



ISSN 2392-0637  
ISBN 978-83-7395-871-5

Informacje o naszych książkach  
można znaleźć w witrynie internetowej  
[www.wydawnictwo.uni.opole.pl](http://www.wydawnictwo.uni.opole.pl)



La solitude dans la littérature française et francophone



N° 6/2019

# La solitude dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées  
par Krystyna Modrzejewska



La solitude  
dans la littérature française et francophone



# *Literaport*

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE N° 6



UNIwersYTET OPOLSKI  
KATEDRA LITERATURY FRANCUSKIEJ I FRANKOFONSKIEJ

# La solitude dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées  
par Krystyna Modrzejewska



*Literaport*

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 6

OPOLE 2019

REDAKTORZY SERII  
(RESPONSABLES DE LA SÉRIE)

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

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 Malinowska* (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 Paris 3 – Sorbonne nouvelle)  
*Dominique Triaire* (Université de Montpellier)

RECENZENCI TOMU  
(RAPPORTEURS DU PRÉSENT VOLUME)

*Renata Jakubczuk*  
*Judyta Niedokos*  
*Andrzej Rabsztyń*

ADRES REDAKCJI  
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

*L*iteraport  
Katedra Literatury Francuskiej i Frankofońskiej  
Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Opolski  
pl. M. Kopernika 11  
45-040 OPOLE (PL)  
literaport@uni.opole.pl

## Table des matières

Avant-propos . . . . .	7
------------------------	---

### *La solitude désirée*

ALICJA RYCHLEWSKA-DELIMAT, Michel de Montaigne : la solitude comme lieu de la connaissance de soi . . . . .	13
ANNA LEDWINA, « La solitude de l’auteur » en tant que condition <i>sine qua non</i> de l’acte créateur chez Marguerite Duras . . . . .	23
ANNIE BESNARD, Jean-Paul Kauffmann et Sylvain Tesson : autoportraits des deux écrivains face à l’expérience de la solitude . . . . .	33

### *La solitude exprimée par la violence*

EWA KALINOWSKA, La solitude qui s’ignore : l’isolement de Johnny Chien Méchant . . . . .	45
TOMASZ KACZMAREK, Strindberg et Sartre : l’enfer de la solitude, la solitude en enfer . . . . .	53
SYLVIE HOWLETT, <i>Le Temps du mépris</i> , ou la solitude pascalienne d’un héros engagé . . . . .	61
MALGORZATA GAMRAT, <i>Lélio</i> de Hector Berlioz et <i>Le contrebandier</i> de George Sand, ou la solitude d’un artiste (héros) romantique portant le masque d’un bandit . . . . .	73
JOSEF FULKA, Une trop bruyante solitude : sur la sonorité dans <i>La jalousie</i> d’Alain Robbe-Grillet . . . . .	87

### *La solitude de la femme dans la société patriarcale*

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Paysages de la solitude féminine : Flaubert, Zola, Maupassant . . . . .	99
NATALIA PARTYKOWSKA, Provincialisme, féminité et désir de l’impossible : sources de la solitude d’Emma Bovary . . . . .	111



## Avant-propos

Selon la définition, la solitude est le fait de n'être engagé dans aucun rapport social. La langue française utilise le mot « solitude » pour désigner à la fois le fait d'être seul et le sentiment douloureux qui accompagne parfois cette situation. Comme l'avoue Richard Millet, « les effets de la solitude sont aussi déroutants que ses privilèges »<sup>1</sup>. À l'origine, il s'agit d'un fait, et non d'une émotion. De ce fait peut découler une impression d'isolement, une tristesse, un sentiment de manque, d'incomplétude, une sensation d'être incompris, laissé pour compte, exclu, jugé, différent. La solitude choisie, c'est le savoir d'être à l'aise avec soi-même. Ainsi, être seul implique un moment de qualité permettant une réflexion, une méditation, une meilleure connaissance de soi. La solitude subie, à l'inverse, peut avoir des effets désastreux pour la santé. Un sentiment de solitude aiguë impacte le corps autant que le moral. Quelle que soit la solitude – physique ou psychologique –, sa victime se trouve alors emmurée en elle-même, en dépit d'un besoin pressant d'échange ou de compréhension. Ne pas se sentir soutenu, validé par les autres, mène fréquemment à la souffrance et à l'isolement.

La solitude peut résulter d'une rupture amoureuse, d'un divorce, de la perte d'un proche ou, plus généralement, d'une perte importante de relations humaines. La perte d'une personne importante dans la vie d'autrui engendre une réponse psychologique au deuil. Dans cette situation, l'individu peut se sentir seul, même lorsqu'il est entouré. La solitude peut également survenir après la naissance d'un enfant, après le mariage ou suite à d'autres changements importants, comme le déménagement d'une ville à une autre. La solitude peut également survenir dans les couples mariés, dans les ménages instables, ou dans d'autres relations similaires. Ainsi, pour aborder un sujet aussi vaste et complexe, examinons, une à une, les différentes facettes du fonctionnement humain et de son devenir.

Les dix textes qui composent le présent volume déclinent la solitude en différents aspects qui s'organisent en trois volets de réflexion. Le premier comprend la solitude désirée, délibérée, indispensable pour se concentrer sur soi-même. C'est la solitude bénéfique de Michel de Montaigne, penseur solitaire, d'attitude stoïque, fort blessé

---

<sup>1</sup> R. Millet, *Le sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 10.



par la mort de son ami. Cette mort laissera une trace profonde et ineffaçable dans sa vie. La solitude vécue dans sa bibliothèque est un temps privilégié de recueillement et d'introspection. Et pourtant la conception montaignienne de la solitude signifie la rupture mais n'implique pas l'abandon. L'écriture y devient un moyen d'agencer et de discipliner sa solitude qui devient sereine (A. Rychlewska-Delimat). Aussi dans la solitude de Marguerite Duras, on observe la valeur suprême de l'écriture ainsi que de la quête de soi. L'auteur qui, vouant à sa mère des sentiments ambigus, a connu la solitude dans la famille, a dû endurer plus tard l'isolement dans les couples respectifs avec les hommes, ainsi que la solitude de la mère traumatisée par l'enfant mort-né et la solitude forcée – conséquence de la santé fragile de son partenaire. Duras charge ses personnages de cette expérience, si bien que sa vie instable, la dépersonnalisation, l'aliénation, l'exil caractérisent ses protagonistes aussi bien que l'auteure elle-même (A. Ledwina). La solitude de l'écrivain communique avec la nature, dans les Landes et la Sibérie, où la nature incite au ressourcement et au départ à la recherche de soi. Les autoportraits de Jean-Paul Kauffmann et de Sylvain Tesson, deux écrivains qui choisissent délibérément de vivre à l'écart de la société, le confirment bien (A. Besnard).

La violence, la mort, la destruction et la terreur qui accompagne l'extermination des ennemis désignés vont de pair avec la solitude dans le deuxième volet. C'est la solitude des enfants-soldats du monde de guerre africain, incapables de distinguer le bien et le mal, qui ne se rendent pas compte de la gravité de leurs actes. Ils n'ont jamais connu d'autre manifestation de la vie sociale que la violence, la brutalité et la maltraitance. Sans en avoir conscience, l'enfant-soldat devient en même temps bourreau et victime, assoiffé de reconnaissance par l'entourage (E. Kalinowska). Le même statut de bourreau et victime à la fois s'établit, dans un cadre plus intime, dans le théâtre de Strindberg et de Sartre. La haine réciproque, ainsi que les tortures psychiques qui dominent, sont des manifestations de la violence qui harcèle les damnés livrés au châtement éternel. Et pourtant, la perversion narcissique de ces solitaires, repliés sur eux-mêmes, les pousse vers l'affrontement qui fait rompre leur isolement (T. Kaczmarek).

Ce n'est pas le cas du prisonnier, l'homme seul face au néant, l'homme privé de sa dignité qui cherche le salut dans la musique. Sa solitude de l'homme dans le combat devient une solitude héroïque (S. Howlett). La solitude d'un bandit, un contrebandier, représente pour les romantiques, incompris et pourtant bien sensibles, un symbole préféré de la liberté d'un artiste créant en solitude (M. Gamrat). L'expression de la solitude à travers les sons et la sonorité peut également revêtir la forme du bruit obstiné des criquets doublé du sifflement de la lampe à pression, deux sons qui font que le sujet devient encombré de fantasmes extrêmement violents et le mènent dans un état affectif frôlant le délire (J. Fulka).

Le troisième volet décrit la solitude de la femme dans la société patriarcale du XIX<sup>e</sup> siècle, la solitude mentale, le sentiment d'être étrangère à elle-même et à son entourage. Les liaisons adultérines, dans lesquelles ce type de solitude se laisse sou-

---

vent observer, témoignent des difficultés réelles de la femme à s'épanouir dans cette société (A. Kaczmarek-Wiśniewska). La femme en tant qu'être humain, intelligent et fragile, est invisible car c'est l'homme qui domine. Et pourtant, ce n'est pas ce mâle dominant, mais le narcissisme de la femme, ses propres limites intellectuelles et émotionnelles qui l'emprisonnent dans la mélancolie et la dépression (N. Partykowska).

Un voyage littéraire dans le pays de la solitude apparaît comme une expérience exceptionnelle au cours de laquelle le lecteur est invité à découvrir les divers avatars de cette situation et à y réfléchir.

*Krystyna Modrzejewska*



*La solitude désirée*



ALICJA RYCHLEWSKA-DELIMAT  
Université Pédagogique de Cracovie

## Michel de Montaigne : la solitude comme lieu de la connaissance de soi

### *Michel de Montaigne – loneliness as a space of self-knowledge*

*Abstract:* The paper proposes reflection on loneliness perceived as a way to self-knowledge. Michel de Montaigne was, undoubtedly, a solitary philosopher, although his life alternated between periods of high public activity and withdrawal. Montaigne's solitude was his famous library located in the castle tower, which was his harbor of peace and independence. The years spent in this solitude resulted in three books of *Essais*, whose subject matter, according to the intention of self-presentation declared in the introduction, is Montaigne himself. The loneliness that the writer experiences in this asylum, is for him a valuable time of focus and introspection, an opportunity for meditation and in-depth knowledge of himself. Montaigne, focused on himself, used these lonely moments to observe himself and study his interior. For Montaigne, the experience of loneliness was the experience of his own "me".

*Keywords:* Michel de Montaigne, loneliness, self-knowledge

*Il faut se réserver une arrière-boutique toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude (I/39)<sup>1</sup>.*

Dans le chapitre XXXIX, *De la solitude*, du Livre premier des *Essais*, dont est extraite la citation ci-dessus, Montaigne vante les bienfaits d'une retraite paisible dans l'intimité de son foyer. L'« arrière-boutique » de Montaigne, c'est sa célèbre bibliothèque située au deuxième étage de la tour d'angle de son château, dont les

---

<sup>1</sup> Toutes les citations d'après : M. de Montaigne, *Essais*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, t. I-III, Paris, Gallimard, 1973. Entre parenthèses nous indiquons le numéro du livre et du chapitre.

poutres « parlantes » sollicitent la réflexion. C'est là, éloigné du monde et du tumulte quotidien, qu'il rédige son chef-d'œuvre inclassable et unique dans son espèce – les *Essais*.

Michel de Montaigne (1533-1592) fait sans doute figure de philosophe et penseur solitaire<sup>2</sup>, enfermé dans sa tour et entouré de livres, mais il serait erroné de croire qu'il se tenait à l'écart de la vie active. Ses diverses fonctions publiques, ses voyages, ses amitiés et relations témoignent d'une vie animée, vécue dans une période difficile et mouvementée des guerres de religion. Dans sa jeunesse, successivement conseiller à la Cour des Aides de Périgueux et au Parlement de Bordeaux, Montaigne s'acquitte consciencieusement de ses tâches, sans pour autant y attacher une importance majeure. Déjà à cette époque sa personnalité était marquée par une certaine distance vis-à-vis de son « Moi », qu'il essayait de définir, et vis-à-vis des hommes et des affaires du monde. Cette distance était propre à l'attitude stoïque que le philosophe a acceptée comme sienne. Ce qui aura pour lui une valeur essentielle pendant cette période, c'est son amitié avec Étienne La Boétie, mort prématurément, amitié qui nourrira sa personnalité et laissera une trace profonde et ineffaçable dans sa vie. Devenu, à la mort de son père, héritier de la seigneurie, Montaigne abandonne ses charges publiques pour se retirer dans son domaine.

Cette première retraite du philosophe dure huit ans et s'explique entre autres par le dégoût et la lassitude de la vie publique. Le fait a été commémoré sur une des poutres de sa bibliothèque par une inscription latine qui se traduit par :

L'an du Christ 1571, à l'âge de trente-huit ans [...], Michel de Montaigne, excédé depuis longtemps déjà de l'esclavage des cours et des fonctions publiques, se reposa, plein de santé encore, sur le sein des doctes Vierges. En paix et en sécurité, il y passera les jours qui lui restent à vivre, souhaitant seulement que les destins lui permettent de parfaire cette habitation, ce doux asile paternel consacré à son indépendance, à sa tranquillité et à ses loisirs<sup>3</sup>.

Cet événement marque un tournant dans la vie de Montaigne : la rupture avec les affaires du monde, c'est l'ouverture d'une nouvelle étape de la vie vouée au repos et aux loisirs. Ces derniers seront consacrés premièrement à la lecture des Anciens que le philosophe, en vrai humaniste, mettait par-dessus tous les auteurs. Léon van den Bruwaene écrit :

Il faut deviner ici les longues heures de lecture qui remplissent les premiers jours de l'heureuse solitude. Celui qui appréciera un jour si hautement le commerce des livres [...] se rend compte peu à peu du secours

<sup>2</sup> Évidemment Montaigne est « philosophe » comme moraliste et humaniste, et non comme auteur d'une doctrine ou d'un système philosophique.

<sup>3</sup> Cité d'après : C. Cavallini, *L'italianisme de Michel de Montaigne*, Fasano, SchenaEditore, 2003, p.51 [en ligne] [https://books.google.pl/books?id=\\_e15\\_aQCLyAC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=_e15_aQCLyAC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false) (page consultée le 11.02.2019).

que lui apporte la lecture ; elle le décharge du poids d'une oisiveté ennuyeuse, c'est la « meilleure munition qu'il trouve à cet humain voyage »<sup>4</sup>.

En outre, le fruit de ces années de « féconde retraite », comme les appelle F. Jeanson<sup>5</sup>, seront deux livres des *Essais* qui paraissent en 1580. Le voyage que le philosophe entreprend la même année sera interrompu par la convocation à une nouvelle charge publique – celle de maire de Bordeaux. La gestion de la ville, qui tombe sur une époque troublée et sanglante, le jette dans le remous des affaires et impose des obligations nouvelles, des missions diplomatiques, etc., ce qui n'est pas propice à l'écriture. Ce n'est qu'en 1585 que Montaigne renonce définitivement à la vie publique et s'enferme de nouveau dans sa « librairie ». Les années qui suivent sont consacrées à la lecture, à la rédaction du troisième livre des *Essais* (1588) et aux préparations de leur nouvelle édition augmentée qui ne sera publiée qu'après la mort de l'écrivain.

La vie de Montaigne présente ainsi une alternance de périodes d'activité et de retrait. La tour du château dans laquelle il trouve son havre de paix est « sa place sur terre », un espace intime et tout à lui, c'est son asile de l'indépendance, du repos et de la sécurité, comme le souligne l'inscription sur la poutre. La solitude vécue dans cet asile est un temps privilégié de recueillement et d'introspection, une opportunité qui lui permet de se replier et de méditer. Orienté sur soi, sur son for intérieur, Montaigne profite de ces instants solitaires pour s'observer et s'étudier. Conformément à son intention d'autoprésentation déclarée dans l'*Avis au lecteur* : « C'est moi que je peins [...] Je suis moi-même la matière de mon livre » (p. 49), il laissera dans ses *Essais* une image vivante de sa personne et de sa personnalité.

Voulant explorer le thème de la solitude chez Montaigne, on ne peut pas faire abstraction de cette personnalité bigarrée et souvent contradictoire. Sans prétendre embrasser la richesse et la complexité de la personnalité de Montaigne et de sa pensée mouvante, nous voudrions proposer dans cet article une réflexion sur la question de la solitude perçue comme un cheminement vers la connaissance de soi. La conception montaignienne de la solitude n'est peut-être pas aussi riche que celle de Rousseau et n'embrasse pas tant d'aspects dont parlent par exemple Georges Minois dans son *Histoire de la solitude* ou Marek Bieńczyk dans son article sur le même sujet<sup>6</sup>, mais elle offre une perspective intéressante de concevoir la solitude comme un processus de la « cultivation de soi ».

Le principe socratique « Connais-toi toi-même » est assurément une des idées maîtresses de l'œuvre et, comme le dit Montaigne, « l'avertissement de chacun de

---

<sup>4</sup> L. van den Bruwaene, « Les idées philosophiques de Montaigne », [in] *Revue Philosophique de Louvain*, Année 1933, n° 39, pp. 339-378; [en ligne] [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0776-555x\\_1933\\_num\\_35\\_39\\_2804](https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-555x_1933_num_35_39_2804) (page consultée le 14.02.2019).

<sup>5</sup> F. Jeanson, *Montaigne par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.11.

<sup>6</sup> Cf. G. Minois, *Historia samotności i samotników*, przekł. W. Klenczon, Warszawa, Wydawnictwo Aletheia, 2018; M. Bieńczyk, « Tysiąc lat samotności », [in] *Tygodnik Powszechny*, nr 50/2018.



se connaître doit être d'un important effet, puisque [le] dieu de science et de lumière le fit planter au front de son temple, comme comprenant tout ce qu'il avait à nous conseiller » (III/13, p. 365). La réputation d'un Montaigne introverti, concentré sur soi, voire égoïste est due sans doute aussi à l'épisode, peu fameux dans sa carrière, de l'« abdication » de ses responsabilités de maire<sup>7</sup>, mais principalement à bien des pages de ses *Essais*, comme par exemple dans cet aveu :

Le monde regarde toujours vis-à-vis ; moi, je replie ma vue au-dedans, je la plante, je l'amuse là. Chacun regarde devant soi ; moi, je regarde dedans moi : je n'ai affaire qu'à moi, je me considère sans cesse, je me contrôle, je me goûte. Les autres vont toujours ailleurs [...], moi je me roule en moi-même (II/17, p. 418).

La prédilection avec laquelle le philosophe s'étudie est soulignée à plusieurs reprises : « J'aimerais mieux m'entendre bien en moi qu'en Cicéron. De l'expérience que j'ai de moi, je trouve assez de quoi me faire sage [...] » (III/13, p. 364), ou « Cette longue attention que j'emploie à me considérer [...] » (*ibidem*, p. 367), ou encore « Moi qui m'épie de plus près, qui ai les yeux incessamment tendus sur moi [...] » (II/12, p. 302), « Je ne vise ici qu'à découvrir moi-même » (I/26, p. 222), etc. Et si Montaigne dit : « je m'étales entier » (II/6, p. 70), il ne pense pas raconter sa vie – les *Essais* ne sont pas une autobiographie, quoiqu'ils en portent assurément les traits<sup>8</sup> – il veut rendre compte de son intérieur, présenter son caractère et ses jugements. « Ce ne sont pas mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est mon essence. Je tiens qu'il faut être prudent à estimer de soi, et pareillement consciencieux à en témoigner » (*ibidem*).

Certes, la retraite solitaire favorise l'introspection à laquelle Montaigne s'adonne avec tant de zèle, mais aussi à l'inverse – la recherche de la solitude découle de cette tendance à l'introspection. La quête de soi, c'est tout d'abord la rencontre avec soi-même et cela doit être un exercice individuel, un travail qui engage l'être entier. C'est tout d'abord un processus de reconnaissance et d'acceptation de soi qui exige l'exclusivité et, par conséquent, la réclusion. Comme le dit Jean Starobinski : « Montaigne éprouve le besoin de se réserver un lieu à distance du monde; [...] l'important pour lui est d'avoir conquis la possibilité de s'établir en un territoire personnel et privé, d'y prendre à tout moment un recul absolu [...]. Car l'enjeu premier n'est pas le savoir : c'est la présence à soi »<sup>9</sup>. La tour du château abrite non seulement les précieux volumes des Anciens, hérités de La Boétie, elle abrite cette « présence à soi » qui est tout aussi précieuse à Montaigne. Dans le chapitre 3 du troisième

<sup>7</sup> L'épidémie de peste ayant éclaté à Bordeaux, Montaigne, dont le mandat de maire touchait à sa fin, n'est pas retourné dans la ville pour présider à l'élection de son successeur.

<sup>8</sup> Même si les *Essais* ne peuvent pas être définis comme autobiographie, on y trouve d'importants éléments caractéristiques au genre, telles les tentatives de déterminer son identité, propres par exemple au journal intime. Nb. Montaigne a laissé aussi un *Journal de voyage*.

<sup>9</sup> J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 27-28.

livre des *Essais*, l'écrivain campe un tableau assez précis de sa bibliothèque et de son train de vie :

Chez moi, je me détourne un peu plus souvent à ma librairie, d'où tout d'une main je commande à mon ménage. Je suis sur l'entrée et vois sous moi mon jardin, ma basse-cour, ma cour, et dans la plupart des membres de ma maison. Là, je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pièces décousues; tantôt je rêve, tantôt j'enregistre et dicte, en me promenant, mes songes que voici. [...] Je passe là la plupart des jours de ma vie, et la plupart des heures du jour (III/3, pp. 71-72).

Hugo Friedrich souligne dans sa monographie « la conscience que [Montaigne] a d'être entré dans une période nettement marquée de sa vie, la dernière, où l'occupation de l'esprit recueilli sur lui-même est plus importante que l'affairement extérieur »<sup>10</sup>. Sans doute Montaigne ne manifeste aucune propension pour les occupations domestiques qu'il trouve importunes, et l'emplacement de la tour lui permet de se soustraire aux ennuis de la vie quotidienne, de « reculer de [lui] la presse » (*ibidem*) sans couper les liens avec ses proches et la société – une sorte de « congé » des tâches ordinaires. Là, il est le maître chez soi, libre de toute contrainte:

C'est là mon siège. J'essaie à m'en rendre la domination pure, et à soustraire ce seul coin à la communauté conjugale, et filiale, et civile. Partout ailleurs je n'ai qu'une autorité verbale : en essence, confuse. Misérable à mon gré, qui n'a chez soi où être à soi, où se faire particulièrement la cour, où se cacher ! [...] [Je] trouve aucunement plus supportable d'être toujours seul, que ne le pouvoir jamais être. [...] Je vis du jour à la journée ; et [...] ne vis que pour moi : mes desseins se terminent là (*ibidem*, pp. 72-73).

L'idée de l'« arrière-boutique » représente justement le besoin d'un tel recul :

Il faut se réserver une boutique toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude. En celle-ci faut-il prendre notre ordinaire entretien de nous à nous-mêmes, et si privé que nulle accointance ou communication étrangère n'y trouve place

– déclare le philosophe (I/39, p. 348). L'image est symbolique et très significative. L'arrière-boutique représente un endroit à l'écart de l'espace commun, mais en même temps à proximité ; le passage d'une zone à l'autre est direct, la communication aisée, partant, l'équilibre peut être gardé. Cet endroit représente aussi un refuge, un rempart de sécurité contre la réalité brute : « C'est la retraite à me reposer des guerres. J'essaie de soustraire ce coin à la tempête publique, comme je fais un autre coin en mon âme » (II/15, p. 368). Pour illustrer cette nécessité de s'écarter du monde, Montaigne recourt encore à une autre image, celle de la tanière : « Il faut faire comme les animaux qui effacent la trace à la porte de leur tanière » (I/39, p. 357). Le besoin de se réfugier, de s'isoler serait donc naturel pour l'homme, comme un instinct animal ?... Selon Montaigne, l'homme doit se défaire non seulement de toutes ses obligations, mais également de tout ce qui l'attache au monde social avec ses affaires, sa vanité, son ambition et son désir de gloire. Même si une

<sup>10</sup> H. Friedrich, *Montaigne*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1970, p. 23.

telle solitude signifie la rupture, elle ne signifie pas l'abandon, elle n'apporte pas le malaise ou la détresse. Au contraire, elle signifie la paix et la liberté, elle permet de vivre pleinement sa nature propre et elle est essentielle à la construction de son bien-être.

Si l'on veut tirer la meilleure partie de sa solitude, trouver du plaisir dans cette présence à soi, il faut déjà avoir une certaine expérience de soi. Bref, une telle solitude doit « s'apprendre ». Il faut s'en rendre maître pour ne pas se laisser assaillir. Il paraît que, dans le cas de Montaigne, il n'en a pas toujours été ainsi, mais le philosophe a su mettre à profit sa retraite et dompter les « chimères » qu'elle a failli lui procurer. Dans le chapitre 8 du premier livre, il rend compte de cet état :

Dernièrement que je me retirai chez moi, délibéré autant que je pourrai, ne me mêler d'autre chose que de passer en repos et à part ce peu qui me reste de vie, il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oisiveté, s'entretenir soi-même, et s'arrêter et rasseoir en soi [...]. Mais je trouve, qu'au rebours, [...] il se donne cent fois plus d'affaires à soi-même, qu'il n'en prenait pour autrui ; et m'enfante tant de chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rôle [...] (p. 83).

Et ailleurs il précise :

C'est une humeur mélancolique, et une humeur par conséquent très ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y quelques années que je m'étais jeté, qui m'a mis premièrement en tête cette rêverie de me mêler d'écrire. Et puis, me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute autre matière, je me suis présenté à moi-même, pour argument et pour sujet (II/8, p. 77).

Ces deux extraits semblent suggérer qu'au départ, la retraite, quoique volontaire et recherchée, était pour Montaigne une expérience fâcheuse, sinon négative, qu'il fallait maîtriser, et c'est justement l'écriture qui a été le moyen d'agencer et de discipliner sa solitude. À l'origine des *Essais*, il y avait donc la solitude, remplie de la présence à soi. Dans le chapitre 18 du second livre, Montaigne écrit : « Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie [...] » (II/18, p. 426).

Attentif à soi, à son âme qui peut se déployer dans cet exil intérieur, l'écrivain se scrute pour se découvrir. Il ne se rêve pas, il se fait connaître tel qu'il est, il se peint au naturel, sans se farder. Mais curieux de lui-même et impatient d'affronter la vérité sur soi, Montaigne n'en n'est pas moins curieux du monde. Ses champs d'intérêt sont larges et les sujets qu'il aborde dans son œuvre les plus variés. Le repli sur soi et, d'autre part, l'intérêt au monde semblent s'exclure, et pourtant, chez Montaigne, ils s'associent. Sur ce point, l'écrivain se contredit quelquefois : d'un côté, il vante la tranquillité et la simplicité : « J'essaie à tenir mon âme et mes pensées en repos [...] mes humeurs sont contradictoires aux humeurs bruyantes [...] Pour moi, je loue une vie glissante, sombre et muette [...] sans éclat et sans tumulte » (III/10, pp. 301-302), mais en même temps il se compte parmi les hommes qui sont avides de

relations humaines et d'échange : « Il y a des naturels particuliers, retirés et internes. Ma forme essentielle est propre à la communication et à la production ; je suis tout au dehors et en évidence, né à la société et à l'amitié » (III/3, p. 66). L'apparente contradiction qu'on observe chez lui entre la propension à la solitude et le goût de la bonne compagnie peut être éclaircie par le tempérament de l'écrivain – il souligne lui-même les incohérences de son caractère :

Je donne à mon âme tantôt un visage, tantôt un autre, selon le côté où je la couche. [...] Toutes les contrariétés s'y trouvent selon quelque tour et en quelque façon. Honteux, insolent ; chaste, luxurieux ; bavard, taciturne ; [...] tout cela, je le vois en moi aucunement, selon que je me vire ; [...] Je n'ai rien à dire de moi, entièrement, simplement et solidement, sans confusion et sans mélange, ni en un mot (II/1, p. 20).

Conscient de son inconstance, Montaigne veut saisir son Moi dans tous ses mouvements et dans son passage : « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage », écrit-il (III/2; p. 44). Hugo Friedrich commente : « Pour Montaigne [...] le Moi est une énigme. [...] De ce Moi, il ne connaît que les transformations illimitées, contradictoires, lui aussi "branle pérenne" comme toutes choses [...] Son Moi est une synthèse ouverte, aux contenus infinis et chaotiques, qui lui plaît d'autant plus qu'elle est plus contradictoire »<sup>11</sup>. Montaigne n'est certainement pas misanthrope, il n'a rien d'un ermite ascétique – il est un homme terrestre. Sa maison est hospitalière, il aime la compagnie, pourvu qu'elle soit bonne, il se plaît à la conversation et à l'échange intellectuel : « Le plus fructueux et naturel exercice de notre esprit, c'est à mon gré la conférence, j'en trouve l'usage plus doux que d'aucune autre action de notre vie » (III/8, p. 185). Friedrich note un équilibre entre deux inclinations apparemment opposées :

Il ne s'agit pas d'une retraite anachorète coupée du monde, mais d'un refuge intérieur toujours disponible, qui n'interdit pas à l'âme de donner au monde ce qu'il réclame et d'y prendre le plaisir qu'elle y trouve. [...] Il s'établit ainsi un rythme naturel entre l'ouverture humaine sur le monde et la retraite philosophique dans le for intérieur<sup>12</sup>.

Dans l'extrait qui suit, c'est Montaigne lui-même qui élucide le mieux sa conception de la solitude :

La solitude que j'aime et que prêche, ce n'est principalement que ramener à moi mes affections et mes pensées, restreindre et resserrer non mes pas, ains mes désirs et mon souci, résignant la sollicitude étrangère et fuyant mortellement la servitude et l'obligation, et non tant la foule des hommes que la foule des affaires. La solitude locale [...] m'étend plutôt et m'élargit au dehors. [...] De ma complexion, je ne suis pas ennemi de l'agitation des cours ; j'y ai passé partie de la vie, et suis fait à me porter allégrement aux grandes compagnies, pourvu que ce soit par intervalles et à mon point. Mais cette mollesse de jugement [...] m'attache par force à la solitude ; voire chez moi, au milieu d'une famille peuplée et maison des plus fréquentées (III/3, p. 66).

<sup>11</sup> H. Friedrich, *op.cit.*, pp. 230-231.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 260.

Si Montaigne recherche la solitude, c'est parce qu'elle est pour lui la condition nécessaire de l'indépendance qu'il sollicite comme un besoin viscéral : « J'essaie à n'avoir exprès besoin de nul » (III/9, p. 238), « [...] j'ai pris à haine mortelle d'être tenu ni à autre ni par autre que moi » (*ibidem*, p. 240), « Je fuis à me soumettre à toute sorte d'obligation » (*ibidem*, p. 236), « Il faut ménager la liberté de notre âme » (III/10, p. 280), etc. – dit-il à toute occasion. L'écrivain ne veut devoir rien à personne ni dépendre de personne. Se jeter dans les affaires du monde, s'occuper des autres et se dévouer entièrement, cela signifierait s'oublier soi-même. Ce goût de l'indépendance, né d'un profond individualisme, va de pair avec la haine de toute contrainte et de tout asservissement. Comme le dit Jean Starobinski, Montaigne perçoit « l'esclavage où la foule se jette volontairement, tandis qu'en retour il s'assure lui-même d'une neuve liberté. Il aperçoit les liens qui enchaînent les autres ; il sent tomber les siens »<sup>13</sup>. Dans toutes ses occupations publiques, le philosophe a su préserver sa liberté intérieure : « J'ai pu me mêler des charges publiques sans me départir de moi de la largeur d'un angle, et me donner à autrui sans m'ôter à moi » – écrit-il (III/10, p. 284), ou ailleurs : « Le Maire et Montaigne ont toujours été deux, d'une séparation bien claire. [...] Je ne sais pas m'engager si profondément et si entier » (*ibidem*, p. 290). Le propos le plus célèbre peut-être, celui qui a valu à Montaigne l'étiquette d'égoïste, est « qu'il faut se prêter à autrui et ne se donner qu'à soi-même » (*ibidem*, p. 279). Mais ce qu'on qualifie d'égoïsme, c'est plutôt le refus de s'engager totalement et absolument dans les affaires d'autrui, c'est une défense devant le monde pour protéger son Moi, démarche qui paraît être naturelle pour l'homme : « Nature nous a étreints d'une large faculté à nous entretenir à part, et nous y appelle souvent pour nous apprendre que nous nous devons en partie à la société, mais en la meilleure partie à nous » (II/18, p. 427). Le goût d'individualisme et d'indépendance qu'on discerne chez Montaigne confine à l'indifférence, voire à l'insensibilité, c'est une sorte d'ataraxie stoïcienne<sup>14</sup>. Ce refus de tout engagement profond, non seulement dans le domaine public, mais aussi dans les relations humaines, semble s'accorder avec l'inclination à la solitude. Dans le chapitre *De la solitude*, Montaigne dévoile sa disposition :

C'est assez vécu pour autrui, vivons pour nous au moins ce bout de vie. Ramenons à nous et à notre aise nos pensées et nos intentions. Ce n'est pas une légère partie que de faire sûrement sa retraite ; elle nous empêche assez sans y mêler d'autres entreprises. [...] dépêtrons-nous de ces violentes prises qui nous engagent ailleurs et éloignent de nous. Il faut dénouer ces obligations si fortes et meshui<sup>15</sup> aimer ceci et cela, mais n'épouser rien que soi. C'est à dire : le reste soit à nous, mais non pas joint et collé en façon qu'on ne le puisse dépendre sans nous écorcher et arracher ensemble quelque pièce du nôtre. La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi (I/39, p. 350).

<sup>13</sup> J. Starobinski, *op.cit.*, p. 28.

<sup>14</sup> L'attitude stoïque était très proche de la pensée montaignienne ; c'est sous l'influence de La Boétie que Montaigne s'est attaché au stoïcisme – le premier livre des *Essais* en est fortement marqué.

<sup>15</sup> Désormais.

« Pour Montaigne la solitude répond à un besoin intérieur, celui d'être soi-même, celui de ne pas être la proie de sentiments, d'événements qui risquent de l'emporter, de lui faire perdre le contrôle de lui-même. L'objectif, c'est donc de se délivrer de biens, de fonctions, de toutes charges qui nous empêchent de "se retirer en soi-même" » – écrit Eugène van Itterbeek<sup>16</sup>.

Le thème de la solitude dans l'œuvre de Montaigne se pose comme une question complexe – nous l'avons abordé en grande partie du côté biographique, essayant toutefois de le rapporter à l'attitude stoïque du philosophe, aux inconséquences de son caractère, aux tentatives de définir son Moi, etc. La conception montaignienne de la solitude est toute particulière – ce n'est pas une solitude rêveuse et nostalgique « à la Rousseau » ; ce n'est pas non plus une solitude inquiète et mélancolique des Romantiques. C'est une solitude sereine que l'écrivain cultive comme un bien suprême, dont il exalte les bienfaits, mais c'est avant tout une solitude réfléchie et créatrice. L'expérience de la solitude, c'est pour Montaigne l'expérience du Moi, de l'âme qui s'enrichit au contact d'elle-même. La solitude est l'un des « essais » de sa vie, c'est l'expérience et le choix d'un sage.

Comme conclusion de nos considérations, citons un des derniers passages des *Essais*, passage très épicurien, qui résume toute la sagesse montaignienne : « C'est une absolue perfection, et comme divine, de savoir jouir loyalement de son être. Nous cherchons d'autres conditions, pour n'entendre l'usage des nôtres, et sortons hors de nous, pour ne savoir quel il y fait » (III/13, p. 415).

---

<sup>16</sup> E. van Itterbeek, « De la solitude chez Montaigne et Cioran », [in] *Alkemie* Revue semestrielle de littérature et philosophie, n° 7, 2011 *La Solitude*, p.101, [en ligne] [http://www.revue.alkemie.com/pdf/Revue de littérature et philosophie Alkemie n7 \(La solitude\).pdf](http://www.revue.alkemie.com/pdf/Revue_de_litterature_et_philosophie_Alkemie_n7_(La_solitude).pdf) (page consultée le 20.02.2019).



ANNA LEDWINA  
Université d'Opole

## « La solitude de l'auteur » en tant que condition *sine qua non* de l'acte créateur chez Marguerite Duras

*Loneliness as a necessary condition underlying the act of creation  
in the work by Marguerite Duras*

*Abstract:* Loneliness seems to be a leitmotif of Marguerite Duras's literary œuvre. It is interpreted by the writer primarily as a personal experience, a specific form of freedom, the dominant expression of which is silence expressing pain, loss, inability to communicate with other people, unfulfilled love.

Loneliness is also seen as a *sine qua non* condition that allows one to focus on oneself, to close oneself in one's own world. This is an indispensable element of the author's poetics, the one having an ontological character, referring to "the way of thinking, reasoning". Duras treats loneliness as a typical condition of every true writer, inscribed in his or her condition, and argues that one can be creative only in complete isolation from others. This experience allows one to face the challenge of creative work, which primarily involves loneliness in the physical sense, i.e. space, "someone's own room". This individual choice enables one to free oneself from all external authority, conventions and social norms, giving the sense of autonomy, so needed to the artist, especially to a woman-writer. In this way, loneliness, which is omnipresent in the discourse of Duras, becomes a means of gaining independence and a full manifestation of her own uninhibited "I".

*Keywords:* Marguerite Duras, loneliness, silence, creation, isolation, freedom, woman

Beaucoup de grands esprits ont apprécié l'attraction et l'importance de la solitude. Extérieure, situationnelle ou intérieure, foncière, vécue et revécue, elle (r)assure le sens de l'existence. Tout effort de la fuir n'a fait que montrer le besoin, souvent incontrôlable, de s'y plonger avec plus de profondeur. Adulée pour ses valeurs ins-



piratrices ou, au contraire, haïe pour ses pouvoirs dévastateurs, qu'elle soit liée au bonheur ou au malheur, qu'elle soit ressentie quotidiennement ou sporadiquement, la solitude voue l'homme à sa propre individualité, en opposant ce dernier au monde ou à l'autre. En tant qu'état d'âme le plus propre de l'être humain, elle se révèle un sentiment (et un thème) à reprendre inlassablement. Chacun la conçoit et la vit à sa manière, s'y abandonne ou s'y isole, tout en lui donnant une forme ludique ou réflexive<sup>1</sup>.

« On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude, elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres »<sup>2</sup>. Signée Marguerite Duras, cette citation pose le cadre et l'objet de notre analyse car l'auteure considère en effet la solitude – constitutive de l'être même, notion complexe qui admet bien des modalités psychologiques et sociales<sup>3</sup>, conçue en tant qu'isolement ou repli sur soi, sentiment d'abandon ou de délaissement – comme une condition essentielle de l'acte créateur, et suggère que l'écrivain ne pourrait faire œuvre qu'après s'être retranché du monde. En cherchant les raisons de cet état de choses, la romancière explique qu'il s'agit, dans son cas, de « la solitude d'une enfance »<sup>4</sup> et qu'il n'y pas d'écriture sans solitude. Nous tenterons donc de prouver la justesse d'un tel propos, en montrant la relation entre l'écriture et la solitude qui, chez Duras, nécessite l'espace privé, associé en particulier à la condition de la femme de lettres. Nos conclusions aboutiront à constater que la solitude, partie intégrante du processus de découverte ou corollaire d'un statut revendiqué, est une implication de l'accomplissement de l'écrivaine qui poursuit une œuvre inclassable.

## La solitude : marque de la vie privée

La solitude reste inscrite par excellence dans la vie privée de Duras. Enfant, elle se sentait seule car dépourvue d'un véritable amour maternel<sup>5</sup>. Les leitmotifs de son écriture s'articulent autour de l'absence, de la douleur, de la passion et de la mort, du présent et du passé; ils se réfèrent à l'enfance indochinoise de l'auteure, à sa famille qui a profondément marqué son œuvre. Le fantasme principal, qui se manifeste dans la création, est celui maternel. La fille est marquée par le désir de symbiose et

<sup>1</sup> Voir M.-G. Stănișor, « Le refuge dans la solitude : salut ou misère de l'homme », [in] *Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n° 7 : *La Solitude*, 2011, pp. 5-7.

<sup>2</sup> M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *E*, suivie du numéro de la page.

<sup>3</sup> Voir E. Corbel, « Réflexions sur la diversité des solitudes et leurs solutions », [in] *Horizons philosophiques*, vol. 17, n° 1, 2006, pp. 31-45; N. Grimaldi, *Traité des solitudes*, Paris, PUF, 2003.

<sup>4</sup> L. Pallotta della Torre, *Marguerite Duras. La passion suspendue*, Paris, Seuil, 2013, p. 79.

<sup>5</sup> Les textes les plus frappants qui traitent de cette question sont *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, *L'Éden Cinéma*.

de séparation avec sa mère<sup>6</sup>. La romancière déplore le manque de tendresse maternelle qui a laissé des traces sur la personnalité de la jeune fille : « Aujourd'hui, ma mère, je ne l'aime plus. [...] [C']est peut-être de moi devant elle, de mon image, que je m'émeus. À la fin de sa vie, elle était aussi détachée de moi que moi d'elle. [...] Elle ne pensait qu'à son fils. Elle était toujours pour lui dans une inquiétude constante »<sup>7</sup>. À la jalousie de l'enfant envers le frère aîné, substitut du père absent, préféré de la mère, répond la jalousie de celle-ci, envieuse du talent de sa fille chez qui s'éveille la sensualité. Duras, moins aimée qu'un frère aîné, voue à sa mère des sentiments ambigus, confesse de l'antipathie pour celle-ci. La mère est au cœur de cette relation difficile, ce qui résulte non seulement de son absence d'affection ou de chaleur envers les autres, mais du fait qu'elle reste aliénante :

On est seul dans sa famille, c'est sûr ça. Je crois que la plus grande solitude est atteinte là, dans la famille [...]. Moi [...] je l'ai vécue enfant. Avec cette douleur essentielle d'avoir quitté ma mère. Je n'ai pas pu m'y habituer. Très longtemps, pendant deux ans je crois, que j'ai désiré revenir avec elle, tellement le lien était fort<sup>8</sup>.

Adulte, Duras éprouve aussi de la solitude dans les couples avec les hommes. L'union avec Robert Antelme révèle la séparation entre Marguerite et son premier enfant, mort-né. Elle s'en sent coupable et perçoit cet événement douloureux comme le motif de la solitude :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. La sortie de l'enfant qui dort. C'est la vie qui dort complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille [...]. Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur<sup>9</sup>.

Confrontée à la mort de son enfant, Duras définit, dans son ouvrage *Outside*, cette expérience traumatique comme « une mort séparée » : « La peau de mon ventre me collait au dos tellement que j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée »<sup>10</sup>. De cette manière, la solitude pourrait être interprétée comme une séparation entre la mère et son enfant. Duras se sent responsable de cette rupture, d'autant plus qu'elle estime avoir accidentellement mis fin à leur relation. Sa solitude semble également une occasion de devenir enfin soi-même quand elle se fait le creuset indispensable de l'amour. En ce sens, comme le note Rainer Maria Rilke : « Pour celui qui aime, l'amour n'est-il longtemps, et jusqu'au large de la vie, que solitude, solitude toujours plus intense et plus profonde

<sup>6</sup> Voir L. Van de Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 15.

<sup>7</sup> M. Duras, « Ma mère avait », [in] M. Bisiaux, C. Jajolet (éd.), *À ma mère, 50 écrivains parlent de leur mère*, Paris, éd. P. Horay, 1988, p. 32.

<sup>8</sup> M. Duras, citée par *Au-delà des pages*, entretiens avec L. Perrot, TF1, diffusé du 26 juin au 17 juillet 1988.

<sup>9</sup> M. Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Édition de l'Étoile, 1987, p. 159.

<sup>10</sup> M. Duras, *Outside*, Paris, P.O.L., 1984, p. 281.

[...]. L'amour, c'est l'occasion unique de mûrir, de prendre forme, de devenir soi-même un monde pour l'amour de l'être aimé »<sup>11</sup>.

L'écrivaine se voit obligée d'affronter une nouvelle solitude en 1944 quand Robert est arrêté et déporté au camp de concentration de Dachau. Cette période, la plus troublée de la vie de l'auteure, dont témoigne *La Douleur*, se compose de deux états de solitude : l'illusion et le silence. De cette façon, Duras cherche à imaginer le retour de son mari. Bien qu'elle garde espoir, elle n'arrive pas à cesser de penser qu'il est mort et souffre de l'ambiguïté des nouvelles. Cela renvoie à la solitude qui la dévore chaque jour. Le silence créé par la solitude se manifeste par le manque d'échange verbal avec les autres. Son mutisme se double alors de celui d'une femme qui communique surtout avec elle-même, à travers des monologues. La solitude demeure dès lors comme l'élément essentiel de la vie durassienne pendant la Deuxième Guerre mondiale<sup>12</sup>.

Après la libération d'Antelme en 1945, l'auteure entre dans une solitude forcée et négative suite à la santé fragile de son partenaire. Elle se plonge dans un état de refus de la réalité, dont le témoignage emblématique reste l'opinion suivante : « La solitude est toujours accompagnée de folie. Quand on sort tout de soi, [...], on est forcément dans l'état particulier d'une certaine solitude qu'on ne peut partager avec personne » (*E*, 44). Cette solitude passe toutefois ici par la parole, par le hurlement, y compris le cri ou les pleurs. Duras se trouve donc seule devant son mari qu'elle ne reconnaît plus. En outre, elle a l'impression d'être bloquée dans la solitude, de ne pas pouvoir sortir de celle-ci. Même dans les années quatre-vingt, lorsque la femme de lettres rédige l'Avant-propos de *La Douleur*, elle ressent encore de la solitude : « Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte »<sup>13</sup>. En ce qui concerne sa vie conjugale, Duras choisit d'être seule. En 1947, elle quitte Robert Antelme et se remarie avec Dionys Mascolo. Sa solitude véhicule le refus d'inscrire dans le long terme la relation avec autrui. L'écrivaine l'explique à sa biographe Laure Adler : « Ce qui m'a sauvée, c'est que je trompais les hommes avec qui je vivais : je partais. J'étais infidèle. Pas toujours mais la plupart du temps. C'est à dire que j'aimais ça. J'aimais l'amour »<sup>14</sup>. Duras vise donc à être seule et à vivre à sa façon l'amour. Cette expérience du trou dans l'autre, éprouvée comme « marasme », fait que l'écrivaine s'en libère par la création, par l'intérêt manifesté à l'égard de la cause féminine<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> R. M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, tr. B. Grasset et R. Biemel, Paris, Grasset, 1982, pp. 74-75.

<sup>12</sup> Voir J. Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001.

<sup>13</sup> M. Duras, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 3.

<sup>14</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 2000, p. 193.

<sup>15</sup> Voir S. Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003; B. Cieslak et Y. Beigel (dir.), *Marguerite Duras : l'existence passionnée*, Potsdam, Université de Potsdam, 2005; M. David, *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance. Psychanalyse de l'écriture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

La solitude et la liberté sont dès lors présentes tout au long de son existence. Son *modus operandi* est différent de celui qui domine à l'époque, ce qui rend encore plus remarquable l'image de l'écrivaine. En 1956, la relation entre Marguerite et Dionys devient intenable. Duras décide de rompre et elle se met rapidement en couple avec le journaliste Gérard Jarlot. Après la mort de celui-ci, commence une longue période de solitude, au cours de laquelle Duras se trouve seule dans sa demeure de Neauphle-le-Château. Bref, sa vie amoureuse se passe sous le signe de l'instabilité permanente : cela renforce sa solitude, provoque son alcoolisme et une dégradation de son état physique. À partir de 1992, Duras s'enferme encore plus dans son monde : elle ne revoit que ses proches, ne publie plus, mais tient toujours son journal intime. Dans *C'est tout*, elle déclare à son dernier compagnon, Yann Andrea, son état de séparation avec elle-même : « Je ne suis plus rien, je suis devenue complètement effrayante. Je ne tiens plus ensemble, viens vite, je n'ai plus de bouche, je n'ai plus de visage, Yann mon amour de la nuit »<sup>16</sup>. Or, la romancière confirme sa position de légende solitaire. La dépersonnalisation, l'aliénation, l'exil, traits typiques de ses personnages, caractérisent d'ailleurs l'auteure elle-même qui, au moment d'écrire, « [a] le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, [...] [est] [...] une passoire, [a] la tête trouée »<sup>17</sup>.

## L'esprit solitaire de la création durassienne

Aussi dans l'œuvre de Duras la solitude se révèle-t-elle un thème récurrent qui viendrait dire la difficulté, sinon l'incapacité à écrire. Cette situation résulte de ceci :

C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l'on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu'elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. [...] Je ne parlais de ça à personne. Dans cette période-là de ma première solitude j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse. J'en avais déjà été confirmée par Raymond Queneau. Le seul jugement de [...] Queneau, cette phrase-là : « Ne faites rien d'autre que ça, écrivez » (*E*, 17).

La solitude donne à l'auteure « un point de vue », ce qui présuppose une séparation d'avec la scène représentée. Ici il vaut la peine de nous référer à Maurice Blanchot qui met en relief la fonction médiatrice de l'écrivain dans la création de l'œuvre. Celui-ci doit se trouver seul, dans un silence total, afin de pouvoir « entendre » la parole de l'œuvre et la transformer en mots. Car la solitude est cette « expérience essentielle »<sup>18</sup> sans laquelle il s'avère impossible d'écrire et de penser. Il va de soi que la solitude reste nécessaire à l'auteur pour transmettre

<sup>16</sup> M. Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L, 1995, p. 5.

<sup>17</sup> M. Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 98.

<sup>18</sup> Voir M. Blanchot, « La solitude essentielle », [in] *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 11-32.

l'art. Duras évoque une idée semblable : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur. Et avant tout il faut que jamais il ne soit dicté à quelque secrétaire, si habile soit-elle, et jamais à ce stade-là donné à lire à un éditeur » (*E*, 17). Ce n'est donc pas un hasard si *Écrire*, son texte volontairement théoricien, affronte, avec l'épreuve de la déraison, celle de la solitude : « Je crois aussi que sans ce doute premier du geste vers l'écriture il n'y a pas de solitude. Personne n'a jamais écrit à deux voix » (*E*, 26). Dans cet ouvrage, écrit au crépuscule de sa vie, Duras se mesure au risque de l'œuvre, au gouffre qui s'ouvre devant tout artiste, tout penseur qui se penche sur l'expérience secrète et fuyante de l'art. Elle y affronte toutes les solitudes qu'elle a croisées sur son chemin : la solitude de la maison, la solitude alcoolique, la solitude de la pensée, la solitude du monde entier. À travers la solitude de l'écriture, qui touche à l'être de l'auteur, Duras retrouve « l'ombre interne »<sup>19</sup>, à savoir sa puissance originelle, son moi créateur car, citant Ludwig Wittgenstein, « [l]a pensée de l'homme se déroule au-dedans de sa conscience, en un isolement par rapport auquel tout isolement physique est une exposition au grand jour »<sup>20</sup>.

Ce qui l'amène à affirmer que l'espace privé est une nécessité pour l'écrivain. Au moment de créer, l'artiste doit se retirer et s'éloigner afin de rejoindre la solitude étroitement liée à l'acte d'écriture : « Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle. [...] Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit » (*E*, 17). Il s'agit, dans ce cas, d'une séparation spatiale entre l'artiste et les autres. Selon Duras, le silence autour de soi constitue la première étape pour commencer l'œuvre. La solitude s'avère alors une conséquence d'un retrait volontaire plus ou moins grand. Plus qu'un lieu paisible, une non-sociabilité et une vacance occupationnelle, c'est la recherche de la vérité, dont parle René Descartes<sup>21</sup>, qui recommande cet espace de liberté. L'isolement spatial est en effet celui qui ouvre à une solitude choisie. De cette manière, Duras décide de s'isoler dans sa demeure de Neauphle, au sein de laquelle elle se trouve seule pour pouvoir écrire, même si elle en a parfois peur : « Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée – j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée. Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison » (*E*, 17). Ainsi, en s'isolant loin des autres dans une maison à Trouville, la femme de lettres reste capable de développer sa carrière suivant ses préférences : « Et que c'est seulement dans cette maison que je suis seule. Pour écrire. Pour écrire pas comme je l'avais fait jusque-là. Mais

<sup>19</sup> M. Duras, *Les Yeux verts*, Cahiers du Cinéma, n° 312-313, 1980, p. 64.

<sup>20</sup> L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, p. 311.

<sup>21</sup> Voir R. Descartes, *Lettre à Élisabeth*, 9 octobre 1649, [in] idem, *Correspondance avec Élisabeth (1643-1649)*, *PhiloSophie*, décembre 2010, pp. 162-164.

écrire des livres encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne » (*E*, 13).

Il convient de noter que, dans *Écrire*, Duras parle d'une écriture gratuite, motivée uniquement par le plaisir même de l'acte, en affirmant que l'inspiration vient de partout. Un exemple pertinent de cette conception constitue le fragment consacré à la mort d'une mouche. C'est par la solitude que l'insecte et sa mort deviennent un sujet littéraire, qu'elles ouvrent à une pratique de l'art pour l'art : « Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture » (*E*, 44). C'est à Trouville que Duras trouve « [l]a solitude de l'artiste [...] [qui] [est] nécessaire pour exercer son art »<sup>22</sup>. Examinée sous cet aspect, une citation frappante mérite de la faire valoir :

À Trouville pourtant il y avait la plage, la mer, les immensités de ciels, de sables. Et c'était ça, ici, la solitude. C'est à Trouville que j'ai regardé la mer jusqu'au rien. Trouville c'est une solitude de ma vie entière. J'ai encore cette solitude, là, imprenable, autour de moi. Des fois je ferme les portes, je coupe le téléphone, je coupe ma voix, je ne veux plus rien (*E*, 18).

La réflexion de l'auteure de *L'Amant* laisse comprendre que la solitude garantit la liberté de l'écrivain. Grâce à l'absence des contraintes horaires dans le travail d'écriture, Duras souligne à quel point l'artiste est un être autonome, délivré de toute autorité : « Nous pouvons écrire à n'importe quelle heure. Nous ne sommes pas sanctionnés par des ordres, des horaires, des chefs, des armes, des amendes, des insultes, des flics, des chefs et des chefs. Et des poules couveuses des fascismes de demain » (*E*, 51). Ainsi l'écriture se traduit comme un acte pur qui n'est influencé ou imposé par aucun moyen externe à l'individu. Un tel acte isole l'auteur et son œuvre, loin du monde qui les entoure. Cette idée rejoint celle de Gaston Bachelard :

Un homme solitaire, dans la gloire d'être seul, croit pouvoir dire ce qu'est la solitude. Mais à chacun sa solitude. Et le rêveur de solitude ne peut nous donner que quelques pages de cet album du clair-obscur des solitudes. Pour moi, tout à la communion avec les images qui me sont offertes par les poètes, tout à la communion de la solitude des autres, je me fais seul avec les solitudes des autres. Je me sens seul, profondément seul, avec la solitude d'un autre<sup>23</sup>.

Un autre aspect de l'esprit solitaire se manifeste à travers le devenir un inconnu pour soi-même et pour les autres. La fameuse déclaration d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre »<sup>24</sup>, apparaît comme la parfaite expression de cet avis. Par une telle déclaration, le poète maudit signale que le « je » ne se limite pas au « moi » conscient.

<sup>22</sup> M. Blanchot, *op. cit.*, p. 13.

<sup>23</sup> G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 47.

<sup>24</sup> A. Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, 13 mai 1871.

La représentation consciente, qui s'attache à l'identité propre de la personne, se voit supprimée et remplacée par un « moi » impersonnel. Autrement dit, il s'avère fondamental de réduire le « moi », de le neutraliser. Une telle conception de l'identité reste également actualisée dans l'acte d'écriture tel que le pense Duras. En effet, l'œuvre réalisée appartient à une autre personne inconnue : dans et par son écriture, l'auteur est, en réalité, privé de soi-même, plongé dans le « trou », le « vide ». La romancière aborde cette pensée en ces termes :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a des mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens (*E*, 20).

## L'isolement de la femme de lettres

Duras affirme ouvertement que l'écriture, afin d'être traitée comme véridique, devrait partir d'un esprit solitaire et éloigné de tout :

Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité. C'est ça. C'est aussi être seule avec l'écriture encore en friche. C'est essayer de ne pas en mourir. C'est être seule dans un abri pendant la guerre. Mais sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi [...]. Donc c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier (*E*, 31).

Ainsi la solitude constitue un facteur de premier ordre dans son existence. Duras vit par son écriture qui ne l'a jamais quittée. Elle se trouve en permanence dans un état de solitude qui autorise la création. Et celle-ci, en un jeu réflexif, se fait précisément l'écho du silence qui la rend possible. De cette manière, la solitude se fait omniprésente : elle se trouve non seulement dans l'esprit de l'écrivain, mais aussi dans sa création, à savoir le livre :

Il y a ça dans le livre : la solitude y est celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahi. Je crois toujours à cet envahissement. Comme tout le monde. La solitude c'est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C'est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne. Il y a ça aussi dans la fonction d'écrire et avant tout peut-être se dire qu'il ne faut pas se tuer tous les jours du moment que tous les jours on peut se tuer (*E*, 31-32).

Pour Duras, l'esprit solitaire trouve sa meilleure confirmation dans l'incompréhension des critiques qui ont toujours censuré tout ce qu'on associait au sexe féminin : amour, confession, autobiographie. Une telle situation résulte de l'impossibilité de rejoindre une solitude qui, par définition, ne se partage pas : « Cette illusion qu'on

a – et qui est juste – d'être seul à avoir écrit ce qu'on a écrit, que ce soit nul ou merveilleux. Et quand je lisais des critiques, la plupart du temps j'étais sensible au fait qu'on disait que *ça ne ressemblait à rien*. C'est à dire que ça rejoignait la solitude initiale de l'auteur » (*E*, 25). Cette dernière devient un facteur nécessaire pour toute création littéraire puisque le manque d'un espace privé et d'autonomie constitue un obstacle au travail intellectuel ou artistique, comme le revendique Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*.

Le recours à la solitude, l'un des traits distinctifs des écrivaines, fait que Duras aborde également les jugements portés par les hommes sur les femmes auteurs :

J'ai fini *Lol V. Stein* ici, j'ai écrit la fin ici et à Trouville devant la mer. Seule, non, je n'étais pas seule, il y avait un homme avec moi pendant cette époque-là. Mais on ne se parlait pas. Comme j'écrivais, il fallait éviter de parler des livres. Les hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme. C'est difficile pour tous (*E*, 18).

*Écrire* aborde la question de la liberté féminine, qui concerne non seulement les conditions de vie des femmes au XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi le regard que la société et les hommes, peu favorables, portent sur les écrivaines.

D'après la dialectique durassienne, le fait de créer ne se laisse pas discuter entre l'homme et la femme. L'auteure parle d'une forme de complexe de supériorité masculine face à l'accès des femmes à l'écriture<sup>25</sup>. De cette façon, bien qu'elle soit accompagnée par un homme, Duras se retrouve mentalement seule au moment de la création scripturale. Selon elle, la femme qui écrit se voit obligée de s'isoler du monde masculin afin d'échapper aux jugements des autres. Cela conduit son écriture à cette authenticité qui fait défaut à celle des hommes, dont la structure renvoie trop à des savoirs idéologiques, théoriques. Se dégage alors une figure de l'auteure qui, s'opposant aux préjugés et aux difficultés, lutte pour vivre sa passion de la littérature<sup>26</sup>. Cette dernière, afin d'être désinvolte, doit s'émanciper des normes, imposées par les institutions et la société, car sa tâche consiste à dépasser des limites.

Une fois que cette indépendance est assurée, l'écrivain peut aspirer à aborder tout sujet, ce qui ouvre à la liberté de l'œuvre. Emblématique à cet égard s'avère le témoignage durassien :

[...] Je voudrais vous demander d'écrire des livres de tout genre sans hésiter devant aucun sujet... quelle qu'en soit la banalité ou l'étendue. J'espère que, d'une façon ou d'une autre, vous avez en votre possession

<sup>25</sup> Voir S. Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995; M. Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

<sup>26</sup> Voir J. Kristeva, F. Van Roussum-Guyon, « Écriture, féminité, féminisme », [in] *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, Lille, 1977, pp. 479-493, 495-501, 625-632; D. Naudier, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », [in] *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2002, pp. 57-73; B. Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe », [in] *Dalhousie French Studies*, vol. 47 *Écriture de soi au féminin*, 1999, pp. 93-113.



assez d'argent pour voyager et pour vivre dans l'oïveté, pour contempler l'avenir et le passé du monde, pour rêvasser sur des livres et musarder aux coins des rues et laisser la ligne de la pensée s'enfoncer profondément dans l'eau du fleuve (*E*, 40).

L'auteure réussit à transformer la solitude vécue en un objet et en un moteur d'écriture. La mise en relief d'un lien indissociable entre les dimensions ontologique et poétique de la littérature permet à Duras de sensibiliser à l'impératif d'écrire en « grande solitude intérieure »<sup>27</sup>. Ainsi ce sentiment, indispensable pour se construire, élément primordial dans l'acte créateur, se situant au centre des intérêts durassiens, est un état à rechercher comme un idéal.

Écrire correspond chez Duras à exorciser ses fantasmes et ses obsessions, à déchiffrer le « lieu de la passion », à représenter l'interdit, afin de faire front à elle-même, à son « ombre interne », où s'amasse l'intégrité de l'expérience, au désespoir, à la solitude. Cette dernière fait que l'écriture devient une obligation pour l'auteure, constitue le sens de sa vie. Éprouvée dans des formes diverses, en tant qu'élément de la vie intérieure et un aliment de la sensibilité, la solitude durassienne est intellectuelle et affective, en soulignant un rapport intime qui lie la femme au silence, et donc à la connaissance de soi. Ainsi sa création exprime une sensation d'abîme, de vide, de perte (dans les contacts avec l'autre), qui est la condition de l'écriture, voire la condition de l'écriture féminine. La solitude, entendue comme la valeur suprême de l'acte créateur, s'approfondit en même temps que la quête (l'écoute) de soi et, en ce sens, elle reste cause de ses propres effets. Ses avantages se révèlent en elle-même, sur le plan psychologique, métaphysique et artistique. Chez Duras, la solitude se confond avec celle de l'écriture dans son essence même car l'écrivain fait sa solitude en s'enfermant dans son propre monde.

---

<sup>27</sup> R. M. Rilke, *op. cit.*, p. 60.

ANNIE BESNARD

Université de Lorraine / CELIS Clermont-Ferrand

## Jean-Paul Kauffmann et Sylvain Tesson : autoportraits des deux écrivains face à l'expérience de la solitude

*Jean-Paul Kauffman and Sylvain Tesson: self portraits of the two writers  
in an experience of loneliness*

*Abstract:* The article focuses on two writers mentioned in the title, who decided to go through the experience of loneliness: Jean-Paul Kauffmann – as a convalescent after being kept hostage for three years in Lebanon, whereas Sylvain Tesson – as a hermit living in the depths of woods, after having travelled to several distant lands. First, the article clarifies the definition that each writer gives of loneliness, and the conditions in which they live it. Then, it analyzes writing choices and the way in which the theme of loneliness structures the telling. Finally, it observes the image that each author builds of this character who looks like him, whose contours are sometimes influenced by literary references.

*Keywords:* hermit, loneliness, nature, regeneration, resilience, self portrait.

Vivre à l'écart de la société, volontairement, c'est le sujet de *La Maison du retour* de Jean-Paul Kauffmann (2007) et de *Dans les forêts de Sibérie* de Sylvain Tesson (2011). Le succès en France de ces deux ouvrages<sup>1</sup> est-il dû à la notoriété de leurs auteurs ? Le premier, journaliste, a été otage au Liban de 1985 à 1988 ; le second s'est fait connaître par des récits de ses voyages lointains et par sa passion de l'escalade des monuments. Une autre piste se dessine qui expliquerait l'accueil du

---

<sup>1</sup> *La Maison du retour* a reçu les prix François-Mauriac de la région Aquitaine, Saint-Simon et Breizh en 2007; *Dans les forêts de Sibérie* a reçu le prix Médicis essai en 2011.

public : la lecture permet à certains de nos contemporains de vivre par procuration soit l'aventure en pays lointain, soit des expériences qui sortent des sentiers battus d'une existence routinière. La solitude fait partie de ces territoires peu explorés, et parfois redoutés d'une société gagnée par l'obsession de la communication. Le mot « solitude » n'a pas la même résonance pour les deux auteurs, sa recherche ne répond pas aux mêmes motifs, son expérience diffère par les contextes choisis : il s'agit donc, dans un premier temps, de cerner la définition qu'elle prend pour chacun, les conditions dans lesquelles elle se vit. Vient ensuite l'analyse des choix d'écriture, et la façon dont le thème de la solitude structure leur récit. Enfin, puisqu'ils se représentent eux-mêmes dans une étape de leur existence, révélatrice de leurs aspirations et de leurs failles, l'étude observera l'image que chaque auteur construit de ce personnage qui lui ressemble, et dont les contours sont parfois influencés par des références littéraires.

## Profils de deux solitudes

Pour aucun des deux hommes la solitude n'est un accident fortuit, ni une contrainte, ni un accès de misanthropie. « Ma situation, je la comparais à rien moins que la dévastation de l'immédiat après-guerre »<sup>2</sup> : c'est ainsi que Jean-Paul Kauffmann définit son état lors de l'emménagement dans la maison dénommée « Les Tilleuls ». Il recourt aussi à l'analogie avec le « plongeur qui remonte par paliers ». Comment venir à bout de cette « période de convalescence »<sup>3</sup> ? En s'installant dans une maison située à l'écart, qui lui permette de renouer avec lui-même. Il entre dans une période de réadaptation, que ne peut favoriser le tumulte du monde : « J'aspirais à la paix, à la substance et à la fluidité des choses ». Pour atteindre cet état souhaité, « Il faut mettre un peu de distance avec ce que l'on aime »<sup>4</sup>. Le titre du livre investit la demeure d'une fonction de réappropriation de l'existence ; mais le sens sous-jacent du choix de vie de l'auteur est de tromper le destin qui prétendait le broyer : « En vénerie, le retour est une ruse du cerf qui revient sur les mêmes voies pour dérouter la meute »<sup>5</sup>.

Dès la préface intitulée « Un pas de côté », Sylvain Tesson place sa solitude sous le signe de l'expérience programmée, nuancée de défi, et doublée d'une aversion pour le tourbillon de consommation et la vaine agitation dans lesquels la civilisation lui semble entraînée : « Je m'étais promis avant mes quarante ans de vivre en ermite au fond des bois »<sup>6</sup>. En cours de récit, il dresse une liste des motifs futiles (courrier en

<sup>2</sup> J.-P. Kauffmann, *La Maison du retour*, Paris, Gallimard, Folio, 2008, p. 267.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 108 et p. 95.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15 et p. 16.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>6</sup> S. Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, Folio, 2018, p. 9.

retard ou jalousie de Robinson) qui auraient pu l'inciter à l'exil en Sibérie<sup>7</sup>, réponse anticipée et provocatrice aux inquisiteurs qui exigeraient une explication. Jean-Paul Kauffmann se trouve lui aussi confronté à une nécessité de justification vis-à-vis d'un entourage incrédule : « Pourquoi a-t-il choisi de s'enterrer ici ? »<sup>8</sup>. Chez Sylvain Tesson, un motif secret perce sous une formulation énigmatique, dont le sens ne sera dévoilé que vers la fin du séjour : « Cette envie de faire demi-tour, lorsqu'on est au bord de saisir ce que l'on désire »<sup>9</sup>. Ce qui réunit les deux écrivains, c'est la volonté de se mettre à part, pendant une période délimitée pour Sylvain Tesson, indéterminée pour Jean-Paul Kauffmann, qui envisage un glissement progressif vers un état de résilience.

Chacun livre son approche de l'existence du solitaire. Jean-Paul Kauffmann « ne cherche pas l'isolement, mais la solitude »<sup>10</sup>. En effet, la distance géographique qui le sépare de ses semblables est négligeable, en comparaison des cinq heures de marche dans la neige nécessaires à Sylvain Tesson pour rejoindre la cabane la plus proche<sup>11</sup>. Celui-ci ressent parfois un peu d'angoisse, « anesthésié par la perspective des jours »<sup>12</sup>, alors que, aux Tilleuls, l'ancien otage se dit « à l'abri, à l'écart, hors d'atteinte. Réfugié, pas replié »<sup>13</sup>. Sylvain Tesson énonce les bienfaits de la solitude : « un baume appliqué sur les blessures », « Elle génère des pensées », « Elle lave de tous les bavardages »<sup>14</sup>. Elle répond aussi à son souhait d'« une vie sobre et belle »<sup>15</sup>. Approches qui permettent de cerner ce qu'il en attend : une régénération morale et physique.

Comment la compagnie intermittente des autres, qu'aucun des deux ne souhaite supprimer totalement, est-elle perçue ? Bien que Jean-Paul Kauffmann côtoie pendant l'aménagement de sa maison les ouvriers qu'il a surnommés « Castor et Pollux », leur conversation est limitée au strict minimum, et, tacitement, ils se répartissent l'espace. Il existe pour les deux écrivains une proximité humaine désirable, qui appartient aux relations de bon voisinage, ou permet de voir de temps à autre une figure humaine, et une autre indésirable, parce que son caractère invasif trouble le bien-être de la retraite, comme l'irruption de « notables d'Irkoutsk » dans « huit 4 x 4 décorés de placards publicitaires », qui symbolisent le mode de vie que Sylvain Tesson veut fuir<sup>16</sup>. Jean-Paul Kauffmann avoue : « J'aime faire retraite parce

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>8</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 33.

<sup>9</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 22.

<sup>10</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 141.

<sup>11</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 55.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>13</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 221.

<sup>14</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 124.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 44.

je sais qu'au bout il y a la convivialité et le partage », mais exprime son appréhension à l'idée que « la famille va surgir, avec son cortège habituel d'excitation, de pitreries, d'amis, de dîners »<sup>17</sup>. Ambiguïté du solitaire occasionnel, qui voudrait endiguer l'invasion, surtout quand elle perturbe son style de vie, sans refuser une présence parfois bienfaisante. Sylvain Tesson résume : « Une visite impromptue est un bouleversement en même temps qu'une joie »<sup>18</sup>. La compagnie animale est moins contraignante : pendant les deux derniers mois de son séjour, il partage sa vie avec deux chiens, donnés par un ami. Alors que Jean-Paul Kauffmann n'est pas coupé de sa famille, Sylvain Tesson ne peut matériellement communiquer avec elle qu'à de rares occasions, mais ne ressent pas cet éloignement comme un vide. L'évocation de la femme qu'il aime reste discrète, jusqu'à l'annonce de la rupture, qui intervient peu avant son départ de Sibérie. Faut-il en conclure qu'une trop longue période de solitude se paie, socialement et sentimentalement ?... Les nouvelles du monde extérieur retiennent parfois leur attention. Jean-Paul Kauffmann passe les actualités au filtre de sa récente situation d'otage, suivant en particulier les développements politiques en Iran et le sort de Salman Rushdie. Dans le journal de Sylvain Tesson, les échos du monde arrivent par bribes, transmis par des visiteurs, sorte de journal morcelé de six mois d'actualité : accalmie chez les musulmans, situation politique en Grèce, marée noire en Floride, EPR<sup>19</sup>.

Comment meubler des journées de solitude ? Le quotidien de chacun est rythmé par des occupations conformes à son environnement : « une existence resserrée autour de gestes simples » pour Sylvain Tesson, et pour Jean-Paul Kauffmann : « L'oisiveté [...] : tout un travail d'installation, d'appropriation, d'annexion »<sup>20</sup>. Pour le solitaire de Sibérie, « la vie se réduit à des gestes vitaux » : prévoir sa provision de bois, pêcher pour se nourrir<sup>21</sup>, réparer un couteau abîmé, nettoyer de temps à autre la cabane et s'assurer de sa solidité. Jean-Paul Kauffmann supervise l'installation de sa maison, vérifie l'ordonnement des abords, écrit, médite. Dans son emploi du temps entrent les relations de bon voisinage, alors que pour Sylvain Tesson la rencontre avec ses semblables est soit imprévue, soit programmée pour refaire des provisions et maintenir le contact avec des humains.

Les Landes pour Jean-Paul Kauffmann, la Sibérie pour Sylvain Tesson, sont des terres où la nature incite au ressourcement. Ils s'abandonnent à sa contemplation, captivés par les oiseaux et leur chant, les effets de lumière, les odeurs, les transformations du paysage d'une saison à l'autre. Sylvain Tesson : « Lorsque le monde des hommes n'envoie plus de signal, une teinte nouvelle sur le plumeau des

<sup>17</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 58 et p. 245.

<sup>18</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 231.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 90, p. 140, p. 186 et p. 275.

<sup>20</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 9; J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 200.

<sup>21</sup> S. Tesson, *op. cit.*, pp. 143-144.

cèdres, un reflet dans la neige deviennent des événements considérables »<sup>22</sup>. Jean-Paul Kauffmann : « Je n'avais jamais autant ressenti le ruminement printanier »<sup>23</sup>. Le premier entreprend des expéditions de plusieurs jours, le second se livre à de longues promenades dans la forêt landaise. La nature accompagne leur évolution personnelle. Sylvain Tesson y voit « un antidote à l'angoisse »; elle provoque en lui une « suffocation devant la beauté »<sup>24</sup>. La relecture de Virgile enseigne à Jean-Paul Kauffmann que « la nature est bienveillante et juste »<sup>25</sup>, formule qui peut sous-entendre que le comportement de l'être humain s'écarte de ces valeurs. Il ressent « une étrange fluidité sous l'effet des forces de la nature », sans ignorer « la violence du règne végétal »<sup>26</sup>. Il reste aussi conscient qu'il peut être victime de « l'illusion que le spectacle de la nature et de la métamorphose universelle guérit de tout »<sup>27</sup>. Sylvain Tesson trouve en elle une authenticité que la civilisation actuelle lui semble avoir perdu : « Il y a plus de vérité dans les coups de ma hache et le ricanement des geais que dans les péroraisons psychologiques »<sup>28</sup>. Elle est l'élément médiateur qui rétablit chez Jean-Paul Kauffmann un début de confiance vis-à-vis de la vie. Bienfaits que souligne Henry David Thoreau, un de leurs prédécesseurs en expérience et écriture de la solitude, évoquant sa « bienveillance aussi infinie qu'inconcevable »<sup>29</sup>.

## Le choix d'une écriture

Choisir une écriture, c'est se glisser dans une forme, tout en lui apportant une touche personnelle. Jean-Paul Kauffmann structure son récit autour de deux thèmes qui s'entrelacent : ses occupations et les étapes de sa réadaptation. Sylvain Tesson opte pour le journal, « opération commando menée contre l'absurde », qui le « contraint à prêter meilleure attention aux événements de la journée »<sup>30</sup>, la contrepartie étant la récurrence des sujets : emploi du temps, météorologie, paysages, rencontres, réflexions. Jean-Paul Kauffmann tient aussi ce qu'il appelle « une sorte de livre de raison. [...] Ce journal ne relate que la vie des arbres et de la nature [...] excluant tout état d'âme ainsi que toute notation personnelle »<sup>31</sup>. Il est probable

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>23</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 97.

<sup>24</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 51, puis p. 212.

<sup>25</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 146.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 82, puis p. 50.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>28</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 120.

<sup>29</sup> H. D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2011, p. 154.

<sup>30</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 150.

<sup>31</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 245.

que la description du cadre naturel dans *La Maison du retour* s'appuie sur ces observations. L'écriture de chacun s'accorde donc à sa situation de solitaire ou à ses expériences antérieures. L'analyse de son cheminement intérieur est pour Jean-Paul Kauffmann un élément de sa reconstruction personnelle ; le journal de bord de Sylvain Tesson, illustré de cartes dessinées à la main, fait partie de la panoplie de l'écrivain voyageur<sup>32</sup>.

Quelle place le discours sur la solitude occupe-t-il ? Chez Jean-Paul Kauffmann, il accompagne chaque étape qui mène de la recherche du lieu de retraite idéal jusqu'au sentiment d'avoir repris pied dans la vie, leitmotiv discret qui révèle le sens profond du récit. À l'inverse de prédécesseurs comme Rousseau<sup>33</sup> ou Thoreau, il ne manifeste pas d'aigreur vis-à-vis de la société, ni ne plaide pour une vie sobre et austère : « Le monde extérieur n'est pas devenu pour moi hostile ou malfaisant, il est tenu à distance ». L'aveu d'une jouissance de la situation de solitaire, amateur de cigares et de musique, qui profite quasi sensuellement de promenades dans la forêt landaise, l'emporte sur l'expression d'une philosophie autre que sa propre règle de vie. Il observe les transformations qui s'opèrent insensiblement en lui : « Je réapprends le monde »<sup>34</sup>. Le journal consigné par Sylvain Tesson excède fréquemment la simple relation des événements quotidiens pour ménager des plages de réflexion. Le prix Médicis essai, décerné en 2011, confirme l'existence d'une dimension philosophique, qui aborde aussi bien l'obligation de « se supporter soi-même », que les notions de « régression » et de « progrès » appliquées à la « vie en cabane », ou la jouissance qu'il y a à « ne nuire à rien, ne subir le diktat de personne, ne désirer pas plus que ce que l'on éprouve et savoir que la nature ne nous rejette pas »<sup>35</sup>. Cependant, ses réflexions sont souvent nuancées d'humour : il souligne, par exemple, que le sage qui veut méditer doit se livrer d'abord à des occupations triviales telles que l'approvisionnement<sup>36</sup>. Il n'est pas dupe de la tentation de succomber à « [son] amour des aphorismes, des saillies et des formules », et affirme sa « préférence des particularismes aux ensembles, des individus aux groupes »<sup>37</sup>, d'où sa tendance à éviter de donner des leçons.

Les deux écrivains se démarquent d'une tradition littéraire qui fait du solitaire un misanthrope, peu bienveillant vis-à-vis de ses semblables. Quelques références au Rousseau des *Rêveries du Promeneur solitaire* et à *Walden ou la vie dans les bois*, de Henry David Thoreau, apparaissent, mais ils n'en revendiquent pas l'héritage. Seul Sylvain Tesson tire de la « Cinquième promenade » l'idée que « La solitude de

<sup>32</sup> Lui-même l'a pratiqué dans quelques pages d'un récit publié en 2004. Voir S. Tesson, *L'Axe du loup. De la Sibérie à l'Inde, sur les pas des évadés du Goulag*, Paris, Laffont, Pocket, 2016, pp. 172-175.

<sup>33</sup> Voir J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*.

<sup>34</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 268 et p. 151.

<sup>35</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 54, p. 55, et p. 80.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 99.

Rousseau génère la bonté »<sup>38</sup>. Il nourrit d'ailleurs sa retraite de tous les livres qu'il a emportés, alors que Jean-Paul Kauffmann n'a rien prévu. Il trouve dans la maison « une édition scolaire de Virgile » qui lui permet de redécouvrir l'auteur latin, qu'il apprécie pour son approche de la « nature originelle ». Il avoue la distance qu'il prend peu à peu avec la lecture, qui appartient désormais à sa vie passée : « Le lien profond qui m'attachait aux livres est bien rompu »<sup>39</sup>.

## Autoportrait : entre construction d'une image de soi et plongée dans la vie intérieure

Malgré les réticences de Jean-Paul Kauffmann, l'empreinte des personnages fréquentés dans la littérature reste vivace. Chez lui, comme chez Sylvain Tesson, elle laisse une trace dans l'image qu'ils se forment du solitaire. Le Robinson de Defoe est cité par les deux écrivains, et celui de Michel Tournier par Sylvain Tesson. Jean-Paul Kauffmann détruit le mythe de « rêve de vie naturelle » que Robinson représente dans l'imaginaire des lecteurs, dont il souligne la contradiction avec la seconde partie du roman, où Defoe le transforme en « homme d'affaires »<sup>40</sup>. Sylvain Tesson choisit une autre approche : celui de Defoe lui inspire de l'estime quant à sa lutte pour conserver sa dignité, même sans compagnie ; celui de Tournier lui semble privilégié d'avoir trouvé un Vendredi<sup>41</sup>. Qu'il soit traité par l'un ou l'autre de ces auteurs, le célèbre naufragé lui semble résumer la vie du solitaire, parce qu'il « tente de recréer la civilisation et de réinventer la morale »<sup>42</sup>. Les deux écrivains mentionnent aussi François d'Assise : Sylvain Tesson retient de lui l'image traditionnelle du « saint [qui] parle à ses frères les oiseaux », que Jean-Paul Kauffmann récuse, préférant « sa communion joyeuse et lucide avec le monde »<sup>43</sup>.

Tout solitaire est-il un ermite en puissance ? Chez Jean-Paul Kauffmann le terme « ermite » appartient surtout au regard que les autres portent sur lui : une voisine le surnomme « l'anachorète des Tilleuls ». Le seul ermite auquel il fasse allusion lui vient de Virgile, et il le décrit comme un « sage qui mène une existence sobre »<sup>44</sup>. Dans le journal de Sylvain Tesson, l'érémisme est un thème récurrent<sup>45</sup>. Tantôt l'ascétisme de l'ermite l'attire, ainsi que sa révolte non violente mais implacable

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>39</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 37, p. 202 et p. 248.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 161 et pp. 261-262.

<sup>41</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 109 et p. 115.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>43</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 110; J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 108.

<sup>44</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 153 et p. 185.

<sup>45</sup> S. Tesson, *op. cit.*, en particulier p. 196, pp. 207-208, p. 216.



contre la société. Tantôt il assimile son statut à un « élitisme », voué à l'échec, même pour résoudre les problèmes écologiques<sup>46</sup>. Sa radicalité provoque son admiration et en même temps son inquiétude : « L'ermite nie la vocation de la civilisation, en constitue la critique vivante »<sup>47</sup>. Ces réflexions révèlent en lui un flottement entre ce qui le rattache aux autres et ce qu'il voudrait fuir. Derrière la démythification de quelques figures littéraires de la solitude, apparaît la tentation de Jean-Paul Kauffmann de remettre en cause des idées reçues, en particulier celles qui pourraient s'appliquer à sa retraite intermittente. Sylvain Tesson sait aussi prendre une distance critique par rapport à son aventure : « On joue à l'ermite »<sup>48</sup>, qui signifie qu'il n'est pas en rupture de ban avec la société.

À travers leur interprétation des personnages incarnant traditionnellement la solitude, se révèle l'image que les deux auteurs construisent d'eux-mêmes dans leur quotidien de solitaire, et que l'écriture les incite à analyser. En effet, l'absence d'interlocuteur, renforcée par la médiation de l'écriture, favorise le retour sur soi. Sylvain Tesson rédige au jour le jour, ce qui diminue le risque de manipulation du vécu pour lui donner une forme littéraire. Il est peu probable cependant qu'il ait livré à l'éditeur son journal « brut ». Une phrase qui anticipe sur l'avenir trahit la relecture : « Plus tard, mélancolique, quand j'aurai besoin de trinquer avec un compagnon »<sup>49</sup>. La vision de Jean-Paul Kauffmann prend plus de recul, embrassant d'emblée l'ensemble de son expérience, mais de ce fait offre plus de possibilités de procéder à des arrangements.

Même si le livre est un miroir, peut-être parfois légèrement déformé, de ce qu'ils ont vécu, chacun des auteurs transmet la substance de son expérience : ce qu'il a découvert de lui-même. Sylvain Tesson était déjà rompu aux longs raids en solitaire dans les déserts, les steppes ou l'Himalaya, avec des conditions de vie plus spartiates qui l'amenaient au bout de ses forces. L'objectif de sa retraite en Sibérie est d'explorer d'autres territoires : retrouver « la jouissance des choses », « savoir si j'ai une vie intérieure », « demander à l'immobilité ce que le voyage ne m'apportait plus : la paix »<sup>50</sup>. Opération réussie : « J'ai découvert qu'habiter le silence était une jouvence »<sup>51</sup>. Pour Jean-Paul Kauffmann, « l'enjeu était tout autre. Une question vitale ». De cette impérieuse nécessité de s'isoler du monde, il tire sa propre leçon : « L'essentiel était la quête »<sup>52</sup>. Expérience *a priori* gratuite ou nécessité vitale, la solitude leur a permis de découvrir en eux des potentialités qu'ils ne connaissaient pas, ou d'en extirper un être nouveau.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 36 et p. 41.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>52</sup> J.-P. Kauffmann, *op. cit.*, p. 283.

Tandis que Jean-Paul Kauffmann s'installe « en marge du temps, dans la position du spectateur »<sup>53</sup>, Sylvain Tesson ferme la parenthèse sibérienne et rejoint avec tristesse le cours de sa vie, envahi par le sentiment que « La vie consiste à tenir le coup entre la mort des êtres chers »<sup>54</sup>. Chacun file sa métaphore pour clore son récit : le bourdon qui peine à s'échapper de la pièce, comme Jean-Paul Kauffmann de la prison de son passé, fait écho à la plainte de la cane qui a vu mourir ses petits au bord du lac Baïkal. Leurs expériences, qui diffèrent dans les motifs et dans les contextes, les conduisent à des conclusions semblables : la solitude est source de jouissance et ne s'accompagne pas obligatoirement d'un mode de vie austère. Elle ne génère pas l'ennui lorsque le spectacle de la nature enrichit le quotidien de plaisirs esthétiques et d'observations sur la vie des animaux et des plantes. Chacun met l'accent sur des moments de bonheur, comme le faisait déjà Rousseau à propos de son séjour sur l'île Saint-Pierre où « Le précieux *far niente* fut la première et la principale de ces jouissances que je voulais savourer dans toute sa douceur »<sup>55</sup>. L'exploration n'est pas cantonnée à la découverte de pays lointains, dont les deux écrivains ont fait et feront l'expérience. À l'occasion de son expédition d'Irkoutsk à l'Inde, Sylvain Tesson a déjà ressenti le besoin de solitude. Mais elle constituait alors une sorte d'épiphénomène de ses aventures<sup>56</sup>, alors que sa retraite en Sibérie est l'objet même de son journal, de même que Jean-Paul Kauffmann focalise son récit sur les vertus réparatrices de la solitude. Tous deux réalisent la proposition faite par Thoreau : « Soyez un Colomb pour de nouveaux continents et mondes entiers renfermés en vous »<sup>57</sup>. Partir à la recherche de soi est aussi l'occasion d'un voyage vers des contrées à découvrir.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>54</sup> S. Tesson, *op. cit.*, p. 289.

<sup>55</sup> J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, Folio, 2018, p. 121.

<sup>56</sup> S. Tesson, *L'Axe du loup. De la Sibérie à l'Inde...*, *op. cit.*, pp. 134-135, p. 183, p. 186 et p. 231.

<sup>57</sup> H. D. Thoreau, *op. cit.*, pp. 362-363.



*La solitude exprimée par la violence*



EWA KALINOWSKA  
Université de Varsovie

## La solitude qui s'ignore : l'isolement de Johnny Chien Méchant

*Loneliness ignoring itself: Johnny Mad Dog's seclusion*

*Abstract:* Loneliness is a complex phenomenon and acquires various forms – it encourages creativity, but mostly it isolates. Within customary societies, including African ones, loneliness is not accepted, because of ancestral traditions which obligate individuals to live in groups. In spite of this conception of social life, some dramatic modern problems reverse the vision of social human being: children-soldiers are living in gaggles, but stay isolated and alone. Johnny Mad Dog, the character of Dongala's eponyme novel, illustrates loneliness in the crowd, the loneliness which ignores itself, an unconscious one.

*Keywords:* loneliness, children-soldiers, Dongala, Johnny Mad Dog

*Seule et à distance, l'âme remonte à la surface  
et se baigne dans les flots de la solitude<sup>1</sup>.*

### Autour de la solitude

La solitude est un phénomène complexe, relevant de plusieurs sphères et susceptible d'analyses diverses – psychologiques, sociologiques, culturelles et autres. Vu la diversité de ses manifestations et aspects, la solitude acquiert des formes différentes. Elle est une arme à double tranchant, puisqu'elle est choisie ou imposée et peut attirer ou peser. Elle est un fait – physique et situationnel – ainsi qu'une émotion intérieure, foncière, vécue et revécue.

---

<sup>1</sup> Ousmane Sembène, *Le docker noir*, Paris-Dakar, Présence Africaine, 1973, p. 218.

Ses manifestations l'associent soit au bonheur, soit au malheur de l'homme ; la solitude devient valorisante et inspiratrice pour l'être humain indépendant, autonome et fort<sup>2</sup>, tandis qu'elle est haïe par des individus incompris et se considérant comme laissés-pour-compte de la société<sup>3</sup>. Sous ses aspects positifs, la solitude comble et incite à la réflexion, la méditation et une meilleure connaissance de soi<sup>4</sup> ; de l'autre côté, elle apporte des fois le sentiment de manque, d'isolement, voire d'exclusion<sup>5</sup>.

Tout un chacun conçoit la solitude à sa manière ; l'homme est ainsi voué à lui-même et à sa propre individualité, car il est le seul être vivant capable de ressentir sciemment la solitude (et de l'exprimer). Il dépend de lui de s'y abandonner ou s'y isoler philosophiquement, en une forme féconde. Il existe ainsi des solitudes splendides, qui permettent à l'individu de s'épanouir, de se sentir fort et créatif<sup>6</sup>, comme le soulignaient des penseurs d'antan : « On est plus heureux dans la solitude que dans le monde »<sup>7</sup>, ainsi que ceux du XX<sup>e</sup> siècle : « La solitude fait de toi un Christophe Colomb qui naviguerait vers le continent de son propre cœur »<sup>8</sup>.

Il faudrait toutefois pointer encore un autre aspect de l'isolement : puisque l'homme vit depuis toujours en groupe, il est nécessaire de se pencher non seulement sur les relations complexes de l'homme seul opposé au monde, mais aussi sur celles de l'homme seul avec autrui. Une telle approche peut s'avérer particulièrement intéressante dans les milieux culturels où la vie sociale joue un rôle fondamental et où l'individu est toujours relégué à la seconde place.

## Homme africain, être inconditionnellement social

Dans les sociétés traditionnelles d'Afrique, l'homme était avant tout un être social et membre d'un groupe dont les intérêts prévalaient toujours sur tous les autres : tout au long de leurs vies, les hommes et les femmes remplissaient différents rôles

<sup>2</sup> J. Bureau, « La solitude heureuse. Antidote contre l'isolement et l'aliénation de soi-même », [www.psycho-ressources.com/bibli/solitude.html](http://www.psycho-ressources.com/bibli/solitude.html) (site consulté le 2/01/2019).

<sup>3</sup> E. Gilles, « La solitude, c'est aussi une maladie », *Allez savoir ! Le magazine de l'Université de Lausanne*, n° 24, 2002 : [https://www2.unil.ch/unicom/allez\\_savoir/as24/pages/as24\\_7\\_seul.html](https://www2.unil.ch/unicom/allez_savoir/as24/pages/as24_7_seul.html) (site consulté le 4/01/2019).

<sup>4</sup> L. Ravier, « Éloge de la solitude », [www.psychologies.com/Moi/Moi-et-les-autres/Solitude/Interviews/Eloge-de-la-solitude](http://www.psychologies.com/Moi/Moi-et-les-autres/Solitude/Interviews/Eloge-de-la-solitude) (site consulté le 2/01/2019).

<sup>5</sup> Deux exemples littéraires illustrent le double caractère de la solitude : Robinson Crusoe subit la solitude imposée et la rend productive, tout se passe dans un milieu naturel ; Des Esseintes décide lui-même de son retrait du monde et s'y abandonne ; toute action physique ainsi que tout élément naturel sont éliminés : L. Doležel, « Thématique de la solitude : Robinson Crusoe et Des Esseintes », *Communications* 47, 1988, pp. 187-197 : [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_47\\_1\\_1713](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1713) (site consulté le 16/08/2018).

<sup>6</sup> J. Bureau, « La solitude heureuse... », *op. cit.*

<sup>7</sup> Maxime CCLXXI, [in] N.-S. R. Chamfort, *Maximes et pensées. Suivies de Dialogues philosophiques*, Paris, Éditions G. Crès, 1923, p. 94 : <https://archive.org/details/maximesetpense00chamuoft/page/94> (site consulté le 6/01/2019).

<sup>8</sup> É. Cioran, *Le Crépuscule des pensées*, [in] *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 454.

sociaux. Le groupe existait sous plusieurs formes – celle de la famille (rarement nucléaire, le plus souvent – élargie), du village, de la caste ou du clan, pour aboutir à son ethnie. C'est uniquement au sein de leur communauté, unie et régie par des règles immuables, que les gens pouvaient vivre et s'épanouir. Vu le climat, des conflits, affrontements et guerres, les liens forts assuraient l'entraide et la survie dans des conditions de vie difficiles. Par là-même, toute tendance d'individualisme était réprimée (et continue de l'être) : « Il est de fait interdit de s'isoler volontairement, car la société voit dans cet acte une menace à l'encontre de la vie du groupe »<sup>9</sup>. Force est de reconnaître qu'en dépit de tous les changements apportés par la modernité et de la disparition d'une partie de coutumes ancestrales, la vision traditionnelle de la destinée humaine n'a presque rien perdu de son actualité<sup>10</sup>. Un être humain reste toujours lié à son lignage de manière indissoluble. S'il perd, par un malheureux concours de circonstances, la possibilité de vivre en groupe, il fera tout son possible pour trouver ne serait-ce qu'un simulacre de liens sociaux.

## La solitude des enfants-soldats

Le phénomène dramatique des enfants-soldats n'a pas surgi à l'époque moderne<sup>11</sup>, il n'est pas non plus l'apanage du continent africain, mais il s'y exprime avec une force particulière depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Le nombre élevé d'orphelins en Afrique (différant selon les pays), dû principalement aux épidémies et aux conflits armés, apporte une explication partielle au maintien, sinon à l'accroissement, du nombre d'enfants-soldats africains<sup>13</sup>.

Une des raisons qui expliquent le phénomène, c'est que les enfants-soldats choisissent parfois eux-mêmes l'enrôlement<sup>14</sup>. Ils ne le font pas toujours volontairement,

---

<sup>9</sup> M. Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite ?*, Paris, Fayard, 2010, p. 167.

<sup>10</sup> *Ibidem*, chap. IX : « Le modèle social africain en question », pp. 167-189 : L'esprit de solidarité, primant sur tout, acquiert dans le monde moderne des formes négatives – le favoritisme dans le monde professionnel et politique ainsi que le parasitisme, apanage des individus essayant de vivre aux dépens d'un membre de la famille sous le prétexte unique de liens familiaux.

<sup>11</sup> „Udział dzieci w wojnie w perspektywie historycznej”, [in] J. Czyżewski, *Dzieci żołnierze we współczesnych konfliktach zbrojnych*, Toruń, Europejskie Centrum Edukacyjne, 2009, pp. 63-66.

<sup>12</sup> « IV. 2. Enfants-soldats, cadre officiel », [in] E. Kalinowska, *Diseurs de vérité. Conceptions et enjeux de l'écriture engagée dans le roman africain de langue française*, Lublin, Werset, 2018, pp. 153-156.

<sup>13</sup> Il y aurait quelque 300 000 enfants-soldats dans le monde, dont plus de la moitié en Afrique : cf. les données approximatives du *Guide du Protocole facultatif concernant l'implication d'enfants dans les conflits armés*, New York, UNICEF, mai 2004 ([www.unicef.org/french/sowc06/pdfs/optional\\_protocol\\_fr.pdf](http://www.unicef.org/french/sowc06/pdfs/optional_protocol_fr.pdf)) et d'organisations comme Child Soldiers International ([www.child-soldiers.org](http://www.child-soldiers.org)) ou Watchlist on Children and Armed Conflict ([www.watchlist.org](http://www.watchlist.org)).

<sup>14</sup> „Motywy skłaniające nieletnich do ochotniczego wstępowania w szeregi grup zbrojnych”, [in] J. Czyżewski, *Dzieci żołnierze...*, op. cit., pp.132-146.



mais ils ressentent un besoin naturel d'avoir une « famille » et d'appartenir à un groupe – ce qui s'explique facilement par les coutumes africaines quasi innées : « L'habitude de vivre en groupe a créé chez un grand nombre de Noirs africains la peur de se retrouver seuls, c'est-à-dire face à eux-mêmes »<sup>15</sup>. Il arrive aussi que les enfants-soldats sont recrutés par force, mais passé le premier choc lié à la nouvelle vie, ils décident souvent de rester dans le groupe de leurs semblables<sup>16</sup>, mené par un chef de guerre local, considérant qu'une telle « famille », toute imparfaite qu'elle soit, est meilleure qu'aucune<sup>17</sup>.

Pourtant, en dépit de la volonté naturelle d'éviter la solitude, les enfants-soldats se retrouvent tragiquement seuls, dépourvus de toute attache émotionnelle réelle. Menant une vie en dehors de tout ce qui pourrait la rapprocher du quotidien normal, habituel et rassurant, entourés de violence et de mort<sup>18</sup>, ils perdent tous leurs repères et deviennent incapables de discerner la réalité et l'imagination. Ils ne peuvent plus distinguer le bien et le mal ; ils ne se rendent pas compte de la gravité de leurs actes, n'ayant jamais connu d'autres manifestations de la vie sociale que celles s'exprimant par la violence, la brutalité et la maltraitance ; aussi sont-ils incapables à réfléchir pour prévoir des conséquences de leurs actes. Il leur est impossible d'établir une hiérarchie des valeurs qui aurait mis de l'ordre dans leurs vies et aurait permis de fixer des objectifs pour envisager le futur. Ainsi, paradoxalement, en recherchant des liens et des attaches, ces jeunes non seulement n'en trouvent-ils pas, mais s'ôtent eux-mêmes cette possibilité – à leur insu, inconsciemment<sup>19</sup>.

## La solitude de Johnny

*Johnny Chien méchant*<sup>20</sup> d'Emmanuel Dongala est un roman incontournable pour toutes les études et analyses s'occupant de l'image des enfants-soldats, présente dans la littérature<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> M. Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite?*, op. cit., p. 170.

<sup>16</sup> „Charakterystyka grup dzieci szczególnie narażonych na rekrutację”, [in] J. Czyżewski, *Dzieci żołnierze...*, op. cit., pp.114-131.

<sup>17</sup> M. Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », *Revue Ad hoc*, n° 2, « L'Urgence », publié en ligne le 06/06/2013 : [www.cellam.fr/?p=4154](http://www.cellam.fr/?p=4154) (site consulté le 15/10/2018).

<sup>18</sup> E. Kalinowska, « *Je fais la guerre. On tue, on brûle et on viole les femmes. C'est normal.* Les enfants-soldats dans quelques romans africains d'expression française », [in] A. Ledwina (red.), *L'Enfant dans la littérature d'expression française et francophone*, Opole, Uniwersytet Opolski, 2019, pp. 95-106.

<sup>19</sup> „Konsekwencje udziału dzieci w konfliktach zbrojnych”, [in] J. Czyżewski, *Dzieci żołnierze...*, op. cit., pp. 174-182. Les séquelles physiques – abus sexuels, infirmités et autres – auraient exigé une présentation plus détaillée qui dépasse le cadre du présent article.

<sup>20</sup> *Johnny Chien méchant*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.

<sup>21</sup> « IV. 3. Enfants-soldats et littérature », [in] E.Kalinowska, *Diseurs de vérité...*, op. cit., pp. 156-160.

Le héros, Johnny, est un personnage emblématique du monde de guerre africain. Cet adolescent d'une quinzaine d'années apparaît, physiquement, comme quasi-adulte : il est fort et capable de violer une femme (ce dont il ne se prive pas quand il en a l'occasion). Chef de son groupe, il ordonne des exactions, massacres, exécutions sommaires et toute sorte d'autres actes criminels. Il semble être une incarnation vivante du Mal aveugle et obtus.

Par contre, il est psychiquement immature au plus haut point, comme s'il n'était âgé que de dix ans ou moins. Sans un brin de réflexion, il cède à ses pulsions et sème la mort, la destruction et la terreur en exterminant les ennemis désignés sans égards pour leur sexe ou leur âge<sup>22</sup>.

Au fil des événements, de nouveaux actes féroces sont commis, mais Johnny reste inconnu – son origine est obscure, il semble ne pas avoir de passé, à aucun moment il n'est question de sa famille ou de ses attaches sentimentales, il n'est ni personne, ni rien d'autre qu'enfant-soldat. Johnny semble avoir surgi du néant et lui-même ne sait pas très bien qui il est : en témoignent ses changements de noms fréquents. Il se rend compte qu'un nom est important, car il donne une identité et permet de se situer dans le milieu et dans le monde : « Un nom n'est pas seulement un nom. Un nom porte en lui une puissance cachée »<sup>23</sup>; « Un nom n'est jamais innocent »<sup>24</sup>. Ainsi, Johnny porte-t-il d'abord le nom de Lufua Liwa, ce qui veut dire « *Tue-la-Mort* ou, mieux, *Trompe-la-Mort* »<sup>25</sup>. Plus tard, sans raison apparente, le nom change en celui de Mattiti Mabé (se traduisant par *la Mauvaise Herbe*). Ce dernier nom permet de noter la présence de drogues dans la vie quotidienne des enfants-soldats. Le sobriquet est d'ailleurs tout de suite déformé et ridiculisé par Giap, supérieur de Johnny, qui le transforme en « Gazon ».

Le changement suivant du nom – en celui de « Chien méchant » – est connu tout d'abord grâce à Laokolé<sup>26</sup> : « Le Chien Méchant s'est mis en mouvement. Il devait être leur chef »<sup>27</sup>. Le nouveau nom apparaît en tête du chapitre XI (Johnny dit Chien Méchant) ; c'est seulement à la page 148 que Johnny lui-même l'explique :

...un nom a détonné dans mon cerveau qui, même quand je n'y fais pas attention, tourne tout seul comme un moteur au ralenti qui n'a besoin que d'un coup d'accélérateur pour vrombir. Un nom fort, puissant. Un nom qui vous fout la même trouille que ressent un condamné devant un peloton d'exécution, un nom qui fait trembler les criminels quand ils le voient affiché devant une maison. « Oubliez Gazon ou Matiti Mabé. Maintenant, je m'appelle CHIEN MÉCHANT ! ai-je hurlé<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> « IV. 4. 3. Protagonistes », *Ibidem*, pp. 163-167.

<sup>23</sup> *Johnny Chien méchant*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>26</sup> Héroïne du roman, jeune fille sensible et courageuse, antithèse de Johnny, unie à lui par un rapport dialectique : cf. M. Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant...* », *op. cit.*

<sup>27</sup> *Johnny Chien méchant*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 148.

À l'image de tous les enfants et les jeunes du monde entier qui se donnent depuis toujours des noms de jeu, les compagnons de Johnny<sup>29</sup> font la même chose et s'affublent de noms plus rocambolesques les uns que les autres : Rambo, Canon Fumant, Idi Amin, Caïman, Ouragan, Serpent, Godzilla, Khadafi, Saddam Hussein, Milosevic, Chuck Norris... ou encore, pour l'ensemble de leur groupe – Ninjas, Cobras, Mambas, Requins, Condors, Lions Indomptables, Panthères Noires, Commando Jaguar, Tigres Rugissants... Il faut seulement rappeler que leurs jeux ne sont pas anodins, puisqu'ils jouent à la guerre ce qui résulte en vraies tueries, morts et destructions<sup>30</sup>.

Les noms choisis ou proposés semblent confirmer la confusion entre le monde réel et la fiction – il s'agit de noms de personnalités de la vie publique (politiciens, groupes politiques, équipes de sport...), se rapportant donc aux personnes existant en réalité, connues par les médias (« dont nous avons entendu les noms à la radio »<sup>31</sup>), mais il y a aussi des noms venant de films ou de contes et d'histoires de jeunesse. Ces changements de noms confirment l'état d'esprit hésitant et le manque d'assurance de Johnny, grand solitaire parmi d'autres, et tout autant solitaires bien que nombreux. Ces noms de combat « permettent d'endosser une identité sociale qui leur [aux enfants-soldats] donne une place dans un monde qui a perdu toute signification »<sup>32</sup>.

En plus, l'égotisme de Johnny l'isole de son entourage. Il est, dès la première apparition, imbu de sa propre personne, en commençant par son aspect extérieur :

Il faut dire que j'étais impressionnant. Ce n'était pas le blouson de cuir que je portais chaque fois que j'allais au combat et sous lequel je cachais mes fétiches ; bien au contraire, je voulais étaler ces derniers pour que cette bande sous ma direction sache une fois pour toutes que j'étais aussi blindé contre l'ennemi que l'était Giap. J'avais donc choisi le plus puissant de mes T-shirts, celui avec une image de Tupac Shakur et que j'avais traité de manière spéciale : j'y avais collé et cousu des petits morceaux de miroir non seulement pour aveugler l'adversaire par les rayons du soleil qu'ils renverraient dans leurs yeux mais aussi parce que les miroirs dévient la trajectoire des balles. Autour de mon cou, j'avais enfilé mon collier de coquilles sur lequel j'avais attaché trois petits sachets de gris-gris différents dont l'un avait le pouvoir de me rendre invisible. Je regrette de ne pas posséder comme Giap celui qui transforme les balles en gouttes d'eau mais ça viendra un jour, on ne peut tout avoir à la fois. Oh, j'avais aussi attaché une ficelle rouge autour de mon biceps droit. J'ai complété tout cela avec un poignard, un PA et deux grenades bien accrochées au ceinturon qui retenait mon gros pantalon en treillis vert...<sup>33</sup>.

Le lecteur a devant lui un petit personnage présomptueux, incapable de porter un regard neutre sur lui-même et de se rendre compte qu'il est ridicule. Cette incapacité lui ôte toute possibilité d'établir une communication réelle avec autrui.

<sup>29</sup> É. Brezault, *"Johnny chien méchant" d'Emmanuel Dongala*, Gollion, Infolio, 2012, p. 30.

<sup>30</sup> É. Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, pp. 130-131.

<sup>31</sup> E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op. cit., p.24.

<sup>32</sup> É. Brezault, *"Johnny chien méchant" d'Emmanuel Dongala*, op. cit., p. 33.

<sup>33</sup> E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op. cit., pp. 115-116.

Convaincu de ses importance et intelligence inconditionnelles, Johnny reste seul et inconsciemment pitoyable.

Cette vision du personnage est renforcée par le portrait de Johnny, fait auparavant par Laokolé et se rapportant au moment que décrit Johnny lui-même. Les objets et détails auxquels Johnny attache une grande importance et dont il est très fier semblent ridicules ou bizarres aux yeux de quelqu'un qui y porte un regard extérieur et raisonnable :

En tout cas je n'avais vu façon plus bizarre de se fagoter que celle de ce Chien Méchant. Affublé d'une casquette à visière retournée et d'un T-shirt sans manches, il avait autour du cou un collier formé de cauris enfilés et sur lequel étaient accrochés deux ou trois petits sachets. En plus, un tissu rouge était noué autour de son biceps. Il n'était pas costaud ni même très grand et son pantalon vert olive semblait trop grand pour lui. Par contre, la double ceinture de munitions qu'il portait en écharpe sur chacune de ses épaules se croisait sur sa poitrine tel Zapata, lui conférant une allure franchement prétorienne. Une arme automatique dans la main et un long couteau pendant sur une de ses hanches complétaient son arsenal guerrier. Des lunettes sombres camouflaient son regard et, plus étrange encore, de temps en temps son T-shirt émettait des éclairs de lumière<sup>34</sup>.

Johnny fait ainsi preuve d'une immaturité fabuleuse. Tel un petit enfant, il joue à faire peur et essaie d'impressionner son entourage avec des mines et gestes ; il reste totalement désemparé face à des réactions et situations inimaginables pour lui : « J'ai d'abord roulé mes yeux, froncé mes sourcils, crispé mon menton, cette attitude terrifiante que sait prendre Chien Méchant pour terroriser l'ennemi. Non, elle ne m'a même pas regardé, elle a fait comme si je n'existais pas »<sup>35</sup>. Il est incapable d'empathie quelconque ; violeur, il s' imagine que sa victime pleure de plaisir.

Ce qui accompagne Johnny, c'est sa mégalomanie et sa conviction inébranlable quant à son intelligence. Il faut reconnaître que dans le monde des enfants-soldats le niveau CM 1 vaut beaucoup, car Johnny sait lire et écrire. Il semble aussi pressentir que les connaissances ont leur valeur et déclare justement qu'« un intellectuel est un homme intelligent et qui a lu beaucoup de livres »<sup>36</sup>. Pourtant, en dépit de ses prétentions, Johnny croit à la sorcellerie et recourt sans hésiter aux fétiches. Il ne se rend point compte qu'objectivement ses connaissances sont minables, pour ne pas dire nulles. Il ne se pose pas de questions sur le monde dans lequel il vit et suit des ordres absurdes, en traquant des « miliciens tchéchènes » et « espions israéliens », sans avoir une idée quelconque du sens de ces termes. Il ne comprend pas non plus la situation de son pays et se ridiculise lors d'une brève rencontre avec les casques bleus, représentant les forces internationales. Johnny incarne l'incapacité absolue d'avoir une vision décalée de soi-même et du monde<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 419-420.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>37</sup> L. Gangoueus, « Emmanuel Dongala : *Johnny Chien Méchant* » (en ligne depuis le 10/08/2007) : <http://gangoueus.blogspot.com/search/label/Auteur%20%3A%20Dongala%20Emmanuel> (site consulté le 31/12/

De très rares passages laissent supposer que, les conditions extérieures aidant, Johnny aurait pu développer une certaine humanité – il semble regretter la mort de quelques membres de son groupe et a certains sentiments pour sa petite-amie. Il n'en reste pas moins cruel et sanguinaire.

Johnny est un être vil et tragique sans en avoir conscience, d'autant plus tragique qu'il ne s'en rend pas compte. Comme tous les enfants-soldats, il est à la fois bourreau – actif et conscient – et victime inconsciente<sup>38</sup> ; il est assoiffé de reconnaissance par l'entourage et aime penser qu'il a des amis, mais la réalité est différente. Il est seul, absolument seul – en dépit de la présence physique d'autres enfants-soldats. Plus encore, ayant perdu le contact avec le monde réel, il s'enferme dans sa propre vision du monde et n'est capable de percevoir clairement ni le présent, ni l'avenir. « Il n'a que l'horreur de ses méfaits comme compagnon, sa mythomanie, sa violence pour survivre »<sup>39</sup>.

## En guise de conclusion

Deux aspects fondamentaux de la solitude ont été décrits – la solitude choisie, valorisante, qui permet la réflexion ainsi que la solitude subie, qui dégrade et fait souffrir. La manière de supporter l'isolement – qui peut encore être physique ou psychique (s'il n'emprunte pas aux deux) – dépend de la force de caractère, du niveau de conscience de chaque individu et de sa capacité d'autoanalyse.

Comment, par rapport à ces données, situer Johnny Chien méchant ? Il n'est pas donné à savoir si le jeune homme a choisi volontairement son sort d'enfant-soldat, mais il ne s'en plaint pas. La situation de Johnny n'apparaît donc pas, de son point de vue, comme décidément négative. Sa solitude n'est évidemment pas physique, puisque Johnny fait partie du groupe d'enfants-soldats. Elle est psychique, seulement Johnny ne se rend pas compte d'être seul. Elle est vécue inconsciemment au milieu d'une foule, par un être robuste et vigoureux, mais dénué de discernement quelconque. Faut-il en conclure que le roman de Dongala fournit l'exemple d'une nouvelle forme de solitude ?...

---

2013). « Johnny Chien Méchant est un milicien mégalomane, complexé vouant une admiration sans borne aux intellectuels, se rêve en grand penseur, en puissant guerrier de la grande armée du général Giap dont il craint secrètement les puissants gris-gris. Il viole, il pille, il tue et à l'occasion il s'essaie à la lecture ».

<sup>38</sup> É. Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains, op. cit.*, p.132 : « Johnny est aussi victime que Laokolé, mais il ne le sait pas. Il ne sait pas qu'il est, lui aussi, manipulé par les adultes et les seigneurs de guerre. Bourreau et victime en même temps ».

<sup>39</sup> L. Gangoueus, « Dongala au cinéma : *Johnny Mad Dog* » (en ligne depuis le 7/12/2008) : <http://gangoueus.blogspot.com/search/label/Auteur%20%3A%20Dongala%20Emmanuel> (consulté le 21/01/2014).

TOMASZ KACZMAREK  
Université de Łódź

## Strindberg et Sartre : l'enfer de la solitude, la solitude en enfer

### *Strindberg and Sartre: the hell of loneliness, loneliness in hell*

*Abstract:* By analysing the two dramas: Strindberg's *The Dance of Death* and Sartre's *No Exit*, we notice that the central theme of these works revolves around solitude. The playwrights present their characters who, locked up in a closed place, far from humanity, engage in an infernal combat between one another. Unable to love, abandoned by God, they can only hurt themselves incessantly. They are condemned to a life in hell, side by side with other convicts doomed to eternal loneliness.

*Keywords:* Strindberg, Sartre, loneliness, violence, dereliction, hell

*L'enfer est tout entier dans ce mot : solitude.*

Victor Hugo

La solitude n'est pas une thématique nouvelle au théâtre. Si elle paraît l'apanage de l'être d'exception par le passé, dans le théâtre de l'absurde des années 1950, elle « s'impose presque comme une affection qui frappe *Everyman* au plus profond de son être »<sup>1</sup>. C'est dans ce contexte que Jean-Pierre Sarrazac déclare que *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre préside à la naissance du « théâtre de dérision »<sup>2</sup>. Cette pièce peut-être la plus accomplie et la plus philosophique de l'écrivain, qui aborde « la question de l'acte comme fondateur de la liberté dans ses termes qui sont ceux

---

<sup>1</sup> E. Jacquot, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 2010, p. 72.

<sup>2</sup> J.-P. Sarrazac, « Le théâtre de l'absurde », [in] M. Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 4.

de l'existentialisme naissant »<sup>3</sup>, parle moins d'antipathie entre les personnages que de « métaphysique solitaire ». La situation intersubjective, qui s'ourdit dans l'œuvre, permet de montrer l'incapacité de l'être humain de définir son identité, son statut ontologique étant réduit à la solitude et à la dérélition. Le drame de l'auteur de *Nekrassov* annonce sans aucun doute le « nouveau théâtre » tout en renouant avec l'œuvre d'un autre précurseur de l'esthétique absurdiste : August Strindberg. De fait, le théâtre de l'absurde met en avant des thèmes déjà prospectés par l'écrivain suédois : « aliénation de l'être, difficulté de communiquer, absence de cause et d'effets logiques aux événements comme aux actes individuels, état permanent d'inquiétude et d'incertitude qui caractérise la condition humaine »<sup>4</sup>. C'est à ce propos que Marc Beigbeder lance une hypothèse : « *Huis clos*, c'est peut-être *La Danse de mort* de Strindberg, mais évadée du document »<sup>5</sup>. La comparaison n'est pas infondée, puisque Sartre lui-même a démontré expressément l'influence, entre autres, de la pièce du Suédois sur son propre théâtre<sup>6</sup>. Dans cette perspective, il serait intéressant d'étudier le motif de la solitude de l'homme dans les deux drames<sup>7</sup> qui ont incontestablement contribué à l'évolution de la poétique du drame moderne.

Dans *La Danse de mort* (1900), Strindberg place ses personnages dans l'intérieur étouffant d'une tour ronde d'une forteresse, sur une île isolée qui rappelle un lieu souterrain où séjourneraient plutôt des défunts que des êtres vivants. Alice et le Capitaine y vivent ensemble depuis bientôt 25 ans en s'adonnant corps et âme à une haine mutuelle. Rejetés par les autres et méprisant leur prochain, ces insulaires se livrent à des querelles sanguinaires qui semblent, malgré l'animosité sincère entre les époux, remplacer les divertissements dont ils sont dépourvus et tromper l'ennui. Plus ils s'enfoncent dans leurs jeux aussi triviaux que cruels, plus ils s'enfoncent profondément dans leur hostilité réciproque. Ils ne résistent pas à décocher des coups durs, mais à force de jouer la même « comédie », ils ne peuvent pas éviter la monotonie. Il n'est donc pas surprenant que l'arrivée de Kurt, cousin d'Alice et ancien ami d'Edgar, réjouisse le couple qui pourra dorénavant entraîner cet hôte inattendu dans leurs machinations conjugales perverses. Plus que la « lutte des sexes », le Suédois expose ici le « combat des cerveaux » qui, moins spectaculaire qu'une lutte physique, n'en reste pas moins féroce car visant à éliminer l'adversaire (ce que le dramaturge appelle le « meurtre psychique »). Néanmoins, contrairement à des

<sup>3</sup> J.-J. Roubine, « Jean-Paul Sartre », [in] *ibidem*, p. 1459.

<sup>4</sup> J.-M. Mailleffer, « Un précurseur du théâtre de l'absurde », *Europe*, n° 858, numéro consacré à August Strindberg, octobre 2000, pp. 60-61.

<sup>5</sup> M. Beigbeder, *L'Homme Sartre, essai de dévoilement préexistantiel*, Paris, Bordas, 1947, p. 35.

<sup>6</sup> J.-P. Sartre, « Strindberg var fördrinsägare », [Strindberg notre « créancier »], *Dagens Nyheter*, [Stockholm], 28 janvier 1949.

<sup>7</sup> R.B. Voweles compare le drame de Sartre avec *Crime et Crime* de Strindberg, « éléments qui mettent la pièce en relation avec des drames plus modernes comme *Huis clos* », (« Une Nouvelle lecture de *Crime et Crime* », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1973, p. 307).

pièces comme *Père* et *Mademoiselle Julie*, où on assiste à de véritables assassinats, ici les antagonistes semblent prendre plaisir à s'humilier sauvagement, ils se battent rudement sans pourtant assener un coup mortel. Il n'y est donc plus question d'éradiquer tout simplement le concurrent, car il est indispensable pour la confrontation démoniaque : pour exister, il faut que l'intéressé soit constamment projeté devant les autres. Ainsi, les trois personnages ne peuvent pas renoncer à se blesser l'un l'autre, comme s'ils étaient tous condamnés à se déchirer à perpétuité.

Au début, nous assistons aux altercations violentes entre les conjoints, ce qui rappelle « une véritable prédation morale, une forme de vampirisme psycho-affectif »<sup>8</sup>. Ils se déclarent une haine sincère, mais ils s'animent vraiment pour de bon seulement à l'apparition de Kurt, qui deviendra leur victime commune. C'est devant lui que les deux vampires jouent leur comédie cruelle en tentant de s'emparer de son âme. L'oncle, visiblement plus faible par rapport à ces deux monstres habitués à dévorer leur proie (ils sont soudés par les années passées ensemble et par la détestation réciproque), n'est pourtant point innocent. N'est-il pas venu pour régler ses comptes avec ces vieillards suscitant le dégoût plutôt que la pitié ? C'est lui qui insinue subrepticement au Capitaine l'idée de sa mort imminente. C'est lui qui, poussé à l'extrême, se jette sur Alice en lui mordant le cou. Même si on pouvait garder de la sympathie à l'égard de Kurt, on se rend compte tout au long de la pièce que lui aussi appartient à la même « race maudite »<sup>9</sup> qui, pour briser l'ennui et l'isolement, doit s'adonner à un combat haineux. Les relations qui se tissent entre ce trio, tour à tour bourreau et victime, extériorisent ainsi la solitude des damnés, livrés au châtement éternel.

De fait, ces pauvres créatures se trouvent dans un vrai enfer, écarté du reste du monde et sans secours. Alice dit à un moment donné qu'ils vivent dans une ancienne prison appelée par les habitants de la terre ferme « le petit enfer »<sup>10</sup>. Mais Kurt, qui n'a pas vu ses amis pendant 15 ans (évitait-il la mégère et son acolyte ?), ressent dès son entrée une atmosphère lourde qui pèse sur ces naufragés de la vie et qui déstabilise son propre équilibre psychique. Strindberg retranscrit dans ce drame, conformément à ses propres expériences de souffre-douleur, un enfer qui, loin d'être une fantaisie spéculative de prêtres, existe bel et bien dans cette vie : nous sommes tous déjà dans l'enfer, inutile donc de le chercher ailleurs. L'écrivain suédois le confirme en constatant dans son deuxième livre<sup>11</sup> écrit en français : « La terre, c'est l'enfer, la prison construite avec une intelligence supérieure, de telle sorte que je

<sup>8</sup> P. Roger, *La cruauté et le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 134.

<sup>9</sup> A. Strindberg, *La Danse de mort*, trad. A. Jolivet, G. Perros, Paris, L'Arche, 2004, p. 28.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>11</sup> August Strindberg a écrit deux livres en français, *Le plaidoyer d'un fou* en 1887-1888 et *Inferno* dix ans plus tard.



ne puis faire un pas sans froisser le bonheur des autres, et que les autres ne peuvent rester heureux sans me faire souffrir »<sup>12</sup>.

Il en est de même dans *Huis clos* (1944) où trois personnages : Inès, une employée des postes lesbienne ; Estelle, une jeune bourgeoise aussi belle que cruelle et Garcin, un publiciste, se retrouvent après leurs morts respectives dans un enfer « style Second Empire »<sup>13</sup>. Cet enfer bien entendu métaphorique permet à Sartre de mieux exprimer l'absurdité de la condition humaine. Le philosophe français ne manque pas de préciser à ce sujet : « il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui »<sup>14</sup>. Ces individus, qui sont condamnés à cohabiter pour l'éternité, se harcèlent *psychologiquement*, « la simple présence de l'autre [faisant] que chacun pour chacun est un bourreau et une victime »<sup>15</sup>. Ils sont tous responsables d'un tort causé à quelqu'un : Estelle a tué son enfant, Inès a manipulé la femme de son cousin afin de la posséder elle-même, et Garcin a déserté au moment où ses compagnons l'appelaient à une action contestataire. Ce dernier, dont le nom nous en dit long sur son caractère, n'est pas seulement un lâche, ce qu'il nie tout au cours de l'action, mais « une garce qui a mentalement torturé sa femme sans la moindre gêne »<sup>16</sup>. Jetés dans la géhenne sans avoir été jugés, c'est à eux qu'incombe l'ingrat devoir d'assumer les fonctions de justicier et de repris de justice : chacun à tour de rôle attaque l'autre ou se défend contre les incriminations humiliantes à son adresse. Sartre résume ainsi cette situation : « par autrui je tombe littéralement dans le monde, tout mon être est sorti de moi exposé sans défenses »<sup>17</sup>. Dès lors, enfermés dans cette chambre sans fenêtre ni miroirs et d'où il n'y a aucun échappatoire, *no exit*<sup>18</sup> à cette confrontation affligeante et interminable, les personnages sont livrés à des supplices insupportables sans aucun doute plus cruels et déchirants que des tourments physiques.

Que ces pécheurs pâtissent atrocement de ces conditions pénibles, en témoigne une supplique de Garcin : « j'accepte tout : les brodequins, les tenailles, le plomb

<sup>12</sup> A. Strindberg, *Inferno*, Paris, Gallimard, 2005, p. 175.

<sup>13</sup> J.-P. Sartre, *Huis clos* suivi de *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 2007, p. 13.

<sup>14</sup> J.-P. Sartre, *Un théâtre de situation*, textes choisis et présentés par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, 1973, p. 238.

<sup>15</sup> M. Corvin, « Une écriture plurielle... », [in] J. de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armin Colin, 1992, p. 916. Au demeurant, Inès, qui semble la plus consciente de la situation fatale dans laquelle les trois damnés se trouvent, déclare : « Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres », (J.-P. Sartre, *Huis clos*, *op. cit.*, p. 42).

<sup>16</sup> « *Huis clos* : trois bourreaux face à l'enfer de la solitude », <https://hierautheatre.wordpress.com/2014/02/04/huis-clos-trois-bourreaux-face-a-lenfer-de-la-solitude/> (page consultée le 13 janvier 2019).

<sup>17</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1986, p. 321.

<sup>18</sup> *No Exit*, c'est aussi le titre du film dramatique américano-argentin réalisé par Tad Danielewski en 1962 et qui est l'adaptation de la pièce de Sartre. En 1964 BBC produit *No Exit* avec Harold Pinter dans le rôle de Garcin.

fondue, les pincettes, le garrot, tout ce qui brûle, tout ce qui déchire, je veux souffrir pour de bon. Plutôt cent morsures, plutôt le fouet, le vitriol, que cette souffrance de tête [...] qui caresse et qui ne fait jamais assez mal »<sup>19</sup>. La jalousie d'Inès lui inflige des souffrances insoutenables alors qu'Estelle, désirant des attouchements amoureux, ne peut pas accepter que le bonheur ne lui appartienne plus. De leur côté, les héros de Strindberg subissent aussi des tortures psychiques abominables. Edgar déclare sur un ton amer que « toute l'existence est épouvantable »<sup>20</sup> et il ne craint pas tant les défaillances corporelles que les sévices moraux encore plus dévastateurs qu'il pourrait subir. Ce qui est encore plus bouleversant, c'est que ces pauvres créatures, tout en restant des monstres avides de porter préjudice à leurs compagnons dans la misère, ne comprennent pas du tout les mobiles de leurs actes souvent perfides. De fait, dans les deux drames, les bourreaux-victimes de ces « jeux de massacres » ont du mal à se définir. Étant suspendus dans le vide, ils se meuvent, telles des marionnettes aliénées, dans un *non man's land* hostile. Quand Kurt, ahuri par la violence entre Edgar et Alice, demande à cette dernière pourquoi elle continue à partager sa vie commune avec le Capitaine, celle-ci répond sur un ton résigné : « nous sommes rivés l'un à l'autre, et nous ne pouvons pas nous libérer »<sup>21</sup>. Elle n'est pas à même d'expliquer à l'oncle la répulsion entre elle et son époux : « c'est une haine absurde, sans but, sans fin »<sup>22</sup>. Et Kurt d'affirmer à propos de lui-même : « je ne comprends rien à l'âme humaine »<sup>23</sup>. Les bagnards sartriens n'arrivent pas non plus à retrouver leur identité. Estelle dira d'elle-même : « je ne suis plus qu'une peau »<sup>24</sup> et Garcin, cherchant à découvrir les motivations de ses actes à lui, s'enfonce dans un discours d'une vacuité absolue : « il me semble que j'ai passé une vie entière à m'interroger, et puis quoi, l'acte était là. Je... J'ai pris le train, voilà ce qui est sûr. Mais pourquoi ? Pourquoi? »<sup>25</sup>, tandis que Inès déclare sans émotion : « je me sens vide »<sup>26</sup>.

La douleur existentielle tient dans la constatation que tous les détenus souffrent de solitude. « Inès, nous voilà seuls : il n'y a plus que vous deux pour penser à moi »<sup>27</sup>. Même si dans la pièce le mot « solitude » n'apparaît pas souvent explicitement, la thématique de l'abandon et de l'impossibilité de communiquer avec autrui y occupe une place centrale. La pièce de Sartre « nie qu'il puisse exister un lien véritablement profond entre les hommes, une relation qui serait directe, innocente, libre de toute

<sup>19</sup> J.-P. Sartre, *Huis clos*, op. cit., p. 86.

<sup>20</sup> A. Strindberg, *La Danse de mort*, op. cit., p. 24.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>24</sup> J.-P. Sartre, *Huis clos*, op. cit., p. 72.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 89.

apparence trompeuse »<sup>28</sup>. La solitude est aussi le mal qui ronge les habitants de la forteresse dans le drame de Strindberg. Edgar, qui pourtant déteste sincèrement son prochain, n'hésite pas à constater non sans effroi : « tous ceux que l'on connaît meurent, les uns après les autres, et on reste tellement seuls »<sup>29</sup>. Alice déplore sa jeunesse perdue aux côtés du tyran répugnant alors que Kurt vit seul, abandonné par sa femme et privé de ses enfants, son unique espoir qui aurait pu adoucir les chagrins de sa vieillesse.

Pendant, ces solitaires, repliés sur eux-mêmes, choyant chacun en soi leur perversion narcissique, ne peuvent pas se passer de la compagnie des autres. Ils ont besoin de l'affrontement avec des ennemis afin de confirmer leur existence et d'expulser leur solitude. Le Capitaine le confirme en présentant sa propre philosophie : « il est bien vrai qu'au moment où la mécanique s'arrête... il ne reste de chacun de nous qu'une brouettée d'engrais pour la plate-bande du jardin, mais aussi longtemps qu'elle tient, il s'agit de ruer et de frapper, des pieds et des mains, jusqu'à en crever »<sup>30</sup>. C'est pourquoi les personnages strindbergiens se livrent constamment à une comédie infernale, espèce de mélodrame sanglant dont le canevas, connu d'avance, leur permet d'assouvir leurs « vouloir-vivre » excessifs et brutaux où tous les coups sont permis. Et les exemples corroborant cette approche sont légion. Le Capitaine s'irrite à l'idée de radoter toujours les mêmes propos décousus : « ne vois-tu pas que tous les jours nous répétons les mêmes répliques ? Toutes ces vieilles répliques éculées ! »<sup>31</sup>, suite à quoi Alice imperturbable poursuit inlassablement le jeu jusqu'au bout. C'est elle qui dévoile à Kurt de plus en plus abasourdi par les actes véhéments de celle-ci : « tu es chez une actrice, qui se comporte assez librement, mais qui n'en est pas moins une excellente femme »<sup>32</sup>. Tout porterait à croire que, tels des pantins entre les mains d'un metteur en scène sadique, ces comédiens issus du Grand-Guignol s'obstinent à s'écorcher mutuellement afin de rompre leur isolement. Nous avons une situation analogue dans le drame de Sartre sauf qu'ici les cabotins s'apprentent à « jouer la comédie » pour la première fois « dans leur mort ». Et, tout de même, Inès sait bien que la charpente du scénario pour les trois forçats a été bel et bien conçue préalablement : « et vous, vous êtes un piège. Croyez-vous qu'ils n'ont pas prévu vos paroles ? Et qu'il ne s'y cache pas des trappes que nous ne pouvons pas voir ? Tout est piège. Mais qu'est-ce que cela peut me faire ? Moi aussi, je suis un piège »<sup>33</sup>. Sans pouvoir faire autrement, les trois condamnés s'enlisent ainsi dans

<sup>28</sup> H. Arendt, « L'Existentialisme français », in : *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence?*, trad. M. Ziegler, A. Damour, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, pp. 101-102.

<sup>29</sup> A. Strindberg, *La Danse de mort*, op. cit., p. 23.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>33</sup> J.-P. Sartre, *Huis clos*, op. cit., pp. 65-66.

l'engrenage inextricable de la haine et de la répulsion, dans une sorte de mise en abyme de la solitude intolérable.

Les deux œuvres se terminent respectivement, aux dires de Sarrazac, par une scène *sans fin* qui suppose une fin ouverte<sup>34</sup>, tout en ménageant aussi « la possibilité d'un recommencement »<sup>35</sup>. Dès lors, une fois le rideau tombé, on s'imagine facilement qu'après une courte pause le combat infernal va reprendre de plus belle. Il suffit de citer la fin du drame de Strindberg et de le confronter avec celle de la pièce de l'auteur des *Mouches* pour s'en rendre compte:

Le Capitaine : Veux-tu que nous fêtions nos noces d'argent ? (*Alice se tait*) Dis oui... Les gens riront de nous, mais qu'est-ce que ça peut faire ? Nous rirons avec eux, ou nous resterons sérieux, c'est selon.  
 Alice : Eh bien, fêtons-les.  
 Le Capitaine : (*sérieux*) Donc, noces d'argent... (*il se lève*) Passer l'éponge et continuer. Continuons<sup>36</sup>.

Et en voici la version sartrienne:

Inès : [...] Et nous sommes ensemble pour toujours (*elle rit*).  
 Estelle : (*éclatant de rire*) Pour toujours, mon Dieu que c'est drôle ! Pour toujours!  
 Garcin : (*rit en les regardant toutes les deux*) Pour toujours ! [...] Eh bien, continuons<sup>37</sup>.

\* \* \*

En relisant les deux pièces, nous remarquons que nous y avons affaire à des personnages non pas en action, mais, comme dirait Sarrazac, *en souffrance*. Ces pauvres créatures, qui n'inspirent pas forcément la compassion, se côtoient sans jamais réussir à établir de véritables liens affectifs hormis une aversion implacable. Plus ils se sentent écartés du monde, plus ils deviennent cruels envers autrui. Sartre montre « un individu solitaire que cerne de toutes parts l'irréalité du monde »<sup>38</sup>, la promiscuité entre les antagonistes bloquant « toute possibilité d'une authentique relation interpersonnelle »<sup>39</sup>. À la différence de Tchekhov, convaincu que l'homme est prédestiné au bonheur, « Strindberg pense que l'homme vit sur terre pour souffrir, faire souffrir et être malheureux. En disciple rigoureux de Swedenborg, il adhère à une vision plutôt tragique et sceptique de l'existence »<sup>40</sup>. Et, paradoxalement, le drame du Suédois, malgré le pessimisme invétéré de son auteur, se manifeste par moments comme un texte auto-dénigrant, où l'ironie est de mise, ce qui n'est pas le

<sup>34</sup> Strindberg écrira aussi *La Danse de mort 2* (1900-1901) qui sera une sorte de contrepoint fort ironique à la tragédie du vieux couple de la première partie sur laquelle nous nous concentrons exclusivement.

<sup>35</sup> J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 128.

<sup>36</sup> A. Strindberg, *La Danse de mort*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>37</sup> J.-P. Sartre, *Huis clos*, *op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>38</sup> G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

<sup>39</sup> J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>40</sup> P. Roger, *La cruauté et le théâtre de Strindberg*, *op. cit.*, p. 186.

cas de l'œuvre de Sartre, qui garde une tonalité sérieuse (à l'exception de la scène finale où les damnés éclatent d'un rire sans conteste nerveux). Le philosophe français prend même les airs d'un moralisateur quand il déclare qu'il a voulu « montrer par l'absurde l'importance chez nous de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes »<sup>41</sup>. Loin de partager l'opinion de l'auteur de *La Putain respectueuse*, selon laquelle l'homme est toujours libre de briser le cercle de l'enfer, le Suédois présente ses personnages comme réduits au rôle de bouffons<sup>42</sup>, incapables d'invertir le destin néfaste. Sartre a beau parler de la liberté, ses « énergumènes » ne pourront jamais, tels les vampires strindbergiens, sortir des labyrinthes du schéol où, abandonnés et sans secours, ils s'acharneront sans pitié les uns sur les autres à l'infini.

Quoi qu'il en soit, la solitude omniprésente dans les deux drames prend sa source en filigrane dans une incommunicabilité fondamentale – sujet déjà répandu dans la poésie de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – qui sépare les gens en les forçant inexorablement à l'isolement. Si Sartre ne se permet pas de prendre cette question à la légère, Strindberg semble beaucoup plus contemporain pour les absurdistes, car il anticipe les « railleurs blasés » du théâtre des années 1950 et 1960. C'est peut-être *La Danse de mort* qui annonce mieux par sa dimension sarcastique le théâtre de l'absurde que la pièce du philosophe français. Le Suédois révèle dans son texte ce que ressentira 50 ans plus tard Samuel Beckett qui affirme avec vigueur que « tenter de communiquer alors que nulle communication n'est possible est tout simplement une singerie vulgaire, ou une comédie horrible, comme la folle conversant avec le mobilier »<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> J.-P. Sartre, *Un théâtre de situation*, op. cit., p. 239.

<sup>42</sup> Cf. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, R. Roos, Paris, PUF, 1966, p. 471.

<sup>43</sup> S. Beckett, *Proust*, trad. É. Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 46.

SYLVIE HOWLETT

Membre associé du CEAMLE

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

## *Le Temps du mépris, ou la solitude pascalienne d'un héros engagé*

*The time of contempt or a committed hero's Pascalian solitude*

*Abstract:* Since the dungeon which is emblematic of “the condition of men” defined by Pascal was recognized in the courtyard of Shanghai (*The Human Condition*), several exegetes have been tracking references to the philosopher of the seventeenth century in Malraux's novels. But they ignore the *Time of contempt* for two reasons: it is a novel of circumstance (rise of Nazism) and Malraux repudiated it. However, the “cosmic solitude” of the hero sentenced to death is reminiscent of Pascal's famous *thought* and invites many others: loneliness leads to madness, a man reduced to an insect evokes the Pascalian “ciron”, his delirium makes him glimpse images of the infinite, etc.

The paradox we are looking at is this: it may be in this novel (whose subject is borrowed from Willy Bredel's *Test*), perceived as “militant” and botched, that the committed Malraux relies most on Pascal's *Thoughts*. It is also what saves the hero, confronted with various aspects of destiny (jail, condemnation, escape, hurricane, etc.) – and perhaps the author himself.

Lost, bewildered, in cosmic hallucinations, against a backdrop of opera mixed with orthodox songs, the hero, Kassner, recovers from his abandonment thanks to Pascal: “The whole dignity of man consists of thought.” Thus Kassner – and Malraux – finds his way and his voice to conclude the novel where loneliness and the madness that accompanies it, are defeated by the thought that pushes man to “surpass himself”.

*Keywords:* Pascal, the two infinities, solitude, madness, destiny, jail, hurricane, dignity of thought

« – Oh ! une voix, une voix pour crier!... »

E. Poe, *Le Puits et le Pendule*,

exergue de « La Torture par l'espérance »,

Villiers de l'Isle-Adam, *Nouveaux contes cruels*.

*Le Temps du mépris*, ce roman tant décrié<sup>1</sup>, n'est pas qu'un roman de circonstance – il paraît en 1935, quand les « grandes ailes noires »<sup>2</sup> du fascisme recouvrent une bonne partie de l'Europe – ou de commande – pour servir la contre-offensive des communistes. Les scènes politiques, inspirées d'un roman de Willy Bredel, *L'Épreuve*, n'occupent qu'un petit tiers du roman, dont « l'aspect métaphorique », comme le note T. Jefferson Kline<sup>3</sup>, dément l'idée d'un héros, Kassner, dépassant les questions métaphysiques par la communion militante. Ce sont la solitude du prisonnier, de l'homme face au néant, et son insignifiance d'insecte face au destin qui en constituent l'interrogation principale. L'on pourrait même considérer ce roman comme le second tome des *Puissances de la solitude*, dont Malraux indiquait que *La Voie royale* était le premier<sup>4</sup>. Si le titre est repris dans le roman pour caractériser ce que les jeunes communistes russes ont eu la chance d'ignorer, il désigne d'abord tout ce qui attente à la dignité humaine. Or l'incarcération définit un espace et un temps spécifiques qui contribuent à priver l'homme de sa dignité.

L'isolement humilie et rend fou, à moins qu'il ne réduise l'homme à n'être qu'un insecte ou ne le pousse à se suicider. C'est le premier moment de la solitude – subie. Le temps scande l'espace et se dilate dans l'attente, comme l'espace dans la folie ; ce n'est que la voix, concrétisation de la pensée au travers d'un discours devant un public fictif, qui permettra au héros de se retrouver homme – second temps de la solitude – dominée. On peut le constater, l'influence pascalienne, déjà évidente dans *La Condition humaine*, donne au *Temps du mépris* une dimension ontologique et métaphysique que beaucoup, aveuglés par l'écran politique, ont ignorée pour mieux vilipender ce roman. Et c'est cette dimension pascalienne qui confère au roman sa grandeur : « Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever, et non de l'espace et de la durée, que nous

<sup>1</sup> Y compris par Malraux qui, selon Roger Stéphane, l'aurait traité de « navet ». Cf. R. Stéphane, *Fin d'une jeunesse*, Paris, La Table ronde, 1954, p. 51.

<sup>2</sup> « Depuis 10 ans le fascisme étend sur la moitié de l'Europe ses grandes ailes noires », discours prononcé par Malraux le 21 mars 1933, salle du Grand Orient, à Paris, à la réunion organisée par l'AEAR contre la terreur fasciste en Allemagne et contre l'impérialisme français. [In] *Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne, contre l'impérialisme français*, préface de Paul Vaillant-Couturier, Paris, Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, s.d., [1933], pp. 14-15.

<sup>3</sup> T. Jefferson Kline, « Le Temps (du mépris) retrouvé », *Revue des lettres modernes A. Malraux*, n° 2, 1973, pp. 75-92.

<sup>4</sup> « *La Voie royale* constitue le tome premier des *Puissances de la solitude*, conflit des hommes modernes et des adhésions qui se proposent à eux, dont cette initiation tragique n'est que le prologue ». Note de Malraux à la fin des épreuves de *La Voie royale*, citée par A. Thérive dans son feuilletton du *Temps*, 17 octobre 1930 (cité par W. G. Langlois, « Malraux à la recherche d'un roman : *Le Temps du Mépris* », 1980).

ne saurions remplir »<sup>5</sup>. Quand le prisonnier se fait artiste et penseur, quand le romancier se libère du joug idéologique pour créer, ils « changent un destin subi en destin dominé »<sup>6</sup>.

## De l'isolement à la solitude

Ionesco, dans *Le Solitaire*<sup>7</sup>, distingue deux types de solitude : « [...] l'isolement n'est pas la solitude absolue, qui est cosmique ; l'autre solitude, la petite solitude n'est que sociale ». L'isolement est imposé ; la solitude peut l'être, mais elle occupe l'espace et le temps impartis, soit par une déréliction – négative (la dégradation entomologique, voire la tentation du suicide) ou constructive (la création onirique) –, soit par une reprise de la pensée rationnelle qui « relève » l'homme.

Dans *La Condition humaine* comme dans *L'Espoir*, les prisonniers de Malraux subissent leur enfermement, mais la « fraternité virile » leur permet de se transcender. Kyo se suicide en croquant son ampoule de cyanure « comme s'il eût commandé » ; Katow devient un Christ de la fraternité en offrant la sienne à ses compagnons du préau de Shanghai, actualisation de la pensée de Pascal qui définit « la condition des hommes »<sup>8</sup>. Ces deux gestes les confirment en héros et martyrs : l'oraison funèbre qui succède, dans *La Condition humaine*, à ces morts « choisies », fait pâlir la plainte de Kassner sur sa solitude, mais Malraux profite de ce temps mort de la réclusion pour exploiter les diverses fonctions de l'emprisonnement : la dégradation et la récréation.

## La cellule et la fourmilière : la « petite solitude » de Kassner

Quand Kassner, chef d'un réseau communiste clandestin, est arrêté puis jeté dans le cachot sans lumière d'un camp de concentration, l'espace et le temps l'avalissent. Il songe à la torture et à la mort, mais son impuissance, son incapacité à mesurer les séquences suggérées par les pas de ses bourreaux (viennent-ils le chercher pour le fusiller ou torturer l'un de ses voisins ?), le réduit à l'état d'insecte. La prison devient une « fourmilière de petits bruits » menant sa « vie de

<sup>5</sup> B. Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, n° 34.

<sup>6</sup> « ... les grands romanciers changent des destins subis en destins dominés » (*L'Homme précaire et la littérature*, Œ 6, p. 852).

<sup>7</sup> E. Ionesco, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, Folio, p. 67.

<sup>8</sup> « Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant l'un l'autre avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour. C'est l'image de la condition des hommes ». B. Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, n° 199.



carapace », les prisonniers se transforment en « mille-pattes », Kassner compris, et même le temps revêt la forme exécrée de l'araignée, d'abord attribuée aux gardes, « araignées énormes » :

Seule, pouvait s'accorder à la pierre une espèce de sous-homme sournoise, soumise, devenue enfin étrangère au temps. Le temps des prisonniers, cette araignée noire, oscillait dans leurs cachots, aussi atroce et fascinant que le temps de leurs camarades condamnés à mort<sup>9</sup>.

Avec la référence aux araignées, le « Spleen » de Baudelaire souffle à Malraux un adverbe<sup>10</sup> pour caractériser cette attente désespérée, démente et avilissante : « sa force, devenue parasite le rongait *opiniâtement* ». Dans cette solitude sordide, l'homme se dégrade, l'hébétude l'écrase et il pense ne jamais en sortir : « les mille bruits étouffés qui grouillent sous le silence de la prison répéteraient à l'infini leur vie accablée de punaise, et la souffrance, comme la poussière, recouvrirait d'une angoisse égale l'immuable domaine du néant »<sup>11</sup>.

Toutefois, les coups frappés par le prisonnier voisin viennent briser cet abandon au désespoir, mais l'incapacité de Kassner à les décoder le replonge dans une dégradation entomologique qui s'applique autant au détenu qu'aux nombres qui mesurent son néant et les coups frappés :

Et il se sentait une âme d'insecte avare qui dans son trou de pierre accumule ses richesses, les pattes repliées – comme en ce moment même, ses doigts sur sa poitrine – sur ces nombres qui étaient au moins l'amitié [...]. Suspendus derrière ses yeux à quelque fil imperceptible et menacé, ils emplissaient pourtant l'obscurité [...]<sup>12</sup>.

Déchiffrer sera la première victoire de Kassner sur le néant qui l'étouffe. Maîtriser les nombres, c'est pouvoir mesurer, voire *se* mesurer – surtout dans la communion fraternelle (il parvient à déchiffrer le mot « Camarade »). Mais le départ de son compagnon de « misère », emmené vers la mort, replonge Kassner dans sa solitude et son « hébétude » ; ce n'était qu'une forme du « divertissement » pascalien. De nouveau seul, Kassner doit découvrir en lui-même des réponses dépourvues des certitudes militantes ; il se retrouve dans la position de l'homme qui, selon Pascal, ne sait pas « demeurer en repos dans une chambre »<sup>13</sup>. C'est paradoxalement le délire qui lui fera faire le premier pas vers une reconstruction. Malraux ouvre cette séquence de folie par un élargissement cosmique qui appelle l'infini pascalien : « et sa jeunesse, et sa douleur, et sa volonté même, tout se perdait en gravitant selon

<sup>9</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris, Œuvres complètes*, t. I, Paris, édition de la Pléiade, 1989, p. 795.

<sup>10</sup> C. Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, 1861 : « [...] Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées/Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, [...] Ainsi que des esprits errants et sans patrie/Qui se mettent à geindre opiniâtement ».

<sup>11</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris, op. cit.*, p. 803.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 806.

<sup>13</sup> B. Pascal, *Pensées, op. cit.*, n° 133.

une marche immobile de constellation »<sup>14</sup>. L'élargissement de la cellule implique celui du temps :

Au-delà du temps existait un monde [...] où tout ce qui avait été sa vie glissait avec l'invincible mouvement des mondes dans un recueillement d'éternité. [...] il confondait peu à peu son corps épars avec l'interminable fatalité des astres, fasciné par l'armée de la nuit en dérive vers l'éternité à travers le silence<sup>15</sup>.

Ce développement poétique de deux pensées de Pascal (« Qu'est-ce que l'homme dans l'infini? » ; « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »<sup>16</sup>) fait passer Kassner de la conscience de sa propre « misère » à la certitude d'un destin :

... la ferveur de la vie et de la mort tout à l'heure unies dans l'accord musical chavira dans la servitude illimitée du monde : les étoiles toujours passeraient aux mêmes lieux de ce ciel constellé de fatalité, et à jamais ces astres prisonniers tourneraient dans l'immensité prisonnière, comme les détenus dans cette cour, comme lui dans son cachot<sup>17</sup>.

Cette phrase (« tout à l'heure unies dans l'accord musical ») indique que les abandons quasi mystiques de Kassner s'insèrent entre des inventions musicales et picturales. Mais ce ne sont pas des reculs, plutôt un mouvement de diastole et de systole qui relance la pensée créatrice. En alternant les délires créateurs (musique et tableaux) avec les réflexions sur la misère de l'homme, Malraux opère un double mouvement : centrifuge, du prisonnier-insecte vers l'univers, puis centripète pour en revenir au « ciron » pascalien auquel se réduit Kassner. Mais il ne perd pas de vue le redressement de l'homme.

## La « solitude cosmique » : la tentation de la folie et de la mort

Puisque le dirigeant politique ne sait comment résoudre le problème de l'homme face au néant et à son destin, c'est à l'artiste de prendre le relais. Ce sera d'abord une sorte de compositeur dément, dont la musique suggérera divers tableaux hérités du passé cosmopolite de Kassner : popes échevelés, armées blanche et rouge dans la neige ensanglantée ; tout autant que marchands chinois et chameliers des steppes.

Les divagations musicales de Kassner se moulent sur le mouvement stellaire qui emplit son cachot : des masses sonores surgissent comme les constellations. Dans sa notice de l'édition de la Pléiade, Robert Jouanny parle « d'orchestration wagnérienne », en écho avec le paragraphe de la préface consacré à ce que reprochait Nietzsche à Wagner. Les symphonies de Kassner, qui se réfère aussi à Bach,

<sup>14</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 792.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 793.

<sup>16</sup> B. Pascal, *Pensées*, op. cit., n° 199 et 201.

<sup>17</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 794.

Beethoven et aux chants russes<sup>18</sup>, renvoient à un orchestre élargi et aux thèmes mythologiques ou légendaires de Wagner. L'effet physique de la musique est immédiat : « Contractés, relâchés, abandonnés, les sons imaginaires retrouvaient les émotions de l'amour et de l'enfance, celles qui mettent tout l'homme dans sa gorge : cri, sanglot, panique, dans le silence [...] »<sup>19</sup>. Malraux retrouve son schème, établi dès « La Question des *Conquérants* » et amplifié dans *La Condition humaine* : la voix de gorge. Ici, « tout l'homme » s'y réfugie. Les harmoniques sombres appellent la mort, la sienne comme celle de ses proches : « la servitude et la folie, la mort de sa femme et de son enfant, l'angoisse, la joie et la douleur »<sup>20</sup>, puis ces craintes superstitieuses s'effacent dans des visions d'incendies, de villes en débâcle, de fauteuils et de pianos jetés dans les rues, avec des soldats féroces soutenus par des popes illuminés. Kassner fait également se dégager, de chants « dissociés et rejoints [...] l'impérieuse gravité d'un nouveau chant »<sup>21</sup>. Quand il ne parvient pas à déchiffrer le code frappé par son voisin, il inscrit sa musique dans une Russie assez proche des *Démons* de Dostoïevski<sup>22</sup>, alors que l'incendie dévore la ville : « Et cette psalmodie orthodoxe, ce chant de tombeau sur un trésor de cathédrale pillée, qui confondait les chiffres ! »<sup>23</sup>. Kassner cherche dans la musique le salut contre le vautour imaginaire qui menace ses yeux. Puis la « lourde cascade de chant funèbre »<sup>24</sup> efface la menace « jusqu'à une communion inépuisable ». Le « chant sacré »<sup>25</sup> mène à « un recueillement d'éternité », avant d'écraser Kassner sous « une désagrégation sans limites ». Il en surgit un appel indéfiniment répercuté, « vallée de Jugement dernier en révolte », que Kassner associe à une communion, à « la fraternité virile », avant de chavirer « dans la servitude illimitée du monde »<sup>26</sup>. Lorsqu'il parvient à se déprendre de l'emprise musicale, seules restent quelques bribes de « plain-chant orthodoxe »<sup>27</sup>, jusqu'à ce qu'il décide de « faire entrer dans la durée » les images suscitées par la musique afin de « cesser d'être passif »<sup>28</sup>. Les seules pauses rationnelles dans ce fol opéra sont consacrées au moyen de se suicider

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 791.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 794.

<sup>22</sup> Malraux cite Dostoïevski, avec Eschyle, Corneille, Chateaubriand et Hugo, pour opposer sa conception de la dignité de l'homme à la formule de Flaubert : « Je les roulerai tous dans la même boue – étant juste », *Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 775. Nous avons montré l'imprégnation dostoïevskienne de l'œuvre malrucienne dans *Dostoïevski, démon de Malraux*, Classiques Garnier, Paris, 2015.

<sup>23</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 796.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 792.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 793.

<sup>26</sup> *Ibidem*, toutes les citations qui précèdent se suivent de la p. 793 à la p. 794.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 795.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 797.

et il est encore préférable que Kassner se laisse à nouveau emporter par ses vagues sonores et picturales.

## La voie du salut par la voix de l'artiste

Le musicien, pas plus que le peintre, n'est en mesure de « relever l'homme », car l'émotion dicte son espace et son temps. Il faut qu'elle cède le pas à la raison et, par-delà le « divertissement » que constitue la « communion fraternelle » avec les coups frappés par son voisin de cellule, c'est la volonté de prononcer un discours politique qui permet à Kassner de se ressaisir. C'est aussi le génie poétique de Malraux qui relève un roman qu'on a réduit à une propagande maladroite.

Quand Marguerite Duras affirme que « La solitude est toujours accompagnée de folie »<sup>29</sup>, elle pense d'abord à l'écrivain ; c'est en décrivant sa réclusion que Kassner finit par maîtriser sa solitude et sa folie. C'est aussi en s'éloignant de la narration factuelle de *L'Épreuve* que Malraux construit sa tragédie. Dans sa préface, écrite *a posteriori*, il en appelle à des dramaturges (Eschyle, Corneille, Hugo) pour rapprocher son roman du « monde de la tragédie », parce qu'il « se réduit à deux personnages, le héros et son sens de la vie »<sup>30</sup>. C'est ainsi qu'il en vient à sa fameuse sentence : « On peut aimer que le sens du mot "art" soit tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux »<sup>31</sup>. Retrouver sa grandeur, en commençant par sa dignité, c'est ce à quoi s'efforce Kassner, submergé par des vagues musicales et des images récurrentes de combats russes, où s'immisce un vautour<sup>32</sup> aux ailes arrachées, vaincu par l'armée rouge dans une autre association<sup>33</sup>. Cette difficile reconstruction de l'homme, au sortir des ténèbres, réfute l'accusation de pessimisme portée sur le roman. Avec le vautour, l'ombre de Prométhée se profile et l'on n'est guère surpris quand Malraux conclut sa préface en reconnaissant à Kassner la capacité de « nourrir ce par quoi l'homme est l'homme, ce par quoi il se dépasse, crée, invente ou se conçoit »<sup>34</sup>.

Ces mouvements de pulsation cardiaque (délire symphonique, retour sur soi, tableaux d'une Russie onirique, envol dans l'univers pascalien) permettent de relancer le mécanisme de la pensée : ce qui fait la « dignité de l'homme ». Les associations d'idées, du ciel étoilé au destin, appellent également des références religieuses. Le souvenir-tableau de chameliers dans le désert fait entendre leur prière : « Et

<sup>29</sup> M. Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 44.

<sup>30</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 775.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 776.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 792.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 801.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 776.

si cette nuit est une nuit de destin – Bénédiction sur elle jusqu’à l’apparition de l’aurore... »<sup>35</sup>. C’est donc par le biais d’un abandon quasi mystique à l’univers et au destin que Kassner se relève. Mais le redressement est lent et n’évite pas les retombées de ferveur. Les créations musicales et picturales sont suivies d’injonctions à se reprendre (« cesser d’être passif [...] vaincre l’hébétude, et la folie, et l’obsession de l’évasion »<sup>36</sup>), démenties par autant de renoncements. Pourtant il y a une progression, parce que la pensée hésitante se profile dans la création, aussi démente soit-elle. C’est par un va-et-vient entre la réduction entomologique et l’aspiration cosmique que Kassner finit par trouver sa *voie*. C’est par une *voix* intérieure, qui lui fait construire son fol opéra dans une scénographie fantastique, qu’il retrouve progressivement sa raison. L’intermède de la communion avec son voisin de cellule n’a fait qu’interrompre momentanément cette « solitude cosmique » où il se redresse seul face au néant – ou aux deux infinis de Pascal.

## La voie du relèvement pascalien

Pour retrouver la voix de la raison, Kassner s’appuie d’abord sur sa bibliothèque imaginaire. Les références au « Spleen » appellent deux écrivains, le « frère rêvé » et l’épigone de Baudelaire. Quand il se demande : « Qu’est-ce que c’était donc qu’on appelait la torture par l’espérance?... »<sup>37</sup>, il cite le conte cruel qui montre le piège sophistiqué et pervers dans lequel l’Inquisition enferme le rabbin Aser Abarbanel<sup>38</sup>. Or Villiers de L’Isle-Adam place en exergue de son conte une citation d’une nouvelle de Poe sur le même thème : « le Puits et le pendule » : « Oh ! une voix, une voix, pour crier!... ». C’est cette voix qui permet au prisonnier Kassner de maîtriser le mal (les bourreaux nazis, la folie et le désir de mourir), de reprendre la main sur l’avilissement qu’il impose.

## Une harangue politique pour un public imaginaire

Le redressement rationnel s’opère au chapitre V du *Temps du mépris*. Soulagé d’entendre les pas des gardiens s’éloigner, mais « vidé de fraternité comme il

<sup>35</sup> Cette prière semble paraphraser la sourate XCVII du Coran : « Et qui te fera connaître ce qu’est la Nuit du Décret divin ? Que la paix (accompagne) cette nuit jusqu’au lever de l’aurore », trad. Montet, Payot, 1929.

<sup>36</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 797.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 796.

<sup>38</sup> Comme Aser Abarbanel, Kassner pourrait être la victime d’un jeu atroce qui le conduirait jusqu’aux portes de la prison pour se retrouver enlacé par un inquisiteur ascétique, le serrant contre sa poitrine où pointe le cilice, avec cette question d’une ironie atroce : « Eh quoi, mon enfant ! À la veille, peut-être, du salut... vous vouliez donc nous quitter! », Villiers de L’Isle-Adam, *La Torture par l’espérance, Nouveaux contes cruels*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 366.

l'avait été de rêves et d'espoir », Kassner craint de retomber dans la folie et décide de rompre « le silence qui recouvr[e] les centaines de volontés tendues dans la termitière noire » : « Parler pour des hommes, dussent-ils ne jamais l'entendre! »<sup>39</sup>. Il commence par une apostrophe aux « Camarades », ce qui lui permet, comme à Malraux, de faire un bilan de ce qui l'a conduit à l'arrestation – façon de revenir au réel pour l'un, comme à l'injonction d'écrire un roman militant pour l'autre, d'autant que l'évocation du meeting parisien joue le rôle de prolepse de celui dans lequel Kassner, à Prague, cherchera éperdument le visage de sa femme. L'évocation de son père, qui l'avait initié à la politique avant de noyer le deuil de sa femme dans l'alcool, lui permet de se reconstruire généalogiquement, puis de rappeler sa mort au fond d'une mine, victime de l'exploitation capitaliste, aveugle aux conditions de sécurité et insensible au sauvetage des mineurs prisonniers. En enchaînant sur « une pièce qui était presque cela », à Moscou, Kassner montre comment l'art peut s'aider du réel pour « donner au travail son sens et sa dignité ». Pendant les entractes, il sort et voit défiler la jeunesse communiste : « pas un homme qui eût connu le temps du mépris »<sup>40</sup>. Son soliloque est alors interrompu par l'arrivée des gardiens qui, au lieu de le mener dans la cour où l'on fusille, vont le relâcher car un prisonnier a pris son identité « pour sauver un chef ». Il y a, dans cette précipitation de Malraux à sortir Kassner de sa cellule et de sa folie, une volonté de revenir au projet initial didactique, une crainte de s'être déporté dans un domaine métaphysique qui ne convient pas à son projet. La reprise du titre sonne alors comme une injonction à quitter le domaine fantasque ou pascalien pour en revenir au combat politique. Pourtant, Malraux ne renonce pas totalement et c'est par un subtil jeu de métaphore qu'il reprend la rêverie pascalienne en soumettant Kassner à un nouvel envol, concrétisation du destin.

## Retournement d'une métaphore

À sa sortie de prison, Kassner rejoint vite l'avion qui le conduira à Prague, et Malraux profite de son expérience lors du retour en avion de son expédition en 1934, avec Corniglion-Molinier, sur les traces de la reine de Saba, pour décrire la lutte de Kassner avec un ouragan. Si l'on peut y voir, comme Robert Jouanny, « le contrepoint métaphysique et lyrique du combat politique et rationnel que mène Kassner contre le nazisme »<sup>41</sup>, cette séquence ressemble à une reprise musicale des abandons pascaliens aux vertiges de l'infini – variation sur le thème du ciron dans l'univers. « Kassner venait d'un coup de retrouver sa dimension minuscule devant l'immense nuage noir en arrêt, non plus calme et immobile là-haut, mais

<sup>39</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 810.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 812-813.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 1376.

ramassé, vivant et meurtrier »<sup>42</sup>. Quand Malraux évoque la lutte de l'homme contre « les voix primitives de la vieille puissance ennemie »<sup>43</sup>, l'on entend tout autant le délire musical, que la voix du destin. Si Kassner subit sa victoire sur les éléments plus qu'il n'en est l'auteur (le pilote, réduit à son sourire « enfantin » devant la mort, semble s'effacer malgré sa dextérité salutaire, pour mieux isoler Kassner, le rendre à sa solitude d'homme face au néant), le commentaire du narrateur fait de cette victoire l'emblème du triomphe de la pensée : « [...] qu'était la liberté de l'homme sinon la conscience et l'organisation de ses fatalités ? [...] sur cette terre de cachots et de sacrifices où il y avait eu l'héroïsme, où il y avait eu la sainteté, il y aurait, peut-être, simplement, la conscience »<sup>44</sup>. La conscience, c'est la pensée rationnelle qui « organise » ce qui l'entoure et le menace, qui, comme le note Pascal, relève l'homme du « temps et de l'espace [qu'il] ne saur[ait] remplir ». La description de la tempête s'appuie sur le récit, dans *L'Intransigeant*, de son expérience en 1934, mais Malraux l'exploite à des fins de démonstration. Le « retour sur la terre » constitue la récompense de celui qui a su échapper à la solitude imposée pour se construire une solitude héroïque. En sortant indemne de l'ouragan, Kassner prouve que l'on peut maîtriser son destin ; la fraternité virile avec le pilote s'efface au profit de la symbolique prométhéenne. Ainsi cet épisode n'est ni une copie rapide de l'expérience de Malraux en 1934, ni une étape pour en revenir au contexte politique en quittant la tragédie qui met en scène son enfermement dans la cellule. C'est un retournement de la métaphore des deux infinis pascaliens.

En revanche, les trois dernières étapes du roman pâlisent après ces tourmentes et masquent un point essentiel : la mort annoncée de Kassner.

## Une clause apparemment évanescence

Trois épisodes s'ajoutent à cette tragédie en un acte que constitue le soliloque de Kassner dans sa cellule : la redécouverte du monde d'en bas, de la normalité des boutiques et des passants à Prague ; le meeting du Lucerna, auquel Kassner prête une oreille distraite, tout entier tendu dans le désir de retrouver Anna ; les retrouvailles avec sa femme et son enfant. Si la scène de l'ouragan renverse le trajet ordinaire de la métaphore, en concrétisant avec l'ouragan la solitude de l'homme face aux forces de l'univers, les trois derniers épisodes pourraient sembler plaqués, dans un effort pour clore le roman en retrouvant l'orientation politique initiale. Pourtant le meeting, largement inspiré de ceux auxquels Malraux participe depuis son entrée à l'Asso-

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 820.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 821.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 824.

ciation des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR)<sup>45</sup>, renouvelle la sensation d'isolement du héros, qui cherche éperdument le visage de sa femme dans un océan de bruits et de formes humaines. La « fraternité virile » et la solidarité représentent des « divertissements » pascaliens, au même titre que la communion fraternelle avec le prisonnier de la cellule voisine. Kassner est seul et le reste.

Le meeting est rapidement brossé, mais une prise de parole retient l'attention, car, tout en se voulant encourageante pour les prisonniers, elle s'achève sur un isolement tragique : « [...] des foules semblables à la nôtre sont massées et la veillée s'étend d'un bout à l'autre du monde autour de leur solitude »<sup>46</sup>. L'homme se retrouve toujours seul dans son combat : politique, métaphysique, ontologique. Qu'est-il face à la mort et au néant ? C'est peut-être cette interrogation qui décide Kassner à retourner chez lui dans l'espoir de rejoindre enfin femme et enfant.

Ses retrouvailles avec Anna se déroulent en deux temps, tous deux fondés sur une communion intellectuelle et affective. Kassner achève une phrase du conte inventé par Anna pour endormir l'enfant. Elle imagine des poissons tristes qui ont froid et vont se réfugier... « au pays des poissons à fourrure »<sup>47</sup>, complète Kassner, revenant aux inventions des récits farfelus du jeune Malraux. Plus tard, Kassner reprend la formule coranique sur la « nuit du destin » et c'est Anna qui l'achève, comme elle répondrait à un code de sentinelles. Ces gardiens d'une lutte désespérée savent que la mort attend, mais il faut scruter le texte pour découvrir que Kassner n'en réchappera pas. Après les caresses à l'enfant et la communion avec sa femme, il se prend à espérer : « il [lui] semblait qu'englué de tout le sang qu'il venait de traverser le sens du monde naissait, et que la vie la plus secrète des choses allait être accomplie ». Mais cette rêverie pacifiée est contredite par le commentaire du narrateur : « et le jour où il serait tué en Allemagne on tuerait cet instant-là »<sup>48</sup>.

L'accord des esprits – l'achèvement complice des phrases de chacun – et des corps – Kassner et Anna finissent par s'enlacer avec toute la réticence des non-dits – ne peut masquer la certitude que Kassner mourra. Est-ce pour contrer ce pessimisme que Malraux, dans ses deux derniers romans, retrouve l'homme prométhéen, debout face aux forces du mal, dans une communion physique et métaphysique avec le monde ? Après le désespoir de Perken, qui conclut *La Voie royale* par le triomphe de la mort dans la solitude (« Il y a seulement... moi... moi... qui vais mourir... »), *L'Espoir* « relève » la conclusion tragique, plus dissimulée, du *Temps du mépris*. La conclusion du roman sur la guerre d'Espagne s'inscrit dans un même contexte de guerre et de musique (« Ces mouvements musicaux qui se succédaient ») et avec une

<sup>45</sup> L'AÉAR est créée en 1932, comme section française de l'Association internationale des écrivains révolutionnaires, AIER (Moscou). Elle cherche à unir les intellectuels dans la lutte contre la montée du fascisme et la volonté de forger une nouvelle culture populaire engagée.

<sup>46</sup> A. Malraux, *Le Temps du mépris, op. cit.*, p. 831.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 832.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 838.



même référence à la pulsation cardiaque défiant le destin, mais la solitude se mue en communion avec la vie, en fusion avec l'univers, avec la certitude de la « permanence de l'homme ». Comme Kassner, Manuel s'est cru séparé de la musique, « parce qu'elle supprimait en lui la volonté »<sup>49</sup>, mais il a fini par comprendre qu'on « ne découvre qu'une fois la guerre, mais on découvre plusieurs fois la vie ». Sa réconciliation avec la musique l'a conduit à espérer encore, en dépit d'une résistance qui s'achemine vers la défaite : « Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur la terre – la possibilité infinie de leur destin ; et il sentait en lui cette présence [...] permanente et profonde comme le battement de son cœur »<sup>50</sup>. Malraux inaugure une découverte qu'il développera dans *Les Noyers de l'Altenburg* : « l'homme fondamental », thème du colloque qui occupe les pages centrales du roman et révélation de Vincent Berger dans les dernières lignes, alors qu'il meurt. L'homme fondamental défiera éternellement le destin et saura faire de sa solitude le lieu d'une résurrection :

Je sais maintenant ce que signifient les mythes antiques des êtres arrachés aux morts. À peine si je me souviens de la terreur ; ce que je porte en moi, c'est la découverte d'un secret simple et sacré.

Ainsi, peut-être, Dieu regarda le premier homme...<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> A. Malraux, *L'Espoir, Œuvres complètes*, t. II, édition de la Pléiade, Paris, 1996, p. 432.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>51</sup> A. Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg, Œuvres complètes*, t. II, édition de la Pléiade, Paris, 1996, p. 767.

MALGORZATA GAMRAT  
Académie de l'art, Szczecin

## *Lélio* de Hector Berlioz et *Le contrebandier* de George Sand, ou la solitude d'un artiste (héros) romantique portant le masque d'un bandit<sup>1</sup>

*Lélio by Hector Berlioz and Le contrebandier by George Sand,  
or solitude of a romantic artist (hero) wearing the mask of a bandit*

*Abstract:* The notions of solitude and a bandit were very popular as a literary theme during Romanticism. Those two literary topoi were connected with the image of a romantic hero, and successively a romantic artist. This paper analyzes two very different works: a monodrama *Lélio* by Hector Berlioz and the short story *Le contrebandier* by George Sand, where a bandit is presented as a representation of a romantic artist.

*Keywords:* solitude, romantic artist, romantic hero, romantic bandit, George Sand, Hector Berlioz, *Lélio*, *Le contrebandier*

*La solitude est un grand pays  
J'y vivrai le reste de ma vie  
(Johnny Hallyday, La solitude, 1973)*

### Le bandit solitaire, ou un des visages de l'héros romantique

Le bandit en tant que thème dans la littérature européenne apparaît assez tôt et devient vite un de ses topoi. Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, il devient un symbole de la liberté

---

<sup>1</sup> Les recherches ont été financées par le Centre National de Science dans le cadre de réalisation du projet n° 2016/23/B/HS1/02325 « Philosophie de musique. Les voies métaphysique, phénoménologique et déconstructiviste des recherches sur la musique, sa théorie et pratique ».

de l'homme et le synonyme d'un être vivant loin de la société et ne respectant point la manière de vivre de celle-ci : il se révolte. Mais souvent il est noble et plein de contrastes (ange et démon à la fois) ; il est mystérieux, sombre ; il cache en lui un chagrin inexplicable pour les gens ordinaires... Parfois il est présenté en tant qu'une victime de la fatalité, comme Hernani de Victor Hugo – un de plus célèbres bandits romantiques qui est, par ailleurs, une incarnation modèle de l'héros romantique.

La solitude, quant à elle, est encore plus présente dans la culture européenne – elle suit l'homme dès son début et elle se dévoile dans différents textes à travers les siècles<sup>2</sup>. C'est un de sujets emblématiques du romantisme que nous rencontrons aussi bien dans la prose qu'en poésie, à ne citer que les œuvres des artistes les plus célèbres comme Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Alphonse de Lamartine ou Casimir Delavigne. Pendant ce temps-là, la solitude envisagée comme une situation et un sentiment devient un symbole de l'artiste romantique qui est fréquemment solitaire, incompris pas les autres. « La solitude est chère à qui jamais n'en sort / elle a mille douceurs qui rendent calme et fort », dit Charles-Augustin Sainte-Beuve<sup>3</sup>. Notons qu'elle offre aussi un abri et un secours aux gens malheureux et aux bandits autant qu'aux artistes.

Ces trois notions : la solitude, le bandit et l'artiste romantique se croisent de temps en temps dans l'art romantique et parfois vont ensemble, notamment si un personnage de bandit véhicule la métaphore d'un artiste libre vivant en solitude ; métaphore souvent aussi existentielle que réelle, étant donné qu'il est incompris non seulement par la société mais également par la critique. Il est donc solitaire avec et dans son art, et suite à ses « démarches révolutionnaires » envers l'art dit classique ; il est vu en tant qu'un destructeur, un bandit. Cette vision romantique de l'artiste révolté et libre de tout le corset social et artistique revient dans différents textes littéraires dont deux seront présentés au cours de la présente étude.

## Lélio de Hector Berlioz

Lélio est un jeune artiste, un musicien « d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente »<sup>4</sup>, touché par des vagues de passion comme René de Chateaubriand dont il est frère cadet au sens métaphorique (son existence est bien inspirée par ce personnage créé par l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe*). Le sujet berliozien est

<sup>2</sup> Cf. J. Ingleheart (dir.), *Two Thousand Years of Solitude : Exile After Ovide*, Oxford, Oxford University Press, 2011 : ouvrage dont le titre est déjà assez significatif dans le contexte de cette étude. Ce livre montre comment la solitude est présente dans la littérature européenne.

<sup>3</sup> Ch.-A. Sainte-Beuve, *Consolation IX. À Fontaney*, [in] idem, *Joseph Delorme – Les consolations*, Bruxelles, E. Laurent, 1834 (1<sup>ère</sup> publication 1829), p. 307.

<sup>4</sup> H. Berlioz, *La Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'artiste* op. 14a, Site Hector Berlioz : <http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html> (consulté le 07/11/2018).

trop sensible, il ne sait point vivre parmi les autres, il souffre d'être incompris et mal aimé par la femme qu'il aime et qui devient son obsession. Avec tous ces problèmes, il reste seul, ce que Berlioz met en relief dans la troisième partie de la *Symphonie fantastique* (1830)<sup>5</sup> dont *Lélio, ou la retour à la vie* (1831)<sup>6</sup> est la séquelle. Cette partie est intitulée *Scène aux champs* ; là, notre artiste « réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... », mais il n'en est guère sûr, il doute et enfin il se sent très solitaire, ce que nous voyons dans le passage suivant, accentué par la ponctuation et par la disposition du texte : « Bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence... »<sup>7</sup>.

La réflexion, la souffrance et enfin la solitude vécues par ce jeune artiste le mènent à une tentative de suicide mais celle-ci échoue – la dose de narcotique qu'il a prise est trop faible et il ne fait que se plonger dans un songe délirant rempli des visions démoniaques décrites ainsi par *Lélio* : « Ce supplice, ces juges, ces bourreaux, ces soldats, les clameurs de cette populace, ces pas graves et cadencés tombant sur mon cœur comme des marteaux de Cyclopes... »<sup>8</sup>. Il en sort et décide de vivre parce que la musique et la littérature l'inspirent à continuer sa vie, elles le sauvent. Il veut créer la musique de l'avenir, nouvelle, indépendante des règles classiques et inspirée par la littérature, notamment par Shakespeare qui lui apporte les meilleures idées à forger en œuvres musicales. Puisque ceci est impossible dans les conditions dans lesquelles il fonctionne, il décide de créer en solitude, qui, elle, est nécessaire pour que son inspiration prenne son envol et ne s'enfuie pas.

<sup>5</sup> *La Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'artiste* op. 14a est une symphonie à programme, où un texte littéraire (programme) éclaire la musique et explique ce qui se passe dans l'œuvre au niveau de la dramaturgie. Berlioz explique lui-même son idée de ce type de symphonie ainsi : « Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression » (*ibidem*). Pour en savoir plus sur cette œuvre, voir : C. Abromont, *La Symphonie fantastique. Enquête autour d'une idée fixe*, Paris, Cité de la Musique / Philharmonie de Paris, 2016.

<sup>6</sup> Le titre exact de cette œuvre est *Lélio, ou la retour à la vie* (op. 14b). Le nom « Lélio » n'a été ajouté par Berlioz au premier titre *Le retour à la vie* qu'en 1855 ; il s'est inspiré du nom d'un des personnages du roman de George Sand *La Marquise* (1832). Cf. G. Bordy, « The Concert as a Literary Genre : Berlioz's *Lélio* », [in] D. da Sousa Correa (dir.), *Phrases and Subject. Studies in Literature and Music*, New York, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006, p. 152. Selon Berlioz, Lélio fut sa première œuvre dans le domaine de la littérature, comme il le dit dans une lettre à Thomas Gounet du 14 juin 1831. Cf. H. Berlioz, *Correspondance générale*, t. 1, dir. P. Citron, Paris, Flammarion, 1972, p. 429. Cette œuvre pose des problèmes généalogiques parce que Berlioz donna deux différentes indications quant au genre de sa création : « monodrame lyrique » et « mélologue ». Les chercheurs non plus ne sont point d'accord à ce sujet. Guillaume Bordy donne quelques propositions très intéressantes : « concert with programme », « ideal concert, which is played in the mind of the Artist », « expressive instrumental genre ». Cf. G. Bordy, *op. cit.*, p. 151.

<sup>7</sup> H. Berlioz, *La Symphonie fantastique...*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Idem, *Lélio, ou la retour à la vie* op. 14b, Site Hector Berlioz : <http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html> (consulté le 07/11/2018). Toutes les citations du texte utilisées dans cette étude viennent de cette version et seront désormais signalées par les abréviations suivantes : monologue de Lélio (ML), *Chanson de brigands* (CB) mises en parenthèses après la citation.

Ce qui importe pour mieux comprendre la situation de Lélío, c'est que, pour sortir de sa solitude – qui, d'ailleurs, semble le déranger –, il invente des amis qui vivent avec lui. Il en est question dès le début de l'œuvre : déjà à la page de titre, nous lisons que, dans cette œuvre, il y a des personnages réels (musiciens, choristes, amis et élèves de Lélío qui interviennent à la dernière partie) et ceux fictifs, y compris le poète Horatio – son meilleur ami. C'est à lui que le musicien adresse ses adieux et qui est l'auteur des paroles mises en musique par notre artiste. Toutefois, Lélío a aussi un autre ami très important : c'est l'art en général, et la musique est son amante idéalisée et sacralisée :

Ô musique ! maîtresse fidèle et pure, respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours ! Viens, viens, déploie tous tes charmes, enivre-moi, environne-moi de tous tes prestiges, sois touchante, fière, simple, parée, riche, belle ! Viens, viens, je m'abandonne à toi (*ML*).

Une autre femme idéale et inaccessible semble cachée dans le monde imaginaire de la littérature :

Oh ! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie, que mon cœur appelle ! Que ne puis-je m'enivrer de cette joie mêlée de tristesse que donne le véritable amour ; et un soir d'automne, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras d'un mélancolique et dernier sommeil!... (*ML*).

Penchons-nous ici sur la vie sociale de Lélío : il vit seul, ses contacts avec la société sont difficiles et rares ; il n'est guère compris par les autres, sauf par quelques musiciens qui sont ses amis et ses élèves ; les autres musiciens ne le comprennent point. Or, il y a encore une autre raison de son isolement : c'est la critique qui n'accepte rien que des choses déjà bien connues et classiques ; la critique détruit toutes les nouveautés dans l'art ; c'est un ennemi du progrès qui bloque la fantaisie et la liberté de l'artiste.

J'ai envie d'aller dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre demander du service à quelque chef de Bravi, dussé-je n'être que simple brigand... J'y ai souvent songé... Oui ! de poétiques superstitions, une madone protectrice, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, des femmes échevelées, palpitantes d'effroi, un concert de cris d'horreur accompagné d'un orchestre de carabines, sabres et poignards, du sang et du lacryma-christi, un lit de lave bercé par les tremblements de terre, allons donc, voilà la vie!... (*ML*),

dit Lélío après avoir mené une réflexion concernant la critique et la liberté de l'art de son temps. Il veut être brigand pour vivre librement et pour cultiver son art sans les obstacles imposés par la critique. Il imagine une vie sans limites : « Ce jour est un jour de largesses / Nous allons boire à nos maîtresses / Dans le crâne de leurs amants ! », il rêve de vivre « cent ans et plus, riche et content » (*CB*), comme le chante le capitaine des brigands.

Le monologue du jeune artiste continue ; il s'imagine qu'en Italie, et notamment « dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre » (*ML*), la vie est plus facile et meilleure pour un esprit libre et créatif, parce qu'il est mieux d'être libre vivant

loin de la société qu'être un pape ou un roi adoré dans un endroit de prestige. Le brigand vit « à la montagne, au vieux couvent » (CB), où il est heureux et libre ; et sa bande lui reste fidèle et l'entoure comme ses prêtres<sup>9</sup>. En effet, dans le *Chant de brigands* qui suit le monologue de Lélio, le sujet évoque un vieil ermite qui l'attend, lui-même et son groupe. Un peu plus loin, nous apercevons qu'ils vivent à la montagne et ils vont à la campagne de temps en temps mais dès qu'ils reçoivent ce dont ils ont besoin, ils reviennent chez eux. Pour eux, le plus important est d'être libres et heureux : ils boivent, ils tuent les gens qui les dérangent, ils prennent les femmes qui leur plaisent. S'ils possèdent un code d'honneur, celui-ci n'entre point dans les normes sociales conventionnelles.

Mais pourquoi Lélio veut devenir brigand ? La réponse à cette question semble résulter de sa sensibilité, de ses activités artistiques et de son inadaptation sociale, mais cela n'est point aussi simple. C'est un jeune artiste romantique qui ne peut trouver aucun moyen de vivre parmi les philistins et la critique d'art conservatrice déjà mentionnée. Il commence sa réflexion à ce sujet en partant des observations sur Shakespeare et le fait que, au XIX<sup>e</sup> siècle, le poète anglais n'était point apprécié comme il le mérite. De plus, il suggère que le génie de ce grand artiste incompris a été détruit par la critique. L'ignorance de celle-ci pousse le sujet à vouloir brusquement quitter cette société barbare. Seulement quelques artistes les plus sensibles peuvent comprendre le génie du dramaturge anglais (et reconnaître tout autre génie). Lélio le résume ainsi :

Ô Shakespeare ! Shakespeare ! toi dont les premières années passèrent inaperçues, dont l'histoire est presque aussi incertaine que celle d'Ossian et d'Homère, quelles traces éblouissantes a laissées ton génie ! Et pourtant que tu es peu compris ! De grands peuples t'adorent, il est vrai ; mais tant d'autres te blasphèment ! Sans te connaître, sur la foi d'écrivains sans âme, qui ont pillé tes trésors en te dénigrant, on osait naguère encore dans la moitié de l'Europe t'accuser de barbarie!... (ML).

Quant à la critique en tant que telle et à ses fideles apôtres, Lélio va encore plus loin ; il les dépeint de manière suivante : « les plus cruels ennemis du génie [...] sont ces tristes habitants du temple de la routine, prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves » (ML). Cette réflexion est très forte mais correspond bien à son époque : la presse est en plain essor<sup>10</sup> et la critique gagne une très haute position ainsi qu'une autorité remarquable, ce qui cause que certains critiques se croient omnipotents. Ajoutons encore que, selon

---

<sup>9</sup> Ajoutons qu'en 1837, Franz Liszt (1811-1886), très grand ami de Berlioz, proposa dans un de ses textes, publié dans « La Revue et Gazette Musicale de Paris », la création d'un couvent pour les artistes et les hommes de science où il voulait « des réunions d'artistes, de savants, de travailleurs, vivant ensemble, sous une règle convenue, et mettant en commun leurs recherches et leurs découvertes ». Cf. F. Liszt, « Le lac de Como. À M. Louis Ronchaud », [in] idem, *Sämtliche Schriften*, t. 1, éd. D. Altenburg, S. Gut, Wiesbaden / Leipzig / Paris, Beritkopf und Härtel, 2000, p. 136.

<sup>10</sup> Pour en savoir plus sur ce sujet, voir P. Née (dir.), *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Paris, Garnier, 2019.

Lélio, la critique est professée par des ignorants et par des gens incapables de créer eux-mêmes qui n'acceptent guère le progrès dans l'art ; et pire encore – par des gens qui ne comprennent point que l'art a une mission : elle peut transmettre des idées importantes pour l'humanité. Il le dit clairement:

[...] ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec les rivages de leur île ; ces vieux libertins de tout âge qui ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir, n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une plus noble mission (ML).

Or, la pire idée est celle de vouloir corriger les œuvres de génie:

[...] ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent *corrections* et *perfectionnements*, pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût*. Malédiction sur eux ! ils font à l'art un ridicule outrage ! (ML)<sup>11</sup>.

En conclusion de son discours contre les critiques, Lélio constate que, pour un vrai artiste, « une pareille société [...] est pire que l'enfer ! » (ML). Par conséquent, il s'appuie sur l'idée de devenir un bandit vivant loin de la société qui ne sait que détruire le génie. Il désire donc de vivre avec sa bande quelque part en Italie pour composer sa musique d'avenir et rester libre, fidèle à son art. Dans ce fragment du monodrame, Hector Berlioz nous présente sa conception d'artiste romantique qui veut devenir un bandit (artistique bien sûr) et créer librement, sans les entraves de la critique de son époque.

## *Le Contrebandier* de George Sand

George Sand publia son histoire lyrique intitulée *Le Contrebandier* dans le premier numéro de « La Revue et Gazette Musicale de Paris » de l'année 1837. Après une courte introduction, nous y trouvons la partie centrale de l'œuvre qui porte un titre supplémentaire : « *Yo que soy Contrabandista* ». *Paraphrase fantastique sur un rondo fantastique de Franz Liszt (un banquet en plein air dans un jardin)*<sup>12</sup>. Par

<sup>11</sup> Précisons que Berlioz fait ici allusion à une situation qui le bouleversa beaucoup. En 1830, un compositeur, musicographe et théoricien à la fois, François-Joseph Fétis (1784-1871), essaya de corriger l'harmonie de la symphonie en do majeur (op. 21) de Ludwig van Beethoven – qui, d'ailleurs, pour Berlioz, fut Dieu de la musique. Berlioz fit à ce propos tellement de bruit à Paris que Fétis abandonna cette idée. Cf. H. Berlioz, *Mémoires* (chap. 44), Site Hector Berlioz : <http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html> (consulté le 18/11/2018). Ajoutons que Berlioz a été critique pendant presque toute sa vie, à partir de la fin des années 1820 – il collabora, entre autres, à la « Revue Européenne », « La Quotidienne », « La Revue et Gazette Musicale de Paris » et au « Journal des Débats ». Ses feuilletons furent très populaires et appréciés par ses contemporains. N'empêche que, tout estimé qu'il fût en tant que critique, il fut constamment objet des attaques de la critique parisienne en tant que compositeur.

<sup>12</sup> Cf. G. Sand, *Le Contrebandier. Histoire lyrique*, « La Revue et Gazette Musicale de Paris », n° 1, 1837, pp. 1-9. Toutes les citations de cette nouvelle utilisées dans la présente étude viennent de cette version et seront désormais signalées par l'abréviation suivante : page, colonne (p. 1, c. 1) en parenthèses après la citation.

l'identification généalogique donnée à la première page du texte, l'écrivaine fait une référence à un opéra lyrique populaire en France à son époque. La structure de cette œuvre, adaptée de la forme musicale et mélangeant différents genres littéraires, est très intéressante ; de plus, la richesse des allusions aux différents textes et situations réelles rend cette nouvelle encore plus attirante ; pourtant, cette problématique, bien que fascinante, ne constitue pas l'objet de cette étude.

Dès le début de son ouvrage, Sand présente la solitude à travers deux strates : tout d'abord, dans l'histoire du contrebandier et puis, en tant qu'une allégorie de la vie de l'artiste. Elle y met des réflexions introductoires fort intéressantes non seulement au point de vue de notre sujet mais aussi par rapport à l'art romantique. Ce qui est le plus important, c'est que l'auteur présente dans ce texte la situation de l'artiste dans la société<sup>13</sup>, en constatant que la vie du contrebandier est la meilleure pour un artiste, ce qui soutient la métaphore mettant un signe d'égalité entre l'artiste et le bandit en tant que hommes libres et solitaires. Sand indique que cette idée vient d'une chanson très populaire à son époque, intitulée *Yo que soy Contrabandista* de Manuel García<sup>14</sup> qui est une de sources d'inspiration de son texte : « le caractère et le sens de cette perle musicale étaient le résumé de la vie d'artiste, de laquelle, à son dire, la vie de contrebandier est l'idéal » (p. 2, c. 1). C'est pourquoi Céline Carencio dit que le contrebandier sandien est une incarnation de l'artiste romantique<sup>15</sup>, observation faite aussi par Thérèse Marix-Spire dans son livre devenu déjà classique, *Les romantiques et la musique : le cas George Sand* : « l'âme du contrebandier s'approche à se confondre de celle du Poète et de l'Artiste »<sup>16</sup>. C'est aussi notre opinion.

Ce qui est aussi important, c'est que Sand prépare son lecteur à l'ambiance du texte, où la solitude et la tristesse sont bien présentes, ainsi que la montagne qui sauve le contrebandier en lui donnant l'abri : « la voix mystérieuse et toute-puissante vous rappelle sur la montagne, où vous êtes rafraîchi par la rosée des larmes saintes ; enfin la montagne disparaît et les flambeaux du banquet effacent les cieux étoilés » (p. 2, c. 1). En outre, dans ce texte, les choses simples, comme la joie liée à la fête du mariage, sont juxtaposées à la vie tragique et pleine de douleur du contrebandier. Comme l'explique la narratrice elle-même : « Arraché à l'extase contemplative, vous redescendez dans la fête, dans le combat, dans les voix d'amour et de guerre » (p. 2, c. 1).

<sup>13</sup> Il est intéressant d'ajouter qu'en 1835 Liszt publia une série de six articles intitulés *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* (« La Revue et Gazette musicale de Paris ») où il parle des mêmes problèmes.

<sup>14</sup> Cette chanson vient d'une pièce de théâtre (opéra-monologue en un acte) écrite et mise en musique par Manuel García (vrai nom : Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez) intitulée *El poeta calculista* (1805).

<sup>15</sup> Cf. C. Carencio, « Le Contrebandier de George Sand, un portrait lisztien ? », [in] F. Fix, L. le Diagon-Jacquelin, G. Zaragoza (dir.), *Franz Liszt. Lectures et écritures*, Paris, Hermann, 2013, p. 219.

<sup>16</sup> T. Marix-Spire, *Les romantiques et la musique : le cas George Sand*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1954, p. 503.



Il est par ailleurs intéressant de noter que dans cette « préface », l'auteur explique plusieurs intertextes présents dans son œuvre<sup>17</sup>. Ensuite, elle parle d'une procédure fréquente dans l'art (implicitement romantique), celle d'identification entre un personnage imaginaire (ou un monde imaginaire) et l'artiste, ce qui nous donne une image assez particulière de l'art romantique. De plus, elle montre comment réussir à rendre la couleur locale, si importante pour le romantique, en littérature (lieu d'action – Espagne, Pyrénées ; bandit local – le contrebandier ; les noms espagnols ; les habitudes typiques pour la région) et en musique (les danses : boléro et *tirana*, sorte de fandango). La musique chantée est très importante pour bien comprendre ce texte sandien, et, comme le résume Céline Carencio, « l'intrigue elle-même repose sur l'acte de chanter une chanson : le voyageur doit, pour être reconnu comme un enfant du pays, prouver qu'il connaît la chanson du pays »<sup>18</sup>.

La musique évoquée par Sand dans la « préface » exprime déjà la solitude et la mélancolie qui surgira à travers l'œuvre toute entière :

L'air se termine par cette sorte de cadence qui se trouve à la fin de toutes les *tiranans*, et qui, ordinairement mélancolique et lente, s'exhale comme un soupir ou comme un gémissement. [...] Le *aye, jaleo*, ce *aye* intraduisible qui embrase les narines des chevaux et fait hurler les chiens à la chasse, semblait à García plus énergique, plus profond et plus propre à enterrer le chagrin, que toutes les maximes de la philosophie (p. 1, c. 2).

Ainsi, la musique, la mélancolie et la solitude empruntées à la chanson de García préparent le lecteur à l'ambiance du texte et introduisent les émotions complexes à cette partie du public qui connaît cette musique (voir ex. 1). L'association entre la description faite par l'écrivaine et la musique dont elle parle permet au lecteur de mieux sentir et comprendre ce qui se passe au cours de cette nouvelle.



Ex. 1. M. Garcia, *Yo que soy contrabandista*, thème.

<sup>17</sup> Elle parle de la chanson de Manuel García et du rondo de Franz Liszt ainsi que du roman de Victor Hugo où cette chanson est citée : « Cette chanson, que l'auteur de *Bug-Jargal* a poétiquement jetée à travers son roman, fut composée par García dans sa jeunesse. La Malibran fit connaître à tous les salons de l'Europe la grâce énergique et tendre des boléros et des *tiranillas*. Parmi les plus goûtées, le *Contrabandista* fut celle que chantait avec le plus d'amour la grande artiste ; elle y puisait, avec tant de force, les souvenirs de l'enfance et les émotions de la patrie, que son attendrissement l'empêcha plus d'une fois d'aller jusqu'au bout ; un jour même elle s'évanouit après l'avoir achevée. Les paroles de cette chansonnette sont admirablement portées par le chant, mais elles sont insignifiantes séparées de la musique, et il serait impossible de les traduire mot à mot » (p. 1, c. 2 – p. 2, c. 1).

<sup>18</sup> C. Carencio, *op. cit.*, p. 220.

Cette histoire lyrique sandienne commence avec le chant joyeux du chœur des amis réunis pour fêter un mariage pendant lequel tout le monde est égal : « tu oublieras que je suis ton seigneur », dit le châtelain à son ancien serviteur (ce qui correspond bien à l'attitude de Sand elle-même dans ses domaines à Nohant). Le sentiment qui domine, dès le début de l'action de cette nouvelle, c'est la joie qui semble être inaccessible au contrebandier venant au milieu de la réception festive. En conséquence, son arrivée transforme la simple fête en scène mi-grotesque, mi-fantastique et un peu irréaliste. Ce voyageur n'est point gentil, il ne veut guère participer au banquet – ses interactions avec les gens réunis autour de la table semblent être un jeu du personnage qui maintient une distance assez considérable entre lui et les autres et qui ne désire point être reconnu avant qu'il ne s'éloigne vers son abri.

Regardons d'abord le voyageur qui arrive seul et qui est vu par les convives en tant qu'un pèlerin (fatigué), un aventurier ou encore un étranger à qui l'on demande de chanter « la chanson du pays » qui permettrait de vérifier s'il vient « d'ici ». Mais il le refuse, malgré l'insistance des convives, parce que, comme il le dit lui-même, il est « celui qui n'a plus ni amis ni patrie » (p. 4, c. 1) et qui se voit « plus grand et plus fort que le plus fort et le plus grand d'entre vous » (p. 4, c. 1). Ce qui est intéressant, non seulement à titre d'une technique artistique mais aussi du point de vue de la succession narrative de ce texte, c'est le moment de son arrivée – il apparaît quand un enfant chante « la chanson du pays » sur un contrebandier solitaire. Alors le châtelain aperçoit une personne et dit : « Quel est ce pèlerin qui sort de la forêt suivi d'un maigre chien noir comme la nuit ? [...] Il semble harassé de fatigue » (p. 3, c. 1) ; il l'invite à table, faisant preuve de son hospitalité à l'occasion du mariage de Hermosa. Il semble donc que notre voyageur est comme une incarnation du personnage de cette chanson du pays ; ainsi, la chanson se transforme en réalité du texte.

L'identité de ce voyageur solitaire, objet de son jeu, est difficile à deviner de prime abord. Il trompe son auditoire, parle en énigmes, cache son nom et joue avec le public – ou peut-être il a plusieurs identités, plusieurs visages, comme un artiste sensible dépendant de son état d'âme. Voyons de plus près comment il se présente lui-même. Tout d'abord, en tant qu'un frère et ancien ami : « Soyez maudits, vous qui accueillez un frère comme un mendiant ; soyez oubliés, vous qui ne reconnaissez point un ancien ami » (p. 3, c. 2). Puis, il dit : « Je suis un malheureux » (p. 3, c. 2) ; et sa vie n'est que solitude, ennui et fatigue. Cela le change et cause que nul ne le reconnaît. Durant presque toute la pièce sandienne, il essaie d'expliquer sa vraie identité en faisant des « pirouettes ».

En effet, dans chacune de ses interventions, il dit autre chose en commençant par « moi » qui, dans son premier énoncé, est répété trois fois : « Moi... moi... moi!... » (p. 4, c. 2), ce qui paraît assez significatif : il se concentre sur lui-même ; cela peut être aussi considéré comme une sorte d'égoïsme (artistique) ou comme une difficulté de s'identifier et de parler de lui-même. C'est un homme de différentes occupations, souvent liées à la solitude ; il vit seul depuis la mort de sa sœur Dolorie qui « repose là-haut sous les vieux cèdres, sous le jeune gazon » (p. 5,

c. 1). Premièrement, il se présente ainsi : « [m]oi qui suis un jeune chevrier » (p. 5, c. 1)<sup>19</sup>. Ensuite, il commence à changer d'allure ; il n'est point un homme simple, il veut être vu en tant qu'un homme d'esprit. Cette fois-ci, il dit qu'il est « un joyeux écolier » (p. 2, c. 2) et, en se moquant de son public, il explique qu'il travaille sur « le docte pavé de Salamanque » (p. 2, c. 2) et qu'il court – d'une manière digne d'un personnage hoffmannien – « après les lutins femelles qui passent comme des ombres dans la nuit » (p. 2, c. 2). Puis, notre voyageur se présente comme un amant jaloux et infortuné qui « casse avec joie le manche de [s]a guitare sur le dos de [s]on pauvre pédant noir, et [il se] sauve vers [s]es montagnes » (p. 2, c. 2). Il commet un crime plutôt métaphorique que réel : « quand mon rival vient à passer, je plonge mon stylet dans son sang noir, car c'est de l'encre qui coule dans les veines d'un pédant » (p. 6, c. 1). Successivement, il avoue qu'il est « un vil meurtrier » (p. 6, c. 1), qui mène « une affreuse vie » (p. 6, c. 1) solitaire. C'est là qu'il fait une description de lui très sombre et trahissant l'état incertain de son psychisme<sup>20</sup> – est-il fou, a-t-il des remords, est-il un meurtrier suivi par son châtiment ou un amant malheureux, un artiste... ? Il trompe encore son public en disant :

[...] mes pieds sont déchirés ; mon front est sillonné comme celui de Caïn ; ma voix est rauque et terrible comme celle des torrents qui sont mes hôtes ; mon âme est déchirée comme les flancs des monts qui sont mes frères, et quand l'heure fatale est marquée à l'horloge céleste pour le lever de l'étoile sanglante... oh ! alors... le spectre noir me fait signe de le suivre, et là jusqu'au coucher de l'étoile, je marche, je cours à travers les rochers, à travers les épines, à travers les précipices à la suite du fantôme... (p. 6, c. 1–c. 2).

Après ces réflexions, il revient à son identité d'homme libre, et, cette fois-ci, il veut être « un vaillant guerrier » (p. 6, c. 2) et puis un aventurier dont la vie est « périlleuse », parce qu'il « erre de la ville à la montagne » (p. 6, c. 2).

Puis, encore une fois, il retourne vers son identité plus complexe – il se désigne comme un « pauvre ermite » (p. 7, c. 1) qui prie jour et nuit dans sa chartreuse ; il n'a que la nuit pour témoin de ses douleurs, ses malheurs et son amour tragique. Il arrête sa chanson et demande à son public : « j'ai changé ; le mode vous plaît-il

<sup>19</sup> N'oublions pas que, dans la littérature de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un berger (chevrier, etc.) ou un homme de la montagne symbolise l'homme libre. Cette image fut très populaire, surtout en association avec la Suisse, depuis les textes de Jean-Jacques Rousseau. C'est un des topoï littéraires. Cf. F. Schiller, *Wilhelm Tell*, poème dramatique, traduit dans le mètre de l'original par F. Sabatier-Unger, Königsberg, J.H. Bon libraire-éditeur 1859 ; É.P. de Senancour, *Obermann*, Paris, Gallimard, 1984 et aussi M. Schneider, *L'utopie suisse dans la musique romantique*, Paris, Hermann, 2016.

<sup>20</sup> Si nous regardons les réponses du voyageur et ses différentes identités et activités qui y sont associées, nous pouvons nous poser des questions sur son état psychique ; on sait que le malheur et le chagrin peuvent causer la folie, ce que nous expliqua bien Victor Hugo dans son poème *Gastibelza* (dont le sujet est assez comparable au voyageur de George Sand) et tant d'autres artistes romantiques. La vie solitaire à la montagne change notre voyageur qui devient bizarre et qui a du mal à se définir lui-même ; surtout, il perd la raison à cause de cet éloignement des autres êtres humains. Probablement il pourrait prétendre, comme un autre personnage sandien – Indiana, que « La solitude est bonne, et les hommes ne valent pas un regret ». Cf. G. Sand, *Indiana*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861 (1<sup>ère</sup> publication 1832), p. 333.

ainsi » (p. 7, c. 1). Ainsi Sand nous rappelle que cette chanson est une fiction, une invention, une construction artistique dont on peut sortir à chaque moment et la reprendre quand cela paraîtra propice au chanteur. C'est d'ailleurs ce que fait le voyageur en disant qu'il est « un poète couronné » (p. 7, c. 2) et révolté qui se « raille de Dieu et des hommes » (p. 7, c. 2), chantant sur toutes les puissances du monde et toutes les choses humaines : la douleur, la folie, le meurtre, le combat, l'amour et la pénitence. Et comme son inspiration s'en va, il fait « vibrer les grosses cordes de la lyre, les cordes noires qui font de l'effet sur les sots. Résonne, résonne, bonne corde noire, voici le sens qui manque aux paroles ; résonne, résonne : au diable la raison ! vive la rime ! » (p. 7, c. 2).

Finalement, il s'éloigne vers ses montagnes et il avoue son identité en reprenant les paroles de la chanson de García qui, dans cette nouvelle, est nommée « la chanson du pays » : « [je] suis un Contrebandier » (p. 8, c. 2)<sup>21</sup>. C'est aussi le moment où Sand revient à l'action simple de sa nouvelle en finissant ce récit dans le récit. C'est alors que le voyageur est reconnu par un des convives, Diégo, qui dit : « c'est José, c'est le fameux contrebandier, c'est le damné bandit » (p. 8, c. 2). Le châtelain le reconnaît d'une autre manière : « c'est un noble enfant des montagnes, qui fut bachelier, amoureux et poète, et qui, dit-on, s'est fait chef de bande par esprit de parti » (p. 8, c. 2). Mais il semble que, avant tout, il est un artiste romantique par excellence, qui déclare son indépendance de ne chanter que pour lui-même, selon sa fantaisie.

Ajoutons ici encore un détail. Il arrive une fois que le personnage du contrebandier est nommé par l'auteur « pèlerin » en didascalie (sinon il est toujours appelé « voyageur ») ; cette situation a lieu lorsqu'il fait la confession la plus profonde de toute la nouvelle sandienne. Il dit : « Je ris souvent, mais je ris en moi-même d'un rire lugubre et désespéré en voyant les turpitudes et les misères de l'homme. [...] Toute l'histoire de mes malheurs est contenue dans ces mots : *Je suis homme!* » (p. 4, c. 1). C'est la confession la plus touchante et la plus importante de toute l'œuvre parce qu'elle rend d'une manière parfaite la souffrance existentielle, non seulement de l'artiste romantique, mais aussi de tout homme sensible.

Ce portrait du contrebandier semble très complexe, aussi bien le personnage de la nouvelle que la création artistique sandienne ayant plusieurs strates et visages qui sont présentés l'un après l'autre, à chaque fois d'une manière différente. N'oublions pas que Sand adopte ici une technique musicale, celle de la variation. L'écrivaine paraphrase les paroles de García d'une manière semblable à celle employée par Liszt dans son œuvre qui inspira Sand à écrire ce texte<sup>22</sup>. Cela est clairement visible si nous mettons ensemble toutes les identités du voyageur (voir tab. 1).

<sup>21</sup> Il reprend les paroles chantées par l'enfant au début du texte – ce retour à la fin dans les vers du début donne à ce texte un contexte nouveau. La « chanson du pays » n'est point chantée ici pour amuser les autres ; c'est une confession de la vérité que le voyageur essaie de cacher tout au long du texte.

<sup>22</sup> La question de correspondances entre les œuvres de Liszt, Sand et García fut déjà l'objet de quelques études. Citons les plus importantes : P. Dayan, « Interart Contraband : What Passed between García, Liszt

Tableau 1. Identifications du voyageur et descriptions de sa vie.

Identifications du voyageur	Descriptions de sa vie
un malheureux	« à cause de cela personne ne me reconnaît » (p. 3, c. 2)
un jeune chevrier	« je mène une douce vie. Je vis loin des villes et je n'ai jamais vu que de loin le clocher d'or de la cathédrale » (p. 5, c. 1)
un joyeux écolier	« je mène une folle vie. Je bats nuit et jour le docte pavé de Salamandre » (p. 5, c. 2)
un amant infortuné	« je pleure et je chante nuit et jour dans les montagnes » (p. 6, c. 1)
un vil meurtrier	« je mène une affreuse vie ; je me cache la nuit dans les cavernes inaccessibles » (p. 6, c. 1)
un vaillant guerrier	« je mène une superbe vie, je tiens l'ennemi bloqué dans la montagne » (p. 6, c. 2)
un aventurier	« je mène une vie périlleuse, j'erre de la ville à la montagne » (p. 7, c. 1)
un pauvre ermite	« je veille et je prie nuit et jour sur la montagne » (p. 7, c. 1)
un poète couronné	« je me raille de Dieu et des hommes » (p. 7, c. 2)
un contrebandier	« je mène une noble vie, j'erre nuit et jour dans la montagne » (p. 8, c. 2)

À la fin de cette étude, arrêtons-nous un instant pour analyser la question des rapports entre le voyageur et les convives, allégorie des relations entre l'artiste et la société. C'est déjà la disposition des voix des personnages dans le texte qui le

and Sand in "Le Contrebandier" », [in] D.F. Urrows (dir.), *Word and Music Studies : Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008, pp. 115-134 ; M. Brzoska, « Musikalisch Form und sprachliche Struktur in George Sands Novelle "Le Contrebandier" », [in] A. Bier, G.W. Gruber (dir.), *Musik und Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 169-184 ; M.H. Rybicki, « Du texte musical au texte littéraire : "Le Contrebandier. Histoire lyrique" par George Sand », [in] A. Overbeck, M. Heinz (dir.), *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag Bonn, 27.09.-01.10.2009*, Bonn, Lincom academic publishers, 2012 (e-book, s.p.) ; D.A. Powell, « Musical-Literary : George Sand and Franz Liszt », [in] K. Busby (dir.), *Correspondances. Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 165-176 ; C. Carencio, *op. cit.*, et Y. Le Scanff, « "Le contrebandier" de George Sand : formes et figures de la marginalité », [in] P. Auraix-Jonchière, S. Bernard-Griffiths, M.C. Levet (dir.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, pp. 263-279. Il est important de noter que, en adaptant la forme musicale, Sand suit d'une manière très précise, non seulement la forme musicale de rondo, mais aussi tous les changements (variations) ajoutés au schéma classique par Franz Liszt. Elle développe aussi les idées de García (le contenu du texte et l'ambiance de la musique). Ainsi, l'écrivaine réalise d'une façon remarquable l'idée de la correspondance des arts définie par Étienne Souriau (*La correspondance des arts*, Paris 1947). Cf. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei „correspondance des arts" [La musique pour piano de Franz Liszt dans le contexte de l'idée de la correspondance des arts]*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014, p. 94. Pour en savoir plus sur George Sand et la musique dans ses œuvres, voir : D.A. Powell, *While the Music Lasts : The Representation of Music in the Works of George Sand* ; Th. Marix-Spire, *op. cit.* et B. Didier, « George Sand et l'imaginaire de la musique », [in] B. Diaz, I. Naginski (dir.), *George Sand : pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, pp. 215-224.

précise : le contrebandier est toujours en solo, confronté soit au chœur des convives, soit à une autre personne (châtelaine, enfant, femme, etc.). Cela ressemble à une conversation ou à une interrogation – quelqu'un pose une question et le voyageur répond ; nous voyons certaines interactions mais ces deux strates sont toujours séparées par la distance et le malentendu entre un étranger et les « gens d'ici ».

Tout d'abord, le voyageur se sent mal à l'aise parmi les convives parce qu'il n'est guère reconnu ; il se fâche pour cela et fait des invectives envers les gens qui veulent l'accueillir : « Je veux briser cette coupe offerte au premier passant comme une aumône banale ; je veux me laver les pieds dans le vin qui ne doit pas s'échauffer par le cœur. Mauvais vin, mauvais amis, mauvaise fortune, mauvais accueil » (p. 3, c. 2). Mais c'est lui qui ne veut point être intégré aux autres, comme le résume bien le chœur : « Qui es-tu, toi, qui seul oses nous braver tous sous le toit de nos pères, toi qui te vantes d'être un des nôtres, qui renverses dans la poussière la coupe de la joie et le vin de l'hospitalité » (p. 3, c. 2).

Il est vu par les convives en tant qu'un chanteur bizarre, un bref improvisateur qui ne sait pas satisfaire les goûts des gens simples qui attendent de lui une « chanson du pays ». Il est étranger pour eux, comme un artiste romantique incompris et exilé de la société qui ne le comprend point et ne l'apprécie guère. L'art romantique est difficile à comprendre par les gens de l'époque, ce que exemplifient bien les propos du voyageur : « Eh bien, le refrain vous embarrasse ? Vous ne savez comment rentrer dans le ton et dans la mesure ? Du courage, écoutez comment je module et comment je résume » (p. 7, c. 2). Et comme le dit le châtelain, ce chant du voyageur est difficile, il semble incomplet et dépendant des émotions du sujet. C'est une sorte d'improvisation romantique, pleine de contrastes et d'effets inattendus. Notons qu'à la fin des concerts de musique, le public parisien donnait le thème pour les improvisations ; or, ici, l'artiste ne veut pas prendre ce thème, cette « chanson du pays » qui est demandée par son auditoire ; il semble se révolter contre cette pratique artistique et essaie d'agir à son gré.

Ajoutons que la seule personne susceptible d'éprouver de la compassion envers le voyageur-artiste romantique – une femme, Hermosa –, lui dit : « Infortuné, je sens pour toi une compassion inexprimable. Regardez-le donc, ô mes amis ! ne vous semble-t-il pas reconnaître ses traits altérés par le chagrin ? » (p. 4, c. 1). Peut-être uniquement une femme ou une autre âme très sensible peut comprendre un artiste ainsi que son art...

\* \* \*

Au temps du romantisme, la solitude était un de sujets les plus populaires, comme nous l'avons indiqué au début de cette étude. Elle est un attribut de l'artiste et de l'art romantique en général. Il ne surprend pas qu'elle apparaisse souvent dans différents textes de Berlioz ainsi que dans ceux de Sand au cours des années 1830. Elle est souvent un état nécessaire pour la création artistique ou pour la réflexion, ce que nous explique Indiana dans le roman éponymique : « mes idées s'élevèrent

dans la solitude »<sup>23</sup>. Autrement dit, le bruit de la vie quotidienne détruit la capacité de penser librement et de créer. Mais la solitude doit être un choix conscient, désiré et cherché par les personnages, comme le fait le sujet dans la IX<sup>ème</sup> *Consolation* de Sainte-Beuve : « j'ai rêvé toujours de vivre solitaire »<sup>24</sup>. Il arrive qu'elle n'est point acceptée par la société, mais pour un artiste elle est indispensable, comme le dit un autre personnage d'*Indiana*, Ralph, par rapport à sa solitude : « La société ne doit rien exiger de celui qui n'attend rien d'elle »<sup>25</sup>. Il est important de noter qu'au cours des années, cette attitude changera ; George Sand en donne la preuve dans *La Comtesse de Rudolstadt* en disant : « La solitude prolongée assombrit et désenchanté, elle répand l'effroi dans l'âme la plus forte »<sup>26</sup> parce que « [l]a vie solitaire est une vie anormale », comme elle conclut dans *Evenor et Leucippe*<sup>27</sup>.

Pour terminer, mettons en relief que la solitude est liée à l'image de l'héros et de l'artiste romantique qui est loin de son public et de la société parce que ceux-ci ne sont point capables de le comprendre. Cet artiste peut être vu en tant qu'un bandit dans l'art, surtout vers la fin des années 1820 quand l'art romantique lutte pour devenir un art officiellement admis par l'Académie française. La « chanson du pays » demandée par les convives de la nouvelle sandienne se transforme, dans la bouche du voyageur, en une chanson bizarre, difficile à comprendre qui symbolise l'art romantique existant « dans les muettes solitudes » des montagnes imaginaires de l'esprit de l'artiste vivant dans le pays de la solitude. Ajoutons qu'il s'agit autant d'une solitude choisie pour méditer et créer que de celle involontaire, subie, parce que la société ne comprend point l'artiste et ne lui permet guère de s'intégrer à elle.

<sup>23</sup> G. Sand, *Indiana*, op. cit., p. 293.

<sup>24</sup> Ch.-A. Sainte-Beuve, op. cit., p. 307.

<sup>25</sup> G. Sand, *Indiana*, op. cit., p. 293.

<sup>26</sup> Eadem, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, J. Hetzel, 1852 (1<sup>er</sup> publication 1843), pp. 660-661.

<sup>27</sup> Eadem, *Evenor et Leucippe : les amours de l'âge d'or. Légende antédiluvienne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861 (1<sup>ère</sup> publication 1846), p. 199.

JOSEF FULKA

Institut de philosophie, Académie des sciences, Prague

Faculté des sciences humaines, Université Charles, Prague

## Une trop bruyante solitude : sur la sonorité dans *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup>

*Too loud a solitude: sonority in Robbe-Grillet's Jealousy*

*Abstract:* In the present paper, the author analyses the phenomenon of solitude in *Jealousy*, the famous novel by Alain Robbe-Grillet, with particular regard to auditory perception. While Robbe-Grillet is usually considered to be an author chiefly concentrating on vision, the author of the present study attempts to show that sounds and sonority play a no less important role in Robbe-Grillet's novel. Throughout *Jealousy*, the reader encounters various sounds – both human and non-human – that do not simply have a function of an « ornament » or auditory accompaniment of the visual, but turn out to be crucial elements of indicating the main character's affective states.

*Keywords:* auditory perception, French New Novel, affectivity

*Une trop bruyante solitude*, le titre du roman bien connu de l'écrivain tchèque Bohumil Hrabal, exprime bien, croyons-nous, l'intention qui sera ici la nôtre. Le présent texte, consacré à *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, se concentrera sur les questions suivantes : en quel sens le « sujet »<sup>2</sup> jaloux peut-il être considéré comme un sujet essentiellement solitaire et – plus particulièrement – comment la solitude du sujet en question se trouve-t-elle exprimée à travers les sons et la sonorité dont

---

<sup>1</sup> Le texte est publié dans le cadre du projet « Hudba a obraz v myšlení dvacátého století », financé par GA ČR, No. P401 19-20498S.

<sup>2</sup> Pour des raisons qui deviendront évidentes plus tard, dans le cas du narrateur anonyme de *La jalousie*, le mot « sujet » ne peut être utilisé qu'entre guillemets.



l'importance dans *La jalousie* ne saurait être sous-estimée. L'étude du phénomène sonore dans le roman de Robbe-Grillet (un phénomène peu analysé jusqu'alors) nous permettra non seulement de mettre en question l'image trop souvent acceptée de Robbe-Grillet comme un « écrivain du regard »<sup>3</sup>, mais également de démontrer que *La jalousie*, en fait, est composée à la manière d'un véritable *Gesamtkunstwerk*, combinant justement les perceptions visuelles et auditives pour créer ce sentiment de « l'inquiétante étrangeté » que le roman ne manque pas de susciter chez le lecteur.

Le mot « solitude » évoque, de prime abord, la solitude au sens littéral du mot. Les personnages solitaires, la littérature française moderne n'en manque certainement pas : de Rousseau à Beckett (en passant par Senancour et tant d'autres), elle se trouve peuplée de sujets dépourvus – volontairement ou involontairement – du contact émotionnel ou physique avec d'autres membres de l'espèce humaine. La solitude qui nous intéressera ici, pourtant, est d'un autre ordre : c'est justement la « trop bruyante » solitude causée par un *état affectif* exacerbé qui littéralement découpe le sujet de l'interaction un tant soit peu harmonieuse avec les autres. La jalousie, sans aucun doute, représente un exemple parmi les plus patents d'un tel état. Le sujet jaloux est toujours seul : bien que la jalousie ne soit certainement pas sans objet (l'être aimé, le plus souvent), elle enferme le sujet dans un enfer de fantasmes, voire d'hallucinations que *personne d'autre ne peut partager* (on ne peut pas être, pour ainsi dire, « jaloux à deux ») et qui le rendent peut-être plus solitaire qu'un homme effectivement privé des relations interhumaines. Qui, en fait, est plus solitaire qu'un narrateur jaloux de Proust, hanté par les images fantasmagiques de l'infidélité possible d'Albertine qu'il n'arrive pas, malgré tous ses efforts, à exterminer de son univers mental ?<sup>4</sup> Et s'il est bien solitaire en présence même d'Albertine (qu'il suspecte toujours de pouvoir mentir), il le devient encore plus après sa mort, après cette mort qui la rend, paradoxalement, plus libre qu'auparavant et qui rend les soupçons du narrateur invérifiables une fois pour toutes : « Je l'avais, les derniers mois, tenue enfermée dans ma maison. Mais dans mon imagination maintenant, Albertine était libre ; elle usait mal de cette liberté, elle se prostituait aux unes, aux autres »<sup>5</sup>.

À la solitude *littérale*, opposons donc ce que nous oserons appeler la solitude *affective* (en ajoutant, bien sûr, que les deux formes de solitude, loin de s'exclure mutuellement, peuvent facilement coexister ou se compléter). *La jalousie* de Robbe-Grillet est un véritable monument littéraire de cette deuxième forme de la solitude. Dans ce qui suit, nous examinerons d'abord les procédés littéraires qui

<sup>3</sup> Roland Barthes, par exemple, parle, à propos de Robbe-Grillet, d'une « promotion du visuel » – R. Barthes, « Littérature objective », [in] *Oeuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002, p. 294.

<sup>4</sup> Dans *L'être et le néant*, Jean-Paul Sartre décrit bien cet enfer solitaire de l'amoureux jaloux, l'enfer suscité par l'impossibilité de posséder complètement l'être aimé. L'exemple proustien que Sartre choisit est fort éloquent : « Le héros de Proust, par exemple, qui installe chez lui sa maîtresse, peut la voir et la posséder à toute heure du jour et a su la mettre dans une totale dépendance matérielle, devrait être tiré d'inquiétude. On sait pourtant qu'il est, au contraire, rongé de souci » – J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 2006, p. 406.

<sup>5</sup> M. Proust, *La fugitive*, Paris, Flammarion, 1986, p. 129.

permettent à l'auteur de créer le sentiment non seulement de solitude, mais d'une solitude proprement *hallucinoire*.

On a beaucoup écrit sur le « personnage » central, étrangement absent, de *La jalousie*. Désigné, par les interprètes divers du roman, comme une « absence du caractère », un « vide qui pense » ou comme un « je-néant »<sup>6</sup>, ce personnage – le mari jaloux de la femme nommée A... – marque par ses états subjectifs tout ce qu'il perçoit et tout ce qu'il ressent ; la confusion des lecteurs quant à sa présence dans le récit vient de ce que tout au long du roman, Robbe-Grillet s'abstient d'utiliser, par rapport à lui, le pronom de la première personne qui, traditionnellement, marque la présence subjective dans la littérature. Bref, le narrateur robbe-grilletien ne dit jamais « je » – Robert Pingaud a désigné, d'une manière qui nous semble fort propice, la technique narrative de *La jalousie* comme le « monologue extérieur »<sup>7</sup>. En d'autres termes, la présence du mari, au lieu d'être indiquée par le pronom de la première personne, doit être *déduite* à travers des indices indirects : parmi les plus évidents, nommons au moins le nombre de couverts sur la table ou le nombre de chaises déposées à la terrasse<sup>8</sup>.

Si nous nous sentons obligés de rappeler ces faits bien connus, c'est parce qu'ils nous mènent directement au cœur du sujet qui est ici le nôtre. La présence du mari jaloux – à part les indices que l'on vient de mentionner – se manifeste surtout à travers sa perception visuelle, tactile et auditive. De nouveau, on chercherait en vain un « je » qui nous indiquerait, de manière traditionnelle, le sujet percevant : tout ce que nous rencontrons, c'est la dénomination des différents *organes de la perception* qui, à la manière d'une synecdoque étrange, tiennent lieu de ce « je » :

Le bois de la balustrade est lisse au toucher, lorsque *les doigts* suivent le sens des veines et des petites fentes longitudinales. [...] De l'autre côté, *l'oeil*, qui s'acoutume au noir, distingue maintenant une forme plus claire se détachant contre le mur de la maison [...]. Le bureau est ainsi plongé dans un jour diffus qui enlève aux choses tout leur relief. Les lignes en sont tout aussi nettes cependant, mais la succession des plans ne donne plus aucune impression de profondeur, de sorte que *les mains* se tendent instinctivement en avant du corps, pour reconnaître les distances avec plus de sûreté. [...] Et le bruit assourdissant des criquets emplit déjà *les oreilles*, comme s'il n'avait jamais cessé d'être là<sup>9</sup>.

Chaque modalité de la perception se trouve ainsi rattachée à l'organe spécifique du sens ; le corps du narrateur se présente comme divisé selon ses facultés perceptives ;

<sup>6</sup> Cf. respectivement O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964, p. 118 ; J. Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973, p. 144 ; B. Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1965, p. 111 sq.

<sup>7</sup> Cité in O. Bernal, *op. cit.*, p. 60.

<sup>8</sup> Par exemple : « Pour le dîner, Franck est encore là, souriant, loquace, affable. Christiane [sa femme], cette fois ne l'a pas accompagné [...]. Ce soir, pourtant, A... paraissait l'attendre. Du moins elle avait fait mettre quatre couverts. Elle donne l'ordre d'enlever tout de suite celui qui ne doit pas servir » – A. Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Minuit 1990, p. 17. Les « quatre couverts » laissent facilement deviner qu'à part de Franck, sa femme absente et A..., il y a encore une autre personne présente.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 28, 29, 76, 138. C'est nous qui soulignons.

il s'agit, pour détourner une expression de Jacques Lacan, d'un « corps morcellé »<sup>10</sup>. Parfois, en lisant *La jalousie*, on a l'impression que le narrateur n'est présent – pour emprunter, cette fois, une expression à David Hume – que comme un « faisceau de sensations ». Cette impression, pourtant, finit par s'avérer fautive. Ce que nous lisons à travers ces sensations, leur entrecroisement et leur superposition – et le tour de force stylistique que Robbe-Grillet accomplit réside justement ici –, c'est un état *affectif* remarquablement aigu qui donne son nom à la narration en son entier : *la jalousie*. Nous finirons par nous apercevoir que le narrateur, loin d'être un « œil de caméra » ou bien une « machine à enregistrer les sensations », est, en effet, un sujet encombré de fantasmes extrêmement violents qui vont – notamment vers la fin du roman<sup>11</sup> – jusqu'à frôler le délire.

Venons-en maintenant aux sensations auditives du narrateur. Traditionnellement, les analyses de *La jalousie* se sont concentrées sur la perception visuelle du personnage central. Il nous paraît remarquable que la perception auditive – qui, pourtant, est omniprésente tout au long du texte – ait généralement échappé à l'attention des interprètes. Les sons les plus divers que nous y rencontrons sont bien plus que de simples « coulisses », encadrant ou sous-tendant la vision : ils sont érigés en de véritables « objets sonores »<sup>12</sup> qui contribuent, de manière fondamentale, à nous introduire au drame de l'hypothétique ménage à trois qui forme « l'intrigue » du roman. Dans ce qui suit, on va donc brièvement examiner la fonction et le rôle de la sonorité dans la trame du récit.

Peu après le début, nous nous trouvons confrontés à un son qui revient, à maintes reprises, sur les pages qui suivent : le bruit des criquets. A... « semble écouter le bruit, qui monte de toutes parts, des milliers de criquets peuplant le bas-fond. Mais c'est un bruit continu, sans variations, étourdissant, où il n'y a rien à entendre »<sup>13</sup>. Il n'est peut-être pas sans importance que le roman s'achève avec la mention du même bruit : « La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison »<sup>14</sup>. Il pourrait sembler d'abord que le bruit des criquets remplit précisément le rôle de

<sup>10</sup> J. Lacan, « Le stade du miroir », [in] *Écrits*, Paris, Seuil, 1999, pp. 92-99. Lacan, pourtant, a parlé de la division du corps selon les zones *érogènes*, et non pas perceptives.

<sup>11</sup> Étant donné la structure temporelle remarquablement complexe du roman, la notion même de fin s'avère pourtant très problématique. À propos de cette structure temporelle, Robbe-Grillet lui-même écrit, non sans ironie : « [...] il était absurde de croire que dans le roman *La jalousie* existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu des cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série des contradictions, donc à une impasse » – A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 132.

<sup>12</sup> Nous empruntons cette expression au compositeur Pierre Schaeffer. Cf. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>13</sup> A. Robbe-Grillet, *La jalousie*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 218.

coulisse, incarnant tout au plus le signe d'un certain exotisme (*nous sommes dans les tropiques*). Mais à y regarder de plus près, il y a plus. À propos du bruit en question, une de ses qualités se trouve constamment soulignée : c'est ce qu'on pourrait appeler sa stabilité, son caractère continu, sans changement aucun, qui renforce le sentiment de l'indétermination temporelle – c'est un bruit « sans variations », « le crissement continu, sans progression, sans nuance », « comme s'il n'avait jamais cessé d'être là », un bruit remplissant « la nuit noire, figée, n'apportant la moindre impression de fraîcheur, pleine du bruit assourdissant des criquets qui semble durer depuis toujours »<sup>15</sup>. « Il n'y a rien à entendre », dit Robbe-Grillet, et pourtant, ce bruit obstiné n'est pas sans importance : au fur et à mesure, on s'aperçoit qu'il contribue subrepticement, de par son invariabilité même, à construire une atmosphère quasi insupportable et à créer le sentiment de la durée interminable et hallucinatoire (celle même qui est éprouvée par le mari abandonné dans la maison et attendant le retour d'A... qui est partie en ville avec Franck) qui va considérablement renforcer le sentiment de malaise chez le lecteur. De plus, à une occasion au moins, ce bruit contribue à la paranoïa du personnage central en rendant les paroles prononcées par Franck impossibles à comprendre : « [A...] s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui [Franck], si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. Il murmure quelques mots : sans doute un remerciement. Mais les paroles se perdent dans le vacarme assourdissant des criquets qui monte de toutes parts »<sup>16</sup>. Le narrateur a beau utiliser les mots « sans doute » ; le bruit le laisse dans l'incertitude quant au sens véritable des paroles prononcées par Franck, renforçant ainsi sa jalousie.

Malgré son caractère invariable et quasiment infini, le bruit des criquets n'en fait pas moins part d'un véritable contrepoint sonore, car il ne cesse pas d'être contrasté avec d'autres sons. Ce contrepoint se construit d'abord autour de l'opposition jour/nuit. Au matin, le son des criquets est remplacé par le chant des oiseaux :

Dans l'air presque frais qui suit le lever du jour, le chant des oiseaux remplace celui des criquets nocturnes, et lui ressemble, quoique plus inégal, agrémenté de temps à autre par quelques sons un peu plus musicaux. Quant aux oiseaux eux-mêmes, ils ne se montrent pas plus que les criquets, restant à couvert sous les panaches de larges feuilles vertes, tout autour de la maison<sup>17</sup>.

Malgré la ressemblance avisée des deux sonorités, le chant des oiseaux marque une autre temporalité : non celle nocturne, interminable et paranoïaque, mais celle, plus différenciée et plus structurée, du jour.

Le passage que l'on vient de citer nous renseigne sur un autre caractère important des sons chez Robbe-Grillet. Si les bruits, a-t-on dit, contribuent à renforcer

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 17, 139, 138, 144.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 78-79. La même phrase, avec de très légères modifications, est répétée plus loin, à la p. 176.

le sentiment de malaise, c'est qu'ils marquent, très souvent, *les limites du visible* : les criquets et les oiseaux « ne se montrent pas ». Il en va de même pour le bruit peut-être le plus inquiétant (et lui aussi nocturne) dans *La jalousie* qui constitue une composante non négligeable du contrepoint dont on vient de parler : celui des animaux indéterminés qui remplace, au cours du soir, celui des criquets et qui cerne une certaine structure spatiale *invisible*, une structure en dehors de la vision, incapable de s'orienter dans les ténèbres. Par là même, il suscite un sentiment étrange d'une horreur vague et imprécise. Le passage en question (qu'il faudra citer en son entier), est précédé par ce qu'on pourrait appeler une petite ouverture : « Là, l'obscurité est totale. Personne ne parle plus. Le bruit des criquets a cessé. On n'entend, ça et là, que le cri menu de quelque carnassier nocturne, le vrombissement subit d'un scarabée, le choc d'une petite tasse en porcelaine que l'on repose sur la table basse »<sup>18</sup>.

Pourtant, ce moment du silence et des menus bruits se trouve brusquement terminé :

Le cri menu d'un carnassier nocturne, aigu et bref, retentit de nouveau, vers le fond de la vallée, à une distance imprécisable. [...] Le même cri aigu et bref, qui s'est rapproché, paraît maintenant venir du jardin, tout près du pied de la terrasse, du côté est. Comme en écho, un cri identique lui succède, arrivant de la direction opposée. D'autres leur répondent, plus haut vers la route ; puis d'autres encore, dans le bas-fond. Parfois la note est un peu plus grave, ou plus prolongée. Il y a probablement différentes sortes de bêtes. Cependant tous ces cris se ressemblent ; non qu'ils aient un caractère commun à préciser, il s'agirait plutôt d'un commun manque de caractère : ils n'ont pas l'air d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçant, ou bien d'amour. Ce sont des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit<sup>19</sup>.

De ce passage, on retient deux choses. Premièrement, on peut affirmer que ce « manque commun de caractère » est partagé par quasiment tous les sons dans *La jalousie*. Les sons, y compris ceux émis par les êtres humains, sont presque toujours marqués par leur caractère mécanique ou, au moins, par une certaine absence du sens. Ceci vaut autant pour le bruit des carnassiers nocturnes que pour le chant du chauffeur indigène, décrit de manière très détaillée, mais doté (au moins pour l'auditeur occidental) de la même incompréhensibilité (ou presque) que les bruits des animaux :

À cause du caractère particulier de ce genre des mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite [...] ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle. De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise. A d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer ; tout l'indique ; une retombée progressive, le calme retrouvé, le sentiment que plus rien ne reste à dire ; mais après la note

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 27. Cf. également la répétition du même passage à la p. 99, ainsi que p. 208 pour le même motif.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand, là, tout s'arrête, sans avoir prévenu<sup>20</sup>.

On pourrait bien y voir une expression d'un eurocentrisme, mais la véritable fonction de cette incompréhensibilité, croyons-nous, est tout autre : elle sert à renforcer le sentiment de malaise et d'angoisse, découlant du fait que nous nous trouvons confrontés à un monde inerte, neutre, « blanc » (pour utiliser une expression de Roland Barthes), d'où toute signification humaine vient d'être chassée<sup>21</sup>.

Deuxièmement, on s'aperçoit aisément que la sonorité, chez Robbe-Grillet, se trouve très étroitement liée à la spatialité. Les bruits des carnassiers désignent un espace sillonné par les trajets des animaux qui les émettent, un espace d'autant plus étrange qu'il se situe, comme nous l'avons déjà remarqué, en dehors des données visuelles et n'est que vaguement ressenti à travers des données auditives. Dans *La jalousie*, on trouve une multitude de sons qui témoignent de cette relation intime entre la sonorité et la spatialité. L'exemple peut-être le plus éclairant, c'est « le souffle de la lampe à pression », mentionné à maintes reprises, notamment vers la fin du roman. Ce sifflement léger (mais dont le caractère étrangement « complexe » et « harmonique » en fait un « objet sonore » par excellence) représente un arrière-fond qui à la fois supprime et aiguise le silence dans la maison déserte où le mari se trouve abandonné (c'est ici que la solitude affective et la solitude littérale finissent par ne faire qu'un) avec ses fantasmes paranoïaques :

Aucun bruit de moteur n'a pourtant troublé le silence (qui n'était pas le silence, mais le sifflement continu de la lampe à pression). [...] Mais la lampe empêche de rien entendre, à cause de son sifflement continu, dont l'oreille ne se rend compte que lorsqu'elle essaye de percevoir un autre son. [...] Le son est plaintif, élevé, un pau nasillard. Mais sa complexité lui permet d'avoir des harmoniques à toutes les hauteurs. D'une constance absolue, à la fois étouffé et perçant, il emplit la tête et la nuit entière, comme s'il venait de nulle part<sup>22</sup>.

La liaison du sifflement de la lampe et la spatialité, on ne peut s'en rendre compte qu'au moment où le sifflement cesse. C'est à ce moment que le silence – qui, maintenant, est un véritable silence – devient proprement paralysant et insupportable. Toute structure spatiale – maintenue, paradoxalement, par la sonorité plutôt que par la vision – s'écroule, et avec elle, toute possibilité du mouvement, portant la solitude du mari à son point extrême. Robbe-Grillet en tire un effet littéraire

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 100-101. Et plus loin : « Le poème ressemble si peu, par moment, à ce qu'il est convenu d'appeler une chanson, une complainte, un refrain, que l'auditeur occidental est en droit de se demander s'il ne s'agit pas de tout autre chose. Les sons, en dépit de quelques reprises, ne semblent liés par aucune loi musicale. Il n'y a pas d'air, en somme, pas de mélodie, pas de rythme » – *ibidem*, pp. 194-195.

<sup>21</sup> Ce qui correspond bien, d'ailleurs, aux certaines formulations que l'on trouve dans *Pour un nouveau roman* : « Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement » – A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>22</sup> A. Robbe-Grillet, *La jalousie*, *op. cit.*, p. 143, 146, 150.

éblouissant : « Le sifflement absent de la lampe à pression fait mieux comprendre la place considérable qu'il occupait. [...] Les bêtes ont aussi dû se taire, une à une, dans le vallon. Le silence est tel que les plus faibles mouvements y deviennent impraticables »<sup>23</sup>.

Non seulement que *La jalousie*, depuis le début jusqu'à la fin, est remplie par des sons et des bruits les plus divers. Ces bruits, parfois, cessent d'être isolés et entrent dans des rapports fort complexes pour former une véritable composition quasi musicale<sup>24</sup>. Les ténèbres accablantes de la nuit interminable où le mari attend le retour d'A... sont peuplées par de menus bruits qui s'accumulent, s'entremêlent et se complètent mutuellement dans une symphonie angoissante grâce à laquelle la solitude et le sentiment de la jalousie, frôlant la folie, deviennent presque palpables. Citons ces pages extrêmement denses où les perceptions auditives prévalent clairement sur la vision :

C'est la nuit noire, figée, [...] pleine du bruit assourdissant des criquets qui semble durer depuis toujours. [...] Dans l'assiette blanche, un crabe de terre déploie ses cinq paires de pattes [...] Tout autour de la bouche, des appendices nombreux sont également semblables entre eux deux à deux. L'animal s'en sert pour produire une sorte de grésillement, perceptible de tout près, analogue à celui qu'émet dans certains cas la scutigère. Mais la lampe empêche de rien entendre, à cause de son sifflement continu [...] Sur la terrasse, où le boy a fini par transporter la petite table et l'un des fauteils bas, le bruit de la lampe s'évanouit chaque fois qu'un cri de bête vient l'interrompre. Les criquets depuis longtemps se sont tus. [...] C'est la nuit noire, calme et chaude, comme toutes les autres nuits, coupée ça et là par les appels aigus et brefs des petits carnassiers nocturnes, le vrombissement subit d'un scarabée, le froissement d'ailes d'une chauve-souris. Un silence s'établit ensuite. Mais un bruit plus discret, comme un ronronnement, fait dresser l'oreille... Il s'est arrêté aussitôt. Et de nouveau s'impose le sifflement de la lampe<sup>25</sup>.

Pour terminer, mentionnons une autre, non moins remarquable, manière dont Robbe-Grillet utilise le bruit. Il est déjà devenu assez évident que la figure peut-être la plus courante – et la plus puissante – dont Robbe-Grillet se sert pour produire un effet inouï sur le lecteur, c'est celle de la *répétition*. Ici encore, une analogie musicale s'impose : le texte de *La jalousie* est parsemé par des *leitmotifs* (sonores et visuels) dont la répétition a clairement pour fonction de créer une atmosphère d'obsession plutôt que d'aider le lecteur à s'orienter dans le texte. Ces leitmotifs sont nombreux :

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 173. Notons encore une autre instance de la liaison du son et de la spatialité. Il s'agit du bruit du moteur, entendu par le mari attendant, en vain, le retour d'A... Le bruit « s'enfle progressivement » et « occupe toute la vallée de sa trépidation régulière, monotone ». Pourtant, après avoir « parvenu à proximité de l'embranchement du chemin qui dessert la plantation », il « poursuit son avance uniforme » et « diminue peu à peu, à mesure qu'il s'éloigne vers l'est ». Il ne s'agit donc pas de la voiture de Franck, mais d'un camion qui continue son voyage, laissant le mari, de nouveau, dans l'incertitude. Cf. *ibidem*, pp. 152-153, et aussi p. 41 pour la préfiguration du même motif.

<sup>24</sup> Cette expression ne doit pas nous étonner. Dans la musique du XX<sup>ème</sup> siècle (notamment grâce aux recherches dans le domaine de la « musique concrète »), la distinction entre les sons musicaux et les bruits soi-disant « naturels » est devenue fort problématique.

<sup>25</sup> A. Robbe-Grillet, *La jalousie*, op. cit., pp. 144-146.



non seulement presque tous les sons que nous avons mentionnés jusqu'alors et qui reviennent, sous quasiment la même forme, à plusieurs reprises dans le roman, mais aussi un grand nombre de motifs visuels. Le plus célèbre entre eux, c'est le motif du mille-pattes écrasé – à un moment impossible à déterminer<sup>26</sup> – par Franck. Le motif du mille-pattes – qui, curieusement, change de taille au cours du récit<sup>27</sup> – revient sous une forme particulièrement inquiétante dans les fantasmes du mari pendant la nuit d'attente. Ses dimensions monstrueuses signalent précisément que nous avons passé de la « réalité » au domaine du fantasme : « La porte de l'office est fermée. Entre elle et l'ouverture béante du couloir, il y a le mille-pattes. Il est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats. [...] il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire »<sup>28</sup>.

Les mâchoires du mille-pattes, aussi curieux que cela puisse paraître, produisent un léger *bruit*. Dans le texte, c'est précisément ce bruit que sert de *transition* entre deux images obsédantes dans la tête du mari : entre l'image du mille-pattes et celle d'A... coiffant ses cheveux (possiblement après l'acte sexuel avec Franck). Dans la citation qui suit, le point de transition est marqué en italique :

[...] les mâchoires [du mille-pattes] s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe... Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent. *Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure*. Les dents d'écaïlle passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux électrisant les pointes et s'électrisant elles-mêmes, faisant crépiter les cheveux souples, fraîchement lavés, durant toute la descente de la main fine – la main fine aux doigts effilés, qui se referment progressivement<sup>29</sup>.

La convergence de tous ces éléments – le mille-pattes, A... coiffant ses cheveux, la main qui se referme – permet à Robbe-Grillet de construire un nœud textuel *sur-déterminé*, évoquant indirectement, mais non moins explicitement, les soupçons du mari quant à la relation sexuelle possible entre Franck et A...,<sup>30</sup> ainsi que la nature confuse et obsessionnelle de son univers mental, où les images se succèdent l'une à l'autre sur la base des analogies et des associations vagues, dictées par sa jalousie, plutôt qu'à partir d'un raisonnement logique. S'il est courant, dans le domaine des *visual studies* ainsi que dans la psychanalyse, de souligner la nature *visuelle* du fan-

<sup>26</sup> « [...] une tache noirâtre marque l'emplacement du mille-pattes écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » – *ibidem*, p. 27.

<sup>27</sup> Il est décrit alternativement comme « pas des plus gros » ou bien comme « petit trait oblique long de dix centimètres » – *ibidem*, p. 62 et 127.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 164-165. C'est nous qui soulignons. L'image d'A... coiffant ses cheveux se répète, de nouveau, tout au long du texte (p. 42, 64, 120, 167), ainsi que celle de la main aux doigts effilés qui se referment (p. 63, 97, 112-113). Cette dernière image est indissociablement liée à celle de l'écrasement du mille-pattes.

<sup>30</sup> L'espace nous manque pour analyser la suite du passage, où les allusions à la sexualité deviennent encore plus patentées.



tasme<sup>31</sup>, il est d'autant plus intéressant que Robbe-Grillet se serve ici du *son* comme d'un élément clé dans la vie fantasmatique de son personnage, permettant une association qui sert de base pour la transition d'une image fantasmatique à l'autre.

Terminons donc cette analyse nécessairement incomplète et partielle de la sonorité dans *La jalousie*. Au début du présent texte, nous avons suggéré l'hypothèse selon laquelle le chef d'œuvre de Robbe-Grillet est, en fait, composé à la manière d'un *Gesamtkunstwerk*, où les différentes modalités de la perception contribuent à créer un effet fort particulier sur le lecteur. En analysant la sonorité dans *La jalousie*, nous avons tenté de mettre en question le primat de la vision qu'on a généralement tendance à attribuer à l'écriture robbe-grilletienne. Si *La jalousie* est un grand roman sur ce que nous avons proposé d'appeler la solitude affective du « personnage » central (ce qui nous paraît indubitable), nous espérons avoir démontré qu'une manière magistrale d'évoquer la solitude en question réside justement dans un usage raffiné de la sonorité. Plutôt qu'être simplement éprouvée comme un état intérieur, la solitude, dans *La jalousie*, est une *solitude qui s'entend*.

---

<sup>31</sup> Il suffit de rappeler la célèbre définition du fantasme dans *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis : fantasme est un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir [...] » – J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2004, p. 152. La notion même de « scénario imaginaire » connote nettement la visualité.

*La solitude de la femme dans la société patriarcale*



ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA  
Université d'Opole

## Paysages de la solitude féminine : Flaubert, Zola, Maupassant

### *Portraits of feminine solitude: Flaubert, Zola, Maupassant*

*Abstract:* The paper analyses three cases of feminine solitude as depicted in three novels belonging to the Realist and Naturalist movement. Flaubert's *Emma Bovary* considers herself superior to the others who neither understand her nor see who she really is, and thus suffers during all her life and finally commits suicide. Zola's *Hélène Grandjean (One Page of Love)* is not aware of the falseness of her life mode of an honest widow incapable of having a passionate love affair, and this unawareness costs her the life of her child. Maupassant's *Christiane Andermatt (Mont-Oriol)*, an aristocrat married to a Jewish banker in order to repair the family's fortune, has an affair with a lady-killer who abandons her while she gets pregnant. In the three stories, the landscape is shown as strongly connected with the characters' emotions.

*Keywords:* woman, solitude, Flaubert, Zola, Maupassant

Comme l'observe Michelle Perrot, « [l]a solitude est une relation : à soi-même et aux autres »<sup>1</sup>. Il s'agit d'une relation à laquelle, en principe, la femme du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas vouée, quelle que soit la classe sociale qu'elle représente. Si le Code Napoléon et le système juridique qu'il introduit limitent le champ de l'activité féminine au domaine privé, donc pratiquement au cercle familial, ils ne font pourtant pas de la femme une recluse. Au contraire : dans cette société qui « valorise l'ordre de la maison et la chaleur du foyer »<sup>2</sup>, la femme, entourée par ses proches et ses

---

<sup>1</sup> M. Perrot, *En marge : célibataires et solitaires*, [in] M. Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 278.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

domestiques, joue en effet le rôle de clef de voûte de la famille et du nœud principal de tout un réseau de liens et de contacts qu'elle est censée gérer et maintenir pour le bon fonctionnement d'elle-même et de son entourage. En contrepartie, ce dernier est censé lui assurer un terrain propice pour le développement personnel et la protection dont elle a tellement besoin : Michelet n'a-t-il pas déclaré que « [l]a femme meurt si elle n'a ni foyer, ni protection »<sup>3</sup> ?...

Le pourcentage de celles qui n'en ont pas est pourtant important en Europe occidentale de l'époque : veuves, femmes qui n'ont pas réussi à se marier, celles à qui leur vocation impose le célibat : religieuses, infirmières, assistantes sociales, institutrices.... Or, un autre type de solitude, plus latent, moins mesurable, mais non moins difficile à supporter, est également à mentionner : c'est la solitude « mentale », le sentiment d'être étrangère à son entourage, de ne pas y convenir. Cette impression d'isolement d'entre ses proches n'est pas rare parmi les femmes possédant un foyer, étant donné, d'abord, l'éducation des jeunes filles basée sur la « pureté » physique et morale, suite à quoi celles-ci se trouvent absolument seules et égarées face aux énigmes effrayantes de la puberté, et ensuite, la qualité des relations entre les époux dans les mariages arrangés qui laisse souvent à désirer. Tout cela permet à Sylvie Thorel-Cailleteau de constater que « [c]e qui domine dans ce monde [...], c'est la solitude et l'absence de conseils qui aideraient à gouverner l'existence, en s'appuyant sur une existence ancestrale et sur une morale commune [...] »<sup>4</sup>.

Le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle offre de nombreux portraits de femmes solitaires dans tous les sens du terme. De la cousine Bette de Balzac, vieille fille acariâtre et malfaisante, à la malheureuse Jeanne de Lamare, héroïne d'*Une Vie* de Maupassant, dont l'existence est une longue suite d'échecs et de souffrances, leur panoplie s'avère bien diversifiée. Trois représentantes de cette panoplie deviendront l'objet de notre réflexion qui prendra en compte, outre le paysage familial et moral de chacune d'elles, également le paysage physique, partie de la *diegesis*, qui, conformément à la formule de Gérard Genette, joue dans le roman un rôle « à la fois explicatif et symbolique »<sup>5</sup>. Fascinant ou effrayant, générateur de félicité ou d'ennui et de frustration, il verra vivre et agir trois protagonistes des romans réalistes et naturalistes dont la solitude est le dénominateur commun.

## Emma Bovary seule face à la campagne normande

Comme l'observe Éléonore Reverzy, « [l]es héroïnes [du roman après 1850], à la fois assoiffées d'idéal et grotesques, [...] aspirent à l'infini, engluées dans la trivialité

<sup>3</sup> J. Michelet, *La Femme*, cité par M. Perrot, *op. cit.*, p. 274.

<sup>4</sup> S. Thorel-Cailleteau (réd.), *Destinées féminines dans le roman naturaliste européen : Zola, Hardy, Fontane*, Paris, PUF, 2008, p. 31.

<sup>5</sup> G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 58-59.

du quotidien »<sup>6</sup>. Le personnage éponyme du roman flaubertien, tenu par Zola pour « le type » du roman naturaliste<sup>7</sup>, confirme mieux que tout autre la justesse de cette constatation. L'histoire d'une femme qui, « pétrie de romans, de préjugés, incapable de croire à la réalité d'un sentiment qui s'exprimerait en dehors des formes les plus conventionnelles, exacerbée par la vie de province, si rétrécissante, [...] sacrifie à ce qu'elle croit l'idéal toutes les autres valeurs, l'honneur, son enfant, et finalement sa vie »<sup>8</sup>, traduit non seulement les illusions que cette femme se fait sur elle-même, mais la solitude, sinon physique, au moins mentale, à laquelle ces illusions la condamnent dans son milieu et dans sa propre famille.

Car si, littéralement, « se déclasser » signifie sortir de sa classe sociale pour passer à une catégorie inférieure, Emma s'est « déclassée » dans un autre sens : par sa « *belle éducation* »<sup>9</sup> qui ne correspond point à ce qu'on pourrait attendre d'une fille de fermier, elle ne convient plus à son milieu pour lequel elle n'a que du mépris mêlé de pitié. Cette « aristocrate de désir, petite bourgeoise dans la vie »<sup>10</sup>, élevée dans un couvent à Rouen, une fille qui, autrefois, « écréma[i]t avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie » (p. 63), devient « une *personne*, quelqu'un qui savait causer, une brodeuse, un bel esprit », une demoiselle qui s'en connaît à « la danse, la géographie, le dessin, faire de la tapisserie et toucher au piano » (p. 30). Cette couche superficielle de vernis mondain se combine avec une beauté assez fine de brune svelte à la peau blanche et aux yeux noirs, beauté qui est loin des appas robustes typiques d'une paysanne. Tout cela fait d'elle, dans ses propres yeux, un être exceptionnel, nettement supérieur à son entourage, une demoiselle qui, suite aux caprices du destin, est née dans un milieu qui n'est pas vraiment le sien. C'est pourquoi le fait qu'elle « montr[e] le dimanche à l'église une robe de soie, comme une comtesse » (pp. 30-31) n'exprime pas sa volonté de « faire autant de fla-fla » (*ibid.*), comme le croient les envieux, mais plutôt le besoin de montrer qui elle est vraiment, de surgir aux yeux du monde telle qu'elle se voit elle-même : un être beaucoup plus raffiné, plus spirituel et plus complexe que les gens simples qui l'entourent.

Cette certitude d'être supérieure aux autres est la source principale de sa malchance : elle ne voit jamais le réel tel qu'il est et n'est jamais bien où elle est ; par conséquent, sa vie devient « une suite d'espairs et de retombées de plus en plus

<sup>6</sup> É. Roy-Reverzy, *La mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, SEDES, 1997, p. 12.

<sup>7</sup> Cf. É. Zola, *Flaubert*, [in] idem, *Le roman naturaliste. Anthologie*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 53.

<sup>8</sup> R. Bismut, *Madame Bovary, c'est... Madame Arnoux*, [in] « Les Amis de Flaubert », 1972, bulletin n° 40, p. 13.

<sup>9</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Bookking International, 1993, p. 30. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition, signalée désormais dans le texte par le numéro de la page mis entre parenthèses.

<sup>10</sup> Formule de Claude Duchet citée par Colette Becker : *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 92.

douloureuses »<sup>11</sup> qui la mènent d'échec en échec, jusqu'au suicide final. Son mariage s'avère à ses yeux une erreur tragique, sa vie conjugale ne lui apporte qu'une grande déception ; la naissance de sa fille ne lui procure pas de joie, et ses deux liaisons adultérines consécutives ne sont romanesques que dans ses rêves : Rodolphe prend vite ses distances par rapport aux élans naïfs et pathétiques d'Emma et à ses « étranges idées » (p. 200), et Léon, au bout de quelques mois de rendez-vous secrets, « s'ennuyait », « s'assoupissait d'indifférence », considérant « tout ce que cette femme pourrait encore lui attirer d'embarras et de discours » (p. 296). De cette sorte, les deux aventures d'Emma « tournent court, elles sont dérisoires »<sup>12</sup>.

Mme Bovary étouffe de plus en plus dans la médiocrité provinciale dont le paysage normand semble être une des composantes cruciales : à Tostes, « [l]a plate campagne s'étalait à perte de vue, et les bouquets d'arbres autour des fermes faisaient, à intervalles éloignés, des tâches d'un violet noir sur cette grande surface grise, qui se perdait à l'horizon dans le ton morne du ciel » (p. 25); à Yonville, « la prairie s'allonge sous un bourrelet de collines basses pour se rattacher par-derrière aux pâturages [...], [et] la plaine, montant doucement, va s'élargissant et étale à perte de vue ses blondes pièces de blé » (p. 83). On remarque la répétition de la formule « s'étaler à perte de vue » qui traduit l'ennui et le manque d'attrait de ce paysage « sans caractère » (p. 84), immuable et indifférent. C'est dans cette contrée morne qu'Emma va passer sa vie à attendre un événement exceptionnel qui romprait la monotonie des jours semblables, « toujours pareil[s], innombrables, et n'apportant rien » (p. 74) et qui témoignerait de son exquisité, pour elle-même et pour les autres.

Cet événement semble venir avec l'invitation au bal chez le marquis d'Anderwilliers. Emma repousse la pensée qu'elle a été invitée uniquement en guise de récompense pour son mari qui avait soigné le marquis ; de plus, son allure, qui n'est pas typique pour son milieu (« elle ne saluait point en paysanne », p. 57) et le fait qu'elle « avait une jolie taille » (*ibid.*) persuadent le marquis que lui et sa femme ne vont pas « outrepasser les bornes de la condescendance, ni d'autre part commettre une maladresse » (*ibid.*), s'ils invitent le jeune couple au château de Vaubyessard. Pour Emma, ce moment inhabituel, le plus intense et le plus précieux de sa vie, pour lequel elle « fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début » (p. 60), constitue une césure qui, désormais, divisera sa vie en deux, en « avant » et « après le bal » : « aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis, autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste » (p. 63).

Or, ayant, dans ses rêves, quitté sa propre classe qu'elle méprise, elle n'a nullement intégré celle à laquelle elle aspirait. En effet, le bal prouve bien qu'elle ne

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 102.

deviendra jamais quelqu'un de plus qu'elle n'est en réalité : la femme d'un médecin de campagne, une petite bourgeoise qui a juste assez de charme pour être jugée comme « passable » dans un salon aristocratique. Mais Mme Bovary refuse de le comprendre. Avant de se condamner au suicide, se sentant incomprise par le monde et trahie par le sort qui lui refuse obstinément l'accès aux « existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner » (p. 74), Emma se condamne elle-même à une « solitude parmi ses proches », d'autant plus douloureuse qu'elle en rassasse constamment les causes, se torturant ainsi elle-même jusqu'à s'en engourdir :

[...] elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?... [...] Oh ! quelle impossibilité ! Rien [...] ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût [...] (p. 290).

*Madame Bovary* est « le récit d'une vie qui se défait »<sup>13</sup>. Trois facteurs y contribuent : l'éternelle répétition qui y préside, l'ennui que cette répétition génère et les idées que la jeune femme se fait d'elle-même et de l'idéal qu'elle poursuit. « Avec Emma, [Flaubert] a montré la femme cédant à tous ses désirs, et courant à leur assouvisance [...] [,] la victime de ses idées fausses [...] Le roman d'Emma est celui d'une femme qui s'est trompée »<sup>14</sup>. Il est aussi celui d'une femme solitaire face à un monde qu'elle s'obstine à ignorer et qui reste insensible autant à sa vie qu'à sa mort.

## Hélène Grandjean seule face à l'immensité de Paris

Écrit entre deux chefs-d'œuvre de la série zolienne des *Rougon-Macquart*, *L'Assommoir* (1877) et *Nana* (1879), *Une Page d'amour* (1878) se veut, dans l'imagination de son auteur, un roman-entracte, « une halte de tendresse et de douceur »<sup>15</sup>. Or, l'histoire de la passion d'Hélène Mouret, veuve Grandjean, pour le médecin de sa fille, en apparence une histoire banale et sans relief, véhicule en réalité une ambition plus profonde : si Zola y renonce à la satire politique, le roman, racontant « l'impossible amour d'une veuve, extrêmement attachée à sa fille, pour un homme marié [...] »<sup>16</sup>, apparaît pourtant comme un véritable témoignage polémique, car il dévoile les difficultés réelles de la femme à s'épanouir dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle. La solitude, qui marque profondément aussi bien la période pendant laquelle

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>14</sup> R. Bismut, *op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> Lettre de Zola à Jacques Van Santen Kolff du 9 juin 1892, [in] E. Zola, *Correspondance*, 10 vol., Montréal, Presses de l'Université de Montréal / CNRS, 1978-1985, t. VII, p. 116.

<sup>16</sup> D. Derakhshesh, *Et Zola créa la femme*, Langres, éd. Dominique Guéniot, 2005, pp. 80-81.



la jeune femme vit sa passion que toute sa vie présente et passée, apparaît comme une de ces difficultés et joue un rôle primordial dans l'enchaînement des événements.

En effet, l'existence entière d'Hélène paraît placée sous le signe de la solitude, même si la jeune femme ne semble pas en être consciente. Sa vie de jeune fille, qu'aucun sentiment profond ne vient troubler, aura été totalement fade, marquée par l'ennui et la monotonie : « [...] jusqu'à son mariage, rien ne tranchait dans cette succession des jours semblables [...] »<sup>17</sup>. L'anaphore du pronom indéfini « on », rencontré dans l'expression « on travaillait beaucoup autour d'elle, on gagnait rudement une aisance ouvrière » (p. 81), suggère que l'entourage d'Hélène ne lui inspire que de l'indifférence. Elle y vit, sans déranger personne et quasiment inaperçue, menant une existence plutôt qu'une vraie vie.

Son mariage, à seize ans, avec un garçon qui l'adorait, mais qui ne lui inspirait que de l'amitié, ne change pratiquement rien dans cette stagnation :

Une vie grise avait commencé. Pendant douze ans, elle ne se souvenait pas d'une secousse. Elle était très calme et très heureuse, sans une fièvre de la chair ni du cœur, enfoncée dans les soucis quotidiens d'un ménage pauvre. [...] [E]lle se montrait indulgente et maternelle pour lui [son mari]. Rien de plus » (pp. 81-82).

Entretenant avec son époux une relation quasi-maternelle, Hélène perd, avec la mort inattendue de Grandjean, non pas un homme aimé, mais comme un enfant dont elle avait la charge. De plus, Grandjean étant mort quelques jours à peine après l'arrivée de la famille à Paris où ils n'avaient pas eu le temps de s'installer, Hélène se retrouve seule face à la ville énorme qu'elle ignore complètement et qui, d'abord, ne lui inspire que de la peur. Ainsi, la jeune veuve s'enferme dans son appartement avec sa fille Jeanne, un être nerveux, délicat et d'une santé très fragile, et ne semble vouloir se mêler au monde qui l'entoure.

Commence alors une vie aussi morne et répétitive que son existence passée à Marseille. Contrairement à Emma Bovary, Hélène ne lit que rarement, persuadée que les romans diffusent une vision déformée de la réalité (« Comme ces romans mentaient... Elle avait bien raison de ne jamais en lire », p. 79). Elle rejette surtout, avec « de la colère et du mépris » (p. 84), les images de l'amour passionné ; n'ayant jamais éprouvé de sentiments pareils, elle les considère comme le plus grand mensonge ; elle est d'ailleurs convaincue que, par sa raison et par son calme, elle est parfaitement à l'abri de la passion, ce qui lui permet de garder le silence et la sérénité de sa vie : « Elle avait vécu plus de trente années dans une dignité et dans une fermeté absolues [...]. La seule existence vraie était la sienne, qui se déroulait au milieu d'une paix si large » (pp. 83-84). C'est pourquoi la bonne société parisienne qu'elle finit par rencontrer – elle fait la connaissance de Juliette Deberle, la femme du médecin de sa fille, et du cercle de ses amis mondains –, ne lui inspire que de

---

<sup>17</sup> É. Zola, *Une Page d'Amour*, Paris, Fasquelle, 1976, p. 81. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition, signalée désormais dans le texte par le numéro de la page mis entre parenthèses.

l'étonnement mêlé d'un léger mépris pour les « écervelés » qu'ils sont à ses yeux. Hélène n'arrive pas à se retrouver parmi eux ; la plupart du temps passé dans leur compagnie, elle reste silencieuse, se caractérisant elle-même en termes suivants : « C'est un bonheur pour moi que d'écouter et de ne rien dire » (p. 136). Ne comprenant rien aux jeux et astuces de ce monde qu'elle ignore, elle focalise son attention et tous ses sentiments sur sa fille, elle ne vit que par Jeanne et pour Jeanne.

Avec tout cela, croyant se sentir très bien seule avec Jeanne et sa servante Rosalie, elle se condamne de son propre gré à une vie de recluse, ne voyant que deux vieux amis, l'abbé Jouve et son frère M. Rambaud, qui viennent chaque mardi et s'installent avec un sans-gêne amical « pour la tirer au moins une fois par semaine de la solitude où elle vivait » (p. 39). L'abbé Jouve fait d'ailleurs des reproches amicaux à Hélène, en l'avertissant sur les dangers qu'encourt une femme seule : « Vous êtes trop seule, et cette solitude dans laquelle vous vous enfoncez, n'est pas saine, croyez-moi [...]. Sur cette pente de la solitude et de la rêverie, on ne sait jamais où l'on va... » (p. 120). Mais Hélène l'assure qu'elle est heureuse et calme, et que les rares moments de tristesse et de désarroi, pendant lesquels elle « se senta[i]t seule, abandonnée, perdue, comme au fond d'une solitude » (p. 29), apparaissent toujours comme conséquence des attaques nerveuses de Jeanne. Dupe du calme apparent de sa vie et de son orgueil de femme honnête, la jeune veuve ne se rend point compte de la frustration grandissante de son existence, de son besoin d'aimer et de la force de la passion qui commence à germer dans son âme.

Sa solitude est d'autant plus grande que Hélène ne cherche point à connaître la ville où le destin l'a forcée d'habiter : « Elle ne connaissait pas une rue, elle ignorait même dans quel quartier elle se trouvait [...] » (p. 29). Pendant des mois après la mort de Grandjean, Hélène et Jeanne ont vécu totalement cloîtrées :

Elles ne savaient rien de Paris [...]. Depuis dix-huit mois qu'elles l'avaient sous les yeux à toute heure, elles n'en connaissaient pas une pierre. Trois fois seulement, elles étaient descendues dans la ville ; mais, remontées chez elles, la tête malade d'une telle agitation, elles n'avaient rien retrouvé, au milieu du pêle-mêle énorme des quartiers [...]. Cela était très doux, de l'avoir là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu. C'était comme si elles se fussent arrêtées au seuil d'un monde dont elles avaient l'éternel spectacle, en refusant d'y descendre (p. 90).

Et pourtant, Paris est toujours là, derrière les fenêtres de sa chambre : « Il était là, par tous les temps, se mettant de moitié dans ses douleurs et dans ses espérances, comme un ami qui s'imposait. Elle l'ignorait toujours, elle n'avait jamais été si loin de lui, plus insoucieuse de ses rues et de son peuple ; et il emplissait sa solitude » (p. 267). Le motif de la fenêtre qui, en même temps, unit et sépare Paris et le monde d'Hélène et de Jeanne, étant autant une ouverture vers un monde inconnu qu'une frontière transparente qui garde ce monde dehors, s'avère être d'une importance capitale. En effet, c'est de sa fenêtre qu'Hélène observe la ville qui change au rythme de ses propres sensations, Zola s'étant plu à terminer chacune des cinq parties du roman par un panorama de la ville, un tableau impressionniste qui se colore des sentiments et

des émotions de la protagoniste, érigeant ainsi Paris en personnage romanesque à part entière. Ainsi, mystérieuse et voilée d'une brume printanière, la ville a « une gaieté et une innocence d'enfant » (p. 90) au début de l'histoire, pour s'enflammer, devenir « rougeoyante, veinée d'or et de pourpre » (p. 182) lorsque Hélène tombe amoureuse du docteur Deberle ; ensuite, tour à tour, Paris tourne en « un de ces nuages de foudre et d'incendie qui couronnent la bouche des volcans » (p. 280) quand la protagoniste commence à revendiquer son droit d'aimer et à se révolter contre les conventions sociales qui le séparent de son bien-aimé ; il « s'évanouit » et verse les larmes d'une pluie abondante lorsque Hélène rejoint le docteur dans une garçonnière et devient sa maîtresse ; enfin, il se couvre de neige et devient glacial lorsque la jeune femme, ayant perdu sa fille, renonce à sa liaison, se marie avec M. Rambaud et retourne à Marseille, tâchant d'oublier la période parisienne pendant laquelle « son être avait cessé de lui appartenir, l'autre personne agissait en elle » (p. 466).

Paradoxalement, la solitude s'avère ici protectrice, garantissant la dignité et le bonheur d'une femme. En effet, c'est une fois qu'Hélène sort de chez elle et qu'elle se trouve au contact de la bonne société qu'elle se demande pourquoi elle non plus ne pourrait s'engager dans une relation adultérine, ce qui déclenche aussitôt la catastrophe incontournable, étant donné la fatalité qui pèse sur les femmes de la famille des Rougon-Macquart. Le pire est que c'est Jeanne qui paiera, avec sa vie, pour le court moment d'oubli de sa mère dans les bras de son amant, et Hélène en sera sévèrement punie, devenant, dans son second ménage, stérile physiquement et psychologiquement : ne pouvant plus avoir d'enfants, elle devient aussi incapable d'éprouver un sentiment quelconque, regagnant son image – désormais nettement fautive – de femme irréprochable et fière de l'être.

Dans une lettre à son confrère Joris-Karl Huysmans, en 1877, Zola désignait son roman comme « un peu popote, un peu jeanjean »<sup>18</sup>. Aujourd'hui, la critique constate que « [...] il y a [...] beaucoup de hardiesse et de nouveauté [...], des intuitions même qu'on pourrait qualifier de pré-freudiennes. C'est dire qu'il ne s'agit nullement d'un roman insignifiant comme l'auteur le redoutait, mais au contraire d'un des plus modernes de la série »<sup>19</sup>.

## Christiane Andermatt seule face au paysage volcanique d'Auvergne

*Mont-Oriol*, troisième roman de Maupassant, sorti en librairie en 1887, est sans doute l'un des romans les moins connus de cet auteur ; et pourtant, aux yeux de la

<sup>18</sup> É. Zola, *Correspondance : les lettres et les arts*, Paris, Fasquelle, 1908, p. 88.

<sup>19</sup> O. Got, *Les Jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans « Les Rougon-Macquart »*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 141.

critique, il passe pour l'un des plus achevés sur le plan romanesque. Son intrigue unit de façon inséparable l'amour et les affaires : Christiane Andermatt, épouse d'un banquier entrepreneur et peu scrupuleux, venue en Auvergne pour suivre un traitement contre sa prétendue stérilité, s'éprend d'un coureur, Paul Brétigny, dont elle aura une fille, tandis que son mari, William Andermatt, lance un nouvel établissement de bains prétendument miraculeux. Ce va-et-vient entre la passion amoureuse et la passion pour l'argent est mené par Maupassant avec une grande habileté, et les thèmes de l'éducation des jeunes filles, de leur solitude dans les mariages arrangés et de leur ouverture à la vie qui se fait d'habitude grâce à la révélation du plaisir sensuel dans une relation adultérine, sont sous-jacents à la trame du roman.

Christiane exemplifie de façon modèle la situation de l'ancienne classe dominante, l'aristocratie, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Fille du marquis de Ravenel duquel les rentes suffisent à peine à ses propres besoins, sa négligence et sa prodigalité l'ayant ruiné, elle épouse, suivant la volonté de son père, William Andermatt, un juif dont la fortune colossale et le génie de l'argent non seulement garantissent le haut niveau de l'existence de Christiane, mais aussi couvrent les dettes de son frère Gontran, viveur et dépensier, qui a constamment besoin d'argent tout en attendant un beau mariage qui lui en donnerait sans qu'il doive en prêter. Cette histoire familiale reflète la réalité de l'époque où beaucoup de familles d'aristocrates effectuent un « ballet de l'argent et des anciens principes »<sup>20</sup>, mariant leurs enfants à des juifs « dont ils vivent, après avoir fait quelques façons : on n'aime pas faire entrer un nom israélite dans une vieille famille »<sup>21</sup>. Christiane, naïve, mais dotée d'un tempérament serein et peu maussade, accepte, après le premier mouvement d'indignation, d'épouser Andermatt :

[...] sous la pression insensible de Mme Icardon, ancienne camarade de sa mère, [...] et devant l'indifférence intéressée de son frère, elle consentit à épouser ce gros garçon très riche, qui n'était pas laid, mais qui ne lui plaisait guère, comme elle aurait consenti à passer un été dans un pays désagréable<sup>22</sup>.

Pour son mari, Mme Andermatt constitue avant tout une précieuse possession : épousée « par adresse », dans l'unique but d'« étendre ses spéculations dans un monde qui n'était point le sien » (p. 42), elle lui ouvre les portes de l'aristocratie parisienne. Ainsi, le lien affectif du banquier avec sa femme semble plutôt pauvre, ce qui ne l'empêche pas d'être un bon mari, selon les termes de l'époque : attentif aux besoins matériels de sa femme et très attaché à elle. Quant à Christiane, elle trouve, au bout de deux ans et demi de vie conjugale, son mari « bon enfant, complaisant, pas bête, gentil dans l'intimité » (p. 52), mais elle se moque souvent de lui derrière

<sup>20</sup> M-C. Bancquart, Préface, [in] G. de Maupassant, *Mont-Oriol*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 20.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 52. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition et seront désormais signalées dans le texte par le numéro de la page mis entre parenthèses.

son dos. L'intimité entre eux semble inexistante, Andermatt paraissant appartenir à la race des hommes à qui leurs affaires tiennent lieu de libido ; ainsi, quand sa femme, devenue, à son insu, la maîtresse de Paul Brétigny, repousse ses avances, il ne se fâche point et court à ses affaires, ce qui permet à Christiane de dire : « William ne s'occupe jamais de moi, ses affaires lui suffisent » (p. 195).

Des trois hommes qui l'entourent – son père, son frère et son mari –, nul ne voit en la jeune femme un être humain doté d'une intelligence et de sentiments quelconques :

Le père de Christiane, comme tous les pères, l'avait toujours traitée en petite fille à qui on ne doit pas dire grand'chose ; son frère la faisait rire et non point réfléchir ; son mari ne s'imaginait pas qu'on dût parler de quoi que ce fût avec sa femme en dehors des intérêts de la vie commune ; et elle avait vécu [...] dans une torpeur d'esprit satisfaite et douce (p. 118).

On voit bien que, malgré les apparences d'une vie de famille réussie, Mme Andermatt est une femme dont son entourage s'occupe très peu : aux yeux de son père et de son frère, elle a fait ce qu'on avait attendu d'elle, assurant leur aisance financière et perpétuant leur statut de représentants d'une vieille famille ; quant à sa vie conjugale, elle résulte d'un contrat économique et n'est nullement une union de deux êtres, lesquels elle-même considère d'ailleurs comme « trop différents [...], trop loin l'un de l'autre, de races trop dissemblables » (p. 350). Même si la jeune femme ne semble point en souffrir, en affirmant qu'elle est « très libre à Paris » (p. 195), elle porte en elle, sans le savoir, un besoin de s'attacher à quelqu'un qui tiendrait aussi à elle ; or, le manque d'enfant, conséquence de sa prétendue stérilité, rend impossible de combler cette lacune par un sentiment maternel. C'est pourquoi Paul Brétigny, séducteur habile et expérimenté, « homme à femmes », collectionneur d'amourettes et d'aventures galantes, ne devra pas mettre beaucoup d'effort dans la conquête de cette femme que, au bout d'un mois de tendres démarches, il prendra « aussi facilement que s'il cueillait un fruit mûr » (p. 154). Pour Christiane, cette relation devient la réalisation de ses rêves, une révélation et un éblouissement total dont elle se « grise à pleine bouche » (p. 178) sans le moindre remords d'avoir trompé son mari.

L'idylle de Christiane et de Paul, occupant la première partie du roman, a pour décor le paysage fascinant d'Auvergne, « sauvage et gai pourtant » (p. 35), les grands espaces ouverts, ce « pays superbe, fait pour le rêve et pour le repos, large et parfumé » qui enveloppe Christiane comme « une grande caresse de la nature » (p. 127) et dont « l'invisible horizon [est] toujours voilé, toujours bleuâtre » (p. 277). Malheureusement, ce n'est qu'une illusion : Brétigny semble avoir épuisé son stock de tendresses lors de la période de la conquête de la jeune femme, et, une fois le succès remporté, il ne prétend plus la comprendre comme personne au monde, ne cherche plus vraiment à l'approcher autrement que physiquement, et finit par se dégoûter d'elle aussitôt qu'elle tombe enceinte de lui. Appartenant « [à] la race des amants, et non point [à] la race des pères » (p. 230), il « avait souvent répété qu'une

femme n'est plus digne d'amour qui a fait fonction de reproductrice » et il éprouve « une répulsion presque invincible » à l'égard de Christiane qui « n'[es]t plus la créature d'exception, adorée et rêvée, mais l'animal qui reproduit sa race » (*ibid.*). La jeune femme, ayant deviné le désintéressement de son amant, en souffre beaucoup ; forcée de cacher sa détresse devant le monde, elle devient bientôt, parmi son entourage qui la félicite pour sa maternité à venir, plus seule encore qu'elle l'avait été avant de connaître son amant.

On ne peut donc point être étonné que le paysage, jusque-là amical, voire complaisant, secondant l'épanouissement de l'amour de Christiane, change complètement avec la situation et les sentiments du personnage : dans la seconde partie du roman, la jeune femme, grelottant de froid dans les rafales glaciales du vent d'automne, est comme écrasée par l'« énorme cimetière de volcans » dont les sommets sont « décapités » (p. 277) et qui dominent, majestueux et comme menaçants, sur l'« immense plateau d'aspect désolé » (*ibid.*). Le projet financier d'Andermatt réussit en plein parallèlement à l'échec amoureux total de sa femme, ce qui fait de *Mont-Oriol* un « roman d'une société d'argent qui triomphe d'une passion qui meurt »<sup>23</sup>.

## Conclusion

Emma, Hélène et Christiane semblent réaliser parfaitement le rêve de Flaubert d'écrire « un roman sur rien »<sup>24</sup>. En effet, toutes les trois, deux petites bourgeoises et une aristocrate, deux femmes mariées et une veuve, deux en apparence heureuses dans leur solitude et une qui ne cesse d'en souffrir, correspondent à la formule de Sylvie Thorel qui constate que « [à] ces personnages rien n'arrive, parce qu'ils sont insignifiants en eux-mêmes et parce que leurs aventures sont triviales [...] »<sup>25</sup>. Leur « aventure triviale » à toutes les trois est l'adultère, réel dans le cas d'Emma et de Christiane et virtuel dans le cas d'Hélène qui trompe le souvenir de son mari. Ce « gouvernement passer du désir » dans leur vie « les place, à des degrés divers, à la marge de la société et de la morale »<sup>26</sup> auxquelles elles avaient été soumises et qui les avaient, en quelque sorte, protégées.

La solitude mentale d'Emma, résultat de « cette faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est »<sup>27</sup>; la solitude délibérée d'Hélène face à une grande ville, siège de désirs dangereux qui lui coûtent la vie de son enfant ; la solitude de Christiane mariée sans amour, puis abandonnée par l'amant qu'elle aimait

<sup>23</sup> M.-C. Bancquart, *op. cit.*, p. 30.

<sup>24</sup> G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 16/01/1852, cité par : C. Becker, *op. cit.*, p. 170.

<sup>25</sup> S. Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 32.

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> C. Becker, *op. cit.*, p. 92.

passionnément : toutes les trois variantes de la solitude décrites dans les romans analysés mettent la femme en position d'une proie de la société. Emma est victime de l'éducation féminine hypocrite et sentimentale ; Hélène réalise trop bien l'idéal d'une « femme honnête », asexuée et parfaitement maternelle ; Christiane souffre de l'écart entre l'alliance et le sentiment, tellement fréquent dans les mariages d'intérêt caractéristiques pour l'époque. De plus, toutes les trois confirment bien que, au XIX<sup>e</sup> siècle, la solitude « n'est pas encore un droit de l'individu »<sup>28</sup> : résultat de la réalisation des idéaux et des conventions sociales en vigueur, elle se trouve à l'origine de la souffrance de la femme dans sa relation avec elle-même et avec le monde qui l'entoure.

---

<sup>28</sup> M. Perrot, *op. cit.*, p. 278.

NATALIA PARTYKOWSKA  
Université d'Opole

## Provincialisme, féminité et désir de l'impossible : sources de la solitude d'Emma Bovary

*Provincialism, femininity and the desire for the impossible:  
the sources behind Emma Bovary's solitude*

*Abstract:* The French province in the late 19<sup>th</sup> century was not a place for a woman who wanted more than just become an exemplary wife and mother. Emma Bovary, the literary character presented in this article tried to regain the right to choose the kind of life she wanted. Unfortunately, all her steps were closely observed by the community who put bourgeois morality first. Completely misunderstood by her loved ones, stuck in her unsatisfactory marriage, forced to represent bourgeois lifestyle, she suffered from severe loneliness which could also be associated with personality disorders and unconscious grief. Emma is not satisfied with being an object and she is trying to gain some power over her destiny. She is often perceived as a bored, selfish or narcissistic personality. In this article, the author tries to show other reasons for the heroine's behaviour and present her as a woman trying to find a way to escape from loneliness, whose several causes can be distinguished.

*Keywords:* loneliness, woman, province, bourgeois, desire, society

Dans les romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui décrivent la vie en province, on trouve des traces de solitude profonde des héroïnes féminines dont les ambitions allaient au-delà de ce micro-environnement, mais les conditions sociales et historiques les empêchaient de réaliser leurs rêves ailleurs. Il n'y a rien de nouveau à ce que les interprétations féministes de ces romans se concentrent sur le fait que la femme dans la littérature occidentale a un rôle subordonné<sup>1</sup>. Surtout si cette femme

---

<sup>1</sup> Voir : K. Millet, *Sexual Politics*, New York, Ballantine, 1978.



considère la vie comme quelque chose de plus que l'accomplissement de ses devoirs envers la famille et la communauté locale. L'institution du mariage en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle était fondée sur une sorte d'impuissance des femmes. Une fois qu'une femme se mariait, elle devenait la propriété de son mari, et il était libre de la contrôler ainsi que leurs enfants. Souvent, une situation où le mari n'abusait pas de son pouvoir, mais n'était qu'absent (physiquement et/ou émotionnellement) pouvait être décrite comme très chanceuse. Il y avait aussi des maris qui étaient aimables, mais l'inadéquation des caractères et des besoins différents faisait que la femme se sentait seule, bien que d'un point de vue social, à l'époque, elle eût tout ce qu'elle pouvait souhaiter. La vie d'épouse dans la province, loin des divertissements d'une grande ville, dont elle rêvait le plus souvent, condamnée à la compagnie d'elle-même ou de ses voisins ennuyeux, était cependant loin de ses rêves.

Beaucoup de femmes, dans le silence et l'humilité, ont enduré leur destin et en sont venues à accepter son caractère inévitable. La littérature, cependant, prête attention aux personnages dont le caractère réfléchi et émotionnel ne leur a pas permis d'abandonner les doutes et les désirs d'une autre vie. Cela s'est souvent terminé tragiquement. Emma Bovary est l'exemple parfait d'une femme condamnée à la solitude dans la province française du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que son cas soit souvent évoqué, l'approche habituelle consiste à utiliser son exemple pour décrire une femme égocentrique, naïve et matérialiste, et l'on prétend que sa fin tragique a été causée par son incapacité à distinguer la vie réelle de son fantasme. Or, du point de vue féministe, Emma est une femme intelligente qui n'est pas capable de vivre ses rêves et ses ambitions à cause de la nature patriarcale de son époque. Dans cette optique, ses péchés – adultère et dette – ne doivent pas être considérés comme un signe de chute ; au contraire, ce sont des actes rebelles de lutte pour la liberté. Les interprétations psychanalytiques et féministes du roman ont laissé croire qu'Emma était une hystérique<sup>2</sup>, une nihiliste<sup>3</sup> et une dépressive avec un désir de mort continu. Selon les normes actuelles, elle peut aussi être considérée comme une personnalité maniaco-dépressive et *borderline*, incapable de se lier aux autres de manière durable, de donner ou de recevoir de l'amour, et donc condamnée à la solitude.

La psychologie et la littérature restent en relation réciproque puisque la littérature est un produit humain, qui prend pour thème la vie humaine et s'adresse à l'être humain. Cette relation rend possible l'approche psychologique de la littérature. En nous inspirant aussi d'une perspective féministe, nous examinerons de plus près les motivations d'Emma en tant qu'une femme qui a connu la solitude et la frustration dans sa vie. Nous tenterons d'identifier les sources de ces états, en traitant la protagoniste comme une personne ayant des caractéristiques psychologiques spécifiques,

---

<sup>2</sup> T.L. Nobre, « Madame Bovary and hysteria : some psychoanalytic considerations », [in] *Contextos Clínic*, vol. 6 no. 1, São Leopoldo, 2013, pp. 62-72.

<sup>3</sup> P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.

mais aussi comme une représentante de son sexe, une femme qui dépend des circonstances sociales de son époque.

« N'importe! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? »<sup>4</sup>. Emma Bovary se caractérise par un vide intérieur, une mélancolie profonde. Les gens autour d'elle, même ceux qui devraient être compréhensifs puisque étant les plus proches d'elle, ignorent ses problèmes et ses souffrances. Quand elle veut sauter de la rampe après être abandonnée par son amant, Rodolphe, tout le monde donne une explication organique et médicale à son acte et personne ne semble en remarquer les raisons émotionnelles.

Le lecteur est conscient très tôt, dès le début du roman, de la souffrance de Madame Bovary. Plusieurs fois, l'auteur utilise le terme de mélancolie :

[...] le mélancolique est celui qui se distingue de la masse par son aspiration à un idéal, par son rapport singulier à l'idée, à Dieu, au monde [...] Et la mélancolie peut aller jusqu'à la folie ou jusqu'au suicide quand le sujet ne trouve rien pour satisfaire son idéal de dépassement ou d'engagement. Madame Bovary en est l'une des figures littéraires. Elle meurt du désir de s'élever à un idéal spirituel, du désir de sortir du monde médiocre dans lequel elle se trouve. Et le roman de Flaubert se termine par la description d'une grande mélancolie suicidaire<sup>5</sup>.

Tout au long du roman, il y a des signes clairs de l'état d'esprit d'Emma, signes qui, aujourd'hui, seraient probablement considérés comme des symptômes de dépression : « Elle restait à présent des journées entières sans s'habiller, portait des bas de coton gris, s'éclairait de la chandelle » (*MB*, 71); « Elle éprouvait une courbature incessante et universelle [...]. Elle aurait voulu ne plus vivre ou continuellement dormir » (*MB*, 314); « Tout et elle-même lui étaient insupportables » (*MB*, 315).

Emma a essayé d'échapper à la solitude, au romantisme et au fantasme ; elle montrait des signes de l'addiction à l'amour. Elle croyait fermement que l'amour était la solution à tous ses problèmes, qu'il guérirait son vide intérieur et son isolement. Après avoir épousé Charles Bovary, elle a cherché chez lui la compréhension et le sentiment de communauté. Elle a essayé de partager avec lui ses passions – elle lui récitait tous les poèmes qu'elle connaissait, et chantait des chansons. Mais ses efforts étaient vains. Il ne comprenait pas les poèmes et la chanson car il ne lisait pas la littérature et n'écoutait pas de musique. Charles était toujours occupé à cause de ses patients ; quand il rentrait à la maison, il parlait toujours des choses simples et pragmatiques comme l'agriculture, les animaux et le conseil local. Par conséquent, Emma s'ennuyait et se sentait déprimée. Au début, elle a tâché d'être

<sup>4</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de Province*, Édition du centenaire, Paris, Librairie de France, 1921, p. 307. Les références à cet ouvrage seront désormais désignées par la mention *MB*, suivie du numéro de la page.

<sup>5</sup> E. Roudinesco, « Peut-on guérir de tout ? », [in] *L'Histoire : La Dépression, mal de vivre depuis 3000 ans*, mars 2004, pp. 54-55.

une bonne épouse, mais le désir de vivre quelque chose de plus profond l'a poussée à chercher les stimuli nécessaires – sous la forme de l'adoration et de l'intérêt des hommes – hors mariage. Cependant, dans un endroit où la morale bourgeoise et la mentalité provinciale prévalaient, toutes ses actions étaient étroitement surveillées et évaluées : « Les mœurs sont pures en France dans les petites villes; chaque femme surveille sa voisine et Dieu sait qu'il n'y eut jamais de police mieux faite »<sup>6</sup>. Au début de la section de Yonville, Emma rencontre accidentellement Léon dans la rue et il l'accompagne chez la nourrice de son enfant. On les voit ensemble : « Dès le soir, cela fut connu dans Yonville, et Madame Tuvache, la femme du maire, déclara devant sa servante que Madame Bovary se compromettait » (*MB*, 100).

À Yonville, où Emma vit, le clergé exerce toujours un pouvoir absolu ; le notaire et le pharmacien sont des professions de statut social incontesté, quoique non mérité, et la majorité des gens travaillent dans les champs. Emma est un maillon faible dans la structure hiérarchique de la province parce qu'elle ne peut s'y identifier, elle veut quelque chose de plus pour elle-même. C'est impossible pour Emma de se sentir bien avec des gens comme le pompeux Homais, comme Rodolphe, représentant hypocrite et égoïste de la haute société, ou le bureaucrate Lieuvain. Il n'y avait personne qui pourrait la comprendre, même son propre mari. Charles est un symbole du provincialisme rural commun qu'Emma déteste. Il est l'incarnation de la banalité dont elle désire tellement s'échapper. Elle est toute seule, et cela non pas pour la première fois dans sa vie.

Car, ayant grandi dans une ferme isolée avec peu d'amis, Emma a commencé sa vie comme une enfant solitaire ; élevée dans l'isolement, elle manque d'expérience pratique et sa connaissance de la vie dérive uniquement des livres que complètent ses propres fantasmes. Grâce à ses lectures et à d'autres expériences de couvent, Emma a acquis des goûts qui l'ont rendue insatisfaite de son propre environnement. Les relations avec des amies d'école plus riches et les brefs contacts avec leurs parents ont eu un effet profond sur ses manières et ses idées. Non seulement elle en a tiré, ainsi que des livres, un goût pour des choses matérielles luxueuses, comme les attelages, les robes et les beaux meubles, mais elle en a aussi pris des conceptions précises quant à la façon dont une dame devrait se tenir debout, marcher et s'asseoir. Elle a donc affecté divers gestes et attitudes parce qu'elle croyait que cela lui donnait une allure plus « aristocratique ». Elle croyait que la vraie vie n'était possible que dans les villes, et que de toutes les villes, Paris était celle qui offrait le plus d'attraits.

Dans la monotonie écrasante de l'existence à Tostes, s'est produite une expérience qui, plus que toute autre, a prouvé à Emma que la vie dont elle rêvait existait et qu'il ne lui était pas impossible de la partager. Cet événement fut la visite à Vaubyessard, où Charles, le médecin local, et Emma, fille d'un paysan, se sont mêlés à la noblesse. Cet intermède dans son quotidien est resté dans la mémoire d'Emma comme une

---

<sup>6</sup> Stendhal, appendice du roman *Le Rouge et le Noir*, Paris, Éditions Garnier, 1960, p. 509.

sorte d'utopie. Cependant, elle devait se sentir bien seule, et en même temps complètement incomprise par son mari, lorsqu'après avoir visité les étables de l'hôte du bal, elle a dû monter dans une voiture modeste. Elle s'est rendu compte à quel point ils devaient avoir l'air provinciaux :

Emma, silencieuse, regardait tourner les roues. Charles, posé sur le bord extrême de la banquette, conduisait, les deux bras écartés, et le petit cheval trottait l'amble, dans les brancards, qui étaient trop larges pour lui ; les guides molles battaient sur sa croupe en s'y trempant d'écume, et la boîte ficelée derrière le *boc* donnait contre la caisse de grands coups réguliers (*MB*, 59).

Dans un état d'apitoiement sur son sort, Madame Bovary oppose sa vie à celle qu'elle s'imagine pour ses camarades de classe plus fortunées. Elles étaient sans doute dans les villes « avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre, à tous les coins de son cœur » (*MB*, 48). Elle pensait souvent à Paris, en a acheté une carte et la parcourait pendant des heures, traçant chaque rue, s'arrêtant devant les carrés blancs qui symbolisaient les maisons. Puis, les yeux fermés, elle voyait les lampadaires et les voitures s'arrêter devant les théâtres. En s'abonnant aux magazines féminins, elle se tenait au courant des nouvelles pièces, des styles, des courses, de l'opéra. Chaque fois qu'une nouvelle chanteuse faisait ses débuts, Emma était assez intéressée pour lire chaque détail. Elle connaissait les adresses des meilleurs tailleurs. Elle connaissait Paris mieux que beaucoup de Parisiens, du moins en théorie.

Emma a essayé de créer chez elle une « ambiance parisienne ». Elle a formé sa nouvelle bonne à amidonner et à repasser ses vêtements, à apporter un verre d'eau sur une assiette, à frapper à la porte avant d'entrer dans une pièce. Elle a insisté pour qu'on lui parle à la troisième personne. Elle a acheté des vêtements extravagants et du papier à lettres (bien qu'elle n'ait personne à qui écrire). Malgré tous ses efforts, il lui arrivait d'être mécontente de vouloir à la fois mourir et vivre à Paris. Elle n'a jamais surmonté cette nostalgie de la ville. Elle a parlé avec Rodolphe de la médiocrité des provinciaux. Léon était doublement séduisant à son retour de Paris à Rouen.

Emma, dans son désir, confond le désir de l'environnement luxueux avec celui des *joies de cœur* et ne fait pas la distinction entre « élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment » (*MB*, 64). Elle ne peut résister à la séduction de ses amants, mais elle reste également sans défense contre la séduction de la consommation. Son rêve romantique est presque entièrement basé sur des choses – costumes, tissus, accessoires :

Tel est le mal mortel ; elle se propose de transformer les éléments de la « langue mystique » en décor de son existence et en mobilier de sa maison. C'est ainsi qu'il [Flaubert] la caractérise : la littérature signifie pour elle un beau buvard et un écrin artistique. L'art dans sa vie signifie de beaux rideaux sur ses fenêtres,

des appliques en papier pour les bougies, des breloques pour sa montre, une paire de vases bleus sur la cheminée, une boîte en ivoire avec un dé en argent doré à la feuille, et ainsi de suite<sup>7</sup>.

Dans le personnage d'Emma, le désir d'amour converge avec le désir de richesse. En dépensant de l'argent, elle compense le manque d'amour ; ainsi, en ne comblant pas le sentiment de manque, toujours insatisfaite de la vie, Emma accumule les dettes. Elle collectionne les objets, mais après la joie initiale de les posséder ou l'illusion d'amour achetée grâce à eux, le vide et la solitude reviennent : « Elle s'était acheté un buvard, une papeterie, un porte-plume, des enveloppes bien qu'elle n'eût personne à qui écrire » (*MB*, 65).

Par ses amants et par l'achat des biens de luxe, Madame Bovary essaie de combler son vide intérieur et guérir sa solitude, mais ce dont elle rêve, c'est l'impossible excitant. Comme l'écrit René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* : pour y parvenir, la protagoniste choisit le médiateur le plus difficile ; comme son but n'est jamais atteint, le désir devient éternel. L'échec est la meilleure fin pour ceux qui luttent pour l'impossible. On peut se demander si le désir de l'impossible est la raison d'une solitude profonde...

La solitude due au désir de l'impossible et au sentiment d'être incompris a été ressentie par un autre héros littéraire bien connu, auquel Emma Bovary est souvent associée. « Il est remarquable que l'ensemble de la littérature européenne n'ait pas d'équivalent féminin à Don Quichotte. Que le temps n'arrive pas, que le continent de la sensiblerie ne soit pas encore découvert »<sup>8</sup>, observait Søren Kierkegaard en 1842. C'est finalement Flaubert qui a relevé le défi : il a créé un Quichotte féminin – Emma Bovary. Pour Cervantes, le romantisme signifiait des aventures chevaleresques ; pour Flaubert, l'amour passionné. Les caprices de Don Quichotte étaient intellectuels ; ceux d'Emma, émotionnels.

Emma Bovary était seule dans sa réalité, comme Don Quichotte l'était dans la sienne. Alonso Quijano et Emma Bovary sont tous deux oisifs, mènent une vie monotone et sont coincés en province. Ils ont beaucoup de temps à consacrer à la lecture. Alonso est un lecteur fanatique de romans chevaleresques ; Emma, de romans sentimentaux. Les deux personnages sont fascinés par la littérature en vogue dans leurs époques respectives ; or, le fait que les romans qu'ils préfèrent représentent des mondes qui sont tout à fait fantastiques par rapport à la « réalité » contemporaine est la source de souffrance et de solitude des deux protagonistes. Le désir d'Emma de devenir une héroïne romantique aristocratique est aussi absurde que le rêve d'Alonso Quijano d'être chevalier. Mais ils ne semblent pas en être conscients. La lecture ne leur suffit pas et ils décident de vivre leur vie comme des personnages de

<sup>7</sup> J. Rancière, « Dłaczego należało zabić Emmę Bovary », trad. de l'anglais par J. Franczak, [in] *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4 (136), 2012, p. 149. C'est nous qui traduisons.

<sup>8</sup> S. Kierkegaard, *Either/Or*, trad. du danois par D. Swenson et L. Swenson, London, Oxford University Press, 1944, p. 210. C'est nous qui traduisons.

livres – Don Quichotte décide de devenir un chevalier errant et d'essayer de modeler sa nouvelle identité sur Amadis de Gaula, tandis qu'Emma essaie de devenir une héroïne romantique comme la *Fiancée de Lammermoor*, l'opéra de Dionizetti, qu'elle et Charles sont allés voir à Rouen.

La solitude accompagne aussi une âme vaniteuse dont les désirs ne sont jamais assouvis. Selon Girard, pour qu'une personne vaniteuse veuille quelque chose, il suffit de la convaincre que cet objet est déjà désiré ou appartient à une tierce personne, ce qui lui confère un certain prestige. Girard l'appelle un « médiateur » – un rival dont la vanité a d'abord été éveillée. Cette rivalité entre un médiateur et un sujet désirant constitue une différence significative entre les désirs de Don Quichotte et ceux d'Emma<sup>9</sup>. La solitude est aussi une distance par rapport à ce que nous voulons, à ce que nous fuyons encore, à ce qui ne peut pas nous prendre, à ce qui arrive aux autres :

C'est chez Cervantès, évidemment, que cette distance est la plus grande. Aucun contact n'est possible entre Don Quichotte et son Amadis légendaire. Emma Bovary est déjà moins éloignée de son médiateur parisien. Les récits des voyageurs, les livres et la presse propagent jusqu'à Yonville les dernières modes de la capitale. Emma se rapproche encore du médiateur lors du bal chez les Vaubyessard ; elle pénètre dans le saint des saints et contemple l'idole face à face. Mais ce rapprochement restera fugitif. Jamais Emma ne pourra désirer ce que désirent les incarnations de son « idéal » ; jamais elle ne pourra rivaliser avec celles-ci ; jamais elle ne partira pour Paris<sup>10</sup>.

On oublie souvent que l'héroïne de Flaubert a été privée du sentiment de proximité presque dès le début de sa vie. Ayant perdu sa mère à un jeune âge, elle a été privée non seulement de la personne la plus proche pour un enfant, mais aussi du modèle d'un lien familial sain. Le personnage de la mère est extrêmement important dans le processus de croissance, son absence peut causer de graves perturbations dans le développement émotionnel et spirituel de l'être humain. Le deuil inconscient, la douleur après la perte et le manque chronique d'un être cher peuvent avoir contribué au sentiment de vide chronique et de solitude d'Emma Bovary, vide qu'elle a rempli de fantasmes et d'objets. Peut-être n'a-t-elle pas appris la sincérité et l'authenticité des sentiments à la maison et a-t-elle aussi fui le deuil dans le monde des gestes théâtraux :

Quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. Elle se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte, et, dans une lettre qu'elle envoyait aux Bertaux, toute pleine de réflexions tristes sur la vie, elle demandait qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau [...]. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons. Elle s'en ennuya, n'en voulut point convenir, continua par habitude, ensuite par vanité, et fut enfin surprise de se sentir apaisée, et sans plus de tristesse au cœur que de rides sur son front (*MB*, 425).

<sup>9</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset&Fasquelle, 1961, p. 10.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

L'ennui qui apparaît à la place du deuil ne doit pas nécessairement être un signe d'égoïsme, de narcissisme ou de manque d'attachement émotionnel. Selon Avitall Ronnel,

[...] quand l'ennui accompagne la perte comme substitut du deuil, il peut être un symptôme de ce que Nicolas Abraham et Maria Torok [*L'Écorce et le Noyau*, (Paris, Flammarion, 1987)] ont décrit comme un « fantasme d'incorporation », un déni de perte à la base de la mélancolie, qui bloque le vrai travail de deuil qui aurait normalement lieu par le processus de « l'introjection »<sup>11</sup>.

Le psychanalyste Ignès Sodré<sup>12</sup> aperçoit dans le comportement d'Emma des traces de ce que Freud décrit dans son essai *La création littéraire et le rêve éveillé*<sup>13</sup>. Sodré souligne que l'absence de deuil crée une situation interne par laquelle la personne vit dans l'ombre d'une mort interne, conduisant à la mélancolie, à la dépression pathologique. Pour faire face au traumatisme, l'héroïne utilise le rêve comme moyen de guérir un état d'esprit vide et déprimant, ainsi que la solitude ; or, elle est incapable d'utiliser son imagination d'une manière qui enrichirait sa vie intérieure. Elle imite aveuglément les scénarios romanesques sans faire de distinction entre fiction littéraire et réalité. Privée de mère, Emma n'avait pas non plus eu de figure maternelle dont elle pourrait s'inspirer en se forgeant une image de la féminité dans laquelle elle pourrait s'intégrer. Elle a adopté le rôle d'épouse et de mère parce que la société s'y attendait. En même temps, elle s'imaginait comme une héroïne tragique, amoureuse passionnée, mais en réalité c'était une femme qui utilisait ses charmes pour combattre le vide et la grande solitude.

Flaubert commence l'histoire de Madame Bovary en décrivant la vie de Charles, le futur époux de la protagoniste. Celle-ci n'apparaît que plus tard, au moment où Charles vient à la ferme de son père ; or, c'est seulement après son mariage que le lecteur prend conscience que cette femme est le personnage principal du roman. Mais au moment d'épouser Charles, elle était censée perdre son identité de femme avec ses propres rêves et besoins. Elle est devenue une épouse – un cas de construction sociale qui l'obligeait à agir d'une certaine manière, à vouloir certaines choses et à remplir tous les devoirs liés à ce rôle. Emma était condamnée à la solitude, ce qui est confirmé par des présages tels que son bouquet de mariage séché qu'elle trouve par hasard au fond d'un tiroir. Elle se rend compte que l'amour lui était devenu inaccessible : le mariage n'est qu'un concept institutionnalisé, qui crée des attentes chez ceux qui y croient fermement et qui en sont le plus souvent déçus.

<sup>11</sup> A. Ronell, *Crack Wars : Literature, Addiction, Mania*, Lincoln, University of Nebraska, 1992, p. 120. C'est nous qui traduisons.

<sup>12</sup> I. Sodré, « Death by Daydreaming », [in] D. Bell (éd.), *Psychoanalysis and Culture : A Kleinian Perspective*, London, Routledge, 1999, pp. 48- 63. C'est nous qui traduisons.

<sup>13</sup> S. Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », trad. française de M. Bonaparte et E. Marty, [in] *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.



Quant à sa solitude intime, Emma en a cherché un soulagement dans les bras des amants. Elle était beaucoup plus intéressée par la découverte d'elle-même en tant qu'être libre et sexuel qu'en tant que mère. Mais au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes, leur sexualité et leur maternité étaient soumises à l'appropriation des autorités scientifiques, morales, médicales, cléricales et littéraires – toujours des hommes. Le premier devoir des femmes était de devenir épouse et mère ; elles étaient définies par leur pureté, leur moralité supérieure et leur dévouement désintéressé au mari et aux enfants. Or, devenue mère sans le désirer vraiment, Emma traite sa fille comme un fardeau qui l'empêche d'avoir la chance de ressentir un véritable amour et un vrai bonheur. Elle associe son enfant à l'ennui du quotidien et ne montre aucun lien émotionnel véritable avec la petite Berthe. Elle aurait préféré avoir un fils : « il serait fort et brun. Il s'appellerait Georges. Cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées » (*MB*, 96). La nostalgie d'Emma pour un enfant de sexe masculin est en partie due au fait qu'elle craignait que son propre destin tragique ne se perpétue à travers sa fille. On pourrait supposer qu'un enfant du même sexe devrait guérir sa solitude, qu'Emma trouverait un réconfort dans sa fille, partageant plus tard ses peines et ses joies de femme. Mais elle voulait avoir un fils pour pouvoir dépasser à travers lui ce qui la condamnait à souffrir dans l'incompréhension et l'exclusion de la communauté provinciale, dans laquelle, en tant que femme, elle n'avait aucune chance de réaliser son plein potentiel. En essayant de vivre ses rêves, d'intégrer dans sa vie l'amour et les émotions intenses, elle a choisi le moyen d'évasion le plus facile pour les femmes mariées au XIX<sup>e</sup> siècle – l'adultère.

L'adultère, comme le mariage, se déroule à l'époque d'une manière qui convient beaucoup plus à l'homme qu'à la femme, et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Emma « retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage » (*MB*, 314). Dans ses deux relations adultérines, elle fait preuve de plus de courage, d'audace et de résolution que tous les deux personnages masculins, même si les objectifs vers lesquels ces qualités sont dirigées peuvent sembler mal placés. Elle est aussi beaucoup plus égocentrique, plus déterminée, plus forte et plus dominatrice que Léon. Quant à Rodolphe, il est conforme à l'image traditionnelle du mâle fort et Emma lui est sexuellement soumise : « Ce n'était pas de l'attachement, mais comme une séduction permanente. Il la subjuguait. Elle en avait presque peur » (*MB*, 429). Mais même avec Rodolphe, Emma acquiert une sorte de suprématie, l'obligeant à jouer la comédie de l'amant romantique et à accepter des cadeaux humiliants : « Cependant ces cadeaux l'humiliaient. Il en refusa plusieurs ; elle insista, et Rodolphe finit par obéir, la trouvant tyrannique et trop envahissante » (*MB*, 206). Elle le pousse à jouer le rôle de l'amant maître et l'incite à s'enfuir avec elle. Le refus de Rodolphe de le faire montre à la fois la fausseté de son image de l'amant romantique et les limites du pouvoir de la femme dans l'adultère. Emma, étant une femme, ne



peut pas gagner, mais certains critiques, comme Julien Gracq, ont remarqué ses efforts et sa détermination :

En relisant le roman, [...] je suis plus sensible [...] au beau combat d'Emma qu'à sa défaite qui n'est nullement dérisoire, comme on le dit trop souvent. Car, en somme, tout ce qu'il est possible de tenter, dans sa situation dès le début sans espoir, elle le tente, non sans hardiesse, et [...] avec un esprit de décision qui, dans le livre, va plus d'une fois jusqu'à l'intrépidité<sup>14</sup>.

La solitude d'Emma Bovary ne relève pas seulement des tensions entre le monde public (tel celui de province au XIX<sup>e</sup> siècle) et le monde de son imagination, mais aussi de ses propres limites émotionnelles et intellectuelles, dont certaines résultent du fait qu'ils ont « internalisé » les valeurs de la société. Emma n'était pas assez courageuse ou déterminée, ou peut-être ne savait-elle même pas comment elle pourrait réaliser son plein potentiel. Elle n'a pas pu partir pour une grande ville, elle n'a découvert en elle aucune force créatrice. Préoccupée par ses fantaisies, elle se replie sur elle-même, ne voit ni ne vit le monde extérieur. Selon Giles Mitchell, la compréhension du narcissisme pathologique fournit une interprétation cohérente du psychisme d'Emma<sup>15</sup>. Son esprit est rempli de fantasmes plutôt que d'idées ou de possibilités, elle n'a aucun but ou engagement, seulement les tâches et obligations ennuyeuses de la vie domestique. Emma est aussi trop égocentrique pour trouver la passion ou l'émotion dans les relations humaines courantes, y compris la maternité. Il n'y a en elle ni liberté, ni héroïsme, ni ambition :

Il est vrai, bien sûr, qu'Emma, avec son narcissisme, son penchant pour les excès et ses amours naïves, n'est pas une icône féministe – mais il est difficile de lui en vouloir pour cela. Comme l'affirme Naomi Schor dans son essai inspirant, ce n'est pas seulement la décision de Flaubert, mais aussi les restrictions imposées par le sexe à l'époque, qui ont empêché Emma de devenir elle-même auteur (par exemple, des romances populaires), et de trouver grâce à l'écriture un emploi et un moyen de subsistance, de devenir indépendante des hommes qui l'entouraient<sup>16</sup>.

Pour Emma, la cause principale de sa solitude n'est ni la province, ni le mariage, ni l'ignorance, mais la prison de la féminité. Emma n'est pas satisfaite d'être un objet et elle essaie d'acquérir un certain pouvoir sur son destin. Mais en tant que femme vivant en province du début du XIX<sup>e</sup> siècle, elle n'a aucune chance d'y réussir. Malgré ses limites considérables, Charles, étant un homme, reçoit une formation qui lui permet de jouer un rôle utile dans la société, tandis qu'Emma, malgré son intelligence et ses capacités, reçoit au couvent de Rouen une formation qui lui permet juste d'acquérir des compétences qui la préparent au rôle d'épouse et de mère mais

<sup>14</sup> J. Gracq, *Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Paris, Gallimard, 1995, p. 612.

<sup>15</sup> G. Mitchell, « Flaubert's Emma Bovary : Narcissism and Suicide » [in] *American Imago*, 44(2), 1987, pp. 107-128. C'est nous qui traduisons.

<sup>16</sup> N. Schor, *For a Restricted Thematics : Writing, Speech and Difference in Madame Bovary*, cite d'après : J.K. Brzeziński, « Czy rzeczywiście należało zabić Emmę Bovary », [in] *Civitas. Studia z filozofii i polityki*, nr 21, 2017, pp. 59-82. C'est nous qui traduisons.

qui l'empêchent de devenir ce qu'elle veut vraiment être, ou d'utiliser son intelligence et son ambition de manière plus créative. Emma est également prisonnière des stéréotypes sexuels de son époque à cause de la littérature qu'elle lit – le monde des romans sentimentaux lance une image de l'homme comme un être fort et actif et celle de la femme comme un être faible et passif. Étant donné la vision exaltée d'homme, il n'est pas surprenant qu'Emma souhaite à plusieurs reprises l'être. Elle suppose que seuls les hommes sont libres et que sa seule libération de la prison des habitudes et de la prison de la féminité peut se faire en vivant « par procuration » grâce à un fils :

Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents (*MB*, 97).

La source principale de la solitude d'Emma Bovary est le fait qu'elle croit que l'épanouissement ne peut être trouvé qu'à travers un homme. Elle ne croit pas en elle-même et en son développement personnel. L'époque dans laquelle elle vit et la littérature qu'elle choisit de lire lui ont fait croire que la femme est plus faible et n'a qu'un nombre limité de rôles à choisir – le chemin d'épouse et de mère décentes, le chemin de dévotion à Dieu ou celui de l'adultère ; dans tous les trois, l'homme occupe la position centrale. Emma possède une énergie et une force qui ne sont égalées par aucun des personnages masculins du roman, mais elle s'en sert pour se mettre dans une position de dépendance totale d'un homme. Si elle vivait aujourd'hui et suivait une thérapie pour les dépendants de l'amour, elle apprendrait d'abord que le vide le plus profond et la solitude qu'elle a vécus ne peuvent être guéris qu'en apprenant à compter sur elle-même et à s'aimer.



KOREKTA

*Anna Kaczmarek-Wiśniewska*

REDAKCJA TECHNICZNA

*Jolanta Brodziak*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Waldemar Szweda*

PROJEKT OKŁADKI

*Jolanta Brodziak*

Na okładce wykorzystano obraz Zygmunta Moryty

© Copyright by Uniwersytet Opolski  
Opole 2019

ISSN 2392-0637

ISBN 978-83-7395-871-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ul. Dmowskiego 7–9, 45-365 Opole.  
Nakład: 150 egz. Składanie zamówień: tel. 77 401 67 46, e-mail: [wydrom@uni.opole.pl](mailto:wydrom@uni.opole.pl).  
Druk i oprawa: Totem.com.pl