sintomatica di una « expérience de disparition (...) si forte qu'elle provoque un sentiment de scission à l'intérieur même du sujet souffrant. (...) le malade se dissocie de la partie de son corps qui lui fait mal et la considère comme un intrus » (Duffy, J. H., 2014, p.125). Lo stesso principe – ormai contaminato – tenta invano di riappropriarsi del proprio corpo combattendo l'intruso: « come uno straniero che gli fosse entrato nelle viscere e lui cercasse di scacciarlo » (p.275). Tuttavia, come per la possessione demoniaca, anche la lotta per dissociarsi dall'entità che lo divora dall'interno fallisce. La malattia sovrasta totalmente il corpo del principe, ne prende possesso e lo imbavaglia.

Nel titolo del secondo racconto “Una cosa che comincia per elle”, la L sta per lebbra. Durante uno dei suoi soggiorni nel paese di Sisto, il mercante di legnami Cristoforo Schroeder si sente male nella locanda in cui alloggia e chiama il suo amico medico per visitarlo. Sospettando la lebbra, quest’ultimo avverte subito l’alcade, che conferma la diagnosi poiché aveva visto il mercante afferrare il braccio di un lebbroso tre mesi prima. Il malato viene privato di tutti i suoi beni e condannato ad errare con una campanella intorno al collo.

Tuberculosi e lebbra sono entrambe causate da un microbatterio, ma mentre la prima colpisce l’interno del corpo, la seconda ne devasta l’esterno, in particolare il viso e gli arti. Queste due malattie « condividono soprattutto un’aura tutta particolare di maledizione, pregiudizio e stigma che ha dato origine, nella storia dell’umanità, a orribili nefandezze » (Marchisio, U., 2021). Malattia mutilante e a lungo ritenuta incurabile, la lebbra è stata fin dai tempi più antichi assimilata ad una maledizione divina, un giusto castigo rivolto a persone impure (Bargès, A., 2008). Per il suo aspetto infamante, ha sempre suscitato vergogna da una parte e disgusto dall’altra. L’impatto della malattia riguarda essenzialmente l’aspetto esterno del corpo. Nel racconto, i pochi dettagli relativi al lebbroso che contamina il mercante vanno in questo senso. Oltre agli indumenti – cappello a cilindro e campanella su cui ci soffermeremo più avanti – si parla soltanto del viso : l’uomo è « tutto nero in faccia » (p.73). Il colore nero fa riferimento al colore scuro delle piaghe provocate dalla malattia. Il viso è il simbolo dell’identità personale e lo strumento principale del riconoscimento sociale. È la parte del corpo più carica di significati sociali e culturali e proprio per questo è anche la parte che suscita le attenzioni più ansiose: « Le visage apparaît ainsi comme une capitale (*capita*) du corps, une hiérophanie diffuse dont la perte (la défiguration) prive souvent de toute raison de vivre en entamant en profondeur le sentiment d’identité » (Le Breton, D., 1995, p.2). Il lebbroso è un uomo senza volto e proprio per questo genera paura e rigetto : « Sa particularité consiste dans la carence symbolique qu’il offre au monde à travers ses traits abîmés » (Le Breton, D., 1995, p.11). Senza volto e senza identità, il lebbroso perde ogni connessione con il mondo circostante : è incapace di comunicare, mugola e sembra un sordomuto (p.74). Ormai è soltanto “una cosa che comincia per elle” (p.76).

Nel racconto “Sette piani”, Giuseppe Corte è afflitto da “una leggerissima forma incipiente” (p.37) di una malattia non meglio precisata e viene ricoverato in un sanatorio specializzato nella cura di “quell’unica malattia” (p.37). Il termine sanatorio ci orienta ancora una volta verso l’ipotesi di malattie respiratorie croniche come la tubercolosi.

Se come afferma Merleau-Ponty la coscienza è legata al potere (*io posso*) e non al pensare (*io penso*) (Merleau-Ponty, M., 1945, p.160), in “Sette piani”, “la maladie se conçoit essentiellement comme une atteinte portée au ‘je peux’ du sujet phénoménologique, atteinte qui se manifeste en particulier dans des déficiences motrices et dans des troubles

sensoriels ” (Duffy, J. H., 2014, p.123). La natura del male non viene mai rivelata al lettore. Ciò che viene invece messo in primo piano è il modo in cui la malattia impatta la percezione che si ha del proprio corpo e dell’ambiente circostante, alterando le capacità fisiche e mentali del personaggio. La mobilità del personaggio va riducendosi di giorno in giorno fino all’immobilità totale quando alla fine del racconto si sente “paralizzato da uno strano torpore” (p.52). Questo deficit motorio si accompagna a disturbi sensoriali sempre più intensi che gli danno “l’impressione di essere giunto in un mondo irreali” (p.51). Il malato ha allucinazioni olfattive e visive : gli sembra di udire “vaghi rantoli di agonia” dal reparto dei moribondi (p.50) ed è convinto che gli alberi intravisti dalla finestra siano finti, il che lo mette in uno stato di grande agitazione (p.51).

Inoltre, la sua percezione del tempo e dello spazio è alterata : costretto ad un’interminabile attesa, egli conta “con avidità ostinata” i giorni e le ore che sembrano dilatarsi, e comincia a vedere una realtà sbiancata e sterilizzata in cui perfino le figure umane sembrano bianche e “vuote di anima” (p.51). Il suo stato emotivo è molto labile e va dall’apatia all’isteria : alcune volte, il personaggio è talmente stanco da non avere nemmeno più la voglia di reagire (p.44) ; altre volte invece è in preda ad una “rabbia infernale ” ed esplose “in lunghe irose grida ” (p.50) ; a momenti egli singhiozza come un bambino disperato poi sente “la voglia di sghignazzare senza ritegno ” (p.51). I sintomi clinici del male (febbre, eczema, stanchezza) vengono appena appena accennati mentre si dà enfasi alle sensazioni ed impressioni del malato. I suoi stati d’animo determinano l’intensità dei sintomi : l’evoluzione fisica della malattia va di pari passo con quella psicologica del paziente. Egli finisce per essere totalmente incapace di dominarsi e la malattia prende il sopravvento (p.51). Il malessere fisico si proietta sulla realtà circostante. Nella scena finale, c’è una totale simmetria tra il corpo malato e la stanza in cui si trova: in preda ad un crescente torpore, le palpebre del malato si chiudono nello stesso momento in cui le persiane si abbassano. I confini del corpo sembrano dileguarsi facendo del corpo malato una massa porosa e permeabile.

2. La gerarchia dei corpi

A proposito dell’arbitrarietà delle leggi, Michel Foucault dice : “c’est la société qui définit, en fonction de ses intérêts propres, ce qui doit être considéré comme crime ” (Foucault, M., 1975, p.123). In “Scandalo a corte”, abbiamo un esempio di questa arbitrarietà: la legge vieta di ammalarsi, la malattia è una colpa e un reato e infatti nella reggia “le malattie non esistevano” (p.274). La legge è l’espressione della volontà del sovrano il quale instaura un regime despótico basato sulla paura e sulla repressione, punendo con la stessa severità “la più lieve infrazione o malattia ” (p.273).

Il racconto parte da un rituale assurdo: il re che legge ad alta voce un testo incomprensibile e fa arrestare tutti coloro che fanno rumore interrompendo loro malgrado la lettura: un

ritardatario che cerca di passare inosservato, un magistrato che graffia il legno con l'unghia e infine un malato la cui tosse è presentata come un rumore sconosciuto e particolarmente fastidioso. Se il silenzio soffocante della reggia indica la sottomissione dei sudditi, i rumori diventano metafora delle voci dissidenti. La tosse è l'unica voce che osa "sfidare (...) la collera del re" (p.272). È interessante soffermarci sulla valenza simbolica della malattia descritta e sul suo legame con il regime totalitario descritto. Un tubercolotico è un uomo a cui manca l'aria, che soffoca e non può respirare. Senza la benché minima libertà o possibilità di esprimersi, anche i sudditi soffocano. La tosse – voce involontaria e incontrollabile del corpo – diventa una protesta: è "un grido soffocato dentro, un rigurgito di fiato cavernoso, suono che a corte non si era mai udito" (p.272).

Notiamo anche l'assenza di medici nella reggia, in cui ritroviamo invece innumerevoli figure legate alla legge e all'autorità come magistrati, senatori, soldati (pp.271-272). Il medico diventa superfluo in una società dove è proibito ammalarsi. Il racconto ritrae un regime politico che usa il potere coercitivo per tenere in piedi una fragile utopia: quella del corpo incorruttibile. Il culto della salute e della perfezione fisica come parte di una tirannia totalitaria ricorda il mito nietzschiano del superuomo strumentalizzato dal nazionalsocialismo per descrivere una razza biologicamente superiore alle altre. Ne risulta una gerarchizzazione dei corpi in base alla propria resistenza alle malattie. In cima alla piramide c'è naturalmente il re: il suo status gli conferisce il diritto di punire. I corpi dei sudditi diventano oggetto e bersaglio del suo potere.

Al di là dell'aspetto utopico, la salute ha anche un risvolto economico poiché godere di una buona salute significa essere produttivi. Il suddito ideale è un suddito sano e silenzioso, cioè produttivo e sottomesso. Foucault usa l'espressione *technologie politique du corps* per indicare le varie strategie utilizzate dal potere per dominare i corpi e canalizzarne le forze, arrivando alla conclusione che "le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti" (Foucault, M., 1975, p.34). La tosse rappresenta quindi una doppia infrazione alla legge della sottomissione e a quella della produttività. Con la malattia, i corpi si ribellano all'autorità.

In "Una cosa che comincia per elle", ci sono due figure che rappresentano la norma: l'alcade e il medico. Benché chiamato per soccorrere e curare, quest'ultimo si accontenta di osservare, identificare il male, informarne le autorità e assistere passivamente alle misure punitive previste dalla legge. La situazione rappresenta perfettamente il ruolo normativo della medicina epidemica di cui parla Foucault, una medicina "doublée d'une présence constante et contraignante" (Foucault, M., 1963, p.25), complice del potere.

Il medico è un personaggio subdolo che viene presentato nelle vesti di un traditore: conosce Schroder da anni ma non esita a denunciarlo, non gli dice mai apertamente la verità e permette all'alcade di introdursi nell'abitazione del malato fingendo che sia semplicemente

un amico. Quando il lebbroso lo fissa lungamente negli occhi prima di lasciare l'abitazione, egli dimostra di non avere la coscienza apposto rispondendo "La colpa non è mia !" (p.78). Il ritratto negativo del personaggio è una critica alla medicina che tralascia la sua vocazione curativa per diventare uno strumento di legittimazione del castigo. La scienza è così chiamata a pronunciarsi "par l'intermédiaire de la figure morale et sociale de ces êtres de raison " (Ponnau, G., 1997, p.98), rendendo la presenza del medico necessaria alla diagnosi ma anche al verdetto.

Quest'ultimo incombe all'alcade, dall'arabo *al-qāḍī* (giudice), ossia il capo dell'amministrazione municipale che era dotato anche di poteri giudiziari. Il giudice incarna la legge ed il suo incontro con il malato si trasforma in un processo impari che non lascia alcuna possibilità di salvezza all'accusato. In effetti, l'alcade è anche testimone oculare del contatto fisico avvenuto mesi prima tra il mercante e il lebbroso. La sua testimonianza servirà a confermare la diagnosi del medico. Prima di decretare la terribile sentenza, egli conduce un interrogatorio capzioso che porta l'accusato alla confessione, come in un duello la cui conclusione segna la vittoria di un avversario sull'altro (Foucault, M., 1975, p.52). Benché possa sembrare superflua, la confessione serve a liberare il giudice dal peso della responsabilità del castigo. Oltre al potere legislativo, l'alcade detiene anche quello esecutivo e rappresenta la faccia repressiva della giustizia. Egli applica personalmente la pena minacciando il mercante con una pistola e costringendolo ad obbedire (p.77). Anche il registro linguistico cambia sensibilmente tra la fase in cui si comporta ancora da magistrato e quella in cui agisce da poliziotto : egli passa dal voi al tu e da un linguaggio rispettoso e cortese a minacce ed insulti : "se non ti sbrighi, perdio, ti sparo ! (...) Fuori immediatamente, cane !" (p.78). Il lebbroso viene trattato come un pericolo per la collettività, una fonte di contagio fisico ma anche morale. Anche se agisce per il bene della sua comunità, l'alcade è una figura ancora più subdola del medico: è compiaciuto dal proprio compito e trae piacere dall'umiliare il mercante (p.76). Si parla addirittura di "diabolica compiacenza" (p.77). Egli rappresenta una giustizia di parte, che si accanisce contro i più deboli.

In "Sette piani", Giuseppe Corte deve far fronte ad un'intera struttura ospedaliera. Si tratta di un microcosmo diretto dal misterioso professor Dati e dal suo cordialissimo personale medico e paramedico. I malati vengono distribuiti a seconda della gravità e del grado di avanzamento della loro malattia dal settimo piano – dove sono ammessi i casi più lievi – al primo – destinato ai moribondi senza alcuna speranza di guarigione (p.38). La categorizzazione – fatta dai medici – viene ribadita dagli stessi pazienti che invidiano i "quasi-sani " (42) del settimo piano, ancora in contatto con "il consorzio degli uomini" (41), mentre considerano il primo piano con un insieme di paura e orrore. Il peso sociale del malato diminuisce man mano che si scende. In fondo, ci sono i dimenticati, i quasi-morti, tagliati fuori dal mondo. Lo stesso Giuseppe Corte non fa altro che paragonarsi agli altri

pazienti del piano in cui si trova. Egli cerca disperatamente la conferma di “medici, infermiere e ammalati ” per quanto riguarda le sue condizioni di salute e non può fare a meno di provare un “inconfessato piacere ” (45) quando gli altri stanno peggio di lui.

Anche la distribuzione del personale medico segue una logica progressiva anche se inversamente proporzionale a quella dei malati : più si scende, più cresce l’abilità dei dottori (p.44). Si dice addirittura che il cuore dell’ospedale si trovi in basso poiché il professor Dati, detto il maestro, sta tra il primo e il secondo piano (48). La gerarchia medica del sanatorio mette a confronto i medici più esperti con i malati più vulnerabili, ma non per curarli. Il racconto porta alle estreme conseguenze l’asimmetria insita al rapporto medico-paziente. In effetti, il paziente è vulnerabile per definizione poiché deve patire la malattia e la cura con tutte le loro rispettive implicazioni fisiche e psicologiche. Lo status superiore del medico è dovuto al sapere che detiene e al potere di decisione e di azione sul paziente come conseguenza di questo sapere. Tuttavia il suo potere più grande gli viene conferito dalla salute e dall’autonomia del proprio corpo, che mettono il malato di fronte ai limiti imposti dalla sua malattia. L’asimmetria derivante dal rapporto verticale tra il medico e il paziente è rafforzata dall’opposizione tra un corpo sano e autonomo e un altro sofferente ed immobile: “Ainsi, c’est la perception de soi et le rapport à soi-même qui sont différents à travers les disproportions de l’asymétrie : l’un sur le mode du ‘je peux’, l’autre sur celui du ‘je ne peux pas’ ou ‘je ne peux plus’ – expérience de soi à travers la privation, la limite, un monde environnant qui se restreint, une temporalité qui ne se déploie plus, un champ des projets qui se réduit ” (Zielinski, A., 2011, p.101).

Figura onnipotente nel racconto, il medico si sostituisce all’autorità. Tuttavia, egli non opera mai nella costrizione bensì nell’inganno. I medici del sanatorio riescono a manipolare Corte come un bambino - avvocato di mestiere (p.46), il che presuppone una grande abilità nell’uso delle parole: si trattengono “anche per delle ore intere a chiacchierare degli argomenti più svariati” (p.46), accontentano il malato, gli fanno i complimenti, tergiversano e inventano continuamente scuse per fargli fare ciò che vogliono. I termini riferiti a loro ne mettono ironicamente in risalto l’eccessiva cordialità (p.46). Tuttavia, è la differenza tra le maniere e le reali intenzioni a rendere la figura del medico particolarmente perversa poiché eticamente riprovevole. Il malato è tenuto all’oscuro di tutto: il medico manca al suo dovere deontologico di informazione. Egli orienta le decisioni del paziente dandogli l’illusione della scelta per ottenere il suo consenso. Reificando il paziente, la medicina è svuotata dalle sue utopie umanizzanti.

3. L’esclusione dei corpi

In “Scandalo a corte”, i malati sono confinati in un mondo sotterraneo che è l’antitesi della reggia, diventando “un groupe de personnes à part, en marge d’une société qui les rejette ” (Henry, S., 2011). L’indagine trascina il principe in una vera e propria discesa agli inferi :

il rumore della tosse proviene da una voragine che sprofonda sempre più cupa e tenebrosa (p.273). Il principe, ignaro dell'esistenza di un simile "abisso", è stupito dalla concentrazione di sporcizia, di fumi fetidi e di miseria che vi trova. La voragine, le scale man mano più "rozze, strette e malsicure" (p.273), "gli antri [e] grotte dove ombre confuse si [agitano]" (p.274) ricordano l'Inferno dantesco con le sue bolge. Inoltre, come Dante, il principe procede grazie ad una guida saggia come Virgilio, "un vecchietto smilzo (...) dalla faccia magra e astuta" (p.273). L'esplorazione della voragine segue un movimento a spirale che dà un senso di vertigini e corrisponde alla perdita dei propri punti di riferimento: allontanandosi sempre di più dalla superficie – regno della normalità – il principe perde contatto con la realtà entrando in un'altra dimensione. La guida gli consiglia di immedesimarsi agli abitanti della voragine nascondendosi sotto una "cappa grigia un po' consunta" (p.273). Il grigio è il colore della polvere, della terra secca e sterile, dei poveri, dell'anonimato. Nonostante questo, l'intruso viene comunque identificato come una spia a causa della sua "faccia ben nutrita", simbolo di salute (p. 274). Il viaggio culmina con una scena patetica: in una caverna scavata nella muraglia, un uomo malato tossisce disteso sulla paglia tra una confusione di donne e bambini (p.274). La malattia è motivo di esclusione sociale ed è in base alla propria resistenza fisica che si fa parte di un gruppo sociale o dell'altro. In effetti, nonostante sia il figlio del re, ammalandosi, il principe decade immediatamente dal suo status privilegiato. Il movimento a spirale della discesa e successivamente della risalita riporta il principe al punto di partenza, in superficie, tra le persone "normali". Tuttavia, da lì inizierà una nuova catabasi – metafora della degradazione fisica e sociale del malato che finirà per ritrovarsi confinato in un luogo chiuso simile ad una fossa mortuaria.

Contrariamente all'immagine della tisi come malattia romantica (Bourgeois, P., 1987), nel racconto la tubercolosi è a tutti gli effetti un flagello sociale favorito dalla povertà, dalla denutrizione e dalla mancanza d'igiene. I tubercolotici si mimetizzano nella massa dei marginalizzati che abita il sottosuolo del regno. Si tratta di un vero e proprio *anti-mondo* (Deletraz, G., Mathilde Joncheray, M. & Montagne, D., 2011, p.4) diametralmente opposto a quello della reggia, situato in superficie : sopra, troviamo la corte del re fatta di gente sana e di simboli istituzionali (senatori, giudici, soldati); sotto, vivono non solo i malati e gli indigenti ma anche i dissidenti politici, gli unici che osano criticare apertamente il re. Il sottosuolo è quindi un luogo ambiguo, di miseria e insalubrità ma anche di libertà. Di difficile accesso e scavato nelle profondità della terra, diventa un rifugio nel quale nascondersi per fuggire dalle tiranniche leggi del re. Connesso alla reggia, è un luogo poroso dove si può entrare e da cui si può uscire, con le dovute cautele. Contrariamente al principe, il re è al corrente dell'esistenza di questo luogo poiché ci manda le sue spie (p.274). Il sottosuolo sfugge al controllo dell'autorità e rappresenta una potenziale minaccia da monitorare : è un luogo da cui potrebbe partire la scintilla di una

rivolta. Questa lettura oppone il leitmotiv della risurrezione a quello della catabasi, alludendo al risveglio degli oppressi e allo sconvolgimento dello *status quo*.

In “Una cosa che comincia per elle”, la persecuzione sociale prende di mira un lebbroso di passaggio. Il trattamento riservato agli estranei è diverso da quello previsto per la gente del posto. Se fa parte della comunità, il lebbroso viene confinato in un lebbrosario o lazzaretto situato fuori dalla città. È costretto a vivere in una micro-società di lebbrosi, totalmente separata dalla società dei sani. I lebbrosi stranieri invece “sont impitoyablement refoulés à l’extérieur des remparts ” (Le Blévec, D., 2008). La repressione nei loro confronti è ancora più severa visto che l’ordine sociale “ne peut tolérer aucun facteur perturbateur, comme peut l’être la présence de lépreux étrangers, potentiellement dangereux ” (Le Blévec, D., 2008). Il commerciante rappresenta l’intruso, la minaccia esterna, il pericolo da neutralizzare. La marginalizzazione dei lebbrosi è legittimata dalle credenze popolari relative alla presunta immoralità dei lebbrosi, il che permette di giustificare i provvedimenti disumani presi nei loro confronti. Contrariamente alla prigionia del lazzaretto, il mercante è condannato ad un infinto errare, un viaggio senza meta, una linea retta che si perde nel nulla e vanifica l’esistenza.

Il lebbroso viene spogliato dai suoi beni ed espulso dalla locanda. I suoi oggetti personali – soldi, vestiti, carrozza e cavallo - vengono bruciati (pp.77-78). Il salasso a cui viene sottoposto (per guadagnare tempo durante l’interrogatorio) perde ogni connotazione curativa e diventa puro dissanguamento. La presenza del sangue rimanda simbolicamente ai vecchi castighi pubblici, trattandosi, secondo Foucault, di un “vieux [partenaire] du faste punitif ” (Foucault, M., 1975, p.24). Le due sanguisughe attaccate ai polsi del malato - “gonfie come rospi” - ci fanno pensare ai due usurpatori (l’alcade e il medico) che risucchiano fino all’ultimo l’energia vitale di Schroder trasformandolo in un “infermo” che dondola la testa “come certi cretini che si incontrano lungo le grandi strade” (p.78). In più, egli deve legarsi una campanella al collo e suonarla fino a uscire dal regno (pp.76-77) per rivelare a tutti la sua nuova condizione di lebbroso. L’uomo perde tutti i suoi vecchi privilegi e la sua decadenza sociale è solo un preludio a ciò che sarà poi la sua decadenza fisica. La scena finale dell’uomo che si allontana suonando la campanella riprende il *topos* “du pauvre lépreux au visage ravagé, vêtu de haillons, annonçant son passage en actionnant une cliquette pour alerter la population et l’inciter à s’écarter afin d’éviter la contamination ” conseguenza del “terrifiant cérémonial liturgique de séparation des lépreux qui fait d’eux des ‘morts au monde’ ” (Le Blévec, D., 2008). Il rituale dell’espulsione e della campanella serve a rendere pubblico il castigo : il corpo del condannato deve portare dei segni riconoscibili da tutti. Per Foucault, il corpo del condannato va messo in mostra ed esibito in quanto “support public d’une procédure qui était restée jusque-là dans l’ombre ” (Foucault, M., 1975, p.53). La cerimonia del supplizio – come “elemento della liturgia punitiva ” (Foucault, M., 1975, p.43) - serve a mostrare a

tutti il potere illimitato della legge sul colpevole. Il lebbroso è ridotto a un corpo soggiogato.

In “Sette piani”, vari elementi ci portano a considerare il sanatorio come una struttura repressiva e non come una casa di cure. I pazienti ammessi sembrano fermarsi più del previsto. Nella migliore ipotesi, le loro condizioni restano stazionarie, altrimenti peggiorano. In alcuni casi, la velocità del deterioramento è spettacolare. Sorge quindi il dubbio sul vero scopo della struttura e sulle reali intenzioni del suo ideatore, presentato come un personaggio misterioso e quasi diabolico. In realtà, il sanatorio è il lazzaretto del Novecento. Parlando del primo dopoguerra, Stéphane Henry dice: “Il faut dire que l’entre-deux-guerres est une période où la tuberculose apparaît de plus en plus comme la lèpre au Moyen Âge. L’isolement remplace la quarantaine, le sanatorium se substitue au lazaret mais la peur du malade, elle, reste la même ” (Henry, S., 2011).

Il sanatorio ha quindi le caratteristiche di una struttura disciplinare di controllo sociale. Innanzitutto, è uno spazio chiuso, ed in effetti, “la discipline parfois exige la *clôture*, la spécification d’un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même ” (Foucault, M., 1975, p.166). È un imponente edificio circondato da “una cinta di alti alberi ” (p.37) che ricordano le barriere carcerali, isolando i pensionari della clinica dal mondo esterno. Il protagonista avverte sin dall’inizio questa separazione e il suo sentimento di esclusione cresce man mano che scende verso il primo piano. Mentre al settimo piano - chiamato “porto d’arrivo” e “prolungamento del mondo abituale” - si è ancora “in contatto con il consorzio degli uomini” (p.41), già dal sesto piano, comincia la vera struttura dell’ospedale (p.41) e quindi il regno della malattia. Tutto ciò che esiste al di fuori dall’ospedale fa parte del “mondo della gente normale” (p.44), quello “della gente sana”, (p.41). Il protagonista sembra ossessionato dall’idea di perdere il contatto con l’esterno ed i piani del sanatorio sono avvertiti come “barriere” (p.44) o “muraglie” (p.52).

Inoltre, la suddivisione interna del sanatorio corrisponde a ciò che Foucault chiama *quadrillage*, ossia la tendenza delle strutture disciplinari a organizzare lo spazio secondo una ripartizione precisa degli individui nello spazio per poterli controllare ed isolare a piacere, evitando ogni rischio di confusione (Foucault, M., 1975, p.168). Ritroviamo nel sanatorio questa stessa ossessione delle categorie e delle suddivisioni. Attribuire un rango ai malati è più importante che curarli. I pazienti non sono più individui a pieno titolo ma solo corpi in balia del buon volere dei medici. La reificazione dell’essere umano nelle strutture sanitarie rimanda indirettamente anche alla venalità della medicina che sfrutta i malati sottoponendoli a lunghe e costose cure totalmente vane.

Anche qui, si assiste ad una catabasi dei malati : la macchina burocratica della clinica li porta inesorabilmente verso il primo piano. Sembra quasi un’esecuzione programmata per sopprimere gli elementi ormai inutili alla società, un’epurazione realizzata nello spazio

ermetico del sanatorio. Ciò che aveva l'apparenza di un "albergo" (p.37) o di un "palazzo in festa" (p.39) si rivela per quello che è : un luogo di morte. Il movimento verso il basso unito alla struttura in sette piani fa pensare ai gradini di una scala e rappresenta "la *décadence physique progressive, comme mal insidieux qui ronge la vitalité de l'être et le condamne à l'anéantissement définitif : la mort*" (Caspar, M. H., 1991, p.197).

Conclusion

I tre racconti esaminati illustrano tre esperienze di stigmatizzazione dei malati che perdono ogni loro diritto e si ritrovano schiacciati dagli ingranaggi del potere in nome di un ideale di salute collettiva. Tuttavia, la categoria dei malati si sovrappone spesso ad altre categorie problematiche per chi detiene il potere: la paura della malattia si somma a quella dell'indigente, del dissidente politico, dello straniero, di qualsiasi *altro* che contrasti con il proprio ideale di società. Le misure sanitarie diventano uno strumento di normalizzazione. Il corpo malato si ritrova al centro delle dinamiche di potere. Venendo meno al proprio dovere di proteggere la vita umana ad ogni costo, i medici sono complici dell'autorità ed usano il loro sapere per legittimare delle misure repressive nei confronti dei malati. La loro esclusione è totale e si manifesta sia a livello spaziale che sociale ed economico. I meccanismi dell'alienazione vanno dal confinamento all'esclusione. Gli spazi dell'alienazione rappresentano varie declinazioni del simbolo del muro: barriera fisica eretta per separare ma anche psicologica fatta da un semplice suono di campana. Riletti alla luce della recente pandemia che ha sconvolto il pianeta, questi tre racconti di Dino Buzzati ci fanno riflettere sui rapporti tra sicurezza sanitaria e libertà individuali, ma anche sui meccanismi sempre più insidiosi di controllo e di repressione delle categorie più vulnerabili della società.

Bibliografia

- Bargès, Anne, "Contagion et hérédité, peurs et insertion : la lèpre come métamaladie", *Corps* 2008/2 (n° 5), Éditions Dilecta, pp.33-40,
<https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-2-page-33.htm&wt.src=pdf>
- Bourgeois, Pierre, "La phtisie, maladie romantique", *Histoire des sciences médicales*, 1987, Vol.21 (3), Éditions Colombes : Arodan, pp. 235-244,
<https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1987x021x003/HSMx1987x021x003x0235.pdf>
- Buzzati, Dino, -"Scandalo a corte", *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati – Fantasmi*, (a cura di L. Viganò), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008, pp.271-275.

- “Una cosa che comincia per elle”, *La boutique del mistero*, Arnoldo Mondadori Editore, Oscar Narrativa, Milano, 1984, pp.71-79.
- “Sette piani”, *La boutique del mistero*, Arnoldo Mondadori Editore, Oscar Narrativa, Milano, 1984, pp.37-52.
- Caspar, Marie-Hélène, « De Sept étages à Un cas intéressant “ in *Cahiers Buzzati n°8*, édité par l’Association Internationale des Amis de Dino Buzzati, Paris, 1991, pp.187-2009.
- Deletraz, Gaëlle, Joncheray, Mathilde & Montagne, Delphine, “Les sous-sols dans la science-fiction : un terrain de jeu révélateur ? Usage de la science-fiction pour dépasser les limites de la prospective traditionnelle”, *Sols et sous-sols dans la transition socio-écologique*, Juin 2021, Grenoble, <https://hal.science/hal-03258789/document>
- Foucault, Michel, -*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, 1975.
-*Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.
- Duffy, Jean H., “Corporéité, métaphore et image dans Orion aveugle et Les Corps conducteurs de Claude Simon”, *Cahiers Claude Simon*, 9 | 2014, <http://journals.openedition.org/ccs/908>
- Henry, Stéphane, “ Le tuberculeux, figure de l’angoisse des maladies sociales dans la première partie du XX^e siècle”, *L’ennemie intime. La peur : perceptions, expressions, effets*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.155-166, <https://books.openedition.org/pur/111996?lang=fr>
- Le Blévec, Daniel, “Les lépreux peuvent-ils vivre en société ? Réflexions sur l’exclusion sociale dans les villes du Midi à la fin du Moyen Âge”, *Vivre en société au Moyen-Âge. Occident chrétien VI^e-XV^e siècle*, Presses universitaires de Provence, 2008, pp.281-291,
- Le Breton, David, “Le visage et le sacré : quelques jalons d’analyse ”, *RELIGIOLOGIQUES*, n°12, printemps 1995, <http://www.religiologiques.uqam.ca/no12/visage.pdf>
- Leder, Drew, *The absent body*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990.
- Marchisio, Ugo, “Tuberculosi e lebbra, malattie che hanno fatto la storia in Storie di epidemie e di contagi :dalla peste al Covid-19”, rivista *Bioetica News Torino* n°78, aprile 2021, <https://www.bioeticanews.it/tuberculosi-e-lebbra-malattie-che-hanno-fatto-la-storia/>
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, 1945.
- Morazzoni, Cristina & DePaschale, Massimo, “The history of tuberculosis: from mummies to multidrug resistance across the Royal Touch” in *Microbiologia Medica*, 31(2),2016,<https://www.pagepressjournals.org/index.php/mm/article/view/5782/5763>
- Ponnau, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.
- Zielinski, Agata, “La vulnérabilité dans la relation de soin. ‘Fond commun d’humanité’ ”, *Cahiers philosophiques* 2011/2, pp.89-106, Editions Réseau Canopé, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2011-2-page-89.htm&wt.src=pdf>

**LA LITTÉRATURE COMME DIVAN DE LA PSYCHOSE OU LA
COMMUNAUTÉ DES FOUS DANS *UNE CHAMBRE EN ALLEMAGNE* DE
CARLA MALIANDI / LITERATURE AS THE COUCH OF PSYCHOSIS
OR THE COMMUNITY OF LUNATICS IN A GERMAN ROOM BY CARLA
MALIANDI**

Nicole SALIBA-CHALHOUB

Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban

nicolechalhoub@usek.edu.lb

***Abstract.** This paper aims to focus on Carla Maliandi's novel, entitled A German Room, through psychoanalytic approach, more particularly through Freudian notions of grief, melancholy, and psychosis. Obviously, in terms of the manifest narrative's content, the novel is like an illustration of the different forms of experience of emigrants' life, most often difficult, hampered, alienating. And this is often since the mixing of cultures, communities, languages, representations of the world, etc., are not necessarily the proof of their encounter, nor of their dialogue. However, in terms of reading the narrative's latent content, the text should be apprehended in the way psychoanalysis approaches dreamlike content. Therefore, the paper's challenge is to highlight the idea that extremely contemporary literature could be clearly defined as a dazzling illustration of the malaise of our current societies, as well as of the psycho-mental pathologies which are closely linked to it. This observation is particularly made in the light of the dialogue of cultures and civilizations paradoxically affected, in the era of hypermodernity (yet era of global communication), by solitude, dumbness and paralysis.*

Keywords: Exile; Grief; Melancholy; Psychosis; Solitude; Hypermodernity; Delirium; Hallucinations;

Exil, solitude et folie

Introduction

L'exil, l'errance, le sens de la vie qui se retranche, la difficulté de communiquer avec autrui, la solitude sont autant de thèmes que le roman de Carla Maliandi, intitulé *Une chambre en Allemagne*, aborde, quasiment sans le détour du discours métaphorique. En effet, ici la fiction dit le réel de manière si explicite, si directe que la distance de la vraisemblance romanesque s'en retrouve presque abolie.

Le récit mené à la première personne donne à connaître une narratrice, une jeune Argentine, de trente-cinq ans, tout juste arrivée en Allemagne, en l'occurrence à Heidelberg, ville où elle était née et avait passé sa prime enfance jusque l'âge de cinq ans, lorsque ses parents y étaient venus se réfugier de la dictature argentine. Elle vient donc juste de quitter Buenos Aires, laissant derrière elle sa famille, son chien, Ringo, son travail, un ancien amoureux, Santiago, persuadée en fait de pouvoir retrouver à Heidelberg des souvenirs de son enfance, qui lui semble bien être le seul véritable moment de bonheur

de sa vie. Or, le séjour allemand se complique, notamment à cause de la langue allemande qu'elle ne maîtrise pas, du peu d'argent qu'elle a, de la solitude à laquelle elle se retrouve acculée, d'un drame qui va avoir lieu au sein de la résidence étudiante qui l'héberge, de la quasi-impossibilité de retrouver des repères signifiants de quelque sorte que ce soit. Pourtant, dans la résidence étudiante où elle est logée, ayant réussi à duper pour un temps la directrice des lieux, elle semble pouvoir, à un certain moment, commencer à tisser des liens. Mais ceux-ci sont bien ténus, voire illusoire et finalement impossibles à entretenir : une toute jeune Japonaise qu'elle côtoie se suicide, un compatriote argentin ne peut lui être d'aucune aide financière ni humaine, tous les autres locataires sont chacun à leur façon des émigrés qui ont quitté leur pays pour des raisons diversifiées et qui peinent à s'ancrer dans cette terre d'accueil, en dépit des études universitaires qui les y rattachent. En somme, Heidelberg devient pour la narratrice, au fil du récit, non le lieu d'un temps passé, heureux et à retrouver, mais une grande prison où les individus ne peuvent pas s'entraider, encore moins se comprendre, ni même se connaître, au point d'en devenir littéralement, à force de solitude, des fous.

Comme l'enseigne Freud, dans sa préface à la traduction allemande des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, un texte devrait se lire, à la manière dont la psychanalyse appréhende un rêve, autrement dit à deux niveaux, le niveau du contenu manifeste et celui du contenu latent (Freud, S. 1973, [1928]). Dans ce sillage, le récit dont il est question ici se lit, au plan du contenu manifeste, comme une vive illustration des difficultés de toutes sortes liées aux illusions de l'individu qui décide d'émigrer, comme à l'exil en tant que tel, lieu de l'aliénation. Or, au plan du contenu latent, en suivant la méthode freudienne de l'approche des textes et des rêves, force est d'appréhender le récit comme celui du délire d'un sujet psychotique, en l'occurrence la voix narrante, comme celui de l'accès à l'univers de la psychose. Aussi l'article propose-t-il une construction en deux temps : un premier temps consacré à l'analyse de la communauté qui peuple la résidence étudiante et la ville de Heidelberg, perçues toutes deux par le regard de la narratrice à l'aune de la condition des émigrés, des exilés ; un second temps consacré, pour sa part, à l'univers mental de la narratrice elle-même, dont il serait légitime de penser l'associer au trouble de l'identité mélancolique et, par voie de conséquence, psychotique et dissociée.

Au cœur même de l'exil

Le récit en question est habité par la question de l'émigration et par les problématiques identitaires qui y sont liées, notamment dans le cadre d'une société de jeunes du monde entier venus poursuivre leurs études en Allemagne, à Heidelberg. Il va sans dire qu'avec l'avènement de la mondialisation et de l'hypermodernité, – parce qu'il faut bien parler d'âge hypermoderne, le postmodernisme ayant fait son temps (Lipovetsky, G. & Charles, S. 2004) – les mouvements migratoires se sont intensifiés, au point de devenir, notamment dans les sociétés de jeunes, un passage obligé avant le retour au pays d'origine, sinon littéralement une volonté de s'offrir une tout autre trajectoire de vie et, conséquemment, une autre nationalité. En tout cas, dans *Une chambre en Allemagne*, le lecteur est immergé dans une résidence d'étudiants qui grouille d'émigrés de toutes nationalités. Il y rencontre des étudiants venus d'Albanie, du Japon, d'Argentine, etc. Même la directrice de la résidence, Frau Wittmann, est elle-même d'origine hongroise. La narratrice, écoutant le

journal télévisé, un soir, dans la maison de Mario, un compatriote argentin, ancien étudiant et ami de son père, entend bien dire que depuis le début de l'année, l'Allemagne en est déjà à 800.000 demandeurs d'asile (Maliandi, C. 2021, [2017] : 98).

Si, aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, comme l'explique Nicole Aubert (Aubert, N. 2017), les pays européens s'étaient mis à accueillir un nombre important de populations migrantes depuis leurs anciennes colonies, à l'aube du III^e millénaire, les flux migratoires se sont largement exacerbés, mus par une mondialisation économique, un éclatement des limites spatiales (quasiment plus de frontières), comme des limites temporelles (omnipotence de l'urgence, de l'immédiateté), boursoufflement du désir de l'ailleurs (accompagné de l'amenuisement de la peur de l'inconnu et de la régression de l'interdit). Dans ce sillage, les bourses étudiantes se sont multipliées, comme pour encourager ce flux migratoire des étudiants. Dans le récit en question, le Tucumanaï, Miguel Javier Sanchez, bénéficie d'« une bourse CONICET et [d']une autre du DAAD » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 10), lui permettant non seulement de poursuivre, à Heidelberg, sans souci pécuniaire, des études d'économie politique, mais en outre d'envoyer quelques billets de temps en temps à l'une de ses nombreuses sœurs, Marta Paula, divorcée et acculée à subvenir aux besoins de ses enfants sans le concours de leur père. On voit bien que non seulement les fils et filles de riches, à l'instar de Shanice, la jeune Japonaise, peuvent se permettre de quitter leur pays et de s'installer dans celui de leur choix pour y poursuivre des études, mais aussi les fils et filles de pauvres qui, en l'occurrence, viennent de provinces aussi obscures et reculées que le Tucumán.

Or, la migration prend ici des allures d'exil dès lors qu'est mise en lumière la difficulté de s'ancrer harmonieusement dans le lieu de vie et d'études, de tisser des liens et de prendre part au tissu social, d'en devenir une maille parmi les autres. En effet, le récit donne à voir comme une grande mosaïque où les individualités se côtoient sans pour autant véritablement se fréquenter, se nourrir les unes de la culture des autres et inversement. Ce sont autant de solitudes parallèles, parfaites représentations de l'individu hypermoderne, aux prises avec l'« ère du vide », dont le lien au *socius* et, plus généralement, à toute situation susceptible de générer du lien social et du sens est quasiment aboli (Lipovetsky, G. 1983). Étymologiquement, le mot « exil », du latin *exilium*, (*ex* : hors de ; *solum* : le sol) désigne littéralement le fait de se retrouver « hors du sol », c'est-à-dire loin de sa terre originelle. Il s'associe dans l'ancien français au fait du bannissement (éloignement contraint d'un individu par une autorité légale) et s'accompagne du sentiment d'injustice, de déracinement et de détresse. Dans le roman, objet de notre intérêt, les personnages évoluent, ou devrions-nous plutôt dire errent, les uns aux côtés des autres, les uns derrière les autres, comme des fantômes, des âmes en peine, dans une ville brumeuse et qui va bientôt geler et se laisser ensevelir par la neige. Force est de reconnaître la puissance de la symbolique véhiculée par les détails relatifs au climat d'Heidelberg. La mère de Shanice, Madame Takahashi, qui arrive à Heidelberg après le suicide de sa fille, pour l'y enterrer et, par suite, s'y exiler elle-même volontairement, ne dit-elle pas d'ailleurs : « [...] tout va empirer, personne n'est à l'abri nulle part » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 94) ?

Quoi qu'il en soit, si nous revenons à la narratrice elle-même, nous dirons que, dans son cas, il s'agit d'une sorte d'exil inversé. En effet, elle fuit sa vie à Buenos Aires pour

retrouver ses cinq premières années de vie, à Heidelberg, lieu où ses parents s'étaient exilés trente-cinq ans auparavant pour fuir la dictature en Argentine. Mouvement spatial paradoxal étant donné qu'elle s'exile volontairement alors même que, pour elle, il s'agit d'un retour aux sources, à l'essence, au bonheur originel : « Je tombe morte de sommeil sur mon lit de princesse exilée, mon lit de fausse étudiante, mon lit de touriste solitaire, de réfugiée. [...] Il n'existe rien au monde en cet instant que la solitude de ma chambre louée, ma manière européenne sans faste mais pleine de confort, les volets épais de la fenêtre, l'édredon blanc, l'oreiller impeccable » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 11). Toutefois, dès lors qu'elle se rend à l'évidence de sa folle inconscience, étant venue en Allemagne avec des rudiments de langue allemande, trop peu d'argent pour pouvoir y vivre dignement, sans projet aucun pour y justifier et actionnabiliser sa présence et, pis encore, découvrant qu'elle est enceinte alors même qu'elle ignore qui de son ancien compagnon Santiago ou de l'ami de celui-ci, Leonardo, amant d'un soir, est le père de l'enfant à venir, la narratrice voit l'idéal de vie sans attaches d'exilée volontaire, de réfugiée heureuse battre de l'aile et bientôt dangereusement se compliquer.

Son compatriote, le Tucumanais Miguel Javier, a beau chercher à l'aider en l'accompagnant, par exemple, dans ses visites chez le gynécologue, il ne réussit pas à apaiser en elle son sentiment d'absurdité qui confine au mal-être, tant et si bien qu'il demeure un étranger pour elle : « J'écoute les derniers mots de Miguel, son accent, je le vois s'agiter sur sa chaise, répondant aux questions de la Japonaise [Madame Takahashi], et je ne crois pas qu'il existe entre lui et moi quelque chose comme une patrie commune » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 67). La solitude de la narratrice est en fait totale. A peine a-t-elle commencé à esquisser une amitié naissante avec la Japonaise, Shanice, qu'elle accompagne dans une soirée étudiante de karaoké, que celle-ci se pend dans sa chambre, le lendemain même, en lui léguant l'intégralité de ses affaires. Lourd héritage qui ne saurait en aucun cas remplacer le lien humain espéré et tout de suite anéanti. Les rares nuits d'amour qu'elle a avec un photographe d'origine turque, prénommé Joseph, demeurent inabouties, en ce sens que Joseph lui donne l'impression de préférer les complaisances homosexuelles avec Mario, l'ancien étudiant de son père. Et même quand elle fait l'effort d'une socialisation minimale, en invitant par exemple un bien vieil homme et sa chienne à se mettre à table avec elle au café, le vieil homme refuse l'invitation en prétextant un emploi de temps fort chargé : « Oh, non, merci jeune fille, nous devons rentrer à la maison, nous avons beaucoup à faire » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 72). Cette solitude est telle qu'elle en arrive d'ailleurs à confiner à la dépersonnalisation : « [...] je ris de n'importe quoi, comme si j'étais contente, comme si j'étais sortie de moi » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 58) et à la déréalisation : « Des touristes italiens me demandent de les prendre en photo. Quand je leur rends l'appareil ils me demandent d'où je viens, et pendant un instant je ne m'en souviens pas » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 30). La dépersonnalisation et la déréalisation ne sont pas, par ailleurs, le fait exclusif de la narratrice. Madame Takahashi, elle aussi, par exemple, en arrive à délirer sur sa potentielle vie en Argentine où elle irait danser le tango dont elle a appris quelques pas au Japon. Son délire s'étoffe d'une sorte de discours quantique : « Nous sommes de petites particules dans le chaos, des feuilles agitées par le vent. On voudrait aller à l'est, mais le vent nous emporte à l'ouest. On voudrait aller au nord, mais le vent nous pousse au sud. Cela ne dépend pas de nous » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 68), discours qui surprend au plus haut

point et semble annonciateur de sa perte. L'essentiel est, pour elle, de ne justement pas retourner au Japon bien que son époux lui ait coupé les vivres, bloqué la carte bancaire et qu'il ne lui reste qu'à supplier l'ambassade du Japon en Allemagne de la rapatrier. Vers la fin du roman, une vision d'elle est fort suggestive de son destin suicidaire : « Je parcours du regard les berges de Neckar jusqu'à voir apparaître devant moi un tableau qui m'inquiète tellement que je dois fermer les yeux, me détourner entièrement et m'asseoir afin de décider si j'ai bien vu ce que j'ai cru voir. Là, au bord de la rivière, déchaussée, Madame Takahashi essaie de mettre un de ses pieds dans l'eau. Pourquoi suis-je convaincue que c'est elle ? C'étaient ses cheveux ébouriffés, sa robe noire à manches longues [...] » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 97). Cela sans oublier, bien évidemment, le bouquet d'autres personnages eux aussi solitaires et « déséquilibrés » : Mario qui vit seul avec le fantôme de son premier amour, Elvio, pourchassé et condamné à mort pour homosexualité sous l'ancienne dictature argentine, et qui tantôt parle de sa tumeur cancéreuse et de ses cendres à disperser dans le bois de La Plata, tantôt de son voyage à Berlin qui le fige dans le moment présent ; Miguel Javier persuadé que sa sœur a subi la malédiction de La Feli, une sorcière du Tucumán, et qui veut tout laisser en plan pour voler à son secours et la délivrer des griffes de la monstresse ; Joseph, le photographe turc, qui ne sait trancher entre son désir pour la narratrice et celui pour son mentor, Mario, échappant à l'une comme à l'autre, et l'une et l'autre lui échappant, etc.

En somme, dans le roman, la solitude des émigrés est mère de leur folie, en tout cas, pour la plupart d'entre eux. Elle en fait bien toute une communauté de « fous », dans le sens d'une folie douce, celle de la déraison, de l'extravagance, mais aussi du mutisme, de l'immobilisme, de l'impuissance. Les différents personnages ne semblent encore maintenus à quelque réalité que ce soit que par le fil de la narration de la voix parlante au sein du récit. En effet, « de la vie sociale à l'intimité de l'expérience intérieure du sujet individuel, dans et par les mots, il y a l'écriture. L'écriture constitue à la fois le marqueur et le fil conducteur sans doute le plus visible de la circulation, des plus libres aux plus empêchées de ses formes, entre l'espace social et l'espace intime d'un sujet, considéré dans son existence individuelle. Marqueur et fil conducteur, mais aussi matérialisation d'un lieu psychique intermédiaire, où sont irrémédiablement intriquées les dimensions intrapsychique, intersubjective et sociale » (Chiantaretto, J.-F. 2015 : 45).

Au cœur même de la psychose

Or, sur le plan du contenu latent, cette écriture, autrement dit la narration menée par une voix qui n'est, à aucun moment, prénommée dans le texte (reconnaissons qu'il est tout de même étrange que jamais quelque personnage que ce soit ne l'appelle par son prénom), pourrait bien être associée au délire psychotique d'une voix sur le divan d'un psychanalyste dont, en ce qui le concerne, on n'entend justement pas la voix. La narratrice dit d'entrée de jeu : « Je suis venue en Allemagne pour dormir d'une traite. Je respire l'odeur des draps propres, j'imagine que je suis quelqu'un d'autre » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 11). Comment ne pas voir d'emblée dans la volonté du sommeil pérenne tout à la fois l'illustration du corps d'une patiente sur le divan (une psychanalyse s'étendant sur des années), comme l'expression d'un désir de fuite par le sommeil, très récurrent dans la dépression ? Plus encore, puisque la narratrice s'imagine quelqu'un d'autre dès le début du

récit, ce qui suggère dans les soubassements de la parole un trouble dissociatif de la personnalité, une dépression psychotique, celle d'un sujet souffrant de mélancolie structurelle. Partant de là, nous devrions considérer l'ensemble de la fiction narrée comme la porte d'accès à l'univers mental dudit sujet.

Dans ce sens, la psychose serait projetée, voire diffractée sur l'ensemble des composantes du récit : lieux, personnages, vécus, ressentis, ... La citation : « J'imagine mes cheveux autour de mes épaules, la barrette mal accrochée que je me suis mise ce matin, le joli chemisier que je porte tout froissé. Tout me semble ridicule maintenant. Ridicules ces ornements avec lesquels j'essaie de couvrir les ruines. Tout est détruit, ou que j'aille. Et maintenant je suis à des milliers de kilomètres de mon pays, sans savoir bien parler, sans savoir quoi faire » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 9) révèle bien, par déplacement métonymique et dès le début du récit, l'ampleur des ruines intérieures du sujet mélancolique, en mal de repères, ne réussissant pas à retracer l'authenticité d'un passé heureux, ni à se projeter dans un avenir à construire, se retrouvant en somme prisonnier d'un éternel présent où absolument aucune solution, aucune issue ne sont envisageables, aucun port d'attache n'est joignable.

Selon Julia Kristeva, qui rappelle la théorie freudienne, est désignée de « *mélancolie* la symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite maniaque de l'exaltation. Lorsque les deux phénomènes de l'abattement et de l'excitation sont de moindre intensité et fréquence, alors on peut parler de dépression névrotique. Tout en reconnaissant la différence entre mélancolie et dépression, la théorie freudienne décèle partout le *même deuil impossible de l'objet maternel* » (Kristeva, J. 2001 : 19). En effet, selon Freud, « associer le deuil et la mélancolie paraît justifié par l'aspect général des deux états. Dans les deux cas, les circonstances déclenchantes, dues à l'action d'événements de la vie, coïncident elles aussi, pour autant qu'elles apparaissent clairement. Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. L'action des mêmes événements provoque chez de nombreuses personnes, pour lesquelles nous soupçonnons de ce fait l'existence d'une prédisposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil. Il est aussi remarquable qu'il ne nous vienne jamais à l'idée de considérer le deuil comme un état pathologique et d'en confier le traitement à un médecin, bien qu'il s'écarte sérieusement du comportement normal. Nous comptons bien qu'il sera surmonté après un certain laps de temps et nous considérons peu convenable, voire malsain, de le perturber » (Freud, S. 2011, [1917] : 20).

Il est clair que, dans le cas de la narratrice, il est question d'un état mélancolique l'amenant, dans une espèce de pseudo-exaltation (état maniaque précédant l'abattement) à couper les liens avec son environnement sécurisant, Buenos Aires, sa famille, ses amis, son travail, pour se rendre en Allemagne où elle se livre, très tôt, à l'autodépréciation, voire à l'auto-sabotage, la mélancolie se caractérisant « du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des reproches et des injures envers soi-même et va jusqu'à l'attente délirante du châtement » (Freud, S. 2011, [1917] : 20-21).

En effet, il semblerait bien, comme l'affirme Freud, que le deuil impossible à faire soit ici celui de la mère et, plus particulièrement, celui du ventre maternel en tant que tel, de la béatitude intra-utérine. Aussi, dans le cadre du délire du sujet mélancolique, devrions-nous comprendre le choix de la ville de Heidelberg, soi-disant ville natale de la narratrice, ville de l'enfance pérenne d'où elle aurait été arrachée à cinq ans : « Heidelberg est un lieu de conte de fées, irréel, une des rares villes allemandes qui n'ont pas été bombardées. J'essaie de reconnaître les rues. J'ai vécu ici les cinq premières années de ma vie. Certaines choses me sont familières : les boulangeries, les berges du Neckar, l'odeur de la rue. C'est un jour chaud et éclatant. Je marche à l'intérieur du conte, je respire profondément, je joue à me perdre dans les rues puis à me resituer » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 8-9). Dans ce sillage, rappelons qu'étymologiquement, le nom de la ville de *Heidelberg*, qui est située sur les rives du Neckar (élément aquatique, donc maternel, amniotique) et qui est connue par les ruines en grès rouge (couleur du sang) d'un château de la Renaissance (entendons aussi renaissance), s'élevant sur les hauteurs du Königstuhl, provient de *heidelbeere*, qui désigne les myrtilles en allemand, et de *berg* qui signifie « montagne ». Autrement dit, Heidelberg signifie : la montagne des myrtilles. Lorsque l'on pense aux myrtilles à la chair laiteuse, sur les flancs de la montagne, on pourrait bien y voir se profiler symboliquement le sein maternel en tant que tel. D'ailleurs, le premier rêve évoqué par la narratrice est celui où elle se voit pieds nus, flanquée d'un petit garçon de trois ans, dans une ferme où un paysan est en train de traire une vache. Celui-ci lui tend alors un verre de lait qu'elle donne au garçon. Or, « l'homme se fâche. Il [lui] dit que le lait était pour [elle] » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 8). Le rêve étant la mise en scène d'un désir inconscient selon l'école freudienne, il semble évident que c'est bien la narratrice qui est en quête du sein maternel. D'ailleurs, Heidelberg, incarnant le lieu originel, offre tout un choix d'endroits matriciels, où l'immobilisme (à l'instar de l'état du fœtus dans la poche intra-utérine) règne en maître, en l'occurrence la ville elle-même dont à aucun moment la narratrice ne voudra sortir, la résidence étudiante, le château, le café où elle revient toujours, la maison de Mario qu'elle finit par ne quasiment plus quitter, le lac et la forêt à la fin du récit. Parallèlement, des éléments symboliquement phalliques, comme le train jusqu'à Francfort, l'avion de retour en Argentine ne sont pas désirés, encore moins pris en compte, tout comme les hommes dans le récit : Miguel Javier est ridicule, Mario est homosexuel, Joseph est ennuyeux à force d'être embourbé dans son hésitation sur son orientation sexuelle (en tout cas, le voilà qui semble pencher vers l'amour de Mario *in extremis*).

De la dépression mélancolique à la psychose en bonne et due forme, le trajet passe, en premier, par la rupture du nœud borroméen maintenant le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire ; en second, par l'hallucination (Clavurier, V. 2010). En effet, dans le récit, qui est un délire, comme nous en avons convenu, le désir de la narratrice de se réintrojecter dans le sein maternel est à la fois si puissant et si culpabilisant qu'il provoque une forclusion – laquelle consiste en « le rejet primordial d'un signifiant fondamental » – (Lacan, J. 1953 : 48), en l'occurrence le ventre maternel. Dès lors, apparaissent la jeune Japonaise, Shanice, et sa mère, Madame Takahashi. Il conviendrait ici de rappeler que le Japon est le pays du Soleil Levant, de l'Orient, au sens latin d'*Orientis* qui désigne l'action de se lever, de naître. Si, dans le cadre de l'hallucination, Shanice se suicide, c'est parce que ce suicide pourrait bien prendre l'allure de l'auto-châtiment de la narratrice projetée

sur Shanice (d'autant que, sur le plan du contenu manifeste, elle hérite des affaires de la jeune Japonaise et porte ses vêtements), par le fait d'un reste de Surmoi. Car, « dans la mélancolie délirante, “la voix de la conscience” qu'est le Surmoi, est déplacée dans la psychose à l'extérieur, pouvant amener à l'extrême de la mélancolie où le Surmoi persécute le moi jusqu'à lui intimer l'ordre : “*Jette-toi par la fenêtre*” ; “*Éjecte-toi du monde*”. Le Surmoi, alors, n'est plus une conscience morale, mais un pur impératif de cruauté complètement déconnecté des formations de l'idéal qui, autrement, pourraient se révéler consolatrices. On ne dialogue pas avec un tel Surmoi, et l'Autre n'est plus que démesure » (Goossaert, L et Douville, O. 2023 : 55).

Toujours dans le cadre de l'hallucination, Madame Takahashi, qui a des « mains froides comme la mort » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 68) et qui poursuit la narratrice partout, tout le temps, est en fait le fantôme de la mère qui revient hanter la narratrice jusqu'au bout d'elle-même. C'est bien dans cette optique même qu'il conviendrait de comprendre l'épisode de l'intrusion du fantastique dans le récit : « Maintenant Miguel Javier laisse le maté et il se lève du canapé les yeux écarquillés.

– C'est toi qui as ouvert les valises ?

– Non.

Je me redresse et je vois, là où nous les avons laissées, deux des valises de Shanice ouvertes avec les vêtements qui débordent.

– Tu as dû les ouvrir pour chercher quelque chose et tu ne t'en souviens pas, m'accuse Miguel Javier.

– Non, je n'y ai pas touché depuis que nous sommes entrés, je lui réponds. Et nous voilà à débattre de ça un moment.

– Tu as peur que les fantômes existent ?

– Pas du tout. Elles ont dû s'ouvrir toutes seules, il doit y avoir un défaut dans les fermetures » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 80-81). En effet, les valises ouvertes sont bien le symboles des tombes que le sujet psychotique est en train de remuer. Une tombe en particulier, celle de la mère et, plus particulièrement, du ventre maternel. Car, le désir de se réintrojecter dans le ventre maternel est un désir de retour au stade de non-naissance et, conséquemment, de non-vie.

Le tableau final du récit représente le point culminant de l'hallucination et est sans doute le plus suggestif en termes de parole délirante. La narratrice se retrouvant absolument seule et isolée du reste du monde à cause de la neige finit par sortir de la maison-refuge de Mario pour faire quelques courses et se nourrir. Une fois les courses faites, elle aperçoit au loin la silhouette de Madame Takahashi (supposément déjà suicidée, noyée dans le Neckar) qu'elle se met à suivre. Bientôt, elle se retrouve à l'extérieur de la ville, les maisons devenant de plus en plus rares et l'air de plus en plus froid. La voilà qui entre, toujours à la suite de Madame Takahashi, dans une énorme forêt : « J'ai reconnu l'endroit, j'avais l'impression d'être déjà venue ici de nombreuses fois. Je me suis souvenue qu'en bas de cette colline il y avait un lac où j'avais l'habitude d'aller avec mon père il y a plus de trente ans. J'ai marché un peu et j'ai constaté qu'il était là, au milieu de la forêt, un lac gelé qui demeurait pareil que dans mon enfance. Je n'avais plus repensé à cet endroit pendant toutes ces années mais maintenant son souvenir était net et vivant : le blouson bleu de mon père, sa main chaude tenant la mienne, nos rires à tous les deux, l'odeur de la

glace. Ce souvenir m'a tellement distraite que j'ai perdu de vue Mme Takahashi » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 110). L'hallucination en question rapportée par le discours délirant est nourrie par le voyeurisme de la scène primitive, comme des nuits d'amour du père et de la mère de la narratrice qui, enfant, a dû hanter réellement ou par le fantasme le lit de ses parents à la quête de l'objet d'amour : le ventre de la mère, l'origine des origines. Aussi le lac gelé serait-il le symbole de ce corps gelé de la mère, maintenant qu'elle n'est plus. En effet, la narratrice laisse tomber ses courses pour avancer sur le lac gelé qui se craquèle sous son poids, en risquant de l'engloutir tout entière. « J'ai entendu encore une fois ce gémissent qui venait de sous mes pieds. J'aurais voulu savoir le Notre Père ou n'importe quelle autre prière. Je suis restée immobile je ne sais pas combien de temps, tremblante, jusqu'à ce que le bruit s'arrête et que je puisse avancer jusqu'à la terre ferme. J'ai fait quelques pas dans la forêt et je me suis écroulée par terre » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 110). Si l'on comprend à quoi renvoie le « gémissent » de la mère, on comprendra par la même occasion le sens de l'oubli de la prière du *Notre Père* par la narratrice : le père semble, en effet, avoir été absent au désir aliénant de sa fille, tant et si bien qu'il n'aura pas réussi à l'en préserver ni à l'en sauver. Il y a donc faillite du Nom-du-Père / Non du Père : inspiré du complexe d'œdipe analysé par Freud, le concept du « Nom-du-Père », selon Lacan, rappelle que le père incarne l'*Imago* même de celui qui représente l'interdit, le « Non », les règles et les principes : « C'est dans le Nom-du-Père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi » (Lacan, J. 1953 : 278).

L'image finale donne à voir la narratrice définitivement figée dans le ventre glacé de la forêt, avec à ses côtés un bison nain, « avec des pattes courtes et un front aplati d'où sortaient de petites cornes » (Maliandi, C. 2021, [2017] : 110), symbole phallique du père réduit à un état inoffensif, en tout cas démasculinisé. Si la narratrice ne meurt pas au vrai sens du terme, étant donné que c'est elle qui porte la voix parlante du récit qui nous parvient, il n'en demeure pas moins qu'étant passée de la dépression mélancolique à la psychose délirante, elle est sans doute bel et bien morte au monde de la normalité.

Enfin, que la narratrice se dise enceinte, qu'elle apprenne, au travers de La Feli, la sorcière tucumanaise, qu'elle attend une fille et qu'elle ne nie pas sa grossesse sont le symbole de la transmission transgénérationnelle, mère – fille – mère – fille (De Neuter, P. 2014), portée par le mythe de l'« Éternel retour », autrement dit l'éternel recommencement de l'histoire mélancolique de la perte de la béatitude intra-utérine et du rêve fou d'en mener la quête, fût-ce en s'aliénant, en mourant.

Conclusion

Pour conclure, faisons une rapide visite en philosophie : dans le débat Hegel / Schelling où pour le premier la philosophie serait supérieure à la littérature, alors que pour le second c'est bien la littérature qui serait supérieure à la philosophie, c'est Heidegger qui vient trancher la question en affirmant que les deux sont comme des sœurs jumelles, car la philosophie pense ce que la littérature dit. Dans ce sillage, le roman de Carla Maliandi dit, d'une part, les grandes difficultés diversifiées que doivent affronter les migrants, les exilés, les réfugiés qui deviennent de plus en plus nombreux dans le monde, lorsque la

société d'accueil les accule à l'isolement social et moral, creusant leur solitude au monde, ou encore qu'eux-mêmes se ferment à toute possibilité d'ouverture et d'évolution de leur « être-au-monde », de leur « être-avec » (comme le dirait la phénoménologie). Cette même solitude est mère de l'émergence de communautés pathologiques : en effet, bien que ces communautés soient fortement mosaïquées, elles ne réussissent pas à tirer profit de la rencontre des altérités, des différences, ni à en faire une richesse, la rencontre authentique en tant que telle n'ayant pas vraiment lieu. Ce constat est au cœur même de réflexions et de travaux d'actualité dans le cadre de la philosophie sociale et politique laquelle, en prenant pour point de départ les liens sociaux, ainsi que les formes sociales de la vie, réfléchit en particulier aux politiques étatiques et gouvernementales en lien avec le bien commun, la justice, la paix, la liberté des mouvements sociaux, entre autres, au sein de la vie sociale partagée. Aujourd'hui, force est de nous rendre à l'évidence que la problématique est bien complexe, car « désormais, il ne s'agit plus seulement d'insérer des travailleurs immigrés qui ont vocation à repartir vivre dans leur pays d'origine mais plus globalement d'intégrer des populations immigrées au sein d'une société [...] [devenue] visiblement multiculturelle. Au regard des processus d'insertion, d'intégration, d'acculturation, d'assimilation, un débat intellectuel et politique fait rage entre les tenants d'un universalisme abstrait et les partisans d'un "multiculturalisme raisonnable" » (Boucher, M. 2007 : 23). Ainsi entre les assimilationnistes, les intégrationnistes, les communautaristes, les multiculturalistes, les interculturalistes, pour n'évoquer que ceux-là, les différentes postures pour appréhender les mouvements migratoires et l'accueil des migrants sont bien « turbulentes » (Boucher, M. 2007 : 29).

D'autre part, le roman de Carla Maliandi dit, sur un autre plan, le mal-être de l'individualité au cœur des sociétés hypermodernes où, malgré le fait d'être tout le temps hyperconnecté et de jouir d'une mondialisation ayant fait advenir un monde sans frontières, le sujet semble souvent évoluer dans une sphère fermée, une chambre par exemple, et pourquoi pas en Allemagne. Ou ailleurs. Cela reviendrait au même à l'aune d'une souffrance psychique intenable pour laquelle le sujet ne saurait se faire aider, tous les autres étant chacun et chacune aux prises avec leurs douleurs propres.

Enfin, si la narratrice, dans *Une chambre en Allemagne*, incarne un sujet mélancolique, délirant et dissocié, et que le lecteur a tendance à penser que c'est là un cas particulier, qu'il s'en détrompe : la souffrance psychique, notamment liée à la solitude, fait faire aujourd'hui, sans doute plus que jamais auparavant, le choix du suicide idéique (psychose / folie / mort au monde) ou du suicide réel à une jeunesse en mal de repères (et de (re)pères, peut-être bien), la régression et le retour à la matrice intra-utérine apparaissant dès lors comme l'unique manière supportable d'être au monde en n'y étant plus.

Références

Corpus

Maliandi, Carla, *Une chambre en Allemagne*, Métailié, Paris, 2021 pour la traduction française, [2017].

Articles et ouvrages

Aubert, Nicole, *L'individu hypermoderne*, Érès, Toulouse, 2017.

Boucher, Manuel, « Les théories de l'intégration à l'épreuve de la régulation sociale », *Vie sociale*, Érès, Toulouse, 2007/2, n° 2 | p. 23-43.

Cathelineau, Pierre-Christophe, « Introduction : Implications cliniques du nœud borroméen », *La revue lacanienne*, Érès, Toulouse, 2010/1, n° 6 | p. 7-10.

Chiantaretto, Jean-François, « Trouver en soi la force d'exister : un enjeu d'écriture », *Vie sociale*, Érès, 2015/1 n° 9 | p. 45-51.

Clavurier, Vincent, « Réel, symbolique, imaginaire : du repère au nœud », *Essaim*, Érès, Toulouse, 2010/2, n° 25 | pages 83 à 96.

De Neuter, Patrick, « La transmission transgénérationnelle », *Cahiers de psychologie clinique*, 2014/2, n° 43 | pages 43-58, De Boeck Supérieur, Louvain-la-Neuve.

Freud, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide », Préface à la traduction allemande des *Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski, Gallimard, Paris, 1973, [1928].

Freud, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F., Paris, 2010, [1894-1924].

Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011, [1917].

Goossaert, Lola et Douville, Olivier, « Voix hallucinées, voix intérieures : A qui dire ses

“voix” ? », *Le Journal des psychologues*, Martin Média, Revigny-sur-Ornain, 2023/3,

n° 404 | pages 54-59.

Kristeva, Julia, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse*, Érès, Toulouse, 2001/1, n° 4 | pages 19-24.

Lacan, Jacques, *Fonction et champ de la parole et du langage*, PUF, Paris, 1953.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983.

Lipovetsky, Gilles & Charles Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris, 2004.

**DE LA SOLITUDE DANS LES *PENSÉES* DE PASCAL
/ FROM SOLITUDE IN *PENSÉES* OF PASCAL**

Dieudonné Achille Ozi GAGBÉI

Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

achille.ozigab@yahoocom

Abstract. *Port-Royal, this Christian monastery in 16th and 17th century France, had among its Solitaries in search of a life of asceticism and contemplation, Blaise Pascal, man of science and letters of that period of history. He leaves to the posterity a major work that thinks about the existential state of man in search of hope. His philosophical-religious thoughts grouped under the title of *Pensées* take their foundation in the reflection on the state of the man locked up in this "mute universe" in which his existence takes place. There is in him an awareness at the same time of an ontological lack and a cosmic loneliness which mark infinitely the man in his search of happiness. Thus, the misery of the Pascalian man rises from this ontological emptiness and this loneliness which surround his existence. Pascal, through this fragmentary work, involves in the philosophical questioning of our being in the world, and this with regard to this loneliness that one constantly feels. How is solitude apprehended in Pascal's thoughts? This capital interrogation calls for an analytical approach and an anthropo-philosophical approach in the apprehension of solitude in the Pascalian work which leads to the religious hope.*

Keywords: *Hope, Finitude, Misery, Thought, Solitude;*

Introduction

Le progrès des sciences et techniques des temps modernes a fortement contribué à l'amélioration de la condition matérielle et sociale de l'homme. L'on ne manquerait pas de dire que l'humanité est aujourd'hui heureuse que les siècles derniers par la satisfaction de ses besoins vitaux, la réduction de la mortalité infantile, la facilitation du travail, etc. Néanmoins, il reste des efforts énormes à accomplir pour accéder au bonheur tant espéré. L'inégalité sociale, la famine, les catastrophes humanitaires et le terrorisme politico-religieux se sont accrus dans un monde où plane à tout moment la menace nucléaire.

Malgré l'amélioration de sa condition sociale, l'homme est régulièrement inquiet quant à son devenir, et continue de s'interroger sur sa place dans l'univers et sa fin. La recherche permanente de l'avoir portée par l'esprit mercantile prend le pas sur la dignité de la personne humaine et accentue son angoisse. Selon Éloi Leclerc (1993 : 147), la raison est que « le sujet [...] dans son intimité et son individualité, reste en-dehors de la science qu'il construit. Il se retrouve seul, face à lui-même, conscient de soi, mais sans pouvoir s'égaliser à soi et être vraiment soi-même. [...] La conscience de soi éclate vers l'infini. Elle est un vertige ».

L'homme de la modernité ressent continuellement sa solitude malgré le perfectionnement de sa technique et l'amélioration de sa condition sociale. Au milieu de cette vogue de production de masse, des rythmes effrénés et assourdissants du divertissement, l'homme souffre le désarroi de sa condition d'être et la solitude dans cet univers muet qui l'observe et l'ignore. Il s'effraie de son état existentiel devant l'énigme de la mort qui lui arrache brusquement son espérance terrestre. La pensée de sa finitude lui inspire l'angoisse, et son incapacité de se relever de cette condition finie perturbe davantage sa quiétude. Il trouve dans le divertissement une échappatoire contre l'ennui qui lui rappelle son état de solitude, son abandon à soi-même, devant le temps qui fuit sans qu'il ait le pouvoir de le dompter, sauf si ce n'est pour le rappeler. Pour Arthur Schopenhauer (1943 : 15), « c'est principalement le vide intérieur qui [...] pousse à la poursuite de toute espèce de réunions, de divertissements, de plaisirs et de luxes, poursuite qui conduit tant de gens à la disposition et finalement à la misère ».

C'est la raison pour laquelle chez Pascal, l'homme connaît sa misère quand il tente de se questionner sur lui-même, son être au monde et son devenir *post-mortem*. Il se sait seul dans cet univers sans frontière, et face au temps insaisissable qui enferme son existence. Il est un être solitaire. Sa quête de félicité et de vérité se heurte à sa finitude et engendre un sentiment d'impuissance devant le mystère de son existence. Il questionne son origine et sa fin. Sa condition est celle d'un être en quête de plénitude. C'est cette méditation de son être au monde qu'exprime la pensée philosophique de Pascal. La philosophie de Pascal est une pensée d'inquiétude de l'état existentiel de l'homme. Pascal s'interroge sur l'état de l'homme, abandonné dans cet univers muet et au prise avec sa finitude. L'homme est seul et livré à lui-même. Qu'est-ce que l'homme pascalien ? Quelle est la finalité de son existence ? Comment s'appréhende la solitude à travers les *Pensées* de Pascal ? La solitude chez Pascal n'est-elle pas le moyen de méditation de sa condition qui, finalement, entraîne à l'espérance religieuse ? Ces questionnements exigent bien évidemment une approche anthropo-philosophique et une démarche analytique des pensées pascaliennes pour saisir sa solitude et son abandon des sciences pour la foi religieuse. Cette étude s'effectue en trois étapes. En première étape, il s'agit de questionner l'anthropologie pascalienne, en l'occurrence sa réflexion sur les contrariétés de la nature de l'homme et son état existentiel. En deuxième étape, il importe d'appréhender la solitude comme le signe de la misère de l'homme. En troisième étape, il convient de comprendre la solitude pascalienne comme le moyen de méditation et de l'espérance religieuse.

1. De l'anthropologie pascalienne

La pensée philosophique de Pascal prend son fondement dans l'état existentiel de l'homme. Les *Pensées*, œuvre principale et posthume, pensent d'emblée l'état de l'homme, sa misère et sa grandeur, dans sa quête de félicité et d'espérance. Pour Éloi Leclerc, ce qui occupe Pascal, c'est d'abord la question de l'homme, son être au monde, et non pas directement celle de Dieu. Il part de l'homme pour aller à Dieu. La pensée philosophique de Pascal est une anthropologie qui trouve sa finalité dans la théologie. À l'époque des Lumières, avec l'émergence du rationalisme cartésien, l'homme se conçoit

comme un sujet pensant. Il n'est pas seulement un agrégat d'atomes ou une « machine » dans ce grand mécanisme universel, mais un être capable de s'élever au-delà de sa condition d'être par sa pensée. Le *cogito* cartésien exalte le mérite de l'homme par sa faculté de penser ; ce qui fait de lui un être spécifique et supérieur à toutes les créatures et de laquelle, d'après Pascal, relève sa dignité et sa grandeur.

Mais, l'homme pascalien se découvre également comme un être fini et misérable au regard de l'éternité du temps et de l'étendue de l'univers. Pascal s'interroge au fragment 139 des *Pensées* : « Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est ; qu'il se regarde comme égaré dans le canton détourné de la nature ; et que, de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? ». L'anthropologie pascalienne est ce questionnement philosophique sur l'état de l'homme en quête de félicité et de plénitude. Éloi Leclerc (1993 : 146) relève que chez l'auteur des *Pensées*, « l'émergence du sujet, c'est l'expérience de sa fragilité et de sa solitude ». L'homme pascalien ressent en lui-même sa solitude au regard de cet univers sans borne et muet, et s'interroge sur son origine, sa raison d'être et son devenir *post-mortem*. Il est inquiet quant à son état existentiel, confronté à la souffrance et à la mort. Au regard de ce fait, Lucien Jerphagnon (1956 : 2) écrit dans l'avant-propos de son œuvre intitulée *Pascal et la souffrance* : « Le mal et la souffrance font figure d'éternel problème, et jusqu'à la fin des temps, toutes les fois qu'un homme fera preuve d'une contrariété quelconque, la même question surgira toute neuve, neuve pour chaque conscience comme chaque génération : pourquoi finalement, une telle somme de souffrances et d'épreuves qui semblent aller à l'encontre de ce qu'il y a de meilleur en chacun ? ».

L'homme pascalien éprouve de l'impuissance face à son abandon dans ce monde-ci. Également, son désir de plénitude révèle le souvenir d'une séparation ontologique. Ainsi, l'anthropologie pascalienne entraîne à la question métaphysique de l'Être. La solitude dans la pensée pascalienne relève d'un manque de l'Être divin dont la présence donne un sens à son existence et comble pleinement son être. Il y a donc dans la pensée métaphysique de Pascal la quête de l'unité ontologique. Le besoin de satisfaction intérieure occupe constamment la pensée de l'homme. Selon les Saintes Écritures, l'homme est originellement fait pour être heureux dans la présence permanente de Dieu. Mais, quand survient le péché, s'opère une séparation d'avec l'Être divin. Jeté hors du jardin d'Éden, l'homme erre désormais dans un univers étranger, souffrant la solitude dans l'absence de l'Être divin. Sa solitude prend son fondement dans cette séparation ontologique. Par conséquent, il est dorénavant en quête de plénitude intérieure. Pascal opère un dépassement du *cogito* cartésien, et par son anthropologie ouvre la voie nouvelle à l'existentialisme. Certes, Pascal corrobore le *cogito* cartésien en avançant que la caractéristique spécifique de l'homme et sa supériorité vis-à-vis de la création réside dans sa faculté de penser.

« L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant », écrit-il au fragment 347 de son œuvre apologétique. (Note: Les citations des *Pensées* de Blaise Pascal sont tirées de l'édition Garnier-Flammarion, 1976, revue et augmentée en 2015, présentation par Dominique Descotes, textes établis par Léon Brunschvicg). De ce fait, l'univers n'a aucun mérite sur l'homme.

Mais la nouveauté dans la pensée de Pascal, c'est que l'homme ne se réduit pas uniquement au sujet pensant. Il est aussi un sujet ancré dans l'histoire questionnant son être au monde. Il n'est pas seulement un être de raison, mais également un être qui existe, doté de sentiments et confronté à la misère de son état existentiel. Il aspire au bonheur et à l'éternité, mais est malheureux et fini. L'anthropologie pascalienne consiste dans la saisie de l'homme en tant qu'un sujet pensant au prise avec l'angoisse de sa finitude. Avec Pascal, l'on ne peut occulter cet aspect notoire de l'homme, des contrariétés de sa nature, et surtout sa quête de plénitude qui l'entraîne à la solitude pour penser la misère de sa condition d'être et son espérance *post-mortem*.

Pour ce faire, Pascal fait un saut dans la croyance religieuse qui apporte une réponse au pourquoi de l'homme. Sa pensée philosophique « vise à provoquer en l'homme un dépassement, à l'élever à son plus haut niveau », écrit Leclerc Éloi (1993 :163) dans *Rencontre d'immensités. Une lecture de Pascal*. L'anthropologie pascalienne ouvre la voie à la religion dans l'appréhension des contrariétés de la nature de l'homme et dans le dépassement de sa finitude par la rédemption christique. Et la méditation religieuse porte davantage à la solitude dans laquelle l'homme, de prime abord, pense sa finitude et sa vacuité ontologique. Éloi Leclerc (1993 : 208) ajoute que, selon Pascal, l'homme « ne peut se constituer vraiment soi-même qu'en s'ouvrant à un amour qui le dépasse et qui est, en même temps, le secret de son être le plus personnel ». L'état de solitude qui consiste dans le repos l'effraie et l'accule au souvenir de son égarement et de son état mortel; d'où sa misère.

2. La solitude, signe de la misère de l'homme

Chez Pascal, l'homme par sa pensée connaît sa grandeur « en ce qu'il se connaît misérable » (fr.397). Celui-ci appréhende son égarement dans cet univers où il se sait étranger du fait de l'ignorance de son origine et de sa fin. De plus, l'homme ressent continuellement une vacuité intérieure qu'il cherche à combler par la poursuite des biens matériels et le divertissement. Pascal (fr. 72) écrit à propos : « Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes. La fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti. ». Il n'y a point d'assurance dans les choses d'ici-bas. Et sa misère est telle qu'il tente de fuir sa condition présente et s'empêche de se voir tel qu'il est dans l'état d'ennui qu'engendre le repos. Il est, soit dans le souvenir du temps passé qui ne reviendra plus, soit dans l'attente du temps futur qui est sans cesse à venir. Il essaie de combler sa solitude existentielle causée par la séparation originelle au moyen du divertissement.

Pour Alain Houziaux (2006 : 15), la solitude, « c'est d'abord un sentiment, une sorte d'angoisse, mais aussi une aspiration : il y a un désir d'être seul ». L'homme dans l'état d'ennui est face à lui-même, et cela rappelle sa solitude qu'il est incapable de supporter au souvenir du sort de sa condition existentielle. Pour se fuir soi-même, l'homme se tourne vers le divertissement cherchant une échappatoire à la solitude dans sa condition d'être. À

ce sujet, Pascal (fr. 139) mentionne : « J'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. [...] On ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir ». De ce fait, le divertissement dans les pensées pascaliennes est un moyen de se soustraire à la pensée de sa finitude et de remédier à son état de solitude. Sa solitude relève à la fois du vide cosmique devant l'étendue de l'univers et du vide intérieur du manque ontologique.

Conche Marcel (2003 : 144) affirme à juste titre que l'« on choisit la solitude pour surmonter sa solitude, celle qui est au-dedans de soi et qui sera toujours là, désormais ». Il est vrai que par le progrès des techniques et des sciences modernes, l'homme acquiert une supériorité sur la nature dans sa capacité de la dompter. Mais il reste, au fond, inquiet et misérable par son impuissance à connaître l'état de plénitude. Il est incapable de se défaire de sa solitude et de surmonter cette angoisse du vide cosmique et de la vacuité intérieure qui porte au questionnement métaphysique de sa présence au monde. L'homme questionne sa finitude en face de l'infinitude du temps et de l'espace. Et finalement, malgré sa grandeur, il s'incline devant la mort qui vient mettre fin à son espérance terrestre. Le temps fini par avoir raison de lui. Il n'y a donc pas d'issue favorable à sa condition d'être. Sa condition est d'autant plus solitaire qu'il n'y a aucun secours pour échapper à sa finitude. Il appréhende à chaque moment sa fin dans l'imminence de la mort, d'où il se sait comme un *être-pour-la-mort*. Il se sent d'avance vaincu avant même le terme de son existence. Pour José Manuel Dos Santos Ferreira (1993 : 32), « cette solitude originelle demeurera comme un sceau dans le cœur de l'homme, comme une incitation et une vocation, comme un appel à ce que l'être humain recherche toujours, ce qui le définit, non pas comme une créature parmi les autres, mais véritablement comme un interlocuteur, un partenaire de l'Absolu de Dieu ». L'homme tente de trouver dans le divertissement un remède à sa solitude ; mais là encore, il perd le moyen de penser sa solitude existentielle qui le conduit sensiblement à sa fin.

De ce fait, Pascal (fr. 139) ne manque pas d'apporter ce témoignage : « Mais quand j'ai pensé de plus près, et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près. ». L'homme est seul au monde, et seul il souffre sa séparation ontologique, et seul il mourra sans avoir accédé à la plénitude de son être et saisi le mystère de son existence. La solitude exprime dans la pensée pascalienne le signe de sa misère. Elle s'appréhende, dès lors, comme l'état d'inquiétude de sa condition d'être au regard du vide cosmique et du vide ontologique. Alors la solitude n'est pas l'absence de l'autre ni un repli sur soi. Elle dénote de la pensée de la vacuité intérieure et cosmique eu égard à la finitude de l'homme. La solitude est l'état intérieur d'un manque de plénitude. Tout homme est un être solitaire. Pour cette raison, l'ennui lui est insupportable et révèle sa misère, puisqu'il s'y trouve en face de lui-même dans l'état de solitude et sans aucun secours pour le délivrer de cet état. Alain Houziaux (2006 : 19) pense que « l'ennui, au même titre que l'angoisse, naît de la conscience que l'on a de soi-même ». Malheureusement, l'homme ne peut pas s'empêcher d'y penser, et cela accentue sa misère par son incapacité à se relever seul de cette condition. L'humanité est alors un ensemble

d'êtres solitaires qui tentent de dépasser leur état de solitude par l'acte de solidarité et de compassion. Ainsi, la misère dans les pensées pascaliennes relève de l'état de solitude originelle de l'homme. Il va vers l'autre pour combler un manque et manifester à son égard de la compassion afin de surmonter ensemble cette solitude existentielle. Qui d'autre peut combler cette aspiration fondamentale de l'homme à la plénitude en dehors de la présence de Dieu ?

Face à cette interrogation, Éloi Leclerc (1993 :195) relève la quintessence de la pensée philosophique de Pascal et répond en ces termes : « Parti de la solitude et de l'angoisse de l'homme, face à un monde éclaté, démesuré, qu'il ne maîtrise plus et qui semble l'ignorer totalement, Pascal découvre dans le sujet humain une capacité illimitée de dépassement et de communion. Or, cette capacité illimitée qui fait sa grandeur fait aussi son déchirement. Car l'homme ne parvient pas à se rejoindre lui-même, à se constituer comme sujet, dans une présence effective et totale à soi-même : il s'épuise en vain à remplir le vide infini de son "cœur". Jusqu'au jour où il découvre que Dieu lui-même s'offre à lui. ». L'amour christique, selon l'apologétique pascalienne, sauve l'homme de son égarement et de sa solitude. Les souffrances du Christ et sa résurrection glorieuse résolvent l'antinomie de l'état de misère et de grandeur, et dans le même temps apportent un dépassement de sa finitude dans l'espérance *post-mortem*. Si la solitude est le signe de la misère de l'homme dans la mesure où elle exprime un manque de plénitude, elle est par ailleurs un moyen de s'ouvrir à l'espérance religieuse. Il y a donc dans le cœur de l'homme un questionnement permanent à la fois philosophique et religieux de la présence de l'Être divin. Nicolas Berdiaeff (1936 : 100) déduit que « la solitude suppose toujours un besoin, une nostalgie de communion ». L'inquiétude de Pascal quant à l'état existentiel de l'homme trouve son issue dans l'espérance religieuse.

3. De la solitude à l'espérance religieuse

Au commencement de la création, d'après les Écritures, Dieu créa en premier l'homme, et fit après la femme afin de lui tenir compagnie pour qu'il se sente moins seul. À ce propos, l'on lit dans le récit de la Genèse : « L'Éternel Dieu dit : Il n'est pas bon que l'homme soit seul, je lui ferai une aide semblable à lui. ». Ceci dit, Dieu en créant la femme a voulu remédier à la solitude de l'homme dans le jardin d'Éden. L'on comprend que la solitude était la condition originelle de l'homme dans l'œuvre de la création. Il avait besoin de la présence d'un être semblable pour sortir de cette solitude. Mais, plus tard, le péché originel causa la séparation de l'homme d'avec Dieu et son renvoi du jardin d'Éden. Il comprit par la suite que sa solitude ne consiste pas dans l'absence de l'autre, mais plutôt dans la privation de la présence de Dieu. Depuis lors, il est en quête permanente de la plénitude divine. En ce sens, Nicolas Berdiaeff, 1936 :102-103) rappelle qu'« ontologiquement, la solitude est l'expression de la nostalgie de Dieu, de Dieu comme sujet et non comme objet [...] ». Et cette quête existentielle ne saurait se faire sans un questionnement sur soi. C'est la raison pour laquelle la solitude dans les pensées pascaliennes est le lieu de la quête méditative de la présence de l'Être divin.

En effet, il y a chez l'homme, le souvenir d'une félicité originelle et d'une séparation ontologique. Il est privé par sa faute d'un bien jadis à sa portée et qu'il s'emploie à

acquérir à nouveau. Malheureusement, il tente de combler cette vacuité par la quête des biens finis qui sont incapables de le satisfaire pleinement. Et l'autre moyen qu'a trouvé l'homme pour remédier à sa solitude, c'est le divertissement, puisqu'il ne supporte pas l'ennui qui le confronte à son état de finitude. Jacqueline Kelen (2005 : 206) observe que « notre monde manque de solitude. Sans doute parce qu'il a renoncé à toute quête de l'intemporel et donné l'exclusive aux affaires terrestres, à l'homme historique et social ». Également pour Pascal, la solitude appréhendée préalablement comme le signe de la misère de l'homme s'avère désormais le moyen de méditation de sa condition finie dans la recherche du « Dieu caché ». Elle est une attitude intérieure afin de méditer dans le silence du repos le remède à sa misère. Le divertissement qui, dès l'abord, semble remédier à la solitude est, en réalité, ce qui empêche de penser à soi-même, à sa solitude cosmique et sa vacuité ontologique, et subséquemment éloigne de la présence de Dieu. Pascal écrit au fragment 171 des *Pensées* : « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères.

Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort. ». L'homme est en quête d'un bien infini que ni le divertissement ni la sagesse philosophique et les sciences sont incapables de satisfaire efficacement. De cette manière, il faut appréhender la solitude non pas comme une attitude de désespérance mais comme un moyen pour s'élever au-delà de sa finitude et saisir l'espérance religieuse dans le rétablissement de l'unité ontologique. Henry David Thoreau (1990 : 156) écrit à juste titre dans *Walden ou la vie dans les bois* : « Près de quoi désirons-nous le plus habiter ? Sûrement pas de beaucoup d'hommes, [...] mais près de la source éternelle de notre vie ». C'est pour cela que Pascal s'approche du monastère de Port-Royal pour y mener une expérience solitaire. Il s'éloigne momentanément des recherches des sciences et de la vie mondaine pour se consacrer dans le silence méditatif, en compagnie d'autres Solitaires, à la quête de la plénitude divine susceptible de combler son manque ontologique. Pascal pense son état existentiel et médite la misère de son être et le dépassement de sa solitude dans la présence de Dieu. Il trouve dans la révélation chrétienne, dans la personne de Christ, le remède à sa solitude existentielle. Éloi Leclerc (1993 : 215) affirmera ceci : « Le Christ de nos abîmes est aussi celui de nos résurrections.

En nous révélant la vraie grandeur de Dieu, la splendeur de l'Agapè, il nous met sur le chemin de notre propre accomplissement. Car le secret de Dieu est aussi le secret de l'homme. En accueillant l'amour qui vient de Dieu et qui est Dieu même, l'homme s'ouvre à son immensité : il s'universalise en son intimité ». La quête existentielle dans les pensées pascaliennes conduit donc à l'espérance religieuse dans laquelle apparaît la promesse de la rédemption christique en mesure de combler le vide ontologique qui dévoile sa solitude. Ainsi, l'existentialisme de Pascal prend en compte l'état de l'homme en tant qu'un sujet pensant livré à son sort et constamment inquiet, mais qui trouve dans l'espérance religieuse un dépassement de sa finitude et de sa solitude.

L'homme ne pouvant pas se relever soi-même de cette solitude se tourne vers la foi religieuse pour espérer le secours divin capable de remédier à son état. La pensée philosophique de Pascal cède peu à peu à la foi et conduit à l'espérance christique. Pour

Éloi Leclerc, l'inquiétude de Pascal n'est pas seulement liée à la solitude cosmique en face de ce vaste univers sans borne et du temps infini qui entourent son existence. Celle-ci est également liée à la vacuité intérieure dans l'absence de Dieu, l'infini bien capable de combler son désir de plénitude et d'éternité. Le désir premier de l'être pensant est de renouer cette communion jadis rompue par le péché adamique. Pour Nicolas Berdiaeff (1936 : 103), « il n'y a qu'en Dieu que peut se trouver ce qui surmonte toute solitude, que je peux acquérir le proche et l'intime, un sens commensurable avec mon existence ».

L'espérance religieuse, en l'occurrence chrétienne, apporte une explication aux contrariétés de la nature de l'homme et une remédiation à la misère de sa condition existentielle. Elle fournit par l'entremise de la grâce christique une possibilité nouvelle de l'unité ontologique. L'espérance religieuse apporte un dépassement de la finitude existentielle et un remède à la condition solitaire de l'homme dans la présence de l'Être divin. Et ce remède, c'est de faire l'expérience intime de la révélation christique. La solitude, dans l'œuvre fragmentaire de Pascal, est le chemin de la méditation intérieure dans la quête de la présence permanente du Dieu caché. Après plusieurs heures de méditation des Saintes Écritures et de tâtonnement dans les ténèbres de sa solitude intérieure, Pascal découvre dans la contemplation du mystère divin la grandeur de sa nature et la joie ineffable de son être dans la présence glorieuse du Christ. José Manuel Dos Santos Ferreira (1993 : 308), dans la mouvance des récits évangéliques, ajoute : « Jésus, en vérité, vient répondre à l'homme de l'intérieur de l'existence humaine et de sa solitude ». Il sait désormais qu'il n'est plus seul, et que sa solitude est due à sa séparation d'avec Dieu que le divertissement empêche davantage de demeurer dans le silence de sa présence. La misère de l'homme, selon l'anthropologie pascalienne, est liée à sa vacuité intérieure mais qui trouve son remède dans l'union mystique de l'Être divin. La solitude, dans les pensées pascaliennes, est conséquemment le lieu de rencontre intime avec le divin qui porte l'homme à la grandeur de sa nature édenique et à la félicité originelle. Daniel Lestringant (2006 : 59) retient que « la solitude met tout homme à l'épreuve. Elle n'est pas que sa faiblesse. Elle est aussi sa grandeur ».

La solitude qui consiste dans la méditation de son état existentiel conduit finalement dans les arcanes de la présence divine et au seuil de la félicité glorieuse. La connaissance du Dieu caché qui éveilla en Pascal « certitude » et « joie » en cette nuit de 24 novembre 1654 consiste à demeurer dans le silence du repos intérieur et dans la méditation de sa solitude existentielle. Il faut saisir à travers ses écrits fragmentaires la solitude non plus comme le signe de la misère de l'homme mais comme un moyen de prier en faveur de l'espérance religieuse eu égard à la promesse de la rédemption christique. De sorte que l'homme comprend qu'il n'est plus voué à l'anéantissement *post-mortem* mais plutôt appelé à une espérance glorieuse et éternelle dans l'union christique. Pascal trouve dans la méditation de sa solitude existentielle le moyen de contempler le mystère divin en attente de la rédemption christique. Pour Éloi Leclerc, l'œuvre apologétique de Pascal qui porte sur l'état existentiel de l'homme éveille son inquiétude face à sa finitude, et dans sa quête de la présence de l'Être divin entraîne au seuil de l'espérance religieuse. *In fine*, d'après les pensées pascaliennes, l'homme sans Dieu demeure dans la misère de la solitude. Or, le croyant trouve le remède à sa solitude et sa félicité dans l'amour manifeste du Christ-rédempteur qui le conduit à nouveau à l'unité ontologique. Au vu de l'enthousiasme et de

l'exaltation de Pascal dans cette « nuit de feu » du 24 novembre 1654, Éloi Leclerc (1993 : 187) conclut que « cette joie d'éternité dévient la force créatrice du présent. Elle met l'âme en mouvement vers sa plénitude et sa splendeur ». Désormais, dans sa solitude intérieure, il saisit la plénitude de son être dans l'effusion de l'Esprit divin qui l'inonde de la joie indicible de la grâce christique et le porte au dépassement de sa finitude existentielle.

Conclusion

Cette réflexion sur la solitude à travers l'œuvre fragmentaire de Pascal permet de saisir la condition de l'homme en quête de plénitude intérieure. La solitude, dans les pensées pascaliennes, réside dans l'appréhension de sa finitude eu égard au vide cosmique et au manque ontologique. Cette solitude permet de méditer sa condition finie dans le chemin de cet Autre divin. Éloi Leclerc (1993 : 216) témoigne que « (...) Pascal s'est employé à montrer, à la lumière de son expérience personnelle et d'une réflexion exigeante, que la grandeur de l'homme est dans son ouverture à l'infinité, et que cette grandeur-là ne peut être sauvée que par la rencontre, en Jésus-Christ, du Dieu caché qui arrache l'être humain à sa solitude et à sa finitude, en lui donnant de se réaliser dans une harmonie d'immensités ». Chez Pascal, la solitude entraîne dans la voie de l'Être divin par l'espérance christique et élève l'homme à la plénitude de son être. C'est au fond des ténèbres de sa condition solitaire que s'éveille la lumière de la grâce divine qui éclaire les sentiers de la communion et de l'unité ontologique. Toute l'existence de l'homme est une vie en attente de cet Autre divin capable d'étancher cette soif de plénitude et d'éternité.

Références

- Houziaux, Alain, *et al.*, *La solitude, pourquoi ?* sous la direction d'Alain Houziaux, Les éditions de l'atelier/ Les éditions ouvrières, Paris, 2006.
- La Bible, trad. Louis Segond 21, La nouvelle édition de Genève, 2007.
- Leclerc, Éloi, *Rencontre d'immensités. Une lecture de Pascal*, Desclée de Brouwer, Paris, 1993.
- Jerphagnon, Lucien, *Pascal et la souffrance*, Les éditions ouvrières, Paris, 1956.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvicg, présenté par Dominique Descotes Dominique, Garnier-Flammarion, Paris, 1976.
- Thoreau, Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Gallimard, Paris, 1990.
- Comte-Sponville, André, *L'amour, la solitude*, Albin Michel, Paris, 2000.
- Conche, Marcel, *Le destin de solitude*, Encre marine, La Versanne, 2003.
- Berdiaeff, Nicolas, *Cinq méditations sur l'existence*, Aubier, Paris, 1936.
- Kelen, Jacqueline, *L'esprit de solitude*, Albin Michel, Paris, 2005.
- Dos Santos Ferreira, José Manuel, *Jésus-Christ, Lumière de la Solitude humaine*, trad. Christine et Luc Durban, Les éditions du Cerf, Paris, 1993.
- Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Quadrige/Puf, Paris, 1943.



L'ECRITURE DE L'EXIL DANS LES ŒUVRES DE MALIKA MOKEDDEM / WRITTING ABOUT EXILE IN THE WORKS OF MALIKA MOKEDDEM

Imen JEMAI

Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis -Université Tunis Al Manar
jemai.imen88@gmail.com

Abstract. *We have chosen to focus on the works of Malika Mokeddem. Malika Mokeddem is an Algerian writer. She was born in Kenadsa, Algeria. Trained as a doctor specializing in nephrology, she studied in Oran and then Montpellier, where she left her profession to devote herself to literature. Mokeddemien's novels evoke the experience of female characters in a patriarchal society. The writer reveals a number of themes, such as solitude, exile and confinement. We are interested in the study of solitude in Mokeddemien's work. The focus of this work is on the analysis of this concept in its various facets. The Mokeddemian female character lives in a closed sphere of isolation and/or abandonment. Sultana, Kenza and Malika are among the female characters who have experienced an internal and physical exile. The latter inevitably leads us to delve deeper into the notion of confinement, given that Malika Mokeddem was also exiled. For this reason, writing about exile has become a necessity for her, and her texts provide us with all the essential elements for understanding the exiled state. We also explore inner exile in the form of confinement, psychic tearing and childhood pain and suffering. It is interesting to focus on the writing of exile, as such writing has become a power to overcome slavery and injustice in the face of a patriarchal society.*

Keywords: exile writing; isolation; solitude; confinement; escape from reality;

Introduction

Plusieurs écrivains francophones ont accordé une importance à l'écriture de l'exil. Parmi ses écrivains nous citons Malika Mokeddem qui est une écrivaine algérienne. Elle est née à Kénadsa en Algérie. Médecin de formation et spécialiste en néphrologie, elle a fait ses études à Oran puis à Montpellier où elle a arrêté l'exercice de sa profession pour se consacrer à la littérature. Ses propres romans traitent la solitude comme une thématique principale. L'intérêt de notre article est porté à l'analyse de ce concept avec ces différentes facettes. Nous focalisons l'intérêt sur le personnage féminin à savoir que ce dernier vit dans une sphère close d'isolement ou/et d'abandon. L'exil est à la fois interne et physique. La difficulté que subit le personnage mokeddemien se manifeste surtout dans le déchirement psychique, les souffrances d'enfance, l'injustice et la répression face à la société. Nous ne pourrions pas négliger le passage d'un espace à un autre et d'un état d'esprit à un autre. L'espace aussi manifeste l'exil géographique et linguistique. *L'interdite, Les hommes qui marchent, La désirante, Mes Hommes, La transe des insoumis*, ce sont les œuvres mokeddemiennes qui ont fait de l'exil un espace d'évasion et

de renouvellement. D'ailleurs, l'exil n'est pas uniquement un lieu de déchirement, c'est un lieu de souvenir et de mémoire.

Le plan de notre article est tripartite : nous analyserons tout d'abord l'exil comme étant une forme d'enfermement et de solitude. Ensuite, l'écriture de l'exil et le pouvoir de l'écriture. Et finalement, nous nous intéressons à l'exil comme une source d'évasion du réel.

Pour embrasser cette problématique sur l'écriture de l'exil chez Malika Mokeddem, nous appuyons sur deux questions : qu'est-ce que l'exil ? Est-ce que l'exil est un espace clos d'isolement ou bien un espace d'échange et de révolte ?

Exil forme d'enfermement et de solitude

Qu'est-ce que l'exil pour Malika Mokeddem ? Malika Mokeddem nous expose plusieurs formes d'exil. Chaque roman traite l'exil de façon différente par rapport à un autre. *Les Hommes qui marchent* illustre un large part des formes d'exil : l'exil entre Leila et ses parents où le niveau social et culturel est un obstacle dans la relation entre Leila et ses parents, voire même son milieu. La narratrice choisit Saadia comme la première femme de sa tribu qui choisit de s'exiler de son milieu :

Assise à même le sol, son superbe corps à l'abandon du repos, Saadia plongeait une main entre ses seins et en retirait un paquet de cigarettes. Des Bras Bastos sans filtre, et se mettait à fumer. Il faut dire qu'en ce milieu des années cinquante même les hommes se cachaient encore du frère aîné, des oncles et du père pour fumer. C'était indécent. Saadia, elle, dégustait ses cigarettes sans honte ni ostentation. Elle n'avait pas le plaisir offensant. Et les volutes de la fumée semblaient auréoler sa méditation. Elle était si différente des autres femmes. Son haïk, elle ne le portait que comme une pèlerine, gardant le visage découvert et les bras libres. La fierté de son regard désarçonnait les coutumes et forçait les hommes à baisser les yeux.

La curiosité de Leila s'était rapidement muée en fascination. L'intrusion de Saadia dans sa vie avait bouleversé les conventions. Un choc décisif. Il existait donc des réfractaires parmi les femmes de son peuple, de sa famille même. Lumineuse révélation ! Le mythe de l'uniformité de la soumission féminine était brisé. Des rêves insensés, démesurés, germaient dans la tête de Leila. La fillette aimait surtout Saadia pour cela, ces brèches ouvertes dans une tradition dont elle subissait déjà le carcan. (Mokeddem, M, 1997, p. 91)

Pour Leila, l'exil devient alors la non-conformité avec son milieu, sa première définition émane de sa première relation avec son milieu. L'incompréhension face à ses parents, l'injustice et le sentiment de répulsion qui l'enferme dans une sphère de solitude. Dans *Mes hommes*, Malika le protagoniste, accuse son père d'avoir cassé sa tirelire et volé ses petites économies. Les tensions déjà engendrées entre le protagoniste et son entourage crée un exil intérieur et par la suite une fuite vers un exil extérieur.

La seconde remarque que l'on peut tirer est la relation avec la langue de l'autre, les répercussions sur sa vision personnelle de son propre monde :

Les aberrations de l'enseignement et des manuels scolaires imprégnaient l'esprit de Leila d'un étrange sentiment d'irréalité. Des dissonances s'entrechoquaient dans sa tête. Outre la litanie de « nos ancestrales gaulois » infligée à l'ensemble des élèves sans discernement, tout concourait à bannir l'identité, la culture et l'existence même de l'environnement quotidien de Leila. Les textes des dictées et des lectures n'évoquaient jamais que la France. Même les sujets des cours de dessin n'avaient que la France pour modèle. « Dessinez un chalet de montagne ou une maison de campagne ». Leila n'était pas dupe, non. Elle s'en amusait. Alors elle dessinait, avec mille détails, un chalet de montagne. Un chalet tout en bois comme les coffrets à bijoux des mariées, un ruisseau... l'herbe et ses pâquerettes ? Elle dessinait seulement les constellations de son ciel nocturne dont ses doigts farceurs auraient transformé le velours marine en jade... Mais sa maison arabe, blanc petit coquillage échoué sur le rivage de la mer de sable ? Mais ses palmiers lancés vers le ciel comme des appels au vert et qui ne verraient jamais cette couleur s'étendre à leurs pieds ? Mais sa dune aux formes voluptueuses, brunes, blondes ou rousses selon les ardeurs despotiques du soleil ? Mais l'incendie des couchants qui consumait ses terreurs, et du Ksar éteignait les rumeurs ? Tout cela, personne ne demandait à Leila de l'illustrer. Cette autre vie n'avait droit qu'au silence. Une dualité naissait déjà en elle avec ses joies aigres-douces et ses écartèlements. (Mokeddem, M, 1997, p. 158)

La narratrice dévoile l'état de confusion de Leila qui est perdue entre deux mondes différents, le réel et l'imaginaire et son exil paraît alors double. Elle n'est présente ni dans la réalité de son pays ni dans son rêve profane. Leila se sent séquestrée dans un entre-deux, entre-deux mémoires et entre-deux systèmes de pensée. Sur les traces de sa grand-mère, Leila part dans une quête d'espace et son exil intérieur la pousse à conquérir d'autres espaces. Elle parle souvent de son refuge dans la lecture, l'écriture et la médecine. Leila a pu franchir son exil en refusant le système de dépendance à l'autre. Déjà le savoir était son premier exil, être en mesure de réfléchir, de voir sa liberté autrement. Consciente depuis son enfance, son adolescence, Leila mène un voyage en soi et c'est de là qu'on trouve une nouvelle perspective qui dépasse l'exil géographique pour retracer un autre exil mental entre l'insomnie, la solitude et la lecture.

Je réserve la soirée à repeindre ma chambre. J'aurai le temps de passer une seconde couche aux murs avant qu'on me livre le lit. Préparer ce nouveau nid me permet de revenir un peu à moi-même, d'envisager la solitude à partir d'un berceau sur mesure. De me remémorer celle d'autrefois. Première conquête transportée par les livres. Dès que j'ai saisi un livre, j'ai été ailleurs. Le livre a été mon premier espace inviolable. (Mokeddem, M, 2003, p. 62)

Dans *La transe des insoumis*, Malika Mokeddem se perçoit toujours d'une fuite à une autre. L'écriture double de ce roman : l'ici/ là-bas prouve une certaine errance spatiale. La narratrice évoque les exils de l'ici et ceux de l'insomnie, son incapacité de dormir dès son enfance et aussi les exils de là-bas la solitude et la fuite vers la lecture. L'espace qui relie les deux est le lit. Cette métaphore du lit déjà présente dans presque tous les romans de Malika Mokeddem relate en réalité sa connotation double. Il est à la fois espace de rêve, d'amour et de désir charnel et en même temps un espace d'intranquilité, de solitude et de regret. Le lit est superposé aussi comme un exil. La narratrice évoque même une scène avec une poète syrienne :

Quand je suis venue vous consulter, la première fois, c'était surtout pour voir la disposition de votre cabinet. Depuis, j'ai écrit un poème entre les lits ... Les lits entre les exils, la nuit des corps partis. (Mokeddem, M, 2003, p. 95)

Cette métaphore « les corps partis » est déjà utilisée par Malika Mokeddem « jour après jour j'examine les lits des immigrés, ces corps partis, comme l'a nommé la poétesse syrienne, voisine de mon cabinet » (Mokeddem, M, 2003, p. 148) réfère à l'autre monde où survivent d'autres personnes avec lesquelles ils partagent eux aussi les mêmes souffrances que l'écrivaine. L'incapacité de dormir, les maux, les douleurs accablent ces corps. Malika ajoute : « toute la vie de ces corps partis n'est qu'une transition entre ici et là-bas ». (Mokeddem, M, 2003, p. 151)

Dans ce roman, la narratrice expose son exil intérieur et son malaise interne. Elle cherche son moi à partir du moi morcelé de ses protagonistes. L'écrivaine choisit les va-et-vient, les fuites, les voyages comme une forme de reconstitution de soi. Ce n'est que la tradition du nomadisme déjà enracinée chez elle qui est le garant de cet aller-retour. Par ailleurs, l'acte d'écriture en soi devient un acte créateur et une métamorphose pour le lecteur. Malika se lance alors dans sa quête de temps et d'espace en faisant de son acte volontaire un acte libérateur.

Ecriture de l'exil et pouvoir de l'écriture

Dans *la Transe des insoumis*, l'écrivaine insère son expérience avec l'écriture, elle s'intéresse à tous les premiers souvenirs avec son acte d'écriture, elle se souvient des conditions d'écriture *des Hommes qui marchent* ainsi que la première publication. La narratrice évoque le cheminement du métier de l'écrivain dans ce passage :

Ni Djaout ni moi ne serons traduits en Arabe dans le pays. La première traduction dans cette langue, pour ce livre, *Les hommes qui marchent* me viendra dix ans plus tard d'un pays voisin, le Maroc. (Mokeddem, M, 2003, p. 134)

La censure littéraire touche plusieurs écrivains maghrébins, l'espace de pensée est un espace ouvert sur l'autre, un espace d'évasion et de création or les sociétés Arabes sont encore des espaces enfermés sur elles même. C'est ainsi que l'acte de création ramène l'écrivain à être face à sa société. La première confrontation sera en rapport avec son entourage, sa société. Il se sent exilé même dans son propre pays. Rappelant la citation d'Edward Saïd:

L'exil, c'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. (Saïd, E, 2000 : 245)

L'exil devient alors une source de révolte, à travers l'écriture, qui est considérée comme subversion, un espace de révolte. C'est grâce à la lecture que les personnages féminins ont pu prendre position face à leurs sociétés mysogine, le passage de la lecture à l'écriture est fait dès son jeune âge. Comme l'affirme dans *la Transe des Insoumis* : « De me

remémorer celle d'autrefois. Première conquête transportée par les livres. Dès que j'ai saisi un livre, j'ai été ailleurs. Le livre a été mon premier espace inviolable ». (Mokeddem, M, 2003, p. 62) Ou plutôt :

Les livres des autres ont habité ma solitude. Ils ont habilité mes luttes. Ils ont mis du rêve dans les habits de la misère. Ils ont transformé ma véhémence en ténacité. En résistance. Ils m'ont inscrite à part entier dans le chemin de l'écriture. A présent la mienne porte ma dérive de mémoire au plus loin des crispations. L'écriture s'impose au plus loin des crispations. L'écriture s'impose en ultime liberté de *l'infamille*. Elle est ma partition d'expatriée, ma fugue de tout enfermement. (Mokeddem, M, 2003, p. 220)

Pour elle la lecture est son espace d'évasion du réel, pareillement à l'écriture qui éveille elle aussi la conscience de l'âme. Il sera utile de rappeler que Malika Mokeddem a consacré tout un chapitre dans son ouvrage *Mes Hommes* dans lequel elle dévoile une partie de son intimité, sa relation avec l'univers du livre et l'écriture. Or, cette évasion dépend d'un souvenir d'enfance avec sa mère. La contradiction paraît surtout entre deux binômes mère et mer.

On ne peut négliger la première expérience avec les livres, on rappellera également que les livres et la lecture sont une révélation de la passion de l'écrivaine. A travers ses protagonistes féminins Malika Mokeddem accède au statut de l'intellectuel qui veut changer les mentalités, briser le silence et créer une nouvelle vision collective : « Première conquête transportée par les livres. Dès que j'ai saisi un livre, j'ai été ailleurs. Le livre a été mon premier espace inviolable. » (Mokeddem, M, 2003, p. 62)

D'ailleurs, l'écrivaine a spécifié l'exil en tant que exil géographique mais aussi linguistique surtout avec l'avènement de la langue française dans le système éducatif algérien. La situation du personnage mokeddemien est dramatique à la fois enfermé sur soi et aussi déphasé de son entourage. Son seul échappatoire est la lecture.

Exil : source d'évasion du réel

Le jeu de langage entre mer et mère attire l'attention du lecteur, la narratrice dévoile par écrit une partie de sa souffrance, sa mère. Les souvenirs qu'elle garde la narratrice de sa mère ne lui sont pas satisfaisants, elle se souvient de la ségrégation entre elle et ses frères, de l'acte de naissance de son frère, la joie de sa maman. Malika à l'âge de trois ans et demi a pris conscience de cette ségrégation, elle se sent le manque, l'exclusion et parfois le rejet. Dans un premier lieu, elle trouve son refuge dans la lecture et les livres, après elle se consacre à ses études en médecine ainsi que sa profession et enfin elle trouve son aisance dans la mer.

Malika accuse sa maman de manque d'affection. Elle pense que la mère est la génitrice, donc elle doit être la protectrice, le premier amour et la confidente de sa fille mais malheureusement, sa maman échoue dans cet échange réciproque, la relation est presque absente entre les deux. Elle écrit :

Par-dessus mes livres, j'épiais souvent ma mère faisant la cuisine. La préparation des repas accaparait la quasi-totalité de ses journées et une bonne partie de la soirée (...) Peu à peu, ces émanations continues d'odeurs d'aromates et d'épices ont commencé à me barbouiller le cœur. A me rendre l'air irrespirable. Ma répulsion est devenue de plus en plus forte. Et les mains de ma mère toujours colonisées, leurs gestes inlassablement affectés à l'arsenal domestique m'effraient. Ma mère était occupée dans tous les sens du mot. Je m'enfuyais. J'allais me percher sur la dune ou m'enfermais dans la pièce réservée aux invités. La plus éloignée de la cuisine. Je me nourrissais de presque rien ? Je rongerais des refus. C'est ce qui me donnait un peu de consistance. Une accroche. Sinon, je n'étais qu'un rêve flottant. (Mokeddem, M, 2005, p. 42)

Malika souffre de l'anorexie, tout ce qui rapporte à la cuisine, les tâches ménagères et les préoccupations de sa mère ainsi que l'absence de l'amour maternelle dont a souffert Malika lui cause ses troubles et son manque d'appétit. Or, les tâches de la mère s'inscrivent dans les habitudes quotidiennes de la femme maghrébine. Bourdieu définit cette routine quotidienne par le terme *Habitus*, dont laquelle il explique :

L'habitus est une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations. (Bourdieu, P, 2000, p. 272)

L'habitus forme les conduites ordinaires. Pour Malika, sa mère répond à ce système d'habitude et de comportement social. La narratrice se révolte contre ce rituel familial qui oblige la mère à élever les enfants et à s'occuper de la maison. Elle critique aussi les femmes de son village, par manque d'instruction elles resteront pour toujours soumises aux traditions, aux jugements de valeurs et à une mentalité bornée. Saadia dans *Les hommes qui marchent* était victime des accusations de Aïcha :

Maudite enfant. Tu as dévoré ta mère à ton premier cri », lui jetais souvent Aïcha à la face. Le ressassement de cette accusation précipitait Saadia vers le cimetière tout proche. Là, elle pleurait de désespoir sur la tombe de sa mère, implorant son pardon. (Mokeddem, M, 1997, p. 40)

Paradoxalement à ces jugements subjectifs, Malika dans *Mes hommes* n'oublie pas d'évoquer un autre passage qui contredit ses pensées envers sa maman, c'était la relation d'Alain et sa mère.

Je rencontre Alain, un homme venu de la mer. Il a accosté de la mer en voilier. Il est Français. Il a pris la mer pour fuir un désespoir : la mort de sa mère, l'amour de sa vie, après des années de souffrance dues à un cancer. Le mépris, les frasques de son père... Il a pris la mer pour survivre. La mer l'a restitué à la vie. (Mokeddem, M, 2005, p. 62)

Or, la souffrance à cause de la mère se contrarie avec une réconciliation de la mer avec la réalité amère, la mer peut remplacer en quelque sorte la perte et l'abandon de la mère. Le

recours à la description de la mer dans les œuvres mokeddemiennes cristallise l'expérience sensorielle de la narratrice. Elle éveille sa sensualité. L'image symbolique de la mer devient alors un mythe de bonheur, la métaphore de cet espace naturel qui calme les souffrances, l'enfermement, la solitude et l'exil intérieur, reconforte l'âme et adoucit les maux tend le texte mokeddemien vers une autre dimension poétique. Malika Mokeddem joue beaucoup à la métaphore et aux jeux des mots, elle choisit ses mots avec précisions.

Dans tous les espaces traversés l'écrivaine tisse des relations entre ses personnages et l'espace parcouru. Ses sentiments sont en harmonie avec la mer ainsi que tout l'univers aquatique à l'instar du désert. De ces textes émane une philosophie de la nature dans les textes mokeddemiennes. Premier affrontement avec la nature reste aggravé dans la mémoire des protagonistes, la première rencontre de Malika avec la mer dans *Mes Hommes* est un moment de sérénité, pour Shamsa, c'est son propre zone de confort, de quiétude et de paix intérieure.

La mer devient alors un exil physique pour s'évader de son exil intérieur. De même pour la première fois qu'elle découvre la mer, Malika cherche le calme et le refuge. La mer devient sa propre confidente, elle évacue sa douleur, ses souffrances, ce n'est qu'une fuite du réel, de la mémoire gardée depuis l'enfance. L'héroïne décrit la mer comme une image pittoresque :

J'ai découvert la mer seulement quand je suis arrivée à Oran, à l'université. J'aimais aller la regarder. Juste à. La contempler. Longtemps. M'en rassasier. J'observais ses mouvements, ses humeurs. Puis je fermais les yeux, respirais ses bouffées d'iode, sa fraîcheur. bercée par son chant, j'oubliais l'enfer du désert. (Mokeddem, M, 2005, p. 119-120)

D'ailleurs, des critiques ont été portées sur l'adéquation de l'écriture féminine à l'élément aquatique comme suit :

Pourtant, la femme finit par retrouver dans la mer une correspondance, une communion et une véritable filiation. Elle a l'impression de retrouver et de récupérer un espace perdu, elle se sent au diapason d'un univers intimement lié à sa personne, à son moi profond ; elle ressent une vie intérieure en corrélation avec les frémissements de ce monde aquatique et partage avec lui une harmonie qui la fait participer à une adéquation parfaite où elle pénètre la mer par le rêve autant que la mer l'habite. Cette interprétation lui fait revendiquer la mer, comme une personne de cœur, de chair et de sang, comme une escale possible dans un entre-deux, comme un lieu de passage vital, comme une mère. (Nahlovsky, A-M, 2010, p. 104)

La symbolique de la mer est similaire à l'image de la mère, les deux sont deux sources de vie. La mer apaise les sentiments pareillement à l'affection de la mère. On déduit à la fin que l'exil n'est pas uniquement un état d'âme, c'est plutôt un espace, une identité morcelée et un lieu de déchirement. Malika Mokeddem fait de ses œuvres une littérature de l'exil et dans l'exil. Partant de ces protagonistes, elle rapproche au lecteur le sentiment d'errance, mais aussi de quête, elle parle de déchirement mais aussi de retrouvaille, elle transcende le réel mais elle se sert de l'imaginaire. L'écrivaine joue avec et par la notion

de l'exil comme si elle a voulu mettre fin à ce sentiment de solitude mais à sa propre manière.

Conclusion

Nous avons essayé de dévoiler une nouvelle lecture de la notion d'exil, nous avons parti du couple mère/mer, pour mieux cerner les deux univers, une exploration textuelle nous a servi de comprendre les points de convergences et de divergences dans ce binôme. Le texte mokeddemien est un texte riche de symboles. D'ailleurs, nous pourrions le qualifier par un roman d'apprentissage car l'acte d'écriture est lié à la convocation des souvenirs. L'écrivaine propose de nouvelles armes contre l'enfermement et la solitude. Elle choisit l'écriture et l'acte de raconter comme une forme de lutte. Il est amené aussi à signaler que Malika Mokeddem se sert de ses écrits pour initier son lecteur à des nouvelles formes de révolte.

Références

- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la Pratique*. Paris, Ed. du Seuil, Essais, 2000.
- Charles, B, *Littérature des immigrations.2 Exils croisés*, Ed. Harmattan, 1995.
- Mokeddem, Malika, *les hommes qui marchent*, Ed, Grasset, Paris, 1990-1997.
- Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Ed. Grasset, Paris, 1993.
- Mokeddem, Malika, *La Transe des Insoumis*, Ed. Grasset, Paris, 2003.
- Mokeddem, Malika, *La désirante*, Ed. Grasset, Paris, 2012.
- Nahlovsy Anne-Marie, *La femme au livre(les écrivaines algériennes de langue française*, L'Harmattan. 2010.
- Edward, Said, *Reflexions on exile*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.2000.



VARIA

**LE COURRIER DES LECTEURS ET DES MIGRANTS. QUE DIT-ON DES
MIGRANTS QUAND ON PARLE D'AUTRE CHOSE ? / READERS' LETTERS
AND MIGRANTS. WHAT DO WE SAY ABOUT MIGRANTS WHEN WE TALK
ABOUT SOMETHING ELSE?**

Michel GOLDBERG, Laurence BRUNET

La Rochelle Université, France

michel.goldberg@univ-lr.fr

laurence.brunet@univ-lr.fr

***Abstract.** In two corpus, originating from Catholic newspapers and from the weekly *Valeurs actuelles*, we studied the representation of migrants in letters to the editor centered on themes other than migration. We showed the oppositions of the representations of migrants in these corpus when it comes to (1) groups that present similarities with them, (2) groups that are opposed to their reception in France, (3) people who interact with them, (4) what they experience or what they benefit from, (5) what they do and (6) what should be done about their situation. We also show a great homogeneity of each of these corpus. The strong opposition of the representations of these two corpus can be explained by the conception that the writers have of the vulnerability associated with migrants: they are perceived as a vulnerable population in Catholic newspapers and, on the contrary, as a population that would be source of vulnerability for France or Europe, in *Valeurs actuelles*.*

***Keywords:** controversy, letter to the editor, peripheral corpus, peripheral mail, migrants, representation, vulnerability;*

Introduction

Les courriers de lecteurs donnent des indications sur « les systèmes de représentation et de justification que les individus se font à l'égard d'une réalité sociale ou politique donnée » (Ossipow & Gianni, 1998). Certes, il s'agit d'indications partiellement obscurcies par la sélection des courriers qui est opérée au niveau de la rédaction des journaux, et aussi par la crainte que peuvent avoir certains scripteurs d'énoncer des idées qui contreviendraient à des lois, telle celle de 1881 qui condamne la provocation publique à la discrimination, à la haine ou à la violence nationale, raciale ou religieuse. Certaines expressions et certaines idées sont donc bannies des courriers de lecteurs, mais ils n'en restent pas moins des témoignages utiles pour prendre connaissance des idées qui circulent sur un sujet donné.

Notre étude porte sur des courriers dans lesquels il est question des migrants. Ces courriers construisent des représentations des migrants qui peuvent se donner aujourd'hui dans l'espace public, et leur analyse au cours du temps devrait permettre d'observer les évolutions qui résultent de changements dans les politiques d'accueil des migrants et dans les discours médiatiques qui les concernent, notamment lors des campagnes électorales.

En effet, l'attitude du public à l'égard des migrants, telle qu'elle s'exprime dans des courriers de lecteurs, est liée aux idées et représentations exprimées dans les discours médiatiques ; les représentations sélectives et partiales de la presse exercent une influence sur celles du public (Blinder & Allen, 2016).

Nous avons d'abord constitué un corpus de courriers de lecteurs qui contenaient la forme *migrants* (nous l'appelons « le corpus Migrants »). Nous avons observé que dans la grande majorité des cas, les migrants constituaient le thème et le propos des courriers. Cependant, nous avons fait le choix de nous intéresser ici à une minorité de ces courriers (environ 20%) qui contiennent le mot « migrants » mais qui traitent d'un thème qui ne les concerne pas directement : les retraites, la vie associative, le plaisir de lire le journal, la souveraineté de la Pologne, l'arrogance de l'Allemagne, etc. Ces courriers évoquent les migrants en périphérie du thème ; c'est pourquoi nous les nommons « courriers périphériques » et ils constituent le « corpus périphérique ». Nous pouvons ainsi étudier l'image des migrants lorsqu'il est question d'autre chose, comme d'autres travaux étudient l'image de la femme dans des exercices qui traitent de mathématiques (Brugilles & Cromer, 2006).

Nous émettons l'hypothèse que ces courriers périphériques communiquent des informations précieuses sur les représentations des migrants, même si les scripteurs parlent principalement d'autre chose, et peut-être précisément parce qu'ils parlent d'autre chose. En effet, dans ces courriers, assez brefs (moins de 600 mots), la représentation des migrants est peu argumentée ; elle se rapporte plutôt aux conceptions spontanées du scripteur. Nous pensons que notre recherche donnera ainsi à voir quel est le sens du mot « migrants » à travers son usage banal.

Dans ces courriers périphériques, nous pensons que les conceptions du scripteur sont moins influencées par l'actualité immédiate (tel un naufrage en Méditerranée, ou un attentat attribué à des migrants) qu'elles ne le seraient dans un courrier dont le thème porterait sur l'actualité des migrants. Ces conceptions sont également moins influencées par d'autres scripteurs qu'elles ne le seraient dans un message posté dans la séquence dialogale d'un fil de discussion sur Internet, où les internautes s'interpellent et se répondent dans la précipitation (Doury & Marcoccia, 2007).

Notre corpus d'étude et notre grille de lecture.

Notre corpus d'étude est constitué de courriers de lecteurs extraits de la banque Europresse, provenant de journaux appartenant à deux courants politiques opposés sur la question de l'accueil des migrants. D'une part, *Valeurs actuelles*, connu pour ses unes fréquentes sur les dangers liés aux migrants, et d'autre part des journaux chrétiens connus pour leur position éditoriale bienveillante à l'égard de l'accueil des migrants : *La Croix*, *La Vie* et *Le Pèlerin*.

Valeurs actuelles est un hebdomadaire d'actualité, classé à droite ou à l'extrême-droite, diffusé à 110.000 exemplaires en 2020 par le groupe *Valmonde*. *La Croix* est un quotidien catholique généraliste, diffusé à 97000 exemplaires en 2020 par *Bayard Presse*. *La Vie* est un hebdomadaire chrétien généraliste, diffusé à 78.000 exemplaires en 2019 par une filiale du quotidien *Le Monde*. *Le Pèlerin* est un hebdomadaire catholique d'actualité, diffusé à

126.000 exemplaires en 2019 par *Bayard Presse*. Dans ce journal, contrairement aux autres, une journaliste signe la rubrique du Courrier des lecteurs. Elle semble opérer une mise en forme des textes reçus par le journal. En effet, les courriers sont en général très brefs et leur syntaxe présente une certaine homogénéité.

Le choix de la forme *migrants* pour constituer notre corpus.

Tous les courriers de nos corpus contiennent la forme « migrants ». Certes, notre méthode aurait également pu servir à l'étude de courriers contenant d'autres termes utilisés dans le champ lexical des migrations : réfugiés, clandestins, sans-papiers, etc. Cependant, nous avons retenu la forme « migrants », car elle est la plus utilisée dans les courriers de lecteurs (voir Tableau I). C'est aussi le mot dont la racine est reprise pour désigner l'ensemble du champ lexical des migrations, comme l'indiquent les titres des deux ouvrages qui traitent de cette question : « Penser les mots, dire la migration » (Calabrese & Veniard, 2018) et « Langage et migrations » (Canut & Guellouz, 2018).

	Valeurs actuelles		La Croix		Le Pèlerin		La Vie	
	Occurrences	Pourcentage	Occurrences	Pourcentage	Occurrences	Pourcentage	Occurrences	Pourcentage
Migrants	66	100	150	100	35	100	47	100
Réfugiés	26	39	81	54	27	77	25	53
Clandestins	21	32	6	4	1	< 3	3	6
Sans-papiers	15	23	24	16	10	29	7	11

Tableau I : occurrences des mots principaux qui désignent les migrants dans les courriers de lecteurs.

Dans notre étude, le Tableau I montre que le mot « migrants » est le plus fréquent dans le champ lexical des migrations. Remarquons également que dans *Valeurs actuelles*, le terme « réfugiés » est très nettement moins fréquent que dans les journaux chrétiens, sans doute parce que ce terme pose la légitimité d'une demande de refuge (Calabrese, 2018), qui est souvent contestée dans *Valeurs actuelles*. Ce Tableau I montre également la fréquence importante du mot « clandestins » (terme péjoratif) dans *Valeurs actuelles* (cinq à dix fois plus fréquent que dans les journaux chrétiens), ce qui va dans le sens de la position politique de ce journal.

Le corpus Migrants et le corpus périphérique.

Le « corpus Migrants » est constitué de la façon suivante. Pour *La Vie*, *Le Pèlerin*, et *La Croix*, l'extraction de la banque de données se fait à partir des mots « migrants » et « courrier ». Quelques documents, qui ont été extraits de la base de données parce qu'ils contiennent ces deux mots, sont en fait des articles rédactionnels. Comme ce ne sont donc pas des courriers de lecteurs, ils sont exclus de notre corpus. Lorsque des extraits de courriers sont publiés sans nom d'auteur (quelques rares cas dans *La Croix*), ils sont également exclus. Pour l'hebdomadaire *Valeurs actuelles*, l'extraction se fait à partir des mots « migrants » et « Forum des lecteurs » (qui est le titre de la rubrique du courrier des lecteurs).

Le « corpus périphérique » est extrait du « corpus Migrants » : il est constitué des courriers dont le thème n'est pas directement lié aux migrants.

Dans un courrier, nous considérons que les migrants n'ont qu'un rôle périphérique dans l'ensemble du texte, si les deux conditions suivantes sont remplies : (1) les migrants ne constituent pas le thème du courrier ; (2) le mot « migrants » apparaît une seule fois dans le courrier.

	Valeurs actuelles		La Croix		Le Pèlerin		La Vie	
	Type de courrier		Type de courrier		Type de courrier		Type de courrier	
	migrants	périph	migrants	périph	migrants	périph	migrants	périph
2015	26	5	13	0	9	2	8	1
2016	19	4	5	1	8	0	12	2
2017	8	5	7	5	1	1	2	0
2018	23	6	35	7	8	1	5	0
2019	5	3	19	3	0	0	4	0
2020	5	0	5	1	3	0	5	0
Total	86	23	84	17	29	4	36	3

Tableau II : les courriers migrants et des courriers périphériques

Notre corpus peut ainsi être divisé en deux classes à peu près égales en nombre. D'une part, *Valeurs actuelles*, dont la politique est défavorable à l'accueil des migrants (23 courriers périphériques) et d'autre part les trois journaux chrétiens, qui soutiennent une politique favorable à cet accueil (24 courriers périphériques).

La représentation des migrants dans un courrier de lecteurs.

Dans un courrier de lecteurs, le scripteur donne à voir une certaine situation au travers de descriptions, de narrations, de l'expression de sentiments, de jugements, d'appréciations, d'arguments, de dialogues, de paroles rapportées, etc. Il élabore ainsi une représentation de cette situation, en mettant en scène des intervenants, des événements, une chronologie et une topologie.

La « représentation complète » d'un texte, même aussi bref qu'un courrier, serait d'une grande complexité, car le scripteur, contraint par cette exigence de brièveté, s'ingénie souvent à positionner des personnages nombreux dans son courrier : des partenaires et des

opposants, des amis, des victimes, des coupables, etc., dans des situations socio-historiques qui s'enchevêtrent.

La « représentation spécifique » d'un courrier se rapporte à un seul élément de celui-ci (ici, les migrants). Elle est singulièrement plus simple que la représentation complète, particulièrement dans notre corpus périphérique, puisque les migrants n'en constituent pas le thème, et ne sont que très brièvement mentionnés. C'est cette représentation spécifique qui nous intéresse ici, pour faire ressortir des conceptions relatives aux migrants : au sujet de leur nombre, de leurs actions, de leurs projets, ou des actions politiques à entreprendre à leur égard.

Notre grille de lecture de la représentation des migrants

Cette étude constitue une analyse de contenu thématique qui traite d'un corpus d'énoncés (ici, des courriers de lecteurs) selon des catégories élaborées pendant la recherche, en vue d'inférer des connaissances relatives aux représentations construites par les scripteurs (ici, au sujet des migrants)(Bardin, 1993).

Pour l'étude des représentations des migrants, nous avons réalisé une étude de contenu, selon une approche conventionnelle, dans laquelle les catégories construites pour l'analyse résultent de la lecture du corpus (Hsieh & Shannon, 2005). Cette approche nous a semblé la plus adaptée à l'étude d'un corpus périphérique, c'est-à-dire d'un corpus de textes dans lequel nous nous intéressons à des contenus qui sont extérieurs au thème principal de chaque courrier de lecteur. Il était donc hasardeux, voire impossible, de construire une grille de lecture *a priori*. En effet, ces courriers n'avaient en commun que le fait de mentionner la forme « migrants », autour des thèmes les plus variés.

Notre grille de lecture est constituée, pour l'essentiel, des questions suivantes, qui se posent à la lecture de chaque courrier de lecteur :

1. Quels sont les groupes humains qui présentent des similarités, des affinités, des analogies avec les migrants, ou au contraire des différences, des antagonismes, des différences ?
2. Quels sont les groupes qui sont favorables ou opposés à l'accueil des migrants ?
3. Quels sont les personnes ou les groupes qui interagissent avec les migrants ?
4. Que subissent les migrants, ou au contraire quels bénéfices tirent-ils ?
5. Que disent les migrants ?
6. Que font les migrants, qu'est-ce qu'ils ne font pas ?
7. Que faire face à la situation actuelle des migrants ?

Il est difficile, voire impossible, d'étudier une représentation des migrants dans les courriers périphériques sans disposer d'informations sur l'ensemble d'un courrier de lecteurs. Les éléments suivants nous semblent utiles pour comprendre « l'économie » du courrier, et la place qu'y occupent les migrants :

LA SOURCE DU COURRIER. Quel est le support du courrier et sa ligne éditoriale ? Quel est le public habituel de ce journal ? Quand est-il paru ? Est-il paru lors d'un moment discursif particulier ?

LE THÈME, LE PROPOS ET LA THÈSE. Dans un courrier de lecteurs, le thème (le sujet général), le propos (ce dont il est spécifiquement question) et la thèse (l'idée défendue par le scripteur) ne peuvent généralement être connus avec précision que par la lecture complète du courrier.

Une analyse de contenus des lettres de lecteurs

Pour identifier les courriers, les symboles sont les suivants : *La Croix* (C), *Le Pèlerin* (P), *Valeurs actuelles* (VA) et *La Vie* (LV). Par exemple, (C160901) désigne un courrier périphérique paru dans *La Croix* le 1^{er} septembre 2016. Lorsque plusieurs courriers contenant la forme « migrants » sont parus le même jour, nous le notons par un chiffre supplémentaire. Par exemple : (VA170105.2).

Ce qu'il y a de commun entre les corpus périphériques issus de Valeurs actuelles et des journaux chrétiens.

Bien que *Valeurs actuelles* et les journaux chrétiens s'opposent radicalement sur leur approche de la question migratoire, on observe certaines similitudes entre les contenus des deux corpus.

DES SCRIPTEURS SOUVENT ÂGÉS ET MASCULINS. Quelques rares indications sur l'âge des scripteurs tendent à montrer que le courrier des lecteurs mobilise principalement des personnes âgées : par exemple tel scripteur a passé son brevet en 1952 (VA150611.2) ; tel autre avait déjà écrit une lettre au journal en 1990 (VA160317) ; tel autre fait partie d'une même paroisse depuis 40 ans (C170131) ; tel autre s'est marié en 1963 (C180702) ; tel autre a 78 ans (C181228). Autre indice, certains thèmes privilégiés dans les courriers semblent intéresser un public plutôt âgé : quatre courriers périphériques de *Valeurs actuelles* traitent des retraites ou des personnes âgées (VA180301.1, VA180301.2, VA180712 et VA180920)

Les scripteurs sont majoritairement masculins. Dans notre corpus, tous les scripteurs de *La Croix* sont des hommes, et on compte seulement trois scriptrices dans *Valeurs actuelles*. A l'exception d'un courrier signé d'un couple, les scripteurs signent sous un seul nom.

LES MIGRANTS : PRESQUE TOUJOURS AU PLURIEL. Pour notre étude, nous avons sélectionné les courriers qui contiennent la forme « migrants ». Parler de migrants, c'est parler d'un groupe.

Et en effet, dans la très grande majorité des courriers, quel que soit le journal étudié, les scripteurs ne parlent de ces personnes qu'en utilisant le pluriel. Comme le montre le Tableau III, la forme « migrant » est bien moins fréquente que la forme « migrants ».

Dans *Valeurs actuelles*, on semble parler un peu plus souvent d'un migrant au singulier (cinq occurrences entre 2015 et 2020) que dans les journaux catholiques, mais une lecture de ces courriers montre qu'il n'en est rien. Il y est question d'un « sésame nommé « migrant » », de « mille euros par « migrant-SDF » ». Un lecteur note qu'il « n'y a pas un seul migrant accueilli par l'Arabie Saoudite ». Un autre scripteur note que « chaque migrant a droit à 11 euros par jour ». Bref, dans presque tous les cas (une seule exception), on parle bien des migrants en général lorsque l'on utilise la forme « migrant ».

	Courriers de lecteurs (2015-2020) avec ces formes	
	migrants	migrant
La Vie	47	1
Le Pèlerin	35	0

Valeurs actuelles	66	5
-------------------	----	---

Tableau III : les formes migrant et migrants dans les courriers.

LES MIGRANTS : UN GÉNÉRATEUR DE THÈME ET D'APPRÉCIATIONS. Comme le montre le Tableau II, la plupart des courriers qui contiennent le mot « migrants » portent sur un thème qui les concerne directement. Ce mot « migrants » peut donc être qualifié de générateur de thème, ce qui revient à dire que lorsque l'on évoque les migrants dans un courrier, c'est, le plus souvent, parce que l'on souhaite écrire un courrier à leur sujet.

Parfois, il n'est pas aisé de déterminer si les migrants constituent ou non le thème du courrier. Ainsi, dans l'un ou l'autre courrier périphérique, des scripteurs ont probablement traité d'un thème distinct de la question des migrants dans l'intention de parler de ces derniers. Tel ce courrier qui traite de l'histoire des Anabaptistes et de leur accueil, en proposant d'en tirer des leçons pour aujourd'hui (LV151105).

Nous parlons de « générateur d'appréciation » pour désigner un mot (comme le mot « migrants ») qui conduit presque toujours ceux qui l'utilisent à porter une ou plusieurs appréciation(s). En effet, presque chaque occurrence du mot migrant est associée à des appréciations (des préférences ou des jugements du scripteur).

Certaines appréciations, qui semblent communes à des scripteurs des journaux chrétiens et de *Valeurs actuelles* doivent pourtant être distinguées. Par exemple, deux courriers expriment l'idée selon laquelle les médias parlent abondamment des migrants et pas assez d'autres pauvretés (LV160512 et VA180712). Cependant, les appréciations portées par les scripteurs sont bien différentes : dans *La Vie*, l'auteur affirme que les migrants vivent pauvrement tandis que dans le courrier de *Valeurs actuelles*, les migrants sont évoqués en même temps que le monde du foot professionnel, plutôt associé à la grande richesse.

UNE TONALITÉ ANXIOGÈNE POUR PARLER DES MIGRANTS. Aussi différentes soient-elles, les représentations des migrants qui émergent de la lecture de *Valeurs actuelles* et des journaux chrétiens présentent un trait commun : une tonalité anxieuse. En effet, dans les courriers périphériques, on parle des migrants pour évoquer la guerre, la grande pauvreté, l'égoïsme de nos sociétés, des drames meurtriers, des injustices, ou encore le terrorisme. L'usage du mot migrants au pluriel, qui peut laisser apparaître une foule massive d'arrivants, plutôt que des personnes ou de très petits groupes, contribue également à cette tonalité anxieuse (Mazzocchetti & Yzerbyt, 2019).

Cette représentation anxieuse, récurrente dans les courriers et permanente entre 2015 et 2020, devient ainsi une émotion partagée par les scripteurs de *Valeurs actuelles* et par ceux des journaux chrétiens pourtant si opposés dans leurs conceptions politiques.

L'anxiété qui émane de ces deux corpus n'est cependant pas du même type. Dans *Valeurs actuelles*, cette anxiété concerne la situation de menace ou de vulnérabilité dans laquelle se trouvent les populations de France ou d'Europe, face à l'arrivée de migrants (on parle d'appauvrissement des populations locales, d'envahissement, de violences sexuelles à l'encontre des femmes, d'insécurité en général, d'islamisation de la société, de terrorisme). Par contre, dans les journaux chrétiens, l'anxiété est en lien avec l'égoïsme de l'Europe à l'égard des migrants, la situation vulnérable de ceux-ci, l'interdiction qui leur est faite de s'intégrer dès lors qu'ils ne sont pas en règle avec la loi, la violence dont ils sont victimes dans leur pays, durant leur migration et ensuite en France, ou encore les discours stigmatisants dont ils sont victimes.

Les articles rédactionnels de Valeurs actuelles qui traitent des migrants présentent également ce caractère anxiogène. A l'inverse, dans les journaux chrétiens, certains journalistes parlent assez souvent de migrants dans des articles qui évoquent la confiance et l'espoir plutôt que l'anxiété. Par exemple, des articles parleront de belles expériences de vie associative auxquelles participent des migrants.

La fréquence des courriers périphériques.

Dans l'ensemble des courriers qui contiennent la forme « migrants », les courriers périphériques sont très peu nombreux dans *La Vie* et dans *Le Pèlerin*. (3 courriers sur 36 dans le Tableau II). A l'inverse, dans *Valeurs actuelles*, les courriers périphériques sont plus nombreux (23 courriers périphériques sur 86).

Dans l'hebdomadaire *Valeurs actuelles*, les courriers qui traitent des migrants sont beaucoup plus nombreux que dans *Le Pèlerin* ou *La Vie*, et même plus nombreux que dans un quotidien (*La Croix*). Les migrants semblent donc particulièrement mobiliser la réflexion des lecteurs de ce journal, au vu du nombre de courriers dont les migrants constituent le thème principal mais aussi au vu du nombre de courriers périphériques et de la grande variété de thèmes auxquels sont associés les migrants.

Nous sommes aussi ici en présence d'un indice qui montre que, dans *Valeurs actuelles*, les migrants constituent une population qui est source d'inquiétude pour les habitants des pays qui les accueillent. En effet, il y est question des migrants lorsque l'on parle de nombreux sujets variés, et dans tous les cas, les migrants y sont perçus comme une menace (pour les retraites, la sécurité, le budget, l'indépendance, les aides sociales, etc.).

A quelles populations les migrants sont-ils associés dans les courriers de lecteurs ?

LES JOURNAUX CHRÉTIENS. Les scripteurs de *La Croix* assimilent, comparent ou établissent des analogies entre les migrants et d'autres populations qui se caractérisent également par leur vulnérabilité ; des populations pourchassées, opprimées ou vivant dans une grande pauvreté. Ils sont ainsi comparés aux juifs victimes du nazisme (C160901, C181203), aux personnes massacrées en Ex-Yougoslavie ou en Afrique, aux personnes exclues, aux personnes rejetées (C200129), aux Napolitains d'autrefois qui étaient l'objet d'un rejet dans le Nord de l'Italie (C180702), aux femmes seules avec enfants à charge qui galèrent au quotidien (C190118), aux pauvres qui relèvent d'ATD-Quart Monde et du Secours Catholique (C190701), à des chrétiens minoritaires pourchassés qui ont été accueillis autrefois par certaines autorités et individus (LV151105). La situation des migrants est comparée à la pauvreté dans le Nord de la France, là où les populations ne trouvent plus de soins de qualité en psychiatrie, et où la MDPH (Maison départementale des personnes handicapées) diminue les aides sociales aux handicapés (LV160512). Un scripteur note que les migrants sont une préoccupation du pape François, comme le sont les pauvres de Rome, ou encore l'écologie, l'Etat palestinien, les divorcés, les homosexuels (P150709).

Une analogie est donc très souvent opérée entre les migrants et d'autres populations menacées, ce qui accrédite l'hypothèse selon laquelle ils constituent, aux-aussi, une population menacée.

VALEURS ACTUELLES. Contrairement à ceux des journaux chrétiens, les scripteurs de *Valeurs actuelles* assimilent ou comparent les migrants avec d'autres groupes ou d'autres populations caractérisées par leur manque de probité ou par les problèmes économiques ou sécuritaires qu'ils posent à la population française. Ils y sont donc présentés comme une population menaçante pour des populations du pays d'accueil.

Les migrants sont associés à des centaines de milliers de clandestins (VA150611.2), à des terroristes qui « profitent de l'aubaine » des migrations (VA170105.2), à des orpailleurs clandestins en Guyane (VA170427). Ils suscitent l'indignation des scripteurs, à l'image d'autres groupes qui, selon ces scripteurs, bénéficieraient du train de vie de l'Etat et des collectivités (VA180301.1 et VA180920), ou à l'image de criminels islamistes emprisonnée qui vont être relâchés dans les deux ans, ou encore de « cellules dormantes de nos banlieues », ou de « soi-disant migrants dont Dae'ch (Acronyme arabe d'un groupe intitulé Organisation Etat islamique) nous envoie régulièrement des spécimens aguerris » (VA180628). Ils sont encore comparés à des bénéficiaires de la CMU (Couverture maladie universelle) et de fraudeurs sociaux (VA1290117). Certains scripteurs considèrent que l'intérêt des médias et de certains militants en faveur des migrants est grandement exagéré. Pour un scripteur, il s'agit d'une sorte d'effet de mode (VA150611.2), pour un autre, il s'agit d'une actualité qui, comme le foot, masque de vrais problèmes (VA180712).

Avec qui les migrants interagissent-ils ?

LES JOURNAUX CHRÉTIENS. Les partenaires des migrants dont parlent les scripteurs de *La Croix*, sont toujours mis en valeur. Il s'agit d'entreprises (C160901), de l'Eglise de Lybie (161128), de tel militant associatif (C181203), de bénévoles (C190118), du Secours Catholique et d'ATD (Aide à toute détresse) Quart Monde (C190701).

VALEURS ACTUELLES. Les scripteurs de *Valeurs actuelles* ne mettent jamais en valeur les partenaires qui agissent avec des migrants, ni les actions menées en leur faveur, qui sont perçues comme des dangers pour les pays d'accueil. Lorsqu'ils évoquent ces partenaires des migrants, c'est systématiquement pour les stigmatiser, qu'il s'agisse de la CGT (Confédération générale des travailleurs) (VA060331), du pouvoir politique (VA151231.2), de l'Allemagne (VA160331), de l'Etat (VA180301.1).

A qui les migrants sont-ils opposés ?

LES JOURNAUX CHRÉTIENS. Les personnes et les groupes qui s'opposent aux migrants dans les journaux chrétiens sont les membres du Front national (C170131), les évêques qui, par leur inaction, ne témoignent pas de leur soutien aux migrants (C170515, C190701), le pouvoir en Ethiopie qui exerce une privation de liberté et menace leur survie (LV161020), ou encore la France, présentée comme une fabricante d'armes (P180712). Il s'agit d'acteurs perçus comme des groupes et des institutions qui rendent menacent les migrants, ou qui manifestent une indifférence coupable à leur égard.

VALEURS ACTUELLES. Les scripteurs de *Valeurs actuelles* opposent les migrants à d'autres groupes ou populations. Systématiquement, dans ces oppositions, ce sont les migrants qui tiennent le mauvais rôle. Ces groupes auxquels les migrants sont opposés sont les Français dans leur ensemble, qui mériteraient de bénéficier d'une politique familiale généreuse (VA180117), mis aussi de nombreuses femmes agressées à Cologne par des migrants (VA1808/09), les retraités, les personnels et les pensionnaires en Ehpad (Etablissement d'hébergement pour personnes âgées dépendantes), nos aînés (VA180301), le peuple (VA160128).

Que subissent les migrants. De quoi bénéficient-ils ?

LES JOURNAUX CHRÉTIENS. Dans *La Croix*, les migrants subissent plutôt qu'ils n'agissent. Ils subissent le rejet des dirigeants du FN, ils meurent par milliers en Méditerranée (C170412), on leur refuse le regroupement familial (C171505), ils sont l'objet des fanfaronnades d'un ministre italien (C180702), ils sont ignorés par l'Eglise officielle (C190701), ils subissent la construction d'un mur en Amérique (C200129), ils subissent la guerre au Moyen-Orient (C180503). Ils subissent la famine et la privation de liberté (LV160512), les bombardements (P150709), la guerre (P180712).

Dans certains courriers, ils bénéficient de l'attention de prêtres (C161128) ou d'un Cardinal (C190321), ou encore de militants chrétiens (C190701)

VALEURS ACTUELLES. Les scripteurs de *Valeurs actuelles* n'évoquent pas ce que peuvent subir les migrants, mais uniquement ce qui, serait fait en leur faveur. Les migrants y seraient l'objet d'une généreuse attention de l'Etat (allocations, accueil, logement). Certains scripteurs souhaitent que dans l'avenir ces aides soient interrompues, ou que des manifestations anti-migrants soient autorisées (VA170501.1, VA180301.1, VA190117). Les aides aux migrants sont souvent mises en parallèle avec la paupérisation de la population du pays d'accueil.

Que disent, que font les migrants ?

S'agissant des migrants, ni leur parole, ni leur culture, ni leurs pratiques de vie n'apparaissent dans les courriers périphériques, ce qui peut (en partie) s'expliquer par le fait que les migrants ne constituent pas le thème de ces courriers.

Dans les courriers périphériques de notre corpus, les migrants n'énoncent aucune parole, quel que soit le journal. Dans les journaux chrétiens, on ne trouve quasiment pas non plus d'action menée par les migrants. Dans les rares courriers où ils agissent, les migrants... migrent. Ils affluent en Grèce (C170802), ils viennent du Moyen-Orient (C180503). Ils arrivent aux « Portes de l'Europe », ils fuient les combats et les frappes aériennes (P151020). Une exception dans *La Croix* : un scripteur note qu'ils ne demandent qu'à occuper les emplois non-pourvus (C180809).

Et dans *Valeurs actuelles*, les actions attribuées aux migrants sont toutes de nature à les discréditer (viol, terrorisme, bénéfice indu d'allocations).

Une expression indirecte et implicite des appréciations.

En choisissant d'étudier les courriers périphériques, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle les appréciations portées sur les migrants pouvaient être déduites de propos dont le thème n'est pas lié directement aux migrants. En effet, selon le rôle qu'ils jouent dans le courrier qui traite d'autre chose que des migrants, ceux-ci se voient attribuer certaines caractéristiques et certaines qualités positives ou négatives.

Ces appréciations peuvent être implicites, lorsqu'elles ne sont pas énoncées formellement. Par exemple, un scripteur expose le voyage éprouvant de certains migrants entre leur pays d'origine et la France, de sorte qu'ils apparaissent ainsi, implicitement, comme des victimes d'une crise humanitaire.

Ces appréciations peuvent aussi être indirectes, lorsqu'elles doivent être déduites d'une appréciation portée sur une autre population que les migrants. Une appréciation indirecte est donc également implicite. C'est le cas, par exemple, lorsqu'un scripteur oppose les aides aux migrants et celles aux retraités pauvres qui ne reçoivent qu'une toute petite retraite. Les migrants apparaissent alors, indirectement et implicitement, comme des privilégiés. Bien entendu, s'il existe des appréciations implicites et indirectes, qui présentent un intérêt pour l'étude de la représentation des migrants, de nombreux courriers de lecteurs contiennent également des appréciations parfaitement explicites sur les migrants.

Quelle morale au sujet des migrants ?

LES JOURNAUX CHRÉTIENS. Selon de nombreux scripteurs de courriers périphériques dans *La Croix*, les Chrétiens, les Cardinaux, la France, l'Europe, ou encore le scripteur lui-même doivent assistance aux migrants. Une personne ou un groupe peut être mis en valeur parce qu'il vient en aide aux migrants : les prêtres (C161128), un frontalier qui désobéit à la loi en aidant les migrants à traverser la frontière (C181203), un lecteur de *La Croix* qui veut militer auprès des migrants (C181228), un Cardinal accusé d'avoir couvert les actes pédo-criminels, et qui bénéficie pourtant de la confiance d'un scripteur au nom du souci qu'il manifeste pour les migrants (C190321). Pour exprimer la même idée, un scripteur reproche durement à l'Eglise d'ignorer l'état de besoin des migrants (C190701).

Dans les journaux chrétiens, de nombreux courriers périphériques expriment une morale politique qui valorise certaines formes de solidarité aux migrants. Cette morale s'exprime de différentes manières, dans des propos très variés : (1) Une vision de l'économie qui place l'entreprise en son centre car elle permet la redistribution des richesses tant aux citoyens qu'aux migrants (C160901). (2) Une proposition pour que la France favorise une aide intelligente entre l'Europe et l'Afrique, pour créer des emplois en Afrique (C170905). (3) Une critique de la politique de l'UE qui n'accorde pas une aide suffisante à la Grèce qui assume seule les afflux de migrants. (C170802, C180503). (4) Une critique de la France qui compte des millions de pauvres gens, parmi lesquels « 200.000 migrants qui errent et végètent dans l'Hexagone d'année en année » (C180215). (5) Une proposition pour régulariser la situation des migrants qui occupent un emploi qui ne trouve pas

preneur (C180809). (6) Un soutien à ceux qui aident les migrants, même lorsqu'ils désobéissent à la loi, car « ce qui est légal n'est pas forcément moral » (C181203). (7) Une condamnation de l'Amérique qui élève des murs pour arrêter les migrants (C200129). (8) Une condamnation de la politique de vente d'armes de la France, qui provoque l'afflux de migrants en Europe (P180717).

VALEURS ACTUELLES. Dans les courriers périphériques de *Valeurs actuelles*, les migrants sont caractérisés par une menace ou un danger pour l'Europe, et par des privilèges indus qui leur seraient accordés. Les scripteurs exposent des problèmes économiques et sécuritaires que les migrants posent à la France, à l'Europe ; des avantages ou des privilèges indus dont ils bénéficient lorsqu'ils arrivent en France, particulièrement lorsque le scripteur compare leur situation à celle des retraités français ; ou encore des comportements dangereux ou violents des migrants en matière de salubrité, de sécurité, de probité.

Des scripteurs comparent les services rendus aux migrants avec une diminution du montant des retraites des Français (VA180301.2, VA18030). D'autres scripteurs évoquent une menace pour l'équilibre du budget de la France (VA190117), des agressions sexuelles de femmes à Cologne (VA180809), un terrorisme en puissance (VA180628.3), un problème que l'Union européenne ou l'Allemagne cherchent à nous imposer (VA160317). Les droits et les privilèges dont bénéficieraient les migrants se présentent sous différentes formes : les migrants nourris, blanchis, logés, aidés financièrement (VA180920), qui bénéficient de largesses (VA180301.2) ou d'aides onéreuses (VA190117). Un scripteur se plaint d'une attention soutenue des médias pour les migrants, et qui ignorent par ailleurs la situation des retraités (VA180712).

Dans ce journal, l'opposition à l'accueil de migrants ne s'exprime cependant pas dans les formes les plus radicales des groupes dits « vigilantistes anti-migrants » (Gardenier & Monnier, 2020) : pas d'appel au meurtre, pas de vulgarités scatologiques, pas de marques de sympathies nazies, etc.

Les migrants, population dangereuse pour les pays d'accueil ou population en danger ?

Lorsqu'il est question de migrants, il est aussi question de vulnérabilité, même si ce terme n'apparaît pas dans notre corpus. Parler des migrants, c'est, le plus souvent, parler de vulnérabilité.

Une population vulnérable est caractérisée par une faiblesse qui fait que ses membres peuvent subir un dommage tel qu'une agression, une exclusion, un appauvrissement, une précarité sociale, une maladie, un rejet social. Ces causes peuvent être selon les cas, politiques, militaires, culturelles, idéologiques, ou bien encore naturelles.

Le mot vulnérabilité vient du latin *vulnus* (la blessure) est une métaphore qui provient du champ lexical de la santé. Ce mot ne doit cependant pas être entendu comme une invitation à concevoir la vulnérabilité dans une optique naturalisée, c'est-à-dire dépolitisée (Thomas, 2008), mais simplement comme une expression qui désigne une propension à

subir un dommage. Il existe une sorte d'échelle de vulnérabilité : toute population est plus ou moins vulnérable. Cette notion est complexe et Axelle Brodriez-Dolino (2016) note que « *la vulnérabilité est universelle d'abord, puisque nous sommes tous vulnérables ; elle est potentielle (par la possible, mais non certaine, concrétisation du risque), relationnelle et contextuelle (...) individuelle (...) et enfin réversible (...)* ».

Dans notre étude, cette notion se complexifie sous un autre aspect : selon les conceptions, les projets, les préférences de ceux qui s'expriment, la vulnérabilité peut constituer un élément essentiel des discours de solidarité avec les migrants, mais aussi des discours qui expriment leur rejet. Ainsi, selon les points de vue qui s'expriment, une population pourrait être considérée comme vulnérable, ou bien comme source de vulnérabilité.

Certes, il existe d'autres populations que les migrants qui peuvent être à la fois vulnérables et sources de vulnérabilité. Ainsi en est-il, par exemple, des personnes SDF atteintes de tuberculose : leur situation les rend vulnérables (risque pour leur santé, exclusion du marché de l'emploi ou de nombreuses formes de vie sociale). Mais ces personnes sont également source de vulnérabilité en ce qu'elles sont porteuses d'une maladie transmissible et face à laquelle la médecine est aujourd'hui peu outillée, du fait des nouvelles formes de résistance aux antibiotiques.

Dans cet exemple, on s'accorde généralement sur le fait que cette population puisse être à la fois vulnérable et source de vulnérabilité, mais il en va tout autrement lorsque l'on étudie les discours sur les migrants. En effet, selon les courants politiques qui s'expriment, favorables ou défavorables à leur accueil, les migrants seront perçus comme une population vulnérable ou comme une population qui accroît la vulnérabilité des Français et des Européens. Pour chaque critère de notre grille de lecture, nous verrons que les scripteurs construisent une représentation des migrants comme vulnérables dans la presse chrétienne ou comme source de vulnérabilité dans *Valeurs actuelles*.

DEUX CORPUS QUE TOUT OPPOSE

Les courriers périphériques constituent une riche source d'informations sur les représentations des migrants.

La représentation des migrants montre que les courriers de lecteurs reprennent le plus souvent des traits stéréotypés au sujet des migrants. Ces traits diffèrent et sont le plus souvent opposés entre les représentations de *Valeurs actuelles* et celles des journaux chrétiens.

Le Tableau IV récapitule les différences importantes entre les représentations des migrants des journaux chrétiens et celles de *Valeurs actuelles*. Tandis que les scripteurs de *Valeurs actuelles* conçoivent les migrants comme une menace pour les Français et les Européens (en profitant des aides sociales, en menaçant les femmes, en commettant des attentats terroristes), ceux des journaux chrétiens les perçoivent comme une population menacée (en danger de mort, d'exploitation, de prostitution, de vie insalubre).

Dans leurs représentations des migrants, les courriers de *Valeurs actuelles* et ceux des journaux chrétiens ne parlent pas des mêmes acteurs ni des mêmes actions lorsqu'ils évoquent les migrants. Les groupes français qu'ils voient interagir avec les migrants ne sont pas les mêmes.

Valeurs actuelles et les journaux chrétiens construisent donc des représentations des migrants opposées et incompatibles. Ainsi, un extra-terrestre qui lirait ces journaux pourrait conclure que les auteurs des courriers utilisent le même terme *migrants* pour désigner deux populations radicalement différentes, bel exemple de ce qui s'apparente à un dialogue de sourds (Angenot, 2008).

Trait	Journaux chrétiens	Valeurs actuelles
Groupes similaires aux migrants	Groupes ou populations pourchassées, haïes, en grande difficulté.	Groupes qui posent à la France ou l'Europe des problèmes économiques ou sécuritaires.
Groupes opposés aux migrants	Groupes politiques d'extrême droite, responsables de l'Eglise qui ne s'engagent pas pour l'accueil des migrants	Les Français qui travaillent, les femmes agressées par des migrants, les retraités qui ont de toutes petites retraites, le peuple
Groupes qui aident les migrants	Toujours vus positivement : responsables de l'Eglise, militants, bénévoles, Secours catholique, etc.	Toujours vus négativement : la CGT, l'Etat, le pouvoir politique, l'Allemagne.
Que subissent les migrants	Le rejet de groupes ou mouvements anti-migrants, la mort en Méditerranée, le refus du regroupement familial, les diatribes d'un ministre italien, la guerre, la construction d'un mur, etc.	Rien
De quoi bénéficient les migrants	L'attention de prêtres, d'un cardinal, de militants	L'attention de l'Etat (allocations, logement, accueil)
Que disent les migrants	Rien	Rien
Que font les migrants	Ils migrent.	Ils sont responsables de viols, de terrorisme, de profits indus d'allocations
Que faire ?	Aider les migrants, aider la Grèce pour leur accueil, combattre les groupes et partis anti-migrants, investir en Afrique, régulariser les	Supprimer les allocations, ainsi que le logement, l'accueil des migrants, surveiller les frontières.

	migrants qui occupent certains emplois, soutenir ceux qui aident les migrants même lorsqu'ils commettent des actes illégaux, arrêter la vente d'armes aux pays en guerres qui provoquent des migrations.	
--	--	--

Tableau IV : Traits principaux au sujet des migrants dans les courriers périphériques des journaux chrétiens et Valeurs actuelles.

Une représentation homogène des migrants dans les journaux.

Bien que les 47 courriers aient été écrits par des scripteurs indépendants les uns des autres, nous avons aussi montré qu'une grande unité dans la représentation des migrants se dégage des courriers de *Valeurs actuelles* d'une part et de ceux des journaux chrétiens d'autre part.

Il existe aussi un accord entre les idées des courriers de lecteurs et celles de la rédaction du journal qui les publie. Cet accord est classique. Cependant, il n'est pas constant dans la presse, tel ce contre-exemple lors du référendum sur l'Europe en 2005, lorsque nombre de lecteurs ont contesté la position favorable au « oui » qui était défendue par de nombreuses rédactions (Hubé, 2008)

S'agissant des migrants, les positions idéologiques des journaux de notre corpus sont très marquées, militantes, engagées. Bien entendu, les courriers de notre corpus ne sont pas des lettres ouvertes, qui ont vocation à s'opposer ou à être indépendantes de la politique d'un journal ; ce sont des courriers *de lecteurs*, c'est-à-dire de personnes qui ont opéré un choix idéologique fort en achetant un journal dont l'identité politique ou religieuse est manifeste. Cet accord entre la politique d'un journal et les idées des scripteurs peut donc s'expliquer par le lien idéologique qui unit ces derniers au journal dans lequel ils écrivent. Comme de nombreux courriers de *Valeurs actuelles* font référence à un article paru récemment dans le journal, cet accord est également compatible avec la thèse selon laquelle un discours médiatique négatif sur les migrants peut influencer la représentation négative que s'en font certains scripteurs (Richardson, 2007: 10, cité par Spadijer, 2020).

Références

- Angenot, M., *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris: Mille et une nuits, 2008
- Bardin, L., *L'analyse de contenu*, Paris: PUF, 1993.
- Blinder, S., & Allen, W. L., *Constructing Immigrants: Portrayals of Migrants in British National Newspapers, 2010-2012*. *International Migration Review*, 50(1), 3–40, 2016.
- Brodiez-Dolino, A., *Le concept de vulnérabilité. La Vie Des Idées*, 10 pages, 2016
- Brugailles, C., & Cromer, S., *Les manuels scolaires de mathématiques ne sont pas neutres*, *Autrepart*, 3, 147–164, 2006.
- Calabrese, L., *Faut-il dire migrant ou réfugié? Débat lexico-sémantique autour d'un problème public*, *Langages*, 2(210), 105–124, 2018. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-langages-2018-2-page-105.htm>
- Calabrese, L., & Veniard, M. éd., *Penser les mots, dire la migration*. (L. Calabrese & M. Veniard, Eds.). *Academia*, 2018
- Canut, C., & Guellouz, M., *Langage et migration : état des lieux*, *Langage et Sociétés*, 3, 2018
- Doury, M., & Marcoccia, M., *Forum internet et courrier des lecteurs: l'expression publique des opinions*, *Hermès, La Revue*, (47), 41–50, 2007.
- Gardenier, M., & Monnier, A., *Atténuer la radicalité: stratégies de communication de groupes vigilantistes anti-migrants*, *Mots. Les Langages Du Politique*, 2(123), 63–78, 2020.
- Genard, J.-L., *La question de la responsabilité sous l'horizon du référentiel humanitaire*, in A. Brodiez-Dolino, I. Bultzingsloewen, B. Eyraud, C. Laval, & B. Ravon (Eds.), *Vulnérabilités sanitaires et sociales. De l'histoire à la sociologie* (pp. 41–57). Rennes: PUR, 2014.
- Hsieh, H.-F., & Shannon, S. E., *Three Approaches to Qualitative Content Analysis*, *Qualitative Health Research*, 15(9), 1277–1288, 2005
- Hubé, N., *Le courrier des lecteurs, Une parole journalistique profane?* *Mots. Les Langages Du Politique*, 87, 99–112, 2008.
- Mazzochetti, J., & Yzerbyt, V., *Crise migratoire: le discours médiatique alimente-t-il la peur des migrants?* *Sociétés En Changement*, 7, 1–8, 2019.
- Ossipow, W., & Gianni, M., *Le racisme dans l'espace public: l'exemple du courrier des lecteurs*, *Tangram*, 4, 54–56, 1998.
- Richardson, J. E., *Analysing Newspapers: An Approach from Critical Discourse Analysis*, New-York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Spadijier, S., *L'analyse du discours des journaux de presse français à propos de la crise des migrants en France*, en 2016. *French Cultural Studies*, 31(3), 230–245, 2020, <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/0957155819868963>
- Thomas, H., *Vulnérabilité, fragilité, résilience, etc. De l'usage et de la traduction de notions éponges en sciences de l'homme et de la vie*, *Recueil Alexandries*, 13, 2008.

**APPROACHING CULTURE IN ESP CLASSES THROUGH AN
UNDERSTANDING OF GENDER INEQUALITY AND DISTORTED
REALITIES IN NEIL SIMON’S “PLAZA SUITE” AND TAFFY
BRODESSER-AKNER’S “FLEISHMAN IS IN TROUBLE”**

Laura Ioana LEON

“Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy Iași
lauraileon@yahoo.com

Abstract. *Nowadays a medical student’s training should be looked at from broader perspectives that should enable them to understand their future profession in its entire complexity. Medicine is not only about putting a correct diagnosis and establishing a treatment plan as, in order for the patient to follow all the doctor’s instructions and ultimately to be healed, they have to be seen as individuals who come from a certain cultural context that will also shape some of their reactions and choices throughout the management of their disease. As foreign language teachers, we have started to see our role from a different perspective as well, overpassing the traditional boundaries that mainly saw us in charge with the transfer of the specialized vocabulary. Therefore, as part of their foreign language training, at the “Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iasi, we have started to introduce topics which deal with the field of Medical Humanities (from the philologists’ perspective, i.e. mainly dealing with the importance of fiction in the field of medicine). After presenting the way in which these aims can be achieved, the paper will show the way in which medical students can be introduced to such notions as urban culture, feminism and discrimination, the importance of knowing how to decipher narratives). The two literary works to best illustrate these ideas are Neil Simon’s play, The Plaza Suite (1969) and Taffy Brodesser Akner’s novel, Fleishman is in trouble (2019). The 50 years that separate the two literary works will show the way in which the perspective upon women has changed, touching upon other elements as well, eventually trying to emphasize the way in which such a discussion could be effective in a foreign language class with medical students.*

Keywords: *cultural studies; feminism; foreign language teaching; medical students; medical humanities;*

As part of the complex training of a medical student today, we should never overlook the vast field of Medical Humanities which has proven its benefits at prestigious medical schools around the world that chose to deal with the topic more than 30 years ago. It is undoubtedly a very good exercise that we can put into practice in the Romanian context. Though not as part of the official academic curricula, at the “Grigore T, Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iasi, such topics have started to be introduced and the students’ response (feedback) was a very good one. As we have already pointed out, this territory is quite vast and complex, therefore it has to be stated, from the very beginning, that, as foreign language teachers, the only perspective we are going to put forward for our students will be that linked to cultural studies and the way in which fiction can be used to

understand more of a people's mentality and psychology (Romanian people included – after all, most of our students will have to deal with Romanian patients). Thus, topics we already deal with are linked to way in which culture is part of the foreign language we learn. Students will have to understand that they will never reach that proficient level in a foreign language unless they begin to understand elements of the culture whose language they want to learn. At a deeper level (which has become a compulsory thing nowadays with all the globalization and people's constant moving from one cultural background to the other) foreign language acquisition is more than the mere communication seen as the exchange of words between two people. Of course, there might be instances when this will be enough in order for someone to communicate their ideas, but the proficient level that one may get to, as they learn a foreign language requires more than that. That would have in view the familiarization with important elements of culture belonging to the cultural background where the foreign language is spoken in order to be able to understand all the complexities of that particular people once you find yourself there. Little c culture (Garza, T, 2010) will help us survive for a short time in that different cultural context, while Big C Culture (Garza, T, 2010) will be the necessary tool to understand a people's mentality, if we choose to live there for a longer time (to carry out our professional activity in a different cultural background, for instance). Once our students understand these things, they are likely to cope better with the other topics which are meant to broaden their perspective upon the way in which foreign languages and the field of humanities by and large can be used as tools to better understand the medical profession. Studies have shown that those medical students who had become familiarized with such topics, developed better communication skills, became better observers and more empathetic towards their patients, while the study of fiction as such became the very access to understand people's behavior and, to a certain extent, the means to interpret the way in which our health choices are ultimately dictated by culture as well.

Thus, students' training begins with the idea of presenting culture as part of foreign language learning, a compulsory thing that would enable them to understand all the other topics. The transition towards *urban culture* should not be a difficult one at this point. Cities best combine both ideas of Big C Culture (architecture, culture, streets and museums) and little c culture (people on the streets, all the ephemera that one could experience in a city, from the way in which young people have fun and get dressed up to the way you buy a subway tickets). In the attempt to discuss urban culture with medical students, I tried to emphasize two major ideas: talking about cities is like trying to find our way, both literally and metaphorically. Little c culture seems to favor the literal meaning of the idea, as, when reading about a city or when we watch a movie, we get to "see" real places that somehow become familiar to us. Likewise, movies present life scenes that may be similar to real life scenes, the way in which people would behave / react under certain circumstances. Big C Culture definitely has in view the metaphorical meaning that one has to discover and equally be able to decipher it in the context. This is a more sophisticated exercise that they can learn to do by dealing with some fragments of books or movies carefully chosen. They will teach our students how to understand a people's mentality and psychology. Students may compare mentalities by checking two anthologies that speak about Bucharest (*Bucurestiul meu*, ed. Gabriela Tabacu, Humanitas Publishing House, 2017) or New York (*My New York, Celebrities Talk about the City*, ed. Alessandra

Mattanza, White Star Publishing, 2015), discovering the most important features that separate us from the American mentality: lack of optimism, gloomy perspective upon life, but everything in the context of a generation that was marked by communism. TV series that can be suggested or even watched during class (time is limited, of course, therefore, each time reference to study in class is made, we have in view the study of relevant fragments) are *Dash and Lilly* (directed by Fred Savage & others, 2020), *Modern Love* (directed by John Carney and others, 2019-2021) or *Only Murders in the Building* (directed by Cherien Dabis & others, 2021-). All these TV series whose plots are set in New York come with details that will surely teach our students something about this fascinating city: traditions and customs in diversity, by Christmas (*Dash and Lilly*), architecture of New York (*Only Murders in the Building*), real life as it happens (*Modern Love* – maybe it is worth mentioning the fact that all the 16 episodes of the 2 series start from the *New York Times* column that explores relationships, love, and the human connection).

There are also some very good novels that we can refer to or, depending upon the time, even choose to study in class. Their plots are also set in New York and they go through a variety of feelings and moments that will surely add to the general picture of New York. *What I loved* (2003) by Siri Hustved (who is also included in the above-mentioned anthology, *My New York. Celebrities Talk about the City*) is an intellectual novel, a novel of ideas, whose narrative voice, interestingly enough, is that of a man, Leo Hertzberg, a professor of art history. Therefore the novel will take us through art galleries (in SoHo) and universities. Likewise, David Duchovny's two novels, *Miss Subways* and *The Reservoir*, also have New York in the background. Emer (*Miss Subways*) is a woman who lives in New York and has writerly aspirations, while *The Reservoir* deals with a very recent experience, the pandemic – we see the city of New York, during lockdown, through the story of a war veteran. All these hypostases of the city will surely add to the whole picture of New York. These discussions are worthwhile as the two literary works we are going to analyze are also set in New York and, maybe, after becoming familiarized with this city, students may become more interested in the other stories set in New York, but dealing with different problems, those of gender inequality and distorted realities.

The analysis of the two literary works by Neil Simon and Taffy Bodesser-Akner is definitely a good idea if we want to introduce some new concepts. As I have already stated, the linking element with the prior discussion on urban culture is the fact that both plots are set in New York. Simon's play (all the three acts) take place in the same suite of the Plaza Hotel in New York. *Fleishman is in trouble*'s whole action is set in New York, the reader will find references to the Upper East side with all its apartment buildings, bookstores and coffee shops. Along with that students may discover some of the feminist principles with the aim to show them how discrimination works, but also how narratives should be dealt with, especially in the context of discussing this topic with medical students (a great deal of their work with the patients implies relying on patients' stories which is going to give them the main clues in establishing a correct diagnosis). A thorough study of feminist literary theories and criticism would probably be unnecessary, under the circumstances. However, students should know that it is worth revisiting those literary works written by men, in which the female point of view is filtered through the male

perspective (Neil Simon), and, at the same time, discovering those works written by female writers in order to see how they manage to describe the world still dominated by the patriarchal principles (Taffy Bodesser-Akner).

In short, feminism is both theory and political practice. One of the central principles of feminist criticism is that no account can ever be neutral. It basically seeks to expose the patriarchal practices. Partially it also refers to the movement of women who fight for their own rights, and we may also speak about the attempt to reformulate the female culture, that is to make it occupy the central position (the migration from margin to center) that has been formerly occupied by the male culture. If we are to speak about the directions of the feminist criticism, then we can mention at least three. The first one refers to the rediscovery of the works of women writers overlooked by a masculine-dominated culture. The second one centers upon the revisiting books by male authors and reviewing them from a woman's point of view, to understand how they both reflect and shape the attitudes that have held women back. Eventually, the third direction has in view the questions involving the psychological and linguistic development of women in a patriarchal or masculine-dominated culture.

Therefore some important names should be put forward, along with their theories. Simone de Beauvoir, probably the greatest feminist critic of our time, in her book entitled *The Second Sex* showed herself against the idea of the patriarchal myth of a woman, that woman is a “being rooted in nature” (Beauvoir, S, 1992, 994) but not therefore assimilable as other in nature. The myth of the mysterious otherness has justified numerous abuses: “Though men and women are indeed mysterious to each other men see the world from their point of view as absolute” (Beauvoir, S, 1992, 994). In her theories, man appears as the One to be fulfilled by projecting himself in the woman who is the Other. Certainly this relationship is shaped according to the man's definition of the “One”: “The Other is particularly defined according to the particular manner in which the One chooses to set himself up” (Beauvoir, S, 1992, 994). Therefore, the Other can be transcendental, immanent, devoted, etc. Going further, Simone de Beauvoir says that in the patriarchal societies women live only as the other, through which she has to be fulfilled (the world is wrongly divided into classes, the One and the Other): “Thus /.../ woman is other than man, and this alterity is directly felt in desire, the embrace, but the real relationship is one of reciprocity; as such it gives rise to authentic drama. Through eroticism, love, friendship, and their alternatives, deception, hate, rivalry, the relation is a struggle between conscious beings each of whom wishes to be essential, it is the mutual recognition of free beings who confirm one another's freedom, it is the vague transition from aversion to participation. To pose woman is to pose the absolute Other, without reciprocity, denying against all experience that she is a subject, a fellow human being” (Beauvoir, S, 1992, 996). The conclusion Simone de Beauvoir draws is that today women are considered the “lost sex” (Beauvoir, S, 1992, 1000), since they started to break this position of the enslaved “otherness” and behave like independent human beings, “to accept /.../ their status as autonomous individuals and their womanly destiny /.../” (Beauvoir, S, 1992, 1000). The woman is gradually becoming the One from the Other and this makes some people consider she ceased to be a “true woman” (Beauvoir, S, 1992, 1000). The process is difficult and complex: “In men's eyes - and for the legion of women who see through

men's eyes - it is not enough to have a woman's body not to assume the female function as mistress or mother in order to be a «true woman». In sexuality and maternity woman as subject can claim autonomy but to be a «true woman» she must accept herself as the Other. The men of today show a certain duplicity of attitude which is painfully lacerating to women. They are willing on the whole to accept woman as a fellow being, an equal, but they still require her to remain the inessential. For her these two destinies are incompatible; she hesitates between the one and the other without being exactly adapted to either, and from this comes her lack of equilibrium. With men there is no break between the private and public life: the more he confirms his grasp on the world in him. Whereas woman's independent successes are in contradiction with her femineity, since the «true woman is required» to make herself object, to be the Other” (Beauvoir, S, 1992, 1000).

Virginia Woolf's feminism is highly intellectual. She imagines a society in which men and women would come together in purpose and desire. It is thus that the theme of androgyny recurs in her work. She starts from the metaphor of an would-be sister of Shakespeare, extraordinarily gifted. She considers her fate to have been incredibly different from that of the great playwright. She would have never reached literary greatness, because of time, mentality, society (all these would have discouraged her). First of all, society would have expected, if at all, a rather rich countess to write than an unknown “Miss Austen” or “Miss Brontë”. Thus society imposed its first form of deviation in a woman's literary development, associating her with class rather than with genius. Mentality refers to the fact that, instead of writing from purely esthetic impulses, they started to write from bitterness, fear, and hatred against a society of men. Therefore “mentality” became a second form of deviation in the women's literature, they were forced consequently to close up and suffer and write in a room of their own. As far as time is concerned, we may say that women did not have time to create, such as is the case of Dorothy Osborne (duchess) who wrote letters only during the breaks of social (male) duties and found it ridiculous to write a book. Time became a third deviation of woman's literature. Virginia Woolf considers a literary work, particularly a novel, to be the result of opposing emotions, something from life that conflicts with something that is not life. This psychological complex is called by Woolf the integrity of the writer. A woman's literary work comes to be affected in at least one dimension, if not in all of them, by such an intruder in her artistic integrity: “And since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally this is so. Yet it is the masculine values that prevail /.../. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book, because it deals with the feelings of women in a drawing-room” (Woolf, V, 1992, 824). In conclusion in a male-made world writing for women was mainly a deviating experience, since a woman could not be true to herself.

Elaine Showalter divided feminist criticism into two types, that which is concerned with woman as a reader and that which is concerned with woman as a writer. Her concern is mainly the second category. There is a need for an articulate theory of feminist criticism, since the attacks against it are difficult to be responded in the absence of taxonomy. Waiting for Shakespeare's sister, as Virginia Woolf suggested, women still do the

secondary cultural job: editor, translator, etc. Her aim, therefore is the following one: “In this essay /.../ I would like to outline a brief taxonomy, if not a poetics of feminist criticism, in the hope it will serve as an introduction to a body of a work which needs to be considered both as a major contribution to English studies and as a part of interdisciplinary effort to reconstruct the social, political and cultural experience of women” (Woolf, V, 1992, 1225). Unlike feminist critique which manifests “angry or loving fixation on male literature” (Showalter 1227), gynocritics tends to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adopt male models and theories” (Showalter, E, 1992, 1227).

Neil Simon's play, *Plaza Suite*, is published right at the beginning of all these theories in feminist criticism. We still deal with a literary work which brings in front of us women whose voices are heard through that of a man. The first act of the play, *A Late Winter Afternoon*, brings in front of us a married couple, for 23 or 24 years (they do not finally agree on that – though there are clues in the play that would indicate the husband uses that as a technique to undermine whatever his wife says, especially everything that is connected to numbers), spending some time together in the suite of the Plaza Hotel (the same they used for their honeymoon 23 or 24 years ago; there seems to be a dilemma whether it is the same room or not, and even some disagreement on the very date of they got married). Karen Nash, the wife, is described as wearing an “expensive suit which unfortunately looked better on the model in Bendel's that in does on Karen” (Neil, S, 1970, 486). Unlike her husband who, later on will be described as looking fit and making every effort to conceal his being 50 years old, Karen is very well aware of herself. Looking in the mirror, she says, “You are definitely some old lady” (Neil, S, 1970, 489). There is a very significant moment right in the beginning of the play, when Karen, talking to room service, she introduces herself as Mrs Sam Nash: “Hello, room service? Listen, room service, this is Mrs Sam Nash” (Neil, S, 1970, 489). As they begin to talk, we can see how Sam only speaks about himself, being self-centered, not hearing his wife at all. All these are very nicely suggested by Neil Simon who manages to create a very realistic “conversation” between the two. As they go on talking separately, we tend to feel some pity for Karen who, at a certain point, offer herself to help Sam put his eyedrops, as “this is the only time Sam looks at her” (Neil, S, 1970, 507). Karen is the kind of wife who is neglected, who is unable to take a decision (when the waiter comes with the table, she is unable to take a decision on her own, so she has to check with Sam). The fact that she is the unheard voice (not only by her husband) is suggested even when the room service comes, as they are brought anchovies, which she specifically indicated not to be brought with the order.

Nonetheless, very neatly done by Neil Simon, we begin to see, by the middle of the act, a gradual change within Karen. If in the beginning she is just being ironic with Sam's forgetting to use his cologne, when Miss McCormack shows up (who is Sam's secretary and mistress - how stereotypical of them!, to use Karen's words later in the play), we can see how Karen gradually changes. From the forgetful wife, unable to remember dates and numbers, she smartly presents Sam with the disclosure of his affair: “It didn't show up on the 14:00, but I rechecked it with my own files and made the correction on 640. You know as well as I do that's code for *I'll meet you at the Piccadilly Hotel*” (Neil, S, 1970, 521). In

the end, “Despite his demeaning behavior, she remains desperate to rekindle the love they shared and to save her marriage” (Miller, D, 2022). At this level of discussion, women are still “the other”, not ready to overpass the limits imposed by the patriarchal society, though proving themselves to be equipped with the necessary tools to understand the manipulation of the patriarchal society.

The second act, *A Visitor from Hollywood*, brings in front of us two former high-school sweethearts, Jesse (now a producer in Hollywood) and Muriel (a housewife now), shows how a woman, in an unhappy marriage (though, preoccupied, up to the end of the play, to say the exact opposite) can actually cheat. The position of the woman in this second act is somehow shown as more fragile and unable to resist any temptation – if she had been happily married, why would she have come to the suite? Jesse, the Hollywood producer is nothing but a grotesque representative of the patriarchal society, considering himself the “victim” of the three women he had been married to, before: “when Jesse, painting himself as the victim of his unfaithful ex-wives, describes them as <<three of the worst bitches you’d ever want to meet>>, you may find yourself looking, on Muriel’s behalf or your own, for the exit” Green, J, 2022). It is the very fact that Muriel is unhappy in her marriage, that leads her to this affair: “Muriel is seemingly open to the idea of an extramarital affair despite the marital and maternal commitments that she frequently alludes to early on in the act. The play suggests that Muriel is in an unhappy or unfulfilling marriage, leading to her decision to pursue a high school sweetheart to remind her of a time when she was happy and fulfilled” (Jacobson, A, 2014).

The last act of the play, *A Visitor from Forest Hills*, is full of symbolism for the unheard female voice and marriage failure. However, the ending of the act does not necessarily offer any hopes that the situation will get better. Nonetheless, it is worth reading the play as it reveals a relatively old couple trying to convince their daughter to get out of the bathroom in order to attend her own wedding. Throughout the play, the bride, locked in the bathroom, does not utter a single word, while her parents, arguing outside, start to reveal their own marital issues: “*Visitor from Forest Hills* concludes the suite with an increasingly exaggerated reliance on full-out physical comedy, as parents of the bride Roy and Norma Hubley frantically try to coax their daughter Mimsey, suffering from wedding-day jitters, out of the bathroom in which she has locked herself, to go downstairs for her pricey nuptials. Roy blames his wife for their daughter’s behavior, then tries every drastic measure he can think of to get her out, but to no avail. When the bride-to-be-or-not-to-be finally reveals her concerns about the institution of marriage and her reluctance to end up like her parents, they call her fiancé Borden to talk to her. He does, and she will, in yet another laughably dated example of an erratic woman given over to the control of a man” (Miller, D, 2022). Evidently Mimsey, the daughter, does not want to become like her parents, but their parents are far from knowing how to handle the situation. The wife, Norma, is constantly afraid, especially not to be blamed for this situation. She keeps telling Roy, her husband, “Promise me you are not going to blame me!” (Neil, S, 1970, 573), and the husband keeps on referring to the money he had spent on the wedding, displaying a careless attitude towards her daughter: “Mimsey! This is your father! I want you and your four-hundred dollar wedding dress out of there in five seconds!” (Neil, S, 1970, 573). As Aileen Jacobson put it, “because their daughter, Mimsey, does not give in

to their coaxing, the couple begins to employ bullying and threats, bringing greater gravity to the situation for the young bride-to-be who continues to refuse to come out of the locked bathroom. The couple in question is representative of individuals who have yet to find a balance in their personal lives as husband and wife. In the illustration, they continue to engage in squabbles like toddlers despite the fact that they are parents to a young adult who is of legal age to be married” (Jacobson, A, 2014). Their couple’s issues are evident, nonetheless the play does not in a tone that would suggest the need for solving these problems. On the contrary, we have all the clues to believe that problems will be perpetuated with the young couple. When her fiancé appears, Mimsey follows him immediately, he just needs to say, “Cool it!” (Neil, S, 1970, 573). Mimsey will remain the same unheard voice in the marriage, though, initially, she proved the fact that she would have rejected the idea to perpetuate the unhappiness.

Unfortunately, Neil Simon’s play is still very modern and the problems revealed by the play today are still here. As Tulis McCall says, “*Plaza Suite* is not out-dated, nor does it pretend to be. This *Plaza Suite* is relevant in every way. This production directs our attention to what was: the depressing, the embarrassing and the dumb-ass of the late 1960’s. This production also reminds us of what still is. People are still clinging to empty marriages; people are still making unwise sexual choice; terrified twenty years-olds (and older) are still getting married. Simon lays it out like a buffet. Whether we partake or blow it off as irrelevant – well THAT, my friends, is on us” (McCall, T, 2022). Taffy Bodesser-Akner’s novel, *Fleishman is in trouble*, published 60 years later, is here to tell us how things have changed. Moreover, we have a female author who chooses another woman, Libby, the main character’s (Dr Toby Fleishman) former colleague in college to tell the story. Whose story do we get in Bodesser-Akner’s novel? Apparently it is the story of Toby Fleishman, a middle-aged hepatologist in New York, who discovers how unhappily married he is. His wife, Rachel, a theater agent, mother of two, has left her children with Toby, disappearing for more than three weeks, a time during which Toby struggles with the hardship of being a father to his own kids, but at the same time, discovering the dating apps which seem to be loaded with women wanting to start an affair with him. For more than half of a novel, we listen to the story told by Libby, empathizing with Toby Fleishman, who seems to have been crushed by his wife’s ambitions and impossibility to deal with the challenges of motherhood. It is surprising, however, that throughout these three weeks when Rachel is missing, Toby does not seem to worry that much. This is a time when he starts meeting his former college colleagues, Libby Epstein and Seth Morris, and dating various women he has found on dating apps. This allows him to regain the taste of independence and the feeling of being wanted. For Libby, who listens to Toby’s story, this is a time to start questioning the happiness of her own marriage, just to discover how estranged she has become to her husband. Once she reaches this point, she starts to have some perspective and re-thinks her own role at the magazine (for men!) where she worked before. As Anna Nordberg said, referring to the film adaptation, is quite relevant: “The hinge here is Libby, who in flashbacks we come to understand was a talented journalist working at a men’s magazine (referred to only as “the magazine,” but giving off strong Esquire vibes), but after 15 years feels stuck, doing well-regarded work but not getting the plum assignments—like eating live ox hearts or traveling to Cuba—that go to her male colleagues instead. When she tells her husband they only give her the

pieces “they want turned in on deadline,” my heart broke a little, because she is not saying it out of bitterness or anger. She understands, in the way you can when you’re older and possibilities start to narrow, that while she is valued, she will never be seen as the writer she knows she can be. Now a suburban mom who has left publishing, Libby cannot control the narrative of how she is perceived, and in that moment, the connection between her and Rachel blazes white-hot” (Nordberg, A, 2022). Progressively, Libby starts realizing that in her own story she has never had a voice and righteously asks herself why in Toby’s story she would not take into consideration Rachel’s version of the same story: “Why are we only hearing his point of view? We know from a conversation in the first episode that he said something awful to her the night before, but we don’t know what. We also know Rachel has deeply hurt Toby, that he has a right to his anger. But does he have a right to control the narrative so completely? This is the question that starts to creep in as the show crosses its midpoint” (Nordberg, A, 2022).

This is a turning point in the novel, but also in the movie adaption (*Fleishman is in trouble*, directed by Shari Springer & others, 2022) which, somehow, has warned us from the very beginning, by starting each episode with the upside-down image of the first scene, slowly coming back to normal. This was meant to suggest that we find ourselves into a distorted reality. From this moment on, once Libby, the female narrator, ironically enough, telling the story of a man, through his own perspective, things start to become clearer and clearer until we meet (Libby meets) Rachel (wandering through Central Park) and we get to listen to her story. There is another beautiful symbol that the author uses here, as we get Rachel’s story, we are led to understand that Libby (who is a writer) did all the effort to put things together, as Rachel, who had been through a nervous breakdown, cannot be coherent in the beginning. We witness here how a woman can reformulate and give shape to another woman’s story, being the only one able to fully understand her: “Afterward, Rachel is not okay. Toby is loving—he gets her help for the baby and encourages her to go to therapy—but Rachel’s loneliness and postpartum depression is a burning thing he doesn’t fully understand. Being alone in separate griefs is one of the hardest things you can go through in a marriage, and Rachel’s way of coping is to start her own theater agency and barrel forward professionally, never looking back. Or at least that’s Toby’s take on it. From here on out we see Rachel, at least in his memories, getting chillier, more materialistic and status-conscious, desperate for that happy family but more focused on the signifiers of that happiness, like the right schools for the kids or that house in the Hamptons, than sustaining a healthy partnership or spending quality time. Toby finds himself increasingly in opposition to Rachel’s values—a doctor who refuses to sell out to Big Pharma for a higher paycheck; an involved dad who prefers public school for his children; someone who shrinks from the alpha-dad banter at dinner parties in gleaming Park Avenue apartments. In fact, he becomes so fixated on those alpha dads as the enemy that he convinces himself Rachel is having an affair with Sam Rothberg, the top dog and Sackler-like figure at their kids’ school who’s made a fortune in painkillers” (Nordberg, A, 2022).

Another great symbol used by Taffy Bodesser-Akner is that of using the idea of “screaming” as a tool for women to be heard. Rachel, after the birth of Hannah, in order to deal with her postpartum depression, joins a survival group and, the day she is asked to

share her own experiences, she can only cry with sobs and scream. That was the only way she could share her story. Towards the end of the novel, when we learn about her elope with Sam (Miriam's husband – the mother of their kids colleagues), when she is actually left by him (as she is no fun), Rachel, not being able to relax at her massage, is suggested to go to screaming therapy. Here, as she is on the hands of the therapist, she finally manages to tell her story, speaking (screaming) up all her anxieties and fears: “She breathed up and down her body, and her breath caught practically everywhere. At first, she just yelped, but then she screamed. And then she screamed more. At first her screams were high-pitched and thin, but then, as the guy moved his hands around to indicate that her screams should originate beyond her throat in her sternum and solar plexus, she reached deeper and began making big, disgusting guttural sounds. One of the screams was for Toby. One of them was for Hannah, who had caught her desire for love and acceptance. One for Solly, who thought he was allowed to be himself in the world. One, the biggest one, was for herself, for all that she had been made to endure in life – how she'd never stood a chance, how she'd never even really been loved, Yes, that was it. She'd never really been loved. Not by her parents, not by her grandmother, not by Toby, not really.” (Bodesser-Akner, T, 2019, 372). This is the story of the modern woman, in the 21st century, still struggling to be seen and heard.

To conclude, this experiment that can be carried out with medical students may be beneficial as, besides dealing with interesting concepts such as culture and feminism (as part of their cultural training), they may also learn new techniques to approach the idea of a narrative. Getting to understand the mechanisms of deciphering the patient's story cannot but bring about excellent results in the attempt to establish a correct diagnosis, even before any other medical investigation. Likewise, these two literary works that focus on women mainly, may help them realize the importance of being aware of the outcomes of discrimination.

Références

- Beauvoir, Simone de, *The Second Sex in Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, New York, 1992.
- Berman Springer, Sheri & others, *Fleishman Is in Trouble*, https://www.imdb.com/title/tt11527058/fullcredits/?ref=tt_q1_1, 2022.
- Brodesser-Akner, Taffy, *Fleishman is in trouble*, Headline Publishing Group, London, 2019.
- Carney, John & others, *Modern Love*, https://www.imdb.com/title/tt8543390/?ref=tt_ep_ov_i, 2019-2021.
- Dabis, Cherien & others, *Only Murders in the Building*, https://www.imdb.com/title/tt11691774/?ref=nm_sr_srg_0_tt_8_nm_0_q_only%2520murders, 2021.
- Duchovny, David, *Miss Subways*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2018.

- Duchovny, David, *The Reservoir*, Akashic Books, New York, 2022.
- Garza, T.J., *Culture in Foreign Language Teaching: The Fifth Skill*, 2010, retrieved from <http://www.coerll.utexas.edu/methods/modules/culture/>.
- Green, Jesse, *Review: In "Plaza Suite" The Ghosts of #MeToo Haunt The Halls*, retrieved from <https://www.nytimes.com/2022/03/28/theater/plaza-suite-review.html>, 2022.
- Husvedt, Siri, *What I loved*, Picador, Henry Holt & Company, New York, 2003.
- Jacobson, Aileen, *Love, Fear and Anxiety in Suite 719*, retrieved from <https://www.nytimes.com/2014/06/15/nyregion/a-review-of-plaza-suite-in-northport.html>, 2014.
- Mattanza, Alessandra (ed.), *My New York. Celebrities Talk about the City*, White Star Publisher, Novara, 2015.
- McCall, Tulis, *Plaza Suite*, retrieved from <https://thefrontrowcenter.com/2022/04/plaza-suite/>, 2022.
- Miller, Deb, *The Broadway revival of "Plaza Suite" offers an antiquated look at women and marriages in the 1960s* retrieved from <https://dctheaterarts.org/2022/03/31/the-broadway-revival-of-plaza-suite-offers-an-antiquated-look-at-women-and-marriage-in-the-1960s/>, 2022.
- Nordberg, Anna, *Fleishman's Forced Perspective*, retrieved from <https://slate.com/culture/2022/12/fleishman-is-in-trouble-hulu-perspective-divorce.html#:~:text=It's%20normal%20for%20TV%20shows,it%20into%20an%20art%20form>, 2022.
- Simon, Neil, *The Collected Plays of Neil Simon*, Penguin Group, New York, 1970.
- Savage, Fred & others, *Dash and Lilly*, https://www.imdb.com/title/tt1758589/?ref=nm_sr_srg_0_tt_7_nm_1_q_dash%2520and%2520li, 2020.
- Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics, Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, New York, 1992.
- Springer, Shari & others, *Fleishman is in trouble*, https://www.imdb.com/title/tt11527058/?ref=nm_sr_srg_1_tt_1_nm_6_q_fleishm, 2022.
- Tabacu, Gabriela (ed.), *Bucurestiul meu*, Ed. Humanitas, Bucuresti, 2017.
- Wolf, Virginia. *A Room of One's Own in Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, New York, 1992.

IMAGINAIRES DE LA CRISE DANS *LA MER* DE JULES MICHELET / CRISIS IMAGINARY IN JULES MICHELET'S *LA MER*

Jihane TBINI

Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba, Tunisie
Laboratoire ATTC
jihbtini@gmail.com

Abstract : *This paper, based on the third naturalist opus of Jules Michelet, is about declining the concept of crisis. A source of extreme tension, the crisis can be transposed on several levels : ontological, epistemological and ethical. In La Mer, the crisis first takes on an accidental character that affects the surface of the sea (waves, storms, whirlpools). In addition to these manifestations of "violent water", the crisis appears, as far as sea creatures are concerned, as a corollary of evolution. Then, it is by identifying the sea with a female being that Michelet extends the menstrual crisis on a large scale. In addition to these inflections linked to meteors, to marine bestiary and to the very nature of the aquatic element, the crisis, by its etymological meaning, refers to discriminatory reasoning and turns out to be a separating device, capable of rethinking the scale of values as well as the commonly accepted categories.*

Keywords : Michelet ; crisis ; sea ; ontology ; krisis;

Michelet, qui s'adonne à l'Histoire comme à un saint ministère, marque le siècle d'une prolixité n'ayant d'égale que celle de l'exilé de Guernesey auquel il est souvent associé, à la fois par ses détracteurs et par ses thuriféraires. Auteur d'une *Histoire de France* en dix-sept tomes et d'une *Histoire de la Révolution* en sept tomes, en plus d'un grand nombre d'ouvrages, il est aussi l'auteur de célèbres préfaces (2). Il érige la France en culte suprême et devient, selon les dires de Patrick Boucheron, « Prophète de la Nation ». En ces temps troubles, un journaliste contemporain recommande vivement de lire Michelet et ose même un mot d'esprit : « Michelet, l'antidépresseur » (Kauffmann, G., 2015). Tombé en disgrâce sous le Second Empire, Michelet entreprend la rédaction d'un cycle d'histoire naturelle : *L'Oiseau* (1856), *L'Insecte* (1857), *La Mer* (1861) et *La Montagne* (1868), et semble à première vue renoncer à l'Histoire, lui trouver « un alibi ». Observant d'abord le règne animal avec *L'Oiseau* et *L'Insecte*, il tente désormais de sonder l'épaisseur minérale et aquatique des éléments dans *La Mer* et *La Montagne*. Dans ces deux derniers volumes naturalistes, il parvient, ainsi que l'affirme Paule Petitier, à une « extension maximale de la catégorie du vivant, englobant désormais la nature entière au point que l'inorganique y semble résiduel » (Petitier, P., 2021, 261).

La Mer, publié en 1861, apparaît selon Éric bordas comme « un hapax poétique dans la littérature du XIX^e siècle » (Bordas, É., 2010), « ni poème, ni traité scientifique, ni roman, ni histoire, mais un peu de tout cela » (Bordas, É., 2010). Essai que Cyrulnik serait tenté de considérer comme « une ratatouille épistémologique » (Cyrulnik, B., 2011, 41), *La Mer* de Jules Michelet se présente comme un quadriptyque (à entendre au sens de fresque en quatre panneaux) :

- « Un regard sur les mers » (point de vue de l'homme resté sur le rivage).
- « La genèse de la mer » (plongée dans les abysses comme à bord du Nautilus du capitaine Nemo).
- « Conquête de la mer » (expéditions aventureuses et grands voyages).
- « La renaissance par la mer (salut de l'homme, foncièrement terrien, par les bains de mer).

Immense vivier où grouille une infinie variété de créatures, l'essai de Michelet ferait même aimer les phoques ! (le mot est de Flaubert) : Céphalopodes gélatineux, mollusques cuirassés, mammifères géants et êtres microscopiques en constituent le bestiaire hétéroclite. « Concept molaire » (Morin, E., 1976, 155), la crise trouve résonance dans cet univers d'écume et de mucus. À l'instar de ce que propose Edgar Morin dans les prolégomènes de sa « crisologie », l'objectif de cette étude est de « mettre en crise la notion de crise » (Morin E., 1976, 149). « Grevée de multiples équivoques » (Ricœur, P., 1988, 1), la crise convoque une série de schèmes afférents dont l'origine serait médicale, voire médicinale (1). Décombrés par Ricœur, les motifs corollaires de la crise seraient les suivants : un contexte pathologique (au sens large, c'est-à-dire qui pourrait générer un malaise, une forme d'inconfort), une rupture dans le rythme temporel (se traduisant par un accès, un moment paroxystique), l'intervention d'un regard clinique et enfin le pronostic d'une issue en forme d'alternative :

Le caractère incertain et le caractère ambigu de la crise font que son issue est incertaine. Comme la crise voit le surgissement conjoint des forces de désintégration et de régénération (de « mort » et de « vie »), comme elle met en œuvre des processus « sains » (la recherche, la stratégie, l'invention) et « pathologiques » (le mythe, la magie, le rite) comme à la fois elle éveille et endort, la crise peut avoir une issue régressive ou progressive. (Morin, E., 1976, 161)

C'est donc à partir du troisième volet de la tétralogie naturaliste de Jules Michelet que la notion de crise sera interrogée, afin de montrer dans un premier temps que la crise est un accident et non une modalité essentielle de l'être. Impliquant une rupture, elle trouve son expression la plus spectaculaire dans les tempêtes et les dérèglements météorologiques de tout genre. Ensuite, la mer étant constamment assimilée à un être féminin et ses eaux à une vaste circulation de sang, la crise sera abordée en tant que corollaire du féminin, et ce à partir du motif radiant de « la femme en crise » (la crise en question est la crise menstruelle ou « sanguine » ; Michelet parle à ce propos de « crise sacrée » inscrivant la femme dans la cyclicité des rythmes naturels). Enfin, c'est la crise rendue à son acception étymologique, redevenue *krisis*, crible, passage au tamis, qui fera l'objet d'un dernier questionnement. Ce dernier point tentera d'expliquer la manière dont Michelet opère un nouveau partage au sein de la catégorie du Vivant et renégocie les frontières entre organique et inorganique.

De la crise comme accident

Michelet, rompu aux crises de l'Histoire, ne sait que trop que la crise est d'abord une affaire de rythme (3). Une violente contraction brise la linéarité du temps historique et entraîne un changement de *tempo*. Cet accès se résorbe soit par un retour à l'état antérieur, soit par la stabilisation d'un nouvel état (de même que dans son sens historique, la crise met en présence des forces conservatrices et des forces réformatrices). Ainsi, Michelet appréhende les phénomènes atmosphériques comme autant de crises. La tempête est par exemple un dérèglement temporaire, creusant les vagues et décuplant l'intensité des vents, interrompant ainsi une régularité préalable. Michelet s'attarde d'ailleurs sur ce qu'il appelle les « fluctuations de la crise équinoxiale » (Michelet, J., 1983, 91) avec ses « effroyables coups de vent » (Michelet, J., 1983, 91) et ses vagues scélérates qui exemplifient la crise en tant que moment paroxystique : un agent exogène est ainsi à l'origine des ondoiements superficiels et ce sont ces impulsions soudaines, propulsant les crêtes à des hauteurs qui peuvent être vertigineuses, que Michelet identifie comme des « accidents » :

De sa nature, [la mer] est généralement régulière, soumise à de grands mouvements uniformes, périodiques. Les tempêtes sont des violences passagères que lui font les vents, les forces électriques ou certaines crises violentes d'évaporation. Ce sont des accidents qui se passent à la surface, et qui ne révèlent nullement la vraie, la mystérieuse personnalité de la mer. (Michelet, J., 1983, 80)

Les crises, qui éclatent *ex abrupto*, n'affectent ainsi que la surface et épargnent les profondeurs, et Michelet de livrer sa « scène de tempête », expurgée de toute signification religieuse. Contingentes, ces crises se sont guères que les manifestations d'un trouble passager. De fait, l'accident ne saurait altérer la substance :

Partout où la mer est profonde, sa vie continue équilibrée, parfaitement balancée, calme et féconde, toute à ses enfantements. Elle ne s'aperçoit pas de ces petits accidents qui ne se passent qu'en haut. (Michelet, J., 1983, 80)

Michelet reprend à ce propos la métaphore de la maladie :

Juger d'un tempérament humain sur quelques accès de fièvre, ce serait chose insensée. Combien plus de juger la mer sur ces mouvements momentanés, extérieurs, qui paraissent n'affecter que des couches de quelques centaines de pieds? (Michelet, J., 1983, 80)

La poussée de fièvre évoquée s'ajoute à d'autres symptômes tels que les « spasmes », la « commotion » (Michelet, J., 1983, 79), autant de signes qui modélisent la crise en termes cliniques (Michelet, J., 1983, 79). Au moyen du tour restrictif, l'auteur circonscrit la portée de ces « pics », certes spectaculaires, mais somme toute « bénins ». Résonnant avec *La Musique* de Baudelaire qui chante « la tempête et ses convulsions », le sens dévolu au mot « crise » n'est pas sans rappeler le climax d'une symphonie wagnérienne, trouvant son

aboutissement dans le frémississement d'un *fortissimo*, d'un *tutti* orchestral, exécuté par l'ensemble des instruments.

Sur un autre plan, la crise intervient comme un foyer de tension à l'échelle individuelle, ontogénétique, l'ontogenèse étant l'étude du développement d'un seul organisme, d'un seul individu, par opposition à la phylogenèse s'occupant plutôt du développement de l'espèce. À cet effet, l'essai de Michelet, fortement nourri par les théories transformistes et évolutionnistes du siècle, passe en revue une multitude d'épopées sous-marines, comme celles de la méduse, de l'oursin ou du crabe, leur conférant une portée initiatique. Incarnant le passage « de l'*ondoyant* au *hérissé* » (Richard, J.-P., 1999, 38), l'épopée de l'oursin suit un tracé en dents de scie, où les tribulations se soldent par l'octroi de nouveaux attributs :

Dans cette vie uniforme, il y a des crises pourtant comme dans celle de l'ouvrier. La mer fuit de certains rivages. L'été, telle roche devient d'une insupportable chaleur. Il faut avoir deux maisons, une d'été, une d'hiver. (Michelet, J., 1983, 165)

Idem pour le crabe, chez qui la crise, épreuve qualifiante, a lieu « d'un coup, comme un bris de banquise, ou une explosion de volcan » (Richard, J.-P., 1999, 48). De ce fait, les crises qui ponctuent la vie de l'animal l'intiment à développer de nouvelles dispositions, actionnant ainsi le double levier de la désorganisation et de la réorganisation. Comme l'affirme Morin, « toute désorganisation accrue porte effectivement en elle le risque de mort, mais aussi la chance d'une nouvelle réorganisation, d'une création, d'un dépassement » (Morin, E., 1976, 161). La crise, comme phase de désordre, équivaut à une mise à l'épreuve et prélude à un nouveau palier d'évolution.

De la crise comme corollaire du féminin

Par ailleurs, la crise intervient à un autre niveau, et ce comme un motif genré. Michelet envisage la mer comme un être féminin, comme l'était au reste pour lui La France, mobilisant une batterie d'images quelque peu convenues, constituant ce que Barthes appelle « le féminin » (Barthes, R., 2002, 90) de Michelet, comme on parle de « bestiaire » ou de « lapidaire » : la mer comme mère (avec l'homophonie de rigueur) et comme matrice, sans compter la troublante similitude entre la lactation et les eaux écumeuses de la mer. Ces représentations sont irriguées par l'imaginaire scientifique de l'époque et acquièrent même une certaine légitimité au contact des théories faisant de la mer le berceau de toute vie. Par exemple, le neptunisme prête quelque crédit aux métaphores associant le féminin à la vie, et ce en avançant que la formation du relief se fait par sédimentation, ce processus étant à l'origine de la décantation d'un précipité qui se dépose au fond de l'océan primordial, comme au fond d'un tube à essai (7). Des études récentes adoptent d'ailleurs l'approche dite écoféministe (4) et proposent d'explorer la conjonction de la Nature et du féminin chez Michelet (5).

Pour Michelet donc la mer est d'essence féminine et cette identification va au-delà du simple genre grammatical. Au moyen d'un glissement organiciste, la mer se voit attribuer la condition biologique de femme (6), qui est un être essentiellement « crise » de par

ses ménorrhées et le rythme de ses « mues vaginales » (Barthes, R., 2002, 105). Telle une « nouvelle Mélusine » (Moreau, T., 1981, 161), la femme mue à chaque lunaison, et la mer, de par ses fluctuations, tient, selon Michelet, de la « femme pléthorique » (Barthes, R., 2002, 106). Une « sexualisation du rythme » (Roman, M., 2021) découle de cette analogie organiciste, d'autant qu'*a contrario*, l'homme est

sans crise et sans renouvellement, sans tours et retours de la faiblesse – sinon la mue insignifiante de la peau et des intestins, – l'homme ne participe qu'à un temps quotidien, nullement sidéral ; sa biologie est sans rapport avec la transmutation des grands éléments (Barthes, R., 2002, 104).

L'arythmie masculine ainsi posée, seule la femme, de par ses menstrues, est en mesure de « superposer un temps fixe au temps mouvant » (Barthes, R., 2002, 105). La mer, espace « hystérisé » (Richard, J.-P., 1999, 42) — de *hystera*, utérus — connaît elle aussi « sa crise sanguine » qui se déploie à grande envergure et apparaît comme « la forme superlative du sang » (Barthes, R., 2002, 91). Adhérent à cette analogie organiciste, assimilant la mer à une matrice naturellement sujette aux crises, Michelet prend à la lettre la lettre la vieille maxime, au reste fort misogyne, « *tota in utero* » (Plas, É., 2021, 241), lui octroyant une nouvelle expansion. Juliette Azoulai identifie pour sa part une forme de « gynécologie marine », avatar du mythe ancestral de la Vénus anadyomène (Azoulai, J., 2019). « La crise sacrée », formule employée par l'historien dans ses essais *La Femme* et *L'Amour*, série entamée parallèlement à l'entreprise des essais d'histoire naturelle, puise dans les récentes recherches en ovologie et en embryologie (Moreau, T., 1981, 156-157). Le sang, humeur chaude et épaisse, et à plus forte raison la « pléthore sanguine » (Barthes, R., 2002, 87), contrastent avec « la froideur humorale du poisson » (Richard, J.-P., 1999, 55). L'eau de mer elle-même semble acquérir de nouvelles propriétés, à rebours de ce que l'on pourrait lire dans le *corpus* hippocratique faisant de l'eau, une humeur froide et humide. Loin de céder aux facilités d'un syllogisme attendu (la femme est un être de crise / la mer est une femme / donc la mer est un être de crise), Michelet opère ce que Jean-Pierre Richard appelle un « retournement axiologique » (Richard, J.-P., 1999, 53), retournement en vertu duquel le Féminin serait moins un genre qu'une valeur.

Plus globalement, dans *La Mer*, l'assimilation est totale entre le cycle de l'eau et la circulation du sang. L'auteur affirme en effet que

[le] mouvement vital qui fait les courants de la mer, qui de l'eau salée fait l'eau douce, bientôt convertie en vapeur pour retourner à l'eau salée, cet admirable mécanisme est aussi parfait que celui de la circulation sanguine dans les animaux les plus élevés. Rien qui ressemble davantage à la transformation constante de notre sang veineux et artériel. (Michelet, J., 1983, 62)

Le double mouvement de la systole et de la diastole raccorde davantage la crise à la tension entre dilatation / contraction. Si Michelet intitule l'un de ses chapitres « Le pouls

de la mer », c'est qu'il récupère le « modèle de pulsation » (Plas, É., 2021, 250) et en fait un phénomène non pas mécanique mais biologique.

L'idée de « circulation » annonce le « *circulus* physique » (Michelet, J., 1983, 78) reliant selon Michelet toute forme de vie. Dans ce sens, Barthes explique que

pour Michelet, le sang n'est nullement un élément biologique clos, appartenant en propre à telle ou telle personne qui posséderait son sang, comme on a des yeux ou des jambes. C'est un élément cosmique, une substance unique et homogène qui traverse tous les corps, sans rien perdre, dans cette individuation accidentelle, de son universalité. (Barthes, R., 2002, 91)

Michelet, qui croit à l'unité du vivant, remet au goût du jour l'atomisme des Anciens, pour qui tout ce qui existe est le fruit d'un réagencement des mêmes particules insécables. Il est d'ailleurs baptisé « le Lucrèce romantique » (Petitier, P., Plas É., 2021, 156) et le continuisme qui sous-tend sa pensée préside à ce que Petitier considère comme un « arrangement qualitatif » (Petitier, P., 2021, 266). Dans ce *continuum*, la crise se présente assurément comme une nécessité du devenir.

De la crise comme donnée épistémologique et éthique

D'autre part, et outre ce glissement de l'élémentaire vers le génital et inversement, la crise, sous la plume de Michelet, redevient *krisis* c'est-à-dire « ce qui opère à une séparation », « ce qui renvoie à un tri », et donc « ce qui doit se trancher entre des réalités diverses et même contradictoires » (Causse, J.-D., 2013, 297). Redevenue dispositif épistémologique, la crise permet à l'historien reconverti de montrer la vie dans ce qu'il serait possible de considérer à première vue, et à tort, comme une matière inerte. L'image du crible est opérante en l'espèce : passés au crible, les différents règnes de la nature sont filtrés, y compris le règne minéral. Les mailles fines retiennent une partie, l'identifiant comme inorganique, et laissent passer le reste. Jean-Daniel Causse, chercheur, psychanalyste et théologien, ajoute que « ce travail complexe s'effectue sur le fond de quelque chose qui est d'abord mélangé, confondu, opacifié » (Causse, J.-D., 2013, 297).

Le motif du mélange est du reste récurrent dans le texte de Michelet, et à ce propos, Michel Serres file sa célèbre métaphore de la soupe : chez Michelet, la mer est une soupe primitive, « prébiotique » (Serres, M., 1974, 788), liquide primordial dans lequel trempent une série d'ingrédients. Cette soupe, il faut la remuer, la « touiller », comme au cours d'une expérimentation *in vitro*, et c'est le rôle dévolu aux courants et autres tourbillons. Serres convoque également l'image du « barattement » (Serres, M., 1974, 792), en référence à l'action de battre la crème pour en tirer du beurre : cette métaphore repose là encore sur la présence d'une matière mélangée, suivie d'une opération de séparation. « S'il y a *krisis* », affirme Jean-Daniel Causse, « c'est que la situation n'est pas celle d'un tri déjà fait, mais qui devra se faire et, donc, c'est une situation où on ne sait plus aussi clairement ce qu'on pensait auparavant être établi » (Causse, J.-D., 2013, 297). Le raisonnement crisique permet de disjoindre ce qui est uniformément conjoint et donne

naissance à des catégories distinctes et autonomes. Ainsi la crise, comme mode de raisonnement, signifie qu'il existe « un point de vacillement, une hésitation, une faille dans les savoirs constitués » (Causse, J.-D., 2013, 298).

C'est dans cette optique que, face au monde naturel, l'historien repenté connaît un moment de discernement et met en crise une somme de croyances : « et si ce que nous appelions « vie » était quelque chose de mortifère, sans que nous le sachions ? » (Causse, J.-D., 2013, 298). Pareillement, et comme faisant sienne cette posture sceptique, Michelet réinterroge les clivages : ce qui est inerte n'est pas forcément mort, ce qui est mort n'est pas forcément disparu. Tant s'en faut : la matière est vivante et la mort est régénération. La hiérarchie entre êtres supérieurs et êtres inférieurs est également revue : les puissants des mers ne sont pas les cachalots mais les minuscules rotifères, vrais bâtisseurs des océans (8), les êtres nuisibles ne sont pas les prédateurs marins, mais les hommes, comme en témoignent les scènes de chasse à la baleine, où baleiniers et harponneurs ne sont pas sans rappeler quelque épisode de Melville.

C'est donc à une réévaluation généralisée que s'adonne Michelet et cette remise en cause présente une affinité avec la pensée théologique, d'autant que la prose de Michelet est souvent associée à une forme d'exercice sacerdotal. En effet, l'argumentation théologique met en garde contre la confusion des contraires : le bien / le mal, le haut / le bas, la vie / la mort (9). Les évangiles et les textes néo-testamentaires regorgent de propos disant, en substance, que les aveugles ne sont pas les non-voyants, que les pauvres ne sont pas ceux qui vivent dans l'indigence, que les riches ne sont pas les nantis. Dans le même ordre d'idées, si les derniers sont les premiers et les premiers les derniers, c'est qu'une inversion axiologique est opérée. Michelet ne fait pas autre chose dans son essai, et c'est à une nouvelle définition du Vivant qu'il convie son lecteur. Dotée d'une « valeur *discriminante* » (Ricœur, P., 1988, 14), la crise génère un véritable chiasme logique et sémantique.

Ce souci de séparation, appliqué au monde naturel, obéit ainsi à un « impératif éthique » : opérer un tri « afin justement de ne pas donner à la mort le nom de vie et à la vie le nom de mort, de ne pas appeler mal ce qui est le bien, et bien ce qui est le mal, etc. » (Causse, J.-D., 2013, 298). Adeptes d'un nouvel évangélisme, Michelet souscrit à « une pensée théologique du jugement » (Causse, J.-D., 2013, 299) et sépare le bon grain de l'ivraie.

Conclusion

Rendant hommage à Jules Michelet dans son « Guide Michelet », Mona Ozouf explique le don qui a toujours été celui de l'historien de cumuler les contradictions et d'en venir à bout grâce, dit-elle, à « un formidable appétit de digestion et d'assimilation » (Ozouf, M., 2011, 112).

Mariant science et fiction, le troisième essai naturaliste de Michelet ne peut être réduit à une succession de marines ou de planches océanographiques. Si « le désir naturaliste, chez Michelet, avance toujours par zigzags » (Richard, J.-P., 1999, 44), la crise, comme phase de complication nécessaire, semble inhérente à « la dynamique du devenir » (Petitier, P.,

2021, 266), d'autant que Michelet annonce déjà son credo dans le deuxième opus de sa saga, *L'Insecte* : « tout est crise et constante révolution » (Michelet, J., 1890, 377).

Comme l'explique Ricœur, la notion de « crise » convoque une somme d'usages dits « régionaux » (Ricœur, P., 1988, 1-2) susceptibles d'extension. Avec *La Mer*, Michelet devient le tenant d'une conception extensive de la crise, au sens où l'entendrait Ricœur diagnostiquant une crise « généralisée » (Ricœur, P., 1988, 10). D'abord renvoyant aux accidents qui affectent la surface de la mer, puis transcendant le transitoire et le contingent, la crise se trouve corrélée au « devenir-femme » (Plas, É., 2021, 247) et n'échappe pas à une forme d'essentialisation au regard de l'analogie que Michelet établit entre la crise du flux biologique chez la femme et la circulation fluctuante du flux marin. Souscrivant à la crise comme outil discriminatoire, il procède à une réorganisation des savoirs et oppose un fin maillage aux catégories qu'il devient urgent de redéfinir (catégories naturelles, mais aussi morales), pareil en cela à Socrate et à ses trois tamis (10).

(1) La nuance réside en ceci que « le médicinal » suppose un traitement, l'administration d'un remède, donc une décision, un agir, un « après-crise ».

(2) Des voix, au reste fort malveillantes, se plaisent à dire que Michelet est un auteur dont on ne lit que les préfaces, et cette étiquette d'« auteur à préfaces », injustement réductrice, place Michelet aux côtés d'auteurs de célèbres préfaces-manifestes à l'instar de Théophile Gautier et de Victor Hugo.

(3) Voir à ce propos les études qui composent le volume *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Paule Petitier (dir.), Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010.

(4) L'écoféminisme est « mouvement hétérogène qui établit une corrélation entre la destruction des écosystèmes par le mode de production capitaliste et l'oppression des femmes par le patriarcat » (Plas, É., 2021, 239). Il naît de « la conjonction de deux luttes, écologiste et féministe » (Plas, É., 2021, 240).

(5) Philippe Muray parle même de l'« occultisme féministe » de celui qui se pâmail d'aise face aux excréments de sa petite femme : « Ce qui est obscène dans cette espèce de branlage religieux autour du cul, ce n'est ni le cul ni le branlage mais bien sûr leur enveloppement religieux, le bain de vapeur piétiste où il amollit sa propre pornographie frénétique. Sa cagoterie sensuelle. Ses tremblotes de félicité tartuffière autour d'un pauvre étron qui nage. Son air béat d'avoir découvert au fond des chiottes la nouvelle hostie des temps futurs. La boule de cristal *newlook* de l'avenir améliorable... » (Muray, P., 1999, 563-564).

(6) L'organicisme se sert de la métaphore de l'organisme pour décrire des entités *a priori* non organiques.

(7) Cette théorie a le mérite d'être en congruence avec le récit biblique : « Que les eaux qui sont sous le ciel se rassemblent en un seul lieu, et que l'élément aride paraisse. [...] / Dieu donna à l'élément aride le nom de Terre, et il appela Mers toutes ces eaux rassemblées [...] ». En géologie, le neptunisme s'oppose au plutonisme.

(8) Les rotifères sont des micro-organismes dotés d'un organe de rotation dont les sécrétions érigent des récifs.

(9) « Et si nous avions tout simplement confondu la mort et la vie ? Voilà ce qui fait la toile de fond d'une *krisis*. Après tout, peut-être que nous confondions sans le savoir ce qui fait vivre avec ce qui produit de la mort, le vivant avec le mortifère. Nous prenions peut-être l'un pour l'autre. On ne sait pas. Mais en tout cas les choses n'apparaissent plus aussi simples, ni aussi claires que jadis » (Causse, J.-D., 2013, 298).

- Plas, Élisabeth, « La « vraie fleur du monde » et « le plaisir des tyrans ». Lecture écoféministe de l'histoire naturelle de Michelet, in Paule Petitier et Élisabeth Plas (dir.), *Jules Michelet et la démocratie naturelle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, p. 239-255.
- Moreau, Thérèse, « Sang sur : Michelet et le sang féminin », *Romantisme*, 1981, n°31. Sangs. p. 151-166; doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1981.4478>
https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4478
- Richard, Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*, Éditions Gallimard, 1999.
- Ricœur, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de théologie et de philosophie* 120, 1988, p. 1-19.
- Roman, Myriam, « Nature et rythme (*La Mer, L'Amour, La Femme*) », in Paule Petitier (dir.), *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010, p. 147-157.
- Serres, Michel, « Michelet, la soupe [avec Discussion] », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Sep. - Oct., 1974, 74e Année, No. 5, Michelet (Sep. - Oct., 1974), p. 787-802, Presses Universitaires de France Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40524968>

DÉSENCHANTEMENT ET BROUILLAGE IDENTITAIRE DANS L'ŒUVRE DE Khatibi / DISENCHANTMENT AND IDENTITY BLURRING IN THE WORK OF ABDELKÉBIR KHATIBI

Said OUCHARI

Université Moulay Ismail, Maroc

s.ouchari@edu.umi.ac.ma

Abstract. *This article re-examines the work of Moroccan author Abdelkébir Khatibi in terms of disenchantment and identity blurring. The aim is to examine the manifestations and variations of this issue in Un été à Stockholm and Triptyque de Rabat, through the case of the characters Idris and Namir. While this question has been addressed in a number of earlier studies, our analysis departs from it for two reasons. Firstly, Triptyque de Rabat, a novel little known by its author, has not, to our knowledge, been the subject of in-depth reflection, with the exception of a few comments by Rachida Saïgh-Bousta. Secondly, our reading focuses more on the novels independently of the major concepts by which we often read his work.*

Keywords: *Identity confusion; disenchantment; wandering; refuge; memory; foreignness;*

Introduction

Vouloir explorer aujourd'hui l'œuvre de Khatibi peut sembler une tâche peu tentante au regard du nombre considérable d'études qui y sont consacrées. Cependant, loin d'en avoir épuisé la teneur, la pensée et l'œuvre de l'auteur marocain continuent à alimenter les débats sur des questions telles que la mémoire, l'identité et les relations interculturelles. Ce regain d'intérêt chaque fois renouvelé nous renseigne déjà sur la particularité de son approche dans l'appréhension de ces thématiques.

Trait d'union entre l'Occident et l'Orient¹, l'auteur du *Maghreb pluriel*, sait et sent la nécessité de penser au-delà des conceptions et des narrations des subjectivités originaires. C'est pourquoi, Khatibi, tout comme Jacques Derrida, se livre à une déconstruction des conceptions figées et unitaires, celles qui ne prennent pas en considération, dans leurs analyses, la complexité des processus et des articulations caractérisant les différences culturelles. S'il est considéré donc comme un écrivain postcolonial, c'est parce qu'il offre des perspectives d'analyse novatrices qui interrogent les certitudes et les préjugés tout en prônant la diversité et la complexité de l'expérience humaine.

¹ Nous faisons allusion ici à cette phrase « L'Arabe de service disait : “Je suis un trait d'union entre l'orient et l'occident, le christianisme et l'Islam, l'Afrique et l'Asie ” [...] » (Abdelkébir Khatibi, 1971 : 140).

Il faut souligner que ce travail de déconstruction n'est pas seulement l'affaire d'essais théoriques de l'auteur. Ses romans s'inscrivent également dans la même logique. En effet, ils sont un terrain d'élaboration de nouvelles stratégies de soi, de nouveaux signes d'identité. Une identité en devenir puisqu'elle est inscrite dans un perpétuel processus de négociation de la différence. Les personnages qu'il met en scène, dans *Un été à Stockholm* et *Triptyque de Rabat* portent la marque d'une double appartenance et témoignent d'un éclatement identitaire. Désenchantés puisqu'arrachés à un chez-soi dont ils ne retrouvent pas la pureté originelle, projetés dans un ailleurs où ils ne trouvent pas un point d'ancrage, les personnages Khatibiens se livrent au rêve et à l'imagination qui deviennent pour eux une sorte de refuge

Notre contribution tente donc d'examiner cet aspect identitaire dans les deux romans. Si cette question est abordée dans quelques études antérieures, notre analyse s'en éloigne pour deux raisons. D'abord, *Triptyque de Rabat*, roman peu connu de son auteur, n'a, à notre connaissance, fait l'objet de réflexion approfondie à l'exception de quelques commentaires de Rachida Saigh-Bousta (1996). Ensuite, notre lecture se penche davantage sur les romans indépendamment des grands concepts à l'aune desquels son œuvre est souvent lue.

Le désenchantement

Le désenchantement constitue une thématique importante dans les romans de Khatibi. Dépossédés de leur culture et de leur passé, les personnages que l'auteur met en scène ressentent une tristesse et une détresse qui rendent leur vie chaotique, un mal-être qui les entraîne dans un malaise existentiel. S'ils se sentent désenchantés, c'est parce qu'ils sont des êtres hybrides, dotés d'une identité en devenir. Alaeddine Ben Abdallah remarque dans ce sens :

Le désenchantement existentiel semble être le tribut de l'être hybride qui éprouve, à travers son identité en perpétuelle mutation et en permanence construction, un état de mal-être, celui d'un moi éclaté, sujet cultivé qui se revendique de partout et de nulle part à la foi [...] (Ben Abdallah, A., 2004, pp. 85-86).

Cette description sied parfaitement à Idris, personnage principal dans *Triptyque de Rabat*. Exposé à des événements aléatoires dont il ne comprend rien, livré à lui-même, Idris ne reconnaît plus les siens, non plus la ville où il a grandi. Cette brève description de la ville rend compte du clivage psychologique du personnage :

Mais que de villas rasées ! Que de nouveaux immeubles ! Dans son esprit se surimposaient deux images de la ville, celle d'un passé colonial, et qui, en une génération, s'est altéré ; et celle d'aujourd'hui, cherchant encore son équilibre. (Khatibi, A. 1993, p. 13).

On ne peut pas rester insensible aux différents contrastes contenus dans cette citation qui investit toute une opposition entre le monde moderne et le monde traditionnel. L'ancien et le nouveau se superposent et créent une société qui cherche son équilibre. Ces oppositions semblent refléter l'état du personnage vivant à la lisière de deux temporalités. Il est partagé entre un passé vis-à-vis duquel il est nostalgique et un présent, jugé insensé. Plus

loin, une scène dans le roman accentue davantage le caractère hybride du personnage. Lorsque Idris ne demande qu'un verre d'eau au serveur dans un café, ce dernier lui dit : « Partir, c'est gratuit ici. Voici la porte de droite, celle d'Orient, et voici le grand portail de la cité, à l'Ouest, vers l'Europe. » (13). De tels propos prouvent qu'Idris est tiraillé entre une culture moderne connotée ici par l'Occident et une autre traditionnelle symbolisée par l'Orient. Tout comme la ville qui peine à trouver un équilibre, le personnage se met à la quête d'un centre, d'un repère identitaire.

Cette quête n'est pas exempte de positions instables, d'idées désunies, inertes et dissociées car détachées de leur centre de gravité :

Idris s'était installé auparavant dans une vie frivole et irrégulière. Ce mode de vie cachait un échec. Il le savait sans oser l'avouer. En le disant pour lui, on peut affirmer maintenant qu'il était incapable de supporter une double vie. Incapable de fabuler, de changer vite de visage et de voix, d'improviser un mensonge, une fausse colère. (33).

L'analyse de Daryush Shayegan sur l'hybridité semble intéressante puisqu'elle nous éclaire davantage sur l'état du personnage. Pour le penseur iranien, les effets négatifs de l'hybridité font des ravages sur le plan de la pensée et de l'appréhension de la réalité. Il va plus loin en estimant qu'« [...] elles provoquent le brouillage des idées, créent des confusions de toute sorte, engendrent des mutants dangereux. » (Shayegan, D., 2003[2001], p.122). À en croire Shayegan, l'hybridité est un terrain fertile pour l'élaboration des stratégies de soi qui, à leur tour, engendrent de nouveaux signes d'identité.

Le désenchantement d'Idris s'accompagne d'un sentiment d'exil. En général, ce dernier émerge à partir du moment qu'un individu se trouve sur un autre territoire loin de son pays natal. Cependant, le cas du personnage est tout particulier puisqu'il se sent exilé au sein des siens. En témoigne sa conversation avec le gardien du cimetière : « Moi. Je suis un exilé dans cette ville. « Ici » n'a point de nom d'origine. » (Khatibi, A., 1993, p. 76). Censée être un centre autour duquel doivent tourbillonner ses actions, Rabat se transforme paradoxalement une terre quasi étrangère à ses yeux. Il ne reconnaît plus sa ville d'origine qui a perdu sa couleur locale et, suivant cette pente, elle devient un milieu asphyxiant.

Confronté à un trouble identitaire, à une sorte de crise du moi, le personnage véhicule l'image de l'individu postcolonial qui peine à se redéfinir et à refondre ses bases identitaires, lesquelles vont lui permettre de s'identifier à la société et d'y prendre place. Ce type de crise est souvent lié à une perte des repères historiques ou, plus exactement, à une désaffection de la mémoire et de l'imaginaire collectifs qui permettent de se reconnaître dans sa communauté. La détresse et le malaise d'Idris viennent alors de son incapacité à s'adapter à la discontinuité historique à laquelle sa société se heurte. Comment le personnage peut-il maintenir ses liens identitaires si les fondements traditionnels se dissolvent et s'estompent ? Il ne lui reste qu'à subir les affres de cette double vie qui le rend à la fois « perplexe et solitaire ». Tout compte fait,

l'image d'Idris dans *Triptyque de Rabat* illustre bel et bien la métaphore de « l'étranger professionnel ² », chère à l'auteur marocain. Le protagoniste serait l'équivalent de l'étranger puisqu'inscrit dans un espace de l'entre-deux :

Dans sa société même, il (l'étranger) devient une sorte d'étranger professionnel, qui doit faire le deuil de certaines certitudes et illusions de sa culture de base, afin d'entrer dans une rude épreuve, une violence transformée en un principe de tolérance. (Khatibi, A. 2004, p.196).

La situation du personnage aux prises avec l'extranéité est en somme révélatrice de l'enjeu majeur derrière l'écriture de Khatibi : traduire, à travers la fiction, les partis pris idéologiques et culturels qui sont les siens et déconstruire de ce fait tout discours d'inspiration aussi bien colonialiste que nationaliste. Si les fictions maghrébines postcoloniales ont, dans leurs tentatives de se départir du regard colonialiste, privilégié le natal par rapport à l'extra natal, celles de Khatibi, en s'inspirant notamment des écrits de Segalen et de Claude Ollier, optent pour une écriture brouillant les frontières entre le moi et l'autre. Elles réinterrogent ce que Khatibi appelle le dehors impensé par le centre. Par exemple, dans *Un été à Stockholm*, il déracine même l'écriture en situant les péripéties de son histoire sur un territoire étranger, en l'occurrence la Suède.

L'errance

La quête identitaire revient également dans *Un été à Stockholm* et prend forme dans une poétique de l'errance. Tout comme Idris, Gérard Namir est un être hybride comme en témoigne d'abord son nom qui met l'accent sur sa double appartenance, maghrébine et occidentale. Ensuite, son métier de traducteur le prédestine à être un arpenteur des cultures et des langues³. En cela, le personnage ne peut que vivre dans une sorte d'errance qui se traduit, sur le plan textuel, par des retours en arrière et des anticipations. En termes narratologiques, ces analepses et prolepses donnent à lire un récit éclaté. D'ailleurs, l'écriture khatibienne, et la structure du récit qui en découle semblent puiser de la thématique de l'errance.

Visiblement, l'activité imaginative des personnages ne manque pas d'affecter le déroulement de l'histoire. Le récit entérine l'errance qui change la disposition et l'enchaînement des événements. Les digressions, sous forme de flash-back, font légion dans le roman qui, au demeurant, devient un ensemble de micro-récits. Bref, les réminiscences viennent interrompre l'histoire principale et installer *ipso facto* une temporalité imaginaire.

² Khatibi définit ce concept en parlant de lui-même : « Je suis moi-même presque un étranger professionnel, dans la mesure où l'écriture ne me préoccupe maintenant que comme un exercice d'altérité cosmopolite, capable de parcourir les différences. » (Khatibi, A. 1987, p. 211).

³ « Neutre, je devais l'être à double : pour une politique de la neutralité et pour moi-même [...] je suis successivement moi-même, l'autre, et de nouveau moi-même [...] Moi qui suis derrière la vitre, je surveille la transparence des mots de moi à moi, de l'autre à moi, de moi à ma collègue. » (48).

En effet, dès le début du récit dans *Un été à Stockholm*, le protagoniste au bord de l'avion, lieu de passage, se livre à une rêverie. Il réfléchit sur sa situation d'étranger. Son voyage spatial va de pair avec ses méditations imaginaires. Ainsi, il se sent « [...] brusquement enveloppé d'une rêverie fugitive. Décollage en douceur ». Et le narrateur d'ajouter : « J'eus l'impression, non point de m'envoler avec l'esprit de l'avion, mais d'avoir été transporté au cœur d'une mémoire illuminée, une mémoire en devenir dans l'espace stellaire. » (Khatibi, A. 1990, p. 9). Le narrateur décrit ici ce passage du monde réel au monde onirique :

Puis je bondis presque sur place avant de tomber dans le sommeil, vite enchaîné à la vitesse des rêves. Rêves qui me donnèrent l'impression de voler d'une étoile à une autre [...] Étais-je devenu à moi-même si invisible. (17)

Il faut noter qu'*Un été à Stockholm*, roman narré à la première personne, « [...] se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation du fait même de son caractère déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente [...] » (Genette, G. 1972, p. 106). La preuve en est la forte présence de prolepses. Au bord de l'avion, Gérard Namir s'ingénie à anticiper les péripéties de son périple, les aspects de l'histoire qui sera racontée comme en témoignent ces propos : « J'attrapai quelques flocons de neige en buvant avec toi cette coupe. Toi ? Nous ? Plus tard, plus tard, plus tard. ». Juste après, Namir s'imagine déjà en train de sillonner la ville. Avant d'atterrir dans cet espace inconnu, il en explore les rues, en scrute les énigmes et en perce les secrets. Ainsi, nous lisons :

Le dernier rêve était sur ma marche solitaire à Stockholm. La neige. La neige avait cessé de tomber. Neige légère, cristalline, tapis mobile tournant avec chaque rue. Allure souple des passants [...] Je contemplais les visages, les yeux surtout, leur mouvement discret qui laissait apparaître un sous-regard, une énigme [...] (Khatibi, A. 1993, pp. 17-18).

Ces anticipations permettent au narrateur de révéler au lecteur ce qu'il aura découvert dans la ville de *Stockholm*. Bien qu'il s'agisse de simples anticipations narratives, la description qu'il fait de la ville, dans ce passage, et les détails qu'il en donne portent à croire que Namir avait déjà visité la Suède. C'est progressivement que nous nous rendons compte que les rêveries de Namir ont un caractère prémonitoire puisque nous découvrons que ces éléments divulgués sont constitutifs de l'histoire qui sera racontée tout au long du roman.

En plus de l'anticipation, il est des scènes où Namir fait des retours en arrière. Définie par Gérard Genette comme « Une achronie qui constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère, sur lequel elle se greffe, un récit temporel second, subordonné au premier [...] », l'analepse est un procédé fort présent aussi bien dans *Un été à Stockholm* que dans *Triptyque de Rabat*. Dans ce dernier, Idris se souvient de son enfance, de Rabat telle qu'elle fut d'antan. Il revoit et revit les grands moments qu'il a vécus dans les quartiers d'une ville totalement transformée. Tout comme Gérard Namir qui se voit en train de déambuler dans les rues de Stockholm, Idriss erre dans les allées de Rabat en dégustant aux plaisirs d'une enfance perdue à jamais. Pour Rachida Saïgh Bousta, une telle attitude

répond à la volonté de se détacher du présent, jugée hostile et insupportable. En d'autres termes, ce rapport nostalgique au passé traduit :

[...] une incapacité à se projeter dans l'avenir, étant donné les blocages de l'horizon. La neutralité où se confine Idris, faute de mieux, est une souffrance au quotidien et un sentiment d'injustice. Elle est donc vécue comme une retraite infligée, une solitude douloureuse [...] (Saigh Bousta, R. 1996, pp. 126-127).

Cet attachement indéfectible au passé s'explique par le refus du personnage de mener une réalité qui lui semble un fardeau. Il s'en dédouane en se construisant son propre monde où il rencontre sa femme Khadija, il revoit son quartier sous un jour favorable, c'est-à-dire tel qu'il fut dans le passé. Citons ce passage à titre d'illustration :

[...] il se (Idris) figura leur quartier natal reprendre sa forme initiale et se recomposer avec ses rues s'emboîtant les unes aux autres, autour de la mosquée, de la fontaine, de la médessa et du hammam [...] il revit en pensée leurs parents disparus. (Khatibi, A., 1993, p. 30).

On comprend dès lors pourquoi Idris n'éprouve aucune espèce d'affection pour le milieu dans lequel il vit et pourquoi il est pris dans une solitude lancinante. La façon avec laquelle il conçoit les choses est tout à fait différente de celle des gens de son entourage. Pour cette raison, le passé se présente comme un refuge. Nous retrouvons la même situation dans *Un été Stockholm*. Ainsi, lorsque Gérard Namir se promène avec Lena dans les rues de la capitale suédoise, il est soudainement pris dans un rêve, à telle enseigne qu'il a oublié la présence de son amie. Il s'imagine dans sa maison dans sa maison natale :

Soudain j'oubliai Lena et je me vis debout sur la terrasse de notre maison natale, promenant mes yeux sur l'horizon océanique... je m'asseyais sur une rosace en mosaïque où je jouais avec ma cousine, puis je ne me souviens de rien. Tout s'était évanoui. Lena, Lena, où es-tu ? (Khatibi, A. 1990, p. 90).

Nous constatons ici que le flash-back du personnage interrompt l'histoire principale qui s'arrête au moment où Namir se lance dans le rêve. Encore une fois, cette analepse met l'accent au fond sur la problématique identitaire. Outre le fait de nous éclairer sur l'enfance du narrateur, cette scène traduit la quête de Namir qui cherche un centre de gravité, un repère à même de lui assurer un certain équilibre sur un territoire étranger. Ici, nous sommes au cœur même de l'idée centrale du roman : l'éloge d'un modèle culturel et identitaire en harmonie avec les considérations de la mondialisation. Dans la perspective de Khatibi, l'individu postcolonial n'a d'autres choix que d'être planétaire, divers au sens ségalénien du terme. Et Gérard Namir a le mérite d'incarner cette figure de l'individu transculturel qui accepte ses différentes appartenances et qui négocie et renégocie ses multiples enracinements. Citons un passage où cet aspect est le mieux exprimé :

J'entrai par mégarde dans une église [...] à l'entrée, on m'avait présenté une bible et un bréviaire. Je les pris machinalement, et peut-être même m'étais-je trompé de dieu, ce jour-là. ». Mieux encore : « Près de moi, on leva la tête. Je fis de même.

On s'assit, je suivis le rite [...] à mon tour je lisais entre les lignes, si bien que ma prière involontaire fut ce chant arraché au corps des caractères [...] (128-129).

Nous voilà face à la figure du métis qui doit négocier sa différence, occuper un tiers espace et entrer dans une rude épreuve non pas d'assimilation, mais de négociation permanente. Dans ce processus d'hybridation, nous n'assistons pas à un aplanissement des différences, mais au surgissement de nouvelles formes culturelles et de nouvelles subjectivités.

Le souvenir comme refuge

Pour se libérer momentanément, du poids qui pèse lourd sur leurs vies quotidiennes, les personnages Khatibiens passent l'essentiel de leur temps dans le souvenir. Ils cultivent un rapport nostalgique au passé. En somme, les souvenirs dans les deux romans ont une bonne raison de surgir. Ils sont la manifestation d'un manque.

En effet, nous savons que le présent constitue pour Idris un temps des origines marginales, d'humiliation, d'errance et de désenchantement. Le passé, par contre, lui permet de retrouver la paix intérieure. C'est dire que, dans *Un été à Stockholm et Triptyque de Rabat*, « La nostalgie interprète [...] le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé : la nostalgie ne supporte pas de rester captif de son présent. » (Starobinski, J. 2001, p. 99). Lieu de liberté et d'émancipation, l'imagination pulvérise les limites d'une réalité asphyxiante et ouvre la voie vers un paradis perdu. C'est pourquoi, à chaque fois qu'Idris se sent assailli de toutes parts, il est pris tout de suite de vertige et se met à se rappeler son enfance. Le passage suivant est intéressant à cet égard :

Une rêverie dépressive s'empara d'Idris, toujours somnolent, il regarda à travers la fenêtre, et envahi par la nostalgie, il repensa à leur enfance passée dans la médina de Rabat. Leur quartier natal [...] c'est par de telles nuits que la médina enrichit la mémoire des enfants rêveurs, amoureux du secret. Et cette mémoire — empreintes furtives du temps-les rendait attentifs [...] il leur arrivait de veiller dans un coin pendant que la fraîcheur estivale descendait graduellement sur la ville. Une ville qui tend à s'équilibrer [...] (Khatibi, A. 1993, pp. 22-23).

La description de la médina est empreinte d'une certaine nostalgie comme en témoignent des expressions comme « des enfants rêveurs, amoureux du secret » « la fraîcheur estivale ». Nous retrouvons une situation similaire dans *Un été à Stockholm*. En effet, lorsque Gérard Namir se trouve seul dans le studio trois jours après le départ de Lena, il se présente comme un prisonnier qui attend d'être délivré. Une expression telle que « puis ce fut la délivrance » que le narrateur avance dit tout ou presque à la fois sur la dimension tragique de sa situation et sur la fonction salvatrice du rêve :

Puis ce fut la délivrance. Je fis ce rêve : je me vis adolescent, assis devant ma table de travail, dans un village de Province. C'était un jour d'été. La lumière était pure et le bleu du ciel vitriolé. (Khatibi, A., 1990, p. 148).

La lumière du passé était pure, mais celle du présent ne l'est pas. Ce n'est pas un hasard également si les mots « village » et « province » sont évoqués. Ils acquièrent tout leur sens si nous les comparons à la ville suédoise qui symbolise ici la modernité. Khatibi réactive ici la fameuse opposition modernité/tradition en la dépassant à travers la mise en scène de personnages dotés d'une identité hybride.

Parmi les autres personnes qui apparaissent dans les souvenirs d'Idris et qui lui apportent un soutien psychologique, figure en tête de liste Nafissa, un être mystérieux. D'ailleurs, le roman *Triptyque de Rabat* s'ouvre sur leur rencontre. Au moment où il est mis à l'écart par la coterie, Nafissa fait son apparition. Déjà, sur un plan onomastique, le nom de cette femme est significatif. Il renvoie, en arabe, à quelque chose de précieux et de rarissime. C'est dire son rôle en tant que femme rédemptrice qui permet de créer un pont entre Idris et son passé. Citons ce passage très parlant à cet égard :

On devient la coquille d'un ordre vide, une volonté inorganisée, sans but, sans projet. C'est pourquoi Idris était, au début de cette histoire, au plus bas de son ambition, esseulé, pour que Nafissa fût son apparition invraisemblable. Dans ses rêves, dans ses cauchemars même, il semblait raser les murs. (Khatibi, A., 1993, p. 26).

Tout la madeleine de Proust, Nafissa permet au narrateur de remonter à la source des moments de joie de son passé. Esseulé, délaissé et écrasé, Idris replonge dans les beaux souvenirs grâce à cette créature mystérieuse qui lui rafraîchit la mémoire. Tout bien considéré, bien qu'elle soit un être virtuel, Nafissa occupe une place de choix dans l'économie générale du roman. Elle est certes une femme virtuelle, voire un fantôme, mais les moments où elle fait son apparition ont un sens et nous renseignent davantage sur la situation du personnage.

Les fictions tardives de Khatibi, comme on vient de le montrer, donnent à voir des personnages vivant dans un espace de l'entre-deux. Ils témoignent d'une identité éclatée, partagée entre deux sphères culturelles différentes. Nous touchons ici à l'idée centrale autour de laquelle s'articulent la pensée et l'œuvre de l'écrivain marocain : la pratique de l'extranéité. Khatibi semble investir cette conception sur les deux plans, idéologique et scriptural. Dans une perspective idéologique, le penseur prône un modèle culturel basé sur l'aléatoire dans l'appréhension de l'altérité. En cela, il déconstruit le discours idéologique de l'Un au profit de ce que Nicolas Bourriaud nomme « Un nouvel archipel altermoderne, ce jardin de l'errance. » (Bourriaud, N. 2008, p. 213). Au niveau de l'écriture, Khatibi prêche une littérature voyageuse et déterritorialisée qui consacre l'utopie de l'internation littéraire.

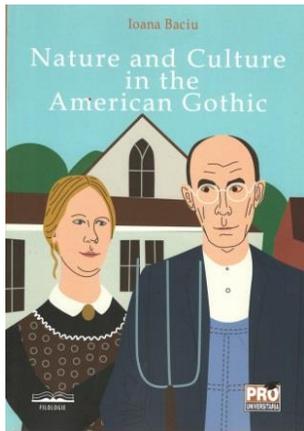
Il faut rappeler que Khatibi montre dans ses premiers textes un certain attachement à son identité marocaine et, dans une large mesure maghrébine. Pour Abdelghani Fennane, « Toute l'œuvre d'A. Khatibi porte la marque de cette double conscience. Celle de l'intellectuel engagé, enraciné, inscrit dans son propre pays et préoccupé jusqu'à la hantise par l'édification de la nation [...] » (Fennane, A., 2001). Mais Khatibi ne manque pas plus tard de cultiver une esthétique de l'ouverture sur l'ailleurs. Il a bien pris conscience qu'une

littérature centrée sur le local n'a plus de sens. La littérature ne peut que se déployer dans un monde de plus en plus globalisé. Il réactive ainsi l'héritage de ses maîtres en pensée, Victor Segalen, Jean Genet, Claude Ollier et Roland Barthes, figures dissidentes du champ littéraire.

Références

- Abdelghani Fennane, « L'utopie de l'internation littéraire » in *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial 10-11, 2011, pp. 53-65.
- Ben Abdallah, Alaeddine, « Désenchantement du monde, enchantement littéraire chez Khatibi » in Abdelouahed Mabrouk(dir.), *Hommage à Khatibi*, El Jadida : FLSHJ-UCD, CELAAN, VOL. 9, N 1 et 2, Fall., 2011, pp. 80-94.
- Bourriaud, Nicolas, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- Khatibi, Abdelkébir, *La Mémoire tatouée*, Paris : Denoël, 1971.
- Khatibi, Abdelkébir, *Triptyque de Rabat*, Paris, Noel Blandin, 1993.
- Khatibi, Abdelkébir, *Un Été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990.
- Saigh, Bousta, Rachida, *Lecture des récits de Abdelkébir Khatibi*, Casablanca : Afrique Orient, 1996.
- Shayegan, Daryush, *La lumière vient de l'Occident*, Tour-d'Aigues, L'Aube, 2003.

COMPTES RENDUS



Evagrina DÎRȚU

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași

evagrina.dirtu@academic.tuiasi.ro

Ioana BACIU, *Nature and Culture in the American Gothic*, Prouniversitaria, București, 2023

Definitely a book meant to be judged by its cover, this recent publication immediately guides the readers' expectations in the direction of classic Americana. The image of the imposing farmhouse and its stern owners posing before it depicted in Grant Wood's iconic painting, rightfully chosen for the front cover, echoes an ethos firmly built on Puritan values. Hard-work and moral structure form the basis of prosperity for the WASP (white, Anglo-Saxon, Protestant) middle-aged couple, who are undoubtedly proud of their life's work, shown off in the background and belied by the sternness of the facial expressions. Through impeccable work ethic, God-fearing conduct, outward and inner cleanliness, bounty shall come, seems to be the painting's message, conveyed through the man's bespectacled, yet piercing, gaze.

If these ideals, as American as apple pie, are so infallibly successful, there is yet the “gothic” in the painting's title that remains to be discussed (the painting's full title is “American Gothic” and dates back to 1930). The year of the artwork's completion, coupled with the man's relentless stare as he dominates the scene and his equally serious, yet smaller, wife, his pitchfork (a phallic symbol of hardwork, certainly, but also of violence, of the impromptu village gatherings fueled by mob mentality leading to lynchings) would indicate a social reality that goes beyond the neat, symmetrically framed WASP point of view to racial unrest, patriarchal mentalities and the maintenance of strict gender and racial roles.

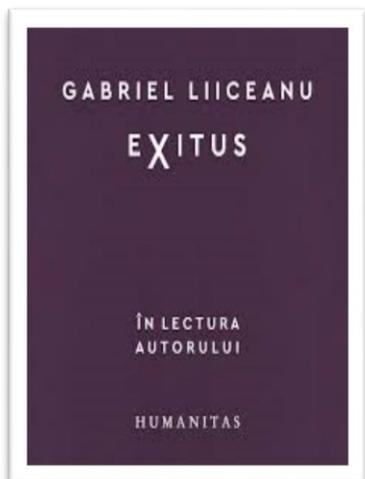
The book, thus, is also in keeping with the dual message of its front cover, given that it also discusses a sub-genre of gothic literature – the domestic gothic - approaching texts by the less known author Shirley Jackson, who devoted her work to oppression censored from the public eye and dressed up as respectability. America's pitchfork-wielding past of Grant's painting, which turns a seemingly inconspicuous family portrait into a mirror held to an entire country's idea of decency, is very similar to that of the white picket fences, quiet suburbs and rambunctious families of Jackson's short stories. The study's third chapter is entirely dedicated to this particular author, its main purpose being that of demonstrating the writer's deconstruction of the gender binary in stories such as "The Possibility of Evil", "The Honeymoon of Mrs. Smith", "The Mouse" and "Charles". The housewife mystique is certainly laid bare, as well as that of the mother or the spinster Southern Belle in the tradition of Tennessee Williams' Blanche from "A Streetcar Named Desire". Throughout its 60-odd pages, the interpretive efforts, predictably rooted in gender studies, have the merit of offering an in-depth analysis to texts by Jackson that have not been explored so carefully before, thus broadening the perspective on mid-century woman authors, of womanhood in itself (in marriage and motherhood aspects) as a gothic experience, as well as the female gothic and lastly, of the American child him/herself as gothic.

The most substantial chapter, however, is the second of the book's total of three, dedicated to what Ioana Baciú, following the cue of other scholars, calls "hysterical narratives", i.e. those belonging to unreliable narrators, whether they be male or female. The classic classroom text the entire chapter focuses on is Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper" and how the patient's female discourse competes with the medical male discourse throughout the first person narrative. The visibility of the Woman as Nature versus Man as Culture opposition in the book's title is strongest here, although it continues to be a red thread running through all chapters. The issue of the legitimacy of writing is interpreted through deconstruction theory, leading to the conclusion that Gilman's text subverts the traditional authority of medical discourse with the patient's, the always meandering meaning of patient's text (whose deteriorating sanity is apparent, but always shifting), is parallel to the "wandering uterus" explanation attributed to hysterical patients.

The riveting topic of the hysterical male is addressed by the very first chapter, whose goal is to offer an alternate interpretation to Poe's famous unreliable narrators as male hysterics. While the assertion is intriguing, the transition from the initial sub-chapter, which defines the concept of hysterical narrative by exploring its very sources in Freud's Dora case, to the discussion of Poe's main characters in subsequent sub-chapters, could be smoother. While the analyses of "The Cask of Amontillado", "The Fall of the House of Usher" and Henry James' "The Turn of the Screw" are supporting enough of the posited hysterical masculinity theory, they could benefit from being expanded upon. The first

chapter is also the shortest one, but overall it provides the necessary introduction and theoretical support for the following chapters.

Throughout its 200-odd pages, the book – a published doctoral thesis – rises to the expectations expressed on the blurb as a study meant for “students of American literature, fans of the Gothic genre, teachers, researchers and professors, gender-studies-curious readers or proper fans/experts, the general public”. Written in unpretentious language that is academic without being off-putting and supported by an extensive bibliography, it can absolutely shed enlightening perspectives on canonical (Poe, Gilman, James) and less famous writers of the gothic (Jackson) and is worth the read for those interested in new axes of interpretation for a genre that has been so resilient and has undergone so many mutations up to the present.



Mariana MANTU

Universitatea Tehnică "Gheorghe Asachi" din Iași

mariana.mantu@academic.tuiasi.ro

Gabriel LIICEANU, *Exitus*, Ed. Humanitas, București, 2023

În cea mai recentă apariție editorială a sa, Gabriel Liiceanu se îndepărtează de ipostaza filosofului, situându-se în proximitatea beletristicii, cu inserții aparținând, pe alocuri, genului diaristic și epistolar, propunând cititorului patru texte descriptive despre exitusul biografic al unor oameni cu destine intersectabile cu al său. Nu este prima încercare de acest fel a autorului, pentru că, atras din când în când de ideea de a scrie literatură, Gabriel Liiceanu ne-a oferit și texte îndreptate spre propriul eu, recognoscibil în genurile vizitate și în cartea de față. În acest sens, putem cita :*Ușa interzisă* (2002), *Scrisori către fiul meu* (2008) sau "exercițiile de umor criptic", intitulate *Ludice* (2019), o apariție inedită, o "reinventare" (după spusa însăși a autorului), o piruetă ludică, o colecție de texte care punctează ieșirea din "sfera seriosului" și demonstrează că, dincolo de abordarea existenței prin prisma filosofiei, autorul lor se poate urca, din când în când, pe "acoperișul lumii", pentru a intra în rolul unui narator și a scăpa, prin urmare, de cel al filosofului, ipostază predilectă în textele sale.

Situate la polul opus față de *Ludice*, textele volumului *Exitus* abordează o temă gravă, aceea a "ieșirii" din existență, a consumării ultimului act al vieții, cel din urmă acord al destinului, înainte de marea trecere către "dincolo". Sunt pagini în care autorul își întoarce privirea și către sine, dar mereu în raport cu întâlnirile decisive cu oamenii care i-au marcat și modelat destinul. Introspecția legată de amintiri, oameni și locuri face referire la capitolul final al vieții acestor oameni de care l-a legat și o mare prietenie, în diferitele etape ale vieții: Constantin Noica, Horia Bernea, Emil Cioran și Monica Lovinescu.

Stabilind o relație salvatoare între viață și moarte, Gabriel Liiceanu despovarează moartea de dificultatea ei, făcând-o astfel mai blândă, mai suportabilă, în esență, chiar dacă atunci când pierdem pe cineva drag, pierdem și o parte din noi înșine..

Discursul auctorial, preponderent narativ, este menținut, pe tot parcursul cărții, în tonalitatea detașată, aproape obiectivă, a observatorului implicat care își notează în detaliu faptele așa cum s-au petrecut acestea. Este o carte tulburătoare, nu numai prin subiect, ci și prin forța interioară a autorului care este martor momentelor teribile ale sfârșitului, atunci când suferința, de orice natură ar fi fost aceasta, devine copleșitoare. Astfel, nici măcar lacrimile nu mai pot aduce o eliberare, acceptată și căutată în astfel de momente. Și totuși, despre lacrimi va vorbi Gabriel Liiceanu, amintindu-și, de pildă, de ultimele clipe de viață ale lui Constantin Noica : o tulburătoare întâlnire finală cu un om aflat într-o mare suferință, o imagine descompusă a celui care îi fusese cândva mai mult decât mentor spiritual.

Mărturiile acestor patru momente de final sunt însoțite, pe tot parcursul cărții, și de considerații teoretice asupra morții, de data aceasta, autorul pășind, chiar dacă mai discret, pe tărâmul filosofiei.

Un regret constant apare în paginile cărții legat de dialogul care nu a putut fi dus până la capăt, fiind pe nedrept întrerupt de suflul rece al morții, de toate acele lucruri care nu au fost spuse, de procrastinarea care aduce după sine această stare de lucruri.

Cioran, ipohondru și obsedat de moarte încă din tinerețe, își scrie opera pe acest eșafodaj existențial ("mă gândeam la moarte chiar și când mâncam", scrie undeva el), făcându-l pe Gabriel Liiceanu să se întrebe unde ar putea exista un spațiu de intersecție între un om care a vorbit toată viața sa despre moarte și sfârșitul ca atare, eliberat de orice notă filosofică. Ultima imagine evocată de Gabriel Liiceanu, legată de moartea lui Cioran, este aceea a celebrei mansarde pariziene, o subterană dostoevskiană în fapt, locul în care filosoful și-a construit și trăit calvarul unui sfârșit dezumanizant.

Cea mai dramatică dintre cele patru povestiri ale sfârșitului este aceea a Monicăi Lovinescu: aici moartea este însoțită de sentimentul vinovației legate de tragicul destin al mamei sale. Prizonieră a unui pat în care a stat șintuită timp de patru ani, Monica Lovinescu (suferind de o boală pe care medicii nu au putut-o diagnostica) trece "dincolo", pe un drum în care obsesia (care, într-un final, i-a și distrus percepția asupra realității) recuperării, a reîntilnirii soțului și a mamei devine ucigătoare, ducând la pierderea identității. Sunt cele mai tulburătoare pagini ale cărții, pentru că reconstrucția unei punți către cei doi devine halucinatorie, iar drumul către reîntilnire nu face decât să-i frângă mintea în doua: o jumătate continua să fie lucidă, cealaltă, descompunând în totalitate intelectul, se detașează treptat de real, refuzând orice consolare și hrănindu-se dintr-o speranță ucigătoare în esența ei.

Cartea de față este, de fapt, o retrăire a morții celor patru "personaje" prezente în ea, pentru că, scriind despre dramaticele treceri în neființă, autorul își reconstituie propriul traseu existențial alături de aceștia, readucând la viață, prin amintire, destinele comune. Chiar dacă moartea este cel mai trist și nedrept capitol al vieții, textele care vorbesc tocmai

despre acest lucru se transformă, în ultimă instanță, în elogiul adus prieteniei, iubirii, echivalențele esențiale ale existenței noastre.



LES CAHIERS LINGUATEK, revue biannuelle du *Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication*, Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

LINGUATEK NOTEBOOKS, the biannual journal of the *Centre for Applied Modern Languages and Communication*, "Gheorghe Asachi" University of Iași, Romania

ISSN 2601-0313 ISSN-L 2559-7752