WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
OPOLSKIEGO

ISSN 2392–0637

Informacje o naszych książkach
można znaleźć w witrynie internetowej
www.wydawnictwo.uni.opole.pl

ISSN 2392-0637
9 772392 063000

La transgression dans la littérature française et francophone

Nº 2/2015

La transgression dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par Anna Ledwina

La Transgression
dans la littérature française et francophone

Literaport

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 2

UNIWERSYTET OPOLSKI
KATEDRA KULTURY I JĘZYKA FRANCUSKIEGO

La Transgression dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Anna Ledwina

Literaport
REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 2

OPOLE 2015

REDAKTORZY SERII
(RESPONSABLES DE LA SÉRIE)

Redaktor naczelna (Rédactrice en chef) : *Krystyna Modrzejewska*
Sekretarz Redakcji (Rédactrice technique) : *Anna Kaczmarek*

RADA NAUKOWA
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

Sylviane Coyault (Université de Clermont Ferrand)
Krystyna Gabryjelska (Université de Wrocław)
Lise Gauvin (Université de Montréal)
Krzysztof Jarosz (Université de Silésie)
Petr Kyloušek (Université de Brno)
Zuzana Malinovska (Université de Prešov)
Wiesław Malinowski (Université de Poznań)
Maria de Fátima Marinho (Université de Porto)
Michał Piotr Mrozowicki (Université de Gdańsk)
Jacques Poirier (Université de Bourgogne)
Éléonore Reverzy (Université de Strasbourg)
Dominique Triaire (Université de Montpellier)

RECENZENT TOMU
(RAPPORTEUR DU PRÉSENT VOLUME)

Katarzyna Gadomska

ADRES REDAKCJI
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

Literaport
Katedra Kultury i Języka Francuskiego
Uniwersytet Opolski
pl. M. Kopernika 11
45-040 OPOLE (PL)
literaport@uni.opole.pl

Table des matières

Avant-propos 7

Le modèle canonique transgressé et l'invention créatrice

Anna Slerca, La légende du Graal : Perceval ou la transgression manquée 11

Małgorzata Gamrat, Les transgressions artistiques dans la musique de Franz Liszt. Quelques observations sur un cycle inspiré par la poésie de Victor Hugo 21

Ramona Malita, Le roman staëlien *Corinne ou l'Italie* – un cas de transgénéricité ?. 31

Elżbieta Porada, *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau : le roman hybride . . . 41

Dina Mantcheva, Les sujets bibliques dans la dramaturgie moderniste polonaise et la transgression du modèle symboliste francophone 51

Tomasz Kaczmarek, Trangresser la transgression, ou *Le Balcon* de Jean Genet d'après Agata Duda-Gracz. 61

Krystyna Modrzejewska, Les figures de la transgression dans le drame *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès 71

Annie Urbanik-Rizk, La Représentation de la subversion et l'écriture initiatique dans *Les Météores* de Michel Tournier 81

Václava Bakešová, La transgressivité des espaces mulitpliés dans quelques romans de Sylvie Germain 91

La transgression à la femme

Monika Malinowska, La transgression de la loi et des mœurs par les jeunes filles dans la première partie du *Roman bourgeois* d'Antoine Furetière (1666) 101

Monika Janus, La transgression de l'hétéronormatif chez Renée Vivien 113

Bernard-Marie Garreau, L'œuvre de Marguerite Audoux (1863-1937) : le transfert comme mode de transgression. 121

Anna Ledwina, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Sublime, forcément sublime Christine V.* ou l'art de la transgression de Marguerite Duras 133

Magdalena Zdrada-Cok, La transgression dans le monde de l'immigration. *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leïla Sebbar, entre l'orientalisme et le féminisme 143

Agnieszka Loska, Les transgressions féministes dans l'œuvre néofantastique d'Anne Duguël 155

La recherche transgressive de l'identité à travers la quête de soi et le dépassement des interdits

Agata Sadkowska-Fidala, Barbey le Normand, Barbey décadent : de quelques transgressions aurevilliennes 165

Anna Kaczmarek, Zola transgresseur d'un tabou : le sang féminin dans *La Joie de vivre* 175

Patrycja Bobowska-Nastarzewska, Dépassement de soi-même sur l'exemple de la métonymie L'HOMME EST LE CORPS dans *Le volontaire et l'involontaire* de Paul Ricœur 185

Małgorzata Sokołowicz, *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar et le désir de transgression. 195

Simona Jișa, La transgression entre recherche de la vérité et punition dans le roman *L'attentat* de Yasmina Khadra 205

Thierry Tremblay, Théologie, athéologie, transgression : Georges Bataille. 213

Avant-propos

Le deuxième volume de la série Literaport, intitulé *La Transgression dans la littérature française et francophone*, se propose d'analyser la dialectique de la transgression, entendue au sens vaste du terme, et ses figures variées. Le sujet ainsi défini se prête à différentes pistes de lecture : générique, textuelle, sociologique, culturelle ou réceptive.

D'une part, les fluctuations de la norme se laissent étudier au niveau de l'apparition d'un courant esthétique, du point de vue de la mutation d'un genre littéraire ou, enfin, sous le prisme de la transformation d'un motif intertextuel.

D'autre part, l'écart par rapport aux règles peut être exploré en fonction des multiples constituants d'une œuvre : l'ébranlement d'un système discursif ; la distorsion d'un modèle narratif. Aussi une voie d'étude se rapporte-t-elle aux déviations d'une œuvre concrète vis-à-vis de l'esthétique à laquelle elle s'attache.

Enfin, la transgression, en tant qu'objet d'analyse, toucherait aux différents éléments (structurels ou thématiques) par lesquels un texte littéraire viole le « pacte de lecture » et bouleverse « l'horizon d'attente », pour reprendre la terminologie de Hans Robert Jauss.

La réflexion sur la transgression et ses formes diverses, véhiculée par les contributions de vingt et un chercheurs romanisants, sans prétendre à l'exhaustivité, permet d'envisager quelques axes de recherche visant différents types de transgression.

Le premier se focalise sur le modèle canonique transgressé. La subversion de celui-ci, menant à la démarche créatrice, s'explique par le refus de la conformité, en dépassant les frontières du genre (la transgénéricité), mais aussi des règles et des conventions formelles. De cette façon, l'on propose une compréhension inédite du texte par rapport aux interprétations traditionnelles (Anna Slerca). La réinvention de la norme aboutit aux transgressions artistiques, pluridimensionnelles, dans la musique, s'inspirant de la poésie (Małgorzata Gamrat), aux déviations génériques dans le roman (Ramona Malita, Elżbieta Porada), au renouvellement dans le théâtre (Tomasz Kaczmarek, Krystyna Modrzejewska), hors de toute logique et de toute morale.

Les analyses comparatives (Dina Mantcheva) concernant les modifications d'un canon littéraire sous l'emprise d'un contexte culturel ou national différent y entrent

également en jeu, de même que l'écriture initiatique (Annie Urbanik-Rizk) ou un traitement singulier du temps et de l'espace (Václava Bakešová).

Le volet suivant de la transgression aspire à montrer la femme et sa réalité. On y retrouve des images subversives des mœurs (Monika Malinowska), de l'amour (Monika Janus), de la famille (Bernard-Marie Garreau), de la condition féminine (Anna Ledwina), des normes sociales (Magdalena Zdrada-Cok) par les bouleversements du personnage littéraire (Agnieszka Loska), complexe et nuancé, s'opposant aux stéréotypes liés à sa représentation traditionnelle, et de la narration. Le problème de la transgression de l'hétéronormatif, les métamorphoses intertextuelles et la transformation des motifs fantastiques s'avèrent ainsi être des révélateurs, dévoilant, de cette manière, la *terra incognita* de la nature féminine.

La réflexion sur la vie quotidienne des représentantes du « deuxième sexe », sur leur vie psychique, liée souvent à l'angoisse ou à la folie (*l'ombre interne*), sur leur érotisme et leurs fantasmes, permet également de sensibiliser à la cause des femmes et aux relations de celles-ci avec l'autre.

Le dernier axe touche la recherche transgressive de l'identité se manifestant à travers la quête du sens de son existence et le franchissement des limites. Plusieurs exemples de la littérature véhiculent le comportement iconoclaste d'un personnage, se lançant vers des territoires non découverts, à l'égard d'un code culturel, social, national, historique ou éthique, etc. Les transgressions des interdits sociaux et familiaux (Agata Sadkowska-Fidala), du tabou (Anna Kaczmarek), de la religion (Simona Jişa), ou de l'étant (Thierry Tremblay) peuvent être considérées ici comme emblématiques. Ce dernier aspect, non négligeable, de la transgression constitue un dépassement de soi-même afin de se dominer et de comprendre le monde (Patrycja Bobowska-Nastarzewska, Małgorzata Sokołowicz). Ainsi une histoire individuelle se réfère-t-elle à l'expression de la libération.

Le présent volume met en relief la complexité de la notion de transgression et ses maintes interprétations, suivant les approches culturelle, sociologique, philosophique, postcoloniale et anthropologique.

Analysée sous un aspect individuel et collectif, concernant aussi bien la sphère privée que publique, la transgression se présente comme un moyen technique et expressif. En tant que conduite inscrite dans la nature humaine, elle correspond aux initiatives rebelles visant à créer de nouvelles valeurs.

Anna Ledwina

Le modèle canonique transgressé
et l'invention créatrice

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Anna Slerca
Università Cattolica de Milan

La légende du Graal : Perceval ou la transgression manquée

The legend of the Grail, or an omitted transgression

Abstract: As for the secrets of the legend of the Grail, the criticism has investigated the silence of Perceval, but not the silence of the King Fisherman. Now, this character must know at least some of these secrets: he can not ignore in any way that the Grail contains a host that is brought to his father, who is in the castle. His silence reveals an attitude rude and dismissive. The silence of Perceval depends on this, probably.
A contemporary novel by a British writer, Scarlett Thomas, entitled *Our Tragic Universe*, which seems to refer implicitly to the *Conte du Graal* of Chrétien de Troyes as a sub-texte, could indirectly confirm this new interpretation.

Keywords: Chrétien de Troyes, *Perceval, ou le Conte du graal*, King Fisherman, secrets of the Grail, Scarlett Thomas

L'interprétation de la légende du Graal[1] a fait couler des fleuves d'encre, et l'on peut hésiter à ajouter d'autres opinions en la matière, mais tout n'a pas été dit, bien sûr. En particulier, par ma recherche j'entends arrêter l'attention sur un personnage qui a été souvent mis entre parenthèses par la critique, sinon par ses implications

[1] Chrétien de Troyes, *Romans suivis des chansons*, M. Zink, Ch. Méla et al. éds., Paris, Le livre de poche, 1994. La bibliographie sur cet ouvrage est réellement touffue, et je renvoie pour cela au site ARLIMA (Archives de la Littérature du Moyen Age). L'étymon du mot *Graal* est le mot latin *cratis* (« osier »), par l'intermédiaire de son dérivé du latin vulgaire *gradale*, avec le sens de « natte, ou corbeille en osier ». Le mot possède plusieurs variantes en ancien français : *grael, greil, greail, grial, grasal*, *grezal* et d'autres encore. Il possède aussi des dérivés, tels que les diminutifs *grazalet, graret* (« bol, tasse »).

mythiques : j'entends parler du roi Pêcheur. Le problème qui se pose au sujet des énigmes du Graal concerne deux points essentiels. En premier lieu, la procession du Graal, avec les phénomènes mystérieux qui la caractérisent : la lance qui saigne, la lumière qui entre dans la salle avec le Graal. Et en deuxième lieu, la cause qui provoque le silence de Perceval.

En ce qui concerne le premier point, par l'oncle de Perceval, l'ermite, le lecteur connaît une explication qui le renseigne au sujet d'un point fondamental, même si elle lui laisse encore des doutes, ceci surtout parce que l'ermite ne dit rien au sujet de la lance. En effet, l'ermite affirme que le Graal, ce plat mystérieux, contient une hostie qui est portée au père du roi Pêcheur, le roi du Graal, qui depuis des années ne s'alimente que par cette hostie. Bien sûr, ceci soulève des questions : pourquoi porter une hostie dans un plat, pourquoi c'est une femme qui porte le Graal et non un prêtre, pourquoi la procession passe plusieurs fois au cours du banquet, vu que d'habitude on ne reçoit qu'une hostie par jour, pourquoi cette lumière et pourquoi le Graal est « tant sainte chose » (v. 6425), d'après les mots prononcés par l'ermite : en effet, les calices de la messe n'étaient pas considérés comme des objets à vénérer d'une manière particulière, et la corrélation en littérature avec le calice de la Cène du Christ est postérieure au *Conte du Graal* de Chrétien, comme il est bien connu. Et encore, bien sûr, pourquoi le fait de poser cette question était si important.

La question à poser concerne la personne à qui le Graal était destiné : c'est l'ermite qui l'affirme au cours de son dialogue avec son neveu : « Et quant del Graal ne seüs / Cui l'an an sert, fol san eüs » (vv. 6413-14). Le personnage de la cousine de Perceval et celui de l'ermite en soi ne sont pas sans présenter d'autres énigmes, car le lecteur voudrait savoir d'où ils tirent respectivement leur savoir, toujours à propos du Graal. Le tailloir d'argent est tout aussi bien mystérieux, puisque Perceval le voit passer parmi les objets de la procession, mais tout de suite après il est utilisé pour couper les morceaux d'un cuissot de cerf, d'après le texte : « De la hanche de cerf au poivre / Uns vaslez devant aus trancha, / Qui a soi treite la hanche a / Atot le tailleor d'arjant » (vv. 3284-87) [2].

Au sujet du deuxième point, le silence de Perceval, un problème surgit à cause du fait que le texte fournit au lecteur deux explications différentes. Alors que Perceval se trouve au château du Graal, le lecteur apprend que Perceval se sent obligé de suivre le conseil de son précepteur, Gornemant de Goort (vv. 1648-56), qui lui avait interdit de trop parler, parce que le bavardage peut être considéré comme une « vilenie » et comme un péché : « Et li vaslez les vit passer / Et n'osa mie demander / Del Graal cui l'an an servoit, / Que toz jourz an son cuer avoit / La parole au prodome sage » (vv. 3243-46). Par contre, la cousine de Perceval, le personnage que le héros rencontre en sortant du château graalien, affirme qu'il n'avait pas posé la question

[2] L'hypothèse avancée par une partie de la critique, qui affirme que cet épisode présente deux tailloirs différents ne me semble pas confirmée par le texte.

parce qu'il avait commis un péché, étant donné qu'il n'était pas revenu en arrière, bien qu'il ait vu que sa mère était tombée au sol au moment de son départ vers la cour d'Arthur : « Por le pechié, ce saches tu, / De ta mere t'es avenu, / Qu'ele est morte de duel de toi » (vv. 3593-95). Cette deuxième explication est confirmée par l'ermite, presque par les mêmes mots : « Por le pechié que tu en as / T'avint que tu ne demandas / De la lance ne del Graal » (vv. 6399-6401). La cousine et l'ermite semblent jouer le rôle d'un psychanalyste avant la lettre, du moment qu'ils donnent au sujet de cette action une interpétation que Perceval ignorait et qui ferait donc partie de son inconscient, toujours avant la lettre. Et le fait que le péché en question concerne les rapports entre le jeune héros et sa mère semble confirmer en quelque sorte ce rapprochement.

En tout cas, par mon essai je vais avancer une troisième interprétation, après les deux que l'on peut lire dans le texte, une interprétation qui à mon avis est implicite dans le texte même. Dans ce sens, j'entends mettre en pratique la théorisation d'un critique, Joan Tasker Grimbert, qui est l'auteur d'une monographie sur l'*Yvain ou le Chevalier au lion* de Chrétien[3]. Ce critique estime que les romans de Chrétien exigent que l'on n'accepte pas sans discussion les apparences et les lieux communs de la narration, qui se fonde sur une poétique de la réflexion et de la rationalisation. En d'autres mots, le narrateur brouille les pistes, déroute le lecteur avant de le guider vers la compréhension juste du texte. Une lecture entre les lignes, qui considère les aspects implicites et les sous-entendus du texte est donc souhaitable, d'après cette théorie.

Au sujet du banquet qui a lieu au château, l'on peut lire dans le texte que le roi Pêcheur reçoit le héros avec des marques d'honneur : « Puis se rassist lez le seignor, / Qui li portoit mout grant enor » (vv. 3185-86). Mais cette affirmation est contestable du point de vue implicite, et je vais expliquer pourquoi. Voici d'abord en quelques mots une analyse du contenu de cet épisode. Perceval quitte Blanchefleur dans l'intention de revoir sa mère, et il rencontre un fleuve sur lequel deux personnes, qui se trouvent dans une barque, sont en train de pêcher. Le lecteur apprend par la suite de la narration que l'un d'eux est le roi Pêcheur, et c'est bien ce roi qui invite Perceval dans son château pour le soir. Une fois arrivé, le héros trouve le roi assis sur un lit. Le banquet que ce dernier lui offre est somptueux, mais des phénomènes étranges se manifestent : une porte s'ouvre et des personnages entrent, portant des objets. Un valet apporte une lance : une goutte de sang coule sans interruption de la pointe de cette lance. Deux autres valets portent chacun un chandelier, et les suit une demoiselle qui porte un plat d'or, un « Graal » : c'est juste en ce moment qu'une clarté extraordinaire apparaît dans la salle. La procession se compose encore d'une autre demoiselle qui porte un tailloir d'argent. Ce groupe de personnages passe plusieurs

[3] *Cf.* J. Tasker Grimbert, *Yvain dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans le « Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1988.

fois devant les convives, en sortant par une porte différente de celle par laquelle ils sont entrés. Perceval n'ose pas demander « del Graal cui l'an an servoit » (« au sujet du Graal, à qui on le servait », v. 3245), et il renvoie cette décision au matin suivant ; mais le lendemain, le château est désert.

Pour en venir au rôle du roi Pêcheur, il faut que le lecteur essaye de se placer du point de vue de ce personnage. La critique s'est souvent interrogée sur le silence de Perceval, bien sûr, de même que sur le silence de sa mère, qui ne lui raconte l'histoire de sa famille qu'au moment de son départ, et encore sur le silence du roi Arthur, dans une scène qui semble être en quelque sorte une anticipation de la scène qui a lieu au château du Graal. En effet, Arthur est réduit au silence par l'agression d'un chevalier inconnu, le Chevalier Vermeil, qui l'avait menacé de lui contester la possession de tous ses biens, et qui, saisissant la coupe de ce roi, en avait versé le vin qui y était contenu sur la reine Guenièvre : et cette coupe, il l'avait emportée (vv. 922 ss.). Dans ce cas, l'énigme consiste dans le fait que le roi ne réagit en aucune manière vis-à-vis de cette situation fâcheuse, et que Perceval le trouve assis à table, silencieux. Le silence, la coupe : autant d'éléments qui se trouvent être corrélés à la procession du Graal. Mais justement, c'est le roi qui se tait, et non le jeune protagoniste du roman. Le silence d'Arthur anticipe donc le silence de Perceval, mais aussi et en premier lieu, peut-être, le silence du roi Pêcheur. Le moment est venu de m'en occuper.

Or, ce roi connaît les secrets du Graal : en effet, il ne pouvait ignorer nullement que son père se nourrissait d'une seule hostie par jour, car son père logeait dans une chambre qui se trouvait juste à côté de la salle du banquet. Il aurait pu, je dirais même qu'il aurait dû, fournir une explication au jeune « valet » qui était son hôte, et éventuellement aux autres convives (au fait, le texte ne fait allusion à aucun autre convive). Ou tout au moins, il aurait dû s'excuser de ne pas pouvoir le faire. Son attitude est négationniste, en quelque sorte, ou du moins indifférente : il choisit tout simplement d'ignorer tous les phénomènes extraordinaires qui se déroulaient sous les yeux des assistants. Et pour quelle raison ? Le texte ne fournit aucune explication à ce sujet.

Donc, par son omission le roi Pêcheur fait montre d'une attitude que je pourrais définir comme étant discourtoise. Ce n'est pas tout. Le texte renseigne le lecteur sur le fait que les personnages de la procession du Graal entrent par une porte, qu'ils passent plusieurs fois devant les convives, et qu'ils sortent par une autre porte. Or, l'on sait que d'habitude ce genre de plat était utilisé pour porter des aliments, des poissons en particulier : donc, théoriquement les convives étaient légitimés à croire que ce plat leur était destiné. De là leur déception possible, et de là aussi l'action discourtoise du maître du château. On ne fait pas passer un plat sous le nez des invités pendant un repas sans en offrir le contenu, ou bien sans s'excuser de ne pas pouvoir le faire : c'est là l'un des principes du code de la bonne éducation.

Et le silence de Perceval ? Toute réflexion faite, il est possible d'affirmer que ce silence est bien provoqué par le comportement du roi Pêcheur, un comportement qui va contre les règles de la bonne éducation et de la civilité. Perceval se trouve en

effet devant un dilemme : se taire, ou bien poser une question, mais cette question aurait révélé la discourtoisie de son hôte, ceci parce que celui-ci aurait dû en parler le premier, sans aucun doute.

La citation d'un roman contemporain pourrait confirmer en quelque sorte cette interprétation. L'auteur est une écrivaine anglaise, Scarlett Thomas, et le titre est le suivant : *Our Tragic Universe*[4]. Le fil rouge du contenu de ce texte est la présence – une présence plutôt imaginaire que réelle – du surnaturel dans la vie de tous les jours.

L'histoire est soi-disant autobiographique, elle raconte la vie de la protagoniste, dont le nom est Meg Carpenter, son enfance, sa rencontre avec Christopher, son partenaire, sa vie sociale et professionnelle. Meg travaille pour une maison d'édition et elle rédige des romans appartenant à un genre populaire. Elle fréquente une amie, Libby, et elle suit de loin la carrière d'actrice d'une autre amie, Rose Cooper. Ce dernier personnage lui avait raconté entre autres que sa famille croyait avoir été la victime d'un 'Poltergeist', ceci à cause de quelques phénomènes exceptionnels qui l'avaient affligée, et qui avaient duré un certain temps.

La famille de Christopher traverse une crise : le père de Christopher, qui est veuf, a noué un nouveau lien avec une jeune femme et il voudrait vivre avec elle, mais Christopher s'y oppose. Par contre, Meg est favorable à cette décision. Ce désaccord provoque finalement la séparation entre la protagoniste et son partenaire.

Une brouille met aux prises Meg avec un couple, Frank et Vi, auquel elle était liée d'amitié. Meg parvient à récupérer ce rapport au cours d'un épisode assez particulier. Un philosophe dont le nom est Kelsey Newman avait été invité pour tenir une conférence, et un habitant du lieu, dont le nom est Tim, affirme qu'un monstre, un loup énorme avait dévoré ce philosophe devant ses yeux. Meg s'unit à ses amis Frank et Vi pour prêter du secours au pauvre Tim, choqué par cette hallucination. Au fait, le lecteur apprend que le conférencier avait été tout simplement mordu par un chien[5].

Encore à propos d'une rationalisation possible, Frank, l'un des amis de Meg, raconte un épisode de son enfance qui semble posséder une valeur symbolique : des poissons rouges qui vivaient dans l'étang du jardin de sa famille avaient disparu, mystérieusement. D'abord, sa famille avait postulé la présence d'un 'Poltergeist', mais on avait découvert bientôt qu'il s'agissait d'une tromperie ludique mise en scène par la sœur même de Frank[6]. L'évocation de ce souvenir suggère implicitement au lecteur que la série des phénomènes 'surnaturels' dont la famille de Rose avait souffert pourrait recevoir également une explication rationnelle.

---

[4] S. Thomas, *Our Tragic Universe*, Boston-New York, Mariner Books, 2011 (Première éd., Édition de l'auteur, 2010) ; trad. italienne par C. De Caro (*Il nostro tragico universo*, Roma, Newton & Compton, 2011). Mes citations sont tirées de l'édition des Mariner Books. Scarlett Thomas a rédigé plusieurs romans de succès, qui ont été traduits en plusieurs langues (*In Your Face, Seaside, Bright Young Things*, *PopCo*, *The End of Mr. Y*, et d'autres encore). Elle enseigne 'Creative Writing' à l'Université du Kent.

[5] *Cf.* S. Thomas, *Our Tragic Universe*, *op. cit*., p. 368.

[6] *Ibidem*, pp. 387-388.

La conclusion de l'histoire concerne une sorte de faillite de la protagoniste : Meg ne parvient pas à écrire un grand roman, comme elle le souhaitait et Rowan, l'homme dont elle est tombée amoureuse et qui est marié, ne veut pas se résoudre à quitter sa femme. Cependant, cette faillite relative de la protagoniste est présentée dans le texte comme une possibilité de changement vers une existence plus authentique.

Au cours de ma lecture, j'ai cru reconnaître dans ce roman la présence du texte graalien de Chrétien au niveau du sous-texte. Par exemple, l'on peut citer un épisode concernant la protagoniste et son amie Rose Cooper, à l'époque de leur enfance. Une famille, les Cooper, s'était installée dans l'appartement à côté de celui de Meg. Des phénomènes mystérieux commencent à se produire : pendant la nuit on entend des bruits, comme des objets jetés à terre. La cause de ces bruits est inconnue à la famille de Meg, et ses parents se posent des questions à ce propos : « My mother and my father had long conversations about the noises next door. Should they say seomething to the Coopers or not ? If they did, would it embarras them ? Would they be seen as interfering ? »[7]. Finalement la question n'est jamais posée. Le thème du Graal est peut-être là : le contexte est tout à fait différent, l'époque est moderne, mais une certaine analogie existe, au niveau hypothétique. Dans la suite du texte, le lecteur apprend qu'il s'agissait de la manifestation d'un 'Poltergeist', d'après l'interprétation de la famille qui en était la victime, les Cooper. Ce qui est à souligner à propos de mon point de vue est le fait que la question n'est pas posée aux Cooper à cause de deux raisons : la crainte des parents de Meg d'être considérés comme des indiscrets, des personnes impolies, mais aussi leur crainte de mettre dans l'embarras les personnages concernés.

Simple coïncidence, peut-être : mais dans les toutes premières pages du texte, l'on peut lire un autre passage où une thématique du *Conte du Graal* pourrait être traitée également. Il s'agit du thème de l'indifférence de Perceval vis-à-vis de sa mère : dans ce cas, l'indifférence concerne les rapports entre Meg et Christopher. Le couple vient d'avoir une querelle de ménage, et Meg décide de sortir seule : « I put on my anorak and my red wool scarf and left without saying anything else ; I didn't even turn back when I heard Christopher's box of nails fall on the floor, although I knew I should have done »[8].

En ce qui concerne toujours le roman contemporain qui a arrêté mon attention, je fais remarquer que le personnage dont le nom est Rowan pourrait jouer en partie le même rôle que le roi du Graal. Meg rencontre son ami Rowan pour la deuxième fois dans le texte alors que ces deux personnages se trouvent par hasard ensemble dans un ferry : à comparer, toute différence gardée, avec la rencontre entre Perceval et le fils du roi du Graal, qui se trouvait dans une barque[9]. Meg, qui est amoureuse

[7] *Ibidem*, p. 128.

[8] *Ibidem*, p. 5.

[9] *Cf. Ibidem*, pp. 138-147.

de son ami, lui propose de fixer un rendez-vous dans un restaurant. Donc, il y est question d'une invitation à un repas commun, même si les rôles sont renversés par rapport au roman de Chrétien, puisque ce n'est pas Rowan qui formule l'invitation.

De plus, la protagoniste et Rowan se rencontrent une troisième fois chez des amis de Meg, où ils sont invités pour un dîner : leurs hôtes sont Libby et son mari, Bob. Ce repas possède des liens thématiques avec le banquet de Perceval au château du Graal. Tout d'abord, Meg se rend compte à cette occasion que Rowan est bien l'oncle de Bob, ce qu'elle ignorait jusqu'à ce moment[10], et Perceval reçoit lui aussi la révélation que le roi du Graal est son oncle, au cours de son dialogue avec l'ermite.

Un autre point mérite de recevoir une citation. La discussion qui se déroule le soir même autour de la table concerne entre autres la théorie philosophique élaborée par Kelsey Newman, un personnage inventé par l'auteur. Cette théorie envisage la possibilité de l'immortalité après la fin du monde. L'immortalité du genre humain serait obtenue par une sorte de fusion avec le « point Oméga », un point où toute l'énergie du monde actuel est censée être concentrée, et qui est défini comme une représentation de Dieu. Conrad, le père de Bob, qui est l'un des convives, participe à cette discussion. Meg ayant affirmé qu'il devrait y avoir une sorte de fusion entre tous les êtres humains au moment de la formation de ce monde nouveau éternel, et Rowan ayant observé que chaque individu devrait devenir omniscient à partir de ce moment même, Conrad affirme au terme de cette discussion, s'adressant en particulier à Meg, qu'elle pourra rejoindre en ce moment la fusion avec Dieu[11] : « And then you would have merged with God ». Et c'est bien le thème de l'union, de la 'communion' avec la divinité qu'il faut souligner, puisqu'il concerne évidemment l'un des thèmes principaux de l'épisode du banquet graalien, même s'il ne faut pas oublier que ce concept est utilisé par l'auteur anglais dans un sens métaphorique et hypothétique.

Pour continuer, je fais remarquer que la deuxième partie du *Conte du Graal*, qui traite les aventures de Gauvain, met en action une sorte de double de Perceval. Un double au positif, puisque Gauvain réussit là où Perceval a échoué entre autres : il retrouve sa mère[12]. Les analogies entre ces deux personnages sont réellement nombreuses, et en voici une liste, à titre d'exemple :

– Gauvain rencontre une demoiselle assise, qui tient le corps d'un chevalier dans ses bras (v. 6550 ss.), parallèlement à Perceval, qui rencontre sa cousine dans une situation semblable, en sortant du château du Graal (v. 3429 ss.).

---

[10] *Cf. Ibidem*, p. 249.

[11] *Cf. Ibidem*, p. 256.

[12] Le personnage de Gauvain est considéré parfois d'une manière négative par la critique, qui lui préfère souvent le personnage de Perceval. Per Nykrog est d'un avis différent. Selon lui : « Une analyse moins prévenue le montre agissant avec discrétion et dans un esprit continuellement charitable […] Cette ligne de pensée mène à une hypothèse apparamment paradoxale : ce serait Gauvain qui personnifierait le chevalier idéal selon le conte » (*Chrétien de Troyes, romancier discutable*, Genève, Droz, 1996, p. 219).

– Gauvain rencontre lui aussi un nautonier, un batelier qui l'invite chez lui et qui lui offre un repas magnifique (v. 7371 ss.), et ceci évoque de près la rencontre entre Perceval et le roi Pêcheur.

– Les portes du Château des Reines sont d'ébène et d'ivoire (v. 7481), comme la table du banquet auquel Perceval est invité par le roi Pêcheur (v. 3260 ss.).

– Au Château des Reines, Gauvain assiste à une procession qui rappelle celle du Graal, une processon par laquelle on lui apporte des habits luxueux : « Une pucelle entra leanz, / Qui mout ert bele et avenanz […] Et aprés li vindrent pucels / Autres assez jantes et beles ; / Et uns tous seuz vaselz i vint, / Qui une robe en son col tint » (vv. 7899-900, 7909-12). Ces habits sont noirs et vermeils, comme ceux du roi Pêcheur.

– A ce château, Gauvain rencontre sa mère, comme Perceval souhaitait le faire aussi de sa part, après être devenu chevalier.

– La reine Ygerne, la mère du roi Arthur que Gauvain rencontre dans le Château des Reines, est une sorte de double de la mère de Perceval : elle s'est retirée dans ce lieu à l'écart de la cour arthurienne, à la suite de la mort de son mari, le roi Uterpendragon (v. 8740 ss.). De même, la mère de Perceval, la Dame de la Gaste Forest, s'est retirée dans cette forêt solitaire avec son mari et son fils Perceval : « […] aprés la mort / Uterpendragon, qui rois fu / Et pere le bon roi Artu » (vv. 444-46).

L'on dirait que le texte de Scarlett Thomas présente également deux personnages qui sont l'un le double de l'autre, en quelque sorte. Il s'agit de deux amies de Meg, Libby et Rose. Ce dernier personnage est une actrice de succès, à laquelle on a proposé de jouer le rôle d'Anna Karénine dans un film. Son destin est malheureux, d'après le texte : avant que le film soit terminé, elle se laisse influencer par le côté tragique de ce personnage féminin russe, et elle se tue, se jetant sous un train.

Libby est tout aussi bien un personnage complexe : elle aime en même temps son mari et son amant, et elle souffre de ce déchirement intérieur, sans parvenir pourtant à quitter son époux. Or, le lecteur apprend que Meg avait fait don à son amie Libby d'une copie de ce roman russe de Tolstoï, *Anna Karénine*. Libby en cite la protagoniste au cours d'un entretien avec Meg. Elle affirme avoir une similarité avec cette héroïne à cause de son adultère, et se demande si elle ne va pas se tuer de même sous un train[13]. Il serait possible de déduire par conséquent que les deux amies de Meg sont en quelque sorte l'incarnation de cette figure littéraire célèbre, et que leur identité se confond, à partir de ce point de vue. Peut-être, cette identité partagée reprend-elle les données du roman graalien au sujet du lien qui existe entre Perceval et Gauvain.

Il y a lieu de se demander finalement si l'auteur a bien voulu représenter aussi une sorte de Graal, comme on s'yattendrait bien. Une réponse positive possible est fournie au lecteur par un dialogue qui a lieu entre Meg et un personnage dont le

[13] *Cf.* S. Thomas, *Our Tragic Universe*, *op. cit*., p. 107.

nom est Andrew Glass, le propriétaire d'un *pub* que la protagoniste fréquente assez souvent. Andrew a l'intention lui aussi de rédiger un roman, et Meg formule une théorisation à ce sujet. Elle observe que la structure d'un roman est bien sûr quelque chose qui contient, mais ce qui compte réellement est son contenu, ce que l'auteur place dans l'espace vide qui se trouve à l'intérieur de ce récipient métaphorique. Andrew lui pose la question de savoir si l'on peut dresser une comparaison entre le récipient en question et une barque ou un avion, par exemple, mais Meg lui répond qu'elle aimerait mieux la comparaison avec une tasse à thé : « "Like a boat rather than a plane ?" I laughed again. "I was thinking of a tea cup, but yes. Exactly" »[14]. Dans ce cas, c'est l'analogie avec le Graal, c'est-à-dire avec un récipient utilisé également pour des aliments, qui pourrait frapper le lecteur. Le Graal serait-il dans ce cas le roman même, sa structure narrative ?

En conclusion, je tiens à mettre en relief encore une fois le fait que mon travail se situe sur le plan de l'hypothèse : il n'est pas impossible que mon interprétation du personnage du roi Pêcheur soit sujette à caution, et que les analogies entre le texte graalien et le roman contemporain que j'ai signalées par ma recherche ne soient dues qu'au hasard. Par ailleurs, si mon hypothèse concernant *Our Tragic Universe* est valable, une question se pose, inévitablement : l'on se demande si S. Thomas a pu reprendre ces données consciemment, elle qui est non seulement une écrivaine, mais aussi une théoricienne de la composition romanesque. Mais ma recherche ne peut pas aller au-delà de cette question, une question à laquelle je ne serais pas à même de répondre. En tout cas, je me flatte d'avoir posé le problème sous un jour assez nouveau, et d'avoir donné matière à la réflexion.

---

[14] *Ibidem*, p. 279.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Małgorzata Gamrat
Université de Varsovie

Les transgressions artistiques dans la musique de Franz Liszt. Quelques observations sur un cycle inspiré par la poésie de Victor Hugo[1]

Artistic transgressions in Franz Liszt's music. Some observations on a cycle inspired by the poetry of Victor Hugo

Abstract: In my paper I present different kind of transgression in Franz Liszt's music and aesthetics. Transgression was for him a tool to realise his musical ideas and to lead him to new musical genres, often hybrids. I see a source of findings in his musical language in his revolt against musical tradition of 19th Century.

I discuss role of transgression in Liszt's music on the example of *Buch der Lieder* II (1844-1847), composed of six piano pieces, which was at the beginning the songs for voice and piano. The six pieces are based on Victor Hugo's poetry and compose a coherent narrative continuity that resembles a structure named by W.A. Schlegel – *Lyrisches Roman* (lyrical novel).

Keywords: Artistic transgressions, Franz Liszt, Victor Hugo, *Buch der Lieder*, *Livre de poésie*, *Oh ! quand je dors*, *Autre guitare*, *Comment disaient*-ils, *À une femme*, *Enfant si j'étais roi*, *Nouvelle chanson, sur un vieil air*, *S'il est un charmant gazon*, *La tombe et la rose*, *Guitare*, *Gastibelza*

Liszt et les transgressions

Dans la musique de Franz Liszt nous constatons plusieurs types de transgression à différents niveaux de l'œuvre : de choses les plus particulières, telles que les pou-

[1] Les recherches sont financées par le Centre National de Science dans le cadre du stage post-doctoral sur la base de la décision n° DEC-2013/08/S/HS2/00528.

voirs d'un instrument, les moyens d'interprétation, la construction de petits motifs, aux plus universelles, comme le genre et l'art lui-même. On peut voir la source de cela dans la recherche d'une voie artistique qui suscita chez lui la révolte contre les lois artistiques de son époque[2]. Ensuite, la transgression, en tant que moyen technique et expressif, arrive d'une manière très naturelle car la révolte conduit le musicien à rechercher de nouvelles solutions et, par la transgression des techniques, des genres et des possibilités d'expression, Liszt crée des hybrides – les conséquences ultimes de ses recherches artistiques. On constate que les genres hybrides constituent une spécialité de Liszt. Ce sont des formes qui acquièrent une signification grâce à leurs structures et leurs moyens artistiques, parfois « empruntés » d'un autre art[3] et qui apportent à la musique leurs contextes.

Mais Liszt ne s'arrête pas aux transgressions artistiques. Au début de sa carrière de compositeur (les années 1840) on voit deux cultures, française et allemande, qui se croisent et se mélangent dans sa musique et dans ses idées esthétiques. Il s'agit des genres musicaux typiques de ces cultures, des moyens musicaux ainsi que de l'attitude envers l'art. Nous voyons donc les *Lieder* allemands mélangés avec les romances et les mélodies françaises, l'opéra italien et la musique instrumentale (p. ex. *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Le vieux vagabond*). Cela correspond au moment de la vie où se trouve Liszt – le moment d'interrogation sur son identité artistique – le compositeur ou le virtuose, et sa nationalité : hongrois, français, allemand, européen…

Liszt réunit l'idéalisme schillérien (p.ex. *Drei Lieder aus Schillers 'Wilhelm Tell'*) et le romantisme rhénan (p.ex. *Die Lorelei*) avec les utopies politiques françaises (p.ex. *Lyon*) et le mélange des arts (p.ex. *Années de pèlerinage. Italie*) qu'il connaît parfaitement de Paris, de ses amis et collègues, tels que : le violoniste et feuilletoniste Delacroix, le violoniste Ingres, l'écrivain Berlioz (*Euphonia, ou la ville musicale*) ou le dessinateur Hugo (*Récits et dessins de voyage*, 1862), pour ne citer que les plus célèbres.

Dans les écrits du compositeur, publiés cycliquement (comme les romans de ses amis littéraires) dans la presse française (*Revue et Gazette Musicale*, *L'Artiste*), il associe le feuilleton, le traité d'esthétique typiques de la culture française et la critique d'art proche de celle allemande – aux écrits de Robert Schumann, pour donner l'exemple le plus évident.

Plus tard, dans les années 1850 et 1860, Liszt relie l'harmonie moderne et le plainchant ainsi que la théâtralité d'un spectacle et la gravité de la musique d'église, ou, sur un plan plus universel, le *sacrum* et le *profanum*, dans sa musique religieuse (*Messe de Gran*, *La légende de Sainte Elisabeth*). Grâce à ces transgressions entre

---

[2] Concernant le rôle de la révolte dans l'œuvre de Liszt, voir : M. Gamrat, « La révolte comme source d'inspiration et signe d'auto-identification dans l'œuvre de Franz Liszt », [in] *Literaport. Revue annuelle de la littérature francophone*, nº 1, 2014, pp. 49-58.

[3] P.ex. *Harmonies poétiques et religieuses* (1833-1835) où Liszt s'attache à la technique poétique de Lamartine.

les arts, les moyens d'expression propres aux arts se croisent et permettent de créer de nouvelles solutions artistiques.

Buch der Lieder II/*Livre de poésie* (1844-1847) – les sources de la conception

Le deuxième cahier de *Buch der Lieder* (*Livre de poésie*) inspiré par la poésie de Victor Hugo, nous offre un mélange très riche des genres, des arts, des conceptions esthétiques et artistiques ainsi que des cultures. Dans ce cycle de six pièces pour piano Liszt associe : les conceptions théoriques (Schlegel) et artistiques (Heine) allemandes, les idées poétiques françaises (Lamartine), les pratiques artistiques françaises (Arsenal de Nodier et les citations mutuelles) et l'idée du cycle musical allemand (Schumann, Schubert) et celui français (Berlioz), et enfin les genres : le Lied allemand, la mélodie et la chanson françaises (cette dernière est déjà un genre qui est commun pour la poésie et la musique). Regardons brièvement ces différentes sources de la conception lisztienne.

Tout d'abord, la poésie qui inspira le compositeur, la conception du cycle poétique ; c'est en premier lieu la poésie de Lamartine, surtout les *Méditations poétiques* (1820) et les *Harmonies poétiques et religieuses*[4] (1830). Dans ces recueils, on voit quelques éléments qui les relient : les motifs revenant dans différentes pièces (les instruments musicaux – la lyre, la harpe ; les couleurs – l'azur) ; les moyens techniques semblables (les onomatopées et les différents types de métrique : alexandrins, octosyllabes) ; les références à la musique et ses techniques (le récitatif, le chœur, la cantate) ; les descriptions de la nature ayant des références aux sens de la vue et de l'ouïe ; le mélange des styles et des genres (pathétique, bucolique). Liszt tira d'ici surtout cette idée de cyclicité et de sonorité qui ont une valeur très importante aussi chez Lamartine.

On observe ces choses, mises en musique, soit vocale soit instrumentale, dans les cycles de Lieder de Franz Schubert, p.ex. *Schwanengesang* et *Die Winterreise* où l'on voit la succession quasi dramatique des textes qui conduit logiquement vers une finale ; il y a aussi un piano illustrant le texte poétique. Comme dans la poésie, ici on remarque les motifs musicaux récurrents qui suggèrent une continuité narrative[5]. On voit de semblables solutions dans les œuvres d'autres compositeurs importants pour Liszt : la conception de la symphonie à programme d'Hector Berlioz (pièces liées par les motifs musicaux et le programme qui impose la construction globale ; la

[4] D'après la correspondance du compositeur, on sait que ce recueil poétique lui fut très proche et important au début des années 1830.

[5] Voir W. Bernhart, « Three Types of Songs Cycles. The Variety of Britten's 'Charms' », [in] W. Bernhart, W. Wolf, D. Mosley (dir.), *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defiing the Field*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2001, pp. 211-226.

Symphonie fantastique, 1830). Puis, les cycles pianistiques de Schumann (*Carnaval*, 1835), où les motifs musicaux relient le recueil, et le titre général et les titres des différentes pièces forment une quasi-narration.

La conception théorique qui est très importante pour comprendre la complexité de la construction du cycle lisztien est celle de *Lyrisches Roman* (le roman lyrique) présentée par A.W. Schlegel pendant ses cours de la littérature romantique (Berlin 1802-1803)[6]. Il aborda certains déterminants qui sont nécessaires pour qu'on puisse parler d'un *Lyrisches Roman*. Tout d'abord, on voit l'amour comme le sujet principal, conformément à la convention de *Liebesgeschichte* (l'histoire d'amour) tirée des *Canzoniere* de Pétrarque. Puis, un « Je » lyrique transformé d'une manière variée, l'emploi d'ironie romantique (bien expliquée aussi par Schlegel), l'autoréflexivité, les motifs récurrents, les formes et les techniques poétiques semblables.

La dernière, mais la plus importante conception artistique qui inspira Liszt, c'est *Buch der Lieder* de Heinrich Heine. Ce grand cycle, ou plutôt mégacycle poétique, d'où le musicien emprunta le titre, se compose de cinq cycles plus petits mais indépendants[7] qui créent une sorte de « constellation cyclique », comme le nomme N. Altenhofer[8]. Cette construction permet de percevoir les événements poétiques présentés dans un poème comme une partie d'un ensemble plus large. Il en résulte que le chercheur allemand constate que : « Heine créa le cycle en tant qu'une forme dialectique d'un discours lyrique »[9] qui est vraiment particulier en comparaison avec d'autres poètes de l'époque. Les points les plus importants pour la continuité du cycle sont : les thèmes, les diverses formes poétiques et les allusions biographiques.

Heine réunit les textes par : les motifs récurrents qui font partie d'un engagement de la part du lecteur – ils exigent le travail de sa mémoire, les techniques et genres poétiques (ironie, parodie, oxymorons, contrastes), les allusions à la poésie de Pétrarque, les thèmes typiques de la poésie romantique (différents types d'amour, folklore, Moyen-Âge, Orient, Espagne), les allusions à la musique (instruments, danse) et cette tension spécifique entre le lyrique et le narratif : la volonté de créer un livre composé de Lieder lus l'un après l'autre comme les chapitres du roman, ainsi que l'expliqua Heine dans sa correspondance[10].

---

[6] Voir A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801-1804. Dritter Teil (1803-1804) : Geschichte der romantischen Litteratur*, Heilbronn, Henninger, 1884, pp. 203-230.

[7] Ce cycle se compose de : *Junge Leiden*, 1817-1821 ; *Lyrisches Intermezzo*, 1822-1823; *Die Heimkehr*, 1823-1824 ; *Aus Harzreise*, 1824; *Die Nordsee*, 1825-1826.

[8] N. Altenhofer, « Ästhetik des Arrangements. Zu Heines Buch der Lieder », [in] Ch. Liedtke (dir.), *Heinrich Heine : Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 155.

[9] *Ibidem*, p. 173. (tr. fr. M.G. : « Heine hat den Zyklus als dialektische Form lyrischen Sprechens ausgebildet »). Le poète eut la conscience d'un paradoxe qu'il créa en associant les Lieder dans une sorte de roman et il le fit avec une très grande intention.

[10] Voir B. Kortländer, « Entstehung », [in] H. Heine, *Buch der Lieder*, B. Kortländer (dir.), Stuttgart, Reclam, 2014, pp. 285-316.

Buch der Lieder II (1844-1847) – le contenu poétique et ses conséquences musicales

Après ce bref examen de sources principales de la conception du cycle musical de Franz Liszt, on peut se demander comment le compositeur compose son propre *Buch der Lieder*, son *Lyrische Roman* à partir de la poésie de Victor Hugo, son ami intime presque dès le début de leur connaissance, datée de 1829[11]. La poésie du « grand V.[ictor] »[12] fut traduite par Liszt musicalement à plusieurs reprises – dans ses œuvres symphoniques, ainsi que dans ses morceaux pour voix et piano. Dans ces derniers, Liszt, lecteur de Hugo, présente un niveau très élevé d'interprétation et de compréhension de la poésie.

Buch der Lieder II est composé de six morceaux que Liszt arrange selon son propre choix de textes des quatre recueils poétiques. On y trouve : [*Oh ! quand je dors*] (1839, *Les rayons et les ombres*), *Autre guitare* (1839, *Les rayons et les ombres*), *À une femme* (1829, *Les feuilles d'automne*), *Nouvelle chanson, sur un vieil air* (1838, *Les chants du crépuscule*), [*La tombe et la rose*] (1837, *Les voix intérieures*), *Guitare* (1837, *Les rayons et les ombres*)[13]. Tous les textes de Hugo choisis pour ce cycle se caractérisent par leur musicalité et le sujet, qui est l'amour vu sous différents aspects, ce qui fut une des raisons du choix de ce compositeur. L'autre raison, c'est le contenu lyrique de chaque texte qui associe l'un à l'autre et permet de créer une continuité quasi narrative, une sorte de *Lyrisches Roman*, si nous prenons le terme de Schlegel. Ce « roman » se compose de six pièces pour piano, qui ont été d'abord les morceaux vocaux, puis Liszt les a transcrits pour piano seul. La poésie reste donc dans une sphère d'ineffable (selon le terme de Jankélévitch).

Quelle succession narrative de ce roman lyrique pouvons-nous retracer ? D'abord, une romance onirique dans l'esprit de Pétrarque *Oh ! quand je dors*, où le sujet, s'appuyant sur le topos de la bien-aimée créé par le poète italien, appelle pour qu'elle s'approche de lui dans son rêve. Elle a des pouvoirs d'agir sur le sujet et elle lui apporte un « éclair d'amour que Dieu même épura ». Un baiser – une fois posé sur la lèvre du sujet, fait que « ange deviens femme » ce qui cause que l'âme du « je »

---

[11] On repère des traces des rencontres de ces deux artistes dans la correspondance du compositeur. Voir : C*orrespondance. Franz Liszt Marie d'Agoult*, S. Gut, J. Bellas (dir.), Paris Fayard, 2001 ; *Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst née Sayn-Wittgenstein*, P. Pocknell, M. Haine, N. Dufetel (dir.), Belge, VRIN, 2010 ; *Liszt. Correspondance. Lettres choisies*, P.-A. Huré, C. Knepper (dir.), Paris, Lattès, 1987 ; E. Haraszti, *Franz Liszt*, Paris, Éditions A. et J. Picard et Cie, 1967, pp. 150-161 ; S. Gut, *Liszt*, Paris–Lausanne, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, pp. 28-31, et V. Lainsey, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824–1834)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 593.

[12] C*orrespondance. Franz Liszt Marie d'Agoult*, *op. cit.*, p. 161.

[13] Certains Lieder de Liszt sont connus sous d'autres titres que les poèmes de Victor Hugo. Il s'agit de : *Autre guitare*, intitulée par Liszt *Comment disaient-ils* ; *À une femme – Enfant, j'étais roi* ; *Nouvelle chanson, sur un vieil air – S'il est un charmant gazon* et *Guitare – Gastibelza*.

lyrique s'éveille (déjà une sorte de transgression). Puis, Liszt passe à une chanson intitulée *Autre guitare* par Hugo et *Comment disaient-ils* par lui. Le dialogue entre le masculin et le féminin touche les choses fondamentales – le masculin pose des questions comment « fuir les alguazils », oublier les querelles, les misères et les périls, « enchanter les belles », et le féminin répond d'une manière très simple mais juste, en un mot qui dit tout : ramez, dormez, aimez. Le sujet semble ici n'être qu'un observateur qui fait une relation « disaient ils, disaient-elles ». Ce dialogue dynamique et substantiel constitue un contraste par rapport à la vision onirique du texte précédent, ce qui est aussi important dans cette construction lisztienne.

À la troisième place, le musicien mit le texte *À une femme* ou *Enfant, j'étais roi*, si l'on prend le titre-incipit donné par lui. Là, le sujet s'adresse à une jeune femme qu'il appelle « enfant » à qui il pourrait donner un empire et tous les pouvoirs royaux et même la terre et l'éternité s'il était un roi ou un dieu. Tout cela pour un regard et un baiser. Le texte suivant, *Nouvelle chanson, sur un vieil air* (*S'il est un charmant gazon*) reste dans la même convention de confession du sentiment, l'idéalisation de la femme et de déclaration de lui offrir tout ce qui pourra créer un appui pour elle : « un charmant gazon » pour en faire « le chemin » où son « pied se pose », « un sein bien aimant » – « le coussin » où son « front se pose » et enfin « un rêve d'amour » où son « cœur se pose ».

Après ces deux aveux d'amour, Liszt mit un autre dialogue, plus sombre cette fois-ci – *La tombe et la rose*. C'est la conversation imaginaire, ou plutôt allégorique, dans le style du discours médiéval (voir : *Roman de la Rose*), où la rose (fleur d'amour) parle avec la tombe sur les sujets dits existentiels – l'amour et la mort, des pleurs qui deviennent « un parfum d'ambre et de miel » et des âmes qui se transforment en « ange du ciel ».

Ce *Lyrische Roman* se termine par un long poème – *Guitare* (*Gastibelza*), qui est une ballade, « dans l'esprit des premiers recueils magistralement rhétoriques et à la mode », comme veut le voir F. Claudon[14], ou une chanson littéraire, selon A. Laster[15]. Au centre de ce texte, il y la folie causée par l'amour malheureux et impossible à vaincre par la raison. Hugo s'appuie ici aussi sur les autres thèmes bien connus de la littérature – l'Espagne (symbolisée par la guitare déjà dans le titre), le bonheur des villageois, l'action située au passé, la jalousie, les contrastes, si importants pour ce poète, entre le malheur et le bonheur, entre la joie et la tristesse. Mais la notion de la folie est mise au premier plan par le refrain qui en parle, où Gastibelza dit : « le vent qui vient à travers la montagne me rendra fou » et à la fin, il constate : « le vent qui vient à travers la montage m'a rendu fou ». Cette dernière partie du cycle

[14] F. Claudon, « Liszt et Hugo. Les possibilités de la mélodie en langue française », [in] *Muzyka i Liryka*, vol. 9, 2000, p. 121.

[15] A. Laster, « Variations sur une *Guitare* de Hugo le sens qui vient à travers la chanson », [in] *La Chanson en lumière*, S. Hirschi (dir.), Valenciennes, Presses Universitaire de Valenciennes, 1997. Texte accessible en ligne, http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/97-01-25laster.htm (page consultée le 10 décembre 2014).

lisztien est un exemple assez particulier de récréation d'un texte poétique. Il choisit et mit en musique les six strophes des onze écrites par Hugo : 1, 2, 3, 9, 10 et 11. Il omet donc les strophes touchant le passé et les réflexions de Gastibelza sur lui-même. Liszt change aussi le dernier refrain, ce qui est assez significatif – il garde le temps futur au lieu de le changer en passé composé. La folie est-elle arrivée ou non ? Il y a encore un espoir ? Gastibelza ne s'est-il pas rendu compte de sa folie ?

Les textes choisis par Liszt offrent un « panorama du lyrisme hugolien »[16] et une richesse permettant de varier la musique en créant une continuité lyrique cohérente. Les poèmes de Hugo font une suite, où l'on voit des passages de l'amour imaginé, projeté dans un rêve, par différentes visions de ce sentiment et des thèmes connectés à l'amour fou qui détruit. Voyons aussi la fonction du « je » lyrique : on remarque qu'au début il domine la confession du sentiment et puis, son côté sombre ressort au premier plan. Si l'on marque la confession « A », le dialogue « B » et la ballade finale « C », on voit la construction globale de ce recueil poétique composé par Liszt sur les textes de Hugo : ABAABC. Il y a un axe sur la confession qui conduit vers les formes plus dynamiques.

À ce moment, on transgresse entre les arts : de la poésie à la musique, puis, du texte écrit au texte chanté de la voix humaine au piano. D'abord les Lieder, où l'on voit comment Liszt lit les textes de Hugo en mettant en relief ce qui est important pour lui.

Dans la première pièce (*Oh, quand je dors*), le compositeur essaie de rendre l'atmosphère onirique par : la tonalité mi majeur, les nuances *piano*, les explications verbales (*espressivo*, *una corda*, *dolcissimo*), le type d'écriture où l'accompagnement imite un instrument à cordes (une lyre ou une harpe). L'œuvre commence par une introduction du piano qui se compose de courts motifs mélodiques ascendants dans le registre aigu de l'instrument accompagnés par les accords ressemblant à l'écriture du choral, ce qui, dans le langage musical de Liszt, fut associé au ciel et au rêve[17]. L'accompagnement du piano est assez fixe dans toute l'œuvre, ce qui est caractéristique d'un genre de la musique instrumentale lié à la nuit – le nocturne. Dans cette pièce « […] les enchaînements harmoniques contribuent à l'interprétation du texte »[18], surtout la cadence plagale qui souligne l'atmosphère poétique tournant l'attention vers la religion (la cadence typique pour le chant de l'église). Dans la dernière strophe : « […] l'horizon s'ouvre, non seulement dans la poésie, mais aussi dans la musique », comme le remarque F. Noske[19]. C'est possible grâce aux chan-

---

[16] F. Claudon, *op. cit.*, p. 121.

[17] Au sujet du langage symbolique dans la musique de Liszt voir : M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014, pp. 300-306.

[18] F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris/Amsterdam, PUF/North-Holland Publishing Company, 1954, p. 118.

[19] *Ibidem*.

gements du texte effectués par Liszt – il répète « soudain mon âme rayonnera » et ajoute une strophe supplémentaire basée sur les textes de celles précédentes :

oh ! viens, oh ! viens,
comme à Pétrarque apparaissait Laura,
comme à Pétrarque apparaissait Laura,
oh! quand je dors, viens auprès de ma couche,
et d'ange deviens femme,
soudain mon âme s'éveillera, s'éveillera,
oh ! viens, oh ! viens, oh ! viens.

Par ce moyen venant de la tradition de l'opéra, Liszt met en relief ce qui lui est proche et ce qu'il veut que reste dans la mémoire de l'auditeur.

L'œuvre suivante, *Comment disaient-ils*, apporte des solutions différentes. Tout d'abord, les allusions à la chanson espagnole : très rythmé, l'accompagnement imite la guitare, le tempo est rapide. Puis, ce qui est plus important, c'est l'espace du dialogue préservé par le compositeur. Il souligne la différence des parties masculin et féminin par la manière d'interprétation : une imitation de voix parlée dans la mélodie du masculin composée de petits motifs et quasi *bel canto* du féminin lié aux phrases musicales plus larges[20]. Ils contrastent aussi par la direction de la mélodie (question ascendante, réponse descendante) et le tempo – la question est plus rapide que la réponse qui est, par ailleurs, répétée. À la fin de la chanson, le compositeur réunit et répète les trois verbes étant le sens des réponses données par le féminin : « ramez, dormez, aimez », et pour mettre en relief « aimez », il le place sur le son le plus haut de plus longue valeur rythmique, en ajoutant une cadence *ad libitum* pleine d'ornements qui décorent ce mot et mettent l'accent sur lui.

Au milieu du cycle lisztien il y a une confession d'amour (*Enfant, si j'étais roi*) très mélodramatique et sentimental e dans son élaboration. Le texte de Hugo est assez pompeux, mais Liszt développe cette notion jusqu'au style grandiloquent du grand opéra français, où parfois l'orchestre couvre le chant. Il profite bien des figures de style du texte de Hugo, surtout de : l'énumération, l'emphase, l'hyperhypotaxe, qui lui permettent de cumuler les moyens musicaux en amplifiant le texte, ce qu'on voit clairement au point culminant sur « l'espace et les cieux et les mondes » (la nuance fff, les trémolos dans la main gauche, les accords très complexes, la mélodie vocale ascendante et sur le son le plus haut on a la valeur rythmique la plus longue). Puis, par la loi du contraste, le compositeur met en valeur ce qui mérite ce prix : « un baiser » en le présentant en nuance *piano*, sans accompagnement, avec les répétitions qui ressemblent à un écho. Grâce à ce contraste, on remarque et mémorise ce qui est le plus important. Brigitte François-Sappey résume cette théâtralité musicale d'une manière très juste: « Liszt traite les images poétiques en pseudo-ballade au moyen

[20] L'emploi du style chanté et parlé en alternance est très important et novateur chez Liszt et dans l'histoire du Lied.

d'accords martelés, cavalcades pointées, trémolos grondants qui font paraître un peu factice le ton extasié du vers final de chacune des deux strophes »[21].

S'il est un charmant gazon par sa forme strophique correspond à celle du poème. L'accompagnement du piano des doubles croches miroite dans toute la pièce en imitant le murmure d'un gazon au début. Puis, cet accompagnement associé à la nuance *piano* et la mélodie très douce (petits intervalles, faciles à chanter) met en relief l'espace d'un rêve d'amour présenté par le poète. L'accompagnement fixe intègre cette œuvre à la manière typique du nocturne.

À la cinquième place, Liszt mit *La tombe et la rose*, une triste réflexion sur l'amour et la mort, un joli dialogue qui est bien exploité par le musicien. Il emploie les même moyens que dans *Comment disaient-ils* pour différencier les personnages du dialogue (*parlando* vs *bel canto*, les courts motifs vs longue phrase mélodique, type de l'accompagnement : accords concentrés vs arpèges, la tonalité : sol mineur – la majeur). En s'appuyant sur la tradition du figuralisme musical, Liszt souligne que la rose est au-dessus de la tombe – elle chante toujours plus haut que la tombe. Il est aussi important de remarquer que dans la deuxième strophe Liszt ajoute les rythmes pointés, de sorte que l'on voit ici quelques réminiscences de *Enfant, si j'étais roi*.

La finale de ce cycle est le *Gastibleza* (sous-titré *Boléro*) – l'œuvre vocale la plus immense de Liszt (17 pages contre les 5-6 des autres morceaux de ce cycle). Ce tableau musical écrit dans la convention d'une scène d'opéra est découpé en six sections suivant les six strophes tirées du texte de Hugo. On y voit différents matériaux musicaux : les strophes 1-2 le même, la troisième de nouveau, la 4, le même que les 1 et 2, les 5 et 6 sont des variations de la 3. Cependant, les strophes sont reliées en trois parties et chacune d'elles (composées de 2 strophes) se termine par une cadence authentique suivie d'une pause générale.

On remarque dans cette pièce différents types d'accompagnement et de manières de chanter (comme dans *Comment disaient-ils* et *La tombe et la rose*) qui dépendent du personnage pour mieux l'illustrer, p.ex. Gastibelza chante en employant les vocalises à l'espagnole ; très à la mode d'ailleurs. Liszt mit dans cette œuvre les rythmes des danses espagnoles (le boléro et la jota) et, en guise d'introduction, les quintes vides qui dans son langage musical sont liées à la campagne. Ce qu'il faut encore souligner, ce sont les répétitions du texte « Me rendra fou ! » suivies par les changement du tempo, de tonalité, par les pauses séparant les motifs et le mouvement chromatique qui font partie de la technique d'interprétation quasi théâtrale du texte poétique du compositeur ; c'est dans ce texte que la folie est la plus importante.

La plupart de tous les moyens musicaux et trouvailles lisztiens mentionnés ci-dessus sont visibles aussi dans les transcriptions pianistiques de ces Lieder bien que cela ne soit pas si évident, car la voix (et le texte) a disparu. On peut les deviner

---

[21] B. François-Sappey, « La mélodie dans l'œuvre de Liszt », [in] B. François-Sappey, G. Cantagrel (dir.), *Guide de la Mélodie et du Lied*, Paris, Fayard, 1994, p. 351.

en sachant leur provenance et en lisant la poésie qui précède chaque pièce. Voilà les transgressions lisztiennes d'un genre à l'autre pour créer un genre nouveau – un roman lyrique pour piano seul composé de la poésie et de la musique.

La continuité du cycle lisztien se compose en logique agogique et tonale basée sur le contraste, ainsi : *Andante* en mi majeur – *Animato* en sol dièse mineur/ la bémol mineur – *Andante* en la bémol majeur – *Allegretto* en la bémol majeur – *Lento* en sol mineur – *Allegro risoluto* en sol mineur. Mais la succession dramaturgique est plus importante que celle agogique – on voit que Liszt suit une logique allant vers un point culminant qui est le dernier morceau. Il y a un point culminant plus petit au milieu du cycle (*Enfant, si j'étais roi*) précédé par une pièce onirique et l'autre espagnole dialoguée. Puis, on recommence : une œuvre assez onirique aussi, un sombre dialogue et, à la fin, un boléro dramatique très développé. La gradation dramaturgique et expressive est ici bien réfléchie du point de vue théâtral et psychologique, composée avec l'intention de diriger l'attention de l'auditeur. Cette logique prouve l'intention de relier le cycle et de créer une totalité, un vrai *Lyrisches Roman* pour le piano, qui est une trouvaille de Liszt.

Si l'on regarde la totalité de ces six morceaux, on remarque encore d'autres éléments qui les réunissent : le thème, la construction et la technique poétique influençant celles musicales, les allusions au nocturne (l'accompagnement fixe pour tout le morceau, la ligne mélodique venant du *bel canto*, continuité poétique parlant du rêve), les motifs revenant entre les morceaux, les allusions à la musique espagnole, l'imitation d'un instrument autre que le piano (guitare, harpe, orchestre), la virtuosité, l'emploi de l'illustration et du figuralisme musical. Par ces derniers, les auditeurs peuvent reconnaître certaines images poétiques, même dans la musique sans paroles.

Il nous semble que la transgression est inscrite dans la nature de Franz Liszt, elle est pour lui un moyen très naturel qui lui permet de dépasser les limites des cultures, des arts et des genres. Toutes les transgressions lisztiennes, multicolores et pluridimensionnelles, sont des actes intentionnés et bien reliés à la culture du romantisme français qui le forma et aussi à celui allemand qui compléta sa personnalité artistique. Elles lui permettent de donner un nouveau rôle à la musique, comme un moyen de communication au-dessus d'un seul art.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Ramona Malita
Université de l'Ouest de Timisoara

Le roman staëlien *Corinne ou l'Italie* – un cas de transgénéricité ?

Mme de Staël's novel Corinnne ou l'Italie*, a case of literary genres transgression?*

Abstract: The object of our study is the literary genres transgression (*transgénéricité*) as particular form of the transgression, the subject of the present volume. We put in discussion Mrs de Staël's novel, *Corinne ou l'Italie*, under the angle of this theoretical notion. For the construction of the novel, Mrs de Staël uses three writing styles: essayistic fragments, novelistic elements, dramatic scenes; in so doing, we find the novel *Corinne ou l'Italie* as a particular case of the literary genres transgression (*transgénéricité*). The French romantic writer puts in debate the reconsideration of literary genres, by proposing the *total* theatre, stemming from the conjugation of the epic, lyric and dramatic genre. The theatrical art, as committed art, has great impact in the society if it addresses to all human senses and faculties.

Keywords: literary genres transgression, Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, romantic novel

1. Un avatar de la transgression : la transgénéricité

Si la transgression se définit comme un mouvement de franchissement des limites, comme un acte qui contrevient à la loi, soit-elle esthétique, comme une attitude contraire à ce qui est prescrit et qui enfreint les règles et les canons préétablis, soient-ils religieux ou laïcs, artistiques ou littéraires, alors la transgénéricité

peut être prise pour une forme de la transgression. Pour cela on a des arguments bien solides, fournis par des spécialistes qui s'en occupent et qui détaillent la modernité des genres transfuges. La discussion sur les genres littéraires n'est pas de date récente, sur la transgénéricité non plus, mais la (re)mettre en question vaut toujours la peine afin de surprendre la modernité de certains textes littéraires. Nous le ferons par l'intermédiaire théorique de Dominique Moncond'huy et Henri Scepi[1] qui, dans un volume collectif édité en 2008, *Les genres de travers : littérature et transgénéricité*, ont réuni des études, théoriques et appliquées, sur le problème en question. À l'orée de *Palimpsestes*, Gérard Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »[2]. Parallèlement, la transgénéricité[3] peut être définie comme tout ce qui met le texte en tant qu'il est expression d'un genre, en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres genres. Le discours théorique sur les genres a placé ces catégories classificatoires – les genres – en dépendance des principes hiérarchiques ou des normes réputées intangibles (toujours théoriques), mais la pratique et l'expérience de l'écrivain, à savoir la création des œuvres littéraires, sont tout autres. C'est à ce niveau que l'on voit « des déplacements et des transformations qui ont non seulement contribué à redéfinir l'usage et l'approche des formes littéraires en termes de dynamique ou d'interaction, mais aussi conduit à repenser la notion même de généricité. Le "genre de travers" fonde ainsi la transgénéricité comme mode d'intelligibilité privilégié des œuvres littéraires et traversée réflexive de la littérature »[4]. Le propos de notre étude est de surprendre, sans exclusive théorique ou réduction insistante à la « modernité », les méandres esthétiques et herméneutiques qu'implique une lecture transversale et polygonale des genres et de la généricité, appliquée dans le roman staëlien *Corinne ou l'Italie*. Notre hypothèse serait que le roman en question est un cas de mise en « spectacle » d'une déviation générique, dans le sens que l'écrivaine de la première vague des romantiques français use d'un genre transfuge : la prose et le drame, accordant une place privilégiée aux accents théâtraux dans le roman. Il y a lieu d'émettre une seconde hypothèse : que Mme de Staël s'appuie sur la trangénéricité pour créer un tragique inédit dans le roman : le tragique de la discordance. Il y a de la part de l'écrivain usage conscient de la transgénéricité destinée à mettre en évidence le contraste entre les personnages et les moments de leur drame, racontés pourtant en prose.

---

[1] D. Moncond'huy, H. Scepi, *Les genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

[2] G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

[3] J. Wasiolka, « Hypothèses sur la transgénéricité chez Sénèque : l'Hymne et l'Epithalame » [in] *Bulletin de l'Asso-ciation Guillaume Budé*, n° 1, 2007, pp. 75-93 ; web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_2007_num_1_1_2243, page consultée le 24 février 2015.

[4] D. Moncond'huy, H. Scepi, *op. cit*., p. 6.

2. La transgénéricité appliquée ou sur les représentations théâtrales dans le roman staëlien *Corinne ou l'Italie*

2.1. La réconsidération du genre littéraire

La Coppétane ou la « Châtelaine de Coppet »[5] – Mme de Staël – aiment jouer la carte du théâtre[6], convaincue que « le théâtre est le pouvoir exécutif d'une littérature » (*De l'Allemagne*). L'écrivaine le fait, le long de sa carrière, par l'intermédiaire du discours théorique sur l'art théâtral (dans les essais), par des pièces de théâtre proprement dites[7], ainsi que par ses romans. Les romans staëliens, *Delphine* et *Corinne ou l'Italie*, comptent parmi les réussites littéraires de la première vague du romantisme français et européen, mais pas nécessairement, il faut l'admettre, parmi les chefs-d'œuvre romanesques. Nous sommes d'accord avec Sainte-Beuve lorsqu'il dit que chez Mme de Staël l'intention vaut mieux que la victoire absolue.

Les débats entretenus par les personnages du roman *Corinne ou l'Italie* semblent être repris du cercle des intellectuels de Coppet[8]. Les réunions littéraires qui ont eu lieu, le plus probablement, en Italie (à propos des séances littéraires itinérantes du cercle de Coppet dans les villes européennes, voir la note 8) sont reprises dans le roman *Corinne ou l'Italie* sous la forme des discussions entre Corinne, le comte d'Erfeuil, Oswald, lord Nelvil, M. Edgermond qui, dans le livre VII s'intéressent à la littérature italienne. Tour à tour les genres littéraires sont mis en discussion, parfois contradictoire, à côté des problèmes généraux de l'art, tels la dichotomie littératures du Nord / littératures du Midi, les sources nouvelles de la littérature romantique naissante, la nécessité réelle du renouvellement littéraire, la condition féminine, le droit de la femme à vivre en être indépendant et à exister en tant qu'écrivain, les canons esthétiques et littéraires, etc.

---

[5] Coppet, c'est le château en Suisse, hérité de Jacques Necker, la demeure de Mme de Staël où elle organisait les séances de son cercle de littérature romantique : le Groupe de Coppet.

[6] La pratique théâtrale de Mme de Staël se constitue de quatre composantes : A. Mme de Staël lectrice et spectatrice de théâtre. B. Mme de Staël auteur dramatique. C. Mme de Staël actrice de société. D. Mme de Staël animatrice des représentations théâtrales (il s'agit des saisons théâtrales de Coppet et de Genève pendant les années 1807-1811). Voltaire est mis en scène six fois pour la saison d'hiver 1805-1806, Racine pour la saison d'été 1807 cinq fois, Mme de Staël elle-même pour la saison automne-hiver 1808 trois représentations comportant toujours une des pièces.

[7] *Sophie ou les sentiments secrets* et *Jane Gray* (1791), *Thamar, La Mort de Montmorency, Rosamonde, Jean de Witt* (composées à l'époque révolutionnaire, jamais publiées), *Agar dans le désert* (1802), *La Sunamite* (1808), *Geneviève de Brabant* (1808), *Le Capitaine Kernadec*, *La Signora Fantastici* et *Le Mannequin* (composées entre 1810-11), *Sapho*.

[8] Dans l'histoire littéraire du romantisme français et européen, les spécialistes rangent le Groupe de Coppet parmi les cercles littéraires à grande influence esthétique, qui a ouvert ses portes, sous le patronage de Mme de Staël, à tous les esprits iconoclastes de la première décennie du XIX^{e} siècle. Les réunions de ce cercle d'intellectuels ont été, dans certaines années, itinérantes, dans les villes de l'Europe bouleversée, politiquement, par les guerres napolé oniennes.

Les personnages fictifs empruntent à Mme de Staël et à ses compères coppétans les idées pleinement retrouvées dans leurs séances littéraires[9]. Selon Stendhal, l'hôtesse de Coppet est la femme la plus extraordinaire que l'on ne vît jamais. Le lecteur assiste, le long du roman, à des insertions autobiographiques qui donnent la métamorphose (d'ailleurs fort productive dans la littérature) de la personne historique en personnage. Benjamin Constant disait que Corinne (le personnage dont le modèle historique est sans doute la personne de l'écrivaine) était un être à part, un être supérieur, tel qu'il s'en rencontre peut-être un par siècle et dont Napoléon même, qui voyait en elle une dangereuse messagère de la liberté, déclarait un jour : « Il faut reconnaître que c'est une femme d'un très grand talent ; elle restera ».

À travers le prisme fictif mais critique du personnage de Corinne, Mme de Staël emploie dans le roman, tout comme dans les essais, le terme d' « orthodoxie littéraire » qu'elle définit très proche du terme de « canon littéraire » de nos jours. Le génie se trouve à la base de tout renouvellement littéraire : « […] cette orthodoxie littéraire, si je puis m'exprimer ainsi, qui s'oppose à toute innovation heureuse, doit rendre à la longue votre littérature très stérile. Le génie est essentiellement créateur, il porte le caractère de l'individu qui le possède. La nature, qui n'a pas voulu que deux feuilles se ressemblassent, a mis encore plus de diversité dans les âmes, et l'imitation est une espèce de mort, puisqu'elle dépouille chacun de son existence naturelle » (*Corinne ou l'Italie*[10]). Dans ce passage, le sens d'*orthodoxie littéraire* renvoie à la tradition, soit-elle générique, qui agit comme un piège pour tout processus de transformation esthétique. Le défenseur de la tradition française, le comte d'Erfeuil, rejette tout type de mélange (y compris des genres) qui, semble-t-il, nuirait au pur style français : « Ne voudriez-vous pas, belle étrangère, reprit le comte d'Erfeuil, que nous admissions chez nous la barbarie tudesque, les nuits d'Young des Anglais, les Concetti des Italiens et des Espagnols? Que deviendraient le goût, l'élégance du style français après un tel mélange ? » (*C*, 177). Nous avons identifié derrière ces deux personnages, Corinne te le comte d'Erfeuil, les figures des représentants, disons esthétiques, de deux mondes : le romantisme naissant par la première et le Siècle des Lumières par le second. L'esprit européen de Corinne contre l'étroitesse d'esprit du comte d'Erfeuil. Ils préfigurent, pourquoi pas, la bataille pour *Hernani*. L'emphase française incarnée dans le roman par le comte d'Erfeuil est finement ironisée par Corinne. L'intelligence du dialogue est mise en lumière par le jeu de mots qui cache, en effet, les idées staëliennes sur le processus

[9] Corinne incarne sans doute l'esprit idéalisé de Mme de Staël qui s'est peinte dans son personnage avec tant de plaisir.

[10] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, édition présentée, établie et annotée par Simone Balayé, coll. « Folio Classique ». Texte intégral, Paris, Gallimard, 1985, p. 177. Désormais désigné à l'aide du sigle *C*, suivi du numéro de la page.

de renouvellement littéraire ouvrant la nouvelle orthodoxie esthétique romantique et la trasgénéricité :

> Le comte d'Erfeuil, entendant parler de l'esprit français, prit la parole : Il nous serait impossible de supporter sur la scène […] les monstruosités de Shakespeare. Les Français ont un goût trop pur pour cela. Notre théâtre est le modèle de la délicatesse et de l'élégance, c'est là ce qui le distingue et ce serait nous plonger dans la barbarie que de vouloir introduire rien d'étranger parmi nous. – Autant vaudrait, dit Corinne en souriant, élever autour de vous la grande muraille de la Chine. Il y a sûrement de rares beautés dans vos auteurs tragiques ; il s'en développerait peut-être encore de nouvelles, si vous permettiez quelquefois que l'on vous montrât sur la scène autre chose que des Français […]. L'imagination, le caractère, les habitudes d'une nation doivent former son théâtre » (*C*, 181).

Nous y distinguons deux idées chères à Mme de Staël, idées trouvées en dialogue avec les essais, exprimées théoriquement là-bas, exprimées dans des répliques, par l'intermédiaire des personnages, dans le roman *Corinne*. La première est l'ouverture esthétique tout à fait nécessaire à tout renouvellement littéraire ; son argument réside dans le fait que l'esprit européen signifie plus que les cachets nationaux pris ensemble : il se définit comme ayant quelque chose de plus. La seconde idée viserait la transgénéricité ou les genres transfuges ; son argument réside dans l'originalité nationale qui est la première à changer les structures intérieures d'une littérature, s'opposant aux règles factices. Si le théâtre est le pouvoir exécutif d'une littérature, c'est que son impacte est immédiat. Cela traduit une préoccupation accrue pour le rôle actif et dynamique de l'écrivain dans sa société, traduisant les idéaux de plus tard, à savoir de la seconde génération du romantisme, de *Poeta Vates*. La grandiloquence romantique et ses discours éclatants ont les germes dans ces types de phrases qui ont l'air de renverser le monde. D'ici jusqu'à considérer la littérature en général et le théâtre en particulier un événement publique qui réclame et implique le jugement de tout le monde, il n'y a qu'un pas : « La littérature dramatique doit être populaire; elle est comme un événement publique, toute la nation en doit juger » (*C*, 182). Les exagérations gratuites des romantiques concernant leurs utopies sont esquissées dès tôt, les pages staëliennes des romans en portent les germes.

Le spectacle, qui suit à la conversation de Corinne et du comte d'Erfeuil sur la transgénéricité, est choisi de Shakespeare : la pièce *Roméo et Juliette*. L'auteure de *Corinne* explique en détail à son lecteur tous les préparatifs d'une scène privée : l'atmosphère, les rôles, les costumes, les coulisses sont richement présentés, vu que l'œil staëlien est habitué à tout observer, à tout expliquer, à tout surprendre, le château de Coppet étant une scène de ce type à un moment donné de l'exil staëlien. L'expérience d'animatrice de Mme de Staël concernant les représentations théâtrales a son apport considérable dans cette entreprise, celle-ci étant l'une des multiples qui ont eu lieu dans maintes villes de l'Europe. Un mot à part est attribué à la théoricienne qui se prononce sur la valeur du théâtre de Shakespeare par rapport à ses compères dramatiques. On reconnaît facilement les mêmes observations faites dans les essais où Mme de Staël, comme Corinne, compte Shakespeare parmi les auteurs

canoniques dont l'originalité, l'exceptionnel et le génie sont des critères pour le teste de la canonicité.

Il est encore à examiner comment se construit l'option staëlienne en matière de littérature italienne. Le second épisode de la représentation théâtrale dans *Corinne ou l'Italie* est choisi de Gozzi. C'est une féerie intitulée *La Fille de l'air*. Dans le chapitre II du Livre VII – *La littérature italienne* –, Mme de Staël alias Corinne se prononce, empruntant sa voix à son personnage, sur l'art de Gozzi, tout comme elle l'avait fait sur l'art de Shakespeare, en justifiant son option. C'est le choix de la théoricienne. Elle définit le théâtre de Gozzi par opposition au théâtre français (dont le modèle à cette époque-là était Molière) et même en le plaçant en troisième position après Machiavel et Goldoni ; elle semble lui donner le prix d'excellence. Il s'agit, selon nous, d'une hiérarchie axiologique qui peut être intégrée à son tour dans le processus du renouvellement littéraire ou, selon le mot de François Brunet, de la rénovation du genre dramatique en France proposée par Mme de Staël. Il y va de nouveau du genre dramatique comme genre transfuge ou non-enrégimentable dans les règles de la généricité ; le théâtre devient, par voie de conséquence, le genre total : « Le génie dramatique se compose de l'esprit publique, de l'histoire, du gouvernement, des mœurs, enfin de tout ce qui s'introduit chaque jour dans la pensée, et forme l'être moral, comme l'air que l'on respire alimente la vie physique » (*C*, 190). Les composantes esthétiques d'un tel genre engagé et d'impact dans la société dépassent, aux yeux de Corinne, le genre même de la littérature, touchant à l'art syncrétique[11], où les genres artistiques se regroupent dans une synthèse théâtrale qui donne le spectacle total : « L'imagination, le caractère, les habitudes d'une nation doivent former son théâtre. Les Italiens aiment passionnément les beaux-arts, la musique, la peinture, et même la pantomime, enfin tout ce qui frappe les sens. Comment se pourrait-il donc que l'austérité d'un dialogue éloquent fût le seul plaisir théâtral dont ils se contentassent ? C'est en vain qu'Alfieri avec tout son génie a voulu les y réduire, il a senti lui-même que son système était trop rigoureux » (*C*, 188). Le questionnement sur le fonctionnement et la mise à mal du système dramatique est là, Mme de Staël sous la voix de Corinne définit « sans définition » le drame romantique en tant que forme concrète de la transgénéricité. Classe esthétique transgénérique, l'art « fait entrer les merveilles des beaux-arts et de la nature dans les tableaux représentés par la parole » (*C*, 174), selon Corinne qui y ajoute la nuance que la parole, soit-elle en prose ou en vers, trouve son expression parfaite chez des peuples différents, en fonction de leur penchant vers la philosophie ; ainsi « les

[11] Mme de Staël y insiste également quelques pages plus loin dans le roman *Corinne ou l'Italie*. Nous donnons en ce qui suit la citation, elle apporte un complément d'information sur l'art syncrétique, même si cette nuance n'est pas en direct rapport avec la problématique de notre étude : « Le goût vif des Italiens pour la musique, et pour les ballets à grand spectacle, est un indice de la puissance de leur imagination et de la nécessité de l'intéresser toujours, même en traitant les objets sérieux, au lieu de les rendre encore plus sévères qu'ils ne le sont, comme l'a fait Alfieri » (*C*, 189).

peuples du Midi sont gênés par la prose, et ne peignent leurs véritables sentiments qu'en vers » (*C*, 176).

Commedia dell'arte, théâtre d'origine et de technique purement italiennes dont Goldoni et Gozzi sont deux grandes voies et voix, n'a jamais été vraiment acclimaté en France, même pas par Marivaux. Mais en se prononçant sur Gozzi, Corinne touche au mélange des genres qui peut constituer une source du renouvellement littéraire : « Il a pris son parti de se livrer franchement au génie italien, de représenter les contes de fées, de mêler les bouffonneries, les arlequinades, au merveilleux des poèmes ; de n'imiter en rien la nature, mais de laisser aller aux fantaisies de la gaieté comme aux chimères de la féerie, et d'entraîner de toutes les manières l'esprit au-delà des bornes […] » (*C*, 182-183). Même s'il s'agit de traditions exogènes – italienne (Gozzi et Goldoni) et anglaise (Shakespeare) –, Mme de Staël ne se prononce pas pour l'imitation des modèles étrangers, mais recommande un examen de plus proche de leur originalité et de leurs paramètres qui les rendent résistants, esthétiquement parlant, au cours du temps. La ligne anglaise (Shakespeare, Coleridge, Wordsworth, Ossian), la ligne allemande (Lessing, Schiller, Goethe), la ligne italienne (Machiavel, Goldoni, Gozzi) composent le canon littéraire dans la vision de Mme de Staël et le point de départ pour la reconsidération, théorique au moins, des genres. La Coppétane prend leurs œuvres pour modèles à suivre, les propose pour sources de renouvellement littéraire en France en général et les auteurs dramatiques, pour le canon esthétique théâtral en particulier.

2.2. Comment renouveler l'art dramatique ? Une équation à trois inconnues : l'auteur, l'acteur et le public

À propos du chapitre du roman qui traite de la représentation de *Roméo et Juliette*, la critique le prend pour une sorte de mise en abyme. Pour Claudine Hermann, l'éditeur féministe du roman *Corinne ou l'Italie*, ce jugement semble une évidence[12]. Mais une mise en abyme de quoi exactement? Apparemment de l'amour-passion, fatal et mortifère de Corinne pour Oswald, qui rappelle de celui de Roméo pour Juliette, mais les personnages staëliens développent un tout autre type de tempérament que ceux shakespeariens. Les ressemblances se situent ailleurs que dans le déroulement des faits et dans les caractères. La mise est, à nos yeux, toute autre : le rôle de représentation théâtrale dans le roman est au moins triple. *Primo* : il s'agit d'une transposition littéraire des idées esthétiques théoriques de Mme de Staël, *alias* Corinne, qui prend la scène pour une tribune de nouvel esprit romantique. *Secundo* : il y va d'une interprétation psychologique que Béatrice Didier propose[13]. Le choix de cette pièce correspond à un demi-aveu de Corinne qui redoute que l'obstacle

[12] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Une édition féministe de Claudine Hermann, 1970.

[13] B. Didier, *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël, coll. « Foliothèque », Gallimard, 1999.

familial, tout comme dans la pièce de Shakespeare, ne soit insurmontable pour Oswald. Béatrice Didier apprécie : « Consciemment ou non, elle aurait trouvé le moyen d'exorciser son angoisse et de lancer un défi au conformisme d'Oswald »[14]. Donc c'est une crainte cachée, avouée d'une manière théâtrale. *Tertio* : le même épisode théâtral devient important, vu sous un autre angle : celui plurilinguistique qui traduit d'autres remarques théoriques staëliennes retrouvées dans son essai *De l'esprit des traductions*. La pièce de Shakespeare est traduite, dans l'économie du roman, en italien par Corinne, mais au parcours du roman le texte est cité en anglais et traduit immédiatement en français (l'auteure n'oublie jamais que le roman est écrit premièrement pour le public français). Corinne est Italienne, elle parle couramment l'italien, l'anglais et le français, donc elle est un esprit européen tout ouvert et ce faisant elle incarne l'idéal staëlien conformément auquel la connaissance des langues étrangères est un élément essentiel, favorisant l'élargissement de l'horizon d'attente littéraire par l'influence mutuelle des littératures. La France a tout à gagner à s'ouvrir aux littératures étrangères, et Corinne est le symbole même de cette ouverture : elle l'est comme traductrice, elle l'est comme actrice également.

En tant qu'actrice, le personnage de Corinne renvoie au modèle réformateur de Talma que Mme de Staël a vu jouer maintes fois et sur l'art dramatique duquel elle se prononce dans leur correspondance et dans les entretiens particuliers. L'idée de Mme de Staël est que la manière habituelle d'interprétation théâtrale en France est assez désuète, sinon défectueuse, et réclame à être réformée. Une des sources pourrait être ce qui se jouait à l'étranger : Talma serait un tel modèle que Mme de Staël prend pour un esprit européen, et les exemples peuvent être multipliés : Mrs. Siddons, Garrick ou Iffland. Venus des espaces culturels différents, leur art a quelque chose d'exceptionnel qui manque à l'art dramatique français : la gestuelle expressive, le jeu corporel bien conduit, le jeu de regards, la préoccupation pour l'effet théâtral, l'alliance de l'élégance et de l'expressivité qui rapproche ce type de théâtre du ballet romantique. Mais la notion de goût reste importante dans l'esthétique de Mme de Staël, même si elle est beaucoup moins étroite que chez les esthéticiens français dont le comte d'Erfeuil est la caricature.

La déclamation, cela veut dire l'art de l'acteur en termes de Mme de Staël, s'intéresse également à l'ensemble, à l'unité et à l'effet du spectacle. Si Corinne offre un point de vue centré sur l'actrice, c'est que le lecteur est dirigé à tout voir par les yeux d'Oswald, donc focalisation interne, selon les termes de Genette. Par conséquent, la globalité du spectacle lui échappe, mais Mme de Staël se prononce sur cette idée dans *De l'Allemagne* où elle exprime la nécessité que le spectacle soit conçu, détaillé et contrôlé jusque dans ses moindres détails. Mme de Staël doit à Werner et à Schlegel, lors de la saison théâtrale de Coppet (en septembre 1809) de la pièce de Zacharias Werner *Le Vingt-quatre Février*, une claire perception de

[14] *Ibidem*, p. 29.

cette nécessité dramatique : « Lorsque je vis la pièce du *Vingt-quatre Février* jouée par deux poètes célèbres, A. W. Schlegel et Werner, je fus singulièrement frappée de leur genre de déclamation. Ils préparaient les effets longtemps d'avance et l'on voyait qu'ils auraient été fâchés d'être applaudis dès les premiers vers. Toujours l'ensemble était présent dans leur pensée et le succès de détail qui aurait pu y nuire, ne leur parut qu'une faute »[15]. La conclusion est qu'un ouvrage dramatique doit être une unité esthétique.

Le troisième élément de l'équation dramatique, le public, joue son rôle actif (de juge) dans l'économie de cette relation. Mme de Staël s'arrête aux habitudes différentes du public qui s'observent au cours des représentations. Elle le fait théoriquement dans son essai, puis s'applique dans le roman *Corinne ou l'Italie*. Dans le théâtre allemand, note Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, on n'applaudit qu'à la fin des actes et jamais au cours d'un spectacle comme cela se fait en France et en Italie. En outre, les Allemands regardent comme une espèce de barbarie de troubler par les signes tumultueux d'approbation, le déroulement du spectacle. Cette réserve du public est prise pour favorable à la pièce elle-même en tant qu'unité esthétique. L'acteur allemand joue pour servir la pièce, pour rendre un personnage dans son entier, tandis que le comédien français joue pour recevoir l'approbation du public. De toute façon, cette attitude du public allemand n'est pas forcément encourageante pour l'artiste qui, en fin de compte est un être sensible, même si son jeu est le résultat d'un calcul élaboré dans son cerveau :

> Mais c'est une difficulté de plus pour leurs acteurs [des Allemands], car il faut une terrible force de talent pour se passer, en déclamant, de l'encouragement donné par le public. Dans un art tout d'émotion, les hommes rassemblés font éprouver une électricité toute puissante à laquelle rien ne peut suppléer […]. Dans les beaux-arts improvisés, dans la déclamation surtout, le bruit des applaudissements agit sur l'âme comme le son de la musique militaire. Ce bruit enivrant fait couler le sang plus vite, ce n'est pas la froide vanité qu'il satisfait[16].

La même idée est illustrée dans le jeu concret de Corinne qui joue pour Oswald, pour leur amour, pour plaire ensuite à M. Edgermond et enfin pour convaincre le comte d'Erfeuil, le défendeur accru du classicisme, qu'il existe d'autres dramaturges que ceux du Siècle d'Or. Il s'agit donc d'une représentation démonstrative qu'elle produit, surtout en ce qui concerne le second épisode de la représentation, la féerie *La fille de l'air* de Gozzi : « Les applaudissements des spectateurs étaient si multipliés et si vrais que leur plaisir se communiquait à Corinne; elle éprouvait cette sorte d'émotion que cause l'amusement, quand il donne un sentiment vif de l'existence » (*C*, 187).

Si le monde applaudit, que se serait-il passé dans le cas contraire ? Un acteur ne doit-il pas maîtriser son art en toute circonstance et Corinne en serait-elle capable

---

[15] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, 1999, p. 188.

[16] *Ibidem*, p. 185.

? Ni le roman, ni l'essai ne répondent à cette question. Il est vrai que Corinne n'est pas une actrice professionnelle et que l'essai *De l'Allemagne* n'est pas un traité axé sur l'art de l'acteur, mais le problème reste ouvert et à mi-chemin.

Conclusion

La marotte staëlienne a été, depuis toujours, la conversation ; le sujet préféré dans les conversations a été le théâtre ; le rôle et le fonctionnement du genre dramatique figurent parmi les problèmes épineux si débattus concernant le théâtre. C'est pour cela et pour bien des autres motifs encore que Mme de Staël touche à ce sujet, alors même quand elle se propose de raconter une histoire d'amour comme dans le roman *Corinne ou l'Italie*. Elle trouve approprié d'y insérer des remarques théoriques sur l'art dramatique en général, sur le genre transfuge qu'est le théâtre, en particulier, comme dans les chapitres du roman en question. Nous avons organisé nos brèves conclusions sur deux points :

1. Mme de Staël procède à l'intégration et au développement dans le flux romanesque de ses idées sur le nécessaire processus de renouvellement dramatique de la littérature française. Dans le texte du roman, nous avons identifié une synthèse de styles d'expression artistique : Mme de Staël construit sa démarche argumentative par le biais des fragments d'essai, des éléments romanesques et des petites scènes dramatiques afin de se prononcer, derrière la voix de Corinne, sur la littérature italienne et, ce faisant, elle (re)met en question l'idée de synthèse transgénérique. La cohérence, parfois problématique au niveau du roman, est reconquise au niveau du débat dans la mesure où l'écrivaine use de la transgénéricité inhérente au genre dramatique et épique pour inverser la réception traditionnelle. On gagne d'interpréter la continuité entre les genres chez Mme de Staël en termes de transgénéricité et de genres transfuges.

2. Étroitement lié à la généricité traversière, le problème de changement des canons esthétiques de l'art dramatique est mis sur l'échiquier des discussions des personnages derrières lesquels on voit les idées staëliennes en matière de théâtre : la Coppétane oppose à l'ainsi dit idéal français endogène des modèles exogènes de dramaturgie aux interprétations multiples et multifonctionnelles. Le jeu de l'acteur y est visé également, à condition qu'il rompe avec les conventions solennelles héritées du jeu classique, puisque l'imagination, l'enthousiasme et l'autoscopie deviennent des éléments indispensables à la création artistique nouvelle. Par conséquence, l'horizon d'attente littéraire du public se modifie par l'intégration des autres modalités de créer / juger / jouer le théâtre.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Elżbieta Porada
Université d'Opole

Les Fleurs bleues de Raymond Queneau : le roman hybride

Raymond Queneau's The Blue Flowers, *or a hybrid novel*

Abstract: Raymond Queneau's novel *The Blue Flowers* introduces us into the world devoid of the spatio-temporal dimension. It takes the reader through strange and mysterious lands and periods. Then, trapped in a maze of various voices and senses, he tries to find, like the main hero Auge, a deeper and hidden meaning. However, he must, firstly, face up Queneau's imagination and sophisticated rhetorical figures. The novelist breaks free from the traditional literary convention through intertextual games, which coupled with a multiplicity of stylistic devices and linguistic manipulations, lead to a transgression of the fictional genre. He plays on words, form and style. Consequently, he conceives a unique, one of a kind "hybrid linguistic collage". Moreover, through information coding, he aims to affect the reader, stimulate his curiosity, open his mind and finally make contact with him. Queneau's genius and his novel writing technique lies in the pluralism and relativity of meanings. Briefly, Raymond Queneau created a literary work which lives and speaks to the reader.

Keywords: Queneau, hybrid and polyphonic novel, pluralism, spatio-temporal dimension, intertextual games, transgression of the fictional genre, Oulipo

Le monde de la réalité a ses limites ;
le monde de l'imagination est sans frontières

Jean-Jacques Rousseau.

Le 13e roman de Raymond Queneau *Les Fleurs bleues* (1965), ouvrage posmoderne par excellence, nous fait nous plonger dans l'univers fantastique qui met en avant une extraordinaire odyssée historique dans le temps et dans l'espace géographique des langues. Roman inclassable de chevalerie, réaliste, burlesque, policier,

sur le langage, mettant alternativement en scène deux personnages rêvant l'un de l'autre, et proposant des sauts alternés dans le temps. En effet, la trame racontée oscille entre l'histoire de Cidrolin, un individu insolite qui vit sur une péniche dans les années soixante, et celle du duc d'Auge, un protagoniste médiéval qui semble voyager au travers de l'histoire jusqu'à l'époque de Cidrolin. Dans l'incipit situé au XIII^{e} siècle, le duc d'Auge, aristocrate normand, considère la situation depuis son château et décide de faire un voyage. C'est ici que Queneau signale toutes les tournures linguistiques qui seront pratiquées dans cet ouvrage. Leur vraie multiplicité, complexité et richesse font mettre en pleine lumière le phénomène de la transgression qui « renverse, contredit, abolit ou présente, de quelque manière que ce soit, une alternative pour des codes culturels communément acceptés, des normes et des valeurs qu'elles soient linguistiques, littéraires ou artistiques, morales, sociales ou politiques. La fiction transgressive bafoue les tabous, et c'est pourquoi les écrivains de ce genre de littérature suscitent souvent des réactions de refus. C'est essentiellement une fiction qui recherche et produit l'effet et le sensationnel »[1]. Cela nous amène à la constatation que Queneau met l'accent sur le dialogue avec le lecteur ainsi que sur l'originalité du style de l'écriture, ce qui lui permet d'éveiller sa curiosité et son intérêt, par la négation des normes traditionnelles du roman.

Donc, il conviendrait de noter que ces tournures constituent une réponse à la crise de la littérature, et à la montée en puissance du mouvement surréaliste, né autour de la figure d'André Breton. Les deux « manifestes », écrits par lui, posent « le retour à l'homme originel, enfoui sous les conventions sociales, conquête de l'amour, de la liberté, et foi en la révolution »[2]. De ce fait, chez Queneau, la rupture avec la convention et la tradition littéraire se manifeste par le jeu sur les particularités linguistiques, les indolectes et les syntaxes dans une perspective transhistorique et cosmopolite. Le romancier lui-même élabore son propre système linguistique et littéraire. Il mélange deux mondes, celui du réel et de l'imaginaire, l'humour et la nostalgie, la virtuosité du style et la justesse de la composition[3]. Ainsi, ce roman démantèle les frontières historiques et géographiques, et devient une quête de la Langue originelle et universelle.

L'important, c'est le fait que ce livre est fondé sur un apologue chinois dont il est fait mention dans le synopsis, extrait d'une note en tête du livre : « Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? »[4]. Ainsi, *Les Fleurs bleues* est traité souvent comme un livre taoiste : « De

---

[1] M.-L. Clement, « La Transgression dans le roman français », Dossier, 2008, en ligne, http://www.fabula.org/actualites/la-transgression-dans-le-roman-francais_22416.php (page consultée le 20 juin 2015.

[2] C. François, *Raymond Queneau. Les Fleurs bleues*, Paris, Bréal, 1999, p. 17.

[3] S. Manhaval, « Les Fleurs bleues (R. Queneau) : Noé ou le voyage au centre du langage ». Revue de la littérature française et comparée. Écriture hétérogènes, Dossier, vol. 3, 1999, p. 42, en ligne, http://babel.revues.org/1462 (page consultée le 20 juin 2015).

[4] R. Queneau, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965, p. 3.

même dans ce roman, est-ce le duc d'Auge qui rêve qu'il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu'il est le duc d'Auge ? »[5]. Cette épreuve, enracinée dans la tradition bouddhiste, met le disciple en difficulté par une question inattendue et indécidable : où est le rêve ? où est la réalité ? des deux personnages lequel est le vrai ? D'où l'auteur présente un monde où règne l'incertitude entre le rêve et la réalité, où flotte dans une demi-réalité un univers de contes et légendes, ce qui fait de ce roman un ouvrage fantastique, un conte fantastico-philosophique.

En lisant l'incipit, on a l'impression d'avoir affaire à un monologue mais introduit de façon comique « le duc d'Auge dit au duc d'Auge »[6]. Cet énoncé narratif montre que le personnage sort de l'histoire et prend le rôle de narrateur. De ce fait, Auge n'est pas un simple personnage mais il fait une analyse externe et critique de lui-même, ce qui est déconcertant et inhabituel. Il raconte une histoire au passé avec une alternance l'imparfait/le passé simple. Cela implique la présence du discours descriptif et narratif et l'insertion de dialogue, côté classique de l'incipit. L'emploi du passé simple indique, à son tour, une syntaxe recherchée et un style soutenu. La narration, très animée dans la sphère du duc, menée en temps passés, présuppose aussi le fait que le roman présente un voyage spatial et temporel. En outre, le narrateur introduit une question rhétorique : « On n'en sortira donc jamais ? »[7], qui signale les doutes ainsi que les difficultés liés à la volonté de créer un langage universel « néobabelien », son « propre espéranto »[8], ce qui sera un objectif primordial du protagoniste principal. Dans ce commentaire métatextuel, le narrateur lui-même mentionne aussi des calembours et des anachronismes qui décident en grande partie du caractère de ce texte : « Tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes »[9]. Ceux derniers se réfèrent aux tribus qui évoquent des faits qui se sont déroulés quelques siècles en arrière. Il y a également un anachronisme au niveau de la langue puisque certains mots renvoient à un langage qui n'est pas de l'époque : « se pointer » ou « un tantinet soit peu »[10].

Vu que *Les Fleurs bleues* est une œuvre de langage et de rhétorique avant tout, Queneau traite la langue d'une façon étonnante, voire provocatrice ou lourde et facile avec les registres soutenus et familiers mélangés. Quant à ces derniers, on pourrait distinguer les mots suivants : « tantinet », « calva »[11]. On peut aussi noter un mot provenant du registre populaire, concernant le personnage du duc : « se pointer » qui signifie : arriver, se présenter. L'emploi du mot populaire annonce le jeu de phonèmes, ce qui rend cet ouvrage très difficile à traduire, presque intraduisible.

---

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. 7.

[7] *Ibidem*.

[8] S. Manhaval, *op. cit*., p. 45.

[9] R. Queneau, *Les Fleurs bleues, op. cit*., p. 7.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

Néanmoins, ce sont les calembours, simples effets sonores étant un jeu sur le son et sur le sens des mots, qui constituent un des éléments essentiels des *Fleurs bleues* comme nous en avertit le duc dès les premières lignes : « Tant d'histoire pour quelques calembours »[12]. En voici quelques-uns :

– « deux Huns, non loin d'eux, un Gaulois, Eduen »[13] où l'on entend la cadence : « deux, un », « deux, un » et « deux, un » ;

– « Sarrasins de Corinthe »[14] où l'on entend « raisins de Corinthe » ;

– « Alains seuls »[15] où l'on entend « linceul » ;

– « cinq Ossètes »[16] où l'on entend « cinq-à-sept ».

Queneau insère aussi un jeu de langage qui peut paraître lourd et déroutant, mais cela fait intervenir leur sens, ce qui nous fait penser aux faits concrets et réels :

– « Romains fatigués »[17] : ils reflètent, paraît-t-il, « un travail de Romain(s) » et leur grand impact sur l'histoire de l'Europe ;

– « Francs anciens »[18] : les nouveaux francs (la monnaie) ayant été mis en circulation à l'époque où le livre est paru. La référence à ce fait se trouve aussi à la fin de l'incipit lorsque l'auteur décrit la nature impulsive de duc : « il battit des servitudes, [...] la monnaie et, [...]. »[19] ;

– « Quelques Normands buvaient du calva »[20] : le calvados étant une liqueur produite en Normandie ;

– « Sarrasins »[21] : signifie non seulement l'un des peuples, mais aussi la céréale.

Les fleurs du titre sont également les fleurs de la rhétorique raffinée et de bon goût littéraire. Afin d'apercevoir les méthodes novatrices de Queneau, il faudrait également se pencher sur quelques figures de style cultivées par lui, parmi lesquelles on énumère entre autres :

– effet d'allitération : la consonne « r » : « Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs »[22] ;

– effet d'assonance qui repose sur l'homophonie (voyelle : ø et ɛ̃): « deux Huns, non loin d'eux, un Gaulois, Eduen » : on entend la cadence : « deux, un », « deux, un » et « deux, un »[23] ;

---

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*, p. 8.

[20] *Ibidem*, p. 7.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

– métaphores : « Des restes du passé traînaient encore ça [...]. »[24] ;

– épithètes : « la situation historique », « l'eau courante et fraîche », « les silhouettes molles », « les Romains fatigués », « Francs anciens », « Alains seuls », « étages inférieurs »[25] ;

– répétitions dans le même passage : « le duc d'Auge dit au duc d'Auge », « tantinet soit peu », « tant d'histoire [...] tant d'histoire »[26] ;

– redondances : « tantinet soit peu »[27] ;

– le mot homographe : « Sarrasins »[28].

Étant donné que ce roman est maintenu dans l'esprit postmoderne ayant pour but de choquer le lecteur, Queneau crée l'inattendu : « [...] son humeur était de battre. Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles [...] il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs »[29]. Or, grâce à la formation des champs lexicaux, l'auteur crée une ambiance médiévale. Il utilise le vocabulaire strictement lié au Moyen Âge, à titre d'exemple : duc, donjon, château, Huns, Gaulois, Eduens, Romains, Sarrasins, Francs, Alains, Normands, servantes, serviteurs, douze cent soixante-quatre. Également, on distingue un champ lexical de l'eau : ru, tremper, eau courante et fraîche, ce qui nous permet de faire penser au titre du roman lui-même puisque « fleur bleue » est le myosotis qui, dans le langage des fleurs, renvoie à l'acte de mémoire : « ne m'oubliez pas ». De là la question centrale de l'œuvre est de se souvenir de ses rêves, et de les prendre en compte, dans l'épaisseur de l'existence d'un individu. Ce champ lexical signale aussi le Déluge biblique et le personnage de Noé étant un thème central du roman. Celui-ci est « un pasteur du langage et du Verbe »[30], un nomade dont la mission consiste à recueillir toutes les formes de langues sur son arche symbolisant la diversité du langage et sa circulation permanente. Vu le fait que le thème du voyage, leitmotiv de la littérature postmoderne, reflète une recherche permanente et infinie du sens, le genre romanesque n'a qu'un objectif : nous faciliter et nous aboutir à la compréhension et à la connaissance de l'indentité humaine, complexe et pleine de contrastes et contradictions. En menant un dialogue avec le lecteur, Queneau a l'intention de nous sensibiliser aux limites linguistiques de l'homme qui flâne dans un labyrinthe du sens, et qui attend l'avènement d'un autre discours universel qui dominerait cet amas de sons et de significations.

La fantaisie narrative mais surtout celle langagière pratiquée par lui, fait douter que le roman ait une base réaliste. Pourtant, dès l'incipit, la date « le vingt-cinq

---

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem*. Voir *supra*, p. 44.

[29] *Ibidem*, p. 8.

[30] S. Manhaval, *op. cit*., p. 47.

septembre douze cent soixante quatre » (25 IX 1264), nous établit solidement dans le monde réel et, dans ces conditions, on peut y voir un roman historique. Néanmoins, ce n'est pas aléatoire. Le fait que la trame commence à se dérouler au XIII^{e} siècle est solidement justifié. Étant donné que le romancier était cofondateur du groupe littéraire Oulipo, ayant pour but de renouveler l'écriture par l'application des règles arithmétiques à la construction des œuvres, il a caché, sous cette date, un certain chiffre. Et en l'étudiant sous un angle mathématique, il faudrait d'abord effectuer un simple calcul : 1+2+6+4= 13. En premier lieu, ce résultat fait nous aboutir à la constatation qu'il est strictement lié au fait que le roman *Les Fleurs bleues* est le 13^{e} roman de Queneau. En allant plus loin, on pourrait aussi ressentir un écho discret du roman flaubertien *L'Education sentimentale*, et plus exactement de son incipit, où l'on indique la date suivante : 15 septembre 1840. En résultat, en s'appuyant, encore une fois, sur l'approche mathématique, on a : « vingt-cinq » (le nombre est écrit en lettres pour marquer un calcul) 20-5= 15 et 1840 : 1+8+4+0=13.

Donc, on remarque que l'incipit nous donne déjà la possibilité de nous faire connaître la spécificité de l'écriture queneautienne qui revêt sa forme tout le long du roman. « Le jeu sur les époques et les dates nous situent dans cinq années différentes, couvrant une période de 175 ans »[31]. Et en procédant à effectuer un calcul, on obtient également un chiffre 13 : 1+7+5=13. En résultat, le lecteur fait un périple de 1264 à 1493, puis se retrouve en 1614 et 1789, et enfin en 1964 : l'année où l'ouvrage a été publié. Ces dates forment une suite mathématique parfaite, une série cyclique, une chaîne temporelle. L'action englobe la période de 1264 à 1964. Ce qui saute aux yeux ici, c'est la même terminaison : 64. Cela implique le fait de repousser les limites spatio-temporelles, et celui de relier les deux espaces où vivent les deux protagonistes principaux.

Aussi s'avère-t-il que le nombre de chapitres n'est pas établi accidentellement. Dans l'un de ses romans, intitulé *Bâton chiffres et Lettres,* Queneau a écrit : « Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans »[32]. De là en conformité avec la formule oulipienne : (3x7)[33] (3 vient de somme des chiffres du nombre 21[34], *Les Fleurs bleues* se compose de 21 chapitres. Le nombre 21 n'est pas choisi par hasard ; cela possède une dimension symbolique qui renvoie à la Bible, et constitue une représentation de la perfection et de la Sagesse qui compte 21 attributs[35].

Ensuite, le nom de protagoniste, Auge, a aussi une valeur symbolique. Il nous laisse penser au substantif « l'augure », à savoir « un présage ». Ainsi, il est possible

---

[31] *Ibidem.*

[32] R. Queneau, *Bâton chiffres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1964, p. 29.

[33] M. Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 1998, p. 19.

[34] Voir *infra*.

[35] S. Manhaval, *op. cit.*, p. 53.

que cela reflète notre croyance aux superstitions, et plus précisément à celle selon laquelle le nombre 13 est considéré comme porte-malheur. Dans ce cas, cela peut être traité comme une référence intertextuelle à la tradition babylonienne au sein de laquelle ce présage est né. De plus, il est probable que l'an donné est lié à l'événement historique, c'est-à-dire à l'élection du pape Clément IV, ainsi qu'au fait qu'en 1264, il domine un paysage où se mêlent en désordre (« en vrac ») les peuplades qui habitaient le sol de la France et les conquérants qui l'ont envahi tour à tour. Ensuite, vu que cette date est écrite en lettres, on remarque très clairement une référence à l'œuvre de François Rabelais « Gargantua et Pantagruel » (1534) : mil cinq cents trente-quatre. Cette graphie est expliquée par Jean Girodet : « dans l'énoncé des dates, pour les années antérieures à 1700, on préfère très nettement, quand on parle, les formes *onze cent, douze cent, treize cent* »[36]. Cette tournure, placée au tout début du livre, permet au lecteur de se plonger dans le contexte historique et de ressentir l'ambiance médiévale.

Puis, il y a la présentation d'un personnage campé qui est le duc d'Auge dont le titre rappelle l'aristocratie médiévale, et des lieux avec des repères spatiaux tels que : le château, le donjon, un ru. Le duc semet en scène en tant que Normand, comme l'était Queneau en personne. Une vallée d'Auge se trouvant en Normandie, était sa région natale[37]. Cela fait de ce récit un roman en partie autobiographique, ce qui renforce sa crédibilité et son authenticité. Aussi l'écrivain introduit-il le cliché sur les Normands qui « buvaient du calva », c'est-à-dire le calvados : l'eau-de-vie de cidre fabriquée dans cette province, en particulier dans la vallée d'Auge. En outre, Auge renvoie à une mangeoire pour animaux. Donc, ayant en vue l'ensemble de l'ouvrage, il symbolise l'auge réceptacle du néobabélien, le ventre qui reçoit toutes les langues du monde entier. Ce chaos linguistique est évoqué par l'auteur déjà dans l'incipit par l'expression « en vrac » : en pêle-mêle, en désordre. Ce brassage des langues est inséparablement lié à la Tour de Babel, ce qu'indique le mot « le donjon » : la tour principale qui domine un château fort, ainsi que « les étages » mettant en relief la hauteur de la tour dont le sommet atteint les cieux. Réfléchissant encore plus profondément sur ce qu'on entend sous la notion de « étages », dans le contexte de l'ensemble du livre, on peut retrouver une référence au voyage onirique qui est, en fait, le moyen le plus efficace et le plus agréable de parcourir l'échelle du temps au bout de laquelle on entrera dans l'ère néobabelienne ou post-diluvienne. Ainsi, l'écrivain, quant à lui, insère un épisode biblique rapporté en Genèse.

Cette légende se réfère, d'ailleurs, à la superstition mentionnée ci-dessus concernant le nombre 13. Or, prenant en considération le fait que Queneau puise aux langues étrangères, il faudrait noter que « Auge » est lié au mot allemand « das Auge » : l'œil, un symbole de Dieu et de vie. Ainsi Auge se révèle-t-il ici comme Dieu, un

---

[36] J. Girodet, *Dictionnaire du bon français*, Paris, Bordas 1981, p. 146.

[37] C. François, *Raymond Queneau. Les Fleurs bleues, op. cit*., p. 19.

prophète (une référence au mot « l'augure » signifiant aussi « une prophétie ») qui est en mesure de créer un language universel, néobabéelien et qui, en fin de compte, met un terme à la confusion babélienne, aux clivages nationaux et linguistiques afin que coexistent les langues et les cultures les plus diverses. Lui, il parcourt le temps et l'espace, ne se rendant même pas compte de ce que sont les limites spatio-temporelles. En ce qui concerne son voyage, on peut distinguer ses deux types: celui au sens littéral du terme parce que le protagoniste explore différentes régions, et celui allégorique se référant à la quête du sens de la vie humaine.

Si l'on omet les faits autobiographiques concernant Queneau, on pourrait associer le personnage d'Auge avec la bataille de Châlons en 274, car la ville de Châlons où elle s'est déroulée se trouve dans la région Champagne-Ardenne à 100 km de la localité d'Auge. C'était un combat entre les forces romaines de l'empereur Aurélien et celles de l'empereur gaulois Tetricus. Dans ce cas, il vaut aussi profiter de l'approche mathématique et effectuer un simple calcul : 2+7+4= 13. Néanmoins, l'énumération de différents peuples manifeste plutôt la bataille des champs Catalauniques en 451. C'était une véritable lutte fratricide entre Goths, Francs, Huns, Alains, Gaulois, Eduens, Romains, Sarmates, et autres peuples des steppes, qui a mis fin à l'avancée extrême en Occident de l'Empire hunnique d'Attila. Par beaucoup d'historiens, cette bataille est traitée comme l'un des événements les plus décisifs pour l'histoire de l'Europe. D'où cet afflux des peuples symbolise aussi le Déluge biblique.

En analysant encore plus profondément la figure d'Auge, on remarque qu'au début de l'incipit, il se focalise sur la médiation et l'observation. Ainsi, le point de vue adopté est interne : on voit tout à travers le duc. Il a un regard surplombant et panoramique du haut de son donjon. Ensuite, il se déplace vivement en manifestant sa vive sensualité, son esprit gaulois, sa truculence imprudente, et sa trivialité joyeuse. D'un tempérament colérique, violent, bouillant, il fait de grosses colères, et donne libre cours à sa violence. Ici, l'écrivain marque déjà le premier trait de son caractère qui nous est donné : « Son humeur était de battre. Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs »[38]. C'est un clin d'œil à Rabelais puisque cela nous fait nous rappeler le personnage de Gargantua : le protagoniste éponyme du roman « Gargantua et Pantagruel ». Auge devient, en effet, une figure gargantuesque : un géant très fort. Il laisse libre cours à ses émotions avec lesquelles il n'est pas en état de se débrouiller. Donc, même ici la transgression, elle, est très ressentie.

Aussi Queneau évoque-t-il, « un nombre trois » considéré, dans beaucoup de cultures, comme un nombre particulier, symbolisant Dieu ou bien un personnage saint, idéal. Cela peut représenter une référence au duc d'Auge qui, au début du roman, décide de se rendre au voyage. Le mot « le voyage » possède également une

[38] R. Queneau, *Les Fleurs bleues, op. cit*., p. 8.

dimension symbolique. En général, il représente le début et la fin de la vie, la quête de sens de l'existence humaine, et une aspiration au bonheur. De ce fait, son emploi dans l'incipit annonce le voyage, un thème vital de cet ouvrage.

Les Fleurs bleues, le roman hybride et polyphonique de Raymond Queneau dont le titre nous fait penser aux *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, prouve l'originalité, la nouveauté, et le raffinement de son style. Caractérisé par le pluralisme et la relativité, il s'inscrit parfaitement dans l'esthétique du roman postmoderne dont les traits sont déjà signalés dans l'incipit, et puis développés tout au long du roman. La structure rigoureusement travaillée, les jeux avec la convention, avec la forme, et celui de langages, et de symboles font mettre en relief la manifestation de la transgression des normes du genre romanesque. Queneau lui-même recourt aux jeux de mots et de styles ainsi que ceux intertextuels. Il crée un collage langagier au sein duquel on retrouve des mots en provenance du registre officiel, de celui familier, et en plus, un nombre important d'emprunts aux langues étrangères. Cela confirme le génie incontestable de ce linguiste révolutionnaire voulant prendre contact avec le lecteur qui deviendrait, en fin de compte, son partenaire à part entière. Ce roman étant un labyrinthe des sens, touche des questions très importantes. L'épisode biblique illustre exactement le problème social contemporain et universel : le cauchemar de l'incommunicabilité et de l'incompréhension mutuelle. Bref, l'ouvrage de Queneau peut être traité comme un manifeste mettant en vue le problème actuel depuis la nuit des temps qu'il faudrait obligatoirement résoudre pour que nous puissions vivre en paix. Néanmoins, c'est une utopie. De là l'homme, être social, est condamné à la vie au sein de « l'amalgame plein de clivages et de désaccord ».

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Dina Mantcheva
Université de Sofia Saint Clément d'Ohrid

Les sujets bibliques dans la dramaturgie moderniste polonaise et la transgression du modèle symboliste francophone

The biblical plots in the Polish modernist drama and the transgression of the Francophone symbolist model

Abstract: The Polish modernist drama is compared to its Francophone symbolist model in order to highlight its specific tendencies. The analysis focuses on the principles underlying the selection, structuring and dramatic rendition of the two types of Biblical plots used in both theatres: stories of sacred events and fragments of God's message revealed by prophets or contained in Christ's Parables. The study points out that the national, patriotic and vanguard trends inserted in the Slavic plays transgress some crucial symbolist rules and announce in that way the original style of the Polish modernist stage.

Keywords: symbolism, Bible, Polish drama, Francophone theatre, dramatic structures, rewriting

Le symbolisme, conçu en France dans les années 1880, se propage en Pologne dès la décennie suivante et donne naissance à une production littéraire importante.

Les idéalistes polonais acceptent les conceptions néoplatoniciennes de leurs confrères occidentaux, concernant le caractère dichotomique du monde et le rôle primordial du transcendant dans l'existence humaine. Ils partagent la même ambition d'atteindre l'essence supérieure, mais cachée de l'invisible et cherchent à créer un langage poétique nouveau, fondé sur des symboles suggestifs, afin de sauvegarder le caractère secret de l'idéal impalpable.

Néanmoins, dès sa naissance, la version polonaise du courant idéaliste contient des tendances spécifiques qui l'éloignent du modèle francophone et annoncent les

voies de son propre développement. D'une part, le symbolisme y apparaît au sein du vaste mouvement moderniste intitulé Jeune Pologne et subit l'influence des autres courants modernistes avec lesquels il y coexiste. D'autre part, tout en s'inspirant de la poétique idéaliste, les Slaves tiennent également à préserver le souffle national de leurs propres créations.

Afin de mieux cerner les transgressions de l'écriture polonaise par rapport au symbolisme francophone, nous nous arrêterons sur leur tendance commune à la retranscription d'histoires bibliques au théâtre. Notre analyse croisée portera tout particulièrement sur les types et les approches des sujets testamentaires, sur les voies de leur lecture moderne et enfin, sur les principes structurels de leur constitution sur scène.

Le corpus de travail s'appuie sur la dramaturgie symboliste francophone des années 1890, conçue par des écrivains de nationalité différente, et sur le théâtre idéaliste en Pologne depuis la fin du XIX^{e} s. jusqu'à la Première guerre mondiale.

Les types de sujets bibliques

Les auteurs francophones et polonais partagent le même engouement pour deux types de sujets bibliques : les récits de faits sacrés rapportés dans les deux Testaments et le message polysémique du Seigneur, véhiculé par les paraboles de Jésus Christ ou par le discours de prophètes élus.

Néanmoins, quelques tendances spécifiques déterminent le choix des thèmes religieux dans les pièces à l'Ouest et à l'Est.

Les idéalistes francophones privilégient les événements fondateurs de l'histoire humaine, dont l'importance ne correspond pas à la manière concise avec laquelle ces derniers sont retranscrits dans les Saintes Écritures. Ils se tournent, notamment, vers : la création de l'homme et sa chute (*Lilith*, R. de Gourmont), la construction de la première Maison de Dieu par le roi Salomon (*Salomon*, P. Valin), la Résurrection du Sauveur (*Joseph d'Arimathée*, G. Trarieux), la décollation de Saint-Jean Baptiste (*Salomé*, O. Wilde). Les symbolistes considèrent que l'elliptisme de plusieurs faits à caractère exemplaire dans les deux Testaments serait dû à l'intervention de l'Église qui y aurait imposé des restrictions pour cacher aux gens les grands énigmes du monde révélés par Jésus. Voilà pourquoi les auteurs idéalistes sont attirés par l'inédit du discours biblique et cherchent à combler ses lacunes en s'appuyant sur une variété de doctrines mystiques et ésotériques.

En revanche, les modernistes polonais ne remettent pas en cause l'intégralité de la Bible, mais l'envisagent par rapport au contexte national de leur pays, partagé entre trois forces étrangères depuis la fin du XVIII^{e} s. – la Prusse, la Russie et l'Empire austro-hongrois. Cette approche sélective de la matière sacrée transparaît dans les deux épisodes testamentaires repris dans leurs pièces : le festin du roi de Babylone dont l'arrogance de boire du vin dans les vases sacrés des Juifs asservis suscita la

colère divine (*Daniel*, Wyspianski) et la trahison de Judas (*Judas*, Tetmajer et *Judas d'Iscariote*, Rostworowski).

Le comportement insolent de Balthazar qui lui valut la perte de son trône, la nuit même du banquet, fait écho à la politique d'assimilation forcée menée par les conquérants de la Pologne et semble prédire leur châtiment inévitable. Quant à la dénonciation du Sauveur par Judas, étant conçue comme l'image métaphorique du mal, elle renvoie de même, bien qu'implicitement, à la violence et à la brutalité des envahisseurs du pays slave.

Ce rapport bien perceptible entre les faits bibliques et le climat de l'époque confère un caractère plus concret aux pièces polonaises. Ainsi donc, elles acquièrent des connotations nationales et semblent transgresser l'une des exigences majeures de la poétique francophone – la conception d'œuvres métaphysiques et universelles, détachées du contexte réel et épurées de toute trace identitaire.

La spécificité des sujets liés au message du Seigneur dans les dramaturgies à l'Ouest et à l'Est accentue davantage la différence entre elles.

Les auteurs francophones se tournent vers les paraboles de Jésus qui retransmettent l'enseignement religieux de l'Éternel de manière directe. Ils estiment que les récits du Sauveur sont restés indéchiffrés à cause de leur caractère allégorique et aspirent à en percer le mystère pour atteindre la vérité absolue qui y est dissimulée.

En revanche, les modernistes polonais s'intéressent exclusivement au message du Seigneur concernant l'avenir du monde, pour y décrypter leur sort national. Aussi s'orientent-ils uniquement vers le discours eschatologique de l'*Apocalypse* que Saint-Jean Baptiste aurait écrit sous l'inspiration divine et en font le sujet de leurs deux pièces : *Acropolis* de Wyspianski et *Dies irae* de Rydel.

En quête de la vérité biblique

Les symbolistes francophones et polonais tendent à déchiffrer les deux types de sujets bibliques de manière similaire. Ils complètent les récits des faits sacrés par leurs versions contenues dans des écrits non canoniques et éclaircissent, au moyen de leur propre imagination, les propos du Seigneur. Néanmoins, ces deux approches des Écritures saintes, fondées sur l'analogie entre les dramaturgies occidentale et slave, revêtent une concrétisation particulière sur les scènes respectives.

Suivant la thèse du fonds commun des religions, les dramaturges francophones envisagent les faits bibliques à la lumière d'une grande variété de textes non canoniques ou sacrés d'origine diverse : le Coran islamique, la Kabbale judaïque, les apocryphes depuis les premiers siècles après Jésus-Christ jusqu'au Moyen âge, les légendes folkloriques et les romans populaires.

La pièce *Lilith* de Rémy de Gourmont étoffe le récit correspondant, puisé dans la Genèse, d'éléments judaïques et folkloriques pour y combler les lacunes dans la vie

d'Adam et Ève depuis leur Expulsion du Paradis jusqu'à la naissance de leurs deux fils Abel et Caïn. L'écrivain français semble chercher dans ce temps préhistorique et voilé de mystère l'origine du bien et du mal sur terre. À l'instar de la Kabbale mystique, dans le drame symboliste, la première femme créée par le Seigneur n'est pas Ève, mais Lilith. Toutefois, la luxure de celle-ci effraie l'Éternel et il la donne à Satan. Suivant toujours cette nouvelle généalogie, Caïn le fratricide y est le fruit de l'union entre l'être humain et le diable, tandis que les parents des premiers grands pécheurs – Sodome et Gomorrhe – y deviennent les deux personnages démoniaques et pas les enfants de Dieu, Adam et Ève.

Quant à l'image du Seigneur – représenté comme un vieillard à la barbe de lin, assis sur un nuage pour observer ses créatures –, elle évoque le primitivisme contenu dans les contes religieux d'origine diverse.

Contrairement aux dramaturges francophones, les auteurs à l'Est complètent les récits laconiques des faits bibliques par des variantes issues de leur propre héritage culturel. Ainsi donc, ils intensifient davantage l'atmosphère identitaire et la dimension morale dans leurs pièces, en s'éloignant au final de la pureté philosophique revendiquée par les symbolistes occidentaux.

Dans *Judas d'Iscariote*, Rostworowski s'oriente vers le mystère national pour éclaircir les raisons de la félonie de Judas, présentées avec certaines divergences dans les quatre Évangiles. À l'exemple du tréteau populaire, la pièce moderne porte au premier plan l'opposition entre la figure spirituelle de Marie-Madeleine et le portrait avili de l'apôtre vénal. En revanche, dans *Judas* de Tetmajer, le parallèle établi entre le personnage éponyme rabaissé et Satan, remonte aux contes religieux polonais.

Enfin, le thème de la trahison préméditée, exploité dans les deux textes, renvoie à des écrits gnostiques latins que les auteurs polonais rattachent, bien qu'implicitement, à leur identité nationale. Ils considèrent que la religion catholique constitue un de leurs traits distinctifs majeurs, les détachant à la fois du christianisme orthodoxe des conquérants russes et du protestantisme des envahisseurs prussiens[1].

En contrepartie, dans *Daniel*, Wyspianski ajoute des motifs empruntés à la littérature romantique nationale pour insister sur l'analogie entre le festin du roi Balthazar dans la Bible et la situation de l'époque en Pologne. Le Daniel moderne qui y annonce le châtiment imminent du tyran de Babylone à l'instar du prophète testamentaire, est proclamé « Roi-Esprit » par ses concitoyens asservis. Ce titre renvoie au poème romantique *Le Roi-Esprit* de Slowacki, où la réincarnation ininterrompue des rois polonais « rayonnant de l'esprit divin »[2] détermine le caractère immortel de leur pays. De même, certaines répliques du Balthazar moderne, puisées dans le discours du roi russe, personnage du drame *Kordjan* de Slowacki, viennent renforcer le parallèle entre le tyran babylonien et le tsar Nicolas II.

---

[1] P. Michel, « Le catholicisme polonais. Approches sociologiques », [in] *Archives de sciences sociales des religions*, 1980, n° 49, p. 161.

[2] J. Slowacki, *Le Roi-Esprit*, Chant III, XLII, http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Slowacki%20-%20Le%20Roi-Esprit.htm, page consultée le 15 décembre 2014.

Le lien étroit que les pièces polonaises établissent avec l'atmosphère nationale de l'époque réduit le caractère allégorique des personnages bibliques et transgresse la tendance francophone à créer des œuvres polysémiques et suggestives. Quant aux éléments néoromantiques venus de l'héritage culturel slave, ils donnent lieu à une texture esthétique plus complexe qui dépasse la pureté de la forme, propre au théâtre francophone.

Même si les symbolistes francophones et les modernistes polonais déchiffrent de manière similaire le message du Seigneur en s'appuyant sur leur propre imagination, leur attachement à des textes différents où celui-là est rapporté, détermine leur interprétation spécifique.

Les dramaturges francophones ajoutent des épisodes nouveaux aux Paraboles Christiques pour mieux y insister sur le message de Dieu. *Les Aveugles* de Maeterlinck pourrait être envisagée comme un prologue particulier à la parabole des deux aveugles[3], selon laquelle la chute de l'un va entraîner celle de l'autre. La situation fabulaire porte sur la prise de conscience, par les personnages éponymes, de la mort de leur guide – le seul voyant parmi eux qui aurait pu les ramener à l'hospice. L'inquiétude et le désarroi grandissants des protagonistes semblent préfigurer leur chute imminente dont parle le texte évangélique.

En revanche, sur les 22 sections du Livre de l'Apocalypse, les dramaturges polonais ne privilégient que deux moments essentiels concernant la fin du monde, et les sauvegardent dans leurs pièces. Toutefois, à l'exemple des auteurs francophones, ils y ajoutent de nouvelles situations au-delà du cadre évangélique, mais les appliquent en quelque sorte au contexte national. *Dies irae* de Rydel, écrite en 1893, prolonge l'épisode du cataclysme universel par la mort de tous les organismes vivants sur terre. Cette vision tragique du monde semble conditionnée par l'échec de la révolte de 1863 en Pologne, lorsque la montée de la russification et de la germanisation dans les régions démantelées du pays semble évoquer le triomphe de l'Antéchrist. L'atmosphère terrifiante dans la pièce y laisse deviner par ailleurs l'effroi expressionniste de la mort.

En contrepartie, *Acropolis* de Wyspianski, conçue en 1904, à la veille de la révolution russe de 1905 que les Polonais associent à l'espoir de retrouver leur propre indépendance, prolonge le Second Avènement du Messie par le triomphe ultime de Dieu sur le Diable ici-bas.

L'interprétation de la parole biblique

Tous les symbolistes perçoivent les événements sacrés en rapport avec le rôle primordial du Seigneur dans l'évolution humaine. Toutefois, les réécritures bibliques à l'Ouest et à l'Est sont subordonnées à des conceptions philosophiques différentes.

---

[3] Luc 6 : 39 ; Matthieu 15 : 14.

Les Francophones, animés d'un mysticisme prononcé, tendent à privilégier la grandeur et la miséricorde divine dans leurs pièces.

Contrairement aux Évangiles qui ne donnent aucun détail concernant la vie de la princesse de Judée après qu'elle demande la décollation de Saint Jean-Baptiste, dans *Salomé* de O. Wilde, elle reçoit le châtiment mérité. Le roi Hérode, horrifié par la cruauté excessive de la fille, la condamne à mort. Le texte moderne révèle également la force morale de l'Évangéliste qui résiste aux tentations charnelles grâce à l'appui du Seigneur. Malgré l'insistance de Salomé à rencontrer ne serait-ce que son regard, le Prophète détourne la tête et sauvegarde sa pureté spirituelle.

Le fatalisme des auteurs polonais détermine leur intérêt pour le motif de la prédestination dans l'existence humaine. Même si ce thème évoque le rôle prépondérant de l'Éternel, il semble plutôt orienté vers les actes réels de l'individu sur terre pour contourner son sort.

Si la trahison de Judas dans les Évangiles relève de son libre choix, le crime identique dans *Judas d'Iscariote* de Rostworowski découle de sa médiocrité innée. Le personnage n'est pas capable de comprendre la grandeur de l'enseignement christique. S'il rejoint le Fils de Dieu en organisant son entrée triomphale à Jérusalem, il le fait dans l'esprit de s'enrichir, croyant que l'ordre nouveau sera propice à son commerce. Accusé par les prêtres d'avoir incité la foule à la révolte, l'apôtre livre Jésus pour sauver sa propre vie. Tourmenté par les remords, il ne remarque même pas les trente pièces d'argent que les Juges lui donnent et qu'il laisse tomber par terre.

Tout autre est la fatalité dans les actes de Judas de la pièce éponyme de Tetmajer. Le personnage se sent possédé par une présence invisible et il a l'impression d'agir contre sa propre volonté lorsqu'il trahit le Sauveur.

Le motif du mal inhérent à l'être humain fait écho à la thèse répandue en Pologne depuis le XVI^{e} s., selon laquelle le sort désastreux du pays résulte en fait des fautes graves que ses habitants avaient eux-mêmes commises.

En contrepartie, la fatalité dans *Daniel* de Wyspiański revêt une orientation patriotique et optimiste, car elle est liée à l'infaillibilité du châtiment qui incombe aux tyrans. Alors que, dans la *Bible*, l'écrit mystérieux sur le mur du palais annonce au roi de Babylone sa mort imminente, dans le drame symboliste, plusieurs signes visuels et sonores complémentaires préfigurent la sanction divine : l'orage soudain, la voix qui se fait entendre du Ciel, l'obscurité totale qui couvre la salle du festin.

La lecture des sujets associés au message de l'Éternel finit par intensifier davantage les divergences entre la dramaturgie francophone et polonaise.

Les idéalistes à l'Ouest modernisent les paraboles évangéliques pour montrer le caractère éternel des vérités bibliques.

Si le récit du Fils prodigue, selon l'Évangile de Luc, privilégie la générosité et l'amour du père envers ses enfants, *Les Raisons d'Elkana* de Trarieux porte essentiellement sur l'esprit fougueux du fils épris de l'inconnu mystérieux. Le jeune homme n'y trouve pas la joie dans l'opulence de sa famille et repart en quête de l'infini dès qu'il reçoit le pardon de son père. Cet acte du personnage le détache de

l'histoire évangélique et évoque l'aspiration bien connue des symbolistes à déchiffrer les énigmes invisibles du monde.

En revanche, les dramaturges à l'Est tendent à poloniser le récit prophétique de l'Apocalypse rapportant le message du Seigneur, pour mieux rattacher la vérité de la parole sacrée à leur propre sort national.

Dans *Acropolis* de Wyspianski, le Second Avènement du Sauveur est situé dans la cathédrale de Wawel, symbole du passé glorieux de la Pologne. L'image de la résurrection universelle des morts pour le Jugement dernier, figurée par l'animisme des statues et des représentations sur les tapisseries, paraît y prédire la renaissance inévitable du pays asservi. Enfin, l'espace scénique, conçu en tant que lieu synthétique du monde appelé à renaître, acquiert une envergure épique et monumentale, censée rehausser le moral du public. Les connotations patriotiques et optimistes confèrent une mission engagée aux pièces polonaises, qui tranche sur la dimension autonome et idéale de l'art revendiquée à l'Ouest. Les modernistes polonais qui s'adressent à leur nation tout entière transgressent également l'idée francophone du spectacle élitaire, destiné uniquement à des initiés spirituels.

L'édification des sujets bibliques sur la scène symboliste

La structuration des deux types de sujets bibliques est subordonnée à des principes similaires à l'Ouest et à l'Est. Les idéalistes sur les deux terrains du continent mettent en relief l'importance du sacré imperceptible dans la vie humaine, qui prévaut sur le caractère matériel du visible. Ils conçoivent également un nouveau type de plateau fantastico-religieux, fondé sur la synthèse des arts et censé plonger le public dans l'univers idéal du théâtre. Néanmoins, ces procédés scéniques qui relient la version polonaise à la forme francophone, se distinguent par leurs caractéristiques spécifiques.

Les symbolistes francophones éliminent souvent les preuves matérielles qui corroborent les récits bibliques afin de rapprocher leur scène du sanctuaire religieux où l'inspiration mystique remplace l'affirmation logique[4].

Dans *Joseph d'Arimathée*, Trarieux supplante la résurrection matérielle du Sauveur, appuyée par l'argument de son sépulcre vide dont parlent les quatre Évangiles, par sa renaissance invisible dans les âmes humaines. Le jeune Céphas dans le drame sait que le corps de Jésus a été transporté ailleurs et enterré dans un autre tombeau. Et pourtant, même si le jeune homme n'avait jamais cru en l'enseignement christique, il ressent subitement que le Fils de Dieu renaît en lui et finit par croire au miracle. Ce dénouement fait voir la puissance que le Saint Esprit exerce sur l'âme humaine

[4] A. Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémia Kiado, 1982, p. 128.

et indique que la meilleure preuve de la Résurrection du Christ, c'est la propagation de sa Parole à travers le monde.

La dématérialisation des sujets bibliques concerne également leur concrétisation scénique. Les idéalistes francophones considèrent que la représentation du sacré sur le plateau risque de réduire son essence surnaturelle. En conséquence, ils optent pour le suggestif et le voilé en recourant à la synthèse d'éléments visuels et sonores. L'aire de jeu ainsi construite semble adressée à tous les sens, conformément à la poétique symboliste.

En revanche, les dramaturges polonais rajoutent un nombre important de signes prémonitoires dans leurs œuvres, pour insister sur l'accomplissement inévitable de la préméditation divine dans l'existence réelle. L'intrigue ainsi constituée semble suivre une voie tracée à l'avance, car les éléments suggestifs y anticipent sur son dénouement dès les scènes préliminaires.

Dans *Judas d'Iscariote* de Rostworowski, les apôtres croient apercevoir « la croix » au moment où Jésus est en train de leur enseigner la vérité, c'est-à-dire assez antérieurement à son entrée triomphale à Jérusalem. Ils associent leur vision funeste à la présence de Judas parmi eux et le définissent comme un « espion », un « ennemi », voire comme le « diable »[5], à l'encontre des faits rapportés dans les textes évangéliques.

La concrétisation fréquente des visions mystiques et oniriques des personnages sur la scène polonaise y efface souvent la distinction entre le rêve et la réalité. Ce mélange entre la vie éveillée et les songes y est parfois renforcé par le dédoublement des protagonistes qui paraissent vivre à la fois dans le réel et dans le monde idéal des rêves. Cette organisation textuelle des œuvres slaves qui extériorisent le psychisme intérieur des personnages sur scène, contient des filiations avec les mouvements avant-gardistes qui émergent par la suite.

Les auteurs polonais intensifient également les nuances mystiques dans leurs pièces, sans dématérialiser pour autant les sujets testamentaires. Ils rajoutent souvent des extraits des Saintes Écritures en retrait, en exergue ou à l'intérieur de leurs œuvres et semblent les rapprocher du discours biblique.

Les propos de Matthieu[6] l'Évangéliste qui rapporte le marchandage de Judas concernant le prix de la trahison, sont mis en exergue dans *Judas* de Tetmajer pour y être éclaircis dès la première réplique du personnage éponyme. En effet, il y reconnaît ses dettes dont le montant de 33 pièces correspond à la somme exacte qu'il demande pour dénoncer le Sauveur selon les Évangiles.

En contrepartie, les citations bibliques introduites dans *Acropolis* de Wyspiański assument une fonction nationale supplémentaire. Elles sont tirées de la première

---

[5] K. H. Rostworowski, *Wybór dramatów (wstęp)* J. Popiel, t. 1-2, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990, p. 96.

[6] Matthieu 26 : 14, 15, 16.

traduction[7] polonaise de la Bible, faite au XVI^e^ s. avec l'approbation du Saint-Siège et conçue comme un signe prometteur de la pérennité de la Pologne à travers les âges malgré sa disparition provisoire de la carte géographique de l'Europe au XIX^e^ s.

À l'instar des dramaturges francophones, les idéalistes polonais ont recours au métissage des arts pour conférer un caractère fantastique à leur scène. Cependant, ils en voient le modèle moins dans les opéras de Wagner que dans le climat colossal de la cathédrale gothique associant des langages artistiques multiples – musique d'orgue, chant liturgique, vitrages et fresques, formes architecturales. Leur engouement pour le colossal et la synthèse intensifiée des arts renvoie aussi au caractère synthétique et imposant du drame slave – tel qu'il est revendiqué par le romantique Mickiewicz[8].

Dans *Daniel* de Wyspianski, la musique et les ballets qui accompagnent les cortèges multicolores des trois suites royales contribuent à créer le climat d'un banquet gigantesque et impressionnant par son envergure. Les effets de lumière qui divisent la scène en trois gros plans semblent l'agrandir et y accentuent la présence simultanée de ces trois ensembles.

Conclusion

Les deux types de sujets bibliques, leur interprétation libre et leurs principes structurels similaires tracent les affinités entre la dramaturgie à l'Ouest et à l'Est.

Néanmoins, tout en restant dans le cadre esthétique du mouvement, les Polonais procèdent à sa destruction de l'intérieur et transgressent à des niveaux différents le modèle occidental. D'un côté, ils l'ouvrent au réel, moyennant des connotations nationales, épiques et patriotiques. De l'autre côté, ils y rajoutent des traits avant-gardistes et suggèrent certaines tendances dans le développement du théâtre européen au XX^e^ s.

La version polonaise du symbolisme rend compte de l'émergence complexe de l'esthétique au-delà de ses cadres initiaux. Celle-ci perd ainsi son caractère de stylistique importée de l'extérieur et poursuit sa propre existence.

---

[7] La traduction est faite par le jésuite polonais J. Wujek au XVI^e^ siècle. Voir : Cl. Backvis, *Le dramaturge Stanislas Wyspiański*, Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. 259.

[8] A. Mickiewicz, *L'Église officielle et le messianisme*, Paris, Au comptoir des imprimeurs-unis, Impr. de Bourgogne et Martinet, 1845, p. 315.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Tomasz Kaczmarek
Université de Łódź

Trangresser la transgression, ou *Le Balcon* de Jean Genet d'après Agata Duda-Gracz

Crossing transgression – The Balcony *by Jean Genet in the interpretation of Agata Duda Gracz*

Abstract: Jean Genet is a writer whose work even today might shock unsophisticated taste of the audience. His theater appears as a protest against bourgeois society which rejected him. Genet creates plays, – real black masses, in which he reverses the values: evil, ugliness, sexuality, violence are up to the altar. Still, Genet's theater does not injure now contemporary blazed in most cases audience as it did half a century ago. Agata Duda-Gracz tries to dust a bit the piece of the great artist. To achieve this goal, she must take the step forward and go out beyond the author's text. She must avoid his hints, which were obsessively required by him from the directors. In this way The Balcony becomes the starting point for her to express fully her artistic vision.

Keywords: Jean Genet, Agata Duda-Gracz, transgression, violence, *Le Balcon*

> *Depuis Michelet, on a aussi, bien souvent, incriminé l'influence exercée par le prêtre sur le comportement des épouses […]. En multipliant les interdits, il gênait l'épanouissement du plaisir des couples, quelle qu'ait pu être la valeur érotique de la transgression.*
>
> Alain Corbin

Quand on monte une pièce de Jean Genet en Pologne, le public s'attend sinon à un scandale, du moins à une controverse. Et pour cause, cet auteur qui a connu le pénitentier de plusieurs pays européens (il a aussi été interné sur la Vistule), décide « une fois pour toutes de vivre dans le royaume du Mal »[1]. De fait, en inversant les

[1] O. Aslan, *Jean Genet*, Paris, Seghers, 1973, p. 7.

valeurs, il plonge ouvertement dans l'abject et l'ignoble pour ériger en sainteté le péché. La réalisation du *Balcon* par Agata Duda-Gracz, dans le théâtre de Jaracza à Łódź, pièce, aux dires de Robert Brustein, « la plus subversive depuis Sade »[2], n'a pas laissé les spectateurs, ni la critique indifférents. Depuis toujours, ce drame suscite une polémique car il transgresse les interdits sur scène.

Quand on pense à la trangression, on la confronte machinalement avec l'interdit, mais celui-ci ne s'oppose point à cette dernière. Selon Georges Bataille, « l'interdit engage la transgression, sans laquelle l'action n'aurait pas eu la lueur mauvaise qui séduit »[3]. Et c'est sous cet angle qu'il faut aborder l'ouvrage de l'auteur du *Journal du voleur*. Cependant, le phénomène de la transgression peut aussi s'opèrer « au détriment » du texte séditieux du dramaturge.

Or, dans le cas de la pièce analysée, la transgression se réalise sur deux plans : d'un côté, le texte même de l'auteur français manifeste cette envie de franchir les tabous de la société bien pensante et sur ce point Duda-Gracz se l'approprie comme le sien, mais, de l'autre côté, la réalisatrice arrivée à une zone frontalière où toutes les limites semblent confuses (la fameuse « félure » dont parlait Deleuze), elle désire, à son tour, dépasser la ligne de démarcation que l'écrivain français a imposée à son œuvre. C'est à ce propos qu'il serait intéressant d'étudier l'exécution théâtrale d'un des drames les plus connus de Genet par le metteur en scène polonais de la nouvelle génération pour se rendre compte que le théâtre du dramaturge en question invite, contre l'avis de l'auteur même, à outrepasser ses strictes contraintes.

« Le spectacle dans le théâtre de Jaracza à Łódź est une mise en scène courageuse, mais et en même temps blasphématoire. C'est peut-être l'un des plus mûrs spectacles d'Agata Duda-Gracz »[4] – c'est par ces mots que le critique polonais, Tomasz Mościcki, relate ses impressions après la première du *Balcon* de Jean Genet, qui a eu lieu en février 2008. Janusz R. Kowalczyk loue aussi l'art de la jeune réalisatrice qui a réussi, selon le journaliste, et avec un succès indéniable à dénoncer la perversité des gens au pouvoir[5]. On trouve le même enthousiasme dans l'article « Bordel-Monde » de Kamila Golik, qui apprécie les exploits du metteur en scène, capable de puiser dans les recoins les plus obscurs de l'existence humaine. Les résultats du travail de Duda-Gracz sont plus que satisfaisants. La brutalité, l'absurdité et l'ironie sont au rendez-vous, ce qui fait du spectacle « un vrai régal théâtral »[6].

Ces mots élogieux soulignent l'actualité du texte de Genet qui attaque toujours la société et ses hypocrisies même après sa mort, mais avant toutils expriment la reconnaissance de la part de la critique du talent de la réalisatrice avide de contre-

---

[2] *Ibidem*, p. 63.

[3] G. Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, 1971, coll. « 10/18 », p. 91-92.

[4] *Dziennik*, 22 février 2008 (les traductions des articles venant de la presse polonaise sont de Tomasz Kaczmarek).

[5] *Rzeczpospolita*, 16 février 2008.

[6] *Dziennik Teatralny*, 7 avril 2010.

venir aux normes éculées, mais toujours en vigueur en matière esthétique, culturelle et sociale. Sans conteste, elle enfreint les normes éthiques, car elle veut traverser la limite pour atteindre l'illimité. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait choisi le drame de l'auteur français, un homosexuel avéré, qui détestait ouvertement la société tout en dénigrant dans son écriture les pseudo-valeurs des régimes démocratiques. Et il ne fait pas dans la dentelle. Les spectacles de Genet seront baptisés de son vivant « messes noires ». Rien que cela ne pouvait que pousser la jeune artiste dans les bras de l'auteur des *Nègres*.

Agata Duda-Gracz recourt souvent à la métaphore et avec une maîtrise indubitable elle enferme le monde de ses spectacles dans une dimension toujours symbolique qui s'esquive face à une interprétation univoque. Ses réalisations scéniques témoignent de ses talents artistiques hérités de son père, le célèbre peintre mort prématurément. C'est elle qui s'occupe non seulement de la mise en scène, mais aussi du cadre plastique qui permet de la distinguer tout de suite des autres hommes de théâtre. Dès le début de sa carrière, elle se mesure avec les textes difficiles, tout en évitant le drame des auteurs vivants. Elle m'a confié un jour qu'elle préférait travailler sur les œuvres des auteurs morts, pour cette simple raison qu'eux du moins ne seraient plus capables de la faire traîner devant les tribunaux. Cela dit, Duda-Gracz n'apprécie pas le théâtre polonais d'aujourd'hui qu'elle juge sévèrement trop artificiel et tiède. Elle croit en un théâtre qui aborde plusieurs phénomènes sur divers plans, où le monde imaginaire entre en conflit avec la réalité, il suscite une polémique, tandis que la nouvelle génération singe uniquement cette réalité au même titre que le fait la télévision quand elle se penche sur les problèmes sociaux. Elle désire que la scène devienne un univers à l'envers, où les fantasmes se réalisent librement à tel point que sur le tréteau se manifeste en quelque sorte une remise à l'endroit. Pour y arriver, il faut procéder par énormités, prônées déjà par exemple par Yvan Goll, aller contre ce qui est communément jugé « normal », transgresser les sacro-saintes lois théâtrales et sociales. La dimension que Duda-Gracz cherche, elle la retrouve avant tout dans le théâtre de Genet, de Ghelderode ou de Drost[7]. Et pour cause, tous les trois dépassent les limites de l'acceptable des goûts du public peu exigeant.

Duda-Gracz aime les drames de Genet grâce à la transgression des tabous que l'écrivain évoque dans son œuvre, mais aussi à la conception du théâtre qui ne peut pas se passer de la langue et de l'image, tous les deux restant indissociables. Sans doute, la réalisatrice polonaise serait d'accord avec Peter Brook qui écrit ceci à propos de l'auteur des *Bonnes* :

> Genet, c'est un homme de lettres, poète et, du point de vue de sa profession, il défendrait chacun de ses mots – considérés comme un moyen d'expression de sa pensée. Mais j'insiste sur ce point : l'image de la scène, dans son théâtre, n'est jamais mise au second plan. Bien au contraire, la pensée poétique essentielle

[7] *Rzeczpospolita*, 18 août 2007.

> y est révélée par cet intermédiaire. Bref, tout le spectacle constitue la pièce et le texte n'est qu'une série d'éléments destinés à préparer cet événement. En ce sens, Genet incarne, rejoint – et ouvre dans cette grande mesure – la voie la plus importante du théâtre d'aujourd'hui : un théâtre qui ne peut être séparé en deux (le mot, ici ; l'image, là)[8].

Tels sont aussi les ingrédients des spectacles à succès de Duda-Gracz. Même si l'on peut chercher en vain, d'ailleurs, l'écho des prescriptions du théâtre post-dramatique, terme annoncé et rapidement répandu par Hans-Thies Lehmann et ses supporteurs, elle semble traiter parfois des textes originaux tout simplement comme un prétexte pour exprimer sa propre personnalité artistique. De conséquence, elle coupe, elle raccourcit, elle infirme la chronologie des scènes d'une pièce, bref, elle est une lectrice fidèle des drames, mais toujours créatrice en ce qui concerne leur exégèse. Son herméneutique à elle est une source d'imagination débordante qui franchit par la force des choses certains « interdits ». Cette créativité fort originale ne lui assure pas toujours une bonne presse ou un bon accueil par le public, même si ces voix critiques sont minoritaires. Quoi qu'il en soit, dans son vaste répertoire, la figure de Genet occupe une place importante (elle a déjà monté *Le Balcon* en 2004 sous le titre *Les débauches* et, toujours en 2004, *Les Paravents* sous le titre *Les élus*). Sans conteste, Duda-Gracz se trouve bien à l'aise dans le monde de l'écrivain français, où l'imaginaire empiète sur le réel et vice-versa. Elle est aussi consciente du fait que de son vivant le dramaturge n'aurait jamais accepté sa vision à elle, car, selon l'écrivain français, n'importe quelle interprétation de quelqu'un d'autre que lui ne pourrait être qu'approximative. Néanmoins, sensible à la poésie indéniable des textes du dramaturge, la réalisatrice polonaise tentera une fois de plus de rehausser l'irrévérencieux au rang du lyrisme. Les mots de Roger Blin illustrent le mieux l'attachement si sincère de Duda-Gracz à l'ouvrage de Genet, ce qui confirme aussi dans une certaine mesure sa propre esthétique :

> La grossièreté de Genet est, selon moi, un élément poétique. Elle n'est ni vulgaire, ni scatologique, ni obscène. Elle doit rester grossière. Parce que la grossièreté est grossière. Il y a chez lui un humour extraordinaire, baroque, une luxuriance de la langue et, surtout, le pouvoir de tirer des images à partir de mots qui bloquent l'imagination[9].

Le Balcon, drame du « besoin de puissance », nous introduit d'un trait dans une « maison d'illusions » où les clients se plaisent à réaliser leurs fantasmes les plus sophistiqués. Dans le premier tableau, nous voyons un évêque mitré et en chape dorée, « manifestement plus grand que nature », qui dans un des nombreux salons du bordel, tenu par la maquerelle Irma (une excellente création de Milena Lisiecka), s'amuse à pardonner les péchés. On pourrait croire de prime abord que c'est un véritable évêque (Mariusz Ostrowski) qui exécute pieusement ses devoirs

---

[8] P. Hahn, *Arts*, 6 avril 1966.

[9] N. Zand, *Le Monde*, 16 avril 1966.

religieux, mais voilà que la séance touche à sa fin et que l'évêque doit changer de vêtements et rentrer chez lui. Dans le deuxième tableau, le Juge (Michał Staszczak) s'amuse à jouer une scène typique des cours d'assises. Il y a la voleuse (Izabela Noszczyk) et le bourreau (Radosław Osypiuk) auquel incombe le rôle de faire avouer à la criminelle, par des cognements, les faits dont on l'accuse. À un moment donné, les rôles sont renversés et le juge sévère, il y a peu, de ramper à plat ventre devant la voleuse qui lui ordonne de lécher ses souliers. Dans le troisième tableau, c'est un général (Marek Kałużyński) qui s'imagine sa mort héroïque à cheval, le cheval étant une fille (l'inoubliable rôle de Matylda Paszczenko) à laquelle l'impétueux stratège commande de mettre le mors, la bride et le harnais. Ces trois tableaux exemplifient les fantasmes des clients qui rêvent de pouvoir car ces hauts fonctionnaires ne sont que des chimères de ces représentations qu'ils s'imaginent. Les spectateurs assistent aux rites auxquels s'adonnent corps et âme les clients de la maison d'aisance. Dans le Grand Balcon défilent d'autres figures comme faux bourreaux, faux mendiants ou une fausse Sainte Thérèse de l'Immaculée Conception, qui veulent se tenir loin du monde réel. Carmen, la fille préférée de la propriétaire du bordel Irma, confirmera cette envie de l'isolement par les mots suivants : « Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions »[10]. Mais voici que ce monde extérieur menace la quiétude du bobinard par l'insurrection contre le pouvoir. La reine et les hauts dignitaires de sa cour ont été sauvagement exterminés sauf le chef de la police, ami intime de Madame Irma, dont la fonction n'a jamais été représentée dans aucun boxon. Les survivants de l'hécatombe viennent pour demander aux clients de jouer leurs rôles dans la vraie vie. Cependant, nous ne savons point si c'est au Grand Balcon que se passent les véritables événements ou au-dehors. Cette équivoque doit être tenue jusqu'à la fin, comme le prétend le dramaturge même.

C'est ainsi qu'on pourrait résumer l'intrigue de la pièce que Duda-Gracz propose au public. Sans doute, elle met en exergue la critique sociale, mais sans accents politiques. Elle sait bien que Genet déconseillait vivement de jouer sa pièce « comme si elle était une satire de ceci ou de cela »[11], ce qui exclurait toute approche pédagogique ou éducative. De fait, la réalisatrice se concentre sur l'Image et Reflet d'où n'apparaîtrait que sa portée satirique. Le metteur en scène révèle sur la scène la perversion du pouvoir, ce qui se manifeste, entre autres, par la réalisation des fantasmes des invertis dans la vie sociale. Tant que les clients s'adonnent en secret à leurs pratiques perverses dans les chambres du bordel, ils semblent presque innocents, en tant que politiciens dans la vraie vie, ils deviennent dangereux. Et c'est ce danger que la réalisatrice montre sur les tréteaux.

---

[10] J. Genet, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2003, p. 73.

[11] *Ibidem*, p. 12.

Daniel Flis proteste contre la vision de Duda-Gracz qui représente le monde pris de folie et se met à défendre le nom de Genet[12]. Tout en appréciant les décors luxueux des boxons, le journaliste dénonce le jeu des acteurs qui, selon lui, ont absolument perdu la différence entre ce qui est réel et dissimulé. Leur interprétation enlève à la pièce son sens principal. Les hôtes du Grand Balcon tripotent les filles comme s'ils étaient de grossiers pervers. On ne sait pas pourquoi Irma simule l'acte sexuel tantôt avec Arthur, tantôt avec Carmen. La rencontre entre Arthur et le Commandant a été représentée, on ignore pour quelle raison, comme une lutte gréco-romaine (*wrestling*). Il est difficile de ne pas être d'accord avec Flis qui remarque l'omission de plusieurs scènes tandis que le metteur en scène introduit dans le spectacle quelques pauses musicales : *Lady Marmolade*, *Heal the world*, *El tango de Roxane*. Cette « musicalité », comme le note le journaliste polonais, fait du spectacle une vraie « opérette ». Flis ne comprend pas pourquoi le rôle de Carmen a été confié à un homme. Carmen dans les vêtements d'un travesti aurait pu être une idée intéressante, voire audacieuse, sauf que ce personnage, aux yeux de Flis, a été ridiculisé. Les courtisanes rient bêtement comme si elles participaient à une orgie primitive. En gros, tous les acteurs parlent une langue peu naturelle, ils crient, sursautent, ont des spasmes. On dirait qu'on est dans un vrai hôpital psychiatrique sous haute surveillance. Le critique exprime ses doutes sur la connaissance du texte par le metteur en scène, où Genet donne des indications précises sur le déroulement de l'action : « dans les quatre scènes du début presque tout est joué exagérément, toutefois il y a des passages où le ton devra être plus naturel et permettre à l'exagération de paraître encore plus gonflé. En somme aucune équivoque, mais deux tons qui s'opposent »[13]. Selon Flis, Duda-Gracz n'a pas respecté les instructions de l'auteur et a gardé seulement une tonalité, celle d'un tapage grotesque et insupportable. Tout porte à croire que Duda-Gracz a monté *Le Balcon* avec préméditation contre Genet. On l'aurait vu clairement dans la scène au cours de laquelle un monsieur avec la cigarette dans la bouche apparaît sur le balcon. D'après Flis, cet inconnu n'est que le sosie de l'auteur français qui répète tranquillement et avec une espèce d'onction les répliques des acteurs[14]. Sa « déclamation » reste bien évidemment en contraste avec l'agressivité des propos des personnages comme si ce monsieur mystérieux était le seul à suivre les contraintes de Genet. On pourrait en déduire que l'artiste se moque franchement de l'auteur de la pièce. Qui plus est, le public n'est pas attaqué, ne quitte pas la salle en titubant, comme le voulait aussi par le passé Alfred Jarry, la soirée n'a pas été un événement bouleversant les sens des auditeurs.

À la fin de son papier, le journaliste constate, non sans amertume, qu'après la représentation de Duda-Gracz, le spectateur sort du théâtre le même qu'il y est

---

[12] *Teatralia*, 19 mai 2009.

[13] J. Genet, *Comment jouer* « Le Balcon », [in] *idem*, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 8.

[14] C'est un clin d'œil ironique à l'adresse de Genet qui tenait à une déclamation mesurée des acteurs.

entré. Il est peut-être encore plus convaincu que les « putes » [sic] sont primitives, les propriétaires des maisons de tolérances cyniques, les travestis déplorables et les clients de bordels des types bizarres qu'il faudrait arrêter.

Flis se plaint que la réalisatrice n'ait pas observé les conseils du dramaturge. Mais, aux yeux de Duda-Gracz, jouer Genet au XXI^e^ siècle d'après ses recommandations d'il y a 50 ans, ce serait *cum grano salis* comme monter Racine à l'époque romantique. Tout en jouissant toujours d'une estime d'auteur scandaleux, l'œuvre de l'auteur des *Paravents* ne blesse plus autant comme à l'époque de son activité dramaturgique. La célébrité d'un ancien troubleur s'émousse vite de nos jours, le public étant devenu trop « blasé ». Aujourd'hui peu nombreux sont ceux qui peuvent vraiment s'émouvoir de son passé. Tant s'en faut, déjà dans les années 70 du XX^e^ siècle : « on ne s'étonne plus que des criminels de guerre ou des trafiquants notoires publient leurs *Mémoires*. Choquer le bourgeois ? Briser les tabous ? Nos contestataires ont fait table rase de ce qui restait. Insulter le spectateur à la façon du Living, blasphémer, proférer des jurons ? Le mot *cul* ne fait plus peur à personne »[15]. Le nom de Genet est passé au rang des classiques et, de fait, s'est fait empoussiérer quelque peu. Il fallait donc le décaper pour lui permettre de pouvoir agir encore sur les spectateurs d'aujourd'hui. Mais ce procédé demandait inévitablement une nouvelle approche du texte de l'auteur de *Haute surveillance*, procédé allant à l'encontre du drame.

Duda-Gracz ne voulait pas implanter le décor de l'« Espagne de Franco »[16], comme le désirait le dramaturge, car le public d'aujourd'hui ne le comprendrait pas[17]. Bien sûr, la guerre civile espagnole n'était qu'un fond sur lequel devait se dérouler l'action. Dans ce cas-là, l'endroit précis était de moindre importance. La réalisatrice polonaise a trouvé le « noyau » de la pièce qui consistait, comme le disait Roger Blin, en la volonté « de transformer la matière fécale[18] en une sorte de beauté, de transfomer la souffrance en beauté »[19]. Dès lors, elle est partie pour faire le pivot principal du spectacle : ériger la négativité en bienfaisance. Dans ce contexte, Duda-Gracz entame une satire virulente contre la société bourgeoise, cependant il ne s'agit pas d'une caste sociale précise, mais, comme le disait aussi Eugène Ionesco, d'un esprit embourgeoisé qui se propage comme un vieux mortel. Au Grand Balcon les travestis réalisent leurs fantasmes les plus brutaux et pervers, mais ces mêmes figures : La Reine, Le Général, L'Archevêque, Le Juge, tout en restant fausses, accepteront de jouer leurs fonctions dans la « vraie » vie d'un pays

---

[15] O. Oslan, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 113.

[16] Propos recueilli par M. Breitman, [in] *Arts*, 1^er^ mai 1957.

[17] Au demeurant, la plupart des metteurs en scène ne respecte pas les conseils de Genet. De plus, en ce qui concerne *Le Balcon*, tous, sauf Piscator, ont supprimé les scènes avec les révolutionnaires.

[18] F. Évrard, « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) », [in] *Littérature*, n^o^ 89, 1993, pp. 17-32.

[19] B. Knapp, « An Interview with Roger Blin », [in] *Tulane Drama Review*, n^o^ 7, vol. 3, 1963.

dévasté par la révolution. La maison d'illusions leur garantissait d'assouvir leurs désirs les plus refoulés, maintenant, ils pourront jouir – le verbe est à prendre également dans son acception sexuelle – des plaisirs conformément à la loi de la Cité. C'est dire que ces personnages fantoches vont devenir de respectables citoyens[20]. Comme dans *Elle*, Genet s'attaque à l'image qui est vénérée par le peuple et pas à l'être humain qui se cache derrière sa fonction. Le metteur en scène transforme le monde du bordel en une vraie orgie cauchemardesque où tous pourraient s'accoupler avec n'importe qui, indépendamment de l'âge et du sexe. Duda-Gracz sait bien que l'auteur français a été converti, aux dires de Sartre, au mal, car le dramaturge voulait endosser même les péchés dont il n'était pas responsable. Le Mal triomphe alors sur la scène, la débauche va au-delà des limites de l'acceptable, mais nous n'assistons pas pour autant à l'exhibition pornographique. La réalisatrice semble s'en prendre à la société polonaise et à ses valeurs catholiques artificieuses. Cela ne veut pas dire que Duda-Gracz dénigre la foi en soi, loin de là, d'ailleurs elle ne cache pas son attachement au catholicisme. Tout en étant croyante, ou, avant tout grâce à cela, elle peut transgresser la religion, ce qui n'est que superficiellement paradoxal. Il en est de même avec Genet : « la transgression n'est pas chez Genet perte de tout repère moral, même dans sa tentative d'ériger une autre morale sur les débris de celle qu'il détruit et envie tout à la fois »[21]. L'auteur s'imagine voleur dans l'Allemagne hitlérienne, où après la légalisation de la spoliation, le vol ne serait plus une action singulière, mais tout simplement un vol à vide. C'est de la même manière que Duda-Gracz trangresse les interdits de notre époque.

Duda-Gracz ne se conforme pas aux modes qui régnent sur les scènes polonaises et européennes. Le théâtre postdramatique avec un tréteau nu, encombré tout de même, de temps à autre, de quartiers de viande saignante (cela fait penser à l'époque d'André Antoine) ou de corps nus qui se vautrent dans la peinture, ne l'intéresse point – comme le remarque à juste titre Adam Karol Drozdowski[22]. Tel Genet, elle souhaite dépasser les limites de l'impossible quant à la connaissance de l'homme – il est difficile alors de ne pas vouloir transgresser les tabous qui oppriment l'individu. La réalisatrice polonaise n'a pas de pitié quant à remonter les défauts des infirmités de la nature humaine, mais elle ne cherche pas uniquement des travers chez les autres, elle sait bien que son questionnement concerne aussi sa propre personne. Elle pourrait dire d'après Genet : « ce n'est pas assez de regarder vivre ses héros et de les plaindre. Nous devons prendre leurs péchés sur nous et en subir les conséquences »[23]. Sur ce plan, elle suit les traces de l'auteur français car elle rejette en bloc l'ordre social tombé dans une désuétude insupportable. Depuis

---

[20] Selon Charles Marowitz les déviants sexuels qui réalisent leurs désirs ne sont pas dangeureux, tandis que les représentants de la société, de par leur nature hypocrites, se montrent plus périlleux.

[21] M.-F. Hazebroucq, *Désobéir*, Paris, Rue de l'Echiquier, 2013.

[22] J. Genet, cit. d'après *Teatr*, 2006.

[23] « De la responsabilité », 5 juillet 1946.

cette perspective, elle transgresse la morale côte à côte avec Genet. Cependant une trangression en demande une autre. En réalisant le drame de l'auteur d'*Elle*, Duda-Gracz progresse « aux dépens » du dramaturge même, elle propose sa version personnelle de transgression par rapport au texte de l'écrivain. Il est vrai qu'elle le fait impunément, sans courir le risque de la rage de la part de l'auteur français. Cependant, il faut souligner qu'elle procède par la transgression dans l'acception du mot qui renvoie à son étymologie latine, cela veut dire, à sa dimension exploratoire – elle désire passer de l'autre côté du drame tout en le considérant comme un point de repère. À la lumière de ces faits, il était légitime d'intituler le présent article : transgresser la transgression.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Krystyna Modrzejewska
Université d'Opole

Les figures de la transgression dans le drame *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès

Images of transgression in Bernard-Marie Koltès's Roberto Zucco

Abstract: The eponymous character of the Koltès's play, Roberto Zucco, a killer without motive, is mythified by the author. It is easy to find in this literary allusions to Dante, Shakespeare, Racine, Rimbaud, Dostoïevski. The author is fascinated by his character's unexplainable actions, as well as by his hate for the society of the Occident. The fatal part of Zucco's destiny and his supernatural skills let the reader discover in this runaway man a mentally ill, a romantic hero, an exile, a solitary, a superman. However, among all kinds of violence, the family turns out to be the worst one. This unlimited transgression causes Roberto's failure, as his behaviour is totally amoral.

Keywords: Bernard-Marie Koltès, Roberto Zucco, trangression, acte gratuit, moral

La transgression, ce comportement humain hors normes, quelle que soit sa nature, déclenche toujours une réaction, une réaction de la société, individuelle ou collective. Ce qui est le plus intéressant, c'est la narration dans les textes culturels qui doivent, telle est entre autres leur mission, nous aider à comprendre le monde contemporain, le monde dans lequel nous vivons. Le théâtre de Bernard-Marie Koltès, avec une compréhension aiguë de nos déchirures profondes et de notre désarroi, s'inscrit comme une grande œuvre tragique de nos temps. Il n'est pas le premier à analyser l'acte gratuit, le meurtre sans motif. Dans sa pièce *Roberto Zucco* (1989), il le mythifie.

Avant de passer à l'approche du héros koltésien, rappelons que c'est André Gide, fasciné par l'acte gratuit, qui l'étudie dans le roman *Les Caves du Vatican* (1910),

où le personnage Lafcadio s'autoanalyse, curieux de lui-même, de ses réactions en situation extrême. Chef-d'œuvre de perversion dans le domaine éthique, l'auteur lui a donné un sous-titre déterminant le genre littéraire de façon plus précise, à savoir "sotie". La "sotie" est un genre médiéval, proche de la farce, où toutes les libertés sont permises aussi bien à l'égard des personnages et des événements qu'envers les idées. Elle fournit la possibilité d'exposer les problèmes les plus sérieux à l'aide de procédés comiques, grotesques, de montrer des faits invraisemblables comme vrais, de créer des personnages agissant comme des marionnettes, et surtout de dessiner, au lieu des attitudes morales, leurs caricatures. La "sotie" dispense les personnages de "faire vrai" et en même temps elle permet de signaler au lecteur une vérité se rapportant au problème de la poétique. De plus, l'auteur fait souvent irruption dans l'univers de son œuvre, et ses commentaires adressés au lecteur nous paraissent comme des grimaces, qui sont une sorte de clin d'œil à l'aide duquel l'auteur semble suggérer au lecteur de prendre des distances envers ce qu'il a écrit.

Pourtant, l'écrivain a employé, dans *Les Caves du Vatican*, des procédés qui rappellent ceux d'un vrai roman, où les fantoches de personnages agissent comme des personnages affectés de désirs ou de mépris et les événements, même invraisemblables, provoquent une certaine émotion chez le lecteur en reflétant des phénomènes à caractère sérieux, comme par exemple l'irruption dans les pensées de l'homme des penchants agressifs sans motivation qui font penser à Freud et à Dostoïevski. L'acte gratuit de Lafcadio, l'anti-héros du roman, se manifeste comme la cible du nihilisme, comme un témoignage de la dégringolade de notre civilisation. Or, l'acte gratuit ne peut être examiné qu'en liaison avec tous les éléments structurels de la "sotie", tenant compte de l'ambigüité et des projections multiples du plan éthique aussi bien qu'esthétique.

Bernard-Marie Koltès part d'une conviction différente – il se penche sur le mythe créé autour de Succo. Ce personnage incarne l'idée de l'absolu de l'auteur. Il permet de comprendre cette pièce comme le testament de Koltès, un testament aussi bien théâtral et identitaire qu'esthétique. Roberto Zucco, le personnage éponyme de la pièce, hait la société, la famille, la vie. Il est condamné à mort pour parricide. Il s'enfuit de la prison. Il tue sa mère, viole un enfant, tue un inspecteur de police, guide un vieux monsieur hors des ténèbres étranges du métro où celui-ci s'est perdu. Il se tue lui-même en sautant du toit de la prison.

L'inspiration de la pièce, comme souvent dans la littérature – un fait divers concernant un Italien Roberto Succo, dont le portrait, suite à un avis de recherche placardé entre autres en France, a attiré l'attention de Koltès[1]. Il était fasciné par la photographie ou plutôt par les photographies de Zucco, dont le visage, très beau, se montrait tout à fait différent sur chacune des photos. L'autre élément qui avait frappé Koltès, c'était une sorte de *show* sur les toits de la prison qu'il avait vu au

[1] J. Faerber*, Bernard-Marie Koltès « Roberto Zucco »*, Paris, Hatier, 2006, p. 46.

journal télévisé[2]. Roberto Zucco pendant la promenade a échappé à ses gardiens, a grimpé sur le toit d'où il parlait aux journalistes et aux gardiens regroupés autour de la prison. Il a continué son improvisation, qui dura une heure, suspendu à un câble électrique qu'il a finalement lâché. La dimension théâtrale de cet événement a touché Koltès. La possibilité d'écouter un enregistrement de la voix était pour lui une véritable révélation.

Dans la pièce, Roberto Zucco est le seul personnage qui garde ses nom et prénom, ce qui permet à l'auteur de concentrer l'attention du lecteur justement sur cette figure en la dotant de tous les traits de grands héros mythiques. Les références mythiques sont nombreuses. *Dalila* – le titre du tableau IX fait penser au Samson biblique perdu par Dalila. Zucco a été trahi par une gamine. Les autres font penser à la figure du Minotaure – gardien du labyrinthe (tableau VI, *Métro*). Zucco, citant le poème de Victor Hugo, fait penser à Goliath ou au Colosse de Rhodes :

> C'est ainsi que je fus créé comme un athlète. Aujourd'hui ta colère énorme me complète.
> O mer, je suis un grand sur mon socle divin
> De toute ta grandeur rongeant mes pieds en vain.
> Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume[3].

Sans difficulté on retrouve dans la pièce les figures littéraires de Hamlet de Shakespeare, Raskolnikov de Dostoïevski, Dante et sa *Vita nuova*, cité dans le tableau IX. Arthur Rimbaud, par son attitude d'éternel révolté, de quelqu'un qui fuit sans cesse la société, se décline de plusieurs façons dans le personnage de Zucco. Les grandes figures mythiques : Richard II de Shakespeare, Frankenstein, rejetés par les humains, s'y déclinent aussi fortement que les héros de Genet qui trouvent leur énergie dans la négation de la vie, dans l'exaltation du mal comme Woyzek de Büchner.

Koltès ne cherche pas à expliquer le comportement de Zucco. Ses actes se situent hors de tout contrôle logique et rationnel, hors de toute morale. L'inexplicable, c'est ce qui fascine Koltès dans le personnage de Zucco : « Zucco a une trajectoire d'une pureté incroyable. Contrairement aux tueurs en puissance – il y en a beaucoup –, il n'a pas de motivations répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens. Il suffit d'un petit déraillement, d'une chose qui est un peu comme épilepsie chez Dostoïevski : un petit déclenchement, et hop! C'est fini. C'est ça qui me fascine »[4].

La beauté, la force, la jeunesse, la séduction décrivent ce personnage dans la pièce : « Vous avez une bonne tête. Vous êtes beau gosse […] Vous êtes presque trop beau gosse pour aimer les femmes » (*R*, 56).

---

[2] G. Starak, *À la recherche de l'Autre. L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2014, p. 181.

[3] B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001, p. 45. Les citations de cette édition signées dans le texte (*R*, numéro de la page).

[4] B.-M. Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Editions de Minuit, 1990, pp. 154-155.

Quant à son identité, Zucco se déclare différemment. Dans la conversation avec un Vieux Monsieur, il se présente comme un étudiant de la Sorbonne, un "bon élève". Une autre fois, c'est un agent secret s'adaptant aux identités provisoires (Andreas, Angelo). Cultivé, il cite Hugo, Dante. Différent des autres : « Je ne fais pas ce que fait tout le monde » (*R*, 24), il est incompris, seul, rejeté par la société. C'est sa mère qui déclare : « Tu es fou Roberto. On aurait dû comprendre quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle » (*R*, 15).

Une tragédie où la fatalité est toujours là comme chez Racine, une sorte de drame « romantique » par le centrage autour d'un personnage unique, un exclu voué au malheur, « tandis que qu'autour de lui se pressent des individus qui ont une histoire à défaut d'identité définie », comme le voit Anne Ubersfeld[5]. On dirait un héros romantique, sensible, fragile, énigmatique, et pourtant la violence de ses actes montre un tueur, un violeur, un provocateur. Il est construit de telle façon qu'il donne l'impression qu'il ne contrôle pas tous ses actes, qu'il devient parfois observateur ou même victime des événements qui se passent en dépit de sa volonté et de sa conscience. Condamné, solitaire et indépendant, il est toujours en fuite. Il n'essaie pas de comprendre son comportement, il ne s'explique jamais, comme un personnage tragique qui n'est qu'un jouet entre les mains d'une destinée. Sa nature insaisissable se dévoile dans sa marche vers le soleil, vers la mort. Dans le dernier épisode de sa vie dans la vision koltésienne, Zucco essaie de transmettre un message qui prophétise la mort : « J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous » (*R*, 49).

La marche progressive et irréversible vers la mort déclenche une réflexion analytique permettant de voir en ce personnage un saint qui, à l'image du Christ, sacrifie sa vie pour « offrir à l'humanité sa rédemption et son salut »[6]. Surtout que comme dans un récit hagiographique, Zucco dans sa dernière transfiguration reçoit l'illumination et la révélation spirituelle qui aboutit, dans le dernier tableau *Zucco au soleil*, à sa disparition, c'est-à-dire sa désincarnation et la naissance sous le forme d'un pur esprit. La fin de la pièce nous découvre sa dimension fantastique, un monde surnaturel plongé dans une tempête solaire : « le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique » (*R*, 95), où on ne voit plus rien que le héros qui commande aux éléments et ses dernières répliques renvoient explicitement au culte du dieu Mithra dont un extrait de la liturgie figure en exergue de la pièce : « Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent » (*R*, 95). Cette image sexualisée du soleil indique la naissance du nouveau monde où Zucco se métamorphose en roi soleil.

---

[5] A. Ubersferld, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 109.

[6] J. Faerber, *op. cit*., p. 54.

Obéissant à un renversement de valeurs radicales, le meurtrier en série semble venir au secours de chacune de ses victimes afin de les délivrer de leur condition de victimes[7]. La description du meurtre de l'inspecteur que prononce La Pute le prouve : « Il sort un long poignard d'une poche de son habit, et le plante dans le dos du pauvre homme. L'inspecteur s'arrête. Il ne se retourne pas. Il balance doucement la tête, comme si la profonde réflexion dans laquelle il était plongé venait de trouver sa solution » (*R*, 31). Roberto explique l'assassinat du fils de la dame : « Parce que c'était un petit morveux […] il vous prenait pour une idiote » (*R*, 80). Le matricide est aussi interprété comme un acte de compassion, une preuve d'amour : « Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée » (*R*, 18).

Ses capacités surnaturelles se manifestent dans sa fuite de prison. Selon Deuxième Gardien, il n'y a pas d'évasion car la prison est trop moderne : « il faudrait être liquide pour pouvoir passer à travers » (*R*, 11). La réaction des témoins décrite par La Pute qu'il « s'en va tranquillement, avec la tranquillité du démon, madame. Car personne n'a bougé, tout le monde, immobilisé, l'a regardé partir. Il a disparu dans la foule » (*R*, 31) le prouve. Lui-même découvre en lui la force d'un surhomme, d'un animal : « Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros » (*R*, 92).

La comparaison avec le surhomme nietzschéen s'impose. Comme Zarathoustra, Roberto opère une transmutation des valeurs morales. L'incarnation « des forces diaboliques » (*R*, 30) aussi qu'Angelo du tableau III font penser à la mission antéchristique et christique. En plus, il refuse d'être un héros car les « héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue » (*R*, 37). Il va plus loin dans son refus. Il désire devenir invisible : « J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là » (*R*, 36).

Les scènes ont lieu dans le cadre de la nuit, de l'obscurité. La scène d'ouverture se passe « *À l'heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucinations* » (*R*, 9). La scène du métro a lieu « *après l'heure de fermeture* » (*R*, 34). Paradoxalement, la lumière entraîne l'effacement du personnage : « on ne voit plus rien » (*R*, 95). Les didascalies informent : « *Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique* » (*R*, 95). C'est le moment où Roberto tombe. C'est le trop de lumière qui l'a tué.

Roberto Zucco est traité par ceux qui le rencontrent de malade mental. Son dégoût de la vie et son mépris du monde font penser à Hamlet. Mais Zucco entreprend une

[7] *Ibidem*, p. 57.

action, il tue. Parmi les références littéraires, celle de Shakespeare résonne le plus fortement. La réécriture est surtout visible dans le tableau I *L'évasion* et dans la scène finale où Roberto s'évadant par les toits prend l'allure d'un fantôme. L'exubérance, la démesure et le paradoxe du baroque se font lire également. La fascination de Koltès pour le théâtre shakespearien date de sa jeunesse, quand il entreprit l'adaptation de *Hamlet*[8] et puis, en 1987, la traduction ainsi que l'adaptation en français de la pièce *Le conte d'hiver*.

Le dialogue n'existe pas dans la pièce. Zucco n'écoute pas les réponses de ses interlocuteurs. Il continue son monologue, ce qui se comprend vu sa conviction d'être solitaire, exceptionnel, vivant en dehors de la société, dans une autre réalité. Ainsi, le dialogue, au lieu d'assurer la communication, provoque-t-il souvent des malentendus. Nous avons l'impression que les personnages ont perdu le sens des mots, qu'ils n'arrivent pas à exprimer leurs pensées. Mais nous le savons, ayant la preuve dans le théâtre de l'absurde, que la parole qui a perdu ses possibilités de communication devient la source du tragique. Koltès le confirme dans son autobiographie mettant à nu le fonctionnement du langage dramatique[9]. Ce manque de communication approfondit encore la solitude et l'isolement des personnages. Les tirades, les monologues deviennent la forme préférée et privilégiée dans l'esthétique dramatique de Koltès. Son personnage n'écoute pas l'Autre, ne le respecte pas, il est incapable d'entrer en relation avec l'Autre. L'auteur lui-même avoue que le dialogue dans le monde contemporain devient impossible : « Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter »[10]. C'est dans le tableau VIII que l'expression de ce besoin de parler et l'impossibilité de le satisfaire se dévoile avec une note de dérision. Roberto parle au combiné du téléphone qui ne marche pas.

Dans l'esthétique koltèsienne, le surnaturel et le fantastique, l'ambition démesurée de Zucco qui le pousse à lancer un défi à la société haïe acquièrent une dimension particulière. La mort du héros éponyme apporte un apaisement. Elle préfigure la naissance d'un monde nouveau, elle l'annonce. Zucco est exceptionnel. Son statut de criminel épris de pureté, de « ce beau garçon […] au regard si doux » (*R*, 30) capable d'opérer la transmutation du monde, lui donne la dimension presque métaphysique d'un révélateur, d'un Voyant qui entraîne la métamorphose de la ville. La ville spécifique où les règles qui gèrent toutes les villes sont absentes autant que les relations interpersonnelles qui en résultent.

Dans sa pièce, Koltès s'efforçait de comprendre ce qu'était un tueur, un criminel. C'est une tâche très difficile, mais on en voit le succès dans le monologue *Juste avant de mourir* :

---

[8] G. Starak, *op. cit*., p. 190.

[9] B.-M. *Koltès, Une part de ma vie...*, *op. cit*., p.13.

[10] *Ibidem*, p. 23.

> Je veux partir. Il faut partir tout de suite. Il fait trop chaud, dans cette putain de ville. Je veux aller en Afrique, sous la neige. Il faut que je parte parce que je vais mourir. De toute façon personne ne s'intéresse à personne. Personne. Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais de l'amour, il n y en a pas. Avec les femmes, moi, c'est par pitié que je bande. J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention (*R*, 48-49).

La pression du lieu, des événements, l'insatisfaction totale dans les relations avec l'Autre mais comprenant toute la population de la ville, du monde, le poussent vers la constatation qu'il faut anéantir tout le monde. Le mal dans cette expression prouve la folie, une folie destructrice, qui fait peur. D'autre part, la société déçoit, déçoit par la médiocrité, par des gens de bien, le monde des haines réciproques, des violences non visibles, moins spectaculaires car enfermées entre les quatre murs de leurs maisons.

Et pourtant il est difficile de ne pas apercevoir que c'est la famille qui est la cible des attaques koltésiennes car le mal germe au sein de la famille et Roberto est le révélateur du mensonge familial. Il détruit sa famille, puis celle de la gamine, enfin celle de la dame élégante. La famille, c'est la pire des violences. La Passion de Roberto commence avec la « malédiction » de sa mère. Son destin se joue à la scène II quand sa mère ne veut plus le voir : « Tu n'es plus mon fils, c'est fini. Tu ne comptes davantage, pour moi, qu'une mouche à merde » (*R*, 14).

Zucco est le porte-parole de Koltès quand il se prononce sur les Occidentaux. Ses paroles expriment la même haine que celles de Koltès, surtout dans la scène XII : « Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal de leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. […] Moi je reconnais le tueur au premier coup d'œil ; ils ont les habits pleins de sang » (*R*, 79). Koltès ne s'identifiait pas aux Occidentaux. La gratuité de ses actes est évidente mais l'expression de sa révolte contre la société y sonne fortement. La peur de ce monde s'inscrit dans cette volonté de devenir transparent, invisible. Il est condamné par la société à porter sur le dos cet « habit trempé de sang » qui le mènera à la mort. Zucco ne parvient pas à fuir la société menaçante : « Si on me prend, on m'enferme. Si on m'enferme, je deviens fou. D'ailleurs je deviens fou maintenant. Il y a des flics partout, il y a des gens partout. Je suis déjà enfermé au milieu des gens. […] Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. […] Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans sa tête » (*R*, 78-80).

Étranger à ce lieu où il se trouve et à la société qui l'entoure, il cherche un ailleurs. Exilé, déraciné, c'est son statut qui est à l'origine du tragique de sa condition, car le rapport à l'origine, omniprésent chez Koltès, est aussi important que la problématique de la filiation, de l'héritage. Ainsi, ce tragique est approfondi par la rupture avec l'autre due à la perte de la fonction de communication de la langue. Personne n'est capable d'indiquer sa nationalité. Même sa mère a des doutes sur

son identité : « Est-ce moi, Roberto, est-ce moi qui t'ai accouché ? Est-ce de moi que tu es sorti ? » (*R*, 17).

S'échapper, s'échapper par les toits, vers le soleil parce qu'« on ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre » (*R*, 92), c'est un des buts de Zucco. Il sait identifier le lieu de désir. C'est l'Afrique, l'Afrique mythique tant désirée par Zucco qui la décrit à la gamine : « Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y a neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur les lacs gelés » (*R*, 25).

Toute la pièce est structurée par les meurtres qui, au fond, ne sont qu'un seul meurtre que Zucco commet sur lui-même en entrant dès le début de la pièce dans une autre dimension, celle de la mort. La pièce a la structure d'un labyrinthe dans lequel Zucco se débat avec lui-même et avec l'incompréhension des autres. Il se délivre par les meurtres successifs jusqu'à ce dernier qui sera pour lui la confrontation avec le soleil, la promesse d'immortalité. La fausse liberté dans la transgression le mène irrévocablement à la mort : « Je ne veux pas mourir. Je vais mourir » (*R*, 49). Il est comme tous les héros koltésiens rejetés par la société bourgeoise : dealers, voleurs, meurtriers. Zucco pousse cette irrégularité jusqu'aux limites de la marginalisation sociale. La transgression lui apporte la reconnaissance de l'existence, la libération et la jouissance.

La monstruosité de ce personnage n'exclut pas sa dimension humaine qui se manifeste dans la peur. Zucco a peur de se faire remarquer par les autres, c'est pourquoi il veut devenir transparent, pour ne pas se distinguer des autres. Nicolas Klotz parle de la douceur de Koltès : « lorsqu'on travaille sur *Roberto Zucco* "dolce" est un mot assez important. Tout d'abord parce que l'extrême violence du texte, qui est une violence intérieure, une espèce de lame de fond, si on l'aborde de manière unilatéralement violente […], on n'entend pas grand-chose de ce texte, qui est quand même très énigmatique, et où il y a beaucoup de strates différentes »[11].

L'espace fonctionne comme « une série de sarcophages emboîtés »[12], ce qui est intéressant dans l'écriture de Koltès, avoue Klotz, « c'est qu'elle permet de déconstruire les choses. Ce n'est pas une écriture qui est censée réunir et donner une vision globale du monde ; au contraire, je crois qu'elle fonctionne beaucoup sur la fragmentation, sur la déconstruction de quelque chose : d'une phrase, d'une famille, d'un individu, d'un groupe…»[13].

L'histoire de Roberto Succo, tueur en série, a inspiré entre autres Pascale Froment et Cédric Kahn[14]. Tous les deux, dans le livre comme dans le film, essayaient

---

[11] *Voix de Koltès*, textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau, Anglet, Atlantica, 2004, p. 175.

[12] *Ibidem*, p. 179.

[13] *Ibidem*, p. 181.

[14] *Roberto Succo. Histoire vraie d'un assassin sans raison*, Paris, Gallimard, 1999. Le film : *Roberto Succo* (2001).

de reconstruire la réalité des meurtres commis par Roberto Zucco, de lui conférer une épaisseur mythique et en même temps une grandeur universelle. Le *Roberto Zucco* koltésien est avant tout une pièce sur la fuite, sur les différentes manières de partir, de quitter, de dérailler, de sortir. Fuite de prison, fuite du système capitaliste de l'échange, fuite du foisonnement visuel, fuite du regard. Zucco tue au compte de quatre meurtres précipités, dont chacun annonce le suivant en faisant évoluer le rapport à la corporéité et à la prise de conscience des limites du corps. À la suite de l'initiale fuite de prison, le carnage commence par le meurtre du père. Ce meurtre représente un attentat contre l'origine et une atteinte portée à la filiation, emblème d'une certaine dérogation de l'enfance et maturation du corps de l'enfant sorti de la tutelle paternelle. En tuant l'autre, Zucco cherche à dégager une certaine vérité ontologique sur sa propre existence, celle qui serait la parfaite coïncidence entre soi et l'au-delà[15].

Le théâtre de Koltès est traversé par les questions – des problèmes de la solitude, la folie et l'exclusion par la société, par la criminalité, par la géopolitique et l'histoire. La condition de l'homme moderne devient un écho des mythes antiques. L'art peut bien s'inspirer des faits divers, mais le grand art consiste toujours à dépasser son origine supposée pour amplifier et révéler un fait de société, ou, comme le dit Deleuze : « produire de nouveaux percepts qui donnent à penser »[16]. Stéphane Patrice prouve que cette violence en laquelle évolue Zucco est politique et économique. L'État contrôle pour mieux exploiter, il tisse sa toile pour tirer le meilleur des individus. C'est alors que le héros se soustrait à l'autorité et propage le désordre. La violence de Zucco met son visage et son nom en pleine lumière, sous les feux des projecteurs de la police et du théâtre[17].

Dans un entretien, Koltès avoue ce qui l'intéresse dans les figures mythiques :

> Je dirais que, ce qui distingue un homme comme Samson du commun des mortels, ce n'est pas tant une quelconque mission, une quelconque tâche, c'est sa force extraordinaire et le regard admiratif que les autres posent sur lui ; c'est cela qui fait de lui un héros. […] pour la première fois, j'ai vu que la littérature pouvait avoir un sens. J'avais là un homme avec cette force, avec ce destin ; il ne manquait plus que le regard extérieur[18].

À la quatrième de couverture, de son livre Bernard-Marie Koltès décrit ce personnage ainsi : « Un trajet invraisemblable, un personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath, monstres de force, abattus finalement par un caillou ou par une femme » (*R*, quatrième de couverture). Et pourtant Zucco est le représentant d'une génération nourrie aux révolutions avortées, un porte-parole des exclus, des marginalisés, des déshérités de la terre. L'absolu mirage apocalyptique de la fin de

---

[15] D. Mounsef, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 193.

[16] Cité d'après S. Patrice, *Koltès subversif*, Paris, Descartes et Cie, 2008, p. 145.

[17] *Ibidem,* p. 150.

[18] B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*…, *op. cit*., p. 110.

toute possibilité, la violence de l'histoire, il symbolise la particularité dominante de l'homme moderne, à savoir, l'irresponsabilité. Sa voie de rupture avec la société l'a mené vers l'échec de sa propre souveraineté. Isolé et révolté, il a nié sa condition humaine. Sa volonté de trouver la liberté dans la transgression illimitée s'est avérée un échec car elle était coupée de toute morale. Et c'est la morale qui conditionne une adhésion à la communauté humaine. La pièce reposant sur la question de la condition humaine et aussi sur toute action destructrice.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Annie Urbanik-Rizk
Classe préparatoire aux Grandes Ecoles (ENS Lyon)

La Représentation de la subversion et l'écriture initiatique dans *Les Météores* de Michel Tournier

The representation of subversion and the initiatic writing in Les Meteores *by Michel Tournier*

Abstract: In *Les Météores,* Michel Tournier tells the story of twins, Jean and Paul, who cannot sever, when one of them gets married and of their outragingly scandalous uncle called Alexandre, after the Greek conqueror. Paul follows his twin all around the world, in an initiatic journey, that ends in Berlin where he has to undergo an amputation. Although Tournier has chosen a quite traditional form, we shall try to analyse his unique choice of writing: mystical naturalism.

Quite obviously, he represents a transgressive homosexual character in a realistic manner, but his intentions are neither to criticize social present norms neither to demonstrate the truth of new norms. He is subversive at a higher level, in as much as the symetry between twins and the homosexual character emphasizes the philosophical problem of the couple and of the relationship between the subject and the other. Therefore, he creates his own mythological writing.

Keywords: subversion, transgression, androgyny, homosexual, innocent, other, researche of identity, cosmic expansion, meteors, initiation's writing, mythological novel, mysticism

Quand en 1975, Michel Tournier publie son troisième roman, après *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *le Roi des Aulnes*, il a déjà proposé une robinsonnade et une fable sur le nazisme, en une reprise modernisée du roman de Daniel Defoe d'un côté et la réécriture du poème de Goethe *Erlkönig* (le Roi des Aulnes). C'est dire si son écriture se place dans le sillage d'une tradition et si le principe de l'écriture seconde s'impose d'emblée au croisement de la norme et de sa variation. Michel Tournier le dit lui-même dans *Le Vent Paraclet* :

> Non, aux romanciers nés dans le sérail qui en profitent pour tenter de casser la baraque. Cette baraque, j'en ai besoin, moi ! Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans

une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ses qualités[1].

Refusant les innovations du Nouveau Roman qui avaient cours à cette époque, il transgresse en quelque sorte les transgressions de son temps en se plaçant dans une forme traditionnelle, dans laquelle le personnage, l'intrigue, la voix narrative sont parfaitement conventionnels et constituent des données repérables. Ce n'est donc pas *a priori* sur ce plan que cet auteur trouve sa place dans un volume sur la transgression.

Mais il revendique aussi haut et fort un contenu philosophique déguisé sous une forme romanesque. Le roman *Les Météores* s'inscrit bien dans la continuité du *Vendredi* en ce qu'il place au cœur de l'histoire deux personnages jumeaux, Jean et Paul qui font l'expérience douloureuse de la séparation à l'occasion du mariage de l'un d'entre eux. Le roman retrace l'itinéraire initiatique qui conduit Paul à poursuivre Jean à travers le monde lui permettant de parvenir à une ascèse salvatrice. Absolument symétrique du texte portant sur la solitude dans l'île déserte, le roman examine donc en son centre la question du rapport à autrui dans ses modalités les plus extrêmes. Après avoir montré comment « le monde sans Autrui », selon la formule de Deleuze dans sa postface à *Vendredi* se métamorphose en une réalité absolue en l'absence de la médiation constituée par le regard d'autrui, Tournier nous propose les variations de la situation opposée : ce que devient le monde lorsqu'il est perçu par la cellule fusionnelle de deux êtres indistincts qui forment à eux seuls une monade. Le choix de ces deux extrêmes dans deux des premiers romans de Tournier manifeste sinon le goût du dépassement des situations ordinaires du moins un certain sens de la subversion. Ceci est d'autant plus vrai que la gémellité est construite dans le texte des *Météores* en parallélisme avec la question de l'homosexualité. Le premier être subversif est bien celui de l'oncle Alexandre, le « prince des gadoues », personnage haut en couleur et paradoxal par son mélange de dandysme et de goût pour l'ordure. Il incarne le besoin vital d'autrui ressenti par les « sans pareils » – c'est le nom que Tournier attribue à ceux qui n'ont pas la chance d'avoir un jumeau –, besoin qui se traduit dans le roman par la quête d'un *alter ego* impossible à réaliser autrement que dans la traque homosexuelle.

C'est pourquoi il importera d'examiner en premier lieu comment la représentation de la subversion passe par ce personnage du dandy homosexuel, puis comment cet être tapageur n'existe dans la fiction que pour mettre en valeur la question de la gémellité, véritable transgression vis-vis des normes sociales, mais aussi d'une certaine forme d'ontologie, aux yeux de Tournier. Puis nous verrons pourquoi ce traitement symbolique des personnages, construits en des oppositions schématiques, constitue la véritable originalité du texte. L'écriture y est transgressive du fait de son caractère initiatique, reposant sur la configuration mythologique du temps et

[1] M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, édition Gallimard, coll. « Folio », p. 195.

de l'espace. Romanesque et philosophie se confondent alors, en une négation de la séparation habituelle des genres. Illustrant un authentique paradoxe théorique de la transgression, l'écriture de Tournier résoud en une sorte de troisième terme dialectique, ce que tout geste transgressif peut avoir de conservateur, en ce qu'il instaure la légitimité de la norme en la contestant. Tournier, nous le verrons, crée une forme libre qui ne s'embarrasse guère de modèles à contester.

Un personnage emblématique de la subversion sociale : Alexandre

De l'aveu de son propre auteur, Alexandre est le personnage qui lui a échappé le plus de toute son œuvre, à tel point qu'il n'a pas su s'en débarrasser autrement qu'en l'assassinant à la page 386 (sur un total de 625 pages, soit à la moitié de l'ouvrage) : « Un Européen (fut) frappé de dix-sept coups de couteau dont quatre au moins étaient mortels. […] Plus tard, nous avons appris qu'il s'agissait d'[…] Alexandre, notre oncle scandaleux »[2]. Belle oraison funèbre énoncée du point de vue des neveux-jumeaux Jean et Paul, qui présente en une formule raccourcie la nature intrinsèque du personnage : il est celui par qui le scandale arrive. Scandale de ses pratiques sexuelles, contraires aux valeurs familiales du catholicisme traditionnel, scandale de sa profession – il était directeur du dépôt d'ordures de Casablanca –, scandale de ses attitudes provocantes de dandy exercé à l'art du fleuret, scandale de la décadence sociale d'un être qui s'accoquinait avec la lie de la société. En bon naturaliste, Tournier offre donc au lecteur l'image d'une transgression transparente, facile à interpréter et présentée avec la complaisance d'un admirateur de Huysmans qui a campé un Des Esseintes dans *À Rebours*. Romanesque par ses excès, ses passions successives pour Eustache Lafille, Daniel ou encore la comtesse lesbienne de Ribeauvillé, et bien sûr par sa mort rocambolesque, Alexandre incarne également l'héroïsme du conquérant macédonien qui partit dominer toute l'Asie centrale. L'onomastique signifiante rassemble la référence historique grandiose, celle d'un Alexandre le Grand, lui aussi grand séducteur homosexuel et mort dans sa prime jeunesse et la référence triviale voire argotique que suggère le patronyme « Surin », un couteau en argot. Cette contradiction même, qui oppose l'empereur, fût-ce un empereur des gadoues, et le chasseur de canaille n'est pas nécessairement la marque d'une transgression morale ni littéraire, mais plutôt l'idée que l'exception scandaleuse est un beau sujet de fiction tout en renforçant la valeur sulfureuse de la révolte. La posture de l'artiste qu'est l'écrivain n'est-elle pas nécesssairement marginale et donc transgressive ? Mais de quelle transgression s'agit-il ? Ange déchu, le personnage immoral possède la force de fascination d'un Satan romantique, mais un Satan

[2] M. Tournier, *Les Météores*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 386.

capable de Rédemption. Loin d'être porteur d'un message destiné à invalider les normes sociales ou morales, l'hétérosexualité, la fidélité, la séduction policée en lieu et place de la chasse, la séparation des classes entre elles ou même celles des niveaux de langue, le personnage d'Alexandre vient en quelque sorte conforter l'arbitraire des valeurs en place, puisqu'il n'est que caricature et fiction. Son intérêt réside dans la portée mythique que Tournier confère à l'homosexuel, il en fait une figure qui approche l'image idéale de l'androgyne. Incarnation de cette image, il transgresse les limites imposées à la condition humaine, sans que l'homosexualité soit sacralisée pour autant. « L'homosexuel […] joue et il perd, mais non sans d'heureux coups. … En se débattant contre un malheur inéluctable, il produit parfois des chefs-d'œvre dans tous les domaines »[3]. Totalité close, et en cela symétrique de la cellule ovoïde et gémellaire de Jean-Paul, Alexandre contient du féminin et du masculin à lui seul. Son attachement à sa mère, son identification à elle trahit une secrète perception féminine, tandis que la puissance virile d'Eustache qu'il apprécie est le reflet de sa propre force musculaire. En Fabienne de Ribeauvillé, l'homosexuelle toujours vêtue en cavalier intrépide, il admire les qualités viriles, « fille-garçon, droite et drue »[4]. Le couple étrange qu'il forme avec l'amazone, sorte de double androgyne aux polarités féminines et masculines inversées, le surprend assez pour qu'il rêve un instant de l'épouser.

Comme chez le personnage de Proust, le baron de Charlus, la différence sociale remplace la différence sexuelle dans la quête de l'autre. C'est pourquoi Alexandre cherche ses partenaires dans les milieux les plus canailles : gardiens de parcs zoologiques ou grutiers. Il regarde les pauvres avec le regard d'un dandy converti à l'ethnologie[5]. Cet écart sociologique aiguise le plaisir sexuel qui est avant tout plaisir de la transgression. Dandy à la manière de Baudelaire, Alexandre a le culte de lui-même, « le besoin ardent de se faire une originalité »[6] et incarne parfaitement le paradoxe de la modernité énoncé par Antoine Compagnon dans un ouvrage portant ce titre[7]. Extrêmement différent de son environnement, comme le dandy à la mode, il fonde une nouvelle norme dont il lui faudra se distinguer à son tour. Au milieu des êtres qu'il convoite, il exprime son raffinement et sa supériorité. C'est que le dandy veut affirmer son appartenance à une caste restreinte et fermée qui se donne pour supérieure. Il transgresse les tabous à plusieurs niveaux, d'abord face aux conformismes de tous poils mais aussi dans le milieu marginal qui est le sien. Choc des contraires qui s'exprime dans la scène du bal – parodie littéraire des scènes de première vue romanesque – où Fabienne de Ribeauvillé, en pleine cérémonie, laisse

---

[3] *Ibidem*, p. 388.

[4] *Ibidem*, p. 259.

[5] *Ibidem*, p. 114 et 115.

[6] Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, [in] *idem, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, « Le dandy », p. 560.

[7] *Cf.* A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

échapper un ténia. Avec une politesse glacée, sans manifester étonnement ni dégoût, Alexandre ramasse le ténia mouvant « comme une poignée d'anguilles » pour l'offrir sur une assiette à petits fours, au fiancé pétrifié ; puis il se lance dans une valse éperdue avec la jeune fille tandis que reflue la société scandalisée. Comment faire éclater, comme un défi énorme, la maîtrise de soi, la virtuosité du dandy-éboueur et son indifférence aux conventions ?

Artiste, il est également créateur de valeurs, en bon disciple de la philosophie cynique qui cherche à édifier à partir de la différence. Cynique vient du mot grec qui signifie « chien » et évoque une secte de philosophes grecs professant une morale ascétique et un dédain absolu des convenances. Diogène vivait comme un chien, dans son tonneau et se proposait d'atteindre ainsi la sagesse. L'ironie caustique d'Alexandre, malgré une allure choquante, a donc, en dernière analyse, une portée morale. Sa lucidité sans illusions débouche sur un pessimisme actif mais il apparaît aussi comme un avatar moderne du stoïcisme. Alexandre ne se laisse pas aller à l'angoisse. Lorsqu'il sent faiblir sa vitalité, il va au-devant de la mort, choisie par lui avec un courage impavide. Sa mort peut être lue comme un suicide par double interposé.

Déjà Baudelaire écrivait que « le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme »[8]. La transgression incarnée par Alexandre n'est donc ni pur nihilisme ni inversion des valeurs en cours, mais une interrogation ontologique sur la profondeur du paraître, et sur les variations infinies qu'entretiennent l'identité et la différence.

La gémellité ou la subversion ontologique

Ainsi peut-on expliquer la structure bipartite du roman, scindé en un avant la mort d'Alexandre et un après. La description de l'enfance et de l'éducation des jumeaux, l'évocation de leur entourage familial à la Cassine, entremêlée à ce long récit des errances aventureuses d'Alexandre laisse la place, en seconde partie, au récit du tour du monde entrepris par Jean et sa fiancée, et de leur poursuite par Paul. De Venise à Djerba, du Japon à l'Islande et au Canada, ce dernier se retrouve finalement à Berlin au moment de la construction du mur. Ces pérégrinations à travers le monde n'ont qu'un but : restaurer la cellule gémellaire fracturée. Or, après avoir essayé de s'échapper de la partie Est en passant par un souterrain trop étroit qui s'éboule, Paul doit subir une amputation. Grâce à cette castration rédemptrice, il deviendra le « jumeau du monde » et à la manière des Dioscures, Jean et Paul partageront l'immortalité.

Dans sa progression diégétique, le récit s'éclaire peu à peu par toute une série de correspondances et de structurations binaires, mettant en valeur sa profonde préoc-

[8] Ch. Baudelaire, *op. cit*., p. 560.

cupation : la question de l'incomplétude de l'individu. La véritable norme vis-vis de laquelle la question de la transgression se pose dans le roman, n'est donc pas tant la norme sociale, morale ou politique mais une norme de nature ontologique, celle qui fait que chaque être perçoit sa finitude, non seulement parce qu'il est mortel mais parce qu'il a été séparé d'une moitié originelle qu'il ne retrouvera jamais et qu'il ne cessera de rechercher sa vie durant. L'expérience de la contingence prend la forme douloureuse de cette scission existentielle, elle est le signe de cette incomplétude. C'est pourquoi les personnages de jumeaux incarnent une subversion ontologique : ils sont les seuls à ne pas souffrir de ce défaut d'être des « sans pareils ». Cette histoire qui met en scène une vaine poursuite, illustre le fait que les sociétés humaines ne sont qu'agitation frénétique d'êtres incomplets. La cellule géméllaire échappe, quant à elle, au temps, à l'espace et à la souffrance du manque.

Ainsi s'explique la mise en perspective de l'homosexualité et de la gémellité dans ce passage particulièrement éclairant :

> La communion gémellaire nous place tête-bêche dans la position ovoïde qui fut celle du fœtus double. Cette position manifeste notre détermination à ne pas nous engager dans la dialectique du temps et de la vie. À l'opposé, les amours sans-pareils – quelle que soit la position adoptée – mettent les partenaires dans l'attitude asymétrique et déséquilibrée du marcheur accomplissant un pas, le premier pas.
> À mi-chemin de ces deux pôles, le couple homosexuel s'efforce de former une cellule gémellaire, mais avec des éléments sans-pareils, c'est-à-dire en contrefaçon. Car l'homosexuel est un sans-pareil, il n'y a pas à le nier, et comme tel, sa vocation est dialectique. Mais il la refuse. Il rejette la Procréation, le devenir, la fécondité, le temps et leurs vicissitudes. Il cherche en gémissant le frère-pareil avec lequel il s'enfermera dans une étreinte sans fin[9].

Le regard de l'écrivain permet d'inverser les polarités. Ce qui était différence et subversion se transforme en norme désirable, en complétude ontologique, possibilité d'échapper au cycle infernal et lacunaire de l'existence humaine. Ce couple gémellaire subversif possède une dimension mythologique et interroge la question de l'identité, obsessionnelle chez Tournier. Ainsi, à sa fiancée Sophie qui découvre à La Cassine une photographie de Paul enfant qu'elle prend pour Jean, voici ce que Jean répond :

> Oui, tout le monde s'y trompe, même nous. Nous sommes de vrais jumeaux, vous savez. Quand nous étions tout petits, on nous avait mis au poignet une gourmette avec nos prénoms. Bien entendu, nous nous sommes amusés à les échanger. Plusieurs fois. De telle sorte que nous ne savons plus qui est Paul, qui est Jean. Vous-même, vous ne le saurez jamais.
> – Qu'est-ce que ça fait ? dis-je assez étourdiment. C'est une pure convention, n'est-ce pas ? Alors, convenons à partir de ce soir que vous êtes Jean et que votre frère…[10]

Par cette réponse, Sophie présente clairement l'arbitraire de toute norme. En découle l'arbitraire de la transgression de toute norme, qu'elle soit inversion ou

---

[9] M. Tournier, *Les Météores, op. cit.*, p. 387.

[10] *Ibidem*, p. 396.

décalage. Le roman est intitulé *Les Météores* pour désigner cette profonde affinité des êtres exceptionnels que sont les jumeaux avec les phénomènes météorologiques, la pluie, les vents, la grêle, les éruptions volcaniques et leur supériorité face aux petitesses de l'existence terrestre. Certains ethnologues expliquent le fait par une croyance primitive mettant en relation la fécondité de la femme avec l'agriculture. Une femme ayant porté des jumeaux a un pouvoir plus grand sur la nature qu'une femme ordinaire. De là à penser que les jumeaux eux-mêmes sont la cause de la fertilité désirée, les auteurs de la pluie du ciel, il n'y a qu'un pas. Reprenant cette tradition primitive, Michel Tournier souligne aussi la complémentarité des jumeaux en enrichissant le thème de l'androgynie à d'autres dimensions. Dans leur enfance, leurs différences entre eux se manifestent à propos de leur intérêt commun pour l'amplitude des marées, phénomène réel à Saint-Jacut, en Bretagne Nord où les marées sont d'une amplitude exceptionnelle. La marée haute attire Paul, « l'homme de toutes les plénitudes, de toutes les fidélités »[11] ; tandis que la marée basse intéresse Jean. « ce cri d'abandon et de frustration qui montait des sols marins découverts »[12]. Jean aime le vide, l'absence, la grève assoiffée qui pleure, Paul aime le flot nourricier qui apaise. D'où l'affinité du premier avec les pendules qui marquent la régularité et du second avec les baromètres qui indiquent les irrégularités. Ce décalage vis-vis du temps est prémonitoire dès leur enfance : « Le ciel mathématique a toujours trois semaines de retard sur le ciel des météores. Cela signifie-t-il que Jean, ayant pris le parti de la pluie et du beau temps, aura toujours sur moi une avance irréductible ? »[13].

Totalité close incluant les contraires antithétiques, la cellule gémellaire dérange le commun des mortels et c'est pourquoi elle est souvent objet d'une curiosité qui peut se muer en hostilité, voire en ostracisme. En arrière-plan du roman, planent les noirceurs de l'histoire. Maria-Barbara, la mère des jumeaux est emmenée en 1943 par la Gestapo, parce qu'elle abrite des résistants et sera déportée et assassinée à Auschwitz. Dans le sillage des résistants à l'oppression politique et de la communauté juive, les victimes des nazis furent aussi les homosexuels, les jumeaux objets d'expériences médicales terrifiantes, et les handicapés mentaux. Or, près de La Cassine, un refuge d'enfants handicapés envoie souvent ses simples d'esprit se mêler à la large fratrie des jumeaux. Ces innocents possèdent leur propre langage, frustre et rempli d'émotions expressives que Tournier associe à l'« éolien », le langage du vent, joli terme dont il qualifie la cryptophasie des enfants jumeaux. Magnifique subversion ontologique que cette mise en abyme de l'écriture poétique. Comme le langage de l'artiste ou du romancier qui n'a que l'apparence de la norme stylistico-syntaxique et qui est par nature transgressive, le langage de ces personnages originaux des *Météores*, tout en ayant l'apparence de la primitivité, renvoie en réalité

[11] *Ibidem*, p. 178.

[12] *Ibidem*, p. 175.

[13] *Ibidem*, p. 456.

à la substance intrinsèque des choses qui se confondent avec leur sens. Jean et Paul sont ainsi en affinité étroite avec Franz, un de ces innocents :

> Les jumeaux paraissaient avoir vaincu sa sauvagerie naturelle, et on les voyait parfois réunis tous les trois dans de mystérieux conciliabules. Franz avait-il grâce à ses facultés monstrueuses percé le secret de la langue du vent, cet éolien que parlaient les jumeaux entre eux ? Certains membres du personnel de Sainte-Brigitte qui avaient prêté l'oreille à l'incompréhensible mais très doux phrasé qu'ils échangeaient n'hésitaient pas à l'affirmer[14].

Cratylisme du langage qui montre comment, sous des dehors naturalistes et traditionnels, le romancier élabore une écriture initiatique, dont le sens crypté ne s'impose pas avec évidence mais contraint le lecteur d'observer la cohérence structurelle de ses éléments mythologiques. C'est pourquoi il est possible de parler de trangression littéraire consitutée par cette forme-sens paradoxale, l'écriture initiatique de Michel Tournier.

Une forme-sens paradoxale : l'écriture initiatique de Tournier

Bien que respectant en apparence la chronologie, et ce que Barthes appelait un fonctionnement balzacien du personnage, avec des origines expliquées et des actions justifiées par une causalité propre, Tournier élabore une écriture moderne larvée. La linéarité du récit est discrètement remise en question par l'éclatement subreptice des points de vue qui viennent interrompre la narration omnisciente. De temps à autre, le journal de Paul, de Jean, d'Hamida dans le chapitre « L'île des Lotophages », ou de Shonïn dans « Les Jardins Japonais » font apparaître des points de vue divergents. Sans aller jusqu'à une géométrisation cubiste à la manière de Claude Simon, Tournier transgresse par ce procédé la tradition de suspense diégétique focalisé autour de la voix du narrateur omniscient. La vérité est fragmentée et nécessite un déchiffrement. La réalité historique ou géographique s'élève au niveau mythologique, ne serait-ce que dans la surimpression littéraire que suggère la référence odysséenne à l'île où les compagnons d'Ulysse ont manqué sombrer dans l'oubli. L'écriture initiatique superpose une apparence traditionnelle et une structuration au sens abscons.

Le traitement du temps et de l'espace est emblématique de ce processus de surimpression d'une écriture naturaliste et d'une écriture mythologique. Le contenu manifeste de l'histoire se situe dans le monde d'aujourd'hui ou historiquement daté, le contenu latent renvoie au mythe d'origine, visant à redécouvrir la fraternité originelle de l'homme et du monde élémentaire. C'est pourquoi l'espace est le sujet essentiel des *Météores*. « Toute notre histoire, dit Paul, n'aura été qu'une longue et aventureuse méditation sur la notion d'espace »[15]. L'espace est un univers, doué de vie et

[14] *Ibidem*, p. 70.

[15] *Ibidem*, p. 574.

l'expression de cette vie, ce sont les intempéries météorologiques. Le chapitre initial des *Météores* laisse pressentir la découverte de cet espace sensible, vivant, comme un organisme, un macrocosme auquel correspond le microcosme humain. Les « Pierres sonnantes », nom mystérieux, suggère dans cet espace breton proche de la mer, de la grande respiration des marées, donc lié aux astres et aux cosmos, que le minéral même a son langage. Il annonce la découverte finale de Paul, le poète qui comprend le langage des fleurs et des choses muettes, le « chant du monde »[16], « Le chuchotement s'élève à la puissance divine »[17]. L'espace sensible et vivant des *Météores* rejoint encore le mythe en ce qu'il est décrit en des termes qui évoquent tantôt le Paradis, tantôt la Chute. D'un côté, l'espace des Pierres Sonnantes, ou les jardins, de l'autre l'enfer, l'espace des rebus gérés par Alexandre. Cette dichotomie annonce l'itinéraire de la Rédemption, un itinéraire eschatologique. Le temps est non seulement lié ou suspendu dans les espaces paradisiaques mais il permet la fulgurance d'une révélation. Tournier crée alors un espace poétique qui voit dans l'humilité du quotidien une étincelle d'éternité. Cette transfiguration est proche de l'épiphanie joycienne.

La véritable transgression chez Tournier repose donc dans ce mysticisme naturaliste. Le roman devait s'appeler *Le Vent Paraclet*, titre donné ultérieurement à l'autobiographie intellectuelle de l'auteur. Le Paraclet est le nom donné au Saint-Esprit considéré comme avocat, défenseur et consolateur des hommes. Ce titre aurait permis par « l'identification du Saint-Esprit à un vent », « la construction d'une théologie éolienne »[18] où les jumeaux auraient joué le rôle d'intercesseur entre le ciel et la terre.

Dans le chapitre « Pentecôte islandaise », Paul observe une mouette exécutant des piqués sur sa tête et la compare à « l'oiseau du Saint-Esprit descendant sur la tête des apôtres pour leur délier la langue »[19]. Cet épisode préfigure la fin du roman où Paul entend le « chant du monde » [20]. L'écriture de Tournier se veut écriture religieuse et sensuelle à la fois, réhabilitant la chair et restituant aux éléments leur dimension sacrée dans la figure du Saint-Esprit, au corps météorologique. Le dernier mot de l'ouvrage, « sublimation », a donc bien à la fois son sens physique et spirituel.

Conclusion

La transgression dans *Les Météores* est donc doublement une forme-sens paradoxale. La représentation de la subversion est un leurre destiné à séduire le lecteur

---

[16] *Ibidem*, p. 623.

[17] *Ibidem*, p. 624.

[18] M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, *op. cit*., p. 260.

[19] M. Tournier, *Les Météores*, *op. cit*., p. 512.

[20] *Ibidem*, p. 623.

par le scandale, mais l'essentiel réside dans cette dualité qui oppose le caractère traditionnel de l'écriture naturaliste et sa propension au mysticisme. Une forme trompeuse oriente vers un sens référentiel, tandis que la transfiguration du quotidien, la symbolisation mythologique nous mènent vers un sens à déchiffrer, une cryptographie tourniérienne, miroir de la cryptophasie gémellaire.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Václava Bakešová
Université Masaryk

La transgressivité des espaces multipliés dans quelques romans de Sylvie Germain

Transgressivity of multiplied spaces in some novels by Sylvie Germain

Abstract: This paper gives a contemporary view at the problem of space by using the Bertrand Westphal's theory of Geocriticism whose integral part is created by transgressivity of spaces. By analyzing some novels by Sylvie Germain in the light of transgression of different boundaries, it is also possible to reach the threshold between two worlds: profane and sacred.

Keywords: Geocriticism; Bertrand Westphal; multiplied spaces; transgressivity of space; deterritorialization; reterritorialization; Sylvie Germain; *L'Enfant Méduse; La chansons des mal-aimants; Magnus;* line between the sacred and the profane

Le sujet de la transgression est très actuel dans les approches contemporaines de la littérature et du monde car, comme le dit Georges Perec, « les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés »[1] et « [v]ivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »[2]. Le passage d'un espace à un autre implique bien évidemment la transgression d'une frontière ou barrière pour pouvoir le réaliser. Cet article se veut une réflexion sur la transgression analysée dans une des théories récentes de l'espace et distinguée dans quelques œuvres de Sylvie Germain.

« Toute limite appelle le franchissement »[3] : dans sa théorie de la géocritique, Bertrand Westphal réfléchit sur ce phénomène dans sa nuance répétitive et oscillante,

---

[1] G. Perec, *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, 1974, p. 14.

[2] *Ibidem*.

[3] B. Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 71.

c'est-à-dire sur la transgressivité des espaces. Il caractérise l'espace d'aujourd'hui dans son mouvement permanent et dans sa multiplicité. Il n'est plus tellement question de dépasser les frontières par curiosité, de découvrir ce qui se trouve *extra liminem*, derrière les limites, comme jadis dans son sens d'origine. Néanmoins, la transgression correspond toujours « au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité. […] Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible »[4]. Dans un espace vu de cette nouvelle façon, on ne distingue plus des règles euclidiennes, mais au contraire, une insoumission aux mesures, il est plein de tension. Ceux qui veulent l'habiter ne savent souvent plus s'y enraciner, ils vivent dans une incertitude permanente en errant désespérément.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont travaillé, eux aussi, la thématique de l'espace et de sa multiplicité et dans leur livre *Mille Plateaux* ils ont défini des espaces lisses et striés, c'est-à-dire hétérogènes et homogènes. Ce qui les intéresse le plus, c'est la tension existant sans cesse entre les deux, surtout par rapport à l'espace strié :

> Il est strié par la chute des corps, les verticales de pesanteur, la distribution de la matière en tranches parallèles, l'écoulement lamellaire ou laminaire de ce qui est flux. Ce sont des verticales parallèles qui ont formé une dimension indépendante, capable de se communiquer partout, de formaliser toutes les autres dimensions, de strier tout l'espace, et par là de le rendre homogène[5].

La même dichotomie peut être nommée, du point de vue du mouvement de ceux qui dominent ces terrains, *espaces nomade et sédentaire* tout en sachant que « l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des "traits" qui s'effacent et se déplacent avec le trajet »[6]. Les deux types d'espace n'existent, en effet, que dans leur interaction permanente qui cause une dynamique importante mesurée par l'intensité de transgressivité, du franchissement des lignes séparant les espaces peréciens entre eux.

De surcroît, dans certaines autres théories, les espaces divers peuvent apparaître encore sous d'autres notions : champ littéraire ou espace social, inspiré par l'œuvre de Pierre Bourdieu[7], ou bien centre et périphérie et le mouvement tendant vers la découverte toujours plus large de l'entre-deux dans les études de Michel Serres[8], etc. La transgression de ces lignes dans le but d'atteindre un autre espace corres-

---

[4] *Ibidem*, p. 81.

[5] G. Deleuze – F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 458.

[6] *Ibidem*, p. 472.

[7] *Cf.* P. Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

[8] *Cf.* M. Serres, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996.

pond également à la déterritorialisation de Deleuze et Guattari, ainsi qu'au retour à la reterritorialisation :

> La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel « on » quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est négative. […] Un autre cas se présente lorsque la D devient positive, c'est-à-dire s'affirme à travers les reterritorialisations qui ne jouent plus qu'un rôle secondaire, mais reste cependant relative, parce que la ligne de fuite qu'elle trace, est segmentarisée, divisée en « procès » successifs, s'engouffre dans des trous noirs, ou même aboutit à un trou noir généralisé (catastrophe)[9].

Nous verrons dans les romans analysés de Sylvie Germain quelques exemples de ce processus des transgressions de lignes dans les fuites ou retours des personnages en question.

Dans les œuvres littéraires, la transgressivité des espaces peut être relative aux limites entre les mondes réel et imaginaire. Selon Dominique Viart, la littérature revient vers la fin du siècle dernier, au récit et à la représentation de la réalité[10] après avoir traversé la période expérimentale du nouveau roman, de l'OuLiPo et des autres tendances plutôt formelles de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Désormais « [t]out espace se situe par hypothèse au carrefour des potentiels créatifs »[11] et il est intéressant d'étudier l'oscillation entre ces mondes divers. C'est aussi le cas des milieux décrits dans les œuvres de Sylvie Germain qui s'y plonge profondément et dont les mondes imaginaires restent étroitement liés avec la réalité de la vie contemporaine. Les transgressions qui y apparaissent, portent sur les espaces réels, imaginaires, mais aussi spirituels. Ses personnages sont capables, avec plus ou moins de difficultés, de franchir les limites entre les uns et les autres.

Pour cette analyse, rappelons d'abord le personnage de Lucie du roman *L'Enfant Méduse*[12] qui attend avec impatience l'aménagement de sa nouvelle chambre devenant aussitôt espace sombre de violation. Ses entrées quotidiennes dans sa chambre font partie du processus de la traversée menant de l'idéalisme de son enfance vers la réalité douloureuse et cruelle de la vie des adultes qui l'entourent. Un monde idéalisé, complet et compact se multiplie dans les îles privées de chaque membre de la famille, n'étant pénétrables que partiellement et avec difficultés. Chacun s'enferme dans sa propre douleur sans être capable de la partager avec les autres : la mère avec son regard rêveur dans ses souvenirs d'un passé heureux avec son premier mari décédé ; le père dans sa chambre où il s'abandonne à la science vu sa solitude sans espoir ; Ferdinand dans son monde violent car il ne sait pas dominer son désir de violer les jeunes filles et plus tard ses remords des crimes qu'il a commis ; et Lucie

---

[9] G. Deleuze – F. Guattari, *op. cit.*, pp. 634-635.

[10] Voir D. Viart – B. Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, pp. 363-364.

[11] B. Westphal, *op. cit.*, p. 123.

[12] S. Germain, *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, 1991.

qui aimerait bien briser toutes ces limites pour unir sa famille mais n'arrive pas à être comprise, finit par se replier sur elle-même et se reterritorialise dans sa chambre. « Elle se veut seule. Elle y est parvenue, elle a instauré le vide autour d'elle »[13]. Elle garde son secret tout en mélangeant la honte et la peur.

La limite qu'il faut franchir pour visiter l'espace de l'autre est double : l'une est choisie pour un crime du côté de l'agresseur ainsi que du côté de la victime (fenêtre), l'autre symbolise l'arrivée de l'aide (porte). Ferdinand entrait le soir dans la chambre de sa belle-sœur par la fenêtre pour la déranger, or comme il fallait de l'habileté pour pouvoir grimper sur le mur, un jour, il tomba et resta blessé. C'est le tour de Lucie qui se venge de lui sous le masque d'une méduse en pénétrant dans sa chambre, également par la fenêtre, pour l'effrayer. La porte, intacte, est réservée à l'aide au malade mais cause systématiquement un malaise, lorsque celle-ci est franchie, à sa mère Aloïse plongée de plus en plus dans le monde idéal de son passé :

> La clochette de la grille du jardin vient de tinter. Des pas crissent sur le gravier de l'allée. C'est l'infirmière qui arrive pour les soins du soir. Déjà elle gravit le perron. Elle va sonner. Aloïse perçoit confusément ces bruits. Son cœur se met à battre un peu plus vite. L'heure de s'arracher à ses rêveries magiques s'abat dans sa conscience comme un fin couperet ; il faut quitter les coulisses du passé pour rentrer de plein pied sur la scène du quotidien. Ce passage lui en coûte. […] L'infirmière a sonné. […] « Bonsoir, madame Daubigné, dit la jeune infirmière en franchissant le seuil. – Bonsoir, mademoiselle », répond Aloïse d'une voix creusée, toute étonnée de s'entendre appeler sous un nom qui lui est étranger[14].

Il est évident que l'espace à l'intérieur de la maison de Lucie ne correspond pas à un espace heureux dans le sens bachelardien[15], au contraire, il ne peut le devenir qu'après un long processus de réconciliation avec le passé qu'elle doit subir selon l'itinéraire des chapitres « Enfance », « Lumière », « Vigiles », « Appels » et « Patience »[16], ainsi qu'après son ouverture à l'immensité suite à l'aplanissement des murs du rez-de-chaussée à la fin du roman. Lucie voulut d'abord devenir le juge des crimes de son frère, or la paix désirée n'arrivait pas, puis, elle quitta les lieux et crut fuir son passé en se plongeant dans des études et un travail intensif, néanmoins cette déterritorialisation ne la soulagea pas non plus. Au moment où elle accepta de s'arrêter en contemplant le tableau *L'Annonciation aux bergers* de Gaddi et d'ouvrir les plaies de son âme pour les faire guérir par le temps, par la source surnaturelle de la foi en le Sauveur né à Bethléem, elle retrouve la joie de vivre et entre dans le silence réconcilié de la maison de ses ancêtres[17]. « Une seconde enfance vient de naître en Lucie. Une enfance aux yeux non plus brûlés de larmes contenues, mais embués de douceur comme au sortir d'un songe. Une enfance aux

---

[13] *Ibidem*, p. 101.

[14] *Ibidem*, pp. 186-187.

[15] Voir G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

[16] Voir D. Viart – B. Vercier, *op. cit.*, p. 350.

[17] Voir S. Germain, *L'Enfant Méduse, op. cit.*, p. 301.

yeux non plus démesurés d'idole terrifiante, d'orante hallucinée, mais éblouis par l'amour le plus nu »[18].

L'effort de relativiser le vieux et de découvrir le nouveau évoque les quêtes bibliques d'une terre promise. Le monde ancien relativement complet se brise au XX^e^ siècle en fragments mais ceux qui l'habitent, désirent aussi atteindre différentes terres promises comme nous le lisons dans l'étude de Marie-Hélène Boblet[19], consacrée au récit de la littérature française du siècle dernier. Ainsi nous pouvons assister aux pérégrinations multiplies de deux autres personnages de Sylvie Germain, Laudes-Marie de la *Chanson des mal-aimants*[20] et Magnus de l'œuvre du même titre[21] dans une quête d'identité. Selon l'auteure « [u]n roman est finalement un patchwork d'inattendus, un assemblage de brefs moments d'inspiration, un jeu de courts-circuits, un ajustement de mots, d'images, de pensées – et de silences, de vides, d'étonnements » [22] et aussi de transgressions de diverses frontières de territoires qui vont en s'élargissant de la France dans le premier roman mentionné au monde entier dans le deuxième.

Laudes-Marie Neigedaoût, personnage principal de la *Chanson des mal-aimants,* est une fille trouvée dans un panier devant le portail d'un couvent peu avant la Seconde guerre mondiale. Son origine inconnue la pousse au cours de toute sa vie à chercher un espace où elle pourrait s'enraciner. Or, vu les situations qu'elle doit traverser, elle devient pèlerin du territoire de France[23]. Elle traverse plusieurs régions, erre d'un lieu à l'autre (du couvent dans la France centrale vers une maison à la montagne – on suppose qu'il s'agit des Pyrénées ; puis au bord de l'océan, à Paris, jusqu'au village montagnard de sa jeunesse) sans trouver vraiment un vrai domicile. Les lieux ne sont pas toujours nommés, il n'est donc pas important de savoir où elle se trouve exactement, mais si elle peut s'y installer. Ce qui devient le trait d'union de ces pérégrinations et transgressions multiples, c'est un vers de la Bible qu'elle a retenu dans son enfance chez les sœurs : « Mane nobiscum, Domine, iam advesperascit »[24]. Ce refrain devint le vrai refuge pour Laudes-Marie car il symbolise la paix, sans qu'elle ait compris ce que les paroles signifiaient; jusqu'au moment où elle y vit un sens plus profond, transgressa la limite d'un espace au-delà, entra dans une

---

[18] *Ibidem*, p. 312.

[19] M.-H. Boblet, *Terre promise. Émerveillement et récit au XXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

[20] S. Germain, *Chansons des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002.

[21] S. Germain, *Magnus*, Paris, Gallimard, 2005.

[22] M. Landrot - S. Germain, « Les secrets d'écriture de Sylvie Germain et Céline Curiol », [in] *Télérama.fr,* 26. 8. 2009, en ligne, http://www.telerama.fr/livre/les-secrets-d-ecriture-de-sylvie-germain-et-celine-curiol,46109.php (page consultée le 3 septembre 2011).

[23] Voir A. Goulet, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006), pp. 189-207.

[24] S. Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op. cit.*, p. 30 et suivantes au cours de tout le roman. Il s'agit de la citation de l'Évangile selon Luc 24, 29: « Reste avec nous Seigneur, le jour décline. »

dimension spirituelle, stable, s'arrêtant finalement dans un espace éternel : « Toute ma vie n'aura été qu'une avancée – tellement zigzagante que parfois je cheminais à reculons – vers ce sourire de délivrance »[25]. La déterritorialisation permanente extérieure n'était qu'une représentation d'un cheminement intérieur au fond de son propre cœur, inquiet jusqu'à ce qu'il repose en Dieu[26].

Quant au protagoniste du roman *Magnus*, il mène sa quête identitaire non seulement dans le pays de ses parents adoptifs (Allemagne), mais dans le monde entier. La transgression des frontières de plusieurs pays du monde entier exprime bien la composition fragmentaire du roman. Le personnage principal ne dépasse pas seulement les limites géographiques entre les pays, mais tout en cherchant sa mémoire perdue, il change même de noms : de Franz-Georg Dunkeltal (fils adoptif d'un couple allemand-nazi pendant la guerre) à Franz Keller (enfant en fuite avec sa mère après la guerre), d'Adam Schmalker (jeune homme accueilli dans la famille de son oncle adoptif en Angleterre) à Magnus (nom qu'il a pu choisir enfin librement en écho de ses racines floues). La transgressivité de l'espace dans ce roman atteint un haut niveau vu la facilité d'utilisation des différents moyens de transport et le manque de barrière linguistique en raison des connaissances de plusieurs langues étrangères. L'action fragmentaire et les espaces multipliés du début du roman représentent la mémoire perdue de l'enfant et sa recomposition à travers des souvenirs retrouvés ou non.

Le processus de la redécouverte de la mémoire, souvent compliqué par de fausses pistes, ne peut pas s'arrêter, d'autant plus que la personne entreprend des déplacements avec l'intention de mener jusqu'au bout ses recherches. Le voyage d'initiation au Mexique sur les traces de Pédro Paramo[27] dans le village de Comala, « village de nulle part, de partout, lieu insituable et obsédant. Village-ossuaire suintant de résonances, d'appels et de plaintes, village-mirage au carrefour des vivants et des morts, du réel et du rêve »[28] ouvre à Magnus en effet un nouvel espace de son passé, même s'il faillit y mourir, et l'amène à une décision importante, celle de choisir son propre nom. La vengeance prévue n'a pas lieu, par contre l'espace permettant à Magnus de se réconcilier avec son passé, n'apparaît que beaucoup plus tard, en France, dans le Morvan, auprès d'un couvent.

Le dernier aspect qu'il est intéressant de souligner à propos de l'œuvre de Sylvie Germain est la transgression d'une limite indéfinissable par des chiffres vers un monde au-delà, une expérience spirituelle de ses personnages ou transgression d'un seuil entre le monde profane et sacré. Ces deux mondes sont séparés par un précipice selon Mircea Eliade et son étude *Le sacré et le profane*[29], mais il existe

---

[25] *Ibidem,* p. 270.

[26] Voir la prière connue de saint Augustin, comprise dans l'introduction de ses *Confessions*.

[27] J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Mexiko, Letras mexicanas, 1955.

[28] S. Germain, *Magnus, op. cit*., p. 83.

[29] M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

des lieux permettant d'accéder de l'un à l'autre. Tous les personnages mentionnés ont vécu une *hiérophanie*, c'est-à-dire une manifestation du sacré selon la terminologie d'Eliade[30]. Lucie a retrouvé la paix devant le tableau de l'annonciation de la bonne nouvelle aux bergers tout en partageant vers la fin de sa vie l'expérience de sa voisine : « Je regarde de toute la force de mon attention, jusqu'à faire coïncider le visible et mon regard… mes yeux avec le ciel, avec la lumière, les nuages… […] Voilà pourquoi je n'éprouve aucun désir de voyager, de bouger. L'immensité est là, derrière mes vitres. Il me suffit de lever un tout petit peu la tête… […] Moins je bouge et plus je voyage »[31]. L'immensité derrière les vitres fut révélée également à Laudes-Marie vers la fin de sa vie après avoir découvert la dimension spirituelle de sa vie, « dans l'abandon de Dieu qui ne parle que là où tout se tait »[32]. Magnus, par contre, est obligé de patienter plus longtemps pour se reterritorialiser dans un lieu silencieux près de Vézelay où le temps pouvait toucher toutes ses douleurs et les bercer : « Magnus est étranger à ce pays, à son histoire, et cette ignorance lui convient. Il est venu laver son regard, le dépouiller de son trop-plein d'images. Il n'est plus qu'un homme-ours désireux d'hiberner »[33]. Il désire profondément transgresser vers un au-delà où il pourrait rencontrer ses amis décédés, il les invoque sous forme de litanies et leur demande de l'aider à sortir de ce silence, de son absence, ce qui se tisse petit à petit.

Pour conclure, nous pouvons constater que l'existence rhizomatique, typique pour de nombreux personnages de la littérature contemporaine selon la théorie de Deleuze et Guattari[34], ne convient pas aux personnages de Sylvie Germain; au contraire, ils s'efforcent de s'orienter et de trouver une terre pour s'enraciner malgré les obstacles qui les en empêchent. Ceci ne veut pas dire qu'ils renoncent à la transgression vers d'autres territoires, mais ils désirent le faire librement pour s'enrichir, non afin d'y chercher désespérément leur propre identité. Il n'est donc pas facile, voire presque impossible, d'errer entre les espaces multipliés avec des limites incertaines sans se « cogner »[35], sinon ni Lucie, ni Laudes-Marie, ni Magnus n'auraient dû subir de longues thérapies guérissant leurs blessures avant de s'épanouir personnellement dans un lieu concret avec des frontières bien définies et avant de profiter de la transgressivité découverte entre le monde ici-bas et l'espace de l'expérience spirituelle.

---

[30] *Ibidem*, p. 17.

[31] S. Germain, *L'Enfant Méduse, op. cit.*, p. 307.

[32] S. Germain, *Chanson des mal-aimants, op. cit.*, p. 106.

[33] S. Germain, *Magnus, op. cit.*, p. 224.

[34] G. Deleuze – F. Guattari, *op. cit.*

[35] G. Pérec, *op. cit.*

La transgression à la femme

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Monika Malinowska
Université de Varsovie

La transgression de la loi et des mœurs par les jeunes filles dans la première partie du *Roman bourgeois* d'Antoine Furetière (1666)

Maidens transgressing the low and the customs in the first part of Le Roman bourgeois [Bourgeois Novel] *by Antoine Furetière*

Abstract : In his novel *Le Roman bourgeois* Antoine Furetière describes in details the life of Parisian bourgeois. Published in 1666, the novel was not appreciated by the public who was used to different type of literature. However, nowadays, *Le Roman bourgeois*, written by a layer, may be an interesting picture of the 17th century customs and behaviours.

The present paper will provide the short summary of the first part of the novel in order to analyse the behavior of two maidens: Javotte and Lucrèce in terms of transgression. Indeed, the two female protagonists have transgressed the law and accepted norms of social life. Javotte was unaware of what she was doing, while Lucrèce transgressed the law intentionally. Furetière shows how the lack of knowledge may results in disobedience and in the use of law for one's particular needs, but, at the same time, he draws an interesting picture of women's position in the 17th century.

Keywords : transgression, law, maiden, bourgeoisie, customs

Le Roman bourgeois publié en 1666 par Antoine Furetière fut un vrai échec. Ce roman qui appartient à la tradition des romans comiques et satiriques du XVIIe siècle, est une œuvre réaliste, trop réaliste pour plaire au public de l'âge classique. Ce livre ne se vendait pas car il a été écrit avec une exactitude ennuyeuse, une fidélité qui montrait en détail la vie de la petite bourgeoisie parisienne à l'époque de Louis XIV. Tandis que le roman héroïque descendait de son piédestal, le roman réaliste, à la mode de Balzac, devait attendre son essor au moins un siècle et demi. Mais notre

but ne consiste pas à engager une polémique concernant le problème de l'esthétique du *Roman bourgeois*. Nous proposons l'analyse de la première partie du roman pour savoir quels genres de transgression des mœurs, des lois prescrites par la société ont abouti à la présentation, par l'auteur, de la vie réelle de ses héros et héroïnes. Le fait de transgresser un interdit/des interdits stimule à vrai dire l'action de ce roman.

La bourgeoisie du XVII^e^ siècle était attachée à la tradition, à ses propres coutumes. Toute la société française était fondée sur l'ensemble des règles qui organisaient la vie de chaque individu ainsi que celle des différents groupes sociaux – société des trois ordres, groupes professionnels, communautés, etc. Cependant Furetière nous montre que le respect des lois d'une façon aveugle et sans compréhension peut mener aux plus mauvais résultats, peut même corrompre l'individu. Dans la première partie du *Roman bourgeois*, nous trouvons deux récits (mal liés) qui, conformément à la tradition romanesque, instruisent en racontant une histoire d'amour. C'est pourquoi dans « L'avertissement du libraire au lecteur », nous lisons cette constatation : « Ami lecteur, quoy que tu n'acheptes et ne lises ce livre que pour ton plaisir, si neantmoins tu n'y trouvois autre chose, tu devrois avoir regret à ton temps et à ton argent. Aussi je te puis asseurer qu'il n'a pas esté fait seulement pour divertir, mais que son premier dessein a esté d'instruire »[1].

L'auteur, juriste de formation, dénonce l'inefficacité du droit français qui semble incapable d'imposer ses normes. Au XVII^e^ siècle, les procédures juridiques étaient fort compliquées. Une excellente habileté comptait plus que des revendications bien justifiées. Elle permettait de s'enrichir aux dépens d'autrui. L'auteur présente dans son roman deux sujets que nous voudrions développer et expliquer lors de notre analyse. C'est le problème de l'éducation des filles et du mariage d'intérêt qui semble inéluctable. Furetière démontre comment la mauvaise éducation peut mener à la désobéissance.

L'émancipation intellectuelle des femmes commence doucement au début du XVII^e^ siècle et, comme le souligne Gustave Reynier, « À partir de 1660, les circonstances ont singulièrement favorisé ces tentatives d'émancipation intellectuelle »[2]. Il énumère des petits cercles, des académies, l'enseignement ouvert au grand public comme les « Conférences Académiques » du sieur de Richessource où les femmes venaient assidûment écouter des discours[3]. Effectivement, dans la deuxième moitié du XVII^e^ siècle, paraissent beaucoup d'ouvrages sur l'éducation des filles. Les auteurs ne contestent plus le droit d'accéder au savoir mais, comme le souligne Elsa Dorlin, l'éducation offerte aux femmes ne développait pas leurs aptitudes mais les préparait à la vie dans la société selon les règles prescrites depuis des siècles[4]. Cette

---

[1] A. Furetière, *Le Roman bourgeois*, Paris, Gallimard, 1958, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 900.

[2] G. Reynier, *Les Femmes Savantes de Molière. Étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1948, p. 15.

[3] *Ibidem*, p. 22.

[4] E. Dorlin, *L'évidence de l'égalité des sexes. Une philosophie oubliée du XVII^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 53-54.

émancipation intellectuelle dont parle Gustave Reynier était réservée à un nombre restreint du sexe féminin.

Dans *Le Roman bourgeois*, dans sa première partie, nous trouvons deux femmes que rien ne lie, au début, et qui, à la fin de cette partie, deviennent amies. L'une, qui s'appelle Javotte, est victime du manque d'éducation car, selon la tradition bourgeoise, ses parents l'entretenaient dans une entière ignorance. Elle est l'ingénuité poussée jusqu'à un état de nature préservé par l'absence totale d'éducation. L'autre, c'est Lucrèce, une jeune coquette qui a transgressé les lois de la société par ses relations sexuelles hors mariage. À part les deux jeunes filles dont l'insubordination nous intéresse, la plupart des personnages masculins sont des gens de justice – trois avocats : Nicodème, Bedout et l'oncle de Lucrèce, ainsi que Vollichon et Villeflatin qui sont procureurs. Nicodème représente la nouvelle génération, il est jeune et coquet tandis que d'autres personnages sont plus âgés et restent fidèles aux traditions et aux mœurs.

L'action commence à Paris, à l'église sur la place Maubert. Nous y rencontrons une très belle fille – la quêteuse, qui s'appelle Javotte. Contrairement aux grands auteurs des romans héroïques, Furetière ne décrit pas la jeune bourgeoise d'une façon claire, il ne raconte pas en quoi consiste sa beauté physique et morale. Il ne respecte pas les règles élémentaires du récit ; pire encore, il tient son lecteur en suspens car il remarque « qu'elle estoit fort jeune, car cela est nécessaire à l'histoire, comme aussi que son esprit avoit alors beaucoup d'innocence, d'ingenuité ou de sottise. Je n'ose dire asseurément laquelle elle avoit de ces trois belles qualitez ; vous en jugerez vous-mesmes par la suite »[5]. Effectivement, Javotte semble être une fille très simple, ce que prouve son dialogue avec Nicodème qui, comme le souligne Furetière, « estoit le matin advocat et le soir courtisan »[6]. Il était donc « un amoureux universel »[7] mais, cette fois-ci, il s'est épris de la belle quêteuse. Comme chaque coquet, il connaissait bien les règles de la politesse et les plus belles façons de courtiser de jeunes filles. Malgré son expérience, il s'efforçait en vain d'entretenir une conversation galante. La discussion était fort difficile car la jeune bourgeoise ne sortait jamais sans sa mère et ne parlait jamais à un homme à part son propre père.

À la sortie de l'église, Nicodème essayait de mener une conversation avec la belle qui ne comprenait pas grand-chose de ses expressions élégantes. Calogéro Giardina, qui s'intéresse à l'œuvre de Furetière, analyse le langage des deux personnages centraux pour souligner la niaiserie de Javotte[8]. Lorsque le jeune courtisan parlait du cœur au sens figuré pour exprimer le besoin d'accorder toutes les pensées à la jeune fille, Javotte n'entendait que le sens propre, pour elle le cœur ne signifiait que

---

[5] A. Furetière, *op. cit.*, p. 907.

[6] *Ibidem*, p. 907.

[7] *Ibidem*, p. 908.

[8] C. Giardina, *Narration, burlesque et langage dans Le roman bourgeois d'Antoine Furetière*, Paris, Lettres modernes, 1993, p. 16.

l'organe central du corps humain, c'est pourquoi elle ne comprenait pas comment on pouvait mettre le cœur dans une tasse et elle répondit niaisement : « Je ne sait (repartit Javotte) ce que vous voulez dire de cœurs; je n'en ay trouvé pas un seul dans ma tasse »[9].

Lorsque Nicodème parlait d'amour, elle ne pensait qu'au mariage. Incapable de comprendre le discours raffiné du jeune homme qui connaissait l'art de plaire auprès des dames, elle prit ses propos à la lettre et l'envoya à ses parents : « C'est donc, Monsieur (répliqua Javotte), que vous me voulez épouser ? Il faut pour cela vous adresser à mon papa et à maman : car aussi bien je ne sçais pas ce qu'ils me veulent donner en mariage »[10]. Nicodème comprit que la seule possibilité de s'approcher de la jeune fille était de faire connaissance avec son père, Monsieur Vollichon – procureur au Châtelet. En effet, il devint ami du procureur et avait le droit de fréquenter avec assiduité la maison de Vollichon. Mais cette amitié était peu utile car Javotte n'apparaît pas à la table, Nicodème ne la voyait donc pas. Néanmoins il eut l'occasion de voir sa maîtresse mais ces rencontres furent fort décevantes car « ou elle se retiroit dans une chambre en le voyant venir, ou, si elle y demeuroit, elle ne luy disoit pas un mot, tant elle avoit de retenue en presence de sa mere, qui estoit tousjours auprès d'elle. Il fallut donc qu'à la fin il devint amant declaré, pour lui pouvoir parler à son aise. Ce qui le porta encore plûtost à la demander en mariage, ce fut cette consideration, que c'est toûjours un party sortable pour un avocat que la fille d'un procureur »[11]. Vollichon était riche mais il avait beaucoup d'estime pour Nicodème, c'est pourquoi il consentit à ce que le jeune avocat épouse sa fille. Nicodème avait le droit de voir plus librement sa fiancée, « c'est-à-dire en un bout de la chambre, en présence de sa mère [...] »[12]. Le contrat de mariage fut signé et la famille des Vollichon fit publier les bans à l'église pour préparer les fiançailles.

Hélas, le mariage de Nicodème et de Javotte n'eut pas lieu car le procureur Villeflatin s'y opposa au nom d'une autre jeune fille – Lucrèce, en prétendant que Nicodème avait promis le mariage à sa cliente en signant une promesse de mariage. Le scandale se déclencha, Nicodème perdit sa réputation et Vollichon ne voulait point avoir un gendre compromis par la débauche. Effectivement, le jeune avocat fréquentait la maison d'une autre bourgeoise avant de connaître Javotte. Mais il ne pensait pas sérieusement au mariage avec Lucrèce. Sa promesse de mariage n'était qu'un simple badinage exploité par Lucrèce à un moment difficile de sa vie.

Nous savons que Lucrèce avait au moins deux promesses de mariage : l'une reçue d'un riche marquis et l'autre de Nicodème. À l'époque, le mariage n'était pas l'af-

[9] A. Furetière, *op. cit.*, p. 910.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*, p. 915.

[12] *Ibidem*, p. 916.

faire de deux gens qui s'aimaient, ce n'était qu'un contrat signé entre deux familles où l'argent constituait le fondement de la société, surtout dans le milieu bourgeois. Furetière le souligne bien en insérant dans son roman une « tariffe ou évaluation des partis sortables pour faire facilement les mariages ». Le mariage n'est qu'une affaire d'argent où on lie « [...] un sac d'argent avec un autre sac d'argent, en mariant une fille avec un garçon [...] »[13].

Le jeune marquis voulait profiter des charmes de Lucrèce mais il ne pensait pas l'épouser. L'édit d'Henri II de 1556 stipulait que chaque mineur était obligé de recevoir le consentement parental pour conclure le mariage. Or, le roi fixa l'âge de la majorité à 25 ans pour les femmes et 30 ans pour les hommes. L'autre édit de 1560 précisait que le mariage conclu entre les mineurs serait traité comme crime de rapt. La peine prévue pour un enlèvement était la mort. Sous Louis XIII et XIV parurent d'autres ordonnances et déclarations sur le mariage, plus sévères encore. Il est évident donc que la promesse de mariage « écrite de son [du marquis] sang, pour la rendre plus authentique »[14] ne fut pas soumise à des formes légales car le marquis était mineur, il ne pouvait obtenir le consentement de sa mère et son oncle qui n'auraient jamais accepté la mésalliance, pire encore, « il estoit en danger d'estre désherité ou mesme de voir casser son mariage s'il eust esté fait »[15].

Ce ne fut pas la promesse de mariage dûment signée « en présence de quatre proches parens de l'une et l'autres parties [...] »[16] ou devant un notaire. Il ne s'agissait donc pas d'une sorte de fiançailles solennelles. Cette promesse ne put se transformer en mariage présumé, ce qu'on pratiquait encore au XVI^{e} siècle. Avant l'édit de 1556, *copula carnalis* – l'union sexuelle des fiancés avant le mariage, pouvait être comprise comme l'accomplissement de *matrimonium*. Mais la promesse de mariage formulée par écrit ou par oral, sans assistance de témoins ou d'un notaire, était souvent rompue, même si une telle rupture comprenait le procès et éventuellement une compensation financière de la part du séducteur.

Cependant, l'amour du marquis se refroidissait petit à petit, en plus il découvrit la grossesse de Lucrèce. Il se souciait peu de l'honneur de la jeune bourgeoise. Il se préoccupait beaucoup du sien car sa promesse de mariage signée par son propre sang pouvait non seulement le compromettre mais aussi sa famille, et nuire à sa réputation. L'éventuel procès engagé par Lucrèce pouvait avoir de graves conséquences financières car « [...] ces sortes de procés laissent toujours quelque tache à l'honneur d'un honneste homme, à cause qu'il est accusé en public de trahison et de manquement de parole [...] »[17]. Il voulait se libérer des liens trop funestes. Comme

---

[13] A. Furetière, *op. cit.*, p. 919.

[14] *Ibidem*, p. 939.

[15] *Ibidem*, p. 938.

[16] *Déclaration de Louis XIII sur le mariage*, du 26 novembre 1639, art. VII.

[17] A. Furetière, *op. cit.*, p. 944.

il ne pouvait pas compter sur la générosité de Lucrèce, qui rêvait de devenir une grande dame, il vola sa promesse de mariage pour rompre tout lien avec la jeune fille, et il disparut.

Lucrèce, qui se rendit compte qu'elle avait été abusée, ne pensait pas à exploiter la promesse de mariage écrite par Nicodème. Mais le hasard fit que le procureur Villeflatin – ami de son oncle – apprit l'existence de ce document et décida de se servir de sa jeune voisine sans demander son autorisation. Il prit l'initiative de faire opposition au mariage de Nicodème avec Javotte. Nicodème, qui découvrit la grossesse de Lucrèce, comprit que « son affaire estoit mauvaise, qu'une fille enceinte fondée en promesse de mariage seroit plustot crue en justice que luy, et que, quelques sermens qu'il fist du contraire, il ne détruiroit point la presomption qu'on auroit que ce ne fust de ses œuvres »[18]. Finalement, le jeune avocat réussit à terminer cette affaire en dédommageant Lucrèce de deux mille écus. En contrepartie, la jeune bourgeoise fut obligée de se désister. La personne qui bénéficia de cette affaire fut Villeflatin car il reçut de la part de Lucrèce une substantielle rémunération. Son zèle procédurier récompensa bien son avidité d'accroître sa fortune. Ses soins offerts à la jeune fille n'étaient pas fondés sur le désintéressement et l'honnêteté mais sur ses propres intérêts. Le droit n'était pas clair, il permettait aux juristes d'en profiter, de ruiner quelqu'un, de s'approprier du bien d'autrui grâce aux procédures les plus complexes. Furetière suggère donc que le verdict de chaque procès était incertain malgré les preuves car, au XVII^{e} siècle, la procédure juridique était l'affaire de l'habileté des juristes.

Malgré la fin de la transaction, la situation de Lucrèce était fort mauvaise. Elle transgressa non seulement la loi mais aussi les mœurs, acceptant l'amour immoral. Pire encore, comme elle tomba enceinte, elle était obligée de déclarer sa grossesse conformément à la loi. En 1556, Henri II promulgua l'édit *Contre les femmes qui cèlent leur grossesse*. Cette déclaration rendue obligatoire aux filles et aux femmes séduites permettait de se mettre en règle avec les lois du royaume et d'éviter de graves ennuis en cas d'avortement. Cependant, Lucrèce décida encore une fois de transgresser la loi. Comme elle eut été dédommagée, « Lucrèce n'eut plus besoin alors de découvrir son mal secret, mais de chercher de nouvelles adresses pour le cacher et pour le couvrir [...] »[19]. Cette coquette, au grand étonnement de tout le monde, commençait sa conversion. Elle « estoit aussi affamée de directeurs [...] »[20] pour finalement entrer en religion. Mais ce ne fut qu'une feinte pour tromper sa famille, ses amis, tout le quartier où elle habitait. Un jour, elle sortit secrètement du couvent pour accoucher. Comme le décrit Furetière « [...] elle se mit en une autre sorte de retraite chez une sage-femme de ses amies, dont elle connoissoit la

[18] *Ibidem*, p. 949.

[19] *Ibidem*, p. 952.

[20] *Ibidem*, p. 1020.

discrection qui la fit deslivrer fort secrettement et qui se chargea de la nourriture de son fruit »[21]. Puis elle entra dans un autre couvent plus austère. Elle était si attachée à la religion et à ses pratiques qu'elle gagna la réputation d'une fille très vertueuse et de grande dévotion. Elle réussit même à rentrer dans le monde en épousant le vieil avocat Jean Bedout, « qui crut avoir la fleur de virginité la plus asseurée qui fut jamais »[22].

Mais pour comprendre pourquoi Lucrèce sortit du couvent pour épouser Bedout, nous devons revenir à l'histoire de Nicodème. Après l'arrangement de son affaire concernant la promesse de mariage, il revint chez les Vollichon, espérant toujours devenir le mari de Javotte dont il était amoureux. Cependant le père de Javotte cherchait à rompre le contrat signé avec Nicodème. En plus, Vollichon avait un autre parti pour sa fille, plus avantageux – Jean Bedout, un riche avocat, « gros et trapu, un peu camus, et fort large des épaules »[23]. Sa cousine – Laurence – voulait que son cousin se marie. L'affaire de Nicodème lui fournit l'occasion de présenter son cousin aux parents de Javotte. Bedout plut beaucoup aux Vollichon car il était riche et très modeste. Le dialogue entre Javotte et Bedout lors du dîner chez Laurence ressemble aux entretiens d'Arnolphe et Agnès de la comédie de Molière, *L'école des femmes* (1662). Nous y trouvons deux concepts du mariage. Il faut souligner encore une fois que Javotte était tenue dans une grande ignorance, comme Agnès, ce que Furetière souligne dans son roman à plusieurs reprises. Javotte, qui travaillait quotidiennement au ménage avec sa mère, croyait qu'après le mariage, elle gagnerait la liberté de jouer, se promener et rendre des visites aux amies et voisines. En revanche, Bedout cherchait une bonne ménagère, mais aussi une jeune fille comme Arnolphe car Bedout « [...] trouve qu'il n'y a rien de tel que de prendre pour femme une fille fort jeune, car on la forme comme l'on veut avant qu'elle ait pris son ply »[24]. Il ajouta aussi qu'« [...] [il] voudroi[t] qu'une femme vescut à [s]a mode, et qu'elle ne prist plaisir qu'à voir son mary »[25]. Il ne se souciait guère de l'amour, il voulait épouser la jeune fille pour la former.

Javotte, qui écoutait toujours ses parents, était pour la première fois mécontente. Elle trouva même du courage pour dire à sa mère : « Mon Dieu, maman, que voilà un homme qui me déplaist »[26]. Elle avait beaucoup d'aversion pour ses deux amants – Nicodème et Bedout – mais elle n'avait aucune influence sur la décision parentale, son avis ne comptait point. Finalement, Vollichon prit la décision sans demander l'avis de sa fille. Il rompit le contrat signé avec Nicodème. Mais, avant le mariage avec Jean Bedout, les parents donnèrent à leur fille plus de liberté pour qu'elle

[21] *Ibidem*, p. 1021.

[22] *Ibidem*, p. 1024.

[23] *Ibidem*, p. 953.

[24] *Ibidem*, p. 958.

[25] *Ibidem*, p. 959.

[26] *Ibidem*.

apprît à danser, à bien parler. Elle commença aussi à fréquenter le beau monde en compagnie de Laurence. Elles allaient ensemble au salon bourgeois tenu par Angélique. Pour la jeune fille élevée dans l'ignorance et l'obscurité, dont l'esprit n'était pas formé, qui ne lisait rien à part son catéchisme, la rencontre avec le beau monde parisien du voisinage, constituait un grand piège dont ses parents ne savaient pas prévoir les néfastes répercussions.

Lors de sa première visite au salon, Javotte découvrit qu'elle était niaise; c'est pourquoi elle dit à Pancrace, qui fut touché par sa beauté, « je voudroys bien avoir le secret de ces demoiselles [Philippotte, Philalète], qui cause si bien ; si j'avois trouvé leur livre où tout cela est, je l'estudierois tant que je causerois plus qu'elles »[27]. Pancrace en profita volontiers pour lui rendre plusieurs services en lui envoyant des livres. Javotte se rendait bien compte que la lecture des romans sans autorisation parentale était fort dangereuse mais aussi excitante, c'est pourquoi elle les cachait « dans la paillasse de son lit »[28]. Elle reçut d'abord le roman *Astrée* d'Honoré d'Urfé. Comme le souligne Marie Roy-Garibal « [...] l'*Astrée* va changer la naïve bourgeoise en une héroïne imaginaire et la conduit, à force d'identification, à une forme de folie qui tient à la fois du quichottisme et du bovarysme avant la lettre »[29]. Javotte était fort assidue à la lecture. Cette lecture solitaire est un geste de révolte car elle permet à la jeune fille de se libérer. La lecture en cachette, jour et nuit, l'affranchit de sa besogne ordinaire car Javotte simulait soit la fatigue, soit la maladie pour pouvoir dévorer le roman envoyé par Pancrace. Celle lecture solitaire forme aussi son esprit sans aucun examen ni aucune critique. C'est pourquoi :

> [...] en songeant à Celadon, qui estoit le heros de son roman, [elle] se le figura de la mesme taille et tel que Pancrace, qui estoit celuy qui luy plaisoit le plus de tous ceux qu'elle connoissoit. Et comme Astrée y estoit aussi dépeinte parfaitement belle, elle crut en mesme temps luy ressembler, car une fille ne manque jamais de vanité sur cet article. De sorte qu'elle prenoit tout ce que Celadon disoit à Astrée comme Pancrace le luy eust dit en propre personne, et tout ce qu'Astrée disoit à Celadon, elle s'imaginoit le dire à Pancrace[30].

Cet amour libéra Javotte de l'obéissance à ses parents comme l'amour d'Agnès à Horace. Toute les deux ont été transfigurées par l'amour. En plus, la lecture d'*Astrée* et d'autres romans changea Javotte à tel point qu'elle devint une causeuse brillante et coquette, en somme une fille dont sa mère critiquait toujours le comportement. Roger Duchêne constate que Javotte « parfaitement élevée pour mener une vie paisible dans son milieu, cette toute jeune fille de la petite bourgeoisie est entraînée à la

---

[27] *Ibidem*, p. 1004.

[28] *Ibidem*, p. 1005.

[29] M. Roy-Garibal, *Le parnasse et le palais : l'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française, 1643-1690*, Paris, H. Champion, 2006, p. 225.

[30] A. Furetière, *op. cit.*, pp. 1005-1006.

révolte et au malheur par la découverte du monde des bergeries amoureuses du roman d'Honoré d'Urfé [...] »[31]. Le jour où Javotte devait signer son contrat de mariage avec Jean Bedout, elle refusa en constatant : « qu'elles remercioit ses parens de la peine de luy chercher un espoux, mais qu'ils devoient en laisser le soin à ses yeux [...] qu'elle avoit assez de merite pour espouser un homme de qualité qui auroit des plumes, et qui n'auroit point cet air bourgeois qu'elle haïssait à mort ; qu'elle vouloit avoir un carosse, des laquais et la robe de velours »[32]. Javotte ne voulait plus avoir pour mari un vieux barbon. Hélas, ses parents étaient trop sûrs d'eux-mêmes, de leur « méthode » d'éducation fort limitée pour les jeunes filles, acceptée à l'époque par la bourgeoisie. C'est l'idée que la fille doit être gardée dans l'ignorance et même la sottise, comme le constata la mère, « une pauvre innocente qui ne sçavoit pas l'eau troubler »[33]. En plus, selon la coutume, les femmes n'étaient pas consultées avant d'être mariées, elles n'avaient pas la liberté de leurs allées et venues, du choix de leurs divertissements.

Cette énorme désobéissance de Javotte provoqua l'irritation véhémente de ses parents qui la menaçaient de l'envoyer au couvent. C'était la procédure quotidienne – un moyen de pression pour obtenir l'accord de la jeune fille. Mais Javotte était amoureuse et constante dans son choix. Le jour suivant, elle fut envoyée au couvent pour être punie. Dans ce couvent elle connut d'autres filles bien expérimentées, outre Lucrèce. Pancrace lui rendait des visites et laissait d'autres livres. Finalement, ce jeune homme l'enleva du couvent et l'emmena dans un château. La poursuite des parents ne donna aucun résultat. Javotte disparut. Nous ne savons même pas si Javotte et Pancrace se marièrent.

Le rapt, en tant que stratégie matrimoniale, fonctionnait en Europe depuis des siècles. Mais, à partir du XVII^{e} siècle, le rapt fut considéré par la loi française, contrairement au droit canonique, comme un crime et les ordonnances royales prévoyaient la peine de mort. Il existait deux sortes d'enlèvements : *rapt de violence* et *rapt de séduction*. Dans le premier cas, la femme était enlevée contre son gré, dans l'autre cas – et c'est le cas de Javotte – elle était consentante. Pour la société, chaque rapt comprenait une transgression non seulement de la loi mais surtout des mœurs et du droit familial. C'est pourquoi cet acte était toujours condamné, même si le mariage contracté après l'enlèvement était souvent valable et accepté par l'Église comme *matrimonium clandestinum*.

Nous pouvons constater que les deux filles transgressèrent la loi française et les bonnes mœurs. Dans le cas de Lucrèce, il s'agit de sa coquetterie. Cette bourgeoise voulait trouver un riche mari à tout prix. Elle accepta les relations sexuelles avec le marquis pour devenir une grande dame. Elle croyait posséder une garantie sous la

---

[31] R. Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2004, p. 322.

[32] A. Furetière, *op. cit*., p. 1010.

[33] *Ibidem*, p. 1012.

forme d'une promesse de mariage. Puisque son projet échoua, elle devait soutenir sa réputation, cachant le fruit de cet amour et transgressant une autre loi du royaume. Finalement, elle épousa Jean Bedout rejeté par Javotte car Lucrèce savait bien comment jouer à la bonne future épouse. Elle profita de la naïveté de l'avocat qui « avoit hautement juré qu'il n'épouseroit jamais de fille, si ce n'estoit au sortir de quelque religion bien réglée »[34]. Pour Lucrèce, c'est un mariage d'intérêt qui n'échappe pas à la mesquinerie. Seule l'union de Javotte et de Pancrace semble être heureuse. Mais le bonheur de Javotte avait aussi son prix – la désobéissance qui l'emmena quelque part en France, loin de sa famille, et la perte de sa réputation ainsi que de l'honneur de ses proches.

Comme le souligne Antoine Adam, nous pouvons voir « les rapprochements qui peuvent être établis entre certains détails de l'œuvre de Molière et tel ou tel trait du *Roman bourgeois* »[35]. Les sujets les plus remarquables, ce sont la vision du mariage comme un échec, les abus du pouvoir paternel ainsi que l'instruction des filles. Molière et Furetière les présentent différemment. Le grand comédien choisit le théâtre et sa critique mordante de la réalité conjugale. C'est un partisan de l'amour, c'est pourquoi nous pouvons observer les couples heureux d'Agnès et d'Horace dans l'*École des femmes* (1662), d'Élise et de Valère dans l'*Avare* (1668) ainsi que d'Henriette et de Clitandre dans *Les femmes savantes* (1672). Ces couples ressemblent beaucoup à Javotte et Pancrace du *Roman bourgeois*. Les héros moliéresques ne transgressent pas la loi pour pouvoir s'aimer et se marier. Ils ont la chance de rencontrer un sage personnage qui les aide à s'unir. Ce n'est pas le cas pour Javotte et Pancrace, la désobéissance est le seul garant du futur bonheur – réel ou illusoire. Mais, dans le cas des pièces de Molière et du *Roman bourgeois,* nous ne savons pas que deviendront Agnès et Horace, Élise et Valère, Henriette et Clitandre ainsi que Javotte et Pancrace car ils vivent encore dans la joie prénuptiale qui ne comprend pas la mésentente conjugale, si présente dans la réalité du XVII^{e} siècle.

De même, l'instruction des filles est présentée comme une tradition vouant les filles à l'ignorance qui était de bon ton surtout dans les milieux bourgeois. Tous les avocats moliéresques de l'obscurantisme féminin comme Gorgibus dans *Le Cocu imaginaire* (1660), Sganarelle dans l'*École des maris* (1661) ou encore Arnolphe dans l'*École des femmes* subissent le même sort. Comme Monsieur Vollichon, ils sont tous ridiculisés et leur autorité paternelle est fortement affaiblie. Sganarelle, Arnolphe ainsi que Jean Bedout rejeté par Javotte, ne vivent pas encore le mariage mais ils théorisent sur cette institution et veulent avoir des certitudes sur leur future vie conjugale, c'est pourquoi les héros moliéresques les cherchent dans des conceptions tyranniques qui privent les femmes de toute liberté tandis que Bedout « retrouve » la sûreté de trouver la femme idéale au mariage dans la personne de Lucrèce – une

[34] *Ibidem*, p. 1022.

[35] A. Adam, *Romanciers du XVII^{e} siècle*, Paris, Gallimard, 1958, p. 42.

fausse dévote qui a regagné sa réputation dans un couvent car le couvent semblait être le vrai forgeron des épouses soumises.

Furetière ainsi que Molière, de manières différentes, dénoncent la nécessité de l'ordre familial et social. Ce n'est pas l'institution du mariage proprement dite qui est critiquée mais les abus du pouvoir parental, la soumission aveugle imposée aux jeunes gens qui engendrent l'échec de cette institution. Dans le cas de Javotte, la désobéissance n'est pas très lucide. Comme le remarque Maxe Vernet, c'est plutôt une rebelle dont la lecture l'a menée à la déniaiser[36]. En revanche, Lucrèce a transgressé la loi et les mœurs consciemment, pour des avantages illusoires.

---

[36] M.Vernet, « Jean-Pierre Camus et L'*Aimé Lecteur* », [in] J. Hermat et P. Pelckmans (dir.), *L'épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'ancien régime*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 60.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Monika Janus
Université d'Opole

La transgression de l'hétéronormatif chez Renée Vivien

Transgression of the heteronormativity in Renée Vivien

Abstract: Renée Vivien was a British symbolist poet who wrote in the French language. Her poems – sonnets, prose poetry, biographical compositions and the translations of Greek poet Sappho are well known, but most of them have never been translated into English. She was a very emotional and talented poet. Her artistic creations are emotional, gentle and romantic. She lived and created as an open lesbian. This is visible in her compositions, which are full of transgression, homosexual love and celebration of female body. She was in relationship *inter alia* with a writer Natalie Barney, Baroness Hélène van Zuylen (Vivien has published poetry and prose in collaboration with her under the pseudonym Paule Riversdale), and Violet Shillito – who was her beloved childhood friend and her "violet muse". Immersed in depression, Vivien romanticized melancholy and death. When she died in 1909, she left a lot of works in prose and poetry.

Keywords: Pauline Mary Tarn, Renée Vivien, Sappho, transgression, homosexuality, sentiments, sensuality, delicacy, poetry, feminine writing, intimacy, individual liberty, love, sadness, death

Nouvelle Sapho, elle a chanté les mêmes amours que l'acède de Lesbos, mais elle a comme christianisé l'émotion de Sapho, en substituant à la sérenité de la poétesse grecque une sorte de perversité romantique.

Jean de Gourmont

La transgression au sens étymologique du terme est un dépassement d'une limite car transgresser signifie à l'origine « aller au-delà » ou « passer de l'autre côté ». On peut transgresser des lois, des règles de conduite, des principes moraux, des systèmes de valeurs, des interdits religieux. La transgression possède une double nature : elle est comme une force créatrice et destructive à la fois. D'un côté, elle crée ou veut

créer une nouvelle réalité, ouvre les horizons, permet d'expérimenter, elle est donc comme l'émancipation, la course à la progression, mais de l'autre, elle dépasse toutes les limites et tous les tabous en violant souvent les règles et les lois. C'est une interdiction qui provoque la transgression car tout ce qui est incompréhensible et importun doit être contesté par ceux qui ne le comprennent pas. La transgression chante alors la liberté de l'individu en refusant toute hiérarchie imposée entre les hommes.

La transgression dans la littérature est aussi comme un acte politique qui tente de dépasser le système qui impose des limitations. Quand la loi est tyrannique, ceux qui la transgressent se rendent célèbres par leurs actions : des œuvres d'art, des articles, les grandes œuvres littéraires qui chantent la liberté et l'égalité. La mission même de la littérature est d'aller au-delà des limites, en d'autres termes, de transgresser. Tel est également le rôle de l'artiste – dire la vérité, même si elle n'est pas cohérente avec l'avis du pouvoir ou avec les normes de la société de l'époque. En voyant les choses autrefois interdites dans une culture donnée qui sont présentées comme quotidiennes (elles peuvent déjà constituer la norme dans une autre culture), on peut s'y accoutumer. La transgression en littérature travaille sur la modification de notre perception des représentations sociales. La limite est bien ce qui peut donner la forme à la norme. À l'heure où les tabous sur la sexualité, l'homosexualité et l'intimité semblent être dépassés, on revient aux œuvres contournant les interdits, et aux premières écrivains féministes dites homosexuelles.

Renée Vivien – poétesse libérée dans la société de la fin du XIX^{e} siècle

Renée Vivien née Pauline Mary Tarn le 11 juin 1877 à Londres, était la première écrivain et poétesse d'expression française du courant parnassien de la Belle Époque (elle était plutôt considérée comme une poétesse préraphaëlite, non seulement symboliste[1]) à exprimer ouvertement son amour pour les femmes – tout au long de sa vie l'écrivain a pratiqué la transgression des normes morales, des conventions sociales et littéraires en s'adonnant à l'homosexualité, dans la vie personnelle et dans sa création artistique. Elle était comme sa poésie – délicate, éphémère, subtile mais orgueilleuse. Ces mots qu'on peut lire chez André Germain dans son livre *Renée Vivien* semblent parfaitement justifiés :

> L'âme de Renée Vivien, fière comme l'une de ces vierges casquées près desquelles son songe vécut, ne connut devant le sombre futur ni le doute ni l'effroi. Elle eut l'orgueil d'aimer, là où d'autres s'épouvanteraient[2].

---

[1] Nous lisons dans la préface de *Cendres et Poussières* d'Hubert Juin : « Elle n'igore rien du symbolisme, mais elle n'est pas un poète du Symbolisme. Préraphaélite, je ne vois rien de mieux à dire ». *Cf.* R. Vivien, *Cendres et Poussières*, Paris, Régine Deforges, 1977, p. 17.

[2] A. Germain, *Renée Vivien*, Paris, Éditions Georges Crés & Co, 1917, p. 9.

Elle était aussi la deuxième femme francophone – après Anne Le Fèvre-Dacier, une philologue et traductrice française très réputée au XVII^e siècle – à traduire l'œuvre de Sappho en français. Après deux ans d'études du grec, elle était apte à traduire les œuvres anciennes. Son professeur était tellement sous son charme et si fier d'elle que, après la mort de son élève, il a avoué à André Germain qu'au bout de deux ans de travail sur le grec, elle avait dépassé son maître. Car il est vrai qu'un jour, son professeur lui a dit : « Mademoiselle, je n'ai plus rien à vous apprendre. Vous savez le grec mieux que moi »[3].

Grâce à ses voyages à travers le monde : en Italie, au Japon, à Mytilène (où elle a fait construire une maison) et à Constantinople, elle a rencontré beaucoup de gens connus, avait la possibilité d'admirer l'art et la culture de différents pays ; son œuvre ne contient pourtant pas de descriptions des nombreux pays visités. Elle a eu les relations amoureuses et amicales avec les femmes célèbres dans le monde d'hier, comme, par exemple, l'écrivain américaine Natalie Clifford Barney, la baronne Hélène de Zuylen, Émilienne d'Alençon, Madeleine Rouveirollis ou l'épouse d'un diplomate turc Kérimée Turkhan Pacha.

Elle a été aussi surnommée « Sappho 1900 », non seulement parce qu'elle faisait partie du groupe des femmes de lettres qui affichaient leurs relations homosexuelles comme Sidonie-Gabrielle Colette, Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus, mais aussi parce qu'elle utilisait la strophe saphique[4] avec une grande aisance, ce qui est visible dans *Sappho*[5] et *Les Kitharèdes* (1904)[6]. Elle est une poétesse excellente mais elle compte aussi parmi les femmes scandaleuses, excentriques de son époque.

Le personnage de Renée Vivien est aux sources des différentes œuvres et biographies. Ella a beaucoup inspiré les auteurs connus des XIX^e et XX^e siècles, comme André Germain, Charles Maurras ou Paul Lorenz, mais aussi les femmes de lettres à l'époque actuelle, comme par exemple Maria-Mercè Marçal – poétesse, professeur, écrivain et traductrice espagnole d'expression catalane qui a fait des recherches presque scientifiques, suivant les pas de l'auteur en France, traduisant ses poèmes et, finalement, écrivant un ouvrage intitulé *La Passion selon Renée Vivien* (1994). On peut y lire :

> Le roman [...] est le résultat de l'amour ressenti pour une figure du passé, la belle Pauline Mary Tarn, poète parnassienne de la fin du siècle, qui chante ouvertement l'amour saphique. Pauline vécut dans un milieu féminin en pleine effervescence de création et de transgression des normes de son temps et elle mourut avant la quarantaine. Avec elle et grâce à la passion pour la vie et la littérature que l'écrivaine anglaise

[3] *Ibidem*, p. 50.

[4] La préface de *Cendres et Poussières* d'Hubert Juin : « La strophe saphique, telle qu'elle est comprise et admise par Renée Vivien, comprend trois vers de onze syllabes chacun que clôture un vers de cinq syllabes [...] La strophe saphique, parfois élue par Renée Vivien, provoque chez le lecteur, l'auditeur, une sensation d'inachèvement d'où, c'est incontestable, naît le trouble ». *Cf.* R. Vivien, *op. cit.*, p. 18.

[5] Le recueil de traductions et d'adaptations des textes de la poétesse grecque Sappho.

[6] Les traductions modernes de huit poétesses grecques.

d'expression française démontre, la poétesse du XX^e siècle peut s'identifier à elle de manière très étrange et va décider de suivre ses pas[7].

Le choix du pseudonyme de l'auteur – Renée Vivien – semble être également très intéressant : Re-né(e)-vive – le choix des mots est évidemment tiré de la langue française. Premièrement utilisé au masculin, René, deux ans plus tard il a été transformé en version féminine : Renée.

Notre excellente femme de lettres écrivait surtout la poésie, publiée dans de nombreux recueils des poèmes dont les plus connus sont *Études et préludes* et *La Vénus des aveugles*, et notamment le recueil publié en 1906 : *À l'heure des mains jointes*. Elle a écrit aussi la prose poétique comme *Brumes et Fjords*. Elle traduisait et adaptait les poèmes de Sappho. L'écrivaine est connue aussi pour son journal intime, la correspondance avec Colette ou Nathalie Clifford-Barney, pour ses récits et nouvelles comme *La dame à la louve* et bien sûr pour son roman autobiographique *Une femme m'apparut*. On peut aussi retrouver une dizaine de romans, signés avec ses différents pseudonymes, dont le plus connu est celui de Paule Riversdale – le pseudonyme partagé avec la baronne Hélène de Zuylen.

La réalité trouble et troublante : l'art d'écrire, l'art de toucher

La poésie est souvent considérée comme un jeu inutile qui n'a rien à voir avec la vie. Rien de plus fautif. Pour ceux qui cherchent la plénitude et la complexité de la vie, c'est la poésie qui est une des manifestations de la féminité les plus nécessaires. Les émotions littéraires et réelles se mêlent, se confondent au même moment, pendant l'écriture et la lecture de l'œuvre. L'art d'écrire prend sa naissance dans une sensation directe, dans une situation émouvante, parfois secrète, intérieure. La poésie possède des objectifs différents : le but de la poésie masculine est de conquérir la femme, alors que la poésie feminine est comme un autre visage de la sexualité : c'est la sensualité, le désir, l'attente, l'excitation qui comptent le plus. La poésie s'adapte aux exigences de notre conscience, aux émotions qui sont tellement graves qu'on peut s'en sentir troublé, touché, au point de vivre une sorte de *catharsis*.

La poésie de Renée Vivien est à l'image de son auteur : délicate, sensuelle, exprimant l'état de l'âme, la sensibilité. Elle est comme la musique des mots. Ici, la signification précise des mots est secondaire. C'est la magie qui provoque des sensations inoubliables. La vraie poésie éveille chez le lecteur divers états d'âme, évoque des images émouvantes, des pensées intimes. L'œuvre de Renée, sa poésie, c'est la littérature délicatement rythmée, qui présente mille nuances des sentiments amoureux, de la

[7] F. Llorca, « La Passion selon Renée Vivien » traduit par R. Ripoll, [in] *VISAT : la revista digital de literatura i traduccio del PEN Catala*, dossier en ligne : http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/fra/articles/37/20/0/3/0/fina-llorca.html, page consultée le 16.12.2014.

mélancolie. C'est une création pleine de solitude, de soupirs et de souvenirs merveilleux, qui chante la beauté de la femme : sa force et sa faiblesse, sa détermination et son désespoir. Le bonheur, chez elle, est possible seulement dans la transgression – dans l'écart par rapport à la norme. Par conséquent, les personnages décrits dans ses poèmes ne sont pas faibles et sans expression. C'est visible dans *L'éternelle vengeance* :

Dalila, courtisane au front mystérieux,
Aux mains de sortilège et de ruse, aux longs yeux
Où luttaient le soleil, l'orage et la nuée,
Rêvait :

« Je suis l'esclave et la prostituée,
La fleur que l'on effeuille au festin du désir,
La musique d'une heure et le chant d'un loisir,
Ce qui charme, ce qu'on enlace et qu'on oublie [...] [8].

Le thème de Dalila, l'amante merveilleuse de Samson, n'est pas accidentel : en effet, elle faisait partie des figures féminines fatales de la religion juive car elle a découvert le secret de la force de son amant et l'a trahi. Elle était belle, mais aussi avait la force d'en profiter.

En parlant de l'homosexualité chez Renée Vivien, il ne faut pas la comprendre seulement en termes de l'amour homosexuel tel quel. Il s'agit aussi d'une certaine manière de ne pas céder aux contraintes de la norme sociale (mariage, maison, cuisine, enfants), de savoir penser autrement. De savoir être femme, de se connaître, de connaître ses besoins, de se sentir belle, sage, sûre de soi-même.

La poétesse mêle l'intuition des poètes du nord, la sobriété, l'inquiétude à la serénité orientale – à cause des hérédités et tendances diverses présentes en elle : elle avait des origines franco-américo-anglo-irlandaises. Sa poésie acquiert alors une double qualité : la passion du thème et la sobriété du style. Ce qui est important, c'est qu'elle ne chante pas sa poésie pour attirer le désir des hommes, mais pour charmer les femmes. Elle est consciente que les hommes privent les femmes de leur beauté. On peut lire chez Jean de Gourmont, dans ses *Muses d'aujourd'hui* :

La poétesse nous fait ses aveux : on l'avait condamnée aux laideurs masculines ; étant femme elle n'avait pas droit à la beauté.

On m'avait interdit tes cheveux, tes prunelles
Parce que tes cheveux sont longs et pleins d'odeurs
Et parce que tes yeux ont d'étranges ardeurs
Et se troublent ainsi que des ondes rebelles,

dit-elle à son amie ; mais elle osa concevoir « qu'une vierge amoureuse est plus belle qu'un homme » ; et, depuis, loin des hommes, elle cacha son bonheur, « contre les regards durs et les bruits du dehors »[9].

---

[8] R. Vivien, *L'éternelle vengeance*, [in] R. Vivien, *Études et préludes*, Paris, Régine Deforges, 1976, p. 39.

[9] J. de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 125.

Renée Vivien manifeste alors le souci d'infirmer la compréhension traditionnelle des rôles, de célébrer, à l'instar de sa maîtresse – Sappho, les figures de femmes rebelles de la mythologie et de l'histoire, d'inciter à la résistance contre les normes sociales. Il ne faut pas oublier que les idéologies officielles considéraient alors l'homosexualité comme une grave névrose ou comme une maladie mentale. Vivien transgresse les interdits sexuels en étant comme une réincarnation ou comme une prêtresse mystique de Sappho qui chantait les amours chargées de la notion du péché et de la tristesse, de l'impureté. L'adoration du corps de femme et l'art de toucher sont en effet un des principes de sa poésie. La femme agenouillée devant la beauté d'une autre, c'est ce qu'on peut voir dans son extraordinaire poème *Le toucher* :

Les arbres ont gardé du soleil dans leurs branches.
Voilé comme une femme, évoquant l'Autrefois,
Le crépuscule passe en pleurant… Et mes doigts
Suivent en frémissant la ligne de tes hanches.

Mes doigts laborieux s'attardent aux frissons
De ta chair sous la robe aux douceurs de pétale…
L'art du toucher, complèxe et curieux, égale
Les rêves des parfums, le miracle des sons.

Je suis avec lenteur le contour de tes hanches,
Tes épaules, ton col, tes seins inapaisés.
Mon désir délicat se refuse aux baisers ;
Il effleure et se pâme en des voluptés blanches[10].

Ce poème est comme une déclaration d'amour ou d'une sensation, d'une émotion très forte : « Voilé comme une femme » – cela fait penser à une chose interdite mais merveilleuse, magnétique, même miraculeuse. C'est le corps de femme qui présente tous les aspects de l'amour, d'un attachement, de la délicatesse. « L'art du toucher, complexe et curieux » – l'art de toucher est toujours important dans les poèmes de Renée Vivien. Les sens sont très significatifs, ils présentent les différentes nuances de l'affection, ils sont au service de la poétesse, font penser et sentir toute une gamme d'émotions liées à l'amour et à la sensibilité. « Tes épaules, ton col, tes seins inapaisés » – les parties du corps sont présentées pour chanter la beauté de femme, pour souligner son importance, sa sensualité. Chaque poème est comme un hymne qui doit chanter la complexité et la variété des âmes et des corps féminins.

Il ne faut pas oublier que les amours saphiques qu'elle chantait était secrètes, ignorées de tous, traitées comme méprisées ou vulgaires. Pour Vivien, il était important seulement que ces amours féminines soient plus sentimentales que les autres, plus délicates et délicieuses et plus compliquées dans leur nature car les femmes sont

[10] R. Vivien, *Évocations*, Paris, Alphonse Lemerre éd., 1903, p. 11.

attirées par ce qui les complémente : la tendresse, la caresse, la délicatesse, la très subtile perversité, par les sentiments où l'amour et la mort se tiennent par la main. C'est évident dans son poème au titre anglais *Let the Dead bury their Dead* qui est dedié à Violette Shillito – l'amie aux violettes morte en 1901 :

Voici la nuit : je vais ensevelir mes morts,
Les songes, les désirs, les douceurs, les remords,
Tout le passé... Je vais ensevelir mes morts.

Je cacherais, parmi les sombres violettes,
Ton visage d'amie aux tendresses muettes,
O toi qui dors parmi les sombres violettes.

J'ensevelis l'étoile éteinte du regard...
Dans l'effort de la vie et les heurts du hasard,
Je pleurerai l'étoile éteinte du regard...

Je couvrirai d'encens, de roses et de roses,
La pâle chevelure et les paupières closes
D'un amour dont l'ardeur mourut parmi les
roses.

Je sentirai monter vers moi l'odeur des morts,
Abolissant en moi les craintes, les remords,
Et m'apportant l'esprit indifférent des morts.

Déjà se rassérène au fond de mon regard
L'éternel crépuscule au sourire blafard :
Les couleurs cesseront d'offenser mon regard.

J'emporterai là-bas le souvenir des roses,
Et l'on effeuillera sur mes paupières closes
Les lilas et les lys, les roses et les roses[11].

La mort était bien présente dans la vie et dans l'œuvre de Renée Vivien. Dans ce poème, nous pouvons voir qu'elle n'en avait pas peur. On peut dire que la poétesse a apprivoisé la mort. La tendresse, l'amour se mêlent avec la mort à travers ses strophes : « Je cacherais, parmi les sombres violettes, Ton visage d'amie aux tendresses muettes, O toi qui dors parmi les sombres violettes ». Renée Vivien a transgressé la norme. Elle a chanté la mort, sa beauté, sa puissance et sa cruauté. Elle n'avait pas peur, mais elle ne savait maîtriser ses émotions que dans la poésie : « Je pleurerai l'étoile éteinte du regard... » – est une sorte de lamentation sur ce qui est déjà perdu. La sobriété, l'ombre, les ténèbres du monde, des hommes, la douleur de la vie était pour elle comme un thème toujours présent qui est très particulier à cette poésie.

[11] R. Vivien, *Cendres et Poussières*, Paris, Régine Deforges, 1977, p. 25.

Renée Vivien savait exprimer la passion, l'amour, la folie, la mélancolie, la douleur, le désespoir et les infortunes de la mort. Ce sont souvent les âmes malades qui créent la plus belle poésie. Tel était le cas de notre poétesse. Elle a fait quelques tentatives de suicide, même avec du chloral et au laudanum ; heureusement, c'étaient des tentatives ratées. Elle souffrait d'une gastrite chronique, due à des années d'abus d'alcool, elle était ravagée par l'anorexie. Seule, mal aimée, elle était plongée dans une dépression suicidaire qui la tuait peu à peu. Au moment de sa mort, elle pesait environ 30 kilos. C'était la fin tragique de l'une des poétesses le plus délicates et étonnantes du début du XX^{e} siècle.

L'œuvre de Renée est vraiment vaste, symbolique et romantique. Puisque sa création artistique fait penser aux choses importantes, elle reste aussi très émouvante pour les femmes dans le monde d'aujourd'hui. Son poème *Le toucher* et son personnage si merveilleux ont servi à la création, en 2007, d'un court-métrage intitulé *The touch* réalisé par Jane Clark. Ce film présente le caractère et l'œuvre (les poèmes, les lettres) de Renée Vivien (Traci Dinwiddie), mais aussi les relations interpersonnelles, la passion entre elle et la femme d'un diplomate turc – Kérimée Turkhan Pasha (Necar Zadegan). Ce film dure seulement 8 minutes mais représente parfaitement le monde des femmes, leurs émotions, les ravages de l'amour. Cela nous dit aussi que la poésie de Renée Vivien est toujours actuelle, elle touche les sentiments les plus profonds et suscite un intérêt croissant au sein d'un public qui grandit, même à distance de presque cent ans qui se sont écoulés depuis sa mort.

Renée Vivien est devenue un des symboles de l'écriture féminine. Ses passions, comme le grec, la littérature, les voyages autour du monde, lui ont permis de créer tout un univers de la délicatesse féminine. La transgression, si importante pour elle, et sa façon de penser sont les thèmes majeurs dans son œuvre. Sa sensibilité et sa sensualité ont fait d'elle une muse, une poétesse consciente, une écrivain extraordinaire et l'unique prêtresse de Sappho dans le monde contemporain.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Bernard-Marie Garreau
Université de Bretagne occidentale

L'œuvre de Marguerite Audoux (1863-1937) : le transfert comme mode de transgression

The works of Marguerite Audoux (1863-1937) – *transfer of meaning as a tool for transgression*

Abstract: The works of Marguerite Audoux (winner of Prix Femina 1910 for *Marie-Claire*) – similarly to her life as an orphan, shepherdess, and seamstress – exemplify transgression. This article will reflect on the largely autobiographical writings, where breaches of norms come to the fore regarding gender, age, the animal and human elements, and family and love relationships. Transgression of conventions and its consequences are not indented to place these writings in the context of socially committed literature, especially in feminist terms. Rather, it is an attempt to open up to *the Other*, a world of humanistic values where everyone would be treated equally.

Keywords: family, sex, mother, father, woman, man, animal, abandon, transgression, transfer

Née dans une petite ville du Centre de la France, elle avait tout pour ne pas écrire : un milieu socioculturel qui aurait dû l'ancrer dans l'anonymat de la ruralité, avec un père charpentier dont la femme faisait des ménages. Qui plus est, la petite Berrichonne perd sa mère à trois ans et est immédiatement abandonnée par le veuf, qui sombre dans l'alcool et disparaît dans la nuit. Neuf ans d'orphelinat, quatre années d'un autre exil en Sologne où la vie de bergère et de servante de ferme ne semble pas répondre à ses véritables aspirations, puis vingt ans de misère parisienne dans l'univers usant de la couture et de ses longues périodes de chômage… Le miracle du Prix Femina que Marguerite Audoux obtient en 1910 avec *Marie-Claire* n'en est que plus incroyable… Certes, les hasards de la vie corrigent parfois le destin. Telle la rencontre inopinée, dans les années 1900, de Michel Yell, un jeune homme de

onze ans son cadet, ami d'André Gide, et qui l'introduit dans un cénacle littéraire encore peu connu, *le Groupe de Carnetin*. Parmi ces écrivains et ces artistes, francis Jourdain participe à la découverte du petit cahier d'écolier dans lequel celle qui s'appelle encore Marguerite Donquichote[1] a consigné à l'encre violette les simples secrets de ses dix-huit premières années. Jourdain connaît Octave Mirbeau, qui va forcer les portes de Fasquelle et tonitruer pour que sa protégée soit éditée. Il lui écrira une non moins éclatante préface !

Nous aimerions nous pencher, à propos de ce « cas Marguerite Audoux », non seulement sur les événements qui ont favorisé son ascension et ont, en quelque sorte, transgressé sa destinée, mais surtout sur la nature même de ses propres « infractions », et cela à travers l'examen de sa production littéraire. Le défi socioculturel existe, certes, mais la façon dont, littérairement parlant, il est « mis en œuvre » intéressera sans doute davantage ceux dont la vocation ou le goût est avant tout d'examiner des textes.

Une mise au point, cependant, s'impose : il ne s'agit pas de passer sous silence la façon dont Marguerite Audoux, dans l'existence, a su franchir les limites. Il est remarquable, en effet, que cette perpétuelle abandonnée (elle l'est encore en grande partie par le lectorat), que cette éternelle orpheline ait elle-même adopté quatre enfants ; il est non moins admirable que celle qui, comme dit Jourdain, n'a été « ni enseignée ni renseignée par le livre »[2] se soit créé sa propre famille littéraire et humaine. Mirbeau est bien son père en littérature, Charles-Louis Philippe son frère de lettres, et Alain-Fournier son fils spirituel nourri du même lait solognot…

Il ne s'agit pas non plus de minimiser les autobiographèmes qui font le pont entre la vie et l'œuvre, n'en déplaise à une néocritique endurcie (et déjà ancienne…) qui, comme lois littéraires, ne croit qu'au jeu entre les mots et à l'autotélisme… Depuis lors, une synthèse – du moins, nous l'espérons – a su s'imposer entre « les anciens et les modernes » : la littérature, sa fonction poétique fût-elle primordiale, n'est pas lettre morte, ne s'engrosse pas toute seule au mépris de tout référent, n'est exempte ni de sens ni même de message. On retrouve bien dans l'œuvre des situations récurrentes d'abandon, des images toujours complexes (et par-là même intéressantes) de mères biologiques, des évocations laudatives de mères adoptives, des portraits définitifs d'hommes dépréciés et minables, et plus particulièrement de pères démissionnaires et indignes… on y rencontre aussi une évocation de la condition féminine que Marguerite Audoux a connue, qui fait parfois frémir à travers la sombre peinture des relations amoureuses, du mariage impossible – représenté par une charrette à une place qui finit par verser dans un fossé et s'embourber dans la vase –, d'images cauchemardesques de grossesses et d'allaitement. En particulier dans le troisième

---

[1] Les officiers d'État civil s'amusaient parfois, de façon douteuse, à affubler les enfants abandonnés d'un nom difficile à porter. Tel fut le cas du père de la romancière, fruit des amours ancillaires d'un châtelain de la Creuse.

[2] F. Jourdain, *Sans remords ni rancune*, Paris, Corrêa, 1953, p. 96.

roman, *De la ville au moulin*, qui littérairement n'est pas le meilleur, mais n'en est pas moins le réceptacle inespéré de tous les cris de révolte de la romancière, et une mine précieuse de ses fantasmes et de ses phobies…

Tout cela a bel et bien existé dans la vie de la romancière, et s'inscrit dans le franchissement des limites qui nous occupe. Mais ce que nous allons surtout retenir, à propos de la transgression, c'est donc, dans l'étoffe même du texte, cette façon particulière, typiquement alducienne, dont la thématique est bouleversée. Certes, dans la logique de l'œuvre (qui n'est qu'une incessante réitération d'un parcours de souffrance, de dolorisme, puis de rédemption, dont *Marie-Claire* est l'archétype), toutes les apparitions de mères substitutives qui participent à cet univers seraient un exemple déjà suffisant. Mais d'autres transferts[3] plus subtils nous semblent dignes d'être ici retenus. La vie familiale et sentimentale des héroïnes ayant été démantelée, qu'il s'agisse de la Marie-Claire du premier roman ou de celle de *L'Atelier*, d'Annette Beaubois ou de Douce Lumière, d'un point de vue narratif aucune solution positive ne se dégage. D'un point de vue thématique, un jeu d'inversions nous conduit à la même neutralisation. Mais précisons d'emblée que cette neutralisation est en même temps, nous allons le voir, une réponse à l'abandon et à l'éconduite, et plus généralement à la situation précaire de la femme.

La première inversion remarquable est celle des sexes, et plus particulièrement cette masculinisation qui est l'expression de la virilité des personnages féminins combatifs et endurants. Dans *Marie-Claire*, la première période solognote, la plus heureuse, qui correspond à la seconde des trois parties du roman, se conclut par le départ de la fermière et d'Eugène, son beau-frère, qui, en guise d'adieu, dit à la petite héroïne : « Adieu, mon gentil compagnon »[4]. C'est lui qui, dans ce duo amical, représente l'élément féminin. « Il avait les épaules minces, et son cou était aussi rond que celui de Martine. Maître Sylvain disait qu'il était tout le portrait de leur mère. […] On l'entendait toujours chantonner d'une voix faible et harmonieuse »[5]. Dans la seconde période solognote, la hautaine Madame Deslois est d'autant plus virilisée que la romancière en a fait une veuve (alors que son modèle, Madame Dejoulx, ne l'est pas), véritable dragon qui terrorise la jeune fille et, s'opposant à l'amour qui a éclos entre son fils Henri et la bergère, la chasse de la ferme. C'est elle qui règne en douairière sur le domaine, de même que dans le second roman, c'est Madame Dalignac – plus douce et compréhensive, certes – qui dirige l'atelier,

---

[3] Notons que dans cet article, le terme *transfert* est employé sans arrière-pensée psychanalytique.

[4] M. Audoux, *Marie-Claire*, Paris, Grasset, 1987, p. 145. N.B. : Pour les deux premiers romans, *Marie-Claire* (1910), et *L'Atelier de Marie-Claire* (1920), nous nous référons à la réédition de 1987 (Grasset, Les Cahiers Rouges). Pour les deux derniers romans, nous suivons le texte de la première édition. Signalons cependant que *De la ville au moulin* (1926) a été réédité en 2014 aux éditions Marivole (à Romorantin) avec une préface de Bernard-Marie Garreau et un avant-propos de Marieke Aucante ; et *Douce Lumière* (1937, posthume) en 2009 chez Buchet-Chastel, avec une préface de Bernard-Marie Garreau et un avant-propos de Benoîte Groult.

[5] *Ibidem*, p. 138.

son mari souffreteux demeurant dans l'ombre avant de succomber, bien que plus jeune que sa femme… Au début de *Douce Lumière* – qui est un calque du premier roman puisque Églantine est séparée de façon similaire de Noël –, les deux héros ne sont encore que des enfants qui jouent ensemble. Du matin au soir, la fillette siffle « comme un garçon »[6], et lorsqu'elle accroche sa souquenille à la grille du potager qu'ils franchissent, son camarade lui dit : « Il te faudrait une culotte. Je t'apporterai une culotte »[7]… Culotte symbolique, que portent en général les personnages féminins à qui sont dévolues décisions et responsabilités après le départ des mâles, puisque, on l'aura compris, Marguerite Audoux pratique volontiers l'androcide...

D'autres inversions viennent confirmer cette tendance, cette solution à l'impasse généralisée qui caractérise le destin des femmes. Si l'on vient d'assister à une première victoire à travers le retournement d'une notion qui fait florès au XIX^e^ siècle, celle du « sexe faible », un autre bouleversement vient abolir les frontières temporelles. La Marie-Claire du deuxième roman a une vieille voisine, Mademoiselle Herminie, dont elle parle à la patronne de l'atelier, laquelle lui dit en souriant qu'elle a sans doute là « une bonne grand-mère »[8]. Marie-Claire s'exclame alors : « Oh ! non, elle est bien plutôt mon petit enfant »[9]… Cette indifférenciation s'accroît encore du fait que la vieille voisine emmène sa jeune amie en Bourgogne, où elle a vécu, comme l'héroïne du premier roman, un amour impossible. Et elle vit encore par procuration une vie amoureuse en s'identifiant à Marie-Claire, qui doit se marier avec Clément, le neveu de la patronne (projet qui, en toute logique, échouera)… La façon dont l'héroïne parle de la vieille femme est significative : « [N]os âges si différents se confondaient, et nous nous sentions jeunes ou vieilles selon qu'il y avait entre nous des rires ou de la tristesse »[10]. Comme la victoire sur le sexe opposé, cette autre inversion qui affecte le temps est une revanche supplémentaire sur l'échec vécu par la protagoniste, et plus généralement par les femmes, qui ont le premier rôle dans les quatre romans.

Ce principe de transfert étant admis, il nous devient de plus en plus sensible au fil de cette lecture souterraine de l'œuvre, et sans qu'il puisse y avoir suspicion d'exagération. Le processus est bien net. Prenons, pour preuve, un troisième exemple emprunté à un champ différent : l'humain et l'animal vont, de la même façon, être soumis au même jeu rhétorique. On connaît mal les contes de Marguerite Audoux, qui cependant, par leur écriture minimaliste (dont l'apparente spontanéité est en réalité plus que travaillée), s'apparentent au véritable chef-d'œuvre qu'est *Marie-Claire*[11]. Dans « Les Poulains », la jument, dont le petit vient d'être vendu, et

---

[6] M. Audoux, *Douce Lumière*, Paris, Grasset, 1937, p. 16.

[7] *Ibidem*, p. 14.

[8] M. Audoux, *L'Atelier de Marie-Claire*, Paris, Grasset, 1987, p. 42.

[9] *Ibidem.*

[10] *Ibidem*, p. 122.

[11] Ces contes ont été réunis sous le titre de *La Fiancée* chez Flammarion en 1932.

sa vieille propriétaire, dont la robe, telle une croupe équine, est gonflée par le vent marin, finissent par se confondre dans la même tristesse et le même paysage, se joignant pour offrir la même et dure image de l'arrachement. Et l'on repense aussitôt à l'Annette du troisième roman qui perd son bébé après plusieurs jours, ou encore à la Gabielle (sans *r*, ou sans air) de *L'Atelier* qui accouche d'un enfant mort. Selon ce même jeu thématique, la petite héroïne du roman posthume voit en son chien Tou une sorte d'*alter ego*. Au moment de l'adoption du chiot, la mère Clarisse dit à la fillette de cinq ans, sa protégée : « Garde-le, va ! ce sera ton petit frère, puisque, comme toi, il n'a ni père ni mère »[12]. Déjà, lorsque Églantine, *alias* Douce Lumière, rencontre Noël, elle confie au garçon : « Mère Clarisse a dit […] qu'il était mon petit frère puisqu'il n'avait pas de parents non plus »[13]. Répétition qui n'est pas anodine.

Tou et Noël disparaîtront le même jour de la vie d'Églantine. Quand la jeune fille apprend la calomnie dont elle a été l'objet et sa disgrâce auprès de la famille de son fiancé, elle tente en effet de se noyer, mais c'est son chien qui succombe en tentant de la sauver. Le bilan de ce drame nous ramène alors au jeu sur le temps : « Dans cette seule journée d'hier, Églantine a vécu un temps considérable. Elle se sent vieille, très vieille, avec une lassitude qui l'empêche de fixer sa pensée sur des choses nécessaires et qu'il faut faire sans tarder »[14]. À Paris, plusieurs années après, ce même constat qui nous renvoie à l'abolition des limites temporelles reviendra tel un leitmotiv : « À la moindre fatigue elle ressentait cet accablement qu'elle appelait sa vieillesse. Et toujours, elle retrouvait l'impression d'avoir vécu une très longue vie pendant la journée du départ de Noël et de la mort de son chien »[15]. *Bis repetita*, de nouveau…

Ces inversions insistantes sont à l'image de la condition humaine, vue bien sûr à travers le filtre de l'expérience de la romancière. L'animal peut s'y révéler supérieur à celui qui est censé le dominer, et la femme irréductible à l'infériorité que des siècles, et même des millénaires, ont patiemment tissée. Que dire alors de la famille, où les parents indignes ou absents sont relayés par les enfants ?

Variations de l'inversion temporelle que nous avons examinée, les transferts familiaux arrivent ainsi au cœur de notre propos, puisque la famille détruite et réinventée est bien *le* thème alducien, de même que la transgression, dans son acception la plus générale, constitue *le* thème durassien… Nos Marguerite ont décidément des points communs[16]…

---

[12] M. Audoux, *Douce Lumière, op. cit.*, p. 64.

[13] *Ibidem*, p. 11.

[14] *Ibidem*, p. 138.

[15] *Ibidem*, p. 153.

[16] Nous remercions Anna Ledwina de nous avoir éclairé sur ces interférences à travers son récent ouvrage : *Les Représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans* Un Barrage contre le Pacifique*,* Moderato cantabile *et* L'Amant, Opole (Pologne), Universytet Opolski, Studia I Monografie Nr 489, 2013, 263 p. Cette contribution magistrale à la critique durassienne, qui fera date, nous a

L'intronisation de l'enfant la plus emblématique apparaît bien sûr dans *De la ville au moulin*, qui commence par un drame familial. Annette veut intervenir lors d'une violente dispute entre ses parents et, en s'interposant, reçoit elle-même les coups. L'*incipit*, *in medias res*, nous la présente à l'hôpital, ouvrant les yeux sans reconnaître l'endroit où elle est couchée… La claudication qui va lui rester de cette tragédie est, elle aussi, la métaphore de toutes ces vies boiteuses qui envahissent l'œuvre et consacrent l'injustice familiale à travers l'inversion des rôles. Après le divorce, c'est Annette qui devient la mère, et même la grand-mère... À Valère, encore un éphémère prétendant, Firmin raconte le retour de sa sœur de l'hôpital où se trouvait le jeune frère : « [I]l fallait voir marcher Annette portant son petit. Elle avançait toute tassée et si vieille que je croyais réellement suivre grand-mère »[17]. Le procédé est constant. Dans le conte « Mère et fille », Madame Pélissand, de peur de rester seule après son veuvage, empêche sa fille de se marier et profite de l'argent que la jeune femme rapporte au foyer grâce à son métier d'institutrice. Mais c'est la mère qui, un jour, trouve un prétendant. Ici, nous quittons la tragédie pour la comédie de boulevard. À travers les répliques, notamment. La mère de cinquante-huit ans dit par exemple à sa fille qui en a trente-sept qu'elle est « assez vieille pour rester seule »[18]… Puis, telle une jeune soupirante, elle finit par la supplier d'accepter son mariage. La dernière réplique qui constitue l'*explicit* nous ancre encore davantage dans cet univers familial inversé et sordide, où le comique de situation le dispute au tragique : « Va, maman, épouse M. Tardi, afin que de nous deux il y en ait au moins une qui ait un peu de bonheur »[19]…

On s'aperçoit ainsi que ces transferts familiaux touchent surtout les femmes. Le cas d'oncle meunier[20], dans *De la ville au moulin*, n'en est que plus remarquable. C'est lui qui, dans sa campagne, recueille Annette et se substitue au père parisien (si le schéma est, géographiquement aussi, très contrasté, cette thématique du transfert n'en prend que plus de relief). Oncle meunier est non seulement celui qui protège et éduque, mais encore celui qui « élève ». Il est pratiquement le seul à soutenir Annette dans son rôle de « sœur-mère ». Il est en quelque sorte un négatif de la photo du père déprécié. C'est à lui qu'est adressée la demande en mariage du triste Valère, et c'est lui qui tente de raisonner sa nièce lorsque celle-ci voit dans le désir

---

en effet révélé certains aspects de la transgression qu'on pourrait appliquer à notre auteur, tels le refus de la sujétion, l'écriture de la passion, et surtout la quête identitaire et la mise en scène de soi.

17 M. Audoux, *De la ville au moulin*, Paris, Fasquelle, 1926, p. 81.

18 M. Audoux, *La Fiancée*, Paris, Flammarion, 1932, p. 180.

19 *Ibidem*, p. 185.

20 Le nom de ce personnage, *oncle meunier*, est bien écrit sans majuscules dans l'édition de Fasquelle. Il est intéressant de noter que *Meunier* prend la majuscule dans une version antérieure et partielle parue tardivement dans une revue (M. Audoux, « Annette Beaubois », [in] *Les Cahiers bourbonnais et du Centre*, 1963, 4e trimestre, n° spécial, p. 346-350). Doit-on voir là un procédé typographique concourant à la dévalorisation de l'homme en général ? Nous laissons cette hypothèse sous forme de question…

« un ennemi de plus à combattre »[21] – nouvelle pièce à charge dans cet univers terrifiant… Annette, finalement, prend sa décision : seule l'union libre lui semble envisageable. On appréciera le relatif défi de cette position, écrite et publiée en 1926, à peine quatre ans après la parution de *La Garçonne*, dont l'odeur de soufre, pour la société bien-pensante, était (et est peut-être encore) toujours aussi insupportable. Toutes proportions gardées, bien sûr, car *De la ville au moulin* est une berquinade à côté du roman de Victor Margueritte. Mais cette défense de l'union libre est bien une transgression à l'époque.

Quand oncle meunier comprend que sa fille de substitution a « franchi le fossé », il a un vrai réflexe de père, une réaction inattendue pour l'héroïne : « [c]et homme que j'avais toujours connu si doux leva le poing »[22]. Mais il le baisse aussitôt, car il comprend qu'Annette est bien son double féminin : lui aussi a « fauté », et, rêvant « d'une compagne douce et faible »[23], s'est laissé piéger par celle dont le nom est tout un programme : « [L]e caractère autoritaire de Tante Rude, son incompréhension des êtres, l'avait tout de suite choqué comme une tare physique. Cependant, lorsqu'elle avait annoncé à tous leur prochain mariage, il ne l'avait pas désavouée comprenant qu'il n'échapperait jamais plus à cet amour […] »[24]. Ce mari du hasard, ce père de fortune est donc un personnage éminemment intéressant et dense au sein de la famille réinventée puisqu'il est à la fois pour Annette un substitut et un pair, c'est-à-dire une victime qui a connu la même histoire que sa protégée. Comme tous les hommes présents dans l'œuvre, c'est un faible, mais il fait partie des « faibles sympathiques », des faibles positifs dont l'image s'oppose à celle de tous les autres transfuges.

Dans le premier roman, maître Sylvain, le premier fermier de Villevieille, est l'autre exemple de cette catégorie rare qu'est le père de substitution. Mais nous sortons là de la famille *stricto sensu* puisque ce personnage n'a aucun lien de sang avec la petite bergère d'agneaux. Nous passons donc avec lui des transferts intrafamiliaux aux transferts extrafamiliaux.

Le point commun est l'attitude tutélaire des deux individus. Cependant, le fermier n'a pas la faiblesse du meunier ; il représente davantage la force tranquille de l'honnête homme. À travers les microsociétés laborieuses que Marie-Claire découvre dans les deux premiers romans – la ferme solognote, puis l'atelier –, il est le représentant, tout comme Monsieur Dalignac, d'un paternalisme qui, à l'époque, n'est affecté d'aucune connotation péjorative. C'est lui qui retrouve sa « bricoline » lorsqu'elle a fugué et erré toute la nuit dans la forêt pour aller retrouver sœur Marie-Aimée, une religieuse qui, la première, lui a tenu lieu de mère de remplacement. Celle qui

---

[21] M. Audoux, *De la ville au moulin*, *op. cit.*, p. 87.

[22] *Ibidem*, p. 120.

[23] *Ibidem*, p. 121.

[24] *Ibidem*.

est encore une fillette n'a bien sûr pu atteindre Bourges, distant d'une cinquantaine de kilomètres de la ferme. Ayant entendu le bruit d'une carriole, elle se retourne et, le cœur battant, reconnaît la jument et maître Sylvain. « Il arrêta sa bête tout contre moi, et, en se penchant un peu, il me saisit d'une seule main par la ceinture de ma robe. Il me déposa à côté de lui sur le siège et, après avoir tourné bride, la voiture repartit à grand train »[25]. Cet homme fort sera cependant supprimé par la romancière, qui le fait mourir rapidement, ce qui justifie l'arrivée des nouveaux maîtres. Mais on aura compris qu'il y a là plus qu'une contrainte narrative. L'homme, coûte que coûte, doit disparaître. Artifice d'autant plus patent que le modèle avéré du fermier vit jusqu'à un âge avancé. Mais revenons à la scène du retour à la ferme : maître Sylvain explique à sa protégée qu'il a passé un contrat avec les religieuses, qu'il s'est engagé à la garder jusqu'à ses dix-huit ans, et que si elle s'enfuit de nouveau, la supérieure la fera enfermer… « Il termina en disant que j'oublierais le couvent, et que je me prendrais d'affection pour lui et sa femme, qui ne voulaient que mon bien »[26]. Bien que la promesse de la bergère de ne plus fuguer soit scellée par une poignée de main, il faudra encore du temps.

Ce qui nous importe dans ce réseau de transferts que nous examinons, c'est que le seul qui pourra remplacer sœur Marie-Aimée sera Henri, le fameux amoureux. Jeu de relais intéressant qui révèle, en même temps que la nécessité de recréer un monde, une affectivité complexe, sinon perturbée.

Trois personnages principaux sont ainsi mis en équation dans *Marie-Claire*, si l'on admet qu'Henri se définit à partir de sœur Marie-Aimée et Eugène. À propos de ce dernier, que la bergère appelle son « grand frère », une impression de réminiscence, comme il arrive dans les rencontres fortes, est notée par la narratrice : « Il me semblait que je l'avais toujours connu »[27]. Et vingt-cinq pages plus loin, à propos d'Henri : « Je remarquai qu'il portait comme Eugène une chemise de couleur et une cravate nouée sur le col ; et quand il parla, il me sembla que je connaissais sa voix depuis longtemps »[28]. Deux pages plus loin, on assiste à une progression dans cette identification : « Je ne pouvais le séparer d'Eugène dans ma pensée, il s'exprimait comme lui, et je leur trouvais un air de ressemblance »[29]. Quant à sœur Marie-Aimée, elle fait l'objet de la première conversation entre Henri et Marie-Claire. Elle est comme un troisième personnage, équivalent mais invisible, qui préside au coup de foudre, nimbe de sa présence des propos qui valent autant par leur charge émotionnelle que par leur sujet. En parlant à son ami de la religieuse, longuement et de façon passionnée, Marie-Claire fait sa véritable déclaration, et il semble que cette

---

[25] M. Audoux, *Marie-Claire*, *op. cit.*, p. 103.

[26] *Ibidem*, p. 105.

[27] *Ibidem*, p. 140.

[28] *Ibidem*, p. 165.

[29] *Ibidem*, p. 167.

présence cachée soit confusément perçue par le jeune homme : « Pendant que je parlais, il avait les yeux fixés sur mon visage, mais son regard semblait voir beaucoup plus loin »[30].

Les regards, d'ailleurs, sont un motif déterminant pour réaliser cette parfaite équation. Dans la première partie, la jeune religieuse exaltée réveille la fillette, au dortoir, car un incendie s'est déclaré, et elle veut lui faire voir cette scène qu'elle trouve d'une grande beauté : « Elle avançait la tête vers la croisée. Son visage était comme transparent, et ses yeux étaient pleins de lumière »[31]. Plus loin, la sœur l'attire contre elle. « Elle ne me disait rien, mais ses yeux plongeaient dans tout mon visage : il me semblait que j'étais enveloppée dans ses yeux »[32]. Et, selon une parfaite symétrie, dans la troisième partie, lorsque Marie-Claire repense à l'homme qu'elle a rencontré, « l'homme du Gué-Perdu » (toponyme prémonitoire), « chaque fois que je voulais fixer la couleur de ses yeux, ils entraient si profondément dans les miens qu'il me semblait que j'en étais tout éclairée »[33].

Lorsque les deux jeunes gens ont fait plus ample connaissance (d'une façon qui demeure mystérieuse pour nous, puisque le texte procède par ellipses), l'héroïne réalise qu'elle aime Henri *plus* que sœur Marie-Aimée. *Plus*, mais non pas *autrement*, ce qui confirme la mise sur le même plan des deux personnages et le parfait accomplissement du transfert. Le jeu de relais peut alors continuer, toujours sous ce même signe du regard : lorsque Marie-Claire retourne au couvent, d'où a été exclue sœur Marie-Aimée qui a « fauté » avec l'aumônier, une autre sœur prend sa place dans le récit, une jeune et jolie religieuse qui a beaucoup fait rêver Alain-Fournier[34], et dont le nom associe une fois de plus spiritualité et sensualité. Il s'agit de sœur Désirée-des-Anges, qui meurt précocement (*topos* de la jeune fille et la mort…). Lorsqu'elle a rendu le dernier souffle, « [s]es yeux grands ouverts semblaient regarder un rayon de soleil qui s'avançait comme une longue flèche »[35].

C'est un jeu de miroirs, un jeu de lumières auquel nous sommes confrontés ici. La mère (c'est-à-dire la religieuse, la sœur…), le frère (Eugène) et l'amoureux, dont la dernière image de sœur Désirée-des-Anges est un écho lumineux, se fondent et se confondent dans ce même désir obsessionnel de retrouver une famille. Telle est la plus profonde et la plus significative transgression que cette abolition des frontières qui renvoie à un besoin vital, essentiel, qui se résout dans l'écriture. Ce que la vie a perdu, la littérature le retrouve…

---

[30] *Ibidem*, p. 166.

[31] *Ibidem*, p. 103.

[32] *Ibidem*, p. 60. On notera la répétition insistante du mot *yeux*.

[33] *Ibidem*, p. 163.

[34] Il évoque longuement ce personnage qui l'a séduit dans l'article qu'il écrit à la sortie de la prépublication : Alain-Fournier, « *Marie-Claire*, par Marguerite Audoux (*La Grande Revue*) », [in] Paris, la *NRF*, 1er novembre 1910, pp. 616-619.

[35] M. Audoux, *Marie-Claire*, *op. cit.*, p. 210.

Et l'on comprend alors plus profondément cette équivalence récurrente entre les rapports familiaux et les rapports amoureux. Baudelaire ne l'avait-il pas déjà entrevu (« Mon enfant, ma sœur… ») ? Les exemples, en effet, foisonnent. À la fin de *De la ville au moulin*, Valère va partir à la guerre, une guerre dont les blessures faciales qu'il en rapportera seront, un peu à la Dorian Gray, une image de sa hideur morale de naguère. Avant cette tragédie, il écrit un mot à Annette : « Tu ne sais pas ce que c'est que partir à la guerre sans avoir revu le visage de celle qui fut autant votre sœur que votre femme […] »[36]… Dans le même roman, d'ailleurs, on peut trouver, à travers cette thématique, et comme dans « Mère et fille », des touches comiques. Les enfants vivent chez Tante Rude et oncle meunier. Le jeune Firmin, qui a été sévèrement réprimandé par l'acariâtre maîtresse de maison, se plaint auprès de sa grand-mère : pourquoi n'est-elle donc pas la femme d'oncle meunier à la place de Tante Rude ? « Mais, avait répondu grand-mère, oncle meunier est mon fils, et un fils ne se marie pas avec sa mère »[37]. et Firmin de répondre : « Pourquoi donc ? une mère se marie bien avec un père »[38]… Véritable concentration thématique puisque c'est à la même page qu'Annette est transformée tour à tour en mère puis en grand-mère. Une telle insistance n'est pas anodine…

L'examen de la transgression, chez Marguerite Audoux, dépasse donc le phénomène sociologique que constitue son succès inopiné et à propos duquel on a copieusement et presque exclusivement écrit jusqu'à une époque relativement récente. Que la vie ait bousculé notre romancière, qui en a ensuite bousculé les règles, c'est un fait, mais nous avons voulu insister ici sur les transgressions textuelles – qui, il est vrai, peuvent refléter un bouleversement existentiel, surtout dans le cas d'une œuvre fortement autobiographique. De même que les épreuves ont conduit Marguerite Audoux à se recréer une famille humaine et littéraire, de même une grammaire affective spécifique et neuve se fait jour dans les quatre romans et les contes. « Vous ne voulez pas de moi, eh bien je vais jouer avec vous »… Telle est la réponse que semble souffler la littérature à son oreille. C'est ce jeu textuel complexe et attachant que nous avons voulu suggérer, pour constater *in fine* que la transgression alducienne consiste moins à franchir les limites et les interdits qu'à les abolir. Marguerite Audoux ne va pas *au-delà*, mais, plus finement, elle mélange les cartes, pipe les dés, indifférencie les sexes, les âges, l'humain et l'animal, les générations, les liens de parenté, l'amoureux et le familial… Et c'est cette subtilité même, agrémentée parfois de sourires, qui empêche le lecteur de trancher. Marguerite Audoux, dans ses transgressions, n'est jamais impitoyable. À travers Sylvain et oncle meunier, elle pardonne à l'homme d'être ce qu'il est, et surtout, elle ne s'inscrit pas dans une guerre des sexes qui la ferait basculer dans des *a priori* qu'elle refuse – ce qui explique la difficulté pour

[36] M. Audoux, *De la ville au moulin*, *op. cit.*, p. 215.

[37] *Ibidem*, p. 81.

[38] *Ibidem*.

tel ou tel de la récupérer ou, ce qui revient au même, la possibilité pour tous de le faire. À ces positions douteuses, et somme toute impossibles, on préférera ce subtil échange qu'elle orchestre entre les êtres, et qui, en dernière analyse, les met sur un pied d'égalité, faisant de notre romancière une authentique humaniste. Transgresser pour réunir : telle est sans doute là son originalité première.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Anna Ledwina
Université d'Opole

Le Ravissement de Lol V. Stein et *Sublime, forcément sublime Christine V.* ou l'art de la transgression de Marguerite Duras

Le Ravissement de Lol V. Stein *and* Sublime, forcément sublime Christine V., *or the art of transgression of Marguerite Duras*

Abstract: Marguerite Duras's work defies generic or formal classifications. The author constantly experiments with topics and literary style. Her open-ended works enter into dialogue with other cultural texts. This interaction, regardless of the systemic language or didacticism, explains the transgressive nature of Duras's writing evident, for example, in the hybrid form, rejection of traditional description and psychology, search for new forms of expression, and an original approach to love and madness.

The trans-genre novel *Le Ravissement de Lol V. Stein* shows an alienated heroine deprived of her own identity, living in a world of unbridled passion, unexpressed longings, and repressed emotions. In turn, the implied polemical, even obscene meaning of the article *Sublime, forcément sublime Christine V.* relating to infanticide emphasizes the need to break with the stereotypical image of a submissive and silent woman-mother. Only destructive, irrational actions and deviations from established, generally accepted standards are worthy of Duras's interest.

Keywords: Duras, transgression, intertextuality, open structure, madness, rapture

Le concept de transgression suppose l'existence préalable d'une limite à dépasser. Il implique donc un mouvement vers un au-delà et qui signifie aussi un changement. Pour cette raison, la transgression est bien souvent synonyme de progrès, mais, à la fois, elle peut être désastreuse, voire autodestructrice. Enfin, la transgression semble n'avoir qu'un effet ponctuel dès qu'elle a comme but de transgresser. Cette notion et ses diverses formes sont abordées par Marguerite Duras dans son œuvre, au travers

de ses héroïnes subversives ainsi que dans son processus d'écriture. Récits, poèmes, pièces de théâtre ou scénarios, les textes de Duras, écrivaine solitaire et réfractaire à toute forme de théorisation, échappent aux frontières des genres. Ses livres sont souvent transcrits dans des films (*Moderato cantabile*, *L'Amant*, *Camion*, *L'Homme atlantique*, *Des journées entières dans les arbres*). L'ensemble de son œuvre présente une écriture de la passion et de son impossibilité. Il véhicule également la volonté d'expérimenter afin de trouver la meilleure façon de s'exprimer. Cette pratique scripturale se distingue par sa singularité, l'évolution de sa technique, sa qualité d'évocation, ses fulgurances. L'une des caractéristiques en constitue, semble-t-il, sa discontinuité, sa propension à l'intertextualité, entendue en tant que « rapports de "reprise", littérale ou non, explicite ou non, d'un texte par un autre »[1]. Ainsi des personnages féminins de Lol Stein ou d'Anne-Marie Stretter sont-ils générateurs de développements nouveaux, tout comme les romans dont ils deviennent des figures centrales. La création de Duras offre l'occasion d'interroger ses diverses manifestations suivant des approches multiples : thématique, narratologique, psychanalytique, féministe, postcoloniale et autres.

L'objectif de notre article sera de démontrer le caractère subversif des ouvrages choisis de Duras, à savoir *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) et *Sublime, forcément sublime Christine V.* (1985), se manifestant par la transgénéricité ou la transgression de la rhétorique. Nous chercherons à prouver que le discours durassien se révèle être une structure ouverte, invitant à des interprétations infinies, et, en même temps, l'expérience d'un *ravissement*. Il serait intéressant de se pencher plus près sur la technique d'écriture chez Duras qui avait la prédilection pour l'interférence entre différents types de création dans l'œuvre, afin de mieux percevoir sa thématique.

La polyphonie du *Ravissement de Lol V. Stein*

Se démarquant de la contestation, à la marge du Nouveau Roman, l'esthétique durassienne répond à la sensibilité moderne, en rendant compte de ses défis : « À chaque livre, c'est toujours ce même problème de structure : trouver la relation du roman à son auteur »[2]. Le texte apparaît comme une superposition des dimensions différentes, une série de transgressions à la fois morales, sociales et littéraires. Il n'a plus un sens unique, mais devient *hybride*, un espace polysémique, étant un tissu de fragments d'autres textes, abolissant la séparation des genres. Or, les œuvres ne sont pas des produits finis, mais des énonciations inachevées auxquelles l'écrivaine et le lecteur peuvent se confronter indéfiniment. *Le Ravissement de Lol V. Stein*,

[1] J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994, p. 69.

[2] Cit d'après H. Nyssen, « Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases », [in] *Synthèses*, n° 254/255, 1967, p. 46.

inaugurant des audaces et des récurrences, marquant un tournant dans la production durassienne, comporte neuf versions romanesques, chacune plusieurs fois retravaillée, un projet de pièce de théâtre, un synopsis et un script. En plus, la femme de lettres, suite à la demande de Peter Brook, a écrit un dialogue pour ses comédiennes préférées : Loleh Bellon (qui deviendra Lol) et Tatiana Moukhine. Texte labyrinthe, matrice du cycle indien, *Le Ravissement* se construit autour d'un bal, dans le casino de T. Beach. Il convient de noter que l'incipit de la première version du roman véhicule une scène de danse de Lol Blair et son fiancé. Cette scène obsessionnelle est vue à travers un miroir, ce qui fait penser qu'elle était conçue pour le cinéma et le théâtre. Après la correction du texte, elle se voit remplacée par l'entrée au casino d'Anne-Marie Stretter et la disparition de Lol, à qui une autre femme dérobe son bien-aimé, et dont l'existence procède d'une image (absente). L'étude du *Ravissement*, loin du réalisme, des règles habituelles de la psychologie et du sens commun, témoigne du renoncement à la classification générique, de la démarche à l'œuvre dans les textes hybrides[3], délivrés de l'horizon d'attente. De cette façon, l'ouvrage durassien confirme l'avis de Maurice Blanchot, selon lequel : « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme... Tout se passerait donc si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, [...] comme s'il y avait donc une "essence" de la littérature »[4]. L'auteure passe peu à peu du genre, bien établi, au texte original et incertain, ayant une structure plus souple et plus ouverte qui s'affranchit des limites génériques et artistiques traditionnelles.

Un tel caractère transgressif de la pratique scripturale permet à Duras d'expérimenter « le vide » de Lol, son dépeuplement. Cette figure, « frappée d'immobilité »[5], « coulée dans une identité de nature indécise »[6], un « être de fuite », comme d'ailleurs Albertine proustienne, déclenche un désir d'interprétation. Le personnage de Lol V. Stein échappe au sens commun, à la définition de l'amour, à l'ordre social, à toute tentative de caractérisation. Héroïne pathétique, dépossédée d'elle-même depuis le jeu de triangulation sentimentale, elle est tourmentée, vit dans la crainte, éprouve une fatigue infinie, des langueurs irrépressibles, incarne la volupté silencieuse de ne pas exister. Lol reste dans un sommeil permanent, se tient loin du monde, énonce des phrases énigmatiques, a des hallucinations. Le roman est l'histoire d'une séduction démultipliée de la protagoniste, des métamorphoses de sa conscience, d'une logique perverse de sa « passion absolue ». Pour cette raison, il peut se lire comme une métaphore de l'écriture qui, dévoilant l'inconscient, joue

---

[3] Remarquons que déjà en 1965, dans *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco mettait en relief le caractère hybride des grandes œuvres du XX^{e} siècle, celles de Marcel Proust et James Joyce.

[4] M. Blanchot, « Où va la littérature », [in] *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 243-244.

[5] M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 15.

[6] *Ibidem*, p. 41.

le rôle d'une caméra. Celle-ci, focalisée sur le désir des amants, montre la quête de Duras dont le langage insaisissable exprime le « ravissement » de la création.

L'originalité du *Ravissement*, roman profondément mystérieux, dont l'univers est hanté par la béance, en particulier linguistique, réside en la possibilité de dialoguer avec d'autres textes auxquels il ressemble. Cet ouvrage reste lié à son époque grâce à l'« autre réalité formelle », située « entre la langue et le style », que Roland Barthes nomme l'« écri ture »[7]. De façon implicite, les errances de Lol rappellent celles de Nadja d'André Breton, dans les rues de Paris. Le texte durassien entre également en relation avec des mythes, les allusions y sont indirectes car l'intertextualité légendaire sert de fond. La référence plus explicite est celle de « l'étendard blanc des amants dans leur premier voyage »[8] qui évoque l'histoire de Tristan et Iseult. *Le Ravissement* laisse flotter donc la mémoire d'un beau conte d'amour fou et de mort, dont les motifs s'entremêlent.

Le roman d'un ravissement amoureux, d'un apprentissage négatif, se rapporte à une autre légende : celle d'Orphée et d'Eurydice[9]. À l'instar d'Orphée, Jacques Hold vise à « ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte »[10] et essaye de la ramener de sa folie vers le monde des vivants. Lol-Eurydice est tirée vers le jour par son amant qui, voulant la délivrer, la tue malheureusement. On peut lire l'histoire de Lol comme celle de l'auteure lorsque l'écriture l'envahit et la ravit. Il est encore possible de se référer à un autre conte : *La Belle au Bois Dormant*. Lol, endormie dans le champ de seigle devant l'hôtel des Bois, arrive à se réveiller par un passage et un baiser de Jacques, « prince charmant ». Le sommeil détermine sa situation. Il a un trait emblématique, symbolisant la condition sociale de la femme ainsi que sa subversion, « la passivité fondamentale »[11]. Cependant, le rapprochement de l'héroïne avec Iseult, Eurydice ou encore La Belle au bois dormant rend compte des limites de la relecture des légendes matricielles. Bien que *Le Ravissement* s'inspire de l'imprécision spatio-temporelle des contes de fées, Lol est bien distincte des autres figures féminines par son aspect physique et sa conduite. Dans la version moderne, celle de Duras, des légendes se trouvent donc métamorphosées, laissant comprendre que l'amour s'avère inaccessible et la mort devient une folie.

Il convient de remarquer qu'il y a aussi une sorte de filiation entre *Le Ravissement de Lol V. Stein* et les romans sentimentaux, tel *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette. Même s'il manque de sources littéraires pour favoriser l'étude de l'œuvre durasienne avec les classiques, des échos thématiques et formels résonnent d'un texte à l'autre. La vie des deux protagonistes change pendant le bal lorsque l'homme

---

[7] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 14.

[8] M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit*., p. 81.

[9] Cf. L. Plazenet, « Lol de Clèves », *Le Magazine Littéraire*, novembre 2011, n° 513, pp. 60-61.

[10] M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit*., p. 37.

[11] M. Duras, *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, Gallimard, 1974, p. 148.

aimé s'échappe sans elles. Lol, tout comme la princesse de Clèves, incarne l'image de la perfection féminine, mais dans une constante absence à elle-même. À la fin du roman, l'une et l'autre se retirent de la vie mondaine. Le « ravissement » de Lol évoque la mort de Mme de Clèves. Les alternances sont à retrouver également dans le comportement des personnages qui ne se font voir qu'au cours des moments de leurs loisirs : soirées dansantes, promenades, rencontres. L'action se passe dans un cadre géographique abstrait. Dans la réalité pleine de mensonges, à savoir la société oisive, le regard, conçu comme une activité passionnelle, se révèle primordial, les héros étant toujours observés. Les variations apportées au souvenir par la reprise apparaissent alors comme étant marques de l'évasion. Certes, Lol V. Stein ne ressemble pas totalement à la princesse de Clèves, mais le *Ravissement*, en dépit de sa modernité, rejoint davantage le récit de Mme de Lafayette que les romans s'inspirant dans le réalisme balzacien.

Les deux romans se concentrent sur l'impossibilité de concilier l'amour et la sexualité : après la satisfaction sensuelle, le sentiment est voué à la disparition. Le renoncement de la princesse à l'amour charnel fait penser à la dépossession de Lol, privée d'identité, de langage, de partenaire, indifférente à la jalousie, à la puissance des mots, comme Anne Desbaresdes ou Maria de *Dix heures et demie du soir en été*. En fait, Duras propose une réécriture onirique du scénario offert par Mme de Lafayette, en dévoilant un secret qui se dérobe, le goût de l'absolu. Ainsi ces livres recréent-ils l'errance amoureuse, le ravissement lié à un état émotionnel, qui est une sorte d'oubli, d'arrachement au réel, une manière d'extase à jouir de l'objet de son désir fugace. Celui-ci surgit par une pureté du sentiment qui conduit les autres à qualifier la femme de folle ou d'insensée. C'est pourquoi Duras se fait une décrypteuse de la sublimation qui, par l'écriture, se réfère à l'inconscient. *Le Ravissement* montre que l'intertexte fonctionne en tant que recherche, constamment recommencée, de la disparition du sens.

Sublime, forcément sublime Christine V. : les transgressions générique et thématique

Ce que l'écrivaine pose comme un trait distinctif de sa pratique scripturale, en accumulant différentes versions de l'histoire, est repris en écho par les protagonistes de ses livres. Les corrélations intertextuelles, essentielles pour maints ouvrages durassiens, apparaissent également dans *Sublime, forcément sublime Christine V.*, l'article sur un tragique fait divers. Il y est question de Christine Villemin qui a été accusée du meurtre monstrueux de son fils Grégory, noyé dans la Vologne le 16 octobre 1984. Cette affaire criminelle permet à la romancière de jouer avec le réel, en suscitant des réactions violentes, avant tout celles de la presse. Le texte de Duras transgresse pour des raisons différentes, tout d'abord par la représentation de

la mère. Celle-ci, poussée par la médiocrité de son existence ennuyeuse à commettre l'infanticide, est victime de la société qui la condamne à la monotonie, qui fait d'elle une femme insatisfaite et frustrée, rappelant d'autres modèles littéraires d'Emma Bovary ou d'Anne Desbaresdes. Au lieu de défendre un innocent, à l'instar d'Émile Zola, l'écrivaine aspire à identifier la coupable, « oublieuse de ses enfants », qui vit « dans la loi des hommes », afin d'éclaircir son acte, voire de justifier son attitude auprès d'une opinion publique divisée et troublée[12]. Faute de preuves, ce meurtre ne sera jamais élucidé. La diabolisation de la mère est ressentie comme une chasse à la sorcière.

L'image subversive de cette femme engendre également des transgressions génériques. L'affaire se situe entre fiction et reportage journalistique, témoignage, fable et récit mythologique. De cette façon, l'on assiste à « la transgression de l'écriture », effectuée par la femme de lettres qui fantasme la réalité, témoignant de la liberté inhérente à sa pratique scripturale. L'article durassien est ressenti en tant qu'obscène et dangereux car il plaide l'innocence d'une mère infanticide et conteste le fonctionnement de l'appareil juridique français, ses imperfections et son inadéquation. Duras refuse tout argument d'autorité qui se voudrait moralisateur et se présente comme le médium d'une vérité du crime : « Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. Je le crois. Au-delà de toute raison [...] On l'a tué dans la douceur ou dans un amour devenu fou »[13]. La présentation des paradoxes du crime social, déjà expérimentée dans *Moderato cantabile*, donne à la romancière l'occasion de fournir plusieurs explications, de construire une œuvre ouverte. Le discours mi-romanesque, mi-critique lui permet de créer des réseaux de causalité qui deviennent tout de suite défaits car l'objectif de Duras n'est pas d'expliquer le crime. L'essentiel se trouve ailleurs, c'est tout ce qui se rapporte aux femmes, à leur situation, à « la vie qu'elles mènent et qu'elles n'ont pas désirée »[14]. Suite aux courriers reçus en réponse à son article, Duras explique que le meurtre du petit Grégory est avant tout une histoire reflétant la quotidienneté des femmes :

> Le problème de ce crime est un problème de femmes. Le problème des enfants est un problème de femmes. Le problème de l'homme est un problème de femmes. L'homme l'ignore. Tant que l'homme s'illusionnera sur la libre disposition de sa force musculaire, matérielle, la profondeur de l'intelligence ne sera pas masculine. Seule la femme sera avertie de l'erreur de l'homme sur lui-même. Il y a bien pire que les gifles pour un steak mal cuit, il y a la vie quotidienne[15].

Marguerite Duras justifie et excuse en quelque sorte l'infanticide présumé de Christine Villemin par l'oppression féminine, inscrite dans son destin depuis les siècles, et par sa maternité, associée souvent à la douleur. La femme est inatten-

---

[12] Voir « Christine Villemin : Ange ou démon ? », *Ici Paris*, reproduite dans *Libération*, n° 1284, 1985, p. 4.

[13] M. Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, *Libération*, 17 juillet 1985, p. 3.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*.

tive, oublieuse de ses enfants, car elle vit dans la société, avec les lois dictées par l'homme, qui ne lui permet que de survivre.

Duras attribue à l'acte de Christine Villemin une dimension tragique et universelle, révélatrice de la condition féminine, pour constater l'innocence de son héroïne. Ainsi l'auteure sublime-t-elle l'image de cette protagoniste et fait d'elle une figure mythique. Christine V. devient un élément déclencheur de l'acte meurtrier commis par la femme « pénétrée sans désir ». Christine Villemin apparaît comme le « centre aveugle »[16], une meurtrière exempte de culpabilité, ignorante de son crime. À la fin de l'article, Duras met en relief la subjectivité du texte, en réaffirmant l'aspect féministe de ses propres convictions : « Je parle du crime commis sur l'enfant, désormais accompli, mais aussi je parle du crime opéré sur elle, la mère. [...] Elle est encore seule dans la solitude, là où sont encore les femmes du fond de la terre, du noir, afin qu'elles restent telles qu'elles étaient avant, [...]. Christine V. est sublime. Forcément sublime »[17].

Aussi, mise au début, la déclaration de la romancière : « Je ne verrai jamais Christine V. »[18] persuade-t-elle que Duras est loin de s'engager dans une démarche d'investigation. La romancière rend légitime son texte en précisant que « ce n'est pas un reportage, la littérature, ce n'est pas un récit non plus, c'est une transgression de soi vers l'autre, une prise en charge de l'autre jusqu'à son crime, nu, entier, pas défiguré par la morale[19] ». Son article est inclassable. Hybride, il mélange des genres, se laisse lire comme un roman (policier ?) déplacé, inspiré d'un fait divers en glissant entre fiction, commentaire et discours critique.

« Le pouvoir du langage à signifier »[20] fait que Duras transgresse : elle ne relate pas les circonstances du crime, ni ne rappelle les faits. Elle se concentre en revanche sur le ravissement de son héroïne lequel la dépasse, c'est pourquoi il lui manque des mots susceptibles de le décrire : « Ce crime est un crime dont on ne se lasse pas... Souvent on le perd de vue là où on croyait le trouver et il disparaît quand on s'en approche »[21]. Indépendamment d'une thématique insolite, il s'agit d'un style original. La romancière s'exprime pour ne rien dire, elle se focalise sur ce qu'elle voit, restant attirée par « au-delà de la raison », l'inexplicable. Sa stratégie semble consister à faire du non-sens une composante sémantique véhiculée par la passion et par le langage dépourvu de logique et de règles. Le statut de l'œuvre trouve son reflet dans le titre, c'est-à-dire dans le sublime, l'incarnation du métaphysique, d'un infini que l'esprit humain ne saisit pas entièrement.

---

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*.

[19] M. Duras, « Projet de réponse », *Le Monde*, hors-série : « Marguerite Duras, la voix et la passion », août/octobre 2012, p. 81.

[20] A. Cousseau, *Duras, femme du siècle*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2001, p. 309.

[21] M. Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V*., *op. cit*., p. 4.

Pareillement que Lol V. Stein, Christine Villemin passe pour une femme distraite, silencieuse, passive, dominée par l'homme, munie d'une violence incroyable, caractéristique pour son sexe. Voici l'avis de Duras à ce propos : « Il y a une conduite instinctive qu'on peut essayer d'explorer [...]. Rendre au silence la conduite masculine est beaucoup plus difficile, beaucoup plus faux, parce que les hommes, ce n'est pas le silence »[22]. À l'homme appartient donc le discours, à la femme le mutisme. La femme chez Duras ne maîtrise pas la parole parce qu'en tant qu'une personne soumise et muette (Lol V. Stein) ou meurtrière (Christine V.), elle est exclue de la société. Paradoxalement, son absence, sa folie enchante l'homme qui y voit la plus ravissante pulsion qui lui fait glisser dans un univers mouvant des sens. Selon l'optique durassienne, le silence féminin résulterait de l'impuissance de ce sexe, mais aussi du comportement des femmes des époques précédentes. Il serait également la conséquence du logocentrisme masculin, identifié au devoir, à l'autorité.

L'héroïne éponyme de l'article, Christine V. peut, en quelque sorte, être interprétée comme la continuatrice de Lol, considérée comme une folle « porteuse de ravissement », à propos de laquelle l'auteure a dit : « Je l'aime infiniment, cette Lol V. Stein, et je peux pas m'en débarrasser. Elle a pour moi une..., une sorte de grâce inépuisable »[23]. Sa force ravissante se rapporte à la véritable nature du sublime, reste identifiée au merveilleux, à l'étonnant, au monstrueux. De cette manière, l'on comprend la dialectique durassienne selon laquelle le sublime ne se manifeste que négativement. Aussi, dans *Le Ravissement*, les jeux d'ombre et de lumière fixent-ils le désir de Lol[24]. C'est une horreur délicieuse, la présentation de l'imprésentable, se distinguant par la contradiction, liée à un sentiment fort, la tension entre l'aspiration à la clarté et la nécessité d'être vrai, dont la manifestation pertinente constitue l'oxymoron, l'une des figures rhétoriques préférées par Duras. Au lieu d'éduquer, de persuader ou d'émouvoir le lecteur, la romancière cherche à le ravir. En cela réside l'universalité du message de *Sublime, forcément sublime Christine V*. Procédant par négation, par refus des modèles existants, le discours durassien montre l'insuffisance de la pensée masculine.

Partant de la transgression déontologique, générique et discursive, l'écriture de Duras sensibilise à la pluralité des significations liées à la multiplicité de voix présentes dans ses ouvrages. Leur nouveauté s'explique, entre autres, par l'intertextualité. Le dialogue avec d'autres textes, n'ayant jamais de caractère systématique, ni didactique, joue sur des approximations, comme des protagonistes de Duras. Sa création constitue « une chambre d'écho »[25] car nombre de textes entrent en résonance avec les écrits durassiens. Une approche tâtonnante et non conventionnelle donne

---

[22] M. Duras, « Le Coupeur d'eau », *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 118.

[23] M. Duras, *Les Parleuses*, *op. cit*., p. 160.

[24] M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit*., p. 105 : « Les yeux de Lol sont poignardés par la lumière : autour, un cercle noir. Je vois à la fois la lumière et le noir qui la cerne ».

[25] M. Duras, *Les Parleuses*, *op. cit*., p. 218.

au lecteur l'occasion d'entreprendre une expérience intérieure en lui permettant d'interroger la notion de « ravissement » qui persiste et séduit. Se référant aussi au style, cette fascination signifie tout ce qui transporte les mots au-delà d'eux-mêmes.

Transgressant les règles, la femme de lettres élabore une œuvre ouverte, emblématique de plusieurs aspects de la pensée contemporaine, aussi bien par les idées véhiculées que par les différentes stratégies narratives, dont la lecture reste exigeante « à la recherche de la [...] forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive »[26]. Marguerite Duras invite à la liberté de choix, à une aventure insolite du livre, et sa pratique scripturale laisse une empreinte dans la post-modernité grâce à l'ouverture intellectuelle. Celle-ci va dans le sens de l'évolution aboutissant à une écriture illimitée et irréductible à toute classification, qui amène l'auteure vers des régions inexplorées, où les lois inhérentes aux genres n'existent plus. Traitant la transgression de principe et de dynamique de sa création, Duras franchit les limites car la règle n'interdit pas, elle libère.

[26] M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Magdalena Zdrada-Cok
Université de Silésie

La transgression dans le monde de l'immigration. *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leïla Sebbar, entre l'orientalisme et le féminisme

The transgression in the world of immigration. Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts *between orientalism and feminism*

Abstract: This article aims to the analysis the theme of transgression in the novel *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* by Leïla Sebbar. Focused on feminist themes, the study is concentrated on the representation of the Parisian suburbs. We are referring to the theory of orientalism developed by Edward W. Said and we analyse the intercultural situation of the "génération beure".

Keywords: literature of immigration, orientalism, feminism, postcolonial studies

Le roman *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*[1] publié en 1982 s'organise autour du thème de la transgression des normes sociales en abordant la problématique de la délinquance et de la révolte anarchiste. Ce sujet, qui prend pour cadre le milieu des jeunes issus de l'immigration majoritairement maghrébine et « campés » dans la banlieue parisienne, est situé dans une perspective à la fois individuelle et collective. En se concentrant sur l'itinéraire identitaire d'une jeune fugueuse d'origine algérienne nommée Shérazade qui fait partie d'une bande de

[1] L. Sebbar, *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts,* Paris, Stock, 1982.

petits délinquants, Leïla Sebbar unit le thème de l'exclusion sociale au motif de la quête de soi. En partant d'une représentation stéréotypée de jeunes banlieusards, la romancière finit par dépasser un certain cliché social lié à l'immigration maghrébine : elle le fait en représentant le parcours identitaire de l'héroïne éponyme. En effet, ce personnage, à la fois conventionnel et exceptionnel, tenté aussi bien par le goût de la transgression que par la quête de l'idéal, illustre les conflictualités des jeunes immigrés écartelés entre deux univers, sans aucune appartenance précise.

Remarquons tout d'abord que le roman de Leïla Sebbar annonce la vogue de la « littérature beure » qu'on observe surtout après la « Marche des Beurs pour l'égalité et contre le racisme » ayant lieu en 1983, dans plusieurs villes de la France (et notamment à Marseille, Paris, Strasbourg, Bordeaux, Lyon)[2]. Ces manifestations, qui attirent l'attention de la société française sur la réalité socio-économique des banlieues et surtout sur le problème de l'exclusion sociale et du racisme, contribuent à susciter l'intérêt de plusieurs éditeurs pour le phénomène classifié comme la « littérature de l'immigration ».

En effet, dans *Autour du roman beur, immigration et identité,* Michel Laronde cite une trentaine de romans publiés entre 1983 et 1990 qui cherchent à exprimer, à travers une forme proche du témoignage et du document, le malaise des banlieues[3]. Ces textes mettent en scène le mal de vivre des jeunes « suspendus » entre deux cultures, deux sociétés et deux pays.

Comme le démontre Christiane Albert en se référant aux études de Michel Laronde et de Charles Bonn, le phénomène de la « littérature beure » est, en grande mesure, fabriqué par les maisons d'édition (telles que Mercure de France, Laffont, Belfont, Seuil, Denoël, L'Harmattan, etc.) soucieuses de satisfaire l'intérêt du public, renforcé par les médias, pour la réalité des grands ensembles[4]. De cette manière, les romans-témoignages tels que, par exemple, *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Meddhi Charef, *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag constituent l'horizon d'attente de la « littérature beure » émergente.

Composé toujours des mêmes ingrédients (une certaine forme d'exotisme, la représentation quasi documentaire de la vie des cités, le goût de la violence, le choix des thèmes liés à la délinquance, la drogue, la prostitution, une langue crue et sans retouches qui mélange le verlan et les argots, l'absence de littérarité), le roman beur s'essouffle au bout d'une décennie. Il est, en effet – nous y sommes d'accord avec Christiane Albert et Dominique Combe – poussé dans une sorte de « piège ethniciste » (terme que Christiane Albert emprunte à Shery Shimon[5]) par les éditeurs

---

[2] Cf. Ch. Albert : *L'immigration dans le roman francophone contemporain.* Paris, Karthala, 2005, p. 48.

[3] *Cf.* M. Laronde : *Autour du roman beur*, Paris, L'Harmattan, 1993.

[4] *Cf.* Ch. Albert, *op. cit.*, p. 48. *Cf.* aussi Ch. Bonn, *Littérature de l'immigration*, Paris, L'Harmattan, 1995. p. 85.

[5] S. Shimon, « Espaces incertains de la culture », [in] S. Shimon, P. L'Hérault, R. Swarztwald, A. Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Ed. XYZ, Montréal, 1991, p. 43, cit. d'après Ch. Albert, *op. cit*.

eux-mêmes. Ceux-ci semblent empêcher toute tentative des auteurs de dépasser la représentation stéréotypée de l'immigration et refusent de publier des textes non conformes au modèle de « l'écriture beure »[6].

En d'autres termes : la littérature qui présente une société presque « ghettoïsée », expulsée en marge de la société française, est poussée elle-même à constituer une catégorie à part. Isolée du reste de la production littéraire française, elle risque de se réduire à un catalogue restreint de thèmes. Soucieuse de rendre compte des difficultés de l'intégration des jeunes d'origine nord-africaine, cette littérature, par sa position quasi externe par rapport à la littérature française, constitue peut-être un exemple frappant de la marginalisation de la culture issue de l'immigration. D'ailleurs, la « supercherie » de Jack Alain Léger (auteur français « de souche » qui se cache sous le pseudonyme de Paul Smaïl pour se rattacher, par son faux « état civil » et par la pratique du pastiche, à la « littérature beure ») est significative à cet égard. Cette mystification (maintenue dans le goût de Romain Gary/Émile Ajar), démasque le caractère stéréotypé de la catégorie littéraire « beure » et discrédite les typologies littéraires qui ont recours à des facteurs extra-littéraires (p.ex. l'origine de l'auteur, le milieu représenté, etc.). Comme l'observe Dominique Combe, l'affaire de Paul Smaïl de 1997 décrédibilise définitivement le roman beur aux yeux des lecteurs. En même temps, cette supercherie littéraire fait considérer l'écriture de l'immigration comme un phénomène qui ne peut être réduit ni à son contexte strictement sociologique ni à son aspect purement documentaire (en tant que voix de la « minorité beure »)[7].

À nos yeux, il est possible de contourner les pièges de la catégorie de la « littérature beure », ainsi que celle de la « littérature de l'immigration », à condition qu'on ne prenne en considération que la problématique et l'esthétique de l'œuvre, en faisant l'abstraction du « statut » de l'auteur (c'est-à-dire son origine, son appartenance ethnique, sa nationalité, etc.). D'autant plus que même le cas de Leïla Sebbar, née en 1942 en Algérie et installée avec sa famille en France en 1962, fille d'un Algérien et d'une Française, tous les deux instituteurs, incite à élargir ce champ littéraire. Ainsi, cette écrivaine ne fait évidemment pas partie de la « génération beure » et souligne souvent son statut « croisé » dans les lettres françaises (d'après le terme qu'elle avoue emprunter au langage de la banlieue) : elle souligne n'être « ni 'Beure', ni 'Maghrébine', ni tout-à-fait Française, ni Pied-noire »[8]. Et pourtant c'est la « génération beure » qui l'intéresse et qui devient le héros collectif des romans tels que : *Fatima ou les Algériennes au square, Le Chinois vert d'Afrique,* et qui revient également dans le cycle romanesque consacré à Shérazade, fille d'un couple d'immigrés algériens installés à Aulnay-sous-Bois.

---

[6] *Cf.* Ch. Albert, *op. cit.*, p. 61, D. Combe, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, PUF, 2010, pp. 201-202.

[7] Cf. D. Combe, *op. cit.*, p. 202.

[8] M. Larode, *op. cit.*, p. 166.

Nous retrouvons, dans l'œuvre de Leïla Sebbar, toutes les caractéristiques principales de la littérature beure : la reproduction fidèle de l'argot de banlieue, la peinture réaliste de la vie quotidienne, l'attention attirée aux problèmes sociaux, l'expression du sentiment de l'étrangeté et de l'exil des jeunes « écartelés » entre deux cultures. En même temps, ce que nous espérons démontrer dans notre analyse, Leïla Sebbar dépasse le cadre strict de la « littérature beure » : en effet, en mélangeant dans son écriture plusieurs inspirations, elle réagit contre une représentation simpliste du monde de l'immigration.

Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts présente la quête d'identité d'une jeune fugueuse, en révolte contre sa famille. Cette histoire est située sur le plan collectif : la narration est morcelée pour faire suivre au lecteur plus d'une dizaine d'histoires des jeunes qui, comme la protagoniste, élisent pour leur nouveau domicile un *squatt*, c'est-à-dire une partie d'un immeuble ruiné situé dans le Nord de Paris.

Le choix des amis de Shérazade n'est pas fortuit : dans ce roman qui s'intéresse à la sociologie, les personnages, qui sont tous des marginaux, rendent compte des problèmes des banlieues françaises. Le lecteur poursuit donc l'histoire de Djamila (fugueuse comme Shérazade), fille d'une Française, caissière au supermarché et d'un père algérien. La narration dévoile aussi la biographie de Driss, un héroïnomane d'origine marocaine, victime de la violence de son père. Dans cette série de portraits des jeunes inadaptés et blessés par la vie, mentionnons encore à titre d'exemple Farid, un garçon d'origine algérienne qui se suicide, Eddy, un Juif d'origine tunisienne, Zouzou et France, deux jeunes filles qui frôlent le monde de la prostitution, etc.

Si l'histoire de Shérazade est située sur le plan collectif, c'est, sans doute, pour devenir une sorte de radioscopie de la seconde génération de l'immigration. C'est aussi pour montrer que les jeunes de banlieue, quelles que soient leurs origines, éprouvent les mêmes frustrations et nourrissent les mêmes espérances. En effet, en tant que personnage-pivot autour de qui tournent les autres héros, Shérazade incarne l'état d'esprit de la seconde génération de l'immigration.

Comme le prouve le motif associé à l'expression « la banlieue, c'est beau »[9], Leïla Sebbar présente son héroïne comme une personnification fascinante de ce qu'on pourrait appeler « l'âme de la banlieue ». D'abord, la formule « la banlieue, c'est beau » vient à l'esprit d'un cinéaste, ami de Julien Desrosiers, qui désire intituler ainsi le film qu'il veut, émerveillé par sa beauté énigmatique, consacrer exclusivement à Shérazade. Cette expression est d'autant plus significative et ambigüe dans le roman que c'est aussi Pierrot Kovalsky, qui l'utilise, de manière ironique. Il le prend pour titre de son journal dont le but est de dénoncer l'injustice sociale, dont les banlieusards restent victimes. Précisons encore que ce militant gauchiste d'origine polonaise est un « amoureux fou » de Shérazade : s'il est tellement fasciné par cette

[9] L. Sebbar, *op. cit.*, p. 217.

jeune fille insoumise et libre, c'est parce qu'il partage avec elle son inadaptation sociale, son goût de la liberté et de la révolte.

Or, le personnage de Shérazade est en lui-même paradoxal. Cette héroïne, qui résume les aspirations et les colères de son milieu, reste, étrangement, parmi toutes les figures évoquées dans le roman, la plus difficile à cerner et à définir.

Dotée d'un statut d'exception et fonctionnant en même temps comme un personnage-type, Shérazade s'avère une héroïne doublement fugitive. Elle l'est au niveau de la diégèse, parce qu'elle a fait une fugue, ainsi qu'au niveau de la narration, parce qu'elle se dérobe constamment aux yeux des autres, y compris les lecteurs.

Expliquons que la quête de Shérazade est annoncée à partir du titre qui renvoie au portrait de la disparue établi par la police. Parallèlement à la poursuite menée par les agents de police, par ses parents et par sa sœur Méryem, Shérazade est cherchée par ceux qu'elle fascine et qui tombent amoureux d'elle: Pierrot et Julien. Pierrot (qui avoue : « on sait jamais où elle va quand elle part d'ici »[10]) l'attend toujours pendant qu'elle s'absente du *squatt* pour plusieurs jours. Les deux jeunes hommes ne cessent d'errer dans Paris dans l'espoir de la retrouver, car, comme le constate Pierrot : « [i]l suffit de traîner à Saint-Michel, Bastille, République, les Halles, toujours les mêmes endroits, Strasbourg-Saint-Denis, tout ça quoi »[11].

De plus, la quête menée par les personnages se double de celle réalisée par les lecteurs : ils se trouvent en effet confrontés à une narration fragmentaire, behaviouriste, en focalisation externe, qui ne présente l'héroïne et ses aventures que d'une manière lacunaire et souvent hypothétique : celle-ci continue à se dérober. Précisons en effet que le portrait de Shérazade, annoncé déjà par la formule du titre, reste extérieur et presque « objectal » : elle est présentée par le biais des accessoires et des vêtements qu'elle porte : ses « boucles d'oreilles fantastiques », « l'écharpe palestinienne en coton à damiers noirs et blancs » [12] qui la désigne à la perspicacité policière, sa veste de moto en cuir, ses chaussures rouges, etc. Ces objets servent d'un code, d'un langage « matériel » de l'héroïne ; souvent, ils prennent même le relais de la parole. Car le lecteur, tout comme les personnages qui la croisent, soit n'a pas accès aux pensées de l'héroïne, soit découvre des réflexions sommaires qui ne peuvent pas satisfaire sa curiosité. Il se passe ainsi parce que, demandée de présenter son point de vue sur un sujet, elle évite presque toujours la réponse et n'exprime que son indifférence : en effet, dans la plupart des dialogues, quand elle prend la parole, c'est pour dire : « je ne sais pas », « je sais pas… peut-être, bon »[13], etc.

De manière analogue, le narrateur renonce à toute tentative d'introspection. Concentré sur les sentiments qu'éprouve Shérazade, le discours narratif, dominé par

[10] *Ibidem*, p. 95.

[11] *Ibidem*, p. 95.

[12] *Ibidem*, p. 91.

[13] *Ibidem*, p. 231.

le mode négatif, ne signale que le vide : « elle ne cherche pas à savoir pourquoi »[14], « elle ne comprend pas pourquoi ça l'émeut »[15]. En même temps, tout essai des autres héros de saisir sa personnalité échoue, comme dans le cas de Julien Desrosiers qui ne peut même pas comprendre sa propre fascination pour la jeune fugueuse : « comment avait-il pu tomber si vite amoureux d'une fille qu'il ne connaissait pas »[16].

Inconsistante, insaisissable pour les autres et pour elle-même, étrangère à elle-même, étrangère au monde, Shérazade est, paradoxalement, en quête d'elle-même. La quête de l'héroïne se déroule ainsi sur plusieurs plans : les autres veulent la retrouver (la rejoindre et la comprendre) ; en même temps Shérazade, en dépit de son apparente indifférence, veut se définir elle-même. Se comprendre veut dire, dans son cas, s'arracher au sentiment de l'aliénation, de l'étrangeté et du vide qu'elle éprouve.

Ces concepts présents notamment dans la philosophie existentialiste fonctionnent, chez Leïla Sebbar (écrivaine et féministe marquée par l'existentialisme sartrien et publiant ses premiers essais dans *Les Temps modernes*), dans le contexte postcolonial. L'héroïne vit en effet dans une sorte de *no man's land*. Suspendue entre la France, pays dans lequel, en tant que fille d'un couple algérien, elle se sent étrangère et l'Algérie qu'elle ne connaît même pas, elle occupe une place *in-between*, entre les deux. Doublement exclue, ne voulant pas accepter le mode de vie traditionnel que lui impose son père (il s'efforce d'arranger son mariage), elle choisit la vie en marge de la société.

Paradoxalement, c'est au *squatt*, parmi les jeunes délinquants, qu'elle commence son apprentissage et qu'elle décide de se former. Son existence, de prime abord presque « objectale », phénoménologique, behaviouriste se remplit de signification et ce processus se réalise sur le double plan : à travers la transgression des normes sociales et à travers la quête des racines. Dans les deux cas, Shérazade est guidée par les autres : si Pierrot et les autres habitants du *squatt* l'incitent à différentes formes de la contestation, Julien Desrosiers l'aide à connaître l'Orient.

Éprise de la liberté d'après sa déclaration qui constitue pour elle le vrai credo : « je vais où je veux, quand je veux et ma place, c'est partout »[17], Shérazade est confrontée dans le *squatt* à l'idée de la révolte politique. Basile, Pierrot, Driss, Krim sont tous rebelles : leur quotidien étant cadencé par « des manifs, des réunions, des casses... », ils vivent « dans la passion de la musique, de la politique et une fascination commune pour une révolution clandestine armée »[18]. Faisant partie des groupuscules gauchistes, ils dénoncent l'injustice dans le monde postcolonial et refusent les valeurs bourgeoises, fascinés aussi bien par les révolutionnaires palestiniens,

[14] *Ibidem*, p. 245.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*, p. 75.

[17] *Ibidem*, p. 88.

[18] *Ibidem*, p. 44.

algériens, angolais que par Che Guevara, Karl Marx et Bob Marley dont les portraits décorent leur chambre au *squatt*[19]. Sous l'influence de ses amis, qui insistent sur le rôle des femmes dans la plupart des révoltes sociales et politiques, en premier lieu en Algérie, Shérazade, jeune fille qui a toujours placé son indépendance au-dessus de tout, se laisse gagner par le féminisme : « si vous avez le pouvoir un jour, ce sera super pour les femmes. Je vais me battre pour ça »[20].

Et pourtant, au fur et à mesure qu'elle séjourne au *squatt*, la jeune fugueuse découvre le décalage entre l'idéal et la réalité : « Je vois que vous ne comprenez rien. Vous faites des grands discours et c'est tout »[21]. Elle remarque que la question de l'engagement politique et social n'est pas prise au sérieux par beaucoup de ses collègues et se rend compte qu'ils abandonnent leur révolte, gagnés de plus en plus par le conformisme et par les solutions de facilité. C'est le cas de Basile, « militant révolutionnaire antillais » et « partisan d'une lutte armée », qui se transforme de plus en plus en un « dandy »[22].

Dans son roman qui se concentre sur l'image sociologique de la jeunesse issue de l'immigration, Leïla Sebbar représente souvent les personnages à travers les relations binaires : si les héros forment des couples (liés par l'amitié), c'est surtout pour mieux illustrer la confrontation de différentes attitudes. Ainsi, Pierrot, qui accuse ses amis de lâcheté et d'égoïsme (« vous vous foutez des prisonniers politiques au Maroc, en Amérique latine, en Russie, en Afrique noire, en Europe, en France… »[23]) reste fidèle à l'idéal révolutionnaire. Il est déçu par le comportement de son ami Basile, qui a sacrifié son engagement politique à la « vie mondaine » parisienne.

De manière analogue France, une Martiniquaise en révolte, membre du « Mouvement des femmes », reproche à son amie Zouzou d'être conformiste. Les deux jeunes filles, d'une beauté exotique, fréquentent les milieux de la bourgeoisie parisienne « branchée » - le monde de la mode, de la photographie et de la production cinématographique commercialisée. Elles frôlent également la réalité de la prostitution et de la pornographie, sans pour autant s'y laisser entraîner. Apparemment inséparables, les deux héroïnes restent souvent en conflit et leurs disputes concernent la question de la révolte, du féminisme et de l'activité politique.

Précisons que Zouzou a envie de se désengager, « vivre [s]a vie, être super cool sans pleurer tout le monde sur les immigrés, le tiers monde et tout ça »[24]. Elle veut réussir en profitant de son « exotisme » et – dans ce but – se faire des relations dans le milieu que Sebbar définit comme la « nouvelle bourgeoisie parisienne » attirée par « ces jeunes excentriques, insolents et séducteurs, nés pour la plupart dans le

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*, p. 46.

[21] *Ibidem*, p. 89.

[22] *Ibidem*, p. 59.

[23] *Ibidem*, p. 167.

[24] *Ibidem*, p. 213.

béton des blocs de banlieue »[25]. Quant à France, sans se retirer du milieu qui lui impose certains masques, elle mène le jeu : en oscillant entre le non-conformisme et les compromissions, elle déclare défendre les principes du féminisme et de l'anticolonialisme.

La juxtaposition des attitudes de Pierrot et Basile, France et Zouzou permet à Leïla Sebbar d'exprimer sa propre vision de la société française des années 80. Loin d'approuver la délinquance des jeunes de banlieue, elle rend coresponsable de cette situation les disparités sociales. Elle démontre que dans la réalité postcoloniale de la France des années 80, les rapports sociaux impliquent l'idée de l'infériorité du monde de l'immigration. Dans ce contexte, les enfants des immigrés issus des anciennes colonies sont poussés à jouer des rôles subalternes. Les pressions et les tentations auxquelles sont soumises Basile, Pierrot, Zouzou et France montrent que les jeunes, pour réussir, doivent se plier à des clichés exotiques. Ainsi, pour exister socialement, ils finissent par se conformer à l'image que les autres se font d'eux. L'attitude de France, qui travaille comme mannequin et qui cherche à échapper à la grisaille des grands ensembles, est significative à cet égard : « France qui était martiniquaise ne cessait de jouer, toujours avec bonheur, les héroïnes hollywoodiennes de jungle, brousse et tropiques, revues et corrigées à sa fantaisie de mulâtresse qui cherchait à séduire Paris tout en crachant de dégoût à la manière rasta sur *Babylone* – l'Occident corrupteur et moribond des Blancs »[26].

Le comportement de France annonce la révolte de Shérazade contre l'« exotisation » et la « chosification » de sa personne. Il y a évidemment toute une série d'épisodes où l'héroïne principale réagit violemment contre l'image stéréotypée que les autres se font d'elle. D'abord, lors d'une réception, elle ne supporte pas les regards indiscrets des invités qui retrouvent en elle l'incarnation de « la fille du grand vizir sous le palmier »[27] : elle ne tolère pas leur curiosité excessive qui leur donne « l'air de touristes et de provinciaux en promenade dans le ventre de Paris »[28]. Ceci l'amène donc à refuser violemment de se plier au cliché orientaliste : elle détruira l'appareil photo, après l'avoir arraché à un artiste voulant la prendre en photo sans son consentement. Finalement, en compagnie de Zouzou et France, pendant le tournage de la « scène de jungle » (« France tigrée, Shérazade zébrée »[29]), elle proteste, de manière rusée, contre la réduction de sa personne au rang d'un objet sexuel exotisé.

Il résulte de ce qui précède que dans son roman sur la « génération beure », Leïla Sebbar aborde l'un des thèmes principaux de la littérature postcoloniale : le rapport à l'Autre. Née en France et pourtant s'y sentant comme une étrangère et étant

[25] *Ibidem*, p. 116.

[26] *Ibidem*, p. 119.

[27] *Ibidem*, p. 124.

[28] *Ibidem*, p. 123.

[29] *Ibidem*, p. 153.

considérée comme telle par les autres, Shérazade est représentée par le prisme de l'altérité. Cela veut dire que les autres ont tendance à la réduire à l'image stéréotypée d'une « femme orientale » ; ils ne voient en elle qu'un produit d'un « Orient de pacotille ». Cette représentation de la jeune immigrée est proche de la théorie de l'orientalisme d'Edward W. Said, dont le fameux ouvrage *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*[30] a été publié en France deux ans avant la parution du roman. Shérazade qui, depuis l'incipit du roman, est présentée à travers tout un réseau de relations à la peinture orientaliste de Delacroix, Ingres, Fromentin, Renoir, Matisse, devient une projection du « rêve oriental » de différents personnages. En mettant en scène l'aliénation de l'héroïne et ses tentatives de la reconquête de soi, Leïla Sebbar semble partager avec Said l'idée que l'orientalisme en lui-même est une construction mentale des Occidentaux qui « […] y retrouvent, non sans complaisance, une image d'eux-mêmes, mais inférieurs, soumis, arriérés et refoulés »[31].

Ce rapport plein de conflictualités et de généralisations entre l'Orient et l'Occident est parfaitement illustré à travers la relation entre Shérazade et Julien Desrosiers, fils des pieds-noirs rapatriés en France suite à la guerre d'Algérie. Dès le début, Shérazade intrigue et fascine Julien parce qu'elle le rattache à son enfance algérienne. La trame de son amitié avec la jeune Maghrébine est subordonnée à la quête d'identité que Julien mène lui aussi tout au long de l'histoire : Shérazade lui permet de rétablir les liens qui le rattachent à son passé et incarne à ses yeux une Algérie mythique. En même temps, par sa profonde connaissance de la culture maghrébine et par sa grande fascination pour tout ce qui reste en rapport avec l'Afrique du Nord, Julien dévoile à Shérazade son pays d'origine qu'elle ignorait presque totalement et lui révèle une partie d'elle-même qu'elle semblait renier : sans aucun doute, en tant que figure d'initiateur, il se trouve à l'origine de sa quête des racines.

Remarquons donc qu'au départ ce couple réalise un vrai dialogue des cultures :

> Il [Julien] racontait à Shérazade les femmes des harems, l'Afrique du Nord de Delacroix et de Fromentin, les ouvriers agricoles arabes et les petits colons qu'il avait connus en Algérie, les enfants des rues avec qui il avait toujours joué[32].

> Shérazade racontait à Julien des histoires populaires algériennes qu'il ne connaissait pas. Il riait avec elle des histoires grotesques de Djeha[33].

Ce motif qui rehausse l'histoire du couple au niveau symbolique, pour en faire une transposition des relations entre l'Orient et l'Occident, apparaît de manière explicite : « Il [Julien] était curieux de tout ce qui constituait du plus loin de l'histoire,

---

[30] E. W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident,* Paris, Seuil 2004 (première édition française 1980).

[31] *Ibidem*, p. 16.

[32] L. Sebbar, *op. cit.,* p. 13.

[33] *Ibidem*, p. 147.

sa propre histoire et celle de deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades »[34].

Pourtant, cette heureuse coexistence des cultures s'avère vite illusoire, car Julien n'a pas su éviter le piège de « l'exotisme d'artifice ». Sur le plan esthétique et symbolique, malgré sa fascination, il n'est pas arrivé à voir en Shérazade plus que sa ressemblance aux beautés d'Ingres, Delacroix, Fromentin et Matisse. Sur le plan affectif, il n'a pas su construire une relation plus profonde. Il s'est désintéressé de la Shérazade réelle, trop fascinée par ses « avatars » orientalistes, ce que la jeune fille découvre avec déception : « tu comprends… tu as pas besoin de moi, vivante, finalement »[35].

L'échec de cette histoire n'est pourtant qu'apparent. La rupture s'avère formatrice. Il se passe ainsi parce que la relation avec Julien est devenue pour Shérazade un jalon important dans la formation de sa personnalité. La jeune fille, guidée par le regard intrépide de « l'Odalisque à la culotte rouge »[36] d'Henri Matisse, figure à laquelle elle finit par s'identifier, décide de partir toute seule en Algérie. Le voyage qu'elle entreprend est inspiré également par une photo, qu'elle voit chez Julien, représentant des femmes algériennes participant à la lutte pour l'Algérie indépendante. Elle découvre l'existence des liens presque intimes avec « ces Algériennes [qui] avaient toutes devant l'objectif-mitrailleur le même regard intense, farouche » et « qui parlaient toutes la même langue, la langue de sa mère »[37].

De cette manière, cette jeune femme que les autres continuaient à réduire à une existence « objectale », « extériorisée », aliénante arrive à descendre au fond d'elle-même. Si elle se révolte contre les rôles que les autres lui destinent, c'est pour se révéler à elle-même.

L'analyse de la quête de soi de Shérazade nous amène à constater que ce thème est réalisé à travers le croisement de plusieurs inspirations romanesques. L'histoire de Shérazade peut être lue comme un roman beur dans la mesure où elle rend compte de problèmes des jeunes vivant en banlieue. En même temps, les choix faits par l'héroïne (elle découvre l'engagement politique, devient féministe, décide de découvrir le pays de ses origines) permettent de retrouver dans l'œuvre les composantes du roman d'apprentissage.

De plus, l'écrivaine arrive à marier deux manières de construction de l'univers représenté : d'un côté, le milieu beur est décrit de façon hyperréaliste, documentaire et sociologique ; d'autre côté l'héroïne principale est créée non sans un certain idéalisme. En effet, le personnage de Shérazade, tout conventionnel qu'il est, « picaresque » (populaire, errant à travers Paris, toujours en fuite, vivant dans un

[34] *Ibidem*, p. 113.

[35] *Ibidem*, p. 158.

[36] H. Matisse, « l'Odalisque à la culotte rouge », 1922, Centre Pompidou.

[37] L. Sebbar, *op. cit.*, p. 220.

monde clandestin et marginal) devient exemplaire : l'héroïne s'arrache à la banalité, s'oppose au cliché exotique, abandonne un chemin de facilité et de conformisme, préserve toujours sa liberté et sa dignité même dans les situations qui l'exposent à plusieurs sortes de dégradation, reste féministe. En dépit de sa tenue qui indique sa place en marge de la société française, en dépit des vols en grande surface dont elle semble fière, elle s'approche parfois du personnage – « modèle à suivre ». Elle est en effet exceptionnelle quand elle passe ses journées dans des bibliothèques, en empêchant ainsi, à son insu, ses frères de la retrouver : « Ils avaient pensé à tout, à la drogue, à la prostitution, mais jamais à a Bibliothèque de Beaubourg »[38]. Elle l'est également selon l'opinion d'une bibliothécaire la présentant comme une lectrice qui contribue à populariser, auprès des jeunes, la littérature maghrébine : « C'est grâce à Shérazade et d'autres lycéennes que j'ai des étagères sur l'Afrique du Nord »[39]. De toute évidence, Leïla Sebbar n'évite pas le didactisme, en adressant son texte au jeune lectorat d'origine maghrébine.

L'histoire de Shérazade, qui véhicule les interrogations multiples sur l'altérité, l'orientalisme, l'acculturation et la double culture des jeunes issus de l'immigration, possède plusieurs aspects transgressifs. Pourtant, en dépit du contexte dans lequel Shérazade évolue, en dépit du cadre réaliste de l'histoire racontée, sa révolte, ses attitudes transgressives et rebelles n'ont rien de dégradant. Au contraire, l'histoire de la jeune fugueuse défend la cause féministe. Shérazade, jeune femme libre, forte, vagabonde, indépendante, se révolte – sans éviter plusieurs risques certes – contre tout ce qui peut menacer sa liberté et sa dignité de femme. Sans ignorer les problèmes des banlieues, Leïla Sebbar utilise les « passages obligés » de la littérature beure et s'en sert pour réagir – à travers l'attitude de son héroïne – contre la réduction de la seconde génération de l'immigration à une image stéréotypée et exotique.

[38] *Ibidem*, p. 70.

[39] *Ibidem*, p. 132.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Agnieszka Loska
Université de Silésie

Les transgressions féministes dans l'œuvre néofantastique d'Anne Duguël

Feminist transgressions in Anne Duguël's neofantastic narratives

Abstract: The contemporary fantastic literature is constantly changing. Transgressing the limits of traditional fantastic genre, the new fantastic, of the twentieth and the twenty-first centuries, discovers new territories. The aim of the present study is to reveal feminist transgressions in narratives of contemporary Belgian writer – Anne Duguël. Duguël's new fantastic literature plays with the traditional fantastic genre and transgresses its borders. This paper analyses how the author introduces woman as main character and focuses on her relations with others, especially with men. The present study also examines in which way Duguël uses classical, fantastic motives and changes them to introduce the new themes into fantastic such as femininity, feminism and gender.

Keywords: fantastic, new fantastic, supernatural, femininity, woman, feminism, gender studies, transgressions

Le fantastique est un genre littéraire en perpétuelle évolution. Insatiable, il cherche des nouveaux territoires pour, d'abord, les envahir et, ensuite, les transformer. C'est pour cela que la littérature fantastique de la fin du XX^e^ et des débuts du XXI^e^ siècle, appelée « néofantastique » ou « nouveau fantastique »[1], s'impose au fantastique « classique » du XIX^e^ siècle.

Le fantastique traditionnel est très codifié. Ses définitions ont été présentées par plusieurs théoriciens du genre: Louis Vax, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois,

[1] Le terme « néofantastique » ou bien le « nouveau fantastique » est déjà utilisé par certains théoriciens du genre, entre autres, par Jean-Baptise Baronian, Lise Morin, Jacques Goimard et Katarzyna Gadomska ; il est aussi présenté dans *L'Encyclopedie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.

Tzvetan Todorov. C'est un genre dont l'espace est bien défini, ses protagonistes sont très stéréotypés et qui utilise un nombre défini de motifs. Roger Caillois, dans la préface de son *Anthologie du fantastique*, publié en 1958, énumère douze « impossibilités flagrantes qui appellent une intervention fantastique et qui déterminent par conséquent les thèmes du genre »[2]. Citons, à titre d'exemple, le pacte avec le démon, la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants, les vampires, l'inversion des domaines du rêve et de la réalité, la femme-fantôme issue de l'au-delà[3]. La littérature fantastique de la fin du XX^{e} et du début du XXI^{e} siècle non seulement dépasse les frontières des thèmes mentionnés ci-dessus, mais aussi des règles et conventions formelles, ce que nous allons analyser dans notre étude.

Tout cela démontre l'importance d'une différenciation entre ce qui était avant et ce qui est maintenant, entre le fantastique et le néofantastique, car la littérature, ainsi que le monde des lecteurs, évolue en engendrant des changements.

Lise Morin souligne que le nouveau fantastique « offre une image inversée du fantastique canonique »[4]. Intéressant est aussi d'évoquer la remarque de Katarzyna Gadomska qui trouve qu'« en parlant de la conception du néofantastique, il faut aussi noter que le genre déborde considérablement les frontières du fantastique traditionnel, surtout en direction des autres genres populaires, tel le thriller, le roman d'horreur, la science-fiction, le *fantasy* et le roman policier »[5].

Anne Duguël, écrivaine belge de la seconde génération[6], très appréciée et reconnue – récompensée par plusieurs prix dans le domaine du fantastique, peut être considérée, sans aucun doute, comme une représentante importante du néofantastique, et aussi – ce que nous voulons démontrer dans cette étude – comme un précurseur du fantastique féministe.

Duguël est une de ces écrivaines fantastiques qui puisent dans la tradition du genre en la modifiant et l'enrichissant. Elle transforme donc non seulement les motifs fantastiques classiques, mais aussi le champ mimétique, le personnage et la narration.

Nous avons choisi comme corpus les textes les plus représentatifs de l'auteur afin d'approcher son œuvre et de comprendre, en les analysant, comment elle transgresse les frontières du fantastique classique et se lance vers la *terra incognita*. Dans ce travail, nous nous proposons d'examiner avant tout le rôle de l'espace et le personnage. Présentant les personnages néofantastiques d'Anne Duguël, nous montrons aussi à quel point leur changement influence les motifs classiques.

---

[2] R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Club français du livre, 1958, p. 9.

[3] *Ibidem*, pp. 9-10.

[4] L. Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1969 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit Blanche, 1996, pp. 75-76.

[5] K. Gadomska, *La prose néofantastique d'expression française aux XX^{e} et XXI^{e} siècles*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, pp. 18-19.

[6] Nous tenons à préciser que, par « écrivains de la seconde génération », Katarzyna Gadomska, dans son étude *La prose néofantastique d'expression française aux XX^{e} et XXI^{e} siècles*, comprend les auteurs dont la majeure partie de l'œuvre englobe la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

Le fantastique du XIX^e^ siècle se caractérise par un espace bien défini et limité à un nombre défini de lieux qui créent l'ambiance de peur et d'angoisse comme, par exemple, des ruines, des cimetières, des maisons hantées.

L'espace fantastique de l'univers duguëlien « […] n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien »[7]. Dans ses récits, au lieu de trouver des endroits typiquement fantastiques, nous retrouvons des villes contemporaines comme les nôtres, des rues et des appartements typiques, même banals : un pavillon de banlieue, un Monoprix parisien, un pub ou une chaumière. L'auteur les introduit non seulement pour augmenter l'inquiétude en démontrant que les évènements angoissants peuvent se dérouler près de chez nous, elle veut y incorporer le germe féminin.

En décrivant le quotidien de ses héroïnes, elle ne veut pas uniquement effrayer le lecteur, elle tente de le sensibiliser à la condition des femmes et à leurs relations avec les autres, surtout les hommes. Astrid, l'héroïne *d'Entre chien et louve*, depuis la mort de son mari habite seule. Au début de l'histoire, le lecteur apprend qu'elle est fatiguée par le quotidien et n'aime pas l'endroit où elle habite : « Une journée comme toutes les autres, face à ce paysage immuable, cette forêt, ces brumes que rien ne dissipe jamais, ce jardinet détrempé. Une journée de tâches dérisoires : repas, ménage, repassage, ne profitant à personne mais s'égrenant au fil des heures comme un parcours de somnambule »[8]. Au fur et à mesure, avec le déroulement de la narration, la protagoniste dévoile qu'elle considère sa maison et son quotidien comme une prison et les a considérés de cette manière même avant la mort de son époux : « Quarante ans de prison ! […] J'ai pleuré dans cette maison, poursuit-elle. Je m'y suis ennuyée à mourir. J'ai tourné en rond comme une mouche dans un verre »[9].

La condition féminine est aussi décrite dans le roman *Le corridor*. Barbara, mariée depuis seize ans, est mère d'un adolescent et femme au foyer. Elle peut, comme Astrid, être vue comme une prisonnière de sa maison : « Barbara file dans sa cuisine. La vaisselle de midi n'est pas faite, et il reste trois chiffons et demi au fond du panier à repassage. De plus, ô joie ! – un kilo de haricots à éplucher attend au frigo depuis plus d'une semaine. Barbara relève ses manches et plonge avec délices dans l'ingrate besogne »[10]. De plus, son bonheur est conditionné par son mari et son fils, les personnes les plus importantes pour elle. Après leur départ, sa maison devient hostile, « vide, désespérant no man's land des femmes au foyer. Le silence [y] pèse une tonne, l'air est immobile […] »[11].

---

[7] J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p.16.

[8] A. Duguël, *Entre chien et louve*, Paris, Denoël, 1998, p. 14.

[9] *Ibidem*, pp. 77-78.

[10] A. Duguël, *Le corridor*, Paris, Denoël, 1991, p. 8.

[11] *Ibidem*, p. 35.

Dans le néofantastique, l'espace familier est un des éléments duquel naît « l'inquiétante étrangeté » freudienne. C'est « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »[12]. Choisissant une femme comme protagoniste, Duguël redonne encore une autre valeur à la description du quotidien, qui, grâce à ce procédé, devient en conséquence plus complexe et influence plus les héroïnes et l'action. Béatrice Didier constate qu'« il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le fait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé, mais, avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités. […] Peut-être pour la femme, plus que pour l'homme, le temps est-il perceptible en dehors de l'évènement, parce qu'elle porte en elle ses propres évènements »[13].

Cette constatation semble être juste si nous nous rappelons l'histoire de la folie de Barbara qui se perd dans ses rêves, régis, en autre, par sa biologie. D'ailleurs, cette perception féminine est aussi visible dans la présentation des personnages qui constituent le noyau des motifs fantastiques retrouvables dans l'œuvre d'Anne Duguël.

D'après la classification de Louis Vax dans *La séduction de l'étrange*, nous distinguons : le personnage accidentellement fantastique (un homme ordinaire face au surnaturel) et le personnage essentiellement fantastique (par exemple les personnages anxiogènes comme fantôme, vampire, etc.)[14]. Le premier type, nommé par Joël Malrieu « le personnage »[15], est un humain, un être confronté aux évènements inexplicables. Le deuxième type de héros, « le phénomène » – d'après Malrieu engendre non seulement les figures anxiogènes mais aussi les objets anxiogènes et les troubles mentaux.

Le personnage du fantastique traditionnel et du néofantastique est le plus souvent un homme, un *everyman* et un *un nobody,* dont le lecteur sait très peu[16]. Il souffre fréquemment de l'isolement et de la solitude, Malrieu parle de sa « vacuité intrinsèque »[17].

Quoique la solitude, d'ordre objectif et subjectif, et l'isolement soient le sujet de plusieurs récits de Duguël, ses protagonistes ne sont pas des hommes. Elle est un de ces écrivains qui modifient la littérature fantastique par le renversement des rôles féminins et masculins. Au XIX^{e} siècle, la figure féminine est une « figure essentiellement fantastique »[18], « un phénomène » qui n'apparaît que de temps en temps et dont le rôle est très limité. Étant un démon, une séductrice, une sorcière, elle devient, dans la plupart de cas, porteuse de valeurs péjoratives.

---

[12] S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », [in] *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1919, p. 7.

[13] B. Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999, pp. 32-33.

[14] L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, pp. 66-67.

[15] « Le personnage » et « le phénomène » sont deux notions théoriques proposées par Joël Malrieu dans son étude *Le fantastique* (1992).

[16] *Cf.* K. Gadomska, *op. cit.*, p. 52.

[17] J. Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 53.

[18] L.Vax, *op. cit.*, p. 66.

Chez Duguël, la femme n'est plus qu'« un phénomène » maléfique, elle se transforme en « personnage ». Sa figure devient plus complexe et nuancée. Grâce au discours indirect libre, utilisé fort souvent par l'auteur, le lecteur connaît ses pensées, ses émotions. En participant aux évènements de sa vie, il entre dans le monde féminin qui diffère du monde des protagonistes-hommes décrit par les écrivains-hommes.

La présentation de l'univers fantastique à travers les yeux d'une femme fait penser à l'écriture féminine. D'après Hélène Cixous, le texte féminin dépasse les frontières, parle de choses les plus intimes et il est « le texte de l'imprévisible »[19]. Quand une femme écrit, conquiert, dans le cas d'Anne Duguël, les territoires du fantastique et du néofantastique, elle ne se satisfait pas de ce qu'elle y retrouve. Elle essaie de transgresser les limites du genre qui la gênent. Elle veut entrer dans le monde de l'interdit, présenter tout ce qui n'a pas encore été décrit, ce qui n'est pas dit ou ce qui est incompris des hommes. De plus, le style des femmes-écrivains ne ressemble guère au style d'écriture masculin :

> Ce style de femme, selon Irigaray, est tactile, fluide, simultané. Un parler-femme ne peut donc qu'être libre de toute fixité, près de l'inconscient et des sensations corporelles, capable de faire exploser toutes les formes, les figures, les idées solidement établies. La plupart de ces femmes écrivains mettent l'accent sur le caractère « non codifié », « direct », « simple » de la parole féminine : elles se sentent emprisonnées dans la rigidité du discours rationnel et déclarent leur proximité à la voix, au discours oral[20].

Duguël, dans son roman *Le corridor*, à travers Barbara, décrit la narration féminine comme une « [n]arration intimiste et naïve qu'un objet évocateur, un morceau de musique, extraient de l'oubli et propulsent au grand jour »[21]. Elle l'oppose à la narration masculine, qui n'est ni aussi transparente ni aussi douce que celle des femmes : « Jamais de souvenirs précis, de séquences prolongées où se raconter tient de l'aventure, de ces bains narcissiques où l'on entraine l'autre dans ces foisonnements d'images et dont on ressort ébloui, ayant partagé, par la magie de l'évocation, l'intemporelle subjectivité de la mémoire »[22].

La femme est presque toujours protagoniste des œuvres duguëliennes et donc c'est autour d'elle que tournent l'action et les motifs fantastiques. L'écrivaine ne cesse de les modifier en transgressant ses frontières et limites. Elle utilise les leitmotivs classiques, comme la sorcellerie, pour incorporer dans le néofantastique des choses typiquement féminines. Elle ne redoute pas de parler de la sexualité féminine par le prisme du fantastique ou des troubles mentaux comme la folie ou la schizophrénie causées par les angoisses féminines.

---

[19] H. Cixous, « Le sexe ou la tête ? », [in] *Les Cahiers du GRIF*, nº 13, 1976, p. 14.

[20] L. Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Erudition, 1997, p. 32.

[21] A. Duguël, *Le corridor*, *op. cit.*, p.13.

[22] *Ibidem.*

Mais comment décrit-elle ses héroïnes ? Le fantastique canonique nous présente la femme comme un être maléfique. Elle est séductrice, sorcière, souvent laide. L'héroïne de *La Fauve*, Nicole, peut être conçue comme femme fatale – les nuits de pleine lune elle se transforme en un félin qui fait l'amour avec Paul Duchaussoy. Cependant, le jour, c'est lui, le « séducteur impénitent »[23] tandis qu'elle n'est que son secrétaire – « l'absolue incarnation de sa fonction »[24] – et elle ne se trahit que par « ses ongles, effilés, vernissés de pourpre »[25]. Le motif de lycanthropie – de la transformation de l'homme en animal – y sert uniquement pour présenter le côté animalier de l'héroïne. Cette dualité représente aussi la sexualité féminine qui, pour les auteurs masculins, est souvent cachée, omise ou associée à la perdition de l'homme.

La sexualité est aussi l'objet du roman *Le corridor* dans lequel la protagoniste peut entrer dans le monde des rêves et des fantasmes lors de l'acte sexuel avec son mari. Elle, en découvrant son potentiel érotique, essaie de trouver la signification du corridor dans lequel elle se retrouve lors des moments intimes avec son mari et se demande si « ce couloir d'hôtel n'est-ce pas son passage personnel vers l'insoutenable volupté de l'être »[26]. D'ailleurs, dans ce livre, l'auteur touche la thématique des différences entre l'homme et la femme en démontrant les différences de la perception de l'acte sexuel : tandis que Barbara est fascinée par les émotions éprouvées pendant cet acte, Patrick le considère comme « un seul moyen de rassurer les femmes »[27].

Le fantastique classique oppose la femme laide à la femme séductrice. Duguël ne reste pas indifférente à cette conception fantastique de la femme. Elle révèle qu'il existe aussi une femme qui ne soit ni laide ni belle : « Barbara est-elle jolie ? Certes non. Ni laide. Mais elle bénéficie du privilège discret de l'insignifiance »[28].

Barbara n'est pas l'unique femme « moyenne » que nous pouvons retrouver dans la prose de l'écrivaine. Nicole de *La Fauve,* avec sa « nuque alourdie par un chignon, lunettes, tailleur passe-partout »[29], « ne donnait pas prise au fantasme, [n]i hier, ni aujourd'hui – non plus que demain, sans doute »[30].

Lisa, la protagoniste *d'Âge de cendre*, est une femme dans la fleur de l'âge, qui a peur de vieillir. Dans ses rêves, elle voit son double, plus jeune qu'elle, qui est une sorcière très belle, « à damner un saint »[31]. Duguël présente ici l'image atypique d'une sorcière qui, d'après Vax, est la représentation d'« un parfait objet

---

[23] A. Duguël, *Mémoires d'une aveugle*, Paris, ActuSF, 2013, p. 68.

[24] *Ibidem*, p. 74.

[25] *Ibidem*, p.73.

[26] A. Duguël, *Le corridor*, *op. cit.*, p. 37.

[27] *Ibidem*, p. 43.

[28] *Ibidem*, p.10.

[29] A. Duguël, *Mémoires d'une aveugle*, *op. cit.*, p. 74.

[30] *Ibidem.*

[31] A. Duguël, *Le chien qui rit*, Paris, Denoël, 1995, p. 23.

d'horreur »[32] avec une apparence atroce. Dès que l'héroïne constate les premiers signes de la vieillesse – la ménopause avec tous ses symptômes, elle ne cesse de se regarder obsessionnellement dans le miroir en vérifiant à quel point son visage change à cause de l'âge : « La cinquantaine toute proche parsème de gris sa tignasse flamboyante […]. La pommette toujours impertinente, révèle chaque jour davantage l'ossature sur laquelle le derme imperceptiblement se plaque. Poupine à vingt ans, le jour perd son volume, se creuse »[33]. Le vieillissement devient le thème principal de ce récit. Duguël y présente le psychisme féminin et souligne que la femme se sent et est considérée en tant que femme jusqu'au moment où elle n'est plus fertile. Cela est lié avec une conviction datant du Moyen Âge, dont parle Simone de Beauvoir dans son *Deuxième sexe.* À l'époque des Mérovingiens et des Carolingiens, les lois protègent seulement une femme qui est « la propriété de l'homme, et la mère des enfants : […] le meurtre d'une femme enceinte coûte quatre fois celui d'un homme libre ; une femme qui a donné des preuves de fécondité vaut trois fois un homme libre ; mais elle perd tout son prix quand elle ne peut plus être mère […] »[34].

Cependant, Duguël, en réfléchissant sur la condition féminine et sur sa vie psychique, va plus loin – elle pose la question : qu'est-ce qu'une femme ? Dans la nouvelle *Nuits de Chine*, le protagoniste est un homme, Stan, qui, un jour, aperçoit à la poubelle des vêtements et des accessoires féminins. Intrigué par la taille énorme des habits et des chaussures trouvés, il commence une enquête afin de retrouver leur propriétaire. Au fur et à mesure, il constate que ces choses appartiennent à un travesti. Signifiant est qu'en menant l'investigation avec le héros, le lecteur est capable de remarquer des ressemblances entre Stan et l'inconnu recherché. Stan, un protagoniste atypique pour l'écriture duguëlienne, nous fait penser aux théories du *gender* et du *queer*. Rappelons que ces théories remettent en question la frontière entre le masculin et le féminin et qu'elles soulignent le rôle de la société, de la culture et de la civilisation dans la construction du genre soit féminin soit masculin. L'auteur ne se limite pas à présenter les femmes au sens traditionnel du terme et donne une nouvelle signification au concept de la femme.

C'est aussi visible dans son autre récit : *Une affaire de sexe* dont le titre est déjà significatif. C'est l'histoire de Pauline (Paul) Bougret – « femme depuis trois mois et vingt-quatre jours »[35] et d'Hélène Ledoux – « femme depuis vingt-huit ans »[36]. Elles décident d'échanger leurs identités, pour que l'une et l'autre puissent vivre normalement – Paul en tant que femme qu'il se sentêtre et Hélène sans son mari dont elle a peur : « Qu'en échangeant nos identités, on résoudrait notre double problème.

---

[32] L.Vax, *op. cit.*, p. 24.

[33] A. Duguël, *Le chien qui rit, op. cit.*, p. 26.

[34] S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 161.

[35] A. Duguël, *Mémoires d'une aveugle*, *op. cit.*, p. 402.

[36] *Ibidem*, p. 402.

Vous devenez Paul Bougret, écrivain populaire – et, accessoirement transsexuel, mais ça, ce n'est pas marqué sur la carte d'identité –, et moi, Hélène Ledoux, femme battue mais officiellement *femme !* »[37]. Cet échange est non seulement lié avec la thématique du genre, mais aussi avec un autre motif classique du fantastique – le vampirisme. Le vampire « traditionnel » nécessite du sang d'un être vivant pour survivre, tandis que Paul Bougret, comme le découvre Hélène, est vampire, goule, cannibale qui se nourrit des identités et des vies des autres ; Hélène, un jour, entend sa voix : « Je vais t'absorber jusqu'à ce que tu crèves […] tu ne seras plus qu'une enveloppe vide »[38]. Découvrant son journal intime, elle soupçonne qu'il est responsable de la mort de sa mère, qu'il l'a tuée pour prendre sa place. Par cette histoire qui d'abord amuse le lecteur mais qui, à la fin, l'effraie, l'auteur essaie de souligner que le genre dépend non seulement du conditionnement biologique, mais aussi du psychisme, de la société et même des traumatismes vécus durant l'enfance.

Après avoir analysé les principaux éléments de la poétique duguëlienne, les personnages et les motifs fantastiques qui se manifestent dans son œuvre, nous découvrons une image du fantastique qui propose sa propre vision du genre en transgressant ses conventions.

Anne Duguël est une de ces écrivaines qui ne s'enferment ni dans les expériences ni dans les nouveautés qu'apportent nos jours. Elle aborde des sujets jusqu'à maintenant inexistants dans la littérature fantastique – elle crée des héroïnes complexes, se concentre sur leur vie émotionnelle, mais en même temps, dévoile la situation des femmes, leurs relations avec les autres, surtout avec les hommes. Par cette présentation de la figure féminine, l'auteur essaie de déconstruire le mythe, enraciné depuis des lustres dans le fantastique, de la femme fatale, monstrueuse, contribuant à la perdition de l'homme. Elle ne craint pas de parler de la sexualité féminine et de réviser ce que signifiait la féminité, en dépassant la conception du genre biologique.

De plus, son style peut s'inscrire dans le concept de l'écriture féminine. D'un côté, il est simple et direct, mais de l'autre, il se concentre sur l'essentiel, sans être superficiel. Duguël s'attache à la musique des mots, aux rythmes des phrases. Elle n'a pas peur de jouer avec les conventions et de les transgresser. Elle-même considère « pratiquer un fantastique d'impression, de vertige, d'émotion »[39]. Quoique son fantastique effraie toujours comme toutes les œuvres canoniques du genre, Duguël se lance vers des territoires non découverts, vers un nouveau type du fantastique : le fantastique au féminin, le fantastique féministe[40].

---

[37] *Ibidem*, p. 405.

[38] *Ibidem*, p. 433.

[39] *Ibidem*, p. 529.

[40] *Cf.* K.Gadomska, « Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique '*gender',* un fantastique féministe ? », [in] *Frankofoni*, nº 25, 2013, pp. 213-225.

La recherche transgressive de l'identité à travers la quête de soi et le dépassement des interdits

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Agata Sadkowska-Fidala
Université de Wroclaw

Barbey le Normand, Barbey décadent : de quelques transgressions aurevilliennes

Barbey the Norman, Barbey the decadent: about some aurevillian transgressions

Abstract: If only Jules Amédée Barbey d'Aurevilly has certainly an important place in the French nineteenth-century literature, it is impossible to specify the school or movement he can be assigned to. He elaborates a philosophy and an aesthetic of his own, by a way of numerous transgressions referring to his own previous opinions or to opinions consecrated by his modern and positivist century. In this time of democracy, Barbey would like to see the monarchy come back. Abandoning the modern and brilliant Paris, he chooses his native region, the Normandy, where he comes often in the second part of his life and when action of his novels will take place. He seeks there the presence of the past, the time which is judged as perfect. His books are influenced by these choices and witness a tendency which approaches Barbey to the decadent philosophy.

Keywords: Normandy, past, dream, Catholicism, decadence

L'éternel insatisfait qu'a été Jules Amédée Barbey d'Aurevilly n'a pas voulu suivre les chemins frayés et se retrouver dans les solutions toutes faites. L'histoire de la littérature ne sait pas dans quel tiroir le classer : réaliste, il ne l'a certainement pas été, mais a-t-il pour autant été romantique ? La réponse est négative aussi, car en fait, la seule catégorie dans laquelle s'inscrit le « Connétable des Lettres » est celle qu'il a lui-même créée. Homme et romancier, Barbey s'est fait à sa propre image en abandonnant ses positions antérieures et en se plaçant par rapport aux tendances de son époque. Son parcours se fait au moyen de nombreuses trangressions, qui se font voir sur le plan personnel, philosophique, religieux et esthétique. Ce voyage ne

s'accomplit pas sans inconséquences : un des chercheurs est allé jusqu'à dire que « la contradiction et le paradoxe sont l'apanage de cet écrivain »[1]. L'œuvre aurevillienne n'en garde pas moins une étonnante homogénéité due à la répétition des formules trouvées, qui se passe pourtant sans conduire au schématisme et à l'ennui et qui se renouvelle continuellement sous le souffle de l'imagination du romancier.

La première des transgressions aurevilliennes est purement spatiale. C'est l'abandon de Paris, ville des plaisirs et de la vie intellectuelle, repoussée au profit d'un trou normand. Or, l'enfance et la première jeunesse de Barbey se passent en Normandie, et plus précisement dans le Cotentin, entre Saint-Sauveur-le-Vicomte, sa ville natale et Valognes, où il fera ses premières études. Bercé par les souvenirs de la chouannerie, imprégné du mythe royaliste transmis par sa famille, il rêve d'une carrière militaire : l'impossibilité de la faire sera le regret de sa vie. Né en 1808, il ne s'installera définitivement à Paris qu'en 1833. Vers 1836 une rupture avec sa famille a lieu, et entraîne une rupture avec le sol natal, où le romancier ne reviendra qu'une vingtaine d'années plus tard, après son retour au catholicisme inspiré par l'Ange Blanc. Barbey choisit cette région en pleine connaissance de cause, ayant longtemps vécu à Paris. Elle le hante à un tel point qu'il décide d'en faire le théâtre de son cycle romanesque « L'Ouest », dont le projet se dessine vers la fin des années 40. À partir des années 70, ses retours dans la région se font plus nombreux et, n'ayant pas la possibilité de vivre dans sa maison familiale qui a été vendue, il décide de louer un logement à l'hôtel Grandval-Caligny à Valognes.

Mais ce qui l'attire, ce n'est pas la vie sociale ou intellectuelle, les richesses naturelles ni les monuments. Ce ne sont même pas les habitants : la plupart de ceux qu'il connaissait sont morts, et il a définitivement rompu avec son grand ami Trébutien, libraire à Caen. Ses séjours à Valognes sont l'occassion d'une rencontre tout intérieure :

> De toutes les impressions que je vais chercher, tous les ans, dans ma terre natale de Normandie, je n'en ai trouvé qu'une seule, cette année, qui, par sa profondeur, pût s'ajouter à des souvenirs personnels dont j'aurai dit la force – peut-être insensée – quand j'aurai écrit qu'ils ont réellement force de spectres. La ville que j'habite en ces contrées de l'Ouest, – veuve de tout ce qui la fit si brillante dans ma prime jeunesse, mais vide et triste maintenant comme un sarcophage abandonné, – je l'ai, depuis bien longtemps, appelée : « la ville de mes spectres », pour justifier un amour incompréhensible au regard de mes amis qui me reprochent de l'habiter et qui s'en étonnent. C'est, en effet, les spectres de mon passé évanoui qui m'attachent si étrangement à elle. Sans *ses* revenants, je n'y reviendrais pas ![2]

La recherche de ce qui n'est plus s'inscrit dans le refus aurevillien du mouvement et du progrès, associés à la ville moderne qu'est Paris, au profit du silence, de l'absence, des souvenirs. C'est en même temps le choix de la mort au détriment de

---

[1] A. De Georges-Métral, *Les Illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'Œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 34.

[2] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Une page d'histoire*, [in] *Une histoire sans nom suivi de Une page d'histoire*, La Bibliothèque Électronique du Québec, p. 211.

la vie. Et pourtant ce qui est mort est vivant pour l'écrivain. Comme a écrit Alice De Georges-Métral, son écriture « retrace de manière obsessionnelle la présence de l'absence qui se décline à travers le réseau sémantique de la mort, présente à chaque pas »[3]. Valognes est la ville de l'absence par excellence : elle n'est plus ce qu'elle a été pendant la jeunesse de Barbey, ayant été, elle aussi, modernisée, ce que l'écrivain ne cesse de déplorer : « le grand aspect de la rue de Poterie n'existe plus. Ses deux larges ruisseaux bouillonnant d'une eau pure, comme de l'eau de source, dans lesquels on lavait autrefois du linge qu'on battait au bord sur des pierres polies... »[4]. En plus, la Normandie est maintenant contaminée par le mal parisien : « Ce pays est de moins en moins mon pays. Ils me l'ont gâté. Il est venu des races [...] de Parisiens à pièces de cent sous, qui se sont établis sur les tombes des vieux terriens de la terre natale, et qui les souillent de leurs ordures et de leurs idées parisiennes ! »[5]. Mais cette contamination du sol natal par la modernité, jugée si désastreuse par Barbey, sert en même temps, paradoxalement, de repoussoir et d'inspiration, faisant s'éveiller les fantômes familiers.

Sur le plan romanesque, la Normandie occupe chez Barbey beaucoup plus de place que Paris, présent avant tout dans *Les Diaboliques* et l'ouverture d'*Un Prêtre marié.* Valognes et Saint-Sauveur jouent un rôle important dans l'univers imaginaire de Barbey, qui va jusqu'à retracer minutieusement la topographie de sa ville natale dans *L'Ensorcelée* (il est possible de la retrouver encore aujourd'hui : le Vieux Presbytère existe toujours !). Il convient de souligner que Paris n'est jamais décrit avec cette précision. Dans la scène initiale d'*Un Prêtre marié* nous trouverons seulement ces quelques mots : « Nous étions assis sur le petit balcon, en face de la Seine, près du pont aux quatre statues, par lequel elle me regarde, tous les jours, venir vers cinq heures et qu'elle a nommé son *pont des Soupirs* » [6].

Il n'en est pas de même avec l'évocation du paysage normand. La description de la lande de Lessay, voisine de Saint-Sauveur, occupe plusieurs pages dans l'ouverture de *L'Ensorcelée*. Dans ce soin de la précision se fait voir la différence du rôle narratif attribué aux deux endroits. Le balcon parisien n'est rien de plus qu'un prétexte pour lancer l'histoire, normande cette fois-ci, qui y sera racontée. La lande est bien davantage, et si elle ne sera pas le théâtre du récit second, transmis, comme d'habitude chez Barbey, par un nouveau narrateur introduit par la conversation avec le premier narrateur dans la scène initiale, elle jouera en revanche le rôle d'annonciatrice, préparant le lecteur à l'ambiance du livre où le réel se mêlera au fantastique et où les messagers du malheur prédiront le désastre final.

---

[3] A. De Georges-Métral, *op. cit.*, p. 45.

[4] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Disjecta Membra*, note du 9 octobre 71, cit. d'après R. Chouard, *Promenades en Normandie avec un guide nommé Jules Barbey* d'Aurevilly, Condé-sur-Noireau, C. Corlet, 1989, p. 92.

[5] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Disjecta Membra*, note du 9 octobre 1871, cit. d'après J.- M- Jeanton-Lamarche, *Pour un portrait de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[6] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Flammarion, 1993, p. 35.

La lande est aussi en elle-même un espace de transgression qui échappe à la logique, qui n'obéit pas à l'ordre de la raison ni à l'ordre du jour (car on la traverse de nuit). Y entrer veut dire quitter un espace sûr et bien connu, franchir une frontière au-delà de laquelle s'étend un autre espace : vague, dangereux, et hanté par le diable. Elle joue dans les récits aurevilliens le même rôle que l'eau. Des Touches traverse la mer par ses nombreux va-et-vient en bravant les flots et le vent[7], Sombreval se promène sur l'étang du Quesnay, annonciateur de sa mort[8]. Traverser ces espaces dangereux et mystérieux, voire périlleux, veut dire s'exposer, mais en même temps y mesurer son courage. En plus, la traversée d'un endroit sombre (au sens propre ou figuré, et souvent les deux !), ne serait-ce que la place des Capucins à Valognes sous la nuit et la pluie, fait s'éveiller des fantômes[9]. C'est peut-être pour cette raison que des Touches lui-même, lors de ses traversées maritimes, se transforme aussi en un fantôme et ressemble à une « vapeur » et à un « farfadet »[10].

Ces espaces traversés et trasgressés, lieu de confrontation avec le danger et avec soi-même, sont toujours normands et portent le poids de toutes les légendes et *dieries* qui les peuplent de démons et de dames blanches. Ils constituent un espace de transgression par excellence, et un espace de la rencontre avec un autre monde (l'Enfer plus que le Paradis), un espace exceptionnel. La Normandie apparaît comme le terrain privilegié, tremplin vers l'au-delà, mais aussi vers le passé.

Car ces spectres que Barbey cherche dans sa région viennent du siècle d'or de la féodalité qui « fit les hommes plus grands que nature »[11]. L'écrivain est persuadé que « les sociétés les plus fortes, sinon les plus brillantes, vivent d'imitation, de tradition » et avoue avoir plus de goût « pour le système des castes, malgré sa dureté, que pour le système de développement à fond de train de toutes les facultés humaines »[12].

Rappelons qu'il n'en a pas toujours été ainsi : le jeune Barbey, brouillé avec sa famille, repousse les idéaux chers à celle-ci pour se placer du côté de la démocratie. Il y croira longtemps, jusqu'à 1848. Comme l'écrit Alice De Georges-Métral, « Barbey ne devient monarchiste que lorsque les valeurs royalistes semblent menacées, et sa position se durcira en proportion des progrès de la République »[13], le menant au choix du « regret de l'ordre ancien » au détriment des doctrines nouvelles[14]. Ce retour sera accompagné par le retour à la pratique religieuse en 1855. Les deux se font par un mouvement de négation : le rejet de ce qui est pour Barbey l'ignoble

---

[7] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 92.

[8] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié, op. cit*., p. 126.

[9] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, *op. cit.*, p. 50.

[10] *Ibidem*, p. 92

[11] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié, op. cit.*, p. 102.

[12] J. A. Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, 2001, p. 52.

[13] A. De Georges-Métral, *op. cit.*, p. 43.

[14] *Ibidem*, p. 38.

présent, fruit de la Révolution, temps de la démocratie et de l'athéisme, qui nie ses chères valeurs monarchiques et religieuses.

La démocratie pour Barbey le dandy est le mal suprême, parce qu'elle apporte la médiocrité humaine et esthétique. Elle entraîne une corruption de « mœurs égalitaires »[15]. Elle déforme le monde environnant : « Tout est déshonoré par ces constructions modernes : le paysage, la terre et les eaux, et jusqu'à l'air dans lequel on ose les élever ! »[16]. Ce qui est signe de progrès tue la beauté : « Des usines et des latrines, voilà ce que la civilisation du dix-neuvième siècle plante orgueilleusement sur ses fleuves ! »[17]. Mais il y a plus. Les inventions techniques vont finir par tuer la diversité, et par conséquent l'art :

> Il n'y a que des commissionnaires, des agents d'affaires et des paquets qui peuvent trouver les chemins de fer une belle chose. Moi, mon cher, malgré mon très grand amour et respect pour la centralisation, je les abomine, et comme invention je les méprise. Dans un temps donné, ils nivelleront, ils aplatiront l'esprit, comme ils nivellent et aplatissent le paysage. Du reste, la démocratie, cette ennemie de tous les sommets, a raison de les aimer. Ils font ses plates affaires. Tout est un dans le monde moderne et le deviendra plus horriblement. Les artistes et les arts n'ont plus de grandes maisons pour les soutenir et payer dignement leurs chefs-d'œuvre, et d'un autre côté, comme si les circonstances se donnaient le mot, voilà qu'une invention dite utilitaire vient arracher de leur aile cette plume, couleur du temps, du paysage ! Quand le globe sera enfermé dans son réseau de chemins de fer [...] où sera la place pour un Ruysdaël ?...[18]

Le refus du présent est en même temps celui de la réalité telle qu'elle est et témoigne de l'aspiration à une autre réalité, à un idéal, à un ailleurs. On y verra en même temps la hantise d'un paradis (perdu) et le besoin de former le monde à son image en retrouvant ce qui n'existe pas. Barbey se place délibérement du côté de l'irréversible et du jamais plus, conscient de la nécessité de vivre dans « la décadence de ce temps »[19], puisque retrouver le temps du bonheur est impossible. Et pourtant, on le retrouve, car « le Passé, cette chose évaporée, ce néant » est en fait « l'entité la plus puissante, la réalité la plus oppressive qui puisse jamais peser sur nous »[20].

On y revient aussi parce que ce passé est le temps de la foi, et le deuxième fléau des temps modernes est pour Barbey l'athéisme. Le « mal suprême » de la philosophie moderne et de l'esprit général du XIX^{e} siècle « c'est l'homme, au fond, se préférant à Dieu et se posant à sa place dans l'intelligence ». Les temps d'autrefois, où « l'homme défendait Dieu », sont finis[21]. Bien évidemment, la source de ce

---

[15] J. A. Barbey d'Aurevilly, « Premier memorandum », *Memoranda*, Paris, Éd. Rouveyre et G. Blond, 1883, p. 24.

[16] *Ibidem*, p. 22.

[17] *Ibidem*, p. 22-23.

[18] J. A. Barbey d'Aurevilly, lettre du 20 janvier 1854, *Lettres de Barbey d'Aurevilly à Trébutien*, t. II, Paris, A. Blaizot, 1908, pp. 82-83.

[19] J. A. Barbey d'Aurevilly, « Premier mémorandum », *op. cit.*, p. 24.

[20] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Prophètes du passé*, Paris, Louis Hervé, p. XXXII.

[21] *Ibidem*, pp. XIV-XV.

malheur est à chercher dans l'hérésie, le cartésianisme, l'affreux XVIII^e^ siècle et la Révolution. Le fait que les temps modernes sont décidement laïques et positivistes, vu par ses contemporains comme un acquis, est pour Barbey signe de déchéance.

Il faut pourtant souligner que si Barbey lui-même est devenu catholique, et catholique intransigeant, il n'a pas été pour autant considéré comme un catolique « exemplaire ». Ses écrits l'exposent à des critiques violentes : c'est qu'au lieu de chanter la bonté de Dieu et ses œuvres glorieuses, il se concentre sur la zone sombre du surnaturel, à savoir l'existence du mal. Il décrit ce qui le frappe le plus : « L'anarchie, la folie, la souffrance sont partout, en haut comme en bas, et je crois parfois que Dieu qui nous régit s'est donné *à lui-même* la démission de l'univers ! »[22]. Dans ce monde sans Dieu, le Diable triomphe. C'est pourquoi dans ses romans, même ceux qui se confient entièrement à Dieu ne seront pas sauvés, car le mal est imminent et le monde, ce monde moderne ignoble, attend encore le Christ qu'il n'est pas capable d'accueillir. Adam a été chassé du paradis.

L'action des romans de Barbey se tourne vers ce passé riche en foi religieuse et monarchique d'avant la « faute » : elle se passe, il est vrai, au XIX^e^ siècle, mais les racines de l'intrigue descendent souvent jusqu'à l'histoire de la chouannerie, ce mouvement anti-révolutionnaire, et la classe sociale glorifiée est celle de la noblesse. Barbey romancier est toujours là, à ce moment de l'histoire où la lutte aurait encore pu être gagnée.

Paradoxalement, cette nostalgie incessante, tournée vers le passé, annonce l'avenir. Sous de nombreux aspects, Barbey est déjà, à sa manière bien évidemment, décadent. Il partage avec Baudelaire et Huysmans le profond ennui, la soif d'un *anywhere out of the world*, la conscience du déchirement entre le bien et le mal. La recette contre l'ennui, le dandysme (qui « résulte de cet état de lutte sans bout entre la convenance et l'ennui »[23]) est décadente aussi par la préférence donnée à l'art au détriment de la vie. Il est aussi possible de voir une certaine parenté avec la vision du monde symboliste : dans les romans, l'au-delà envoie à l'homme des signes visibles : les pâtres, les prévisions des vieilles femmes, les apparitions nocturnes. Si le monde n'est pas, aux yeux de Barbey, le reflet de l'Idée, il est bien celui de la dégénéréscence de l'Idée. L'unité primitive du monde, il n'en parle pas : mais impossible d'en parler dans un monde privé de grâce. L'univers qu'il invente est profondément idéaliste, né de l'impossibilité totale de vivre celui qui l'entoure.

Cette difficulté de vivre et l'ennui sont favorisés aussi par l'absence d'ancrage familial. La relation de Barbey avec sa famille, et en particulier sa mère, n'a pas été très affectueuse. Il aimait à souligner ce détachement par le jeu de mots « ma mère, la mer »[24] : il disait que c'était la mer qui l'avait bercée et formée. Se voulant fils

---

[22] *Lettres de Barbey d'Aurevilly à Trébutien*, *op. cit*., lettre du 27 mars 1855, p. 200.

[23] J. A. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de G. Brummel*, Caen, B. Marcel, 1845, p. 13.

[24] *Lettres de Barbey d'Aurevilly à Trébutien, op. cit*., lettre du 18 juillet 1855, p. 238.

de sa région plus que fils de sa mère, Barbey porte ce poids toute sa vie. Son refus du mariage, de la procréation et de la transmission de la vie, idéologiquement ancré dans le refus du présent exécrable, l'est aussi psychologiquement dans son incapacité de nouer une relation amoureuse et le choix des femmes inaccessibles : faiblesse ou fascination par l'échec, comme le veut Marie-Chistine Natte[25]. L'écrivain raconte à ce propos le grand amour de son enfance, un buste de marbre décorant une des pièces de sa maison familiale : c'était « la Niobé de chez mon père, ce buste que j'avais tant regardé dans mon enfance en suçant mon pouce jusqu'au sang »[26]. Cet amour pour une pierre inanimée est le symbole de la stérilité de toutes les autres amours. Il n'est pas sans ressembler à l'amour de Della Preda pour la statue de la Madone dans *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* de Remy de Gourmont... Chez Barbey, la vie imaginaire tend aussi à remplacer la vraie vie. La femme absente, morte, inexistante se substitue à la femme présente, vivante, possible. La vie même éclate au milieu de la mort : « Je suis venu au monde un jour d'hiver sombre et glacé, le jour des soupirs et des larmes, que les morts, dont il porte le nom, ont marqué d'une prophétique poussière »[27].

Il reste donc l'écriture. Mais là aussi, les filiations ne sont pas évidentes. Selon l'un des chercheurs, « réactionnaire comme de Maistre, fidèle au génie du christianisme comme Chateaubriand, désenchanté comme les romantiques, Barbey d'Aurevilly se désolidarise de ses aînés comme de ses contemporains par un pessimisme plus grand qui lui interdit l'accès à tout courant littéraire »[28]. Il cite parmi ses maîtres Walter Scott et Balzac, et pourtant son roman ne sera nullement réaliste (sinon dans le sens de la réalité profonde de la condition humaine) et très spécifiquement historique. Pierre Glaudes remarque que les récits aurevilliens « ne cherchent pas à se conformer aux critères traditionnels de la vraisemblance. Ils promeuvent au contraire une esthétique de l'invraisemblance qui motive l'extraordinaire [...] en se fondant non plus sur des critères de probabilité et de conformité avec l'opinion dominante, mais sur l'authentification du témoignage »[29].

Un autre chercheur constate que l'écrivain « pratique ce que l'on peut appeler un réalisme imaginaire »[30].

Ce réalisme a souvent recours à la transgression, s'opérant sur plusieurs plans, que nous allons survoler sans prétendre à épuiser ce sujet. La plus visible est le refus du narrateur réaliste, impassible et invisible au profit de plusieurs narrateurs, tout à

---

[25] M.-C. Natte, « Barbey et les femmes », [in] G. Frechet, *Barbey d'Aurevilly 1808-1889*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1989, p. 22.

[26] *Lettres de Barbey d'Aurevilly à Trébutien, op. cit*., lettre du mardi saint 1853, p. 31.

[27] J. A. Barbey d'Aurevilly, lettre à Trébutien du 1er octobre 1851, cit. d'après M. Leroy-Torquem, *Barbey d'Aurevilly contre son temps*, Saint-Lô, Archives départementales de la Manche, 2008, p. 15.

[28] A. De Georges-Métral, *op.cit*., p. 49.

[29] P. Glaudes, *L'esthétique de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 60.

[30] *Barbey d'Aurevilly, l'ensorcelé du Cotentin*, Textes rassemblés et présentés par Christiane et Michel Lécureur, Paris, Magellan & Cie, 2007, p. 23.

fait subjectifs et marqués. Le choix d'un tel modèle narratif, conduisant à la création de plusieurs récits seconds (plus de cinq dans le cas du « Plus bel amour de Don Juan »), permet d'obtenir une présentation équivoque et relativisée, qui traduit une vision du monde concentrée sur la lutte du bien et du mal.

Sur le plan des motifs, Barbey transgresse tout d'abord les règles de bienséance (amours étranges, malsains, mal vus, immoraux). Viennent ensuite les interdits religieux (la figure du prêtre impie, corrompu ou rénégat, privé de charité) et les interdits sociaux et familiaux (l'amour de Néel pour Calixte, la relation entre Marigny et Vellini). En plus, les personnages aurevilliens sont souvent des êtres isolés, mal intégrés dans la société, et ils ne s'en soucient pas, vivant leur rêve d'autrefois ou d'au-delà (Calixte, la Croix-Jugan, la Clotte, la sourde Aimée de Spens) : la fierté de leurs opinions ou de leur âme leur suffit.

Dans les textes de Barbey, une autre transgression s'opère souvent, celle des frontières du masculin et du féminin. Nous y trouverons des personnages de sexe masculin, comme des Touches, qui ressemblent à une femme, et des femmes viriles, comme Barbe ou même Vellini. Certains personnages sont comme asexués : c'est le cas de Calixte dont le corps est blanc et transparent, telle la chair d'un ange, et de l'abbé de la Croix-Jugan, viril par sa silhouette athlétique et son terrible visage de guerrier, mais insensible aux charmes féminins. À cela s'ajoute le refus de la procréation : les très rares enfants naissant dans les textes aurevilliens trouvent aussitôt la mort, et le lecteur ne trouvera sur ces pages aucune famille (durablement) heureuse. Le seul modèle de la famille complète est montré dans *Une vieille maîtresse*, mais l'enfant n'y est pas destiné à vivre.

C'est que, sur ce plan aussi, le monde de Barbey est un monde stérile. Alice De Georges-Métral souligne cette « impossibilité de procréer, récurrente dans l'œuvre aurevillienne » qui est pour elle une métaphore de la stérilité de l'écriture[31]. La cause ? – « Le retrait de Dieu de sa propre Création, provoqué par une Révolution iconoclaste et anticléricale, déracine la source de toute chose et en annule le sens »[32]. Les personnages sont destinés à rester foncièrement seuls et donner la vie est impossible : on entend venir la décadence, on croit voir la tour d'ivoire...

Un autre impossible : écrire. Comment, en effet, le romancier peut-il parler de ce qui n'est pas ou n'est plus, ou ne peut pas être, dans ce monde environnant incapable de le satisfaire et n'apportant rien que l'ennui ? Et pourtant, l'écriture est inévitable. Elle comble un vide : « Mon talent est une réaction contre ma vie. C'est le rêve de ce qui m'a manqué. Le rêve qui venge de la réalité impossible. Au fait, j'aurais mieux aimé être un brillant colonel des hussards, conduisant son régiment au feu que d'avoir écrit tout ce que j'ai écrit »[33].

---

[31] A. De Georges-Métral, *op. cit.*, p. 105.

[32] *Ibidem*, p. 115.

[33] Lettre à Mme de Bouglon du 22 août 1883, cit. d'après A. De Georges-Métral, *op. cit.*, p. 40.

Barbey d'Aurevilly est sans aucun doute le fils de son époque, mais il l'est en négatif : le refus le pousse à une écriture qui se propose de ressusciter un monde dont le monde moderne ne porte même pas le deuil. Il a élaboré son esthétique en marge des courants existants. Les sources de son écriture sont à l'opposé de celles où puisaient les autres écrivains de ce temps : ses romans semblent ignorer le monde moderne. La Normandie, relativement peu touchée par les transformations de l'époque, terre où les croyances et les superstitions populaires sont toujours très vivantes, devient un refuge contre le présent abhorré et un lien entre l'écrivain et son siècle d'or disparu. Mais même dans cette Thébaïde, le bonheur n'est pas possible. Les romans aurevilliens en témoignent : ce sont des romans de l'amour malheureux, de la foi désespérée et de la puissance du Mal. Tout en cherchant à faire revivre un monde qui ne pourra jamais revenir, Barbey en vient à la réflexion sur la condition humaine, cet éternel déchirement qui ne permet pas de trouver le bonheur. C'est pourquoi la transgression que nous appelerons « regressive », car entraînant un repli sur le passé, apporte une autre transgression, « progressive », annonçant non seulement la décadence, mais aussi les tendances du début du XX^{e} siècle qui seront classées sous ce nom commun de « littérature catholique ».

Ainsi, sans le vouloir, un écrivain chantre du passé devient, tout en étant témoin de la décadence de son temps, messager de l'avenir.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Anna Kaczmarek
Université d'Opole

Zola transgresseur d'un tabou : le sang féminin dans *La Joie de vivre*

Zola transgressing a taboo: a woman's blood in The Joy of Living

Abstract: In spite of its title, Emile Zola's *The Joy of Living* is a story of both making life and being obsessed by death. It focuses on a woman's physiology by showing in a very detailed way a teenage girl's first menstruation and a difficult childbirth of a young woman, called a 'slaughter' by some critics because of its dramatic and bloody process. In both scenes blood runs profusely, and its appearance deals with suffering for the two main female characters, Pauline Quenu and Louise Chanteau. This gives a woman's blood a very rich meaning within the novel as well as within the whole *Rougon-Macquart* series.

Keywords: Zola, transgression, taboo, woman, blood, death

Le sang, l'hérédité et l'énigme du ventre féminin

Le sang coule abondamment tout au long des vingt volumes des *Rougon-Macquart*. Ce liquide vital prend, dans les parties respectives de la série, une valeur symbolique aussi riche qu'ambivalente : soit il apparaît comme « véhicule de la vie, [...] cont[enant] la force active des êtres dont il est la sève »[1], soit, au contraire, il évoque la mort : « Il y a une poétique du sang, c'est une poétique du drame et de la

[1] A. M. Stamm, « L'ambivalence du sang, symbole de vie, symbole de mort », [in] *Le Patrimoine de l'écrit scientifique lorrain - Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 1991, pp. 157-164, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/34509 (page consultée le 11.02.2015).

douleur, car le sang n'est jamais heureux »[2]. Ainsi, les représentations de naissance plus ou moins heureuse (*Pot-Bouille, La Joie de vivre, La Terre*) se redoublent des scènes de violence individuelle et collective, lors desquelles les gens sont torturés, massacrés, mutilés (*La Bête humaine, Germinal, La Débâcle*). Le sang réunit donc, en lui seul, ce qui ailleurs est contradictoire, étant en même temps le commencement et la fin : « qui est né dans le sang, périra dans le sang »[3].

Le sang est en effet « une des grandes hantises de l'époque et de Zola »[4], qui, à vingt-deux ans déjà (1862), avait inclus, dans ses *Contes à Ninon*, un texte allégorique intitulé *Le Sang*. Quatre reîtres, au soir d'une bataille, y font d'affreux cauchemars dans lesquels les fleuves de sang évoquent tous les crimes de l'humanité commis depuis la création. Si, au plan général, ce conte « témoigne d'un Zola pacifiste, démystifiant l'héroïsme des combattants, dévoilant l'aspect le plus lugubre de la guerre »[5], son auteur s'avère pourtant hanté par la symbolique maléfique du sang. L'image d'un filet rouge qui jaillit des tas de cadavres et se transforme d'un « mince ruisseau » qui « coulait avec un gai murmure »[6] en rivière, puis en torrent, en fleuve, en lac et enfin en mer, une « nappe immense, toute d'ombre et de clameurs, paraissa[n]t l'ouverture béante d'un abîme »[7], est une image fantasmatique qui annonce la future fascination du jeune écrivain pour la physiologie. Bientôt, la combinaison du savoir scientifique et de l'imaginaire se trouvera aux bases de ce que Michel Butor appelle « l'imagination physiologique de Zola »[8], qui se manifestera avec une « richesse prodigieuse »[9] au fil des pages des *Rougon-Macquart.*

Cette imagination fait écho à l'intérêt que toute l'époque porte à l'homme en tant qu'entité physique, psychologique et sociale. On se pose à ce propos beaucoup de questions sur l'hérédité, et les travaux la concernant fascinent les contemporains de Zola : « [...] on croyait l'homme délivré de toute servitude [...] grâce à la Révolution de 1789. On le découvre plus esclave que jamais, soumis à une autre fatalité, terrifiante, l'hérédité [...] »[10]. Puisque c'est le sang qui véhicule des germes dangereux pour les familles et pour la société, il n'est pas surprenant de voir dans le cycle zolien des rêveries autour du sang à travers lequel la tare initiale passe de génération en génération. Or, rêver autour de la transmission de la tare par le sang, c'est rêver autour de la femme et du féminin, cette pierre angulaire de la conception

---

[2] G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 73.

[3] A. M. Stamm, *op. cit.*, p. 162.

[4] C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Laffont, 1993, p. 383.

[5] G. Tekay Baysan, « Guerre, militarisme et chauvinisme chez Zola », [in] *Proceedings of the 10th International Language, Literature and Stylistic Symposium*, Gazi University, Ankara 2010, pp. 219-224.

[6] É. Zola, *Le Sang*, [in] *idem, Contes et Nouvelles,* Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, p. 54.

[7] *Ibidem.*

[8] M. Butor, « Au feu des pages », [in] *Les Cahiers Naturalistes*, nº 34, 1967, pp. 101-113.

[9] *Ibidem.*

[10] C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *op. cit.*, p. 383.

zolienne de l'hérédité : dans le cycle entier, « toute la fertilité, la stérilité, l'instabilité et la débilité proviennent du corps d'une femme, du ventre d'Adélaide Fouque »[11].

Le mot « ventre » s'y montre d'une importance capitale. Dans les notes préparatoires des *Rougon-Macquart*, le jeune Zola écrivait : « Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature »[12]. Or, « même là où Zola semble admettre les "différences de nature", l'énigme de la féminité reste centrale »[13] : pour lui, la femme reste insaisissable, elle se dérobe à toute compréhension, à toute tentative de classement. C'est surtout son corps qui cache ses mystères liés à la transmission de la vie, la seule féminité dite « normale » étant alors celle qui se définit par la maternité : « le mystère de la féminité ramène fatalement au mystère, voire au mythe, de la conception »[14]. Et la partie centrale du corps de femme est le ventre, « cet espace mystérieux et humide, [qui] était aussi insondable à l'époque de Zola qu'il l'avait été au cours du siècle précédent »[15]. On n'en sait que des généralités : c'est bien de ce gouffre que coule, à intervalles plus ou moins réguliers, le sang menstruel, preuve de fécondité ; c'est lui aussi qui abrite le fœtus. Cette association de la féminité au cycle menstruel et aux couches, qui passe par le ventre, avatar de l'utérus, fait du sang l'élément déterminant de la condition féminine : en fait, « ce qui distingue l'état de ce corps [de femme], c'est la présence ou l'absence du sang »[16]. Par conséquent, la figure du ventre et son symbolisme sanguinaire reviendront de façon récurrente dans la totalité du cycle zolien.

Dans le douzième roman de la série, *La Joie de vivre* (1884), considéré comme « une étape charnière dans l'œuvre et la pensée zoliennes »[17], ce motif tourne même en une sorte de structure obsédante. Dans l'histoire de la dépossession matérielle et sentimentale d'une jeune fille, Pauline Quenu, par ses proches égoïstes, les Chanteau, deux thèmes majeurs dominent : la mort et la fécondité. Le premier est représenté par le principal héros masculin, Lazare Chanteau, pessimiste et velléitaire, obsédé par l'idée de la mort inévitable. Le second est illustré par deux personnages féminins incarnant toute l'imagerie zolienne conçue autour du ventre et du sang. Les premières règles de la saine et sage Pauline, une mère potentielle modèle condamnée pourtant

---

[11] S. L. F. Richards, « Le sang, la menstruation et le corps féminin », [in] *Les Cahiers Naturalistes*, nº 75, 2001, pp. 99-107.

[12] É. Zola, « Différences entre Balzac et moi », [in] i*dem*, *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. V, p. 1737.

[13] N. Schor, « Le sourire du Sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », [in] *Romantisme*, 1976, nº 13-14, pp. 183-196.

[14] *Ibidem*, p. 184.

[15] S. L. F. Richards, *op. cit.*, p. 99.

[16] *Ibidem*, p. 106.

[17] S. Schiano, « *La Joie de vivre* de Zola, ou du bonheur dans le pessimisme », [in] *Acta fabula*, vol. 14, n° 6, Notes de lecture, septembre 2013, http://www.fabula.org/acta/document8093.php, page consultée le 19.02.2015.

à la stérilité éternelle, se doublent de la « boucherie » de l'accouchement « catastrophique »[18] de la nerveuse et délicate Louise, femme de Lazare, dont la fécondité mal accueillie et mal vécue s'avère de surcroît inutile, puisque son fils n'est qu'un avorton que Pauline devra élever, faute d'engagement quelconque de la part de la mère.

Dans la représentation des deux phénomènes, le romancier n'hésite pas à se servir aussi bien du cru de la terminologie médicale que de la picturalité des descriptions qui lui est propre. Le résultat en sont des images dont le réalisme, voire le turpisme, brise le tabou social qui porte sur le sang et la physiologie féminine : on sait que l'époque « répugn[e] à des confidences pareilles » et évite de « s'exposer [...] à des questions et à des explications inconvenantes »[19].

Le sang menstruel ou le « ruisseau rouge » de la puberté

Dans d'innombrables cultures du monde entier, le sang menstruel a une valeur fantasmatique, voire mythique, au sein d'une dialectique de la vie et de la mort :

> Le sang menstruel [...] est versé de façon naturelle mais il est toujours considéré comme dangereux [...]. [Il] fonctionne à l'envers du sang corporel : quand celui-ci coule bien, c'est la vie, quand il ne circule plus, c'est la mort ; or, quand le sang menstruel s'épanche, c'est signe qu'il n'y a pas eu de création de vie ; quand il est tari, c'est qu'une naissance s'annonce[20].

Zola s'inscrit parfaitement dans cette « mythologie sanguinaire » : « [il] exploite les mythes scientifiques et une longue tradiction du corps féminin [...] La menstruation, comme image insinuante obsédante [...], sert de leitmotiv dans son système descriptif »[21]. En effet, le lecteur attentif des *Rougon-Macquart* ne tardera pas à remarquer que les romans de la série sont peuplés d'un véritable défilé de jeunes filles à l'aube de leur sexualité, « à la veille de leurs règles, désirables sans doute parce qu'elles ne sont pas souillées par ce sang [...] »[22]. Car, mise à part toute la symbolique vitale des menstrues, il n'y a aucun doute que, pour Zola, « [...] le corps féminin pré-pubescent représente la seule forme féminine pure. Le début des règles marque le moment de la souillure »[23]. Devenir femme est pour lui un fléau, une fatalité à laquelle le corps féminin est soumis ; une fatalité méritée, car la femme, toute mystérieuse qu'elle demeure aux yeux masculins, n'est en fin de compte qu'une « bête humaine » au

---

[18] J. Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971, p. 31.

[19] É. Zola, *La Joie de vivre,* Paris, Fasquelle, 1969, p. 66. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition et seront désormais marquées dans le texte par l'abréviation *JV* suivie du numéro de la page indiqué entre parenthèses.

[20] A. M. Stamm, *op. cit.*, pp. 161-162.

[21] S. L. F. Richards, *op. cit.*, p. 107.

[22] *Ibidem*, p. 100.

[23] *Ibidem*, p. 103.

féminin, doublement dangereuse car elle est seule responsable de la transmission de la « fêlure » héréditaire entraînant les symptômes néfastes de l'hystérie. Ainsi, « cette nausée de sang menstruel qui annonce la saison fertile de la femme, en même temps [...] déclenche sa passion sexuelle, souvent hystérique, parfois meurtrière »[24].

Il n'est donc pas étonnant que, chez Pauline, les symptômes de la puberté à venir sont inquiétants : « [elle] se plaignait de vives douleurs aux reins, une courbature l'accablait, des accès de fièvre se déclarèrent » (*JV*, 66). Le médecin de la famille suggère à Mme Chanteau de parler à sa pupille et de la préparer à ce qui va arriver, car « il disait avoir vu, devant la débâcle de cette marée de sang, des jeunes filles tomber malades d'épouvante » (*JV*, 66). Mais Mme Chanteau, qui « avait pour système d'éducation l'ignorance complète, les faits gênants évités tant qu'ils ne s'imposaient pas d'eux-mêmes » (*JV*, 66), juge la précaution exagérée et se tait, condamnant Pauline à affronter toute seule ce qui l'attend.

Les relations entre Lazare et Pauline n'y sont pas pour rien. Puisque pour Zola, comme pour Freud, « la petite fille est un petit homme »[25], le couple formé par Pauline et Lazare est, pendant plusieurs années, « un couple unisexuel, un couple pseudo-fraternel »[26] : « Lazare, dès le premier jour, l'avait acceptée comme un garçon, un frère cadet » (*JV*, 47). Sur le plan psychologique, l'acquisition par la jeune femme du statut de femme mûre briserait à jamais leur camaraderie : « seul un événement brutal peut rompre cette idylle [...] : ce sont les règles de la jeune fille[,] [c]ette irruption de la différence, ce rappel sanglant de la castration »[27]. Le maintien du *statu quo* le plus longtemps possible est donc bien désirable pour Mme Chanteau : puisqu'elle reste hostile à l'idée d'une liaison possible entre Pauline et Lazare, le refus de prévenir la jeune fille de son sort signifie le refus d'admettre sa féminité et la tentative de la maintenir par force dans l'enfance.

Naomi Schor constate que « Zola ne peut penser la puberté que comme une (mauvaise) surprise »[28]. En effet, lorsque l'inévitable arrive, Pauline en est horrifiée jusqu'à oublier toute décence :

> Un matin, au moment où Mme Chanteau quittait sa chambre, elle entendit les plaintes chez Pauline, elle monta très inquiète. Assise au milieu du lit, les couvertures rejetées, la jeune fille appelait sa tante d'un cri continu, blanche de terreur ; et elle écartait sa nudité ensanglantée, elle regardait ce qui était sorti d'elle, frappée d'une surprise dont la secousse avait emporté toute sa bravoure habituelle. [...]
> « Oh ! ma tante, je me suis sentie mouillée, et vois donc, vois donc, c'est du sang ! Tout est fini, les draps en sont pleins ».
> [...] Elle croyait que ses veines se vidaient par ce ruisseau rouge [...] : « Tout est fini, je vais mourir ».
> [...] Quand le docteur [...] arriva, il craignit une fièvre cérébrale (*JV*, 66-67).

---

[24] *Ibidem*.

[25] S. Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 155.

[26] N. Schor, *op. cit.*, p. 184.

[27] *Ibidem*, p. 185.

[28] *Ibidem*.

La jeune fille se croyant perdue, le calme et la compréhension viendront avec la science qui sert à Pauline d'outil pour trangresser l'interdit social de connaître « ce que l'on cache aux vierges jusqu'à la nuit des noces » (*JV*, 68) : la lecture des livres d'anatomie et la profonde admiration de la jeune fille pour tout ce qui est humain lui font vite comprendre « pourquoi le flot sanglant de sa puberté avait jailli comme d'une grappe mûre, écrasée aux vendanges » (*JV*, 69). Cette comparaison d'essence biblique n'est sans doute pas fortuite : Pauline-femme s'inscrit désormais dans la lignée féminine qui remonte à la nuit des temps. Ayant tout compris, elle garde d'ailleurs « une surprise et une rancune du silence de sa tante, de l'ignorance complète où celle-ci la maintenait » (*JV*, 69). Le sang menstruel devient donc une clé qui ouvre à Pauline la porte du savoir sur la « machine humaine » (*JV*, 68), un déclencheur de recherches dont l'objectif rêvé est de « tout connaître, afin de tout guérir » (*JV*, 69). La jeune fille apprend également que « la fécondité, condition désirable, nécessite une interruption du flot ensanglanté »[29].

Malheureusement, pour elle, ce savoir ne dépassera jamais les cadres de la théorie : puisque Lazare choisit d'épouser Louise dont la coquetterie l'a séduit, Pauline, amoureuse de lui, se rend compte que, malgré « ses hanches larges, [...] son ventre où dormait une maternité puissante » (*JV*, 322), « jamais elle ne serait femme, et elle vieillirait dans la stérilité ! » (*JV*, 323). L'apparition, le soir même du mariage, de ses règles, cette « pluie rouge de la puberté » (*JV*, 322), acquiert une forte valeur de symbole, étant « pareille aux larmes vaines que sa virginité pleurait en elle » (*JV*, 322-323).

L'accouchement ou la « maternité ensanglantée »

La réalité de l'accouchement « fait partie de ces problèmes d'ordre physiologique que la littérature naturaliste a été la première à représenter »[30]. En effet, au XIX^{e} siècle, faire le portrait précis et détaillé de cet acte extrêmement intime lors duquel on se préoccupe surtout de ménager la pudeur de l'accouchée, relève du scandaleux. Louise Chanteau, dont l'accouchement est décrit par Zola dans le chapitre X de *La Joie de vivre*, en témoigne bien : l'idée même que le savoir-faire d'une sage-femme peut s'avérer insuffisant et qu'il faudra peut-être un médecin, un homme, pour l'accoucher, « toujours [...] l'avait révoltée. C'était en elle une pudeur maladive de femme coquette, un malaise de se montrer dans l'abandon affreux de la souffrance » (*JV*, 373).

Car, en effet, si « dans les *Rougon-Macquart*, [la maternité] est envisagée selon les perspectives variées qui vont du sordide à l'apothéose lyrique »[31], beaucoup de

[29] S. L. F. Richards, *op. cit.*, p. 106.

[30] A. Pagès, O. Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 381.

[31] *Ibidem*.

temps devra s'écouler encore, depuis la création de *La Joie de vivre*, pour que le romancier puisse déclarer : « J'ai souvent déclaré que je ne comprenais pas, en art, la honte qui s'attache à l'acte de la génération. Aussi ai-je le parti pris d'en parler librement, simplement comme du grand acte qui fait la vie »[32]. L'accouchement joyeux de Lise, dans *La Terre*, ou celui, sans douleur, de Clotilde, dans *Le Docteur Pascal*, ne sont pas encore envisageables, car le sacre de la maternité ne s'est pas encore effectué dans l'esprit de Zola. Ainsi, dans le roman qui nous intéresse, « la maternité est violence, exposition du sexe mutilé de la femme »[33].

Cette violence s'annonce à l'avance, au fil des chapitres précédents, car la grossesse de Louise est pénible dès son début, avec « de continuelles nausées » et des « maux d'entrailles dont la violence parfois la tenait pliée en deux, pendant des journées entières » (*JV*, 369). Quand les premiers douleurs de l'accouchement se présentent, un mois avant le terme prévu, la jeune femme, qui est hypersensible, souffre terriblement, ne cesse pas de hurler et croit – tout comme Pauline dans la scène que nous venons d'analyser – qu'elle va mourir. La sage-femme ayant déclaré que le cas paraît difficile et que la présence d'un médecin est nécessaire, l'affolement de l'entourage de Louise, qui ne sait pas comment l'aider, renforce l'ambiance épouvantable de la scène.

En effet, l'horreur de la situation va *crescendo* : pendant des heures interminables, la douleur transforme Louise en « un épouvantable objet de pitié » (*JV*, 383), et l'accouchée, plongée dans « cette torture sans fin » (*JV*, 385), n'a plus conscience du temps ni du lieu. La rupture des eaux lui apporte un soulagement momentané, mais elle fait en même temps apparaître les premières taches de sang qui terrifient la jeune femme, ignorant complètement la physiologie et ne sachant pas à quoi les attribuer :

> [...] il y et un bruit sourd d'outre qui se crève, et ses jambes furent trempées, deux larges taches parurent sur son peignoir.
> « Ça y est ! », dit la sage-femme qui jura entre ses dents.
> Bien que prévenue, Louise était demeurée à la même place, tremblante, regardant ce ruissellement qui sortait d'elle, avec la terreur de voir le peignoir et le tapis inondés de son sang (*JV*, 384).

On est frappé par la répétition de l'expression qui avait déjà apparu dans la scène précédente : ici et là, le sang « sort » du corps de la femme, ce qui suggère une privation, une perte, un manque. Si les menstrues marquent bien un manque de création de vie, la venue au monde d'un nouvel être semble aussi, paradoxalement, causer une lacune dans l'entité de la personne de la mère, comme si l'enfant lui prenait une partie de ses ressources vitales.

Il en prend la quasi-totalité à la malheureuse Louise : au bout de vingt-quatre heures de souffrance atroce sans résultat, qui laissent à la sage-femme « la crainte d'une hémorragie » (*JV*, 391), l'accouchée avoue qu'elle « n'existe plus » (*JV*,

---

[32] *Le Figaro*, 16 novembre 1887, cité d'après : C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *op. cit.*, p. 9.

[33] N. Schor, *op. cit.*, p. 185.

388). Puisque l'enfant se présente par le bras, la délivrance dépasse les capacités de l'accoucheuse qui croit la mère et l'enfant perdus. La situation semble désespérée ; Louise, qui « n'était plus [...], étalant sa maternité ensanglantée et béante » (*JV*, 393), n'est plus qu'une incarnation de « la misère pitoyable, ce drame d'une naissance disputée, qui tuait l'idée de l'amour » (*JV*, 393). Le soin zolien d'exhaustivité n'épargne au lecteur choqué aucun détail de cette « humanité douloureuse, l'enfantement dans le sang et dans l'ordure, faisant craquer le ventre des mères, élargissant jusqu'à l'horreur cette fente rouge, pareille au coup de hache qui ouvre le tronc et laisse couler la vie des grands arbres » (*JV*, 394).

C'est dans cette « fente rouge » que le médecin, venu en catastrophe au dernier moment et décidé de risquer une intervention, plonge la main pour tirer l'enfant bloqué dans le passage. De longs moments de tension extrême et de souffrance aiguë de l'accouchée qui a « cette sensation qu'on l'assassinait, en l'écartelant des reins jusqu'au ventre » (*JV*, 395), précèdent l'arrivée au monde du petit Paul :

> Et il y eut quelques minutes effroyables, la malheureuse [Louise] hurlait plus fort, à mesure que la tête sortait et repoussait les chairs, qui s'agrandissaient en un large anneau blanchâtre. Au-dessous, entre les deux cavités distendues et béantes, la peau délicate bombait affreusement, si amincie, qu'on redoutait une rupture. Des excréments jaillirent, l'enfant tomba dans un dernier effort, sous une pluie de sang et d'eaux sales (*JV*, 398-399).

L'expulsion du délivre, qui suit l'apparition du nouveau-né, entraîne la nécessité de changer les serviettes que « un flot épais de sang venait de rougir » (*JV*, 400).

Cette description compte parmi celles qui ont valu à Zola non seulement la réputation d'un auteur scandaleux qui ne respecte aucun tabou, mais aussi des propos bien forts de la part de la critique postérieure : en analysant la scène en question, Jean Borie parlera de la « boucherie » et conclura que, chez Zola, « l'enfantement est une diarrhée, il est excrémentiel, il est mortel », même si « on sait aussi que, pour Zola, la fécondité est devenue valeur, qu'elle est ce qui "sanctifie" [...] l'acte sexuel »[34]. Comment, dans une telle perspective, ne pas croire à la « malédiction de l'ordure », au « dégoût de la vie organique, pullulante et pourrissante, sale et malodorante »[35] qui, selon le critique, hantent l'écrivain ?...

Conclusion

Le sang des deux héroïnes de *La Joie de vivre*, censé véhiculer les germes de la vie, coule en vain. Pauline, malgré son amour de la vie et son rêve de maternité, restera à jamais stérile, se condamnant à une mort symbolique et se contentant d'une

[34] J. Borie, *op. cit.*, p. 31.

[35] *Ibidem*, pp. 36 et 62.

« maternité par procuration » à l'égard du petit Paul ; Louise, à son tour, faillit mourir dans ses couches pénibles qui sont symboliquement sans valeur, car pour son fils, élevé par Pauline, elle n'est que la mère biologique, donc « le ventre ». Pour l'une et l'autre, le sang équivaut à la souffrance : pour Louise, il accompagne une douleur physique ; pour Pauline, celle de l'amour perdu et du désespoir dene jamais faire de la vie.

Le sang féminin épouse donc l'acception sombre que la critique est quasi unanime à attribuer à ce roman dont le titre même aurait une valeur d'antiphrase : *La Joie de vivre* serait, de fait, un livre sur la mort, écrit par un Zola traversant des moments difficiles après le décès de sa mère et celui de Flaubert. Guy de Maupassant note à ce propos : « Dans l'ironie amère de *La Joie de vivre*, Émile Zola a fait entrer une prodigieuse somme d'humanité [mais] sur le livre entier plane [un] oiseau noir aux ailes étendues : la mort »[36]. L'influence du nihilisme de Schopenhauer, qui, paraît-il, hante Zola tout au long de la création de ce volume[37] et qui est visible surtout dans le personnage de Lazare et dans son idée que la vie est inutile, puisque la mort emporte tout, inscrirait la souffrance de Pauline et de Louise dans la même logique de la mort incontournable. D'ailleurs, chez toutes les deux, c'est d'abord la peur de la mort qu'évoque l'apparition du sang.

« De la femme, [Zola] ne voit plus que les mystérieuses souillures de son sexe [...] Dans l'homme, il voit la brute, dans l'amour l'accouplement, dans la maternité l'accouchement »[38]. Cette opinion, que *La Joie de vivre* semble parfaitement justifier, prend le contrepied de l'image d'un Zola humaniste qui, quelques années plus tard, « sacrera la femme mère et prônera l'idéologie du familialisme »[39]. En effet, si le romancier tente de pénétrer le mystère de la physiologie féminine, la tentative de trangresser le tabou n'apporte guère rien de positif et confirme pour l'énième fois la justesse du vieux truisme : « La féminité fait frissonner les garçons »[40].

---

[36] G. de Maupassant, 27 avril 1884, [in] *idem*, *Toutes les chroniques de Guy de Maupassant* (*de 1876 à 1891 + les chroniques posthumes*), e-book, accès le 19/01/2015.

[37] S. Schiano, *op. cit.*

[38] J. Lemaître, « À propos de *Germinal* », [in] S. Thorel-Cailleteau (dir.), *Émile Zola : mémoire de la critique,* Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1998, pp. 193-212.

[39] N. Schor, *op. cit*., p. 185.

[40] B. Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Patrycja Bobowska-Nastarzewska
Université Nicolas Copernic de Toruń

Dépassement de soi-même sur l'exemple de la métonymie L'HOMME EST LE CORPS dans *Le volontaire et l'involontaire* de Paul Ricœur

Crossing one's own boundaries on the example of MAN AS A BODY metonymy in Le volontaire et l'involontaire *by Paul Ricœur*

Abstract: This paper is to present the issue of man's crossing of own boundaries based on an analysis of *Le volontaire et l'involontaire* by Paul Ricœur. In order to identify the metaphors and metonymies defining man, the author applies the theory of the linguistic picture of the world and some issues of cognitive linguistics, primarily the concept of conceptual metaphors by George Lakoff and Mark Johnson, in particular the metaphor of a container (MAN AS A CONTAINER). The discussion centres on MAN AS A BODY metonymy. The issue of man's crossing of own boundaries in *Le volontaire et l'involontaire* is visible on two plains. Firstly, because Ricœur rehabilitates body and equals it with soul, thus objecting to the mind-body dualism of René Descartes. Secondly, man's natural need to cross own boundaries consists in an effort to bring body to man's command, and thereby to control human passions and bodily cravings.

Keywords: Paul Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, crossing one's own boundaries, MAN AS A BODY metonymy

Introduction

Dans la présente analyse, nous nous concentrerons sur la question de transgression ou de dépassement de soi-même sur l'exemple de la métonymie distinguée dans le

texte de Paul Ricœur intitulé *Le volontaire et l'involontaire* (1950). Le texte mentionné fait partie du premier volume de la *Philosophie de la volonté* et représente la période antérieure de la création de Paul Ricœur. Afin d'indiquer la métonymie L'HOMME EST LE CORPS, nous profiterons de la théorie de l'image linguistique du monde et des principes de la linguistique cognitive, surtout de la conception des métaphores conceptuelles de George Lakoff et Mark Johnson[1], en particulier de la métaphore du contenant (L'HOMME EST LE CONTENANT).

Paul Ricœur est l'un des plus grands représentants de l'herméneutique contemporaine. Au centre de sa réflexion est mise la question de l'homme. C'est exactement l'anthropologie philosophique qui a emmené Ricœur à la problématique de l'interprétation avec des questions principales : *Qui est l'homme ?, En quoi consiste la spécificité de l'existence humaine ?* La théorie de l'interprétation a constitué un moyen grâce auquel le philosophe a voulu trouver des réponses aux questions existentielles. Katarzyna Rosner a justement souligné que dans le processus de passage de l'anthropologie et de la phénoménologie jusqu'à l'herméneutique ricœurienne un rôle primordial a été joué par la pensée du philosophe exprimée dans la période antérieure, précédente de celle de l'herméneutique, représentée dans notre travail exactement par le texte intitulé *Le volontaire et l'involontaire*[2].

Ricœur a avoué que l'autoréflexion constitue l'objectif de sa recherche, cependant, l'interprétation sert du moyen pour cet objectif. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas de chemin direct de l'autoconnaissance, mais seulement le chemin détourné d'assimilation, d'adaptation des signes, des ouvrages de l'art, de la tradition et de la culture[3].

La problématique de dépassement de soi-même par l'homme dans le livre intitulé *Le volontaire et l'involontaire* est visible dans deux aspects principaux. Premièrement, parce que Ricœur s'oppose au dualisme de l'âme et du corps introduit par René Descartes. Ainsi, Ricœur réhabilite le corps, parce que l'âme sans corps n'a pas de valeur, ne peut pas fonctionner, et à l'envers, le corps sans âme ne vaut rien. Deuxièmement, le dépassement de soi-même par l'homme le coûte cher, parce que son autotransgression se déroule dans un grand effort d'asservir le corps, d'assujettir les passions humaines et les besoins physiques.

Suite an doute excessif de Descartes, tous les domaines, entre autres : le bon sens, les sciences exactes, la tradition philosophique, et voire le corps humain ont été mis en doute[4]. Ricœur, au contraire, comme des représentants aussi bien de

---

[1] G. Lakoff, M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, tr. fr. M. de Fornel en collaboration avec J.-J. Lecercle, Paris, Minuit, 1985.

[2] Voir K. Rosner, « Paul Ricœur – filozoficzne źródła jego hermeneutyki », [in] P. Ricœur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, tr. fr. P. Graff, K. Rosner, Warszawa, PWN, 1989, p. 7.

[3] *Ibidem*, p. 10.

[4] Voir R. Descartes, *Méditations sur la philosophie première*, 1641.

la tradition phénoménologique et herméneutique que de la linguistique cognitive, postule le *retour* au corps humain, la restauration de son rôle dans la constitution et la description de l'homme. L'homme est donc considéré comme *esprit corporel*[5], puisque notre raison n'est pas désincarnée, mais justement incarnée, marquée par notre corporéité. Sans doute, notre propre corps et la réalité physique qui nous entoure influencent le fonctionnement de notre pensée et surtout notre perception du monde.

Le corps humain dans *Le volontaire et l'involontaire* de Paul Ricœur

Grâce aux conceptualisations adaptées dans l'analyse du texte intitulé *Le volontaire et l'involontaire*, nous avons distingué de nombreuses métaphores et métonymies[6], parmi lesquelles la plus importante dans la présente recherche est la métonymie L'HOMME EST LE CORPS créée grâce à la conceptualisation suivante : la structure et l'organisation dans le contenant[7]. Dans ce type de conceptualisation, nous avons distingué les principales images linguistiques de l'homme : à côté de la métonymie L'HOMME EST LE CORPS, aussi la métonymie L'HOMME EST LE CŒUR et la métaphore L'HOMME EST L'UNITÉ DE L'ÂME ET DU CORPS (deux parties du contenant constitué par l'homme) ; la métaphore L'HOMME EST L'UNITÉ DU VOLONTAIRE ET DE L'INVOLONTAIRE et la métaphore L'HOMME EST L'UNITÉ À L'OBJET.

Étant donné que l'homme est un contenant complexe, il a besoin d'une certaine organisation pour que tous ses composants remplissent leurs tâches. Ce rangement se passe dans deux sphères : physique et spirituelle (psychique). Dans la sphère physique, l'ordre est garanti par la composition des organes et des parties du corps. Pourtant, dans la sphère spirituelle, la majorité d'expressions a le caractère psychique. D'après notre étude, dans *Le volontaire et l'involontaire* c'est la sphère physique qui est la plus accentuée par des métonymies telles que : L'HOMME EST LE CORPS et L'HOMME EST LE CŒUR (dans l'aspect physique : le battement du cœur garantissant l'existence et, en même temps, le cœur peut être conceptualisé

---

[5] Voir A. Pawelec, *Znaczenie ucieleśnione. Propozycje kręgu Lakoffa*, Kraków, UNIVERSITAS, 2005.

[6] À cause du caractère de notre travail et des limites de son volume, nous ne nous y occuperons que du fragment de l'image linguistique de l'homme distingué grâce à l'analyse du texte intitulé *Le volontaire et l'involontaire* qui concerne la structure et la constitution de l'homme en tant que le contenant. Le reste des métaphores et des métonymies qui composent l'image linguistique de l'homme complet dans *Le volontaire et l'involontaire* peuvent être présentées dans une autre analyse.

[7] Dans notre étude, nous avons distingué quatre types de conceptualisation de l'homme en tant que contenant : opposition dans – hors de/devant ; mouvement lié à la direction à – de (contenant) ; caractère du contenant ouvert et fermé ; la structure et l'organisation dans le contenant.

comme le contenant des sentiments). Il faut souligner que même les expressions métaphoriques concernant la composition physique des parties du corps et des organes se caractérisent par leur propre métaphorique provenant, le plus souvent, de la sphère psychique, comme dans les métaphores mentionnées au-dessus, notamment : L'HOMME EST L'UNITÉ DE L'ÂME ET DU CORPS ; L'HOMME EST L'UNITÉ DU VOLONTAIRE ET DE L'INVOLONTAIRE ; L'HOMME EST L'UNITÉ À L'OBJET.

La métonymie L'HOMME EST LE CORPS

L'HOMME EST LE CORPS et L'HOMME EST LE CŒUR sont des métonymies (la partie est prise pour le tout)[8]. Lakoff et Johnson ont distingué deux fonctions primordiales de métonymies : fonction désignative (emploi d'une notion au lieu d'une autre) et fonction de meilleure communication (choix de cette partie pour le tout qui s'appuie sur la qualité particulière de la personne)[9].

Dans la métonymie L'HOMME EST LE CORPS, l'homme est conceptualisé par les parties du corps (sphère physique). L'homme est entre autres « quelqu'un qui a un métier en mains » :

> Ainsi on dirait volontiers que le corps est *l'instrument* de l'action. Je me *sers* de ma main pour écrire, pour prendre. Je prends « avec » ma main, au moyen de ma main. Et pourtant cette assimilation de l'organe à l'instrument est fautive. L'instrument est ce qui prolonge l'organe, il est hors du corps ; il figure une médiation matérielle et non plus organique entre moi et l'action produite. [...] Agir c'est en grande partie travailler avec des instruments. Quelqu'un qui sait se servir de ses mains, c'est quelqu'un qui sait manier des outils, qui a un métier en mains[10].

Le corps[11] est un instrument d'action. Grâce au corps, je peux m'ouvrir au monde, me dépasser. Il peut participer aux événements extérieurs, en transgressant sa condition charnelle. Le corps est le médiateur entre le moi et le monde : « Si l'agir se termine non dans le corps mais dans le monde, que signifie le corps dans l'agir ? […] C'est par un mouvement de reflux de l'attention que je remarque mon corps et que je constitue son sens original: *le corps est non l'objet de l'agir mais*

---

[8] Le caractère de la métonymie est pareil que celui de la métaphore, parce que toutes les deux figures rhétoriques ne concernent pas seulement la langue, mais constituent la partie de notre expérience quotidienne – elles sont présentes aussi bien dans notre parlure, que dans notre raisonnement et action. (Voir G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit*., pp. 58-63).

[9] *Ibidem*, p. 59. Voir aussi J. Świątek, *W świecie powszechnej metafory. Metafora językowa*, Kraków, Polska Akademia Nauk, 1998, p. 59.

[10] P. Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1988, p. 198.

[11] Afin de déterminer le corps humain, Ricœur utilise les substantifs suivants : en majorité des cas le mot *corps* (m.) dont la signification est « le corps matériel », mais aussi le substantif : chair (f) – « le corps vivant » et carcasse (f) – « le corps humain ».

son organe »[12], ou encore : « Nous disions plus haut que l'agir *traverse* le corps : c'est cette *médiation* originale de l'organe qui était ainsi désignée »[13].

> Ricœur souligne que « le corps est le premier révélateur de valeurs » et le cogito (acte de la conscience) est « incarné » : « Le premier indéductible c'est le corps comme existant, c'est la vie comme valeur. Repère de tous les existants, il est le premier révélateur de valeurs. Le passage de la logique analytique à la dialectique synthétique ne peut combler l'écart qui sépare l'affirmation pure de soi de cette anxiété existante par laquelle le pain et le vin sont originairement bons. Le mystère du cogito incarné lie le vouloir à cette première couche de valeurs par laquelle la motivation commence »[14].

De plus, s'exprimant sur le corps humain Ricœur utilise plusieurs fois les expressions suivantes : *le corps propre*[15] et *mon corps*. Le philosophe personnifie le corps, parce que « mon corps » « me surprend », « m'échappe » ou « me déçoit » comme un autre homme. Le choix ricœurien de la personnification peut indiquer le fait que le corps humain est le plus à moi de toutes les choses et que je peux effectuer « une introspection » grâce à la sphère affective (je ressens mon propre corps). Afin de le ressentir, l'homme se dépasse, prend la position de l'observateur.

Dans ce besoin naturel de franchir ses propres limites par l'homme, le corps humain peut en même temps aider et déranger. Mon corps est donc conceptualisé comme « dépendant de moi » et « indépendant de moi » :

> « L'aliénation de mon propre corps a abattu les frontières qui séparaient la décision du vœu. La possibilité de cette confusion est inscrite dans la condition corporelle elle-même : mon corps a toujours de quoi me surprendre, m'échapper et me décevoir ; il est à la frontière des choses qui ne dépendent pas de moi, comme la santé, la fortune et le beau temps, et des choses qui dépendent de moi, comme le jugement pur »[16].

Ricœur souligne que : « Cette note d'existence, c'est mon corps qui l'introduit ; il est le premier existant, ingénérable, *involontaire*. Ainsi, soudain, s'anime le rapport tout abstrait du vouloir à ses motifs ; la parenthèse qui protégeait la description pure est levée ; le "je suis" ou "j'existe" déborde infiniment le "je pense" »[17].

Dans des fragments ci-dessous, Ricœur accentue la valeur négative du corps sous la figure de « l'involontaire » par le fait de le ramener au niveau de la pierre et aux créatures inférieures que l'homme : les plantes et les animaux : « C'est cette opacité de l'affectivité qui nous invite à chercher dans l'objectivation du besoin et de l'existence corporelle la lumière que le cogito se refuse à lui-même. Tout nous invite à traiter la vie involontaire comme un objet, au même titre que les pierres, les

---

[12] P. Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, *op. cit.*, p. 198.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*, p. 90.

[15] La notion de *corps propre* est empruntée d'Edmund Husserl.

[16] P. Ricœur, *op. cit.*, p. 46.

[17] *Ibidem*, p. 82.

plantes et les animaux »[18]. Ou encore : « Or le lien que le besoin institue entre mon corps et les choses confirme cette tentation ; me nourrir c'est me situer au degré de réalité des choses dont je dépends ; en même temps que je les transforme en moi-même, elles m'attirent sur le plan des objets et m'insèrent dans les grands cycles de la nature – cycles de l'eau, du carbone, de l'azote, etc. »[19].

Le corps-objet et le corps-sujet

Dans le texte *Le volontaire et l'involontaire*, le corps est présenté comme duel : le corps-objet et estimé péjorativement, cependant, le corps-sujet – positivement (*cogito incarné*) : « Dès lors le problème se pose des rapports, non de deux réalités, conscience et corps, mais de deux univers du discours, de deux points de vue sur le même corps, considéré alternativement comme corps propre inhérent à son cogito et comme corps-objet, offert parmi les autres objets. Le rapport de diagnostic exprime cette rencontre de deux univers du discours »[20].

Le corps-sujet est vu « de l'intérieur » (est ressenti). Pourtant, le corps-objet – « de l'extérieur » (grâce à la vue). Le corps-sujet est dans le monde matériel parmi d'autres corps, tandis que notre propre corps constitue le centre de la perspective sur le monde spatial dans lequel les autres corps bougent. Ce qu'il faut souligner, c'est qu'aussi bien le corps-sujet que le corps-objet constituent l'unité du moi-corps. La différence ne concerne que leur orientation : vers le dedans (de mon corps) ou vers le dehors (de mon corps) :

> Quelques explications sont nécessaires ici pour préciser ce qu'il faut entendre par corps-sujet et en général par Cogito en première personne. L'opposition du corps-sujet et du corps-objet ne coïncide nullement avec l'opposition de deux directions du regard : vers moi, un tel, unique, et les autres corps, hors de moi. Il s'agit de façon plus complexe, de l'opposition de deux attitudes qui toutes les deux peuvent recourir à intro-spection ou à l'extro-spection, mais dans des mentalités différentes[21].

Ricœur personnifie « mon corps » et le compare à la deuxième personne autonome avec laquelle il parle et enfin, il affirme que ce n'est pas une autre personne, mais la « dualité en première personne » : « De plus, la décision peut être considérée comme un ordre que je me donne, dès que mon corps prend à mes yeux non plus l'anonymat d'une force étrangère mais l'autonomie d'une personne qui a ses propres intentions et sa propre initiative ; alors je dialogue avec lui ; il est devenu la deuxième personne : "Tu trembles, vieille carcasse, mais si tu savais ..." »[22].

---

[18] *Ibidem*, p. 83.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*, p. 84-85.

[21] *Ibidem*, p. 13.

[22] *Ibidem*, p. 46.

La caractéristique du corps humain

Suite à l'analyse du texte ricœurien *Le volontaire et l'involontaire*, il s'est avéré que la grandeur de l'homme consiste en la conscience d'incommodité du corps humain. Étant donné que notre corps subit des douleurs, des faiblesses, des besoins, des manques, des plaisirs, des joies ou des jouissances, l'homme a appris à le contrôler, à le diriger, à lui imposer sa volonté[23]. Dans cette tentative de dépassement de soi-même par l'homme, d'un côté, le corps nous empêche de continuer nos actions (p.ex. pendant la maladie), d'un autre, il nous permet de percevoir l'entourage suite aux sensations auditives, visuelles, olfactives et tactiles. L'attribut de l'homme est sa « sagesse », puisqu'il est capable « d'affronter ses besoins » et « de les sacrifier » : « [...] Notre sagesse est pour une bonne part au *carrefour* de notre volonté et de nos besoins. L'homme est homme par son pouvoir d'affronter ses besoins et parfois de les sacrifier. Or cela doit être [...] inscrit dans la nature même du besoin. Si je ne suis pas maître du besoin comme manque, je peux le repousser comme raison d'agir. C'est dans cette épreuve extrême que l'homme montre son humanité »[24].

La force de l'homme consiste en la capacité de « la non-satisfaction des besoins ». Le besoin est « la spontanéité primordiale du corps » et reflète les valeurs :

> L'homme peut choisir entre sa faim *et* autre chose. La non-satisfaction des besoins peut non seulement être acceptée mais systématiquement choisie : tel qui eut sans cesse le choix entre une dénonciation et un morceau de pain préféra l'honneur à la vie ; et Gandhi choisit de ne pas manger, pour fléchir son adversaire. La grève de la faim est sans doute l'expérience rare qui révèle la nature vraiment humaine de nos besoins comme, en un certain sens, la chasteté (monacale ou autre) constitue la sexualité en sexualité humaine. Ces situations extrêmes sont fondamentales pour une psychologie de l'involontaire. Le besoin peut donc être un motif *parmi* d'autres.
>
> Mais l'adhérence du besoin à l'existence corporelle la plus ingénérable ne peut en faire un motif *comme* les autres. Il est la spontanéité primordiale du corps. [...] Par le besoin des valeurs *apparaissent* sans que le moi, en tant que générateur d'actes, les ait posées : le pain est bon, le vin est bon[25].

Présentons maintenant quelques extraits du texte ricœurien reflétant la caractéristique du corps sous la forme de : l'impuissance et la douleur, la douleur et le plaisir, la jouissance, les manques et les besoins.

Impuissance et douleur du corps :

> C'est pourquoi la maîtrise du corps dans la douleur n'a plus le même sens que la maîtrise du corps dans le besoin : le même homme qui peut faire la grève de la faim ne peut s'empêcher de hurler si on le torture. [...]

---

[23] Les besoins et les plaisirs du corps ont été accentués par Ricœur dans le sous-chapitre du deuxième chapitre de la première partie de *Le volontaire et l'involontaire* intitulé *Le besoin et le plaisir* (voir *Ibidem*, p. 85).

[24] *Ibidem*, p. 89.

[25] *Ibidem*, p. 90.

L'homme y est moins vaincu que brisé. L'homme torturé n'est pas vraiment responsable de son hurlement. En ce sens il faut dire que la douleur *subie* n'est pas un motif ou un contre-motif du vouloir[26].

Douleur et plaisir :

Cette hétérogénéité profonde du plaisir et de la douleur est essentielle à une psychologie de la volonté : car bien que contraires, ces deux motifs restent incomparables ; le plaisir a son propre contraire qui est la privation ; la douleur a son propre contraire qui est le zéro de douleur : c'est pourquoi je puis éprouver en même temps le plaisir et la douleur : – qui n'a joui d'un bon repas ou d'un spectacle agréable en souffrant d'un furoncle, d'un mal de dent ou d'un cor au pied ? Le plaisir et la douleur ne sont pas des contraires à l'intérieur du même couple affectif homogène[27].

Jouissance du corps :

[La jouissance] est toujours relative à une fonction satisfaite à laquelle je puis m'opposer comme tout : je peux me distinguer de ma jouissance, prendre du recul par partie du corps, mais comme corps et vie ; je peux m'opposer comme être à moi-même vivant et sentant. Tandis que la joie est inhérente au jugement même que je peux porter sur jouissance et douleur. Je puis souffrir moralement d'un plaisir que je me reproche, recevoir de la joie en dépit de la douleur que je souffre dans mon corps. La joie et la tristesse m'affectent comme être en tant que j'ai plus ou moins de perfection[28].

Manques et besoins du corps :

Le besoin souligne ainsi l'ambiguïté essentielle du corps : le sentir l'intègre à la subjectivité, mais il est notre intimité livrée en spectacle, offerte, exposée parmi les choses et exposée aux choses ; là est la tentation du naturalisme, l'invitation à affranchir l'expérience du corps de son indice personnel et à traiter le corps comme les autres objets[29].

Dans le langage de Ricœur, « le manque » est conceptualisé en tant que « le mot » (métaphore conceptuelle LE MANQUE EST LE MOT). La métaphore L'HOMME EST LE MANQUE est profilée sur les deux sphères : physique : « j'ai faim », donc « je suis manque/absence de nourriture » et psychique : « le manque d'autre homme » (le profil de relation : L'HOMME DANS LA RELATION AVEC LES AUTRES), ce qui a été accentué dans des fragments suivants : « Le manque dont je souffre, que je souffre, a un contour, comme le mot que j'ai sur le bout de la langue et que je reconnaîtrai quand, après avoir écarté les mots qui ne conviennent pas à ce manque, je rencontrerai celui qui remplit le creux de ma requête »[30] ; « Quand j'ai

[26] *Ibidem*, p. 102.

[27] *Ibidem*, p. 105.

[28] *Ibidem*, p. 245.

[29] *Ibidem*, pp. 83-84.

[30] *Ibidem*, p. 86.

faim, je suis absence de ... impulsion vers ... [...] » et encore : « Cette imperfection du vouloir est parfois douloureusement ressentie ; j'y pressens comme une perte de moi-même ; je m'angoisse de n'être point encore, faute d'être un. Dans l'hésitation je suis plusieurs, je ne suis pas »[31].

En résumant, l'image linguistique de l'homme en tant que le corps exprimée sous la forme de la métonymie L'HOMME EST LE CORPS, incarne divers contenus parmi lesquels nous pouvons distinguer entre autres : le corps comme le médiateur entre le moi et le monde extérieur, la conceptualisation de l'homme en tant que les parties du corps (l'instrument de l'action), le corps comme le premier révélateur de valeurs (*cogito incarné*). La métonymie ricœurienne L'HOMME EST LE CORPS est constituée également des composants suivants: L'HOMME EST LE CORPS PROPRE, L'HOMME EST « MON CORPS », L'HOMME EST LE CORPS-OBJET et L'HOMME EST LE CORPS-SUJET.

De la présente étude surgit une image de l'homme dont le besoin primordial est de se surmonter et se dominer afin de se mieux connaître et, en même temps, de profiter de la condition charnelle naturelle pour pouvoir comprendre le monde extérieur. Seule la nature humaine, l'unité du corps et de l'âme (l'expression employée par Ricœur « moi-corps » est visée contre le dualisme de l'âme et du corps de Descartes et accentue l'unité inséparable de ces deux éléments : *cogito incarné*), la réhabilitation du corps humain permettent à l'homme de dépasser sa condition humaine et de se lever au-dessus de soi-même.

[31] *Ibidem*, p. 131.

Literaport
REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ
Université de Varsovie

La Disparition de la langue française d'Assia Djebar et le désir de transgression

La Disparition de la langue française [The Disappearance of the French language] *by Assia Djebar and the desire of transgression*

Abstract: The present paper focuses on the desire of transgression manifest in the novel *La Disparition de la langue française* [*The Disappearance of the French language*] by Assia Djebar. The book describes the story of a man who, after 20 years spent in France, comes back to his homeland looking for his identity. Unfortunately, Algeria that he sees differs from the country of his dreams. He does not manage to forget his French girlfriend nor to find his past. He changes after having met Nadjia, an Algerian woman with whom he spends a few voluptuous nights. This experience helps him to partially transgress his traumatic past and himself. However, the transgression seems to be incomplete: one day the protagonist disappears in a dangerous region of Algeria. Is it the final transgression bringing a complete reconciliation to the man?

Keywords: Djebar, identity, transgression, language, Algeria, postcolonial

La Disparition de la langue française n'est pas un texte typique d'Assia Djebar. Bien que la thématique englobe toujours « une identité algérienne, multiple et brisée, marquées par les traumatismes »[1], c'est pour la première fois que l'homme devient le personnage principal du roman djebarien. Quitté par sa compagne française, Berkane, un Algérien vivant depuis une vingtaine d'années en France, décide de

[1] B. Schuchardt, « Manifestation d'une esthétique interstitielle dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar », [in] W. Ashold, M. Calle-Gruber, D. Combre (dir.), *Assia Djebar. Littérature et transmission*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 366.

revenir dans son pays natal. Djebar multiplie les narrateurs et les points de vue[2]. De ce collage narratif, qui « fait écho à l'ambivalence vécue par le personnage »[3], émerge l'histoire d'un quinquagénaire à la recherche de lui-même, de sa langue et de sa place dans le monde. Les trois parties du roman, *Le retour*, *L'amour, l'écriture* et *La disparition*, mettent en scène un personnage profondément marqué par l'histoire de son pays, mais aussi hanté par le désir de transgression.

Le sens latin du mot *transgression* nous permet de l'attacher non seulement à l'infraction, violation d'une loi ou d'une règle, mais aussi à l'action « de traverser, de franchir »[4]. Sous l'influence de la rupture avec sa compagne, Berkane essaie de traverser son passé, de se transgresser en quelque sorte. Pour ce faire, il revient au pays, assez mouvementé dans les années 1990, cherche à retrouver les lieux du passé et à écrire « son roman de formation ». Pourtant, ce n'est que l'arrivée de « la visiteuse », Nadjia, symbolisant la vieille Algérie, qui contribue à une transgression partiellement réussie[5]. Le plaisir des sens éprouvé dans les bras de la femme laisse Berkane écrire un fragment du roman autobiographique décrivant, entre autres, les tortures subies dans les années 1950. Le retour à ces moments durs ne mène pas pourtant à la transgression complète et, en conséquence, à la redéfinition de soi. Selon la dernière partie du roman, Berkane disparaît lors d'un voyage dans une région dangereuse de l'Algérie. Arrive-t-il ainsi à l'état suprême de la transgression par la mort ?

Le présent article a pour but d'examiner le désir de transgression très manifeste, à notre avis, dans le roman tout entier. Nous essaierons de tracer les moments-clés de différentes transgressions subies par Berkane pour pouvoir répondre à la question ce qui l'a poussé à chercher à se transgresser et comment ce désir de transgression s'inscrit dans l'esthétique postcoloniale.

La transgression du quotidien

« Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays… »[6], dit Berkane-narrateur juste au début du roman. Puis, il s'avère que ce jour de retour se prolonge et qu'il est difficile pour l'homme de préciser combien de temps il a déjà passé dans une villa vide au bord de la mer. Le narrateur hétérodiégétique apporte des précisions sur le

---

[2] Il serait aussi intéressant d'analyser en termes de transgression la forme narrative employée par Djebar dans son roman.

[3] C. Bossuet, « *Est-ce que la partie, c'est l'endroit où l'on n'est pas… ?* », *La Plume francophone*, 2009, en ligne, http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-35157269.html (page consultée le 23 février 2015).

[4] *Cf.* L. Quicherat, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1910, p. 1417.

[5] *Cf.* Béatrice Schuchardt souligne l'inspiration possible de *Nadja* de Breton. *Cf.* B. Schuchardt, *op. cit.*, p. 368.

[6] A. Djebar, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 13.

caractère du personnage dans le chapitre suivant : apparemment, pendant une vingtaine d'années, Berkane a mené une vie stable et tranquille en banlieue parisienne, dirigeant un service administratif à la caisse de Sécurité sociale et se rencontrant avec une jeune femme adorée, Marise. L'amour, les discussions, les vacances passées ensemble, tout cela crée l'image d'un petit bonheur qui se brise le jour où Marise annonce à Berkane la fin de leur relation. Deux semaines après la rupture, le voilà se réveiller un matin, téléphoner à son directeur pour se déclarer grippé et sortir de la maison. Il se met à errer sans but à Paris, prendre un bus jusqu'au terminus et puis un autre bus dans un autre sens. Il finit par s'immobiliser sur un quais de la Seine, « le silence l'envahit » : « Un désert de pierre en lui : ou plutôt, peu à peu surgissant, l'image d'un mur haut, en briques bien serrées, de couleur ocre sale, cette muraille devant ses yeux, surgissant pour lui barrer tout horizon »[7].

C'est pour la première fois que le besoin de transgression, tout à fait physique, apparaît dans le texte. Berkane voudrait sans doute dépasser le mur, s'en libérer[8]. À cette hallucination bizarre s'ajoute une autre : il entend sa mère chanter. Le mot « mère », *yemma*, évoquant souvent pour les Arabes l'enfance, ne se laisse pas oublier[9]. Il rappelle aussi « le caractère ineffaçable de la langue comme empreinte et marquage généalogique, symbolique, culturel, affectif »[10]. Berkane se met à entendre la voix de sa mère, son accent. La mère, la famille, « le lieu de refuge et de la culture et de l'identité »[11], commencent à persécuter le héros. Deux mois se passent « dans cette solitude hantée par des ombres » et puis il va voir le chef du personnel et prend sa retraite anticipée pour revenir au pays, pour se remettre à écrire, profiter de la mer et du silence, comme il l'explique à ses collègues abasourdis.

En écoutant sa voix intérieure qui le fait renoncer à la vie confortable qu'il mène en France, Berkane semble aller contre le bon sens, « transgresse la raison ». L'Algérie des années 1990 devient un lieu dangereux, spécialement pour ceux qui viennent de France et parlent trop volontiers français. Pourtant Berkane y revient pour retrouver le sens perdu de son existence, pour oublier Marise, pour retrouver l'arabe que l'image de sa mère lui a rappelé, récupérer les souvenirs égarés de son enfance, pour écrire, enfin.

Y réussit-il ? Cette première transgression, la transgression du quotidien, de la vie confortable en France n'apporte que des déceptions. Berkane n'arrive pas à oublier Marise. Juste au contraire, il ressent encore plus douloureusement son

---

[7] *Ibidem*, p. 17.

[8] La fin du roman et la description du centre de détention nous laisse croire que cette vision fait référence à ce mur et à cette étape de sa vie.

[9] S. A. Khodja, « Écritures d'urgence de femmes algériennes », [in] *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 9, 1999, pp. 6-7.

[10] M. Paulin, « Langue maternelle et langue d'écriture », [in] *Hommes et migrations*, n° 1288, 2010, p. 124.

[11] A. Chaouati, « Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar. L'homme et la femme en Algérie », [in] *Dialogue*, vol. 3, n° 185, 2009, p. 46.

absence et commence à lui écrire les lettres qu'il n'envoie pas, mais où il lui parle de sa nouvelle vie, de sa recherche désespérée du passé et du désir du corps de son ancienne amante. Selon Ana de Medeiros, ces lettres prolongent la relation dont Berkane accepte difficilement la fin[12]. Il ne retrouve pas l'arabe de sa mère, non plus. Certes, il entre en amitié avec un jeune pêcheur, Rachid, et un épicier, Hamid, avec qui il joue aux dominos, mais il trouve les accents entendus bizarres et continue à écrire en français. De plus, son pays est entièrement différent de celui qu'il a quitté. « Pour se retrouver avec lui-même il lui faut se réapproprier les odeurs, les sons, et les bruits dans un pays qu'il ne reconnaît plus »[13]. Lorsqu'il se rend à Alger, on le prend pour un étranger et on veut lui voler son sac. Cette mésaventure gagne une valeur symbolique. Dès qu'il transgresse le seuil de sa ville, l'Algérie au lieu de l'accueillir l'agresse. Ce n'est pas le pays amical, le pays-mère que Berkane voyait dans ses rêves : « ma Casbah j'y retourne, j'y reviens pour revivre, mon cœur y bat, je désirerais y dormir, toujours dedans pour me souvenir, toujours dehors pour courir, oui, hier, aujourd'hui, en ce jour comme toujours, même si je suis ailleurs, je suis ici… »[14]. La Casbah réelle a entièrement changé, les endroits de son enfance « se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste ! »[15].

« Je suis définitivement en perte », écrit-il dans une lettre à Marise. Seloua Luste Boulbina souligne que le retour au pays postcolonial finit toujours par une déception. La partie n'est jamais comme elle l'était[16]. Berkane arrive au pays « à la recherche des repères fondateurs »[17] qu'il ne retrouve pas : « Je plonge dans le silence », dit-t-il, « comme une veuve des temps anciens qui doit traverser quarante jours dans le noir ou dans la méditation »[18]. Le silence est souvent « l'euphémisme et la manière de ne pas nommer les choses par leurs noms »[19], ce silence veut dire l'échec.

La déception née de la rupture avec Marise a plongé Berkane dans la solitude, celle causée par la vue de sa Casbah, « son navire », le noie dans le silence. La transgression n'est pas réussie. La première partie du roman finit par le souvenir de la mort de l'oncle Tchaida, ancien boxeur, coiffeur de génie et toxicomane, qui est venu

---

[12] A. de Medeiros, « The Language of Exile : Haunting Desires in Djerba's *La Disparition de la langue française* », [in] P. Allatson, J. McCormack (dir.), *Exile Cultures, Misplaced Identities*, New York, Rodopi, 2008, p. 147.

[13] N. Redouane, « La Disparition de la langue française by Assia Djebar », [in] *The French Review*, vol. 79, n° 1, 2005, p. 199.

[14] A. Djebar, *op. cit.*, p. 64.

[15] *Ibidem*, p. 66.

[16] S. Luste Boulbina, « Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence », [in] *Rue Descartes*, vol. 4, n° 58, 2007, p. 17.

[17] M. Mathieu-Job, « Comment les écrivains algériens francophones lisent-ils Camus ? », [in] *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 4, 2013, p. 901.

[18] A. Djebar, *op. cit.*, p. 68.

[19] S. Luste Boulbina, *op. cit.*, p. 14.

à la maison familiale de Berkane en hiver 1957 pour faire ses adieux et puis en est sorti malgré le couvre-feu. La famille ne le prenait pas au sérieux avant d'entendre dans la rue une rafale de mitraillettes. Tchaida ne s'est pas arrêté à la demande des soldats. Cet acte ressemblant étrangement au suicide, cette mort voulue est aussi, paraît-il, une certaine transgression, bien appréciée par Berkane qui ressent soudain une affinité étrange avec son oncle.

La transgression du tabou

L'amour, l'écriture, la deuxième partie du roman, constitue sa partie-clé. La transgression y semble au moins partiellement réussie. Le premier chapitre, intitulé *La visiteuse*, met Berkane en face d'une femme, Nadjia, la connaissance de son frère. Une conversation banale de deux inconnus change en une confession douloureuse où Nadjia raconte à Berkane la mort de son grand-père tué par le FLN en 1957. L'événement qui a bouleversé la vie de la famille toute entière marque à jamais une fillette de deux ans qui durant sa vie adulte fuit l'Algérie pour oublier le sang de son grand-père.

La confession crée l'ambiance d'intimité qui mène à un acte sexuel, l'acte accompagné de la conversation en arabe, la seule chose que Berkane manquait dans sa relation avec Marise. Cet usage de l'arabe peut « faire figure de retour aux sources et de reconstruction »[20]. Nadjia symbolise la vieille Algérie que Berkane a tout le temps cherchée. « La fascination introduit la transgression »[21]. Le matin, Berkane se réveille transformé : « "Écrire", me dis-je ! / J'ai écarté de la main les lettres pour Marise, non envoyées. / "Écrire pour moi", décidai-je et la voix de la visiteuse de la veille m'a absorbé longtemps. J'ai pensé : "Pour la décrire, la réentendre dans le silence de cette chambre – qu'elle a emplie, cette nuit de ses râles !" / "Écrire enfin, mais pour moi seul !" »[22].

Nadjia brise la solitude et le silence dans lesquels Berkane plongeait auparavant. Il n'a plus besoin d'écrire à Marisa, il veut décrire la nouvelle femme, la femme de son pays, la femme comme lui, sa sœur, comme il continue à l'appeler. Paulin parle d'« une relation quasi incestueuse avec la langue »[23]. En fait, la langue et les origines partagées avec Nadjia, font penser à l'inceste. Selon Chaouati, les femmes arabes ne voulaient jamais marier les hommes avec qui elles étaient élevées, les hommes du même quartier. Elles voulaient quelqu'un venu de l'extérieur, un ennemi[24].

---

[20] M. Paulin, *op. cit.*, p. 121.

[21] G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 76.

[22] A. Djebar, *op. cit.*, p. 103.

[23] M. Paulin, *op. cit.*, p. 124.

[24] A. Chaouati, *op. cit.*, pp. 46-48.

Dans le cas de Berkane et Nadjia cette règle est violée, l'homme fait l'amour avec la femme qu'il nomme sa sœur, qu'il a l'impression de connaître depuis toujours. L'inceste présumé explique l'impossibilité de continuer cette relation. Même si les deux amoureux reconnaissent le caractère exceptionnel de leur union, ils ne font rien pour essayer de la prolonger. Nadjia veut revoir son amant dans plusieurs ans seulement : « Dans dix ans, dans quinze ans, je serai presque vieille. Je fais un vœu : je voudrais vivre avec toi dans la maison de Mma Rekia »[25]. Vieille, Nadjia ne sera plus féconde, la transgression du tabou de l'inceste sera moins palpable.

La relation avec Nadjia est avant tout physique. Son érotisme s'unit à une autre transgression, celle de la honte ou des conventions. Pour satisfaire sa nouvelle amante, Berkane ne s'arrête devant aucune pratique sexuelle : « je m'étouffe presque contre ses reins, je la tourne, la retourne […] je la parcours entièrement de ma langue, moi buvant cette femme dans tous ses creux et ses interstices, encore et encore… »[26]. Le désir physique transgresse aussi la barrière de la douleur aboutissant à ce qu'on peut comparer à la *petite mort* : « m'approcher de toi, sous ta peau, te marquer, te tatouer dans l'invisible de tes entrailles, ma sœur ma cruelle, toute volupté lucide est chirurgie, même si «je te fais mal», j'entends ta plainte, elle me laboure de même, exhale derechef ce soupir qui n'est ni douleur ni hantise, mais demande infinie, mais prière inlassable, […] nous allons à la dérive, dans une navigation de hasard […] dans un désert blanc… »[27].

L'amour physique apporte l'oubli et la libération, mais la disparition de l'amante y met fin. Après le départ de Nadjia, n'ayant pas son adresse pour pouvoir lui écrire des lettres (comme à Marise), Berkane compose des stances pour elle. Il commence aussi à tenir un journal intime. Chez Djebar l'écriture est toujours une réponse, une réaction, mais aussi souvent un cri[28], ici c'est un cri de douleur après la seconde rupture.

Enfin, Berkane se met à écrire son roman : « Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis. J'écris en terre d'enfance et pour une amante perdue. Ressusciter ce que j'avais éteint en moi, durant le si long exil. J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même, trop longtemps, en France »[29]. Pour Assia Djebar l'écriture en français est la recherche et la guérison, « la recherche tendue vers soi »[30]. Berkane continue donc à se chercher. Il sait déjà que la vie qu'il menait en France, cette vie confortable avec Marise, la Française, n'était pas une vraie vie. En Algérie, avec une Algérienne, sa sœur, il arrive à entrevoir son être réel.

---

[25] A. Djebar, *op. cit.*, p. 124.

[26] *Ibidem*, p. 104. Selon Bataille, l'animalité ou la bestialité s'attachent souvent à l'érotisme qui s'unit, à son tour, à la transgression. *Cf.* G. Bataille, *op. cit.*, pp. 104-107.

[27] A. Djebar, *op. cit.*, p. 109.

[28] *Cf.* S. A. Khodja, *op. cit.*, p. 3.

[29] A. Djebar, *op. cit.*, p. 134.

[30] S. Luste Boulbina, *op. cit.*, p. 22.

Berkane écrit son roman aussi pour que Nadjia puisse lire son livre et qu'elle accélère son retour. Il la voit déjà revenir dans son lit : « Toutes les nuits, inséparables ! Toi, ma Casbah retrouvée »[31]. Nadjia devient donc cette Algérie qu'il est venu chercher et qu'il n'a pas pu pas trouver. Elle est cette nouvelle Casbah, synonyme de la tendresse de sa mère, la nouvelle amante, la sensualité de la *petite mort*.

La transgression de soi

En France, les écrits de Berkane n'ont pas été acceptés par les éditeurs parisiens ni même par « un éditeur renommé de province ». Le retour au pays a été justifié par ce besoin d'écrire, écrire qui veut dire souvent renaître[32]. Pourtant, avant la visite de Nadjia, le protagoniste n'est pas content de ce qu'il rédige. L'arrivée de la femme produit un changement. Il se peut que l'expérience traumatique de la guerre qu'elle lui raconte l'inspire à raconter aussi ce qu'il n'a dit à personne avant, à savoir ses propres expériences de la guerre d'indépendance. Écrire (en français) veut dire « *décoloniser* la langue (française), c'est lui faire porter la charge d'une mémoire, d'une souffrance »[33]. Dans son roman, Berkane décrit ses premières manifestations nationalistes à la Casbah, sa première visite à la maison « pas honnête » et son arrestation. Les tortures deviennent pour le jeune homme une nouvelle initiation. Lorsqu'il crie de douleur, un de ses tortionnaires laisse tomber dans sa bouche un long filet de sable fin qui l'étouffe presque. L'image de « l'offrande du sable fin » le hante dans sa vie adulte et symbolise peut-être cette impossibilité de parler, de retrouver sa langue[34].

Dans son roman, Berkane raconte aussi une autre scène où un détenu refuse de saluer le drapeau français. L'officier se met à le battre alors que le détenu refuse aussi de crier. Frappé sans cesse, son bras pendant « comme tourné à l'envers », l'Algérien ne dit pas un mot. Berkane commente : « Bien plus tard, j'ai fini par voir en ce détenu qu'on frappait l'image de mon peuple tout entier refusant de se plaindre durant toutes ces années. Je ne peux m'empêcher de m'interroger : maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyre va reprendre : les convulsions, la folie, le silence ? Serais-je rentré pour rester, comme autrefois, à regarder : regarder et me déchirer ? »[35]. La décolonisation veut dire « se libérer de l'aliénation que constitue chaque phénomène de domination »[36], et pourtant l'Algérie tombe d'une domination

---

[31] A. Djebar, *op. cit.*, p. 135.

[32] Cf. M. Paulin, *op. cit.*, p. 120.

[33] S. Luste Boulbina, *op. cit.*, p. 24.

[34] Cf. O. Baraboi, « L'Herméneutique de la voix dans l'écriture d'Assia Djebar », [in] *Cincinnati Romance Review*, n° 31, 2011, p. 126.

[35] A. Djebar, *op. cit.*, p. 179-180.

[36] S. Luste Boulbina, *op. cit.*, p.12.

en une autre. Dans les années 1990, les islamistes « ruinent les espoirs de tolérance, de convivialité, d'entente ou de cohabitation »[37]. Un autre auteur algérien en parle : « rien n'a changé, seule nouveauté : le mal se pavane d'une autre façon, il a tombé le masque d'antan, il porte turban et blouson noir et signe son nom à l'envers »[38].

La question dramatique finit le roman de Berkane. Le protagoniste ne parlera plus dans le livre. Grâce aux nouveaux narrateurs, son frère et Marise, on apprend qu'il voulait retrouver les lieux de sa deuxième détention, actuellement région plutôt agitée et entièrement arabophone. Il s'y est rendu pour parler aux gens qui pouvaient encore se rappeler le camp. Il n'en est pas revenu. On a retrouvé seulement sa voiture. Il est suggéré qu'il a été tué par les fondamentalistes.

La disparition de Berkane, est-ce la disparition consciente ? Selon Aimeda, les héros postcoloniaux se recomposent « par le biais de la confrontation du passé »[39], ne se décomposent-ils pas également ? Schuchardt parle d'« un sentiment de désorientation de plus en plus déstabilisant [qui] s'empare [du] protagoniste au fil du roman »[40]. Sa disparition, est-t-elle la dernière transgression, cette fois-ci réussie ?

Avant le départ, Berkane confie à son frère tous ses papiers, « la seule chose de valeur ». Ce qui le pousse à ce voyage, ce sont sans doute son roman et le souvenir du détenu qui refusait de crier. Mais la séparation avec la nouvelle amante n'y joue-t-il pas son rôle ? Il se peut qu'après un moment de détente amoureuse la décomposition identitaire reprend de plus belle. Il ne faut pas oublier non plus le contexte politique. Berkane est conscient de ce qui se passe dans son pays, de plus en plus fanatique. L'acte de Berkane peut répéter celui de son oncle Tchaida. Cet oncle qui n'a pas pu supporter le conflit avec les Français ou qui a choisi la mort pour ne pas devoir affronter son existence de toxicomane. Berkane peut chercher la mort après l'échec de son retour au pays et l'échec de son pays même après l'indépendance. L'immigré reste toujours « l'étrange étranger » vivant « une sorte d'entre-deux »[41]. Peut-être la mort est-ce la dernière transgression réussie qui « ouvre un accès à l'au-delà des limites ordinairement observées »[42], rend à « l'étrange étranger » son unité perdue.

La Disparition de la langue française parle d'« un impossible retour au pays natal »[43], d'une impossible recherche de soi. Dès la séparation avec son amante française, Berkane ne cesse de transgresser des points suivants, celui de sa vie

---

[37] J. Ameida, « *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar : un roman qui pose les questions francophones », [in] *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, vol. 23, n° 2, 2006, p. 373.

[38] B. Sansal, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011, p. 125.

[39] J. Ameida, *op. cit.*, p. 374.

[40] B. Schuchardt, *op. cit.*, p. 372.

[41] M. Harzoune, « Le roman algérien et les "identités meurtrières" », [in] *Hommes et migrations*, n° 1298, 2012, p. 92.

[42] G. Bataille, *op. cit.*, p. 76.

[43] Ch. Selao, « Impossible retour au pays natal », [in] *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 196, 2004, p. 51.

confortable en France, celui de son souvenir raté de la Casbah, de l'expérience sexuelle avec une femme algérienne dont la vie est si pareille à la sienne qu'il voit en elle son double, sa sœur, et celui du souvenir des tortures subies lors de la guerre. Chaque transgression ne semble que partiellement réussie. Même loin de la France, Berkane continue à penser à son ancienne amante (symbolisant la France ?). Le retour lui montre que le monde qu'il espérait revoir au pays n'existe plus, la rencontre avec Nadjia (symbolisant l'Algérie) le marque de la nouvelle langueur après un autre amour impossible et le roman consacré à son adolescence le rend conscient de son impuissance. Le roman porte « sur les pertes et sur les disparitions »[44]. Il n'y a rien de retrouvé.

« Comment être *soi* dans la langue de l'autre ? »[45], demande Bensmaïa dans un article consacré aux écrivains francophones. Peut-être n'est-il pas un hasard que Berkane disparaît dans une région arabophone. Il se peut que ce soit l'immersion définitive dans l'arabe, le retour au drapeau adoré de son enfance, la transgression finale de ce dualisme postcolonial qui entrave la possibilité de se construire une identité stable. Le nom d'écriture choisi par Fatima Zohra-Imalhayene en 1956 a un sens : *djebbar* veut dire *sans compromis*, *ferme* ; *assia* signifie *guérisseur*, *personne qui accompagne et console*[46]. Ses romans sont pensés tels « des contributions littéraires au projet de libération nationale »[47]. Elle montre qu'il faut guérir et se libérer sans compromis. Berkane peut être l'exemple d'une telle guérison sans compromis, du désir de transgression, enfin réussie.

---

[44] *Ibidem*, p. 52.

[45] R. Bensmaïa, « La langue de l'étranger ou la Francophonie barrée », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 37, 2002, p. 67.

[46] Cf. K. Lachman, «The Allure of Counterpoint: History and Reconciliation in the Writing of Edward Saïd and Assia Djebar », [in] *Research in African Literatures*, vol. 41, n° 4, 2010, p. 172.

[47] K. Harchi, « Entre exils, errances et migrations », [in] *Hommes et migrations*, n° 1298, 2012, p. 120.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Simona Jişa
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

La transgression entre recherche de la vérité et punition dans le roman *L'attentat* de Yasmina Khadra

Transgression between the search for truth and punishment in the novel The Attack *by Yasmina Khadra*

Abstract: One of the themes of the novel *The Attack* written by the Algerian writer Yasmina Khadra deals with terrorism, its forms and causes. He invents an Israeli character, of an Arabic origin, who lives in Tel Aviv, and whose wife will prove to be the author of a Kamikaze attack. This unexpected gesture made by the woman who loved and by whom he was loved persuaded him to find out the reasons that forced her to commit this terrorist attack. But the discovery of truth resembles a transgression act, because there are rules, written or not, religious or not, whose rigid or tendentious interpretation doesn't allow nuances. On behalf of these marks (religious and political, generally), any manifestation of violence is acceptable, inclusively assassination. Each step towards the approach to this truth represents a new transgression sanctioned by the others, and punishment doesn't reflect culpability. Thus, a personal tragedy mingles with a historical one, for which, for the time being, there is no solution.

Keywords: transgression, terrorism, truth, culpability, punishment

Argument

La transgression des lois religieuses est, peut-être, l'une des plus difficiles à réaliser, car la foi agit comme une justification autosuffisante. Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait des crimes commis au nom du respect de la foi et des préceptes des livres saints, et cela même à notre époque. Ces dernières années, on pointe souvent le doigt vers l'islamisme et ses formes diverses pour l'accuser de crimes faits au nom de la religion. Une explication simple serait que, par rapport à d'autres religions, les mouvements extrêmises issues de l'islam ne mettent pas sur le premier plan la vie humaine, la mort infligée à l'autre étant acceptable, dans certaines circonstances, ayant l'accord de Dieu.

L'Occident[1] a développé – petit à petit, il est vrai – une certaine vision sur l'Homme, en le mettant, de nos jours, dans une position privilégiée, comme valeur suprême. Il est certain que le dogme chrétien a contribué à la valorisation de l'individu par la figure christique offerte comme modèle ; le Nouveau Testament prône le pardon et la compassion, refuse toute atteinte à la vie humaine (en renforçant le sixième commandement : « Tu ne tueras point ») et donne comme exemple le sacrifice de Jésus. Mais il ne faut pas oublier l'histoire des exagérations et les morts au nom de Dieu, pour ne mentionner que les Croisades pour libérer la Terre Sainte, ou les procès de l'Inquisition. L'histoire du Moyen-Âge comprend beaucoup d'injustices (personnelles ou collectives) faites au nom de Dieu. La Renaissance commence à revaloriser l'individu, mais c'est surtout au niveau idéologique. Le siècle des Lumières tente d'affranchir l'homme de sa condition en lui proposant la voie du savoir. Les guerres s'apparentent de plus en plus à des tueries généralisées, culminant au XX^{e} siècle avec les exterminations des camps nazis et Hiroshima, et leurs innocents morts en masse. Les deux guerres mondiales ont, heureusement, déterminé un changement de vision et un intérêt à éviter les conflits armés.

Mais les décisions politiques de compromis n'ont pas réussi, ces dernières décennies, à arrêter la violence, qui est devenue plutôt ponctuelle, et qui embrasse souvent les formes du *terrorisme*, comme *l'attentat*, à bombe simple ou humaine, ce dernier type étant réalisé par des *kamikazes*.

Dans la psychologie du terrorisme entre non seulement la grande peur devenue *terreur*, mais aussi l'idée d'une *transgression* permise pour des raisons politiques et religieuses, de prendre la vie des autres, même innocents, (femmes, enfants, vieillards) – victimes collatérales. Les services secrets, la police, la sécurité ou autres déclarent avoir déjoués beaucoup d'attentats, mais il y a des coins du monde où les attentats sont entrés dans le mode de vie des gens : le Proche-Orient, l'Afrique.

---

[1] Nous allons comprendre par « Occident » l'Europe et l'Amérique, territoires où le christianisme est la religion dominante.

Il n'est pas étonnant que l'auteur algérien Yasmina Khadra[2] place l'action de son roman *L'attentat* dans le Proche-Orient. Le livre a paru en 2005, il a reçu plusieurs prix[3] et a été porté à l'écran[4] en 2012. Nous analyserons ce texte selon les diverses typologies ou fonctions de la transgression d'après un critère formel (l'action décrite) et un autre idéologique (religieux).

La fonction dramatique de la transgression

Nous entendrons par cette fonction les éléments qui mettent en marche l'action, comprenant le déclenchement de l'action et tous les rebondissements contenus par le fil narratif[5].

L'écrivain algérien invente un personnage israélien, d'origine arabe, vivant à Tel-Aviv. Amine Jaafari est un chirurgien renommé, apprécié par ses amis et collègues, confronté plus d'une fois à des cas d'urgence causés par les attentats à Tel-Aviv. Mais après une nuit passée dans le bloc opératoire à cause d'un nouvel attentat, il est informé que la kamikaze qui a provoqué dix-sept morts est sa femme.

Le choc de cet incipit peut s'expliquer par la cumulation de plusieurs transgressions, liées à la mort : d'abord c'est le fait de tuer des personnes innocentes, acte interdit par les lois civiques et religieuses. L'islam et surtout ses formes extrêmes, permettent de tuer au nom d'Allah, en quelques cas précis et dans le cas concret du djihad par l'épée[6]. Le dramatisme est renforcé par le fait que l'attentat se passe dans un restaurant où des enfants fêtaient un anniversaire, car la mort est intolérable chez les enfants. Ainsi le registre littéraire dominant devient pathétique, l'auteur dénonçant avec les moyens d'une rhétorique discrète la cruauté d'un acte pareil.

L'enquête réalisée par la police israélienne (juive) fait avancer l'action au début, mais ensuite elle doit arrêter ses recherches pour manque de preuves. L'écrivain suggère ainsi que les instruments de cette police sont limités, la population musul-

---

[2] C'est le pseudonyme littéraire utilisé par Mohammed Moulessehoul. Toutes les citations renvoient aux références suivantes : Y. Khadra, *L'attentat*, Paris, Julliard, 2005, et seront désormais marquées dans le texte par l'abréviation *A* suivie du numéro de la page indiqué entre parenthèses.

[3] Le plus important est le Prix des Libraires en 2006.

[4] Il s'agit d'une coproduction franco-belgo-qataro-égyptienne, adaptée et réalisée par Ziad Doueiri. Le film est sorti en 2012. Il a gagné « L'Étoile d'or » au Festival international du film de Marrakech de 2012.

[5] Nous nous sommes inspirée dans le choix de cette fonction des analyses faites par Andrea del Lungo dans *L'incipit romanesque* (1997), texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 2003, chapitre « Fonctions et typologie ».

[6] Nous rappelons que le terme djihad embrasse plusieurs formes : « effort », « lutte », « résistance », ou, ce qui s'applique au roman de Yasmina Khadra, « guerre menée au nom d'un idéal religieux ». Plusieurs contextes obtiennent la permission de déclencher ce djihad armé, et, dans ce roman, les musulmans le font parce que des non-musulmans envahissent une terre musulmane (les Juifs revenus en Israël) et les imams gèrent et imposent les actes de violences.

mane ne collabore pas pour trouver les coupables et les extrémistes ont acquis une technique et un entraînement difficile à contrecarrer.

Un second aspect ressenti comme une transgression est explicable par les caractéristiques de l'attentat : de type kamikaze. Dans la majorité des religions, le suicide est rejeté et puni ; mais le djihad armé a su en faire des *martyrs*. Il s'agit, en fin de compte, d'un renversement de perception : là où l'on voyait comme martyrs les victimes sacrifiées au nom des principes religieux, on assiste à une inversion d'optique, et la kamikaze est perçue par ses frères musulmans comme un exemple à suivre. Transgresser l'interdit en attentant à sa propre vie trouve son excuse dans la vie pleine de bonheur et de reconnaissance divine d'après la mort. C'est une forme de consolation qui justifie cet acte cruel, mais le problème est que ces motivations ne peuvent être ni infirmées ni confirmées par les mortels, ce qui arrange fort bien les choses pour ceux qui y croient.

Un troisième aspect qui se constitue dans un acte de transgression est généré par le fait que c'est une femme qui cause cette tuerie. L'opinion générale est que les femmes sont plus empathiques et la vocation maternelle leur confère un respect plus grand de la vie humaine. Peut-être justement parce qu'elle ne peut pas avoir d'enfants la prive d'une expérience qui aurait éloigné d'elle toute acceptation de participer à un massacre des innocents.

L'action n'avance pourtant pas en transformant le roman en roman policier ou d'espionnage où le coupable est toujours retrouvé par le détective et puni en conséquence. Ce point de départ dramatique (la scène de l'attentat) ne fait pas l'auteur embrasser la voie du Bien qui se sépare du Mal, et qui vainc toujours. Du point de vue génétique, Yasmina Khadra réalise lui aussi une transgression, celle de préférer le genre du thriller, du roman noir. Ainsi, l'action se transforme dans une enquête personnelle réalisée par Amine sur Sahem sa femme, qu'il aimait et qui l'aimait, pour comprendre les mobiles qui ont l'poussée à ce geste terrible. Les actions d'Amine n'ont pas un caractère vindicatif, il ne veut pas se venger contre ceux qui l'ont initiée au terrorisme, il ne veut pas les livrer à la police : il veut tout simplement comprendre pourquoi elle est devenue kamikaze. Finalement, son enquête est plutôt une quête, parcourant plusieurs étapes dans la découverte de la vérité.

La première réaction du mari qui voit le cadavre de sa femme est qu'elle a été une des victimes de l'attentat. Il a du mal à croire à sa culpabilité et il va soutenir son innocence jusqu'au moment où une lettre de Sahem, reçue plus tard, lui demandera pardon. Parmi les hypothèses plausibles il y a celle où sa femme a été séduite et ensuite manipulée par un autre homme, mais à la fin il sera sûr que sa femme l'a aimé, mais aussi que cela n'a pas été suffisant pour l'empêcher de commettre ce geste. Ainsi Amine ne deviendra-t-il jamais un héros justicier. Ses recherches feront de lui plutôt un Orphée qui tentera, tout au long du roman, d'accepter les choix de sa femme et de voir quelle est sa part de culpabilité dans cette histoire, et de comprendre pourquoi l'amour n'a pas suffi à sa femme. Et ses découvertes, faites petit à petit, le plongeront dans l'enfer de plus en plus noir des lois islamistes intégristes, risquant sa

vie dans chaque rencontre, jusqu'au moment où, comme son double mythologique, son corps sera mis en morceaux par un nouvel attentat kamikaze.

La fin du roman est donc circulaire et révélatrice : l'incipit était de fait l'excipit, et la perspective de laquelle la scène de l'attentat est décrite n'appartient pas à une victime anonyme et bientôt morte dans l'attentat de la femme d'Amine, mais à celui-ci. La circularité suggère que le personnage est prisonnier d'un destin implacable. Cette superposition du début et de la fin symbolise en même temps tous les attentats qui ont lieu dans le monde, à l'arrêt desquels on n'a pas trouvé de solution.

Ainsi le roman se termine avec une double transgression : d'abord, ontologiquement, celle de la mort du personnage principal, celui qui, de par son métier de docteur, luttait justement contre la mort, victime du hasard dans un conflit religieux ; et ensuite, esthétiquement, celle du retour du lecteur à la réalité, qui doit, tout seul, revenir de l'œuvre de fiction à la réalité où les choses ne se passent pas différemment, à une différence près : les victimes ne sont plus des êtres de papier, mais bien des êtres de chair, chez qui ne s'applique plus la distanciation fictionnelle et pour qui il n'y a plus moyen de salut.

La fonction religieuse de la transgression

L'écrivain algérien détruit dans ce roman le mythe du citoyen du monde, celui qui trouverait sa maison n'importe où sur notre planète. Il imagine un personnage arabe, naturalisé israélien, vivant à Tel-Aviv, donc sur un territoire juif, mais revendiqué en permanence par les musulmans. Amine n'est pas pratiquant, mais des suspicions planent toujours sur lui de la part des deux religions et peuples.

Être enquêté par la police israélienne dans une affaire si compliquée, s'apparente à un séjour en enfer. C'est comme une chute de son paradis fait de reconnaissance professionnelle et de vie conjugale heureuse. L'enquête de la police côtoie la torture : manque de sommeil, interrogatoire permanent, faim, soif, fatigue, gifles – car la justice humaine se permet parfois de transgresser les droits de l'homme, dans le but de forcer les coupables à avouer leurs crimes. Pourtant, Amine sera aidé par Raveed Ronnen, haut fonctionnaire de la police, ami discret et compréhensif, dont les interventions et les conseils calmeront en partie les frustrations et les colères du docteur.

De retour à la maison (où tout lui rappelle sa femme), il expérimente une autre bolge de l'enfer : après la perquisition de la police, les gens du quartier le considèrent comme coupable et le punissent à leur manière. Pour eux, peu importe la démonstration de l'innocence de quelqu'un si celui-ci, par quelque moyen ou personne interposée, peut être associé avec l'attentat. Et leur vengeance se base sur la violence verbale et physique. Ainsi Amine devient le bouc émissaire des gens qui avaient besoin de trouver un être vivant afin de le punir pour ces crimes, de décharger les péchés de la ville sur un individu :

> « Sale terroriste ! Fumier ! Traître d'Arabe ! » […] Deux barbus nattés me crachent dessus. Des bras me bousculent. « C'est comme ça qu'on dit merci chez vous, sale Arabe ? En mordant la main qui vous tire de la merde ?... » Un jet de salive m'atteint à la figure. Une main me tire par le col de mon peignoir… « Regarde le château que tu occupes, fils de pute. Qu'est-ce qu'il vous faut de plus pour apprendre à dire merci ?... » […] Un coup de pied me foudroie au ventre, un autre me redresse. Mon nez explose, puis mes lèvres. Mes bras ne suffisent pas pour me protéger. Une averse de coups me dégringole dessus, et le sol se dérobe sous moi… (*A,* 64-65).

On voit que la justice publique a encore moins de réticences que celle officielle. Elle s'exerce illégalement, mais reflète nettement les conflits intérieurs insolubles entre les deux religions et peuples. On décèle ici rapidement la haine qui divise la société israélienne en deux camps : les juifs et les musulmans, chacun accusant l'autre de tout. Et l'acte transgressif de la femme est suffisant pour justifier la punition du mari. C'est un exemple de mise en pratique de la loi du Talion. Ce genre de punition réapparaîtra vers la fin du roman, où les membres de la famille d'Amine voient leur maison démolie comme mesure de répression, parce que Wissam, petit-fils du patriarche Omr, s'est jeté avec la voiture pleine d'explosifs sur un poste de contrôle israélien.

À Bethléem, Amine tente de rejoindre le Cheikh Marwan supposé avoir donné la bénédiction à sa femme la veille de l'attentat. Mais il ne peut pas l'approcher et est contrarié par l'image de sa femme devenue une idole de la ville, un martyr digne à suivre. L'imam de la Grande Mosquée lui enjoint de quitter les lieux, car il est indésirable justement parce qu'il ne comprend pas la grandeur du geste de sa femme. Amine est même battu, pour être dissuadé à continuer ses recherches. Devant son entêtement, le cheikh accepte de le rencontrer. Mais les deux ne s'entendent pas : le cheikh soutient que son groupe n'est ni islamiste, ni intégriste, mais qu'il veut récupérer une patrie perdue, idéal pour lequel Sahem est morte, tandis que pour Amine il n'y a que sa femme qui compte. Il s'avère un humaniste qui offre une solution à ces conflits territoriaux, en donnant son exemple de chirurgien qui a choisi de sauver la vie des hommes, peu importe leurs appartenances :

> Nous vivons bien sur la même planète, *mon frère*, sauf que nous ne logeons pas à la même enseigne. Tu as choisi de tuer, j'ai choisi de sauver. Ce qui est l'ennemi pour toi, pour moi est un patient. Je ne suis ni égoïste ni indifférent et j'ai autant d'amour-propre que n'importe qui. Je veux seulement vivre ma part d'existence sans être obligé de puiser dans celle des autres. Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens (*A*, 169).

Pour lui, la religion n'est pas l'alpha et l'oméga de tout, et la vie humaine est placée au-dessus de toute religion où politique territoriale. Comme le cheikh dit ne pas avoir rencontré sa femme, Amine doit poursuivre ses recherches ailleurs.

Dans ces territoires, rester objectif ou équidistant est impossible ; les plus offensifs sont les musulmans, surtout ceux de Palestine qui perçoivent cette impartialité assumée par Amine comme une transgression dans le sens de trahison, de négligence d'une conduite certifiée et exigée au nom d'Allah ; la milice israélienne ne peut

que défendre ce que la politique et la diplomation lui ont accordé : un territoire. Le manque de parti pris d'Amine est inconcevable pour les deux camps :

> Je n'avais pas le temps de m'intéresser aux traumatismes qui sapent les appels réconciliation de deux peuples élus qui ont choisi de faire de la terre bénie de Dieu un champs d'horreur et de colère. Je ne me souviens pas d'avoir applaudi le combat des uns ou condamné celui des autres, leur trouvant toujours à tous une attitude déraisonnable et navrante. Jamais je ne me suis senti impliqué, de quelque manière que ce soit, dans le conflit sanglant qui ne fait, en vérité, qu'opposer à huis clos les souffre-douleur aux boucs émissaires d'une Histoire scélérate toujours prête à récidiver (*A*, 175).

Le personnage est le porte-parole de l'auteur, qui condamne ce genre de violences – des transgressions vectorisées du Mal.

Le prochain arrêt d'Amine est la ville de Janin en Palestine, située en plein conflit armé, et séparé par le Mur du reste du territoire : ce « Mur » dépassé contribue à suggérer la nouvelle transgression à laquelle s'apprête Amine qui recherche, cette fois, son neveu, Abel, celui qui a été le témoin du convertissement de Sahem en militante kamikaze. Janin est une ville en état de siège qui montre les conséquences irréparables des violences armées, topos infernal d'où les principes de vie et de respect de la vie de l'autre ne fonctionnent plus. Amine est nostalgique se rappelant ses années de jeunesse :

> C'était la grande cité tribale de mon enfance. […] À cette époque, Janin me paraissait aussi mystérieuse que Babylone, et j'aimais à prendre ses nattes pour des tapis volants. […] Janin, c'était la ville rêvée des anges délurés, avec ses petites manières de grosse bourgade singeant les grandes villes, sa cohue incessante qui rappelle le souk un jour de ramadan, ses boutiques aux allures de cavernes d'Ali Baba […], ses ruelles parfumées où les galopins évoquaient des princes aux pieds nus (*A*, 218).

Maintenant la ville est une ruine : « Des pâtés de maisons entiers ont été rasés par les tanks et les bulldozers, sinon soufflés à la dynamite. À leur place s'articulent d'effroyables terrains vagues boursouflés de tas d'éboulis et de ferraille arthritique où des colonies de rats ont déployé leur camp en attendant de consolider leur empire » (*A*, 213). Traverser Janin s'apparente à un voyage aux enfers, malgré son guide expérimenté (Jamil, son cousin et ami d'enfance). On dirait que la ville souffre comme un être humain, comme si elle ressortait le corps mutilé d'un énième attentat. La vie est exclue de ces endroits, symboles de la destruction et de la mort, lieu dystopique qui exclut la vie.

À Janin, il est accusé de nouveau de vouloir s'infiltrer auprès des intégristes, de travailler pour les services de sécurité israélienne. On l'enferme pour une semaine, on simule son exécution plusieurs fois ; il est humilié et affamé dans le but de vivre ce que ceux qui ont décidé de lutter contre les sionistes vivent chaque jour, afin de lui apprendre la haine. Le sentiment d'impuissance et l'humiliation sont les mobiles qui poussent aux attentats, lui dit le chef inconnu qui lui donne cette leçon :

> Tous les garçons que tu as vus […] détestent la guerre comme c'est pas possible. Parce que tous les jours, l'un d'eux est emporté à la fleur de l'âge par un tir ennemi. Eux aussi voudraient jouir d'un statut hono-

> rable, être chirurgiens, stars de la chanson, acteurs de cinéma, rouler dans de belles bagnoles et croquer la lune tous les soirs. Le problème, on leur refuse ce rêve […] On cherche à les cantonner dans des ghettos jusqu'à ce qu'ils s'y confondent tout à fait. C'est pour cela qu'ils préfèrent mourir. Quand les rêves sont éconduits, la mort devient l'ultime salut (*A*, 230-231).

C'est la guerre qui cause la guerre, parce qu'elle n'a pas comme interdit, comme tabou, la vie de l'autre. La colère issue des frustrations, des humiliations et des discriminations conduit à la violence et au meurtre. Il n'y a pas d'espérance, pour le moment, car les deux camps comprennent différemment le sens du mot justice, tolérance, acceptation ou courage : une histoire les sépare déjà.

Conclusion

De tous les sens que le mot transgression peut recouvrir, nous nous sommes focalisée, d'une part, sur celui qui voulait dire attenter à la vie de l'autre, et d'autre part, sur les risques impliqués par la recherche de la vérité. La figure de l'Humaniste incarnée par le docteur Amine Jaafari devient étrangère dans un monde où les innocents deviennent des victimes, où les punitions sont immérités, où la mort surgit de partout et la vie humaine compte peu.

En Israël, la religion ne peut pas se comprendre sans la politique, et cela entraîne des discriminations. Ainsi la transgression se « lit » différemment sur ces territoires troubles, en fonction des deux religions et peuples. Pour les juifs, un acte de transgression a une charge politique et antisémite : ne pas respecter les réglementations qui gouvernent l'« État juif » en Palestine mandataire (sur un territoire historiquement et bibliquement juif). Ils veulent préserver leurs droits civiques et ne se servent pas de leur religion comme moyen de défense et argument d'autorité. Pour les musulmans, l'implémentation de cet État juif sur un territoire occupé depuis longtemps par les Arabes est une transgression plutôt religieuse : tout acte pour laver l'offense de la perte du territoire considéré comme sien est justifié par les écritures saintes et giré ainsi par Allah, Mohammed et d'autres « prophètes » de notre temps, devenus, par leurs prêches, des points de repère incontournables.

Toute transgression se solde, dans ce roman, avec une régression et une annihilation, et cela jusqu'à la mort. C'est l'ultime vérité que découvre le personnage principal.

Literaport
Revue annuelle de littérature francophone
Uniwersytet Opolski
№ 2
2015

Thierry Tremblay
Université de Malte

Théologie, athéologie, transgression : Georges Bataille

Theology, atheology, transgression: Georges Bataille

Abstract: The literary and philosophical work of Georges Bataille has been extensively studied in France and in the Anglo-American academia for the past 40 years. Nonetheless, the theological aspects of his work have often been discarded. This paper intends to demonstrate how the notion of *transgression* is deeply rooted in Bataille's (a)-theology, most notably in the concept of *identity* and *beings' integrity*. Focusing on Bataille's texts of the forties, the paper illustrates how subsequent positions held by Bataille are the consequence of a negative onto-theology that opens the subject to the non-knowledge.

Keywords: theology, atheology, God, transgression, identity, limit

> *J'ai espéré la déchirure du ciel (le moment où l'ordonnance intelligible des objets connus – et cependant étrangers – cède la place à une présence qui n'est plus intelligible que pour le cœur). Je l'ai espéré, mais le ciel ne s'est pas ouvert.*
>
> Georges Bataille

L'œuvre de Georges Bataille a été, peut-être plus que tout autre, assujetti à une lecture qui, pour des raisons que l'étude du contexte de sa réception pourrait assez facilement élucider, refuse, voire réfute, les termes avec lesquels il se déploie, et sans lesquels il changerait essentiellement de nature. On peut regretter que ces termes – Dieu, mystique, extase, saint – lui donnent un caractère opaque (ne facilitent pas sa transparence). Faire abstraction de la terminologie bataillienne a cependant des inconvénients méthodologiques majeurs lorsqu'il s'agit de s'efforcer de penser une

pensée qui ne s'articule pas selon les termes habituels de la pensée contemporaine. Plutôt que de *théologie* ou d'*athéologie*, il serait peut-être préférable de parler d'*horizon théologique*.

Par *horizon théologique*, je n'entends assurément pas une croyance en un Dieu, objet ultime d'une transcendance polaire, – mais bien un horizon sans objet, ou plutôt une absence d'objet qui ne se fait connaître qu'en s'ouvrant aux intensités, c'est-à-dire en refusant perpétuellement de se figer en thème. Je rappelle qu'un horizon peut-être devant comme derrière, il ne suffit que de se retourner pour voir. Bataille préfère parler de divin ou de divinité : « Dieu n'est pas la limite de l'homme, mais la limite de l'homme est divine. Autrement dit, l'homme est divin dans l'expérience de ses limites »[1].

Il est peut-être aussi utile de rappeler que le mot *théologie* a été employé bien avant l'ère courante, et que Proclus, en notre ère, a écrit une théologie platonicienne qui n'a rien à voir avec le christianisme. Par théologique, en effet, j'entends tout discours qui dit le nom, qui dit, au moins, la région dans laquelle se prononce le ou les noms divins, de quelque façon que ce soit, pour le célébrer ou pour le nier, pour adorer ou pour souiller, par anaphore ou par prétérition, – pour autant que le divin ou son absence y soient pensés de façon rigoureuse ou vécus plus traditionnellement dans l'évidence.

Il se trouve qu'en Occident des notions telles que l'obscénité et la transgression sont très souvent et très explicitement liées au nom de Dieu, comme si la découverte mythique de notre nudité pourrait être imputable à une chute subite, à une transcendance perdue, à un corps dévoilé. La notion de transgression a été, est et probablement sera liée à une définition qui trace des *limites* (ou qui considère la limite pour l'outrepasser, ou qui pense que la limite ne se trace qu'une fois déjà transgressée).

Afin de résoudre très brièvement cette discussion, il faudrait tout simplement substituer au nom de Dieu, gros thème massif, celui de *divin*, plus fluide, plus vaporeux (plus spirituel) : « Le *divin*, écrit Bataille, est la *souveraineté* de l'homme, sa radicale autonomie en conséquence, une liberté fondamentale qui commence avec le dépassement d'une vénération que l'on continue d'éprouver »[2].

Puisque la pensée de Bataille est, comme toute pensée, une pensée en mouvement, cette petite étude va spécifiquement se concentrer sur la période qui se situe autour de la « Discussion sur le péché », qui a eu lieu chez Marcel Moré le 5 mars 1944, à laquelle assistait Adamov, Blanchot, R.P. Daniélou (qui écrivit une « Contestation »), Gandillac, Klossowski (qui écrivit les « Thèses fondamentales »), Massignon, Paulhan, Sartre, etc. Période féconde, où Bataille écrit *L'expérience intérieure*, *Le Coupable* et *Madame Edwarda*.

Pour Bataille, « Les présuppositions dogmatiques ont donné des limites indues à l'expérience : celui qui sait déjà ne peut aller au-delà d'un horizon connu »[3]. Le

---

[1] G. Bataille, *Le Coupable*, [1944/1961], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2010, p. 161.

[2] G. Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XI, 1988, p. 128.

[3] G. Bataille, *L'expérience intérieure* [1943/1954], Paris, Gallimard, « Tel », 1977, p. 15.

projet de Bataille vise à s'exercer à une expérience de ce qu'il appelle l'*inconnu* et que l'on pourrait appeler l'Ouvert. Il s'agit de s'exposer à la même expérience que le mystique, avec l'objet ultime en moins. Ouvert que le mystique *préméditait* et dont il avait la sereine assurance qu'il serait retrouvé après, après en avoir fait l'expérience folle qu'est l'expérience extatique.

Cette suppression du nom le plus noble, du nom, pour parler de façon franchement thomiste, de la totalité de l'existant, a des conséquences que l'on peut qualifier sans exagérer de considérables, et dont Bataille prend acte.

La configuration mentale de Bataille étant profondément influencée par la métaphysique pérenne, il suit jusqu'au bout la logique de la mort de Dieu, telle qu'elle se déploie de façon « historiale » dans la pensée de Friedrich Wilhelm Nietzsche. « Il m'a semblé que la pensée, écrit-il, avait deux termes : Dieu et le sentiment de l'absence de Dieu [...] »[4]. Le Transcendant, qui s'appelait ordinairement Dieu, est donc supprimé. Ce n'est pas la transcendance qui est abolie, mais bien son objet, ce vers quoi elle tendait et là où pour ainsi dire elle s'annihilerait.

Mais cette suppression du nom et de ce qu'il signifie vient happer le sujet de la suppression. En effet et très fondamentalement, Dieu venait réguler l'intensité de ce qui était le plus intérieur – à savoir l'âme, qui, en son fond ou sa fine pointe, était assimilable à la présence du divin, – en l'articulant avec ce qui était le plus haut, le plus extérieur, le plus transcendant, on voit désormais distinctement de qui ou de quoi il est question.

Alors, si ce qui est le plus haut est supprimé, le sujet de cette suppression se trouve dans une position scabreuse, implose ou explose, il ne peut pas en tout cas faire comme si de rien n'était, *même s'il se trouve confronté* à différents néants (à différentes absences d'objet). C'est donc à cette ouverture de la subjectivité à ce qui l'excède que nous assistons chez Bataille, à cet excès, à cette propulsion dans l'illimité, d'un insoutenable illimité qui se trouve à la fois infiniment dehors et infiniment dedans, – du moins en apparence.

Les choses seraient simples si cet illimité était vécu comme tel par les sujets. Mais Bataille, comme moi, comme toi, comme nous tous, conçoit la subjectivité comme une substance pouvant se saisir soi-même, par soi-même, en soi-même ; pour déployer la puissance de ses actions, il lui est nécessaire de croire que pareilles opérations sont possibles ou, du moins, de faire comme si elles l'étaient[5].

---

[4] G. Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 12.

[5] On trouvera des réflexions semblables chez un Augustin par exemple, pour autant que nous substituons à l'expérience de l'essence de la subjectivité par le sujet la vieille notion d'âme (notion et non concept). Par exemple : « D'où l'âme est-elle tirée, sinon d'elle-même ? Où la placer sous son propre regard, sinon face à elle-même ? Elle ne sera donc plus là où elle était, quand elle ne se voyait pas : si elle était placée ici, c'est qu'elle a été enlevée de là. Mais si pour être vue, elle s'est déplacée, où restera-t-elle pour se voir ? Est-elle comme dédoublée, en sorte qu'elle soit ici et là, ici pour voir, là pour être vue : en soi, sujet voyant, devant soi, objet vu ? », *De la Trinité*, tr. fr. P. Agaësse, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque augustinienne », t. 2, 1995, p. 365 (XIV, VI, 8).

L'identité qui s'articulait entre une âme personnelle – celle qu'il fallait sauver d'une éternité possiblement désagréable – et la divinité omniprésente, omnisciente, toute-puissante, qui donnait aux incohérences de la vie quotidienne leur cohérence, pour peu, bien entendu, que le sujet y mette du sien, y croit, cette identité se voit subitement suspendue.

Bataille assumera ainsi la destructuration du sujet et le restructurera par une dimension *cosmique* : l'économie, qui était divine, sera désormais « à l'échelle de l'univers ». D'où une certaine dose d'humour, qui ne fut peut-être pas assez souvent soulignée : la destruction du sujet entraîne, depuis ce qui en reste, une confrontation de la petite entité excentrée avec l'univers. Voici un sujet détruit et pour ainsi dire *fini* qui ne parle de rien de moins que de l'univers *dans sa totalité*.

Si Dieu n'existe plus, la croyance qui portait vers lui, le mouvement selon lequel l'être aspire de tout son être au néant, sont autant d'expériences réelles. L'objet peut être nié mais le rapport, le premier terme de la relation, lui, est de l'ordre de l'évidence. Bataille *a cru*, et il a porté son être vers ce qu'il a pu croire être, et cet être était rien de moins que l'Être suprême ou le suprêmement existant.

Cette expérience de la croyance – ce mouvement irréfutable vers le moins que rien, ou la *totalité* de l'existant, c'est selon, – commandera les recherches de Bataille sur le sacré. Aussi cette désillusion, qui est à la fois ressaisissement et destruction, porte la trace de l'agressivité, porte la trace de la négativité. Et c'est ici qu'apparaît encore une fois cet extraordinaire paradoxe qu'avait naguère souligné Michel Foucault : Bataille *s'attaque au rien*, en donnant lieu au sacré, et en faisant apparaître les limites formelles de sa transgression.

Nous sommes donc en présence d'un phénomène singulier où ce qui disparaît réapparaît sous une forme avilie. Assez loin de Sade, toutefois, qui maintenait presque toujours les objets imaginaires, les signes qui les disent, pour pratiquer une destruction qui s'apparentait à un effacement de ce qui fut, à la promesse de détruire davantage, à la promesse de ce que les techniciens de la métaphysique appellent la *nolition*, terme qui s'oppose à la volition.

Pour Bataille, la prise en compte du mal, qu'il n'hésite pas d'appeler le péché, ne saurait seulement s'appuyer sur le bien que le mal conteste. Le mal en tant que péché doit être à son tour surmonté, et c'est à ce moment de dépassement que l'on entre dans la nuit « pour accomplir ces violations de l'intégrité de l'être »[6]. Bataille assimile d'ailleurs explicitement le péché à la négativité hégélienne.

Les structures fondamentales de l'ontologie bataillienne étant brièvement décrites, il convient maintenant d'approcher la dimension du péché, de l'érotisme et de la communication ; trois notions, si l'on peut dire, étroitement liées.

Toute la pensée bataillienne de l'érotisme est liée, en fin de compte, à la transgression, au *viol de l'intégrité des êtres* en ouvrant les êtres à la communication d'un

[6] G. Bataille, « Discussion sur le péché », [in] *idem*, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1973 p. 437.

indicible sommet, qui est le « mal nécessaire » d'une littérature sans cesse excédant l'expérience muette qu'elle trahit.

L'intégrité des êtres, qui n'est plus celle à laquelle avait affaire Sade, lequel se maintenait encore dans une onto-théologie de la substance qu'il prélevait sur l'existant, n'est que la conséquence logique d'une pensée divine. Mais toute pensée qui veut s'abstraire de l'absence de limites est sans fondement.

Il s'agit donc, pour Bataille, d'exposer charitablement l'absence de fondement, là même où peut avoir lieu l'expérience de la communication, espace de souveraineté, parce qu'espace sans sujet : « Il faut dire en insistant que la souveraineté est toujours communication, et que la communication, au sens fort, est toujours souveraine »[7].

Ainsi Bataille peut-il atteindre à l'inconnu et au non-savoir indépendamment de toute présupposition dogmatique : la mort de Dieu vient remettre en cause l'*ego* du sujet, ou toute substance subjective qui rendrait possible la cohérence d'un *ego sum*.

C'est ainsi que ce qu'il appellera la *communication* n'est pas le transfert d'un savoir d'une conscience à une autre, mais la rencontre extatique de deux subjectivités désarticulées, hors d'elles-mêmes, dans un espace sans espace ou une temporalité sans temps. Pareille expérience ne peut se faire qu'en vertu d'une extase et ne peut être vécue que dans ce qu'il appelle les « lueurs furtives de la communication » :

> Dépassement infini dans l'oubli, l'extase, l'indifférence, à moi-même, à ce livre : je vois, ce que jamais le discours n'atteignit. Je suis ouvert, brèche béante, à l'inintelligible ciel et tout en moi se précipite, s'accorde dans un désaccord dernier, rupture de tout possible, baiser violent, rapt, perte dans l'entière absence du possible, dans la nuit opaque et morte, toutefois lumière, non moins inconnaissable, aveuglante, que le fond du cœur[8].

Deux moments, en effet, articulent la pensée bataillienne de la communication. Il s'agit premièrement de briser les êtres afin de *communiquer* à partir de cette défaillance de la subjectivité. Nous retrouvons, et c'est moins étrange qu'il ne pourrait paraître à première vue, une pensée à l'œuvre dans la mystique juive : la transcendance ne se donne à penser dans l'immanence qu'à travers les failles, à travers les fissures, à travers les fentes ou les déchirures. Mais, chez Bataille, les failles ne sont plus celles du monde, elles doivent être celles des sujets : « La communication demande un défaut, une "faille" ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui »[9].

Deuxièmement, et c'est le corollaire d'une communication défaillante, il s'agit moins de tenir le langage en suspicion, ou de créer un dispositif de brouillage qui supposerait une intériorisation du sens, ou encore de faire, dans l'écriture même, place au hapax, que d'inquiéter le lecteur, comme, par exemple, dans *L'expérience*

---

[7] G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 239.

[8] G. Bataille, *L'expérience intérieure* [1943/1954], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 74.

[9] G. Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 50.

intérieure par une permutation étonnante des pronoms personnels, passage subit du *je* au *tu*.

La conséquence de cette ouverture violente des êtres, ou, plus exactement, la conséquence de l'ouverture transgressive des étants à leur être, sera une nouvelle compréhension du langage qui les dit – et c'est toute la conception avancée dans la « Discussion sur le péché » qui est ici en jeu. Mais la communication dont il parle n'est pas liée au langage si elle peut l'être avec la littérature : « la communication majeure ne peut se faire qu'à une condition, que nous recourrions au Mal, c'est-à-dire à la violation de l'interdit »[10]. Ainsi, selon Bataille, « La sainteté qui vient aspire au mal »[11].

La suppression divine vient désarticuler le sujet et le vider de sa substance. Bataille est très clair là-dessus. Dans un texte intitulé « L'absence de Dieu », il écrit : « L'ignorance de l'homme qui n'a pas vu Dieu *dans sa gloire* [Bataille souligne] est profonde, mais plus profonde si Dieu ne lui révèle pas qu'IL N'EST PAS. […] Il n'y a ni être ni néant, si mon objet m'atteint jusqu'à l'extase et il n'est nulle affirmation, ni nulle négation, qui ne me semble insensée »[12]. Les conséquences d'une telle sortie niant l'existence de l'objet indicible sont assez paradoxales.

La théologie négative était encore de l'ordre du possible (parce que de l'ordre de l'espoir ou de la foi), l'athéologie de Bataille se trouve d'emblée dans l'impossible, dans ce que l'on appelle parfois une *méontologie*, c'est-à-dire une théorie de la non-existence ou du non-être.

Bataille est dans la même position, dans la même expérience que le mystique, avec l'objet ultime en moins. À cette transcendance sans Objet répond une profondeur sans Cause. Aussi ne faut-il pas trop s'étonner que Hegel apparaisse dans *L'expérience intérieure* puisque, précisément, l'ensemble de l'effort hégélien tendait à faire coïncider une cause subjective avec l'objet absolu, indépendamment d'une transcendance se révélant comme étant le Transcendant.

La théologie négative, avec Denys l'aréopagite, Maître Eckhart ou Jean de la Croix, formulait l'objet de la recherche comme un horizon sans cesse s'éloignant, et le sujet de cette recherche comme point instable devant l'incommensurabilité de cet horizon. En effet, aucun nom ne pouvait dire le divin objet, aucune pensée le comprendre, aucune parole l'atteindre.

Toute recherche était condamnée à dire en creux l'impossibilité du nom dans la multiplicité vainement énumérée de ses attributs. Cette impossibilité, saint Anselme l'exprime bien lorsqu'il avance que la négation dit encore plus que toutes les affirmations, que chaque affirmation se double, se dédouble et se relève à la faveur de ce qui la nie. Aussi Bataille écrira-t-il que « *L'absence de Dieu* est plus grande, elle

---

[10] G. Bataille, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 241.

[11] G. Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 66.

[12] G. Bataille, « L'Absence de Dieu », [in] *idem*, *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.* [*Troisième convoi*, n° 4, mai 1947].

est plus divine que Dieu » et il ajoutera, en bonne logique thomiste « (je ne suis donc plus Moi, mais une *absence de Moi :* j'attendais cet escamotage et maintenant, sans mesure, je suis gai) »[13]. À la désobjectivation du divin répond logiquement une désubjectivation du moi.

Il faut ainsi consentir à des formulations extrêmes, qui touchent parfois au comique. Dans l'expérience d'une transcendance sans objet, Bataille découvre une communication possible entre un pur mouvement de transcendance sans mode et la négativité transgressive sans emploi, c'est-à-dire une sorte de sujet sans sujet, ou d'intériorité sans fond. La transgression est, en un sens, un acte de transcendance, qui vient valider cette transcendance en pure perte.

Chez Bataille, l'expérience érotique réelle est elle-même entendue *spiritualiter*, c'est-à-dire « selon l'esprit » même si elle fait place à ce qu'il faut appeler avec Jean Wahl non pas une transcendance mais une *trans-descendance*, un esprit qui se transcende vers le bas, qui se transcende vers les corps et les expériences sensuelles qu'ils suscitent. Qu'est-ce qu'un esprit qui se transcende ? C'est un esprit qui transcende la transcendance sans retomber dans une corporalité qu'il n'atteint au reste jamais totalement. C'est en quelque sorte le mouvement vers l'abîme, vers les puissances abyssales, vers l'*ungrund* tel que l'avait pensée Jakub Bœhme, c'est-à-dire une forme de déité sans l'être, ou une forme de déité au-delà de l'être[14].

Il est étonnant de constater en passant que la position de Bataille a beaucoup en commun avec la gnose valentinienne, qu'au demeurant il a étudiée. Pour Valentin, l'*étincelle divine* se trouve dans les lieux les plus bas. Le monde de Valentin est issu de deux principes : Abîme (Βυθός) qui est masculin, et le silence, la *Sigè* (σιγή) qui est féminine.

Cette transcendance vers le bas, cette véritable *via negativa* peut être reconduite, chez Bataille, à l'expérience de l'épiphanie de la chair ou, plus concrètement, à l'expérience transgressive de l'obscénité, c'est-à-dire dans une forme d'humiliation de l'esprit par l'esprit. Il peut également s'agir de l'expérience que Bataille appellera l'*informe*, c'est-à-dire, précisément, une expérience indicible parce que sans forme.

Comme chez Augustin, l'abîme est à la fois la matière informelle, une image du péché et une image paradoxale de la déité infinie.

Pour la mystique chrétienne traditionnelle, l'intériorisation du divin suppose une transcendance souveraine. Pour Bataille, c'est l'intériorisation qui est souveraine et la transcendance est du domaine de l'inconnu, d'intégrités appelées à être transgressées.

---

[13] G. Bataille, « L'absence de mythe », [in] *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*

[14] La question se pose de savoir si cet au-delà de l'Être correspond à l'Un de Plotin, et si, dans une logique de l'intensité plutôt qu'une logique de l'objet, cet Un ne deviendrait pas le multiple de l'existence. D'où l'absence de but que l'on retrouve chez Bataille et Klossowski (et chez Nietzsche), car le multiple interdit l'identification du but.

Comme le disait déjà le père de la mystique occidentale, Plotin, dans une phrase que l'on dirait être de Bataille, « jamais œil ne pourrait voir le soleil sans être devenu semblable au soleil »[15].

[15] Plotin, cité dans le commentaire du *Traité 9*, tr. fr. P. Hadot, Paris, Cerf, coll. « Classiques de la Philosophie », 1994, p. 155.

KOREKTA
Anna Kaczmarek

REDAKCJA TECHNICZNA
Halina Szczegot

SKŁAD I ŁAMANIE
Waldemar Szweda

PROJEKT OKŁADKI
Jolanta Brodziak
Na okładce obraz Zygmunta Moryty

© Copyright by Uniwersytet Opolski
Opole 2015

ISSN 2392-0637

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45–037 Opole, ul. H. Sienkiewicza 33.
Nakład: 150 egz. Składanie zamówień: 77 441 08 78; 77 441 27 14, e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl.
Druk: EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek Spółka jawna, 87–800 Włocławek, ul. Brzeska 4,
e-mail: expol@wloclawek.home.pl